

TOMASZ ZAŁUSKI

ŚWIAT PODZIELONY. GEOPOLITYKA SZTUKI WEDŁUG KWIEKULIK

W tekście¹ stawiam pytanie o to, w jaki sposób geopolityczny podział na Wschód i Zachód, wyznaczany przez żelazną kurtynę, dochodził do głosu w biografii, działaniach artystycznych oraz refleksji teoretycznej duetu KwieKulik. Przyglądam się temu, jak artyści odnosili się do jego aspektów społeczno-politycznych i ekonomicznych, jak ujmowali jego skutki egzystencjalne, a także jakie artystyczne wnioski wyciągali z faktu jego istnienia. Szczególnie interesują mnie podróże na drugą stronę żelaznej kurtyny, podejmowane przez nich w celu prezentacji swoich działań oraz upowszechniania wiedzy o nowej sztuce polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jak ich sztuka, ściśle związana z uwarunkowaniami życia i produkcji artystycznej tego okresu w PRL-u, funkcjonowała po przeciwnej stronie „podzielonego świata”, odczytywana przez pryzmat uwarunkowań zachodnich? Jak artyści, mając świadomość zasadniczej odmienności tych uwarunkowań, podchodzili do problemu tworzenia i upowszechniania swej sztuki w trakcie wyjazdów na Zachód: jakie strategie prezentacyjne obierali, jakie realizacje uznawali za warte pokazania? Dlaczego w ogóle podejmowali wysiłki, by dotrzeć ze swym artystycznym przekazem do zachodnich odbiorców?

Nie wszędzie na Zachodzie jest tak samo

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Zofia Kulik trzykrotnie (1967, 1969, 1970) wyjeżdżała do Londynu. Pobyt na Zachodzie za każdym razem przynosił fascynujące doświadczenie kulturowej odmienności i egzotyki, a także poczucie istniejących tam możliwości działania – przede wszystkim technicznych oraz organizacyjnych. W roku 1972 Kulik ponownie wyjechała na drugą stronę żelaznej kurtyny. Tym razem, dzięki wygranej w ogólnopolskim konkursie Fundacji im. Stelli Sas-Korczyńskiej-Bottoni, udało się na czteromiesięczne (maj – sierpień) stypendium do Włoch. Choć głównym celem podróży był Mediolan i tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych, to Kulik, z własnej inicjatywy, pojechała też do Padwy, Wenecji (gdzie zwiedziła wystawy 36. edycji weneckiego biennale), Rawenny, Florencji, Pizy, Sieny, Rzymu i Neapolu. Po fascynującym spotkaniu ze światem Zachodu, jakiego artystka doświadczyła w Londynie, Włochy przyniosły jej wiele rozczarowań i doświadczeń negatywnych: od konieczności samodzielnego zorganizowania pobytu, we wszelkich jego aspektach, przez gorszą jakość oferowanych tam produktów i usług (a także pozostawiającą sporo do życzenia organizację życia codziennego), aż po dyskryminację płciową i obyczajową (Kulik, podróżującą samotnie i będącej wówczas w zaawansowanej ciąży, kilkakrotnie odmówiono przyjęcia do hotelu) oraz próby napastowania seksualnego. Co więcej, podróżom kolejną po Włoszech towarzyszyła wówczas atmosfera niepewności, poczucie niebezpieczeństwa, a nawet strach, związane z zamachami Czerwonych Brygad na dworce kolejowe na początku lat siedemdziesiątych.

Sytuacja osamotnienia, izolacji i poczucie obcości sprzyjały uaktywnieniu się wspomnień, emocji i elementów indywidualnego imaginarium symbolicznego, związanych z wydarzeniami, w których Kulik uczestniczyła w miesiącach poprzedzających jej wyjazd z Polski: tzw. „Grą na wzgórzu Morela” pod Elblą-

giem, projektem grupowym *Proagit 1 – Pomyśl komunizm*, imprezą *Czyszczenie sztuki*, udziałem w pochodzie pierwszomajowym, w trakcie którego Anastazy Wiśniewski niósł transparent z napisem „Galeria TAK”, a Paweł Kwiek realizował materiał do filmu *1,2,3... ćwiczenia operatorskie, czy wreszcie grupową akcją Garaż*, obejmującą spontaniczne działania i współdziałania dokamerowe. Więzy emocjonalne potęgował związek z Przemysławem Kwikiem i ich mające przyjsć na świat dziecko. Wszystko to powodowało, że w sferze emocjonalnej i symbolicznej Kulik, wyrwana ze strumienia zdarzeń w Polsce, żyła wciąż „tamnym” życiem: „rozpakowywała” skondensowaną pamięć niedawnych wydarzeń i przepracowywała ich powidoki.

Przez cały pobyt we Włoszech artystka utrzymywała intensywny kontakt korespondencyjny z Polską, wymieniając wiele listów i paczek. Akt korespondencyjnej komunikacji stał się też tematem jej zapisków oraz inspiracją dla szeregu konceptualnych pomysłów, które zmierzały w stronę swoście pojętej „sztuki poczty”. Ogólna idea dotyczyła użycia komunikacji między dwojgiem ludzi – jej treści i formy – jako eksponatu wystawowego. Odchodząc od konwencjonalnej postaci korespondencji pocztowej, Kulik myślała o stworzeniu „listu na kliszach” – wysyłania nie tyle samych listów na kartach papieru, ile ich fotografii. Pojawił się także pomysł zakupu pocztówki z katedrą w Mediolanie, przyklepienie do niej karteczek z pozdrowieniami do różnych osób, zrefotografowanie, a następnie wysłanie do adresatów negatywu zdjęcia. Z tego wyewoluował inny pomysł – stworzenia rodzaju listu miłosnego do Przemysława Kwieka. List ten miał być rozpisany na swoiste „banderole” czy też „dymki”, przyklejone do scen z drzwi katedry mediolańskiej i sfotografowane. Kulik faktycznie zrealizowała kilkanaście takich zdjęć z niewielkimi zapisanymi karteczkami, przyklejonymi skoczem do drzwi remontowanego wówczas kościoła. Większość z nich zawierała sentymentalne, miłosne treści i inwokacje: „Kochany Przemku”, „Przemku mój miły. Myślisz o mnie?”, „Bardzo chcę być z Tobą”, „Często myślę o dziecku”. Pojawił się też jednak kontrapunkt, w postaci aluzji do stosunku seksualnego.

W tych „korespondencyjnych” zapiskach i szkicach Kulik rozegrał się także swoisty powidokowy performance pamięci – imaginacyjna scenka odgrywająca, w sposób kombinatoryczny, a jednocześnie zbliżony do logiki marzenia sennego, nakładanie się na siebie i przenikanie elementów wspomnień z Polski, ich zagęszczenia, przemieszczenia i substytucje. Rzeźba Mojżesza z dyplomu Kulik, Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, rzeźba Morela na wzgórzu pod Elblągiem, transparent z pochodzącego pierwszomajowego „Galeria TAK”² – wszystkie te elementy pojawiają się w procesie tworzenia idei działania, którego ostateczną formą stał się *List z Mediolanu (Działanie na walizce)*. Kulik rozpisała i rozrysowała scenariusz tego dokamerowego działania, a także zaprojektowała sposób jego zsynchronizowanej projekcji na dwa ekrany³. Samo działanie polegało na stworzeniu na walizce kilkunastu scenek, układających się w rodzaj animacji poklatkowej. Ten „film” sam stanowił akt swoistej korespondencji. Ukazywał „adorację” sylwety Pałacu Kultury i Nauki przez postacie z gliny i kolorowego papieru, niosące transparenty na pierwszomajowym pochodzie: sylweta Pałacu została wycięta z listu od Kwieka, informującego Kulik o przebiegu spektaklu politycznego *Proagit 2*, który odbył się w trakcie jej nieobecności w Polsce, zaś transparenty były fragmentami wspomnianego wcześniej, intymnego listu miłosnego Kulik do Kwieka. Pod wpływem „adoracji”, Pałac dostaje skrzydeł – zrobionych z odciętych części listu – i odlatuje, zaś adorujące go, barwne istoty, zmieniają się w brunatne, bezkształtne grudki gliny. Trudno odczytać dokładny sens tej poetyckiej „etiudy”. Wydaje się, że była ona rodzajem prywatnego dziennika, sceną przepracowywania wspomnień i emocji.

Wyjazd Kulik do Włoch nie miał charakteru czysto „receptywnego” – nie był obliczony jedynie na chłonięcie odmiennych bodźców kulturowych – ale przede wszystkim „ekspansywny”. Kulik jechała z misją prezentowania i propagowania nowatorskich procesualnych działań artystycznych, w jakie ona, Kwiek i inni współpracujący z nimi artyści byli zaangażowani na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym celu artystka zabrała z Polski całą dokumentację z lat 1969-1972, zgromadzoną w rozrastającym się archiwum KwiekKulik. Prezentowanie własnych działań miało być oczywiście sposobem na nawiązanie kontaktu oraz rozpoczęcie ewentualnej współpracy z włoskimi twórcami o podobnej postawie i zainteresowaniach, między innymi wymianę dokumentacji – a w ten sposób poszerzenie zakresu dystrybuowania informacji o własnych działaniach, wzajemne zaproszenia na festiwale i wystawy artystyczne itp. W związku z tym, od samego początku swego pobytu we Włoszech, Kulik podejmowała starania o to, by zrobić wykład połączony z pokazem dokumentacji w mediolańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Napisała tekst, który chciała wygłosić i szukała możliwości przełożenia go na język włoski. Pracownicy polskiego konsulatu w Mediolanie skontaktowali ją z Jackiem Popkiem, projektantem wzornictwa przemysłowego, który na początku lat siedemdziesiątych przebywał na praktyce zawodowej w mediolańskich biurach projektowych Roberta Menghi i Area Studio, a także pracował jako korespondent włoskiego pisma społeczno-kulturalnego *SHOP*, publikując artykuły o architekturze, urbanistyce i sztuce polskiej. Popek przetłumaczył tekst Kulik, dzięki czemu mogła ona zrobić wykład w Akademii Sztuk Pięknych. Nastąpiło to jednak pod koniec czerwca, już po zakończeniu roku akademickiego, przez co na spotkanie przyszło

niewielu studentów. Pojawili się za to redaktorzy lokalnych pism *NAC* i *Human design*, wyrażając chęć nawiązania kontaktów i otrzymywania materiałów o nowej sztuce polskiej. Do faktycznej współpracy nigdy nie doszło.

Popek nie tylko przetłumaczył tekst wykładu Kulik, ale też przedstawił ją Lindzie Capriolo, włoskiej architektce, kierującej wówczas pismem *SHOP*. W redakcji pisma udało się zrobić dwa dodatkowe pokazy: jeden indywidualny, dla młodego włoskiego historyka sztuki, drugi zbiorowy, z udziałem grona redakcyjnego pisma. Na drugi wykład zaproszono, za pośrednictwem komunikatu prasowego, przedstawicieli innych gazet i czasopism wydawanych w Mediolanie: *Il Giorno*, *Avanti!*, *L'Unità*, *Corriere della Serra*, *Panorama*, oraz pisma o sztuce współczesnej *D'Arts Agency*. Nie wiadomo jednak, czy ktoś z redakcji tych gazet wziął udział w spotkaniu.

Wykład był sprawozdaniem z działalności KwieKulik oraz grona współpracujących z nimi artystów i artystek na początku lat siedemdziesiątych. W tekście pojawiła się też wzmianka o elbląskiej Galerii EL, prowadzonej przez Gerarda Kwiatkowskiego oraz informacja o planowanym przez tę placówkę „Spotkaniu Młodych”, na które organizatorzy chcieliby zaprosić również artystów z innych krajów. Zaproszenie to pozostało bez echa. Pomimo prób, Kulik nie udało się nawiązać współpracy z artystami bądź galeriami włoskimi. W liście do Kwiatkowskiego opisywała ona swoje wysiłki oraz wskazywała na problemy, jakie napotykała:

Staram się, jak mogę, reklamować Polskę, naszą pracę i Galerię EL. (Proponuję współpracę, wymianę dokumentacji).

- trudno im zrozumieć, jak egzystuje np. Twoja Galeria, pytają o podatki, o wolność w nadawaniu profilu itd.

- trudno im też wyjaśnić pracę grupową (!), zespołową – tutaj wszyscy pracują indywidualnie.

- trudno im wyjaśnić, z czego my żyjemy, przecież tego, co robimy, nie można sprzedać. Nie rozumieją dwoistości naszych problemów bytowych (z jednej strony brak pieniędzy, z drugiej możliwości, przy odpowiednich staraniach, robienia filmu 35 mm czy 16 mm)⁴.

List ten pokazuje zderzenie dwóch typów ekonomii politycznej i polityki kulturalnej. Znamienne były pytania Włochów o niezależność merytoryczną galerii w sytuacji, gdy jest ona finansowana z pieniędzy publicznych, a także kwestia dostępu w Polsce – pod warunkiem posiadania odpowiedniego statusu i/lub kapitału społeczno-środowiskowego – do sprzętu filmowego. Uwagi Kulik wskazują na to, że miała styczność głównie z twórcami o dość tradycyjnym, indywidualistycznym podejściu do praktyki artystycznej. Wskazuje na to również sprawozdanie, jakie po powrocie z wyjazdu stypendialnego napisała dla Ministerstwa Kultury i Sztuki. Oprócz tradycjonalizmu, skrytykowała w nim martwość życia artystycznego – nieumiejętność dotarcia do odbiorcy i świecące pustkami galerie, różniące się jej zdaniem od wspólnotowych przedsięwzięć realizowanych w warszawskiej Galerii Współczesnej lub elbląskiej Galerii EL, które odchodzą od tradycyjnych wystaw na rzecz spotkań, koncertów i innych wydarzeń, angażujących konkretne grupy środowiskowe⁵.

Na początku lat siedemdziesiątych, dążenie KwieKulik do nawiązania współpracy z artystami z Zachodu brało się z chęci budowania szerszej koalicji na rzecz nowej sztuki – koalicji, która byłaby przeciwwagą dla polskich struktur instytucjonalnych i związkowych, opartych na tradycyjnych dyscyplinach artystycznych. Wynikało także z przekonania o równoległości poszukiwań twórców po obu stronach żelaznej kurtyny, pomimo zasadniczej odmienności uwarunkowań systemowych. Wydaje się, że pewną rolę odgrywała też chęć budowania, w oparciu o kontakty z zagranicą, własnego kapitału symbolicznego w polskim polu neoawangardowej produkcji artystycznej. Potwierdza to fakt, że po powrocie do kraju, Kulik opublikowała w *Notatniku Robotnika Sztuki* tekst wykładu wygłoszonego w Mediolanie nie w wersji polskiej, ale w przekładzie na język włoski⁶. Być może liczyła na to, że świadectwo współpracy zagranicznej uruchomi typowy mechanizm zapośredniczonego uznania – to znaczy, że uznanie w oczach ludzi z zagranicy wzmocni też pozycję KwieKulik i współpracujących z nimi artystów w polskim środowisku artystycznym. W tym samym, czwartym numerze *Notatnika Robotnika Sztuki* – by się ograniczyć do tego pisma – znalazły się dwa inne obcojęzyczne dokumenty, potwierdzające zagraniczne kontakty lub podróże Andrzeja Partuma i Zbigniewa Warpechowskiego⁷. Wcześniej, w drugim numerze, opublikowano tekst Galerii Foksal „Żywe archiwum”⁸. Podano w nim nazwiska zagranicznych artystów, których materiały i dokumentacja znajdowały się w archiwum galerii. Starano się w ten sposób wykazać rozległe kontakty z czołówką ówczesnej sztuki światowej i budować wysoki status symboliczny placówki w instytucjonalnym polu sztuki polskiej.

Upowszechnianie polskiej sztuki za granicą

W marcu 1973 roku do Polski przyjechał Jorge Glusberg, dyrektor Centre de Arte y Comunicación (CAYC) w Buenos Aires. Zbierał informacje na temat polskiej neoawangardy konceptualnej, medialnej i akcyjnej – chciał zorientować się w „ruchu” nowej sztuki, bowiem planował pokazanie prac jego najważniejszych przedstawicieli na wystawie sztuki polskiej w Argentynie. W warszawskiej Galerii Współczesnej odbył się jego wykład, na który przyszło liczne grono artystów. Byli tam także Kwiek i Kulik. W liście do Gerarda Kwiatkowskiego tak relacjonowali sytuację, do jakiej doszło po wykładzie:

Widząc, co się dzieje – że każdy informuje tylko o sobie, oczerniając innych i przesłaniającym innym (nam) dojście do niego, zlekliśmy się, żeby nie odebrał spaczonych, jednostronnych informacji o »ruchu« i rzeczywistych wartościach sztuki naszej i zdecydowaliśmy się na bezkompromisowe uderzenie. Kiedy wychodził do szatni, ostro wystartowała Zosia, przedzierając się przez szeregi artystów i na boku, po angielsku przedstawiła mu sytuację, tzn. że to z czym się na razie zapoznał nie jest wszystkim i że chce się umówić na pokazanie mu materiałów z wielu ważnych, wartościowych działań sporej grupy artystów. Bo jak pewnie przypuszczasz nikt oprócz nas (i Partuma), z ludzi zresztą, którzy wiele zawdzięczają Galerii EL – nie uważał za stosowne wspomnieć, choćby słowem o Galerii EL, „Robotnikach sztuki”⁹.

Nazajutrz, w węższym gronie, KwieKulik spotkali się z Glusbergiem w Biurze Poezji Andrzeja Partuma. Artyści zaprezentowali slajdy i zdjęcia z dokumentacją działań oraz numery *Notatnika Robotnika Sztuki*. W efekcie, Glusberg zaprosił ich do udziału w przygotowywanej przez siebie wystawie i poprosił o przesłanie materiałów. KwieKulik wysłali tekst z charakterystyką metody swojej pracy i wyjaśnieniem ogólnej koncepcji Działań, a także opis oraz kilkadziesiąt zdjęć z *Działań z Dobromierzem*, uporządkowanych w tematyczne zbiory. Poprosili też Kwiatkowskiego o materiały na temat działalności Galerii EL, zastrzegając, iż muszą one być dobrze przygotowane, po to, aby „w obrębie swej ekspozycji (...) zwyciężyć z całą resztą naszych kolegów Kantorów, Foksalowców, indywidualistów itd.”¹⁰ W trakcie kolejnej wizyty Glusberga w Warszawie, KwieKulik otrzymali od niego fundusze na wykonanie kopii filmu *Działania z 1972 roku*. Kopia, wykonana nielegalnie (próby oficjalnego załatwienia tej sprawy nie przyniosły skutku) w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Wojskowych „Czołówka”, została wysłana do Glusberga z Paryża, gdzie przewiózł ją znajomy artystów. Nie chcieli jej wysłać bezpośrednio z Warszawy, obawiając się, że może zostać skonfiskowana.

Dążenie do podejmowania na własną rękę działań upowszechniających sztukę polską za granicą, wzmocniały negatywne doświadczenia z oficjalnymi mechanizmami prezentowania twórczości polskich artystów na arenie międzynarodowej. Chodzi o trwające w tym samym okresie przygotowania do VIII Biennale Młodych w Paryżu. KwieKulik zostali zaproszeni do udziału w sekcji audiowizualnej, organizowanej wówczas po raz pierwszy. Problemem okazał się wybór prac przez polskie jury. Kolejne zestawy slajdów, przygotowywane przez artystów, były uznawane przez pięć różnych komisji kwalifikacyjnych za nieodpowiednie i odrzucane. Artystom udało się poznać absurdalne argumenty, jakimi wspierano te decyzje: zdjęcie nagiego Dobromierza z mandarynkami odrzucono jako „satyrę na Chiny”, zaś ćwiczenia na replice *Mojżesza Michała Anioła* ze względu na „obrazę uczuć religijnych Żydów”. W fałszywej trosce o polską politykę kulturalną i obawie o podjęcie kontrowersyjnej decyzji, usunięto z zestawu dokumentację wszystkich tych działań – KwieKulik i innych artystów – które odwoływały się do tematyki politycznej.

W liście do Gerarda Kwiatkowskiego artyści zestawili swe obserwacje środowiskowe, poczynione przy okazji wizyty Glusberga, oraz doświadczenia związane z przygotowaniem do biennale: „Ten wypadek, oraz drugi – działanie przy Glusbergu – wiele nas nauczyły, na wiele spraw otworzyły nam oczy, naprawdę poznaliśmy mechanizmy cenzury, lansowania, kopania kolegom dołków [sic!], kariery”. Wspomnieli też o napisaniu formalnej skargi w sprawie oficjalnych metod upowszechniania sztuki. Zakończyli refleksją na temat dotyczącą celowości pisania tego rodzaju pism: „Czy warto? Trzeba. Jak nic nie pomoże, to zostaną dokumenty dla historii. My nie mamy nic do stracenia”¹¹.

W skardze tej, skierowanej do ówczesnego ministra kultury Stanisława Wrońskiego¹², KwieKulik otwarcie krytykowali sposób działania komisji dopuszczającej prace na biennale, jak też same „kryteria” kwalifikacji – i dyskwalifikacji prac. Piętnowali więc fakt cenzury, z jaką się spotkali i wykpiwali absurdalne, „dziecięce”, jak je określili, argumenty stojące za decyzją o odrzuceniu konkretnych realizacji. W podsumowaniu swoich obserwacji z przygotowań do biennale, napisali: „generalnie skutek jest taki – pojechały do Paryża »ładne obrazki«, zaś myśl, idea, zaangażowanie, nowatorstwo zostały w kraju”. Przedstawiając dalej swe wnioski i postulaty, wykorzystali strategię perswazyjno-argumentacyjną, opartą na podwójnej retoryce. Z jednej strony, przeciwstawiali zainteresowanie sztuką efemeryczną i jej dokumentacją, jakie okazał Pa-

ryż, brakowi zainteresowania ze strony polskich podmiotów odpowiedzialnych za upowszechnianie sztuki: „martwi nas to, że chęć ujawnienia nas (m.in.) wyraził Paryż, a nikt dysponujący możliwościami ujawniania nowych i coraz nowszych form w sztuce, w Polsce. Podejrzewamy, że nikt taki nawet o nas nie wie, mimo ciągłych naszych sygnałów w tej sprawie”. Odwoływali się w ten sposób do Zachodu jako figury autorytetu i wyznacznika wartości ich działań – niedostrzeganych bądź lekceważonych w Polsce. Z drugiej strony, grali na retoryce rywalizacji pomiędzy Wschodem i Zachodem, podkreślając, iż przy odpowiednich działaniach na rzecz upowszechniania nowej polskiej sztuki, mogłaby ona śmiało konkurować pod względem nowatorstwa ze sztuką zachodnią. Uznanie wartości polskich „wynalazków” artystycznych i ich właściwa „reklama” pozwoliłoby zredukować kulturowe zacofanie kraju względem państw zachodnich – dogonić, a być może nawet „przegonić” Zachód:

W sztuce, tak jak i w innych dziedzinach (przemysle, nauce, handlu) obowiązują prawa nowości, dokonuje się wynalazków, ogromnie liczy się, kto pierwszy zrobił, zaobserwował, zaproponował, podał, udowodnił, wynalazł, przeprowadził... Jesteśmy w tyle za Zachodem nie dlatego, że u nas nikt nie pierwszy nie wynalazł, tylko, jak przekonał się namacalnie, na skutek pomieszania kompetencji, wadliwej, zrutynizowanej pracy aparatu upowszechniania, lęku każdego w tym aparacie przed wydaniem samodzielnej decyzji, oceny, oraz chorobliwie zapóźnionemu dostrzeganiu, dofinansowaniu, wreszcie reklamie nowych tendencji¹³.

KwieKulik nie skupiali się jednak na przedstawieniu konkretnych sugestii zmian, które poprawiłyby funkcjonowanie oficjalnego „aparatu” upowszechniania nowych praktyk artystycznych. Sugerowali raczej, iż sami są lepiej merytorycznie przygotowani do tego, by stworzyć i prowadzić artystyczno-badawczą placówkę gromadzącą oraz upowszechniającą dokumentację polskiej sztuki efemerycznej. Upominali się więc o środki materialne i instytucjonalne, które stworzyłyby im taką możliwość. Wskazują na to fragmenty, w których wymieniają różne sfery swej działalności i zarysowują plany na przyszłość – wspominają o przygotowaniu „projektu naukowego ośrodka rejestracyjno-upowszechniającego, działającego przy MKiS, pod patronatem Galerii EL”, a także o alternatywnej możliwości prowadzenia „działu dokumentacji i informacji sztuki aktualnej przy projektowanym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”. Był to wstępny zarys idei Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU), stworzonej i prowadzonej później przez KwieKulik. Artyści chcieli, by PDDiU była jednostką funkcjonującą przy jednej z państwowych placówek kulturalnych, w oparciu o środki państwowe. Liczne podania w tej sprawie, wysłane do różnych instancji i instytucji od połowy lat siedemdziesiątych nie przyniosły jednak oczekiwanego efektu. PDDiU pozostała jedną z prywatnych, autorskich „pozainstytucjonalnych instytucji” w środowisku polskiej neoawangardy. W ramach PDDiU KwieKulik realizowali postulat upowszechniania działań własnych oraz innych artystów i artystek dla publiczności zagranicznej: zapraszali przebywających w Polsce twórców, krytyków sztuki i kuratorów z innych krajów bloku wschodniego, a także z Zachodu, na pokazy dokumentacji połączone z autorskim komentarzem¹⁴. W wielu wypadkach nawiązane w ten sposób kontakty owocowały później dalszą współpracą, a także kolejnymi spotkaniami, swoistymi „rewizytami”, jakie odbywały się w trakcie zagranicznych podróży KwieKulik na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Kamienie kontra pomarańcze

W marcu 1975 roku w warszawskiej Galerii Współczesnej, prowadzonej już w tym czasie przez Zdzisława Sosnowskiego, Jacka Drabika i Janusza Hake¹⁵, pokazano pracę *Rekonstrukcja*: na podstawie zdjęć zamieszczonych w jednym z zachodnich magazynów artystycznych, kierujący galerią zrekonstruowali prace *Variable Piece # 116* Douglasa Hueblera i *Three Circles of Stones* Richarda Longa. W opublikowanym w tym samym roku wydawnictwie *Polish Art Copyright* zamieszczono telegram trójki prowadzących galerię do Richarda Longa, z informacją o podjęciu pracy nad „zrekonstruowaniem” jego realizacji: „We inform you, that at 19.03.1975 we start to realize reconstruction your work »Rolls of Stones«”¹⁶. Long wysłał list, w którym wskazał, że nie wie dokładnie, o jaką pracę chodzi – w telegramie podano błędny tytuł – a także podkreślił, że rekonstrukcja jego dzieła jest niemożliwa, nie sposób bowiem skopiować oryginalnego kontekstu, czyli czasu i przestrzeni jego zaistnienia, te zaś były jego znaczącymi artystycznie składnikami¹⁷. W efekcie, wszelka „rekonstrukcja” będzie już nowym dziełem, a nie odtworzeniem jego realizacji. Odpowiadając listownie, Jacek Drabik napisał, że nie chodzi o rekonstrukcję pracy Longa, gdyż to jest oczywiście niemożliwe, ale o to, aby:

Zrekonstruować samą wizualną sytuację i w oparciu o nią pokazać funkcję wartości artystycznej oderwanej od materialnego obiektu. Sensem rekonstrukcji jest pokazanie rozbież-

ności pomiędzy materialną tożsamością obu zdarzeń (autorskiej realizacji i rekonstrukcji) oraz skalę wartości, która charakteryzuje pierwotne zdarzenie w chwili rekonstrukcji. Niezależne potraktowanie kategorii czasu i przestrzeni pozwala wyizolować sam proces »przepływu informacji« i podjąć próbę ustalenia rządzących nim reguł. Nasza działalność jest zatem pozbawiona komercyjnego charakteru¹⁸.

Z listu wynika, że Sosnowski, Drabik i Haka nie działali jako galerzyści, chcący pozyskać dzieło Longa, na przykład dla celów komercyjnych, ale jako autonomiczni twórcy, przeprowadzający rodzaj eksperymentu artystycznego. Nie jest do końca jasne, jak należałoby go rozumieć – wyjaśnienia są dość ogólnikowe – ale wydaje się, że miała to być refleksja nad konceptualnym i informacyjnym wymiarem sztuki, nad możliwością zaistnienia dzieła jako konceptu w odmiennej materii, czasie i przestrzeni, a także nad procesami komunikowania i dystrybucji sztuki za pomocą takich czynników technicznych i instytucjonalnych, jak fotograficzna reprodukcja oraz katalogi lub czasopisma artystyczne. Nie sposób jednak nie zauważyć, że prowadzący Galerię Współczesną wybrali do tego celu pracę znanego, zachodniego artysty. W przywołanym wyżej liście określili go w nagłówku jako „Dear Friend!”, a także zaprosili na organizowaną przez siebie w niedalekiej przyszłości „wielką międzynarodową imprezę”. Zachowując dystans do całej tej sprawy, Long w kolejnym liście nie wspominał o możliwości udziału w takowej imprezie, za to skorygował tytuł „rekonstruowanej” pracy, potwierdził, że rozumie, iż chodzi tu o artystyczny eksperyment i kurtuazyjnie życzył powodzenia w jego realizacji¹⁹.

„Eksperyment” ten był niewątpliwie czymś więcej, czy też zgoła czymś innym, niż konceptualna refleksja nad sztuką. Wydaje się, że stanowił on – podobnie, jak wiele współczesnych re-enactmentów wcześniejszych działań performance – narzędzie przechwycenia i zawłaszczenia części kapitału symbolicznego innego artysty. Poprzez symboliczne związanie się z Longiem i wymuszenie na nim swego rodzaju „współpracy”, artyści prowadzący Galerię Współczesną budowali swoją pozycję w polskim środowisku artystycznym, a także starali się „zaistnieć” w zachodnim świecie sztuki. Chodziło więc o realizację tego, co Łukasz Ronduda ujmuje jako ogólną, cyniczno-pragmatyczną strategię „menadżerską” Sosnowskiego, mającą na celu osiągnięcie sukcesu na polu sztuki poprzez wykorzystanie mechanizmów promocyjnych i reklamowych²⁰.

W samej *Rekonstrukcji* Ronduda dopatruje się jednak czegoś więcej i próbuje interpretować ją za pomocą kategorii nawiązujących do dyskursu zależnościowego:

Sosnowskiego i jego współpracowników Drabika i Hakę interesowało szczególnie pokazanie przepływu informacji między zachodnim »centrum« kulturowej produkcji a „peryferiami”, do których należało miejsce, z którego się wypowiadali. *Rekonstrukcja* była próbą zobrazowania ich sytuacji geograficznego i kulturowego oddalenia, skazania na otrzymywanie jedynie fragmentarycznych informacji o sztuce „euroamerykańskiego centrum” – w formie kiepskich reprodukcji, strzępków tekstów itp. Praca ta była zarazem komentarzem do toczącej się w polskim świecie sztuki dyskusji na temat kopiowania przez polskich artystów współczesnych osiągnięć zachodnich poprzedników przy jednoczesnym braku własnych oryginalnych propozycji (taką krytykę prowadził np. Świdziński). Sosnowski i jego koledzy, podejmując w *Rekonstrukcji* przewrotną grę z Longiem i Hueblerem, w ironiczny sposób odnosili się do swojej naśladowczej pozycji wobec „wielkich konceptualnych artystów zachodnich”. Przede wszystkim dzięki aktywności Jana Świdzińskiego polscy artyści byli świadomi zależności polskiego świata sztuki od systemu naczyń połączonych euroamerykańskiego *artworldu*. Dzięki uświadamianiu sobie swej sytuacji – artystów zza żelaznej kurtyny, nie mogących w pełni uczestniczyć w życiu tzw. centrum świata sztuki – nie mieli złudzeń: marginalizacja ta była przyczyną ich artystycznego cynizmu i sankcjonowała ich grę jako formę nawiązania godnej relacji z partnerami z Zachodu²¹.

Interpretacja ta wydaje mi się mocno wątpliwa, niezależnie od tego, czy ma ona być próbą określenia intencji bądź celu działania Sosnowskiego, Drabika i Haki, czy też hipotezą dotyczącą ówczesnego – faktycznego lub możliwego – sposobu odczytywania znaczenia *Rekonstrukcji*, czy może wreszcie współczesną interpretacją sensu tej pracy z perspektywy historycznej. Nic nie wskazuje na to, by „pokazanie przepływu informacji” miało na celu wydobyć na jaw istnienia asymetrycznej relacji pomiędzy centrum i peryferiami. W przywołanym wyżej liście Drabik podkreślał, że medialno-instytucjonalne kanały, którymi płynęła ta „informacja”, sprzyjały „odrywaniu wartości artystycznej” od materialnego obiektu i czasoprzestrzennego kontekstu jego zaistnienia. W jeszcze większym stopniu odnosiło się to do geopolitycznego kontekstu pracy Longa. I choć Drabik wspominał o „pokazaniu rozbieżności pomiędzy materialną tożsamością” pierwotnego zdarzenia i jego powtórką, to *Rekonstrukcja* mogła jedynie zwracać uwa-

gę na odmienność materialnych obiektów, ucieleśniających tę samą „informację”, a w najlepszym razie na odmienność fenomenologicznie rozumianych, czasoprzestrzennych ram obu zdarzeń. Nie pozwalała dostrzec różnicy kontekstów geopolitycznych. Na Zachodzie, praca Longa, jako działanie wpisujące się w inspiracje land artowskie, mogła być wówczas – choć wyłącznie na poziomie symbolicznym – gestem kontrkulturowym, antyurbanistycznym i antyrynkowym, mogła nieść ze sobą krytykę ekonomii politycznej kapitalizmu. *Rekonstrukcja*, wykonana w Polsce, nie tylko gubiła wszystkie te „zachodnie” znaczenia, ale też nie odnosiła się do tutejszego kontekstu ekonomicznego i społeczno-politycznego. Niewątpliwie Sosnowski, Drabik i Haka byli świadomi peryferyjności miejsca, z którego „się wypowiadali”, ale ich gest miał raczej na celu jej ukrycie, proste wymazanie, posłużenie się językiem centrum po to, aby jawić się – po obu stronach żelaznej kurtyny – jako pełnoprawni aktorzy zachodniego artworldu. Jeśli była to „forma nawiązania godnej relacji z partnerami z Zachodu”, to owa relacja mogła zaistnieć jedynie na warunkach zachodnich, za cenę świadomej i – jak stwierdza sam Ronduda – cynicznej autokolonizacji.

To, czego zabrakło w *Rekonstrukcji*, zostało do niej wprowadzone za sprawą interwencyjnego działania, jakie podjęli KwieKulik. W przedsięwzięciu Galerii Współczesnej dostrzegli oni cechy analogiczne do tworzonej przez siebie od początku lat siedemdziesiątych tzw. „sztuki pasożytniczej”, czyli działań na realizacjach innych artystów. „Podłączając się” więc do *Rekonstrukcji*, KwieKulik wykonali na niej kilka dokumentowanych działań z użyciem pomarańczy. Do trzech kamiennych kręgów dodawali czwarty, bądź też zastępowali kilka kamieni z kręgu rzędem pomarańczy. Był to właściwie gest prywatny, ściśle dokamerowy, zrozumiały przede wszystkim w perspektywie archiwum – czytelny dla podmiotu dysponującego wiedzą o ich wcześniejszych działaniach. KwieKulik nawiązywali bowiem do *Działań z Dobromierzem*, realizowanych zasadniczo w latach 1972-74. Pojawiały się w nich różnego rodzaju kręgi, układane z przedmiotów wykorzystywanych przez artystów w życiu codziennym, a dzięki temu ukazujących realia oraz różnorakie uwarunkowania PRL-u lat siedemdziesiątych. Wydaje się, że dla KwieKulik działanie z pomarańczami w Galerii Współczesnej było przede wszystkim gestem konceptualnym, stworzeniem nowej możliwości dla sztuki, wymyśleniem nowego typu spiętrzonego działania, podniesionego do drugiej potęgi „podłączenia się” do realizacji, która sama powstała w wyniku „podłączenia”. Być może artyści chcieli też zaznaczyć swoje pierwszeństwo, jeśli chodzi o ideę i praktykę tego rodzaju pasożytniczych „podłączeń”. Istotne jest wszakże to, że ich działanie wprowadzało ze sobą lokalne uwarunkowania ekonomiczno-polityczne: użyli pomarańczy, „odszytowanego”, deficytowego towaru, który był jednym z symboli rozdzwisku między propagandą dobrobytu a realiami życia w PRL-u. Ten aspekt byłby wówczas o wiele bardziej czytelny dla potencjalnego polskiego odbiorcy niż sam konceptualny status ich działania. Z kolei w perspektywie historycznej, znając ogólną postawę artystyczną i inne realizacje KwieKulik, działanie to można odczytać jako gest polemiczny wobec przenoszenia do Polski zachodnich idei i praktyk artystycznych, nie odnoszących się do tutejszych uwarunkowań, a przez to nieautentycznych na gruncie państwa socjalistycznego i całkowicie bezkrytycznych w odniesieniu panujących w nim realiów życia²². Byłaby to więc swoista „krytyka peryferyjnego rozumu”, peryferyjnej mentalności, która szuka kapitału symbolicznego – a wraz z nim ekonomicznego – jedynie w relacji do kultury centrum. Byłby to także głos na rzecz przekroczenia peryferyjności poprzez rozpoznanie specyficznej wartości własnej sztuki oraz skonfrontowanie lokalnych praktyk artystycznych, w ich odrębnej genezie, funkcji i znaczeniu, ze sztuką Zachodu.

Krytyka poczynań Galerii Współczesnej zaczęła wybrzmiewać w tekstach KwieKulik już kilka miesięcy po tym, jak podłączyli się oni do *Rekonstrukcji*. W czerwcu 1975 roku, w Liksajnach, w piśmie polemicznym wobec „alternatywnych koncepcji funkcjonowania współczesnej sztuki w PRL-u”, pojawia się zgryźliwa uwaga o „chęciach stworzenia przez Galerię Współczesną RSW – Prasa w Warszawie bazaru handlowego (z marketingiem i reklamą) sztuki »aktualnej«; tu już każda konceptualna ulotka czy filmik będzie miała swoją metkę z ceną (w dolarach), zanim »artysta« to wyprodukuje (...)”²³. Rok później, w jednej ze swoich rozsyłek – ulotek powielanych własnym sumptem na papierze fotograficznym – będących narzędziami prowadzenia własnej polityki artystycznej w agonistycznym polu sztuki polskiej lat siedemdziesiątych, KwieKulik odnoszą się do publikacji *Polish Art Copyright*, w której znalazły się dokumenty związane z *Rekonstrukcją*. Krytykują zabiegi autopromocyjne grona artystów związanych wówczas z Galerią Współczesną – oprócz Sosnowskiego, Drabika i Haki, wymienieni zostali Jan Stanisław Wojciechowski, Andrzej Lachowicz i Natalia LL, a także stwierdzają, że są oni „wsparci D. Hueblerem i R. Longiem”²⁴.

Kwie i Kulik poznali Zdzisława Sosnowskiego w 1971 roku, przy okazji przygotowań do Festiwalu Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie. W latach 1972-73 utrzymywali z nim dość ożywioną korespondencję, dążąc do wzajemnego udostępniania sobie materiałów dokumentacyjnych i informacji o działalności artystycznej, zarówno własnej, jak i środowisk, z którymi współpracowali. Wzajemnie zapraszali się na organizowane przez siebie imprezy, planowali też wciągnięcie do współpracy artystów z zagranicy. Istniało między nimi porozumienie co do konieczności budowania w Polsce szerokiej, silnej koalicji młodych twórców, która mogłaby zdobyć odpowiedni kapitał symboliczny, wyprzeć „starą” awangardę i zająć nadrzędną pozycję w polu produkcji artystycznej. W liście z października 1972 roku, zapraszając KwieKulik

i innych współpracujących z nimi artystów na przygotowywany przez siebie we Wrocławiu Pokaz Sztuki Aktualnej, Sosnowski pisał do Kwieka: „Umów się z ludźmi, że siebie nie kontestujemy, gdyż musimy się razem trzymać i uderzyć zdecydowanie w »awangardę« polskiej sztuki, którą w sposób chytry ściągamy liczenie”²⁵. Około połowy lat siedemdziesiątych wcześniejsze sojusze uległy jednak daleko idącej dekompozycji lub rekonfiguracji. Gdy Sosnowski został współprowadzącym Galerię Współczesną, zaczął budować odmienną koalicję artystów i artystek, w której KwiekKulik nie zostali uwzględnieni. W pewnym stopniu mogły o tym zdecydować względy towarzysko-środowiskowe. W grupie twórców związanych z Galerią Współczesną – i promowanych przez nią – znalazł się Jan Stanisław Wojciechowski, który wcześniej, przez wiele lat, współpracował z KwiekKulik. Powodem zakończenia współpracy przez obie strony był konflikt ideowy. Różnice ideowe wpływały też na rosnący rozdźwięk między KwiekKulik a samym Sosnowskim, który podjął cyniczną grę z ekipą Edwarda Gierka. Z powodzeniem wpisywał się w jej modernizacyjno-westernizacyjną i konsumpcjonistyczną retorykę, zdobywając środki organizacyjne i finansowe potrzebne do tego, by promować na Zachodzie grupę twórców związanych z Galerią Współczesną²⁶. Oczywiście KwiekKulik zdawali sobie sprawę „z tej możliwości gry z administracją”²⁷ i sami taką – miejscami nieco ambiwalentną – grę wielokrotnie podejmowali. Stosowali jednak odmienną taktykę niż Sosnowski. Otwarcie krytykowali funkcjonowanie ówczesnych instytucji związanych z produkcją i upowszechnianiem sztuki, a także dokonywali rodzaju szantażu ideologicznego: starali się niejako „trzymać socjalizm za słowo”, domagając się od władz realizacji ideologicznych postulatów społeczno-kulturowych – szczególnie tych, które uważali za zgodne z założeniami swojej sztuki i mogące sprzyjać jej rozwojowi. Do elementów oficjalnej ideologii odwoływali się także wtedy, gdy składali podania o środki na własną działalność, w tym na założenie i prowadzenie PDDiU. Konflikt ideowy z Sosnowskim wynikał także stąd, że wedle KwiekKulik konceptualno-medialne realizacje twórców związanych z Galerią Współczesną nie ukazywały i nie komentowały socjalistycznych uwarunkowań życia oraz twórczości artystycznej; zamazując fakt geopolitycznego podziału i upodabniając się do zachodniego idiomu artystycznego, traciły egzystencjalny autentyzm.

Uwarunkowania

Na przełomie sierpnia i września 1975 roku Kwiek i Kulik przebywali w Szwecji, w Malmö; dla Kwieka był to pierwszy bezpośredni – i bardzo intensywny – kontakt ze światem za żelazną kurtyną. Oboje znaleźli się wśród twórców zaproszonych przez Janusza Boguckiego do udziału w kuratorowanej przez niego w Malmö Konsthall wystawie *7 unga Polacker / 7 Young Poles*²⁸. Szwedzka galeria pokryła koszty produkcji wystawy i wydania towarzyszącego jej katalogu, zapłaciła za podróż oraz pobyt uczestników wystawy, a w przypadku KwiekKulik – także za przekopiowanie przywiezionego przez nich materiału filmowego z taśmy 35 mm na 16 mm. Artyści nigdy przedtem nie mieli do czynienia z tak kompleksową i profesjonalną organizacją ze strony instytucji artystycznej.

Entuzjazm związany z możliwością samodzielnego zaprezentowania swojej działalności na Zachodzie spowodował, że artyści przygotowali bardzo bogaty program. Obejmował on odtworzenie, z pewnymi modyfikacjami, realizacji mających swoją premierę w Polsce: wystawy *Sztuka komentarza* (Galeria Znak w Białymstoku, 1974) oraz instalacji *Przestrzeń, niewiadoma, wyobraźnia, działanie* lub *Stół z X-ami* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1974) i *Sztuka świadomie zła* (Liksajny, 1975). W skład programu wchodziły też projekcje filmów *Forma Otwarta* (1971) i *Działania* (1972)²⁹, oraz pokazy slajdów dokumentujących działania KwiekKulik i współdziałania z innymi twórcami: były to między innymi dyplomy Kwieka (1969-70) i Kulik (1970-71); *Gra na Wzgórzu Morela* (1971); dwuekranowa projekcja ze spektaklu *Proagit 2* (1972); *Działania z Dobromierzem* (1972-74); nie obyło się bez dokumentacji „chałtur”, wykonywanych przez duet w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. W sumie dawało to blisko tysiąc czterysta slajdów (!), prezentowanych z komentarzem Kwieka (tłumaczonym na żywo), w trakcie trzydniowych pokazów. Materiał ten musiał być ilościowo przytłaczający, a niektóre z dokumentowanych działań były zapewne, pomimo komentarza, trudno zrozumiałe dla szwedzkich widzów, głównie lokalnych mieszkańców, którzy – niezbyt licznie – wzięli udział w pokazach.

W katalogu wystawy zreprodukowano między innymi dwie prace KwiekKulik z cyklu *Sztuka Komentarza*: na jednym zdjęciu widniała studencka rzeźba Kwieka, o fallicznym kształcie, z dodanym napisem „Człowiek-kutas”; drugie ukazywało Kulik, pracującą nad chałturą w pracowni Państwowego Przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych (PP PSP), na tle gipsowego orła, wykonanego przez innego „chałturzącego” artystę. Na fotografii widniał napis „Ptak z gipsu do brązu w Barakach Sztuk Plastycznych”, sarkastycznie komentujący złe warunki chałturniczej pracy i kiczowatość powstających w jej trakcie jej wytworów. Oba zdjęcia, wraz z innymi materiałami, zostały wysłane do Szwecji bez wiedzy i kontroli PRL-owskiego aparatu cenzury; co więcej, traf chciał – trudno w tym bowiem dopatrywać się

czyjegoś celowego zabiegu – że w katalogu zostały umieszczone na sąsiadujących stronach. Krótko po powrocie do Polski, na początku 1976 roku, KwieKulik dowiedzieli się, iż wydano im zakaz „reprezentowania polskiej sztuki za granicą przez kilka lat”, z powodu „obrazy godła narodowego”, której mieli dopuścić się w trakcie swych działań w Szwecji i udokumentować je zdjęciami w katalogu. Ta absurdalna insynuacja stanowiła pretekst do nałożenia kary – nie tyle jednak za wymknięcie się cenzurze, ile za konsekwentną krytykę i slanie oficjalnych skarg na PP PSP. Tłem tych zdarzeń była „sprawa operacyjnego sprawdzenia”, prowadzona przez służbę bezpieczeństwa prowadzona od końca lipca 1975 roku przeciwko Przemysławowi Kwiekowi i Markowi Koniecznemu. Miała ona na celu sprawdzenie, czy zorganizowana przez nich w środowisku artystycznym zbiórka podpisów pod petycją wyrażającą niezadowolenie z funkcjonowania PP PSP nie miała „wrogiego charakteru”. I choć sprawę umorzono – uznano, że w grę wchodzi pobudki ekonomiczne, nie zaś polityczne – to mogła ona wpłynąć na podjęcie decyzji o ukaraniu KwieKulik³⁰.

W wyniku zakazu „reprezentowania sztuki polskiej”, w latach 1976-1979 artyści nie mogli dostać formalnej zgody na wyjazd zagraniczny. Przekroczyli wówczas granicę Polski tylko raz – bez paszportów, dzięki tzw. „wkładkom paszportowym” do dowodów osobistych – jadąc w maju 1976 roku do Berlina Wschodniego. Odwiedzili tam autorską galerię Jürgena Schwainenbradena, mieszczącą się w jego mieszkaniu, gdzie zrobili pokaz dokumentacji. Była to rewizyta: Schwainenbraden odwiedził PDDiU we wrześniu 1975 roku, wraz z kilkoma innymi artystami ze Wschodniej Niemiec – między innymi z Robertem Rehfeldtem. W Berlinie KwieKulik spotkali ponownie Rehfeldta, poznali też jego żonę Ruth Wolf-Rehfeldt³¹. To od nich dowiedzieli się nieco później o tym, iż niemiecki historyk sztuki i artysta Klaus Groh zbiera materiały na przygotowywany przez siebie wykład. W latach siedemdziesiątych Groh specjalizował się między innymi w sztuce Europy Wschodniej – wydał wówczas książkę *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*³². Skupiał się w niej zasadniczo na wschodnioeuropejskim konceptualizmie: wśród polskich artystów i artystek omówionych w książce, znaleźli się między innymi Zbigniew Dłubak, Zdzisław Jurkiewicz, Tomasz Kawiak, Jarosław Kozłowski, Natalia LL oraz Maria Michałowska. Wykład, o którym mowa, odbył się w 1977 roku w Kassel i dotyczył współczesnej wschodnioeuropejskiej awangardy³³. KwieKulik przygotowali z tej okazji pracę *Koło KwieKulik*, poświęconą trudnym warunkom mieszkaniowym, w jakich wówczas funkcjonowali i prowadzili PDDiU, a także napisali wspomniany wcześniej tekst *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie* – swoisty list do artystów zachodnich. Cały ten materiał został wysłany do Groha, a sam tekst trafił także do Rehfeldtów.

Warto zatrzymać się nieco dłużej przy tym tekście, gdyż stanowi on najpełniejszy wykład tego, co określiłem w tytule jako „geopolitykę sztuki według KwieKulik”. Na początku artyści wskazują na konieczność przemyslenia i przekształcenia idei uniwersalizmu w świecie podzielonym żelazną kurtyną:

Rzeczywistość jest podzielona. Kiedy zaczynamy rozważać jakąkolwiek rzecz (to może być samochód lub dzieło sztuki) i tej rzeczy uwarunkowania, to w pewnym momencie zawsze trzeba te rozważania „podzielić” i jasno mówić, z której rzeczywistości ta rzecz pochodzi, ze Wschodu czy z Zachodu. W przeciwnym razie albo nie będziemy uniwersalni (paradoks rzeczywistości podzielonej), a tylko banalni, albo rozważania od podstaw będą fałszywe. Wielu z nas, a często i my, zapominamy o własnych uwarunkowaniach na Wschodzie (w czym pomaga nam zresztą atrakcyjność, skuteczność handlowa i wysoka jakość rzeczy z Zachodu – to może być samochód lub dzieło sztuki) i zaczynamy myśleć uniwersalnie (jak w rzeczywistości niepodzielonej), lecz wtedy dochodzimy do paradoksów teoretycznych i także praktycznych³⁴.

W rzeczywistości podzielonej, uniwersalne może być tylko zaświadczenie o niewspółmierności i specyfice własnych uwarunkowań. Tym, co uniwersalne okazuje się wówczas lokalność. Nie dostrzegając tego paradoksu, jest się skazanym na poszukiwanie łączności Wschodu i Zachodu w zbiorze ogólnych, banalnych, nieistotnych cech, albo też kreślenie z gruntu fałszywego obrazu jednolitości i głębokiej wspólnoty obu przestrzeni geopolitycznych. Przykładem takiego pustego i abstrakcyjnego uniwersalizmu było dla KwieKulik postępowanie wielu ówczesnych krytyków artystycznych, którzy:

Publicznie się licytują w ustaleniu, który Polski artysta był pierwszym polskim konceptualistą (wg założeń amerykańskich). (...) Te problemy to są najważniejsze i jedyne problemy naszych krytyków: patrzeć, co się wydarzyło na Zachodzie, nie żeby informować, nie żeby ustosunkowywać się do tego, ale żeby ustalać, który polski artysta zrobił to samo pierwszy w Polsce, i wtedy żeby krytykować go lub chwalić (to zależy od prywatnych związków między artystą a krytykiem)³⁵.

Ten fałszywy uniwersalizm miał też cechować myślenie i działanie niektórych polskich artystów. Zapewne chodziło tu przede wszystkim o wspomniane wcześniej środowisko skupione wokół Galerii Współczesnej. KwieKulik opisują i krytykują u nich coś, co można by nazwać mentalnością kolonialną, a ściślej autokolonialnym podporządkowaniem się Zachodowi jako (zastępczemu) hegemonowi symboliczno-kulturowemu. Efektem takiej postawy było powtarzanie elementów zachodnich praktyk artystycznych w uwarunkowaniach PRL-u, a raczej w ogóle nie bacząc na nie, tak jakby w obu przestrzeniach geopolitycznych praktyki te miały taki sam, uniwersalny sens. „Są w Polsce artyści, którzy specjalnie studiują nowe formy artystyczne (które zostały już wylansowane i są kupowane) z Zachodu, tylko po to, żeby powtórzyć te formy, bez pokazywania jakiegokolwiek indywidualnej przyczyny używania tych form”. KwieKulik przeciwstawiali temu własną postawę. Deklarowali, iż pragną należeć do tej nielicznej grupy artystów, którzy „są bardziej zainteresowani otaczającą rzeczywistością, ludźmi, historią ich kraju, nauką, techniką, (...) polityką ich ustroju niż polityką umieszczania siebie w zachodnich układach”³⁶. Pozwalało im to wynajdować nowe formy artystyczne wyrastające z uwarunkowań PRL-u i zdeterminowane indywidualnym doświadczeniem biograficzno-historycznym. Paradoksem było to, że ich sztuka, za sprawą fałszywego uniwersalizmu postrzegana w oderwaniu od swych lokalnych uwarunkowań, jawiła się krytykom właśnie jako powtórzenie, jako naśladownictwo sztuki Zachodu, przed którym to zarzutem artyści musieli się często bronić. Stosowana przez nich strategia obrony, polegała na odwoływaniu się do idei skonkretyzowanego, zróżnicowanego, podzielonego uniwersalizmu. Zakładał on możliwość istnienia podobieństw lub paralelizmów między zachodnimi i wschodnimi praktykami artystycznymi, które w obu tych obszarach geopolitycznych miały odmienne genealogie i wpływały z odmiennych uwarunkowań. Świadczy o tym stwierdzenie, że tacy artyści, jak KwieKulik, „nie są spóźnieni, wynajdują nowe formy artystycznego porozumienia w tym samym czasie co na Zachodzie lub szybciej, lecz jeśli później, to prawie na pewno przed jakąkolwiek informacją o jakiejś nowej sztuce z Zachodu”³⁷. Idea podzielonego uniwersalizmu miała więc być także narzędziem budowania równouprawnienia twórców ze Wschodu w konfrontacji ze sztuką zachodnią.

Kolejnym tematem poruszonym w tekście są uproszczenia w pojmowaniu uwarunkowań życia i twórczości artystycznej po obu stronach żelaznej kurtyny. Chodziło tu przede wszystkim o opozycję zachodniego „businessu” i wschodniego „reżymu”. Jednym z powodów powstawania tych uproszczeń były próby opisania własnych uwarunkowań „w pracy, która ma być zrozumiana jednocześnie w dwóch rzeczywistościach”. Tego typu próbę można zdaniem KwieKulik dostrzec w realizacjach Węgra, Endre Tóta:

Jest w nich dużo kokieterii. Wszyscy wiedzą, że autor reprezentuje i wyraża Wschód. Tak więc, jego prace powodują specyficzny uśmiech z powodu ich dwuznaczności. W porządku. Ale nie są wieloznaczne. Trzeba wiedzieć, że ten rodzaj uśmiechu każdy, robotnik i urzędnik, zna w Polsce (na Wschodzie) i używa go codziennie (prywatnie) bez żadnych ograniczeń. To mały uśmiech, to żadne ryzyko, żadna krytyka, żadna propozycja³⁸.

Chodzi tu o prace Tóta z serii *Joys*, przede wszystkim chyba o *I'm glad if I can stand next to you* (1973-75), to zdjęcie, na którym artysta stoi obok pomnika Lenina, oraz *You are the one who made me glad* (1975), zestawienie zdjęcia roześmianego artysty z portretem Lenina³⁹. KwieKulik uważali, że węgierski artysta, dążąc do tego, by jego realizacje były czytelne dla odbiorców z Zachodu, był zmuszony sięgnąć po nazbyt oczywiste, powierzchowne emblematy kojarzące się tam ze Wschodem, a w efekcie stworzył coś w rodzaju geopolitycznej „pop-egzotyki”. Kwestionowali też skuteczność obranej przez niego metody działania. Dwuznaczność, ironia, „specyficzny uśmiech”, wyrażający dystans, niewiarę i nieutożsamianie się z oficjalną ideologią, nie mogą być narzędziami krytyki systemu politycznego, gdyż stanowią element normalnego, codziennego funkcjonowania w jego obrębie. System znakomicie funkcjonuje z owym „specyficznym uśmiechem”, wręcz go potrzebuje, aby normalnie działać. KwieKulik dostrzegali, że brak utożsamienia z ideologią i wartościami symbolicznymi systemu politycznego – nie tylko u zwykłych obywateli, ale również u władz – nie wpływa zasadniczo na możliwość realnego funkcjonowania i trwania tegoż systemu. Można się jednak zastanawiać, czy uogólnienie sytuacji polskiej na cały blok wschodni samo nie jest uproszczeniem; wydaje się, że opisywane zjawisko miało zróżnicowany zakres i sposób występowania w poszczególnych krajach socjalistycznych.

W dalszej części tekstu, KwieKulik starali się podważyć stereotypowe ujęcia „businessu” i „reżymu”, jako uwarunkowań twórczości artystycznej na Wschodzie i Zachodzie. Jeśli chodzi o „reżym”, to dowodzili, że trudności, z jakimi przyszło im się mierzyć, sytuowały się nie tyle na poziomie symbolicznym, ile raczej ekonomiczno-materialnym. Ich zdaniem, jakkolwiek w Polsce, od końca socrealizmu w 1956 roku, panowała oficjalnie swoboda twórczości artystycznej, to w rzeczywistości władze administracyjno-instytucjonalne hamowały i ograniczały rozwój nowych, nie-tradycyjnych praktyk artystycznych decyzjami o nieudzielaniu im wsparcia finansowego i organizacyjnego, spychając produkcję artystyczną do sfery

aktywności prywatnej:

Tak więc awangardowi artyści nie są podziemiem, lecz to nie zależy od nich, aby wyjść poza swoje najprostsze, prywatne produkcyjne możliwości w robieniu sztuki. Teoretycznie to jest możliwe, np. żeby Kwiek, Wiśniewski, Kowalski itd. wydał sobie książkę, lecz praktycznie to jest niemożliwe, ponieważ np. to zbyt drogie/kosztowne. To by kosztowało ok. 60 tys. zł, to znaczy ok. 15 pensji. (...) Artysta może oczywiście zwrócić się do odpowiednich instytucji, lecz urzędnicy mogą się wtedy zapytać: „po co jest ta książka? Kto jej potrzebuje? My nie rozumiemy tego, nie możemy płacić za realizację czyichś prywatnych planów”. I tak jest zawsze w przypadkach nowej nie-tradycyjnej sztuki⁴⁰.

Aby zdobyć pieniądze na tę „prywatną” działalność artystyczną, twórcy muszą więc brać „chałtury”, czyli dzielić swój czas między nie-artystyczną pracą zarobkową a finansowaną dzięki niej sztuką. Uwagi o istnieniu tego rodzaju materialnych uwarunkowań na Wschodzie wyznaczają też perspektywę spojrzenia na zachodni „business” związany ze sztuką i stanowią podstawę jego reewaluacji. W istnieniu rynku sztuki KwieKulik dostrzegali szansę na zniesienie podziału na pracę i twórczość, nawet w przypadku artystów posługujących się „nowymi”, eksperymentalnymi formami. Dlatego zwracając się wprost do twórców zachodnich, pytali prowokacyjnie:

Dlaczego narzekacie na business w sztuce? Bądźcie szczęśliwi, że macie business w sztuce! Dzięki niemu zawsze macie nadzieję, że wasza sztuka będzie kiedyś kupiona, i to da wam możliwość żyć i robić sztukę dalej. Bądźcie szczęśliwi – business w sztuce przyspiesza momenty społecznej akceptacji „nowej” sztuki. Czy business w sztuce nie jest lepszy niż stały podział między a) robieniem sztuki i b) zarabianiem na życie + robienie sztuki + rozdawanie sztuki. Czy chcecie żyć z fryzjerstwa lub być urzędnikiem?⁴¹

KwieKulik wytykali artystom zachodnim czynienie antykomercyjnych gestów, które same stawały się towarami handlowymi i wskazywali, że odrzucenie rynku sztuki oraz konieczności zarabiania poza sztuką, prowadziłyby do zanegowania samej idei pieniądza, czyli utopijnego podważenia podstaw ekonomii. Za utopijne uznawali też – pomni własnych doświadczeń – przekonanie, że możliwe jest finansowanie sztuki w pełni z środków państwowych: „To wymaga kompetentnych i ryzykujących urzędników, to znaczy takich urzędników, którzy nadążają za artystami. To z pewnością utopia”⁴². Nie mniej utopijna była jednak nadzieja, że to rynek będzie „nadażał” za artystami, zapewniał finansowanie eksperymentalnej sztuki i przyspieszał jej społeczną akceptację, a w efekcie – prowadził do zniesienia podziału na pracę zarobkową i „prywatną” twórczość artystyczną. Dzisiejsza prekarna sytuacja większości artystów i artystek, także w Polsce, dowodzi aż nadto dobitnie, że przekonanie to nie znajduje pokrycia w rzeczywistości.

W 1978 roku KwieKulik dostali zaproszenie do Arnheim w Holandii na *Behaviour Workshop*, zainicjowany przez Toma Puckeya i Dirka Larsena, angielskich artystów tworzących duet Reindeer Werk, którzy odwiedzili PDDiU w kwietniu 1976 roku. Celem warsztatu miało być „ustalenie związków między formami sztuki – w których pewne aspekty ludzkiego są wyodrębnione – a zjawiskami społecznymi, które silnie wpływają na ludzkie zachowanie”⁴³. Polscy artyści uznali, że tak pomyślane spotkanie będzie dobrą okazją do skonfrontowania zachodnich i wschodnich uwarunkowań twórczości artystycznej. W tekście, który przygotowali do katalogu imprezy, napisali:

„Zjawiska społeczne wpływają na zachowanie”. Celem waszym i naszym jest niewątpliwie działanie w konkretnej rzeczywistości społecznej. Jednak gdy my mówimy „konkretna rzeczywistość” to mamy na myśli rzeczywistość socjalistyczną, wy – rzeczywistość kapitalistyczną. Czy sądzicie, że my albo wy, ufnie, jesteśmy w stanie działać, rozmawiać, pracować w jakiejś jednej rzeczywistości, np. „ogólnoludzkiej”, czy np. „sióstr i braci” – nie bacząc na to rozróżnienie? Próżne marzenia (choć chwilowo można uzyskać zapomnienie). Długie zachowanie w określony sposób – pod wpływem zjawisk społecznych, które długo z taką samą lub z coraz większą siłą bombardują człowieka – utrwała się, staje się trudnym lub niemożliwym do odrzucenia zachowaniem. Ciągłe takie samo, długie zachowanie piętnuje człowieka. Nasze osoby, czy chcemy, czy nie chcemy, są napiętnowane, fizycznie i psychicznie, tymi dwiema rzeczywistościami⁴⁴.

KwieKulik podkreślali, że nie chodzi im o abstrakcyjne ideologie i programy społeczne, ale konkretne realia życia i działania po obu stronach geopolitycznego podziału. Wskazywali też, że w trakcie spotkania, nie znając zachodnich uwarunkowań sztuki, mogą nie zrozumieć dyskusji i uznać ją za „egzotyczną”.

Do Arnhem jednak nie pojechali. Ze względu na obowiązujący ich „zakaz reprezentowania sztuki polskiej za granicą”, nie udzielono im zgody na wyjazd i nie wydano paszportów. W liście do organizatorów warsztatu KwieKulik szczegółowo opisali splot uwarunkowań i zdarzeń, które uniemożliwiały im przybycie, a także przedstawili scenariusz „performance korespondencyjnego”, który miał być zastępczą formą udziału w spotkaniu. Był to rodzaj performance delegowanego. Organizatorzy warsztatu, nie informując wcześniej pozostałych uczestników o nieobecności polskiego duetu, mieli przygotować stół dla dziewięciorga osób i czajnik do podgrzania wody. Performance rozpoczynał od podgrzania wody – jej powolne stygnięcie wyznaczało czas trwania wszystkich kolejnych działań. Pierwszym krokiem było odczytanie całości listu od KwieKulik, a zatem również poinformowanie zebranych o zaistniałej sytuacji, o idei performance delegowanego oraz przekazanie im jego scenariusza. Ten zaś zakładał, że przy stole usiądą osoby osobiście znające polskich artystów i mogą podjąć dowolne działania, rozmawiać na wybrany temat, zająć się swoimi sprawami, albo odpowiadać na pytania o KwieKulik. Mieli też rozdać specjalnie przygotowane karty pocztowe, prosząc zebranych o podpisanie ich swoim imieniem, nazwiskiem i adresem oraz ewentualne dodanie komentarzy. Karty te miały być następnie wysłane do Polski. Performance miał się zakończyć wtedy, gdy woda w czajniku będzie już całkowicie zimna. Paradoksalnie, cała ta sytuacja w pełni, jeśli nie zawiązką, odpowiadała idei warsztatu. KwieKulik byli tego świadomi. List zakończyli pytaniem, czy to, co ich spotkało, nie przyniosło więcej zysków, niż strat⁴⁵. Performance zrealizowano w Arnhem zgodnie ze scenariuszem, a KwieKulik otrzymali później kartki pocztowe z pozdrowieniami oraz wyrazami wsparcia od uczestników i uczestniczek warsztatu.

W okresie obowiązywania zakazu wyjazdów zagranicznych, KwieKulik utrzymywali kontakt i wymianę z twórcami zachodnimi, a także uczestniczyli w organizowanych przez nich przedsięwzięciach, dzięki sztuce poczty. W maju 1979 roku, w odpowiedzi na mail-artową ankietę Artpool z Liverpoolu, zawierającą pytanie „*Why are you doing mail art?*”, artyści podkreślali, że „używanie poczty dla sztuki jest jedynym, najtańszym, jedynym prywatnym sposobem informacji, stanowi część naszego administrowania sobą, niezależnego samoadministrowania, bez »pośredników«, przynajmniej tutaj”⁴⁶. Specyficznymi formami „sztuki poczty” – należałoby tu być może użyć terminu „sztuka korespondencyjna” – były już opisane wcześniej działania związane z przygotowaniem materiałów dla Klausa Groha oraz „performance korespondencyjny” dla Arnhem. Do bardziej typowych prac z zakresu sztuki poczty należała realizacja dla pisma „*Zweitschrift*”, wydawanego przez Utę i Michaela Erlhoffów. Gościli oni w PDDiU w 1977 roku, a później zaprosili polski duet do wzięcia udziału w międzynarodowym projekcie *Obcy tylko na obczyźnie jest obcym*; nadesłane prace opublikowano w numerze 4/5 z 1979 roku. KwieKulik przesłali schematyczną mapę z granicami RFN, NRD i Polski, oraz podpisem głoszącym, iż „obcy nie tylko na obczyźnie jest obcym”. Praca ta mogła się odnosić zarówno do sytuacji podzielonego bytu Niemiec, jak i do własnych doświadczeń KwieKulik, którzy w okresie, gdy obowiązywał ich zakaz wyjazdów zagranicznych, znajdowali się na swego rodzaju „czarnej liście” i nie byli zapraszani na wiele organizowanych w Polsce imprez krajowych i międzynarodowych.

Wschód na Zachodzie: podróże, powtórzenia, sposoby recepcji

W 1979 roku KwieKulik dostali zaproszenie na prezentację *Works and Words*, organizowaną w Amsterdamie przez galerię de Appel. W Polsce ich podania o zgodę na wyjazd i wydanie paszportów za pierwszym razem odrzucono i dopiero po odwołaniu rozpatrzono pozytywnie. Oznaczało to zakończenie trzyletniego okresu, w którym obowiązywał ich zakaz reprezentowania polskiej sztuki za granicą. W latach 1979-1987, do końca swej współpracy w ramach duetu, Kwiek i Kulik sześciokrotnie podróżowali do krajów Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, by robić tam performance, prowadzić warsztaty, a także prezentować dokumentację polskiej sztuki efemerycznej i wydawnictw artystycznych⁴⁷.

Istotnym elementem łączącym wszystkie te podróże była tendencja do powtarzania na Zachodzie realizacji, które artyści wykonywali wcześniej w Polsce. Decydując się na takie powtórki, KwieKulik zdawali się naruszać etos sztuki procesualnej i efemerycznej, wyrażający się w dążeniu do tego, by „pokazywać zawsze coś nowego, mieć przed każdą ekshibicją moment tworzenia”⁴⁸. Zagadnienie to jest jednak bardziej złożone. Można je zinterpretować na kilka różnych sposobów, powiązanych ze sobą i wzajemnie się dopełniających⁴⁹.

Po pierwsze, w grę wchodziły względy i uwarunkowania, które na pierwszy rzut oka wydają się całkowicie „prozaiczne”. Często do ostatniej chwili KwieKulik nie byli pewni, czy otrzymają zgodę na wyjazd, czy uda im się na czas przebrnąć przez niezbędne formalności, zdobyć bilety na samolot itd. W 1981 roku, przed wyjazdem do Stuttgartu, stali w Warszawie całą noc w wielokilometrowej kolejce po benzynę,

zmieniając się co kilka godzin. Gdy udawało im się pokonać wszystkie trudności piętrzące się na drodze do wyjazdu, nie mieli już ani czasu, ani woli i energii, by przygotowywać coś nowego. Co więcej, krótkie pobyty zagraniczne nie sprzyjały aktywności twórczej na miejscu, niewiadomą były też często warunki i możliwości działania – przestrzeń, rekwizyty itd. Wszystkie te czynniki powodowały, że optymalnym rozwiązaniem stawało się powtórzenie wcześniejszego performance, wykonywanego w oparciu o „przećwiczony” już scenariusz i przez użyciu rekwizytów zabranych z Polski. Po drugie, jadąc na Zachód, KwieKulik za każdym razem znajdowali się w paradoksalnej sytuacji „powtarzalnego debiutu”. W każdym miejscu, w którym prezentowali swoją sztukę, byli zmuszeni zaczynać niejako od zera, bez wypracowanej pozycji, ustalonego statusu, bez historii i biografii artystycznej. Dlatego starali się, by zagraniczne prezentacje były również formą informowania o ich wcześniejszych dokonaniach. W tym kontekście, powtarzanie wcześniejszych performance może być uznane za swego rodzaju performatywny pokaz dokumentacji. Powtórzenie performance jako „performowanie dokumentacji” miało – obok takich bardziej klasycznych form prezentacji dokumentalnych zapisów, jak projekcja slajdów lub wieszane na ścianach plansze ze zdjęciami – dostarczać zachodnim odbiorcom niezbędnej wiedzy o charakterze praktyk artystycznych duetu. Wreszcie, po trzecie, można przypuszczać, że KwieKulik nie byłiby w stanie zrobić premierowej realizacji, która wpisywałaby się w zachodnie uwarunkowania, te bowiem nie kształtowały ich doświadczenia egzystencjalnego i artystycznego, a w efekcie nie mogłyby stać się autentycznym materiałem i tematem ich sztuki.

Niezależnie od tych wszystkich powodów, artyści starali się znaleźć ideowe uzasadnienie ponownego wykonywania wcześniejszych realizacji. Powtarzając prace performance, łączyli je w większe, „agregatywne” całości, zwane „multiperformance”. Nazwa ta pojawiła się dopiero w lipcu 1985 roku, przy okazji występu w kanadyjskim Banff Centre, jednak odpowiadający jej sposób działania został po raz pierwszy wykorzystany przez artystów we wrześniu 1979 roku w de Appel, w trakcie *Works and Words*⁵⁰. Oprócz tego, multiperformance odbyły się też w maju 1981 roku w Brukseli, w Plan K; w październiku tego samego roku w Stuttgarcie, w Künstlerhaus; we wrześniu 1983 roku w Kolonii, w Moltkerei Werkstatt; wreszcie, po raz ostatni, w marcu 1987 roku, w nowojorskim Franklin Furnace. W wywiadzie udzielonym na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Maryli Sitkowskiej, jak i we współczesnych prezentacjach swego archiwum, Kwiek i Kulik wprost opisują te zdarzenia w kategoriach „powtórzeń” lub „powtórek”⁵¹. Jak jednak podkreśla Kwiek, chodziło o to, żeby „dana rzecz nie była powtórką stuprocentową, tylko była jakimś krokiem dalej”⁵². W pewnym sensie, multiperformance były kolejnym krokiem na drodze konsekwentnego rozwoju metody twórczej duetu. Chodzi tu o kombinatoryczne zestawianie elementów określonego zbioru – materialnych przedmiotów, dzieł sztuki, zdokumentowanych sytuacji, a czasem też żywych ludzi – w zmienne konfiguracje, w których ten sam pojedynczy element mógł powtarzać się wielokrotnie, choć za każdym razem zyskiwał nieco inny sens w odmiennym układzie relacji. Sięgając po analogię z funkcjonowaniem języka, Kwiek tłumaczył metodyczne stosowanie takich auto-powtórzeń następująco:

Synteza paru prac występuje u nas dość często (...). Innymi słowy, złożenia z elementów i procesów odbytych jako samodzielne całości kreacyjne (...) Taki proceder można nazwać naszą metodą tworzenia. (...) Tak jak językiem postmodernizmu są style, ekspresje, cytaty, tak tu podobnie, z tym że cały materiał języka jest nasz, choć w każdej kolejnej prezentacji jest jakaś, nazwijmy to, »premiera«. Ten własny słownik nowych wyrazów i »sposobów użycia« w kolejno wypowiedzianych zdaniach, który jest jednocześnie historią ich egzystencji powoływanej naszą wolą, która z kolei ma swoje uwarunkowania⁵³.

Multiperformance, nawet jako dość „dokładne” powtórzenie kilku performance w pojedynczym, wieloetapowym pokazie, miał nadawać każdemu z nich sens odmienny od pierwotnego. Zmiana znaczenia miała też wynikać z modyfikacji w powtarzonym performance pewnych elementów, wprowadzeniu nowych rekwizytów – lub użyciu tych samych w nowych sytuacjach – oraz (sporadycznie) łączeniu powtórek z realizacjami premierowymi⁵⁴.

Chciałbym się skupić na czterech sytuacjach, w których KwieKulik wykonywali multiperformance. Są one szczególnie interesujące ze względu na swe aspekty geopolityczne, a także – w dwóch ostatnich przypadkach – na publikowane świadectwa recepcji działań artystów na Zachodzie.

Szerszej rekonstrukcji domaga się zwłaszcza impreza *Works and Words*, w której KwieKulik uczestniczyli we wrześniu 1979 roku. Był to jeden z najważniejszych międzynarodowych projektów zrealizowanych przez galerię de Appel. Zaprojektowano ją jako pokaz twórczości artystów i artystek z NRD, Węgier, Polski, Czechosłowacji oraz Jugosławii, obejmujący wykłady, dyskusje, pokazy performance, instalacji, fotografii, filmów i wideo, a także dokumentacji idei i działań artystycznych. Miała to być również okazja do spotkania artystów z tych krajów z holenderskimi twórcami, teoretykami i krytykami sztuki.

Marga van Mechelen, opisująca działalność de Appel w latach 1975-1983⁵⁵, szczegółowo analizuje kontekst ideowy spotkania, zaproponowany przez stronę holenderską, a następnie negocjowany, w atmosferze kontrowersji oraz sporów, przez twórców z Europy Wschodniej. Organizatorzy zamierzali uczynić perspektywę geopolityczną główną osią spotkania, które zyskałoby wówczas charakter konfrontacji Zachodu ze Wschodem. Pomysłodawcą imprezy był Frank Gribling. Już wcześniej interesował się on sztuką polską. We wrześniu 1975 roku był gościem Kwiekulik na pokazie w PDDiU, a w 1977 roku, w Technische Hogeschool w Eindhoven, współorganizował wystawę *Osteuropese Conceptuele Fotografie*⁵⁶. W tym samym roku zaproponował on radzie programowej de Appel przygotowanie prezentacji sztuki z krajów Europy Wschodniej. Jego zdaniem, zachodnioeuropejski świat sztuki był w latach siedemdziesiątych silnie zdominowany przez oddziaływanie sztuki amerykańskiej. Chodziło o przełamanie tej dominacji dzięki prezentacji sztuki z krajów socjalistycznych jako zbioru idei, postaw i praktyk w takim samym stopniu zasługujących na uwagę, co sztuka zachodnia⁵⁷. Jednym z czynników stojących za pierwotną ideą prezentacji była więc wewnętrzna geopolityka w ramach bloku zachodniego, a ściślej zachodnioeuropejski opór przed hegemonią kulturową i artystyczną USA. W tekście napisanym do katalogu *Works and Words*, jak również w innych artykułach dotyczących tej imprezy, Gribling wykorzystywał odniesienie do sztuki wschodnioeuropejskiej jako narzędzie krytyki holenderskiego i ogólniej, zachodniego świata sztuki, za jego politykę kulturalną i poddawanie się rosnącej sile biurokracji. Wskazywał też, że Holandia i cały Zachód mogły się wiele nauczyć od Europy Wschodniej w kwestiach artystycznych – przeniesienia akcentu z estetyki i myślenia w kategoriach poszczególnych dyscyplin czy mediów na kwestie ideowe oraz praktykę łączenia sztuki z życiem⁵⁸.

Faktem, który sprzyjał nawiązaniu kontaktów z twórcami z krajów socjalistycznych, był udział dość licznej grupy holenderskich artystów i krytyków sztuki w międzynarodowym festiwalu sztuki performance *I am*, zorganizowanym w 1978 roku, w warszawskiej galerii Remont, przez Henryka Gajewskiego. Na wiosnę 1979 roku, kuratorki z de Appel udały się w podróż z zamiarem zbadania nowej sztuki Europy Wschodniej. Josine van Droffelaar pojechała do Jugosławii na Węgry, a Aggy Sweets do Polski i Czechosłowacji. Raporty z ich podróży badawczych wyraźnie pokazują krytyczne nastawienie, przede wszystkim twórców z Węgier i Jugosławii, do idei artystycznej konfrontacji Wschodu z Zachodem. Tak wyraźne zaakcentowanie kwestii geopolitycznych budziło zdecydowany opór. Niektórzy obawiali się, że zepchną one na dalszy plan artystyczny wymiar ich prac; dlatego też odrzucali nawet samą kategorię „Europy Wschodniej” i woleli mówić o „Europie Środkowej”. Dostrzegali, że nie są traktowani po partnersku: wskazywali, że Zachód rzadko okazuje zainteresowanie ich sztuce, a gdy już to czyni, redukuje ją do wymiaru geopolitycznego, bądź podporządkowuje grupowym trendom i tendencjom, nie dostrzegając indywidualnych postaw i jednostkowego charakteru prac⁵⁹. Stanowisko to najlepiej wyraził Goran Djordjević, odpowiadając listownie na zaproszenie do udziału w *Works and Words*. Przede wszystkim zaprotestował on przeciwko zaliczaniu Jugosławii do krajów Europy Wschodniej. Jugosławia, ze względu na specyficzny kontekst społeczno-kulturowy i związek ze współczesnymi praktykami artystycznymi na świecie, ale też z uwagi na swą „znaną międzynarodową pozycję” i niezależność względem obu istniejących bloków militarno-politycznych – „trzecią drogę” między Wschodem i Zachodem – miała zachowywać odrębny status. Organizowanie wystawy artystów z „Europy Wschodniej” (wliczając w to Jugosławię) lub „Europy Wschodniej i Jugosławii” nie znajdowało więc w jego oczach uzasadnienia⁶⁰. Djordjević skrytykował także częstą praktykę zachodnią, polegającą na zapraszaniu artystów wschodnioeuropejskich, którzy nie są w swoich krajach uznanymi twórcami. Nie mając możliwości wyboru, byli oni zmuszeni przyjąć każde zaproszenie z Zachodu, gdyż liczyli na to, że będzie ona potwierdzeniem artystycznego statusu i wartości ich prac. Wystawy, na które byli zapraszani, operowały retoryką bezgranicznej wolności sztuki i uniwersalności kulturowej oraz artystycznej Zachodu, który zaprasza do siebie Wschód – zdeterminowany, represjonowany, przynięciony ciężarem swoich uwarunkowań politycznych. Djordjević porównuje ten typ wystawy do „getta” i uznaje, że redukuje ona sens indywidualnych prac do ogólnego znaczenia geopolitycznego, a prezentowanym twórcom nadaje status „egzotycznych dysydentów”. Skoro akcentowanie kwestii geopolitycznych prowadzi do tego typu manipulacji i hierarchizacji, to lepszym rozwiązaniem będą według niego wystawy tematyczne: prowokacyjnie proponuje on zorganizować wspólną wystawę tych artystów z obu bloków, których realizacje budzą sprzeciw i napotykają na opór tam, gdzie twórcy ci żyją i działają⁶¹.

Chcąc uwzględnić te krytyczne głosy, a jednocześnie zachować, przynajmniej w pewnym stopniu, geopolityczny impuls, który dał początek całemu przedsięwzięciu, organizatorzy uciekli się do pewnej strategii. W folderze prezentującym ideę przewodnią imprezy i zawierającym jej program, starano się stworzyć wrażenie, iż chodzi o międzynarodowe spotkanie, które ma na celu wymianę idei i nawiązanie kontaktów między awangardowymi twórcami z różnych krajów, aczkolwiek lista krajów, z których pochodzili zaproszeni twórcy, nie uległa zmianie, co z kolei wskazywało, że także ogólny zamysł spotkania nie uległ zasadniczej korekcie. Konsekwentnie nie wspomniano jednak o kwestiach politycznych czy geopolitycznych; nie pojawiło się żadne określenie, które grupowałoby reprezentowane kraje zgodnie z tym klu-

czem. Sam tytuł *Works and Words* silnie uwypuklał ten – nominalnie – uniwersalistyczny i artystyczny charakter przedsięwzięcia, skupiał bowiem uwagę na relacji między dziełami i działaniami artystycznymi a teoretyczną refleksją nad sztuką. Jedynie mimochodem zaznaczono, że podjęta będzie też próba pokazania filozoficznego i ideologicznego (w sensie idei artystycznych) zaplecza prezentowanych prac oraz społeczno-kulturowego kontekstu, w jakim powstały⁶². Podkreślono wreszcie starania o to, by pokazać sztukę danego kraju z jej własnej, wewnętrznej perspektywy. W tym celu zaproszono doradców – historyków i krytyków sztuki oraz artystów dobrze znających lokalne środowiska artystyczne – którzy pomogli dokonać wyboru reprezentatywnych zjawisk. W przypadku Polski doradcami byli Józef Robakowski i Zofia Kulik⁶³. Nie oznacza to, że całkowicie zarzucono odniesienie do kontekstu geopolitycznego. Jego naświetlenie odłożono na później. Miał temu służyć katalog *Work and Words*, wydany w rok po zakończeniu imprezy.

Twórcy z NRD ostatecznie odrzucili zaproszenie do wzięcia udziału w spotkaniu – jak to określono później w katalogu, „z powodów politycznych”⁶⁴. Artyści z Czechosłowacji zaproszenie wprawdzie przyjęli, ale nie dostali zgody na wyjazd z kraju. Jeden z nich, Jirí Kovanda, postąpił analogicznie jak KwieKulik w przypadku Arnheim – wysłał pocztą instrukcje dotyczące materiałów, kształtu i sposobu wykonania jego instalacji; dzięki temu jego praca została pokazana na wystawie. Van Mechelen twierdzi, że retoryka międzynarodowej wymiany skupionej na kwestiach artystycznych, po jaką sięgnęli organizatorzy, wprowadziła niektórych artystów ze Wschodu w błąd: spodziewali się imprezy z udziałem twórców z wielu krajów zachodnich, która stanie się dla nich przepustką do międzynarodowego, czyli w istocie zachodniego, świata sztuki. Dlatego też w trakcie imprezy wprost wyrażali swoje niezadowolenie i krytykowali jej faktyczny kształt. Celowali w tym zwłaszcza artyści z Jugosławii. Holenderska badaczka interesująco charakteryzuje też udział artystów z Polski. W ich przypadku nie było mowy o jakichkolwiek trudnościach z wyjazdem czy możliwych reperkusjach związanych z udziałem w imprezie. Tym, co zwracało uwagę zachodnich obserwatorów w trakcie imprezy, były wzajemne napięcia i konflikty pomiędzy poszczególnymi grupami polskich twórców. Fakt, iż demonstrowali oni wyjątkowo krytyczny, czasem wręcz wrogi stosunek do siebie nawzajem, został odnotowany już w trakcie przygotowań do imprezy, co podkreślała kuratorka Aggy Smeets w raporcie ze swej podróży badawczej do Polski. Choć podróże badawcze do innych krajów również ujawniły napięcia między artystami z różnych regionów danego kraju – w tym emblematyczne konflikty między Pragą a Bratysławą, czy też Belgradem a Zagrzebiem – to nigdzie wewnętrzne antagonizmy środowiskowe nie rysowały się tak silnie, jak w Polsce⁶⁵.

Aspekt geopolityczny, wyciszony i zatarty w ulocie informacyjnej *Works and Words*, powrócił w wydanym później katalogu. Redaktorzy katalogu, Josine van Droffelaar i Piotr Olszański, napisali we wstępnej nodzie, że punktem wyjścia dla całego przedsięwzięcia była chęć przełamania dotychczasowej jednokierunkowej wymiany idei artystycznych. W Polsce i Jugosławii kilka razy do roku odbywają się międzynarodowe pokazy sztuki, w których biorą udział także twórcy zachodni, natomiast organizatorzy imprez w Europie Zachodniej i USA rzadko zapraszają artystów ze Wschodu, a raczej z „Europy Środkowej” (w tekście konsekwentnie pojawia się ta ostatnia kategoria – najwyraźniej uwzględniono wspomnianą wcześniej krytykę pojęcia „Europy Wschodniej”). Redaktorzy odnotowywali, że w trakcie licznych dyskusji, jakie odbyły się w ramach *Works and Words*, wprost oskarżano zachodni świat sztuki o arogancję i dyskryminujące podejście do sztuki z krajów socjalistycznych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych okazywano jej tam niewielkie zainteresowanie, dlatego informacje o jej nowych nurtach docierały z opóźnieniem. Wówczas, albo traktowano ją jako „sztukę dysydencką”, albo odczytywano poza kontekstem jej powstania. W efekcie oceniano jako wtórną w stosunku do sztuki zachodniej, naśladowczą i eklektyczną. Katalog *Works and Words* miał być krokiem w stronę zmiany tej sytuacji: jego głównym celem była rekonstrukcja kontekstu – określanego jako „kulturowy” – działań twórców z Czechosłowacji, Węgier, Polski i Jugosławii⁶⁶. Cel ten zrealizowano, zapraszając historyków sztuki i krytyków z poszczególnych krajów do ukazania specyfiki powstającej tam sztuki. Jaroslav Anđel napisał o nowej sztuce w Czechosłowacji, Lorand Hehyi – na Węgrzech, Grzegorz Dziamski – w Polsce, a Ješa Denegri – w Jugosławii. Autorzy z Polski i Węgier nie poruszyli tematu relacji między Wschodem i Zachodem, sytuując idee i działania artystyczne w uniwersalnej przestrzeni ponad podziałami ekonomiczno-społecznymi i politycznymi. Natomiast Anđel i Denegri podjęli złożoną, taktyczną grę z geopolitycznymi założeniami *Works and Words*, starając się nie tyle je odrzucić, ile raczej „przechwycić”, zdekonstruować i poddać transformacji.

Jak zauważa Anđel, impreza ta była oparta na założeniu, że różne miejsca, okoliczności i uwarunkowania muszą różnorodnie wpływać na naturę tworzonych w nich dzieł sztuki. Założenie takie pozostawało w sprzeczności z dość powszechnym wówczas poglądem o istnieniu „globalnej wioski sztuki”, ułożonej ponad granicami państw. Jej istnienie wydawał się potwierdzać fakt, iż sztuka conceptualna powstawała na całym świecie, a tworzącym ją artystom z krajów socjalistycznych często było bliżej do swych zachodnich kolegów niż do innych artystów z bloku wschodniego. Anđel pyta jednak, jak to jest możliwe, że w tak różnych uwarunkowaniach zaistniały takie same wypowiedzi artystyczne i wskazuje,

że prace artystów z krajów socjalistycznych, jakkolwiek podobne do prac twórców z Zachodu, mogą mieć całkowicie odmienne znaczenie w swych źródłowych kontekstach. Oznacza to, że nie można ich analizować, lokując jedynie w czasie i opisując w kategoriach dominujących w danym okresie międzynarodowych trendów i ruchów artystycznych. Trzeba także wziąć pod uwagę kwestię miejsca, czyli ich lokalny kontekst i odpowiednio zdywersyfikować ich znaczenie. Na tym zresztą polegała zmiana, do jakiej doszło w latach siedemdziesiątych: zamiast wielości ruchów i trendów artystycznych, pojawił się szeroki strumień sztuki konceptualnej i akcyjnej, dywersyfikującej się w wielości miejsc swego powstawania. W dalszej części swego tekstu Andel pokazuje, jak lokalne uwarunkowania i tradycje wpłynęły na ukształtowanie się odmiennych wersji sztuki konceptualnej i medialnej w Czechach i na Słowacji. Podsumowując swój wywód podkreśla, że konfrontacja z wielością różnorodnych tradycji oraz indywidualnych postaw artystycznych jest ciekawsza i ważniejsza niż skupianie się na „międzynarodowej globalnej jedności”, która łatwo może się zmienić w uniformizację. Na koniec zapytuje, retorycznie i z wyczuwalną ironią, czy taki właśnie pluralistyczny cel nie przyświecał *Works and Words*. Wyraźnie widać, że dąży on do przemodelowania relacji geopolitycznej Wschód-Zachód w taki sposób, aby zachować ideę różnorodności miejsc i uwarunkowań praktyki artystycznej, a jednocześnie zniwelować ich asymetrię i hierarchię. Dlatego też, postulując geopolityczno-kulturową dywersyfikację międzynarodowej sceny artystycznej, nie mówi wprost o tym, że kształtujące ją dotychczas tendencje i kategorie pojęciowe używane do ich opisu zostały stworzone na Zachodzie. Nie wspomina o hegemonii i peryferyjności w relacjach między Zachodem i Wschodem jako miejscami powstawania sztuki, bowiem chce narzucić inną matrycę opisu: pluralistyczną, pozbawioną dominacji i podporządkowania⁶⁷.

Jeszcze bardziej otwarcie do geopolityki odnosi się Denegri, który pisze, że „w świecie tak wyraźnie podzielonym (na bloki polityczne i militarne; na kraje – od tych wysoce rozwiniętych, do tych szczególnie zapóźnionych), nie powinno się trwać przy idealistycznym micie o domniemanym umiędzynarodowieniu sztuki”⁶⁸. Uznając istnienie tego politycznego podziału, nie powinno się jednak przenosić go automatycznie na poziom kulturowy. Trzeba odejść od tego rodzaju uproszczeń i dostrzec złożoność relacji między Zachodem i Wschodem. Najczęściej ujmuje się ją jako opozycję między, odpowiednio, sztuką poddaną mechanizmom rynkowym i gospodarce kapitalistycznej, ale wolną od politycznej instrumentalizacji i kontroli, oraz sztuką niewywikłaną w mechanizmy rynkowe, ale podporządkowaną aparatowi państwa, który wykorzystuje ją dla potrzeb propagandy ideologicznej. Denegri przywołuje zatem analogiczny schemat, z którym KwieKulik zmagali się w tekście *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie*. W nieco inny sposób go jednak komplikuje. Z jednej strony, pokazuje, że sztuka zachodnia także jest uwikłana w mechanizmy władzy, manipulacji i eksploatacji, a przez to musi ulegać pośrednio lub bezpośrednio upolitycznieniu. Z drugiej strony, stara się walczyć z redukcją sztuki krajów wschodnioeuropejskich do epifenomenu politycznego i utożsamianiem jej z ruchem dysydenckim. Nowa sztuka tworzy tam przede wszystkim rodzaj alternatywy dla oficjalnej kultury i nie powstaje, bezpośrednio ani wyłącznie, z chęci konfrontacji artystów z systemem społeczno-politycznym, w którym żyją. Pierwszoplanową rolę odgrywają raczej autonomiczne zagadnienia sensu sztuki. Na przykładzie Jugosławii, Denegri opisuje sytuację bardzo podobną do tej, z jaką KwieKulik konfrontowali się w Polsce. Przy akceptacji artystycznego pluralizmu i zasadniczym braku ideologicznej interwencji w kształt bieżącej produkcji artystycznej, nowa sztuka jest traktowana jako „obce ciało” w istniejącym kulturowym organizmie i marginalizowana, a jej przedstawiciele organizują się wokół centrów kultury młodzieżowej i studenckiej. Powodem są pewne głęboko tradycyjne poglądy na temat istoty i roli sztuki rozpowszechnione w kulturze, która nie przyśwoiła sobie szerzej eksperymentów historycznych awangard. Podsumowując swe rozważania, Denegri podkreśla, że społeczno-polityczne uwarunkowania sztuki, jakkolwiek ważne, nie determinują bez reszty i nie wyczerpują sensu działań artystycznych. Te ostatnie cechują się pewną autonomią i muszą być analizowane w swym indywidualnym wymiarze⁶⁹.

Napięcie pomiędzy uwarunkowaniami ekonomiczno-politycznymi a dążeniem do eksploracji i urzeczywistniania nowych idei artystycznych, stanowiło też motyw przewodni prezentacji KwieKulik na *Works and Words*. Musiało to być czytelne dla odbiorców zachodnich. Van Mechelen pisze, że duet przedstawił komentarz na temat „społecznej funkcji sztuki”, oparty na „przeciwstawieniu rozwoju ich autonomicznej praktyki z realizacjami zamawianymi i opłacanymi przez państwo”⁷⁰. Artyści pokazali dokumentację swojej działalności z lat 1968-1979, w postaci instalacji naściennej, zatytułowanej *The Light of a Dead Star*. Tytuł był ironicznym nawiązaniem do faktu spóźnionego debiutu i prezentacji dorobku KwieKulik na międzynarodowej imprezie tej rangi, organizowanej na Zachodzie. Sama instalacja miała formę wielkoformatowych płacht tkaniny o różnych kolorach i wzorach, na których, w porządku chronologicznym, rocznikami, przypięta była fotograficzna dokumentacja działań i inne materiały archiwalne. Drugim elementem była rzeźbiona głowa z instalacji *Cóś*, pokazanej pierwotnie w marcu 1979 roku, w warszawskiej Galerii Repassage 2. Elementem rzeźby był katalog z dokumentacją chałtur, jakie KwieKulik wykonywali przez lata w celach zarobkowych. Kontrast pomiędzy autonomicznymi propozycjami

artystycznymi a narzuconą z zewnątrz tematyką i formą chałtur, podkreślał towarzyszący głowie napis: *Art as they would like it to be*. Przy wejściu do sali, gdzie prezentowane były ich prace, KwieKulik zaaranżowali instalację z urządzeń technicznych, atakujących publiczność ciągłym, silnym strumieniem dźwięków i obrazów. Było to swobodne nawiązanie do *Działań na głowę: media* z 1978 roku, z Galerii Labirynt w Lublinie. Całości dopełniły zmodyfikowane powtórki performance wykonanych w trakcie wernisaży wystaw *Cóś* oraz *La Post-Avantguardia* (Galeria Mospan w Warszawie, 1978): z różnymi rekwizytami przyrzuconymi do głów – nabój, przepaska na oko, papierowe stożki, „brylanciki” na nosach – artyści czytali poezje Homera i Apollinaire’a. Fakt, że całość była agregatem złożonym z elementów wcześniejszych działań, nie był jednak w żaden sposób uwidoczniiony. W ramach wykładów pokazane i omówione zostały slajdy z dyplomu Kulik (1970-71) oraz dokumentacja performance *Pomnik bez paszportu w Salonach sztuk plastycznych* (BWA w Sopocie, 1978) i *Działania na głowę* (Galeria Labirynt w Lublinie, 1978). W ten sposób artyści raz jeszcze wydobyli napięcie między dążeniem do autonomii i uwarunkowaniami, a jednocześnie pokazali przykłady swoich najwcześniejszych oraz najnowszych realizacji. W ramach pokazów filmów eksperymentalnych odbyła się z kolei projekcja filmu *Działania*.

Van Mechelen pisze, że impreza *Works and Words* była „bardzo ważna w sensie ideologicznym, pomimo braku zainteresowania ze strony publiczności oraz prasy. Uświadomiła wiele spraw, niekiedy w sposób bolesny. Wydarzenie było krytyką zachodniej hegemonii w międzynarodowym świecie sztuki. Ujawniło słabości sposobu funkcjonowania sztuki w Holandii, które można było odnieść także do innych krajów Europy Zachodniej”⁷¹. Spotkanie uświadomiło też odbiorcom zachodnim wewnętrzną różnorodność postaw i konflikty w obrębie bloku wschodniego. Artyści ze Wschodu mieli z kolei okazję zweryfikowania swoich wyobrażeń na temat sztuki zachodniej. Organizatorzy imprezy, chcąc stworzyć okazję do bardziej nieformalnych kontaktów i wzajemnego poznania się jej uczestników, zakwaterowali przyjezdnych artystów w domach i mieszkaniach osób związanych z holenderskim światem sztuki. KwieKulik zatrzymali się u mieszkających w Amsterdamie artystów z duetu Reindeer Werk, Toma Puckeya i Dirka Larsena. Okazało się, że byli oni w trudnej sytuacji materialnej – do tego stopnia, że nie mieli co zjeść na śniadanie, ani tym bardziej czym poczęstować swoich gości. KwieKulik podzielili się z nimi przywiezionymi z Polski konserwami. Jak później w wywiadzie z Marylą Sitkowską mówił Kwiek, „ten kontakt z Zachodem służył nam do obalania mitów wszelakich. Jednym z takich mitów była np. sytuacja artysty w tamtym świecie. No i cóż, okazało się, że są tak samo biedni jak i my, przynajmniej na początku, że mają takie same problemy, ta sama biurokracja mniej więcej itd.”⁷².

Kolejne imprezy w Europie Zachodniej, a także w Kanadzie i USA, w których wzięli udział KwieKulik, nie były już pomyślane jako pokazy sztuki krajów bloku wschodniego, lecz jako zbiorowe wystawy sztuki polskiej – „nowej”, „współczesnej” lub „awangardowej” – bądź też jako indywidualne występy artystów, nieuchronnie postrzeganych jednak jako reprezentanci Polski i bloku krajów socjalistycznych. Pod koniec października 1981 roku KwieKulik wyjechali do Stuttgartu, do tamtejszego Künstlerhaus, na wystawę *Neue Kunst aus Polen*⁷³. Zaproszenie otrzymali od dyrektora tej instytucji, Ulricha Bernhardta, który wraz z grupą niemieckich artystów odwiedził PDDiU rok wcześniej.

Multiperformance wykonany w Stuttgarcie miał złożony charakter i łączył powtórki z realizacjami premierowymi. Na czas działania, spośród publiczności został wyłoniony „reprezentant” – osoba, która miała odmienną niż pozostali widzowie, poszerzoną lub zawężoną perspektywę spojrzenia na całość pokazu. Osoba ta odgrywała rolę „żywej głowy”, wystającej z przestrzennego postumentu; było to nawiązanie do *Pomnika doznającego* (Krakowskie Przedmieście w Warszawie, 1979). KwieKulik przeczytali „żywej głowie” angielski przekład swojego pisma z 1976 roku, skierowanego do wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Kaczmarka, w którym opisywali „sprawę orła” i protestowali przeciwko nałożonej na nich karze. Wydaje się, że chcieli w ten sposób ukazać jednostkowe doświadczenie i dać osobiste świadectwo wpływu społeczno-politycznych uwarunkowań PRL-u na ich życie oraz twórczość. Następnie zrealizowali podwójną projekcję slajdów z *Odmian czerwieni* i *Drogi Edwarda Gierka* (1972) – odpowiednio na biały i czerwony ekran. Zestawienie to podkreślało napięcie między autonomiczną twórczością artystów i propagandową „sztuką” masowej propagandy. Kolejnym etapem było zmodyfikowane powtórzenie performance *Model koegzystencji w sytuacji niedoboru*, który miał premierę kilka miesięcy wcześniej, w brukselskiej galerii Plan K. Ustawivszy się obok „żywej głowy”, Kwiek i Kulik splekli swoje ciała w groteskowej, mocno niewygodnej pozycji i każde z nich zaczęło jeść produkty żywnościowe z ciała partnera. Był to metaforyczny pomnik kryzysu gospodarczego i reglamentacji żywności w Polsce. Premierowy element stanowił performance *Działanie na gliniane głowy*. Był on później trzykrotnie powtarzany, raz w Polsce i dwa razy za granicą, na Zachodzie. Polegał na tym, że artyści – osobno, sobie nawzajem i z pomocą publiczności – kształtowali glinianą powłokę, szczelnie oklejającą ich głowy. Działanie dawało się odczytać jako refleksja nad wpływem relacji międzyludzkich i grupowych na jednostkę oraz jako metafora kształtowania, zniekształcania, ograniczania rozwoju i niszczenia jej tożsamości. Ostatnim etapem było odtworzenie, w lekko zmienionej postaci, instalacji *Działanie na sztucznej głowę* (Galeria MDM w Warszawie, 1981), dotyczącej

propagandy w wymiarze geopolitycznym. Papierową „głowę” otaczały odbiorniki radiowe, ustawione – co pokazywały kartki z podpisami – na rozgłośnie w Warszawie, Waszyngtonie, Moskwie i Tiranie. Po pewnym czasie, niejako pod wpływem docierających do niej przekazów, „głowa” zaczynała się „gotować” – grzałka podgrzewała wodę w umieszczonym w niej pojemniku do temperatury wrzenia. Wreszcie, na koniec pokazu, głowa zapłonęła. W całym występie KwieKulik wykorzystywali charakterystyczne dla siebie sposoby działania, tworzenia sugestywnych metafor i generowania znaczeń, po to, aby w zmiennej optyce ukazywać kwestię uwarunkowań: od tych najbardziej konkretnych, namacalnych i doświadczanych jednostkowo, po te najbardziej niewidoczne, najogólniejsze i najbardziej uniwersalne.

Pobyt w Stuttgarcie pokazał też, że jadąc na Zachód, KwieKulik nie byli w stanie uwolnić się od własnych, wschodnich uwarunkowań. Znamiennym tego świadectwem jest nagrane wówczas wideo *Supermarket*, ukazujące uwarunkowania PRL-owskie w konfrontacji z zachodnimi. Na filmie widać jak Kwiek i Kulik spacerują po niemieckim supermarkecie, wkładają do wózka kolejne towary, ale przeliczając ich ceny z marek na złote i uświadamiając sobie, że nie mogą sobie na nie pozwolić, odkładają je z powrotem na półki. Była to właściwie praca przeznaczona dla odbiorcy polskiego. Można przypuszczać, że zawarty w niej, ironiczny, a zarazem cierpki komentarz do ekonomiczno-społecznych warunków życia w PRL-u nie byłby w pełni zrozumiały dla odbiorcy z Zachodu.

W październiku 1983 roku KwieKulik dostali list od Barbary Fischer, kuratorki z Walter Phillips Gallery, mieszczącej się w kanadyjskim Banff. KwieKulik zostali jej poleceni jako artyści dokumentujący nowe praktyki artystyczne w Polsce przez Marysię Lewandowską. Fischer poinformowała ich o pomysśle zorganizowania w Kanadzie wystawy sztuki polskiej i poprosiła o opis aktualnych tendencji, pomoc w nawiązaniu kontaktów z artystami, a także sugestie, co do idei wystawy i wyboru reprezentatywnych prac. Jednocześnie podkreślała geopolityczny wymiar planowanej wystawy. Pisała, że u jej podstaw „leży pragnienie usunięcia przepaści, zniesienia alienacji między Wschodem i Zachodem. Chciałabym zrealizować wystawę, która pomoże stworzyć »kulturową sieć«. Galeria powinna być narzędziem ułatwiającym powstanie takiej »kulturalnej sieci«⁷⁴. Po krótkiej wymianie listów oraz wizycie Fischer w Polsce na wiosnę 1984 roku, udało się ustalić ostateczny kształt pokazu i listę artystów, którzy mieli w nim osobiście uczestniczyć. Na wystawę *Contemporary Art from Poland. Artists' Books, Posters, Prints, Performances, Lectures, Documents* do Banff pojechali KwieKulik oraz – wcześniej już goszczący w Kanadzie – Anna Kutera i Jan Świdziński. Wybór ten pokazuje, że starano się sprowadzić artystów, którzy jednocześnie organizują życie artystyczne, dokumentują je i poddają refleksji teoretycznej, a dzięki temu są w stanie zaprezentować działalność większej grupy twórców. W efekcie, każdy z zaproszonych miał wykonać w Banff autorski performance, ale również dać wykład o sztuce polskiej. Polska była oczywiście postrzegana jako kraj należący do bloku wschodniego. W ulotce z informacją o wystawie przywołano wypowiedź Barbary Fischer, że wystawa będzie „rzadką okazją, by spotkać się z artystami z Europy Wschodniej i poznać ich prace”⁷⁵. Podkreślono też znaczne różnice kontekstów kulturowo-społecznych Polski i Kanady.

Przygotowując się do występu w Banff, jako swego kolejnego „debiutu” na Zachodzie, KwieKulik napisali w liście do Fischer:

Możliwość pokazania się w waszym środowisku podziałała na nas bardzo mobilizująco, choć od razu pojawiła się też wielka trema. Wyjątkowo silnie odczuwamy podział świata i zawsze występ »tam« jest dla nas dużym przeżyciem. Czy „tam” będzie również przeżyciem dla innych? W sytuacji, gdy mamy okazję działania na zewnątrz, zawsze stajemy przed wielkim zerem – tym zerem jesteśmy my. I poprzez występ staramy się to zero zacierać. A także wywołać u odbiorcy poczucie, że istnieje możliwość wzajemnego partnerstwa. Gdy wydaje nam się, że pomimo istniejących granic osiągnęliśmy ten cel, czujemy się lepiej⁷⁶.

Cel ten powinien być zrealizowany poprzez prezentację tego, co artyści określają jako „wszystkie nasze możliwości intelektualne i formalne”: wykonanie nowego „kroku”, czyli realizacji przygotowanej specjalnie na tę okazję, ale też pokazanie dokumentacji wcześniejszych działań, ujętych na tle uwarunkowań społecznych i w połączeniu z informacją o sztuce innych artystów⁷⁷. W kolejnym liście pojawia się jednak znamienna uwaga, co do wspomnianego „nowego kroku”. Okazuje się, że będzie nim multiperformance składający się z wcześniejszych realizacji: „jakkolwiek naszą zasadą jest niepowtarzanie performance (...), to w tym wypadku planujemy prezentację zestawu (bloku lub kolażu) trzech elementów. Całość będzie trwała 45-50 minut. Jedna część będzie dotyczyła polskich problemów, druga problemów Wschodu, a trzecia (mamy nadzieję) problemów uniwersalnych”⁷⁸.

Wskazana w liście zasada przejścia od tematyki polskiej, najbardziej partykularnej, przez ogólniejszą, dotyczącą krajów bloku wschodniego, aż po uniwersalną, nie została zachowana w trakcie wystąpienia. Artyści zdecydowali się skomponować poszczególne etapy zgodnie z logiką formalną, a mianowicie pod względem pozycji, jaką przybierali w trakcie performance: w trakcie pierwszej części siedzieli, w trak-

cie drugiej przeszli od siedzenia do leżenia, w trakcie trzeciej zachowali pozycją leżącą. Najpierw odtworzyli pokaz *Młot, dłoń, lód; sierp, hak, cień* (Pracownia Dziekanka w Warszawie, 1985). Oboje siedzieli na ceglach, na tle chmurek namalowanych na szarym papierze pakowym, a zapalona żarówka odgrywała rolę „słońca”. Każde z nich miało w dłoni kawałek lodu w kształcie obucha młota. W lodzie tkwił hak, który wraz z swym cieniem tworzył z kolei kształt sierpa. Ciepło żarówki z wolna topiło lód. Sugerowało to, że artyści będą siedzieli dopóty, dopóki lód się całkowicie nie roztopi; w rzeczywistości ani wtedy, ani w trakcie pierwotnego wykonania, performance nie trwał tak długo. KwieKulik chodziło o uruchomienie pewnej gry wyobrażeń, oscylującej wokół rozdźwięku pomiędzy wzniosłymi ideami i symbolami, a nędzną, siermiężną i opresyjną rzeczywistością krajów bloku wschodniego. Drugi etap był powtórką *Działań na gliniane głowy*, opisanej wcześniej, performatywnej refleksji nad wpływem relacji społecznych na jednostkę. Była to najbardziej dynamiczna i sugestywna ze wszystkich części, dotyczyła też kwestii najbardziej uniwersalnych; wydaje się, że to ona nadała ton całości. Ostatnim elementem było odtworzenie performance *Poczwarą semantyczna* (BWA w Lublinie, 1984). KwieKulik leżeli, przywiązani sznurem do drzewca ogromnej, rozciągniętej na podłodze, polskiej flagi. W dłoniach trzymali stalową rurkę z drugą, mniejszą chorągiewką, powiewającą, za sprawą wiszącego nad nią wentylatora, nad rozłożonym na podłodze płótnie z namalowanym pejzażem. Ta ostatnia scena mogła być odczytywana jako metafora „polskości” – obiektu wyobrażeń i celu działań symbolicznych, a jednocześnie krepującej i paralizującej rzeczywistości.

Kontekst dla interpretacji multiperformance tworzyła dokumentacja działań KwieKulik. Była ona prezentowana w postaci plansz i instalacji na ścianach galerii, a także w trakcie ilustrowanego slajdami wykładu o sztuce polskiej, jaki wygłosili artyści⁷⁹. Dodatkowy kontekst tworzyła wystawa książek, druków i innych materiałów wydawanych przez artystów, niekiedy własnym sumptem. KwieKulik weszli tym razem w rolę kuratorów: przygotowując eksponaty do wystawy, wykorzystali nie tylko materiały z własnego archiwum, ale też rozesłali informacje o planowanym przedsięwzięciu, zapraszając innych artystów do nadsyłania swoich publikacji. W rozsyłce zacytowali wypowiedź Barbary Fischer o „pragnieniu zniesienia alienacji między Wschodem i Zachodem” oraz stworzeniu „kulturowej sieci”.

Świadectwem recepcji pokazu w Banff był tekst „Polish art stresses the process, not the product”, opublikowany w *Calgary Herald* przez krytyczkę sztuki i kuratorkę Nancy Tousley, będącą wówczas stałą recenzentką gazety⁸⁰. Na wstępie, autorka stwierdza, że wystawa pozwoliła wyraźnie dostrzec różnice między produkcją artystyczną na Wschodzie i na Zachodzie. Patrząc na prezentowane tam materiały, widz zachodni może mieć wprawdzie wrażenie obcowania z czymś, co przypomina mu realizacje znane z nowojorskiej sceny artystycznej lat siedemdziesiątych. Realizacje te są jednak wyrazem diametralnie odmiennej wrażliwości, gdyż wyrastają z innego kontekstu. Sztuka polska stanowi specyficzny rodzaj konceptualizmu, ugruntowanego nie w teorii – jak miało to miejsce na Zachodzie – lecz właśnie w kontekście społecznym i politycznym. Dlatego wciąż wpisuje się ona w paradygmat awangardowy: stanowi krytykę „sztuki dla sztuki” i zmierza do tego, by urzeczywistnić oferowane przez siebie możliwości w życiu codziennym. W odróżnieniu od sztuki zachodniej, jest też wolna od determinacji rynkowych. Tousley podkreśla wymiar afektywny taniej, niewyszukanej, siermiężnej formy i materii wielu prac oraz wydawnictw artystycznych, rozpatrywanych jako świadectwo społeczno-ekonomicznych kontekstów sztuki na Wschodzie. Na przykładzie łódzkiego wydawnictwa *Fabryka* (1982), będącego pokłosiem pierwszej Konstrukcji w Procesie, omawia swoistą ekonomię entuzjazmu, trudną do wyobrażenia na Zachodzie: zdumiewa ją fakt, że ta ręcznie wykonana i zszyta książka mogła zostać wydana w dwustu egzemplarzach, za pieniądze samych artystów. Na tym tle, realizacje KwieKulik jawią się jej jako silnie oddziałujące, metaforyczne komentarze na temat ograniczeń sztuki i społeczeństwa, w którym żyją polscy artyści. Wpływ czynników społecznych i historycznych ma się przejawiać przede wszystkim w uprzedmiotowieniu ciała i jednostki, dostrzegalnym w ich sztuce performance.

Konfrontacja ze sztuką KwieKulik i innych polskich twórców, rodzi „prowokacyjne pytania o praktykę artystyczną w Ameryce Północnej, gdzie pewnego rodzaju napięcia społeczne nie cechują się taką ostrością”. Tousley sugeruje, że ze względu na sytuację, w której przyszło tworzyć artystom, sztukę polską cechuje większa powaga i zaangażowanie. W charakterystyce tej, jak i w całej recenzji, można dostrzec pewną egzotyzację i heroizację sztuki polskiej, wykorzystywanej przez autorkę jako narzędzie krytyki zachodniego artworlду.

Istnieją dwa inne prasowe świadectwa recepcji sztuki KwieKulik w Ameryce Północnej, tym razem w Stanach Zjednoczonych. W 1987 roku artyści wykonali multiperformance w nowojorskim centrum sztuki Franklin Furnace. Rok wcześniej wysłali tam propozycję występu, która została zaakceptowana przez jury – KwieKulik otrzymali zaproszenie i honorarium w wysokości 800 dolarów, które prawie w całości wydali na podróż⁸¹. Multiperformance nosił tytuł *The Poetization of Pragmatics*⁸² i był połączeniem zmodyfikowanych wersji pokazów *Festiwal Inteligencji* oraz *Arkadia* (Pracownia Dziekanka w Warszawie, 1985 i 1986). W trakcie pierwszej części, artyści założyli na głowy czerwone, ściśle dopasowane „wor-

ki” i zaczęli tak „pracować głowami”, aby przesuwać nimi zielone sukno po długim stole. Następnie położyli się na jego blacie i zastygli w bezruchu, dotykając się głowami. Po pewnym czasie Kwiek wstał, zdjął ze swojej głowy czerwony worek i przykrył głowę leżącej Kulik rodzajem klatki. W trakcie drugiej części, artyści zbudowali instalację, która miała ukazywać współczesny „arkadyjski pejzaż” z jego typowymi elementami. W jej skład wchodziły lampy naftowe, plastikowe rury kanalizacyjne połączone gumowym węzłem do kranu z wodą, kamień wykopany w ogrodzie, wiadro, stółek, wazon oraz kanapki z żółtym serem. Gorzką ironię tego obrazu dopełniło działanie: KwieKulik założyli sobie na szyje obroże, przymocowane łańcuchami do ściany i zaczęli iść w kierunku publiczności, krzycząc: „*dick*” i „*ass*”, aż łańcuchy się napięły i artyści zaczęli się dusić. Na koniec, po zgaszeniu światła, przy palących się jedynie lampach naftowych, zdjęli obroże i rozebrali całą instalację.

Po występie powstały dwie recenzje⁸³. Linda Novak napisała tekst „The »»Działania« of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek”, opublikowany w piśmie artystycznym *High Performance*⁸⁴, a Cynthia Carr, krytyczka specjalizująca się w sztuce performance, artykuł „Poles Apart”, który ukazał się w gazecie *The Village Voice*, w prowadzonej przez autorkę, stałej rubryce „On Edge”⁸⁵. Oba zawierały podobne elementy. Autorki, chcąc przybliżyć twórczość KwieKulik odbiorcy amerykańskiemu, porównują ją do analogicznych zjawisk ze sztuki zachodniej. Novak pisze o podobieństwie ich działań do rozwijających się w latach siedemdziesiątych praktyk konceptualno-akcyjnych, natomiast Carr zestawia je z Fluxusem i uznaje, że artyści dzielili powszechne na Zachodzie, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zainteresowanie „dematerializacją dzieła sztuki”. Jest też mowa o trudnościach ze zrozumieniem tego, co proponują. Novak pisze, że obrazy generowane w trakcie ich działań budzą fascynację, są niezwykle i niepokojące, ale jednocześnie przyznaje, że mogą się wydać absurdalne i enigmatyczne. Carr także wspomina o ich absurdalności, enigmatyczności oraz trudno zrozumiałej symbolice; stwierdza, że za pomocą przedmiotów codziennego użytku artyści stworzyli serię obrazów, kolejno nadbudowujących się scen, które zdawały się tworzyć części jakiejś zagadkowej opowieści. Dopuszcza jednak możliwość, że mogą one być trudno czytelne, z powodu różnic kulturowych, jedynie dla odbiorcy zachodniego. Pojawia się jeszcze jeden wspólny wątek. Novak przestrzega przed romantyzacją sztuki KwieKulik i czynieniem z nich „bojowników o wolność”, jako że ich realizacje nie dotyczą jedynie polityki rządu PRL, ale szerszych uwarunkowań, relacji i problemów, jakie określają życie i twórczość artystyczną. Carr zaś dodaje, że artyści kładą szczególny nacisk na formalny pierwiastek swoich działań i nie chcą, aby identyfikowano ich z którąkolwiek ze stron konfrontacji politycznej w PRL-u: ani ze stroną rządową, ani z opozycją. Oba te głosy świadczą więc o oporze – skutecznym – KwieKulik przed sprowadzeniem ich sztuki do aktu politycznego protestu i pomijaniem cechującej ją, specyficznej logiki formalnej oraz artystycznej innowacyjności.

PRZYPISY

- ¹ Tekst powstał w oparciu o materiały znajdujące się w archiwum KwiekKulik oraz rozmowy z artystami, przeprowadzone przez mnie w Łomiankach pod Warszawą, w sierpniu 2014 roku. Niektóre materiały archiwalne oraz informacje dotyczące poszczególnych zdarzeń z historii działań duetu zostały opublikowane w książce: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda i Georg Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwiekKulik, 2012). Gdziekolwiek jest to możliwe, odsyłam do tej właśnie pozycji.
- ² Archiwum KwiekKulik, notatki Zofii Kulik z Mediolanu, osobna kartka, fragment z datą 19.06.1972.
- ³ Archiwum KwiekKulik, notatki Zofii Kulik z Mediolanu, osobna kartka, fragmenty z datami 01-04.07.1972.
- ⁴ List Zofii Kulik do Gerarda Kwiatkowskiego, 01.07.1972. Zob. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 118.
- ⁵ Archiwum KwiekKulik, Zofia Kulik, [Sprawozdanie dla Ministerstwa Kultury i Sztuki z pobytu stypendialnego we Włoszech, 1972].
- ⁶ Zofia Kulik, [Bez tytułu]. *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.
- ⁷ Zob. Andrzej Partum, „Inventaire nr 1,” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane. Zbigniew Warpechowski, „Dishing,” *Ibidem*.
- ⁸ Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Żywe archiwum,” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972): strony nienumerowane.
- ⁹ Archiwum KwiekKulik, list KwiekKulik do Gerarda Kwiatkowskiego, 27.05.1973.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Skarga do ministra kultury i sztuki Stanisława Wrońskiego (początkowo było adresowane do Mieczysława Ptaśnika, dyrektora Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki). Zob. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 437-439.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Wśród gości zagranicznych, którzy odwiedzili PDDiU, byli: Charles Ahearn, Aart van Barneveld, László Beke, Ulrich Bernhardt, Peter van Beveren, Uta Brandes, Jan Brand, Shirley Cameron, Ulisses Carrión, Bill Crist, Robin Crozier, Michael Erhoff, Hans Eykelboom, Barbara Fischer, Tomislav Gotovac, Frank Gribling, Sigurdur Gudmundsson, David Hall, Werner Herterich, Lumir Hladik, Martin Hoffman, Wolf Kahlen, Alison Knowles, Jiří Kovanda, Dirk Larsen, Michael Leaman, Marga van Mechelen, Karel Miler, Roland Miller, Jan Mlčoch, Floris Neussüs, Orlan, Neša Paripović, Giancarlo Politi, Thom Puckey, Robert Rehfeldt, Peter Rubin, Ruth Wolf, Iain Robertson, de Rook, Guy Schraenen, Jürgen Schwainebraden, Jean Sellem, Aggy Smeets, Ernesto de Sousa, Petr Štembera, Goran Tribuljak, Jiří Valoch, Peter Weibel, Albert van der Weide.
- ¹⁵ Galerię Współczesną założyli i prowadzili w latach 1965-1974 Janusz i Maria Boguccy.
- ¹⁶ Telegram Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego do Richarda Longa, w: *Polish Art Copyright* (Warszawa: Agencja Autorska, 1975), 26.
- ¹⁷ List Richarda Longa do Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego, w: *Polish Art Copyright*, 27.
- ¹⁸ List Jacka Drabika do Richarda Longa, 10.03.1975, w: *Polish Art Copyright*, 28.
- ¹⁹ List Richarda Longa do Jacka Drabika, Janusza Haki i Zdzisława Sosnowskiego, bez daty, w: *Polish Art Copyright*, 32.
- ²⁰ Łukasz Ronduda, „Zdzisław Sosnowski. Sztuka konsumpcyjna,” w: *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra, Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 332-336.
- ²¹ *Ibidem*, 332.
- ²² Zob. Tomasz Załuski, „KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 79-88.
- ²³ Cyt. za: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 202.
- ²⁴ Archiwum KwiekKulik, list Zdzisława Sosnowskiego do KwiekKulik, listopad 1972.
- ²⁵ Cyt. za: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer, 256.
- ²⁶ Zob. Ronduda, „Zdzisław Sosnowski. Sztuka konsumpcyjna,” 332-336.
- ²⁷ Zob. Zofia Kulik, Przemysław Kwiek i Maryla Sitkowska, *KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html (dostęp: 10.10.2014).
- ²⁸ *7 unga polacker: Miljöverk och aktiviteter. 7 young Poles. Environments and activities*. Malmö Konsthall 5.09-12.10.1975. W wystawie wzięli udział: Michał Bogucki, Jerzy Kalina, Tomasz Konart, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Małgorzata Maliszewska, Krzysztof Zarębski.
- ²⁹ *Działania* były też pokazane później, w trakcie trzydniowego przeglądu polskich filmów w Konsthall, obok filmów Tadeusza Makarczyńskiego *Życie jest piękne* (1957), Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958) i *Nóż w wodzie* (1961) oraz Andrzeja Wajdy *Kanał* (1957).
- ³⁰ Zob. Łukasz Ronduda, „KwieKulik wobec PSP. Służba Bezpieczeństwa wobec KwiekKulik”, w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwiekKulik, 2012), 525-526.
- ³¹ Na temat działalności artystycznej Rehfeldtów oraz stworzonej przez nich, międzynarodowej sieci kontaktów artystycznych – zob. Anne Thurmman-Jajes, „Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt. Their GDR-Based International Network,” *set up 4*, nr 1 (2013), <http://www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/anne-thurmman-jajes-robert-rehfeldt-and-ruth-wolf-rehfeldt/> (dostęp: 30.09.2014).
- ³² Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn* (Köln: DuMont Schauberg, 1972). Sztuki Europy Wschodniej dotyczył też zredagowany przez Groha, specjalny numer kanadyjskiego pisma *Mixed Magazine*, nr 3 (1972), wydawanego przez University of Saskatchewan.
- ³³ Wykład Groha *Die Kunst der Avangarde in Osteuropa heute* odbył się 04.02.1977 w Kassel, w Hermann-Schafft-Haus (Jugend-Volkshochschule der Stadt Kassel). Organizatorem spotkania był Wolfgang Bickhardt-Bottinelli.
- ³⁴ KwiekKulik, „Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwiekKulik, 2012), 445.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ibidem*, 446.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ Zob. Klara Kemp-Welch, „Affirmation and Irony in Endre Tót's Joy Works of the 1970s,” *Art History & Criticism*, nr 3 (2007): 138-139.
- ⁴⁰ KwiekKulik, „Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie,” 446.
- ⁴¹ *Ibidem*, 446-447.
- ⁴² *Ibidem*, 447.
- ⁴³ Zob. KwiekKulik, „Arnheim, Całostka,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwiekKulik, 2012), 453.
- ⁴⁴ *Ibid.*: 454-455. Wątek ten został potem rozwinięty przez KwiekKulik w tekście z 1980 roku *Uwarunkowania vs. Kontekst*, wygłoszonym podczas performance na plenerze w Miastku : Kwiek pisze w nim, że uwarunkowania mają charakter egzystencjalny – jest się w nie

wrzuconym. Obchodzą one jednostkowego człowieka i dotyczą do żywego. Nie można zachować względem nich dystansu ani swobodnie ich wybierać i zajmować wobec nich stanowisko. Można jedynie zmagać się z nimi, stosując rodzaj egzystencjalnego i artystycznego „dżudo”: „W stosunku do uwarunkowań zrobić nic nie można, w nich się jest — można tylko poddawać się im czasami; jak w dżudo chwytom i uściskom przeciwnika, by w rezultacie jego ataki ewentualnie wykorzystała na zwalenie atakującego lub po to, by uzyskać czas i lukę w jego opłotach. W stosunku do uwarunkowań można tylko krzyczeć, wymyślać. Jest się w nich cały czas, a nie, jak z kontekstem, mimo nich”. Co więcej, liczą się tylko jednostkowe uwarunkowania, dotyczące konkretnego człowieka, a nie ogólny kontekst określający takie abstrakcyjne całości, jak „spoleczeństwo”, czy „naród” - zob. Przemysław Kwiek, „Uwarunkowania vs. Kontekst,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 458-460.

⁴⁵ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Elly Gubbels, 21.09.1978.

⁴⁶ Archiwum KwieKulik, odpowiedź KwieKulik na ankietę PoolArt, 30.05.1979.

⁴⁷ W 1978 roku, dzięki wsparciu rodziny, KwieKulik kupił Fiata 126p. Własny środek transportu odegrał ważną rolę w ich podróżach do Europy Zachodniej, pozwalał bowiem na zabranie z Polski dokumentacji zgromadzonej w archiwum, rzutników i innych potrzebnych urządzeń technicznych, a także rekwizytów wykorzystywanych w działaniach performatywnych. Dzięki dużej swobodzie podróżowania, KwieKulik mogli w trakcie pojedynczego wyjazdu odwiedzić wiele ośrodków artystycznych. Najbardziej rozbudowany „program” zrealizowali w trakcie blisko miesięcznej podróży powrotnej z Brukseli w maju 1981 roku: odwiedzili wówczas Maastricht, Enschede, Düsseldorf, Kolonię, Kleinsassen, Hannover i Berlin Zachodni.

⁴⁸ Kwiek, „Uwarunkowania vs. Kontekst,” 458.

⁴⁹ Rozwijam tu analizę, której zasadę naszkicowałem w tekście: Tomasz Żaluski, „Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance,” w: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski (Lublin: E-naukowiec, 2014), 77-80.

⁵⁰ Precedensem było wspomiane już odtworzenie wystawy *Sztuka komentarza* oraz instalacji *Przestrzeń, niewiadoma, wyobraźnia, działanie* (lub *Stół z X-ami*) i *Sztuka świadomie zła*, w szwedzkim Malmö, w 1975 roku.

⁵¹ Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów.” „Wydarzenia KwieKulik,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 382.

⁵² Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik. Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi czyli Sztuka z nerwów.”

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Pomimo tych teoretycznych uzasadnień, Zofia Kulik negatywnie oceniała praktyki multiperformance, uznając każdorazowe modyfikacje i przemiany składających się na nie powtórek za niewystarczające. Był to w istocie jeden z czynników, które doprowadziły do rozpadu współpracy artystycznej – a pośrednio także więzi partnerskiej – obojga artystów. Po latach artystka podsumowała to następująco: „Różnice w naszym podejściu zaczęły zdecydowanie dochodzić do głosu gdzieś tak na przełomie lat 70. i 80. Mielśmy wtedy możliwość wyjazdów na imprezy zagraniczne, a nasza sztuka zyskała dla odbiorców bardziej określony status, zaczęła bowiem funkcjonować jako performance. W trakcie tych wyjazdów ja miałam poczucie, że za każdym razem wykonujemy ogromny wysiłek organizacyjny, ciężko pracujemy, przewożąc pół naszej pracowni za granicę w małym fiacie, a nie robimy praktycznie nic nowego, tylko powtarzamy wcześniejsze realizacje, łącząc je w multiperformance. Dla mnie to było trudne do zaakceptowania i chyba ta niezgoda zadecydowała o tym w jakimś stopniu o naszym programowym rozejściu się i późniejszym rozpadzie KwieKulik.” Tomasz Żaluski, „Anatomia KwieKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem rozmawia Tomasz Żaluski,” w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ronduda i Schöllhammer (Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012), 545.

⁵⁵ Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983* (Amsterdam: De Appel, 2006), 243-273. Warto wspomnieć, że autorka była w Warszawie na przełomie marca i kwietnia 1978 roku, przy okazji festiwalu *I am* (wspominam o nim dalej w tekście). Odwiedziła wówczas PDDiU i obejrzała pokaz dokumentacji przygotowany przez KwieKulik.

⁵⁶ Na wystawie *Osteuropese Conceptuele Fotografie* pokazano prace twórców z Węgier, Jugosławii, Polski, Rumunii i Czechosłowacji. Była wśród nich fotograficzna dokumentacja *Działania z tubą* KwieKulik (1975).

⁵⁷ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 243.

⁵⁸ Frank Gribling, „Preface,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 3. Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 254-255.

⁵⁹ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 245-246.

⁶⁰ Van Mechelen pisze, że artyści z Jugosławii nie chcieli, by łączono ich z twórcami z innych krajów bloku wschodniego i nie chcieli wspólnie z nimi pokazywać swoich prac, gdyż uważali, że może to pociągnąć za sobą reperkusje polityczne w kraju. Zob. Ibidem, 250.

⁶¹ List Gorana Djordjevića opublikowano później w katalogu imprezy. Zob. *Works and Words*, red. van Droffelaar i Olszanski, 89.

⁶² *Works and Words, 20-30 September 1979*, folder z programem imprezy, bez numerów stron, archiwum KwieKulik.

⁶³ Nazwisko Kulik figuruje w folderze *Works and Words*, natomiast – z niewiadomych powodów – znika z katalogu, gdzie obok Robakowskiego wymieniany jest Andrzej Kostotowski. Zob. Josine van Droffelaar i Piotr Olszanski, „Introduction,” w: *Works and Words*, 1.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 252.

⁶⁶ Van Droffelaar i Olszanski, „Introduction,” 1.

⁶⁷ Jaroslav Andel, „The Present Czechoslovakian Art Situation,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 69-70. Już po *Works and Words*, w listopadzie 1979 roku, Andel przyjechał do Warszawy i był gościem na pokazie w PDDiU.

⁶⁸ Ješa Denegri, „The Situation of the New Art in Yugoslavia,” w: *Works and Words*, red. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski (Amsterdam: De Appel, 1980), 88.

⁶⁹ Ibidem, 88-89.

⁷⁰ Van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*, 252.

⁷¹ Ibidem, 255.

⁷² Kulik, Kwiek, Sitkowska, „KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów.”

⁷³ Oprócz KwieKulik, do udziału zostali zaproszeni: Marek Chlanda, Henryk Gajewski, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, Zbigniew Warpechowski i Krzysztof Zarębski. W programie imprezy były też dwa wykłady: Leszek Brogowski mówił o konstruktywistycznych źródłach nowych tendencji artystycznych w Polsce a Zdzisław Sosnowski o fotomediach i autorskich galeriach sztuki jako cechach sztuki polskiej lat siedemdziesiątych. *Künstlerhaus Stuttgart, Programm Oktober 1981. Neue Kunst aus Polen, vom 19. Oktober bis 25. Oktober 1981*, folder z programem wystawy w Archiwum KwieKulik.

⁷⁴ Archiwum KwieKulik, list Barbary Fischer do KwieKulik, 24.10.1983.

⁷⁵ *The Banff Centre's Walter Phillips Gallery Features Contemporary Art from Poland in Exhibition July 6-28, 1985*, ulotka informacyjna w Archiwum KwieKulik.

⁷⁶ Archiwum KwieKulik, list KwieKulik do Barbary Fischer, 15.11.1984.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Archiwum Kwiekulik, list Kwiekulik do Barbary Fischer, 21.04.1985.

⁷⁹ Warto dodać, że w wydany rok później katalogu imprezy opublikowano tekst Bożeny Stokłosa, „Contemporary Polish Art”, poświęcony relacjom między sztuką i polityką w Polsce, w okresie od końca II wojny światowej do połowy lat osiemdziesiątych. Tekst ten ukazywał praktyki artystyczne w szerokiej, historyczno-politycznej optyce. Zob. *Contemporary Art from Poland. Walter Phillips Gallery, July 5-28, 1985* (Banff: The Walter Phillips Gallery, 1986), 7-18. Kat. wyst.

⁸⁰ Nancy Tousley, „Polish art stresses the process, not the product,” *Calgary Herald*, (19.07.1985). Wycinki prasowe w Archiwum Kwiekulik.

⁸¹ Archiwum Kwiekulik, list Kwiekulik do Billa Crista i Barbary Mueller, 03.02.1987.

⁸² W ulocie informującej o pokazie podano inną – błędną – wersję tytułu: Franklin Furnace, *The Poetization of Pragmaticality. Performance, March 12, 1987*. Por. Archiwum Kwiekulik.

⁸³ Autorki obu recenzji obejrzały też pokaz dokumentacji, zrobiony dla każdej z nich przez Kwiekulik.

⁸⁴ Linda Novak, „The »Działania« of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek,” *High Performance*, nr 2 (1987): 54-58.

⁸⁵ Cynthia Carr, „Poles Apart,” *The Village Voice*, (31.03.1987): 93. Wybrane teksty opublikowane przez autorkę w tej rubryce zostały wydane w książce: Cynthia Carr, *On Edge. Performance Art at the End of the Twentieth Century* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

BIBLIOGRAFIA:

- Borowski, Wiesław i Andrzej Turowski. „Żywe archiwum.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972): strony nienumerowane.
- Carr, Cynthia. *On Edge. Performance Art at the End of the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- . „Poles Apart,” *The Village Voice*, (31.03.1987): 93.
- Droffelaar, Josine van i Olszanski, Piotr, red. *Works and Words*. Amsterdam: De Appel, 1980.
- Groh, Klaus. *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.
- Kemp-Welch, Klara. „Affirmation and Irony in Endre Tót's Joy Works of the 1970s.” *Art History & Criticism*, nr 3 (2007): 137-144.
- Kulik, Zofia, Przemysław Kwiek i Maryla Sitkowska. „Kwiekulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów.” http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad2.html.
- Kulik, Zofia. [Bez tytułu]. *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.
- Mechelen, Marga van. *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975-1983*. Amsterdam: De Appel, 2006.
- Novak, Linda. „The »Działania« of Zofia Kulik and Przemysław Kwiek.” *High Performance*, nr 2 (1987): 54-58.
- Partum, Andrzej. „Inventaire nr 1.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.
- Polish Art Copyright*. Warszawa: Agencja Autorska, 1975.
- Ronduda, Łukasz i Schöllhammer, Georg, red. *Kwiekulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum Kwiekulik, 2012.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Jelenia Góra, Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.
- Stokłosa, Bożena. „Contemporary Polish Art.” W: *Contemporary Art from Poland. Walter Phillips Gallery, July 5-28, 1985*, 7-18. Banff: The Walter Phillips Gallery, 1986. Kat. wyst.
- Thurmann-Jajes, Anne. „Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt. Their GDR-Based International Network.” *set up 4*, nr 1 (2013), <http://www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/anne-thurmann-jajesrobert-rehfeldt-and-ruth-wolf-rehfeldt>.
- Tousley, Nancy. „Polish art stresses the process, not the product.” *Calgary Herald*, (19.07.1985). Wycinki prasowe w archiwum Kwiekulik.
- Warpechowski, Zbigniew. „Dishing.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 4 (1972): strony nienumerowane.
- Zatuski, Tomasz. „Kwiekulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 79-88.
- . *Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance. W: Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski, 59-84. Lublin: E-naukowiec, 2014.