

Tomasz Załuski

KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u : przyczynek do analizy problemu

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 79-88

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KWIEKULIK I KONCEPTUALIZM W UWARUNKOWANIACH PRL-U. PRZYCZYNEK DO ANALIZY PROBLEMU

Tomasz Załuski

Praktyki artystyczne duetu KwieKulik, tworzonego w latach 1971-1987 przez Przemysława Kwieka i Zofię Kulik, były dotychczas zasadniczo sytuowane poza nurtem sztuki konceptualnej.¹ Celem moich rozważań nie będzie stawianie prostej tezy, że KwieKulik byli artystami konceptualnymi. Postaram się raczej wstępnie opracować pytanie o relację, w jakiej KwieKulik **sytuowali się** względem konceptualizmu – relację złożoną, ambiwalentną i problematyczną. Pytanie to narzuciło mi się jako niezbędne – niejednokrotnie zadawałem je sobie badając materiały źródłowe z archiwum KwieKulik. Zadałem je też samym artystom w wywiadzie przeprowadzonym przy okazji wystawy w łódzkim Atlasie Sztuki w 2008 roku. Przywołam fragment tej rozmowy:

Tomasz Załuski: Powróćmy jeszcze do kwestii konceptualizmu. Czy można by powiedzieć, że w jakimś sensie byliście konceptualistami? Jak trzeba by ująć ten termin, by można Was nim objąć?

Zofia Kulik: Na pewno nie w tym sensie, w jakim konceptualizm był rozumiany i występował w Polsce: to była sztuka „scholastyczna”, odwracająca się od uwarunkowań ówczesnej rzeczywistości, od konkretnej, uwikłanej w kontekst egzystencji. Powiedziałabym nawet, że w tym, iż taka sztuka wówczas w Polsce zaistniała, istniał pewien fałsz. Potwierdzali to nam później artyści z Zachodu, którzy dziwili się, iż można było zachowywać się tak obojętnie wobec tej rzeczywistości i nie tworzyć sztuki kontekstualnej, ukazującej uwarunkowania reżimu.

Przemysław Kwiek: Na tym też polegał sukces Świdzińskiego, który do klasycznego, czysto analitycznego konceptualizmu w stylu Kosutha dodał wymiar kontekstualny, choć zrobił to, o czym warto powiedzieć, jedynie w sposób – o paradoksie! – konceptualny. Ale trzeba przede wszystkim pamiętać, że my w naszych Działaniach wyszliśmy od rzeźby, od materiału. Jak tu w grę mogła wchodzić czysta koncepcja, tautologia, dematerializacja, bądź tekst, gdy trzeba było dźwigać trzydzieści kilogramów gliny?!

T.Z. Ja bym dodał jeszcze jedną różnicę: aspekt wizualno-estetyczny.

P.K. Tak, ci klasyczni konceptualiści odrzucali wizualność. Ale ja ich wcale nie neguję, dużo dobrego w sztuce zrobili.

Z.K. My jednak nie mogliśmy być takimi czystymi konceptualistami, bo oszukiwalibyśmy samych siebie – że jest nam dobrze, nie ma żadnych problemów instytucjonalnych i egzystencjalnych, nie ma chałtur itd. Jak można było wtedy w Polsce uprawiać konceptualizm? Do dzisiaj nie mogę tego pojąć.²

Warto uwypuklić i nieco wyjaśnić kilka kwestii, które pojawiają się w tym skondensowanym treściowo fragmencie. Tym, co miało odróżniać praktyki artystyczne KwieKulik zarówno od „analitycznego” konceptualizmu à la Kosuth, jak i od kontekstualizmu Świdzińskiego, było dążenie do ukazywania „uwarunkowań” rzeczywistości, w jakiej artystom przyszło żyć i pracować. Samo pojęcie „uwarunkowań” zajmowało ważne miejsce w słowniku autorskich terminów KwieKulik. Pierwsze próby tworzenia realizacji, które ukazywałyby również „pozaartystyczne” warunki swego powstania oraz istnienia, artyści podejmowali na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W latach siedemdziesiątych tendencja ta uległa radykalizacji i systematyzacji, stając się ich założeniem programowym. KwieKulik charakteryzowali wówczas swoje praktyki – określane zbiorczym mianem *Działań* – jako „ciągłe, sprawne zachowania się w konkretnych sytuacjach bytowych, artystycznych, społecznych, politycznych, umysłowych, materiałowych, przestrzennych”.³ Zdecydowanie podkreślali też różnice, jakie dzieliły ich własną **postawę i praktykę** od sformułowanej przez Świdzińskiego **teorii** „sztuki jako sztuki kontekstualnej”.

Najpełniejszy wyraz temu dali w pochodzącym z 1980 roku tekście *Uwarunkowania versus Kontekst*,⁴ który – co znamienne – sam zaistniał w formie performatywnej: KwieKulik wygłosił go w trakcie swego działania na plenerze Miastko `80, zorganizowanym w Świeszynie przez Andrzeja Kostołowskiego. Na polnej drodze, na tle plasz propagandowych z napisem „PZPR – o dalszy rozwój Socjalistycznej Polski, o pomyślność narodu polskiego – PZPR”, KwieKulik przekonywał, że „kontekst” ma charakter czysto intelektualny i jest teoretyczną abstrakcją, obejmującą takie elementy z otoczenia człowieka, które nie dotyczą bezpośrednio jego jednostkowej egzystencji. „Kontekst” jest więc czymś zewnętrznym, do czego artysta może się odnieść i co może uwzględnić – **jeśli zechce**. Inaczej „uwarunkowania”, które mają charakter egzystencjalny: bezpośrednio, czasem wręcz „do żywego” dotyczą człowieka, „wrzucają” go w określoną sytuację i oddziałują na jego los. Tak rozumiane uwarunkowania z siłą konieczności narzucają się artyście i wywierają na niego presję „z samego wnętrza” jego sytuacji życiowej. Jedyne jako takie mogą i powinny być ukazywane w praktyce artystycznej. Zarzucając Świdzińskiemu, że kontekstualizm jest w istocie przedsięwzięciem czysto konceptualnym, KwieKulik już wówczas uznawali, że „spór Świdzińskiego z Kosuthem o Kontekstualizm i Konceptualizm jest bez znaczenia z punktu [widzenia] rozmyślań o uwarunkowaniach”.⁵ Sami postulowali, aby artysta świadomie „brał na siebie” swe uwarunkowania, czyniąc swym działaniem i zmieniając w swe dzieło sam akt ich ekspozycji.

Nie bez powodu więc w przytoczonym fragmencie wywiadu Kulik stwierdziła, że KwieKulik nie mogli być „czystymi konceptualistami”. Stwierdzenie to rodzi jednak następujące przypuszczenie: czy działalności duetu nie dałoby się ująć w kategoriach jakiegoś „nie-czystego konceptualizmu”, ściśle powiązanego z kwestią uwarunkowań życia i pracy w PRL-u? Łatwo dostrzec, że tego rodzaju przypuszczenie kryło się już we wstępnych pytaniach, jakie zadałem artystom: „Czy można by powiedzieć, że w jakimś sensie byliście konceptualistami? Jak trzeba by ująć ten termin, by można Was nim objąć?” Pytałem o to, jak należałoby poszerzyć, zreinterpretować, zdywersyfikować termin „konceptualizm”, aby można było odnieść do niego również jednostkowy przypadek duetu KwieKulik. Byłem bowiem (i wciąż jestem) przekonany, że w działaniach artystów występowały pewne punkty stykowe z konceptualizmem, wynikające już choćby ze współuczestnictwa w przełomie transformującym wówczas dziedzinę praktyk artystycznych. Wydaje mi się, że istnienie takich „punktów stykowych” dostrzegają też KwieKulik. Wciąż nie oznacza to jednak, że byłiby w stanie utożsamić się z samym szyldem „konceptualizm”.

Co więc należy zrobić w tej sytuacji? Sądzę, że zarysowują się tu dwa, do pewnego stopnia rozbieżne postulaty. Z jednej strony, należy niewątpliwie badać, opisywać i interpretować KwieKulik w ich specyfice, w immanentnym, kontekście ideowym i terminologicznym, jaki sami dla siebie tworzyli. Z drugiej strony, nie sposób nie zadać pytania o ich relację względem tej hegemonicznej nazwy, jaką był i wciąż pozostaje „konceptualizm” – ów punkt odniesienia, wskaźnik i wyznacznik zmiany paradygmatycznej, każący nam wciąż określać sztukę współczesną mianem „postkonceptualnej”.

Pojawia się tu więc – przynajmniej na pewnym poziomie analizy – swego rodzaju aporia, a wraz z nią konieczność negocjacji pomiędzy tymi postulatami i podjęciem decyzji co do tego, jak połączyć ich rozbieżne aspekty w ramach strategii interpretacyjnej. Aby jednak móc skonkretyzować możliwość takiej strategii, muszą wytłumaczyć się ze swego użycia pojęcia „hegemonii”. Pisząc, że konceptualizm był i jest „hegemoniczną nazwą”, odwołuję się do dwóch rzeczy.

Po pierwsze, analogicznie (choć jest to analogia o ściśle ograniczonym zakresie) do fenomenu, który wszedł do historii sztuki pod nazwą „minimal art”, zjawisko określane dziś mianem „conceptual art” stanowiło pierwotnie przestrzeń agonistyczną, naznaczoną radykalną heterogenicznością, chaotyczną grą sił i antagonizmów.⁶ Jak podkreśla Peter Osborne, w swym macierzystym polu, jakie stanowiła sztuka amerykańska i zachodnioeuropejska, określenie „conceptual art” początkowo nie funkcjonowało jako ogólna, jednolita nazwa tendencji artystycznej, nie pojawiało się też jeszcze w tytułach większości kluczowych wystaw ani antologii tekstów artystycznych i krytycznych.⁷ Było jedną z wielości rywalizujących ze sobą nazw, pojęć, koncepcji, doktryn, postaw i praktyk. Wydaje się, że zdarzeniem, począwszy od którego zaczęło ono zyskiwać pozycję i status takiej pojedynczej, ogólnej nazwy, była zorganizowana w 1970 roku w Nowym Jorku wystawa *Conceptual Art, Conceptual Aspects*. W procesie zdobywania hegemonii, podporządkowywania sobie i reorganizacji agonistycznego pola sił, pojęcie „sztuki konceptualnej” zyskało też dominującą redakcję i interpretację. Było nią właśnie ujęcie Kosuthowskie, wahające się pomiędzy swą wersją radykalną, czy też „mocną”, wedle której sztuka jest meta-artystyczną analizą samego pojęcia i języka sztuki, a wersją „słabą”, wedle której sztuką jest już sama idea lub koncepcja artysty. To właśnie w tej redakcji sztuka konceptualna utrwałała i rozszerzała swą hegemoniczną pozycję w polu nowatorskich tendencji sztuki amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej, jak też „promieniowała” na inne terytoria geopolityczne. Redakcja ta stała się nieuniknionym punktem odniesienia, także krytycznego. Doszło wówczas do tego, że niektórzy artyści odżegnywali się od jakichkolwiek związków ze sztuką konceptualną, nie chcieli bowiem zgodzić się z jej dominującą interpretacją ani też pozwolić, by wpisano ich twórczość w przestrzeń, której granice i kształt wyznaczył Kosuth. On sam zresztą bardzo dbał o „czystość” tej przestrzeni – przez lata prowadził wręcz swoisty dyskurs „higieniczny”. Nie było w tym nic dziwnego. Jak wiadomo, w procesie konstytuowania się hegemonii nieuchronnie musi dochodzić do aktów wykluczenia. Wszelka hegemonia dąży jednak do tego, by ukryć arbitralny charakter tych wykluczeń. Musi więc poddać je „naturalizacji”. Dzięki temu może skrywać swą własną hegemoniczność i próbować zapewnić sobie legitymizację. Schemat ten można odnaleźć w wielu tekstach Kosutha, które były performatywnymi aktami oddzielenia „czystej” sztuki konceptualnej od tego, co miało stanowić jej powierzchowne naśladownictwo. Najbardziej wyrazistym tego przykładem była wprowadzona w tekście „1975” opozycja między *theoretical conceptual art* a *stylistic conceptual art*.⁸

Drugim elementem, który pozwala mówić o konceptualizmie jako „hegemonicznej nazwie”, jest proces rewizji i reinterpretacji sztuki konceptualnej, jaki od ponad dwóch dekad trwa w dyskursie zachodniej historiografii i teorii sztuki. Dokonywane obecnie reinterpretacje ukazują hegemoniczny charakter terminu „sztuka konceptualna” oraz związanego z nim dyskursu, a jednocześnie zmierzają do tego, by zakwestionować narzucone przezeń granice, wykluczenia, sposoby wartościowania i hierarchie. Dość powszechną tendencją jest przy tym zachowywanie samego terminu, a jednocześnie poddawanie go generalizacji i dywersyfikacji, wyróżnianie w jego poszerzonych ramach wielu typów strategii i praktyk konceptualnych. Pozwala to na umieszczenie pod szyldem „sztuki konceptualnej” tych artystów, którzy się swego czasu od niej odżegnywali i poddawali krytyce określony, wąski sposób jej pojmowania i praktykowania; znakomitym przykładem może tu być Daniel Buren, niegdyś krytyk, a dziś niekwestionowany klasyk sztuki konceptualnej.⁹ Pozwala to również na odniesienie pojęcia „sztuka konceptualna” do takich zjawisk jak Fluxus, sztuka performance, sztuka mediów, dokumentacja akcji itp. W efekcie, stopniowo tworzona jest mapa wielu zróżnicowanych tendencji i praktyk konceptualnych w sztuce.

To jednak nie wszystko. Metafora „mapy” odsyła do innego ważnego aspektu współczesnych reinterpretacji sztuki konceptualnej, a mianowicie do przywrócenia jej historiografii wymiaru „geograficznego”, czy raczej „geopolitycznego”, do prób stworzenia „geografii artystycznej” konceptualizmu. Prowadzą one do osłabienia hegemonii zachodniego dyskursu o sztuce konceptualnej. Zgodnie ze znanym schematem – kreślonym tu z konieczności dość grubą kreską – dyskurs ten dość jednoznacznie sytuował „promieniujące centrum” sztuki konceptualnej w Stanach Zjednoczonych oraz Europie Zachodniej, a inne terytoria sprowadzał do roli zapóźnionych „peryferiów”, skazanych na powielanie centralnych wzorców. Współczesne rewizje przyczyniają się do daleko idącego skomplikowania tej wizji. Ich najbardziej dotychczas spektakularnym rezultatem wydaje się być „ponowne odkrycie” sztuki konceptualnej w Ameryce Łacińskiej, wraz z towarzyszącym mu odwróceniem hierarchii i redystrybucją wartościowań historycznych.¹⁰ Okazuje się więc, że artyści z krajów Ameryki Łacińskiej o wiele wcześniej,¹¹ a także w sposób bardziej zdecydowany niż ich amerykańscy i zachodnioeuropejscy koledzy, wkroczyli na ścieżkę konceptualizmu skupionego na analizie ideologii władzy i angażującego się w krytykę rzeczywistości społeczno-politycznej. Miało to miejsce już w połowie lat sześćdziesiątych, gdy Kosuth nie myślał jeszcze o „artyście jako antropologu”.

Jak odnieść motyw hegemoniczności sztuki konceptualnej do sytuacji polskiej oraz do jednostkowego przypadku Kwiekulik? Trzeba wziąć pod uwagę to, że również w Polsce, w polu nowatorskich tendencji sztuki lat siedemdziesiątych, konceptualizm funkcjonował jako „hegemoniczna nazwa”. Jak wspomina Zbigniew Warpechowski, „»konceptualistami« nazywano wszystkich artystów, którzy wyrwali się spod partyjno-związkowego mecenatu oraz zerwali z rytualnym sposobem uprawiania sztuki, poszukując możliwości w nieznanym wcześniej sposobach ekspresji, czy wypowiedzi artystycznej”.¹² Konceptualizm organizował agoniczne pole nowej sztuki, ustanawiał w nim punkt odniesienia, wzbudzał i ukierunkowywał jego wewnętrzne antagonizmy. Promieniował, oddziaływał, niósł inspirację i wywierał presję – zarówno pozytywną, jak i negatywną. Posiadał swą doksię i ortodoksię, tworzył własną przestrzeń rywalizacji i walki o czystość doktryny, dokonywał własnych podziałów i wykluczeń. Nie oznacza to, że mieliśmy wtedy do czynienia z prostym przeniesieniem i reprodukcją hegemonii konceptualizmu zachodniego. Jakkolwiek mechanizm przeniesienia i reprodukcji – zarówno samej nazwy, jak i jej Kosuthowskiej interpretacji – odgrywał bez wątpienia ważną rolę w ukonstytuowaniu się w Polsce hegemonii konceptualizmu, to jednak miała ona też nieredukowalny wymiar lokalny, swe rodzime źródła, swoją specyfikę i oryginalność, a także własną dynamikę rozwojową określaną przez odmienne od zachodnich uwarunkowania geopolityczne oraz odmienne konfiguracje sił i relacji w instytucjonalnym polu sztuki.

Trzeba zatem ująć konceptualizm jako hegemoniczną siłę w agonicznym polu nowej polskiej sztuki lat siedemdziesiątych. Należy wydobyć wszelkie formy tego **konstytutywnego** agonu – nie może on być traktowany jak rzecz drugorzędna, przynależna wyłącznie życiu artystycznemu, a oddzielona od samej sztuki. Agon ten trwa zresztą do dzisiaj. Istnieje on w przestrzeni praktyk reinterpretacji sztuki polskiej lat siedemdziesiątych i prób stworzenia nowego kanonu historii sztuki tego okresu. Rozwija się w polu współczesnych praktyk dyskursywnych oraz instytucjonalnych, w ramach których pojawiają się zarówno dążenia do utwierdzenia wcześniejszej hegemonii konceptualizmu poprzez upowszechnianie związanych z nią archiwów dokumentacji, jak też próby redystrybucji hierarchii, gesty kontr-hegemoniczne i kontr-archiwalne. Wszystko to powoduje, że trzeba być świadomym własnych uwarunkowań – a ściślej tego, jakie miejsce samemu się w tym polu zajmuje, działając jako badacz i interpretator, który opisuje, analizuje i wartościuje dane praktyki artystyczne z lat siedemdziesiątych. Jest to szczególnie ważne, gdy badacz ten (tak jak to ma miejsce w moim przypadku) należy do całkiem innego, młodszego pokolenia i nie był bezpośrednio zaangażowany w spory tamtego okresu, a jednocześnie podlega niebezpieczeństwu ich powielania, częściowego reprodukowania dawnych podziałów i przyjmowania określonej perspektywy opisowej – pod wpływem kontaktów z opisywanymi przez siebie artystami, przyjaźni z nimi, żywionego dla nich szacunku itp., ale też pod wpływem agonistycznej gry sił, dążeń i celów we współczesnym polu instytucjonalnym

sztuki. Ten „perspektywizm” dyskursu jest nieuchronny. Jest też jednak nieodzowny – o tyle, o ile dyskurs ten ma nie tylko stanowić „historię przeszłości”, ale też (a może nawet przede wszystkim) być „genealogią dnia dzisiejszego” i jako taki angażować się w debatę nad kulturowym projektem współczesności. Trzeba więc być świadomym, że własna praktyka dyskursywna opiera się na swego rodzaju decyzji, w mocnym, performatywnym i „politycznym” znaczeniu tego słowa. Czy tego chcemy, czy nie, nasza praktyka dyskursywna, praktyka z gruntu reinterpretacyjna, jest również swego rodzaju polityką historiograficzną.

Zmierzam do tego, że pisząc dziś – w sposób pozornie neutralny – o „sztuce konceptualnej” w Polsce i (hipotetycznie) sytuując poza jej nawiasem praktyki artystyczne Kwiekulik jako „nie dość konceptualne”, nazbyt „publicystyczne”, obciążone ciężarem ówczesnych uwarunkowań itp., opowiadalibyśmy się faktycznie po stronie pewnego dyskursu hegemonicznego. Chcąc przeanalizować relację „Kwiekulik a konceptualizm”, trzeba więc podjąć inną decyzję: spróbować „wziąć stronę” Kwiekulik, by z perspektywy ich praktyk spojrzeć na kwestię konceptualizmu i dokonać jej kontr-hegemonicznej reinterpretacji. Nie odrzucając samej nazwy „konceptualizm”, należy spojrzeć na związaną z nią problematykę przez pryzmat jednostkowego kontekstu, jednostkowego przypadku duetu Kwiekulik i pozwolić, aby praktyki obojga artystów odcisnęły na tej nazwie swe specyficzne znamię.

Możemy teraz przeformułować i lepiej sprecyzować wspomniane wcześniej rozbieżne postulaty, jakie należało by uwzględnić w tak zaprojektowanej analizie. Z jednej strony trzeba więc przyrzeć się temu, w jakiej relacji Kwiekulik sytuowali się względem hegemonicznego dyskursu sztuki konceptualnej: jak odnosili się do samego terminu „konceptualizm” i założeń nurtu określanego tą nazwą, jak postrzegali działalność artystów i artystek, identyfikujących się w Polsce z hasłem „konceptualizm”, jakie stanowisko zajmowali względem tworzonych przez nich galerii prezentujących sztukę konceptualną itp. W analizie należało by uwzględnić zarówno dynamikę przemian tej relacji, jak i jej wieloaspektowy charakter, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień geopolitycznych – kwestii „rodzimości” bądź „obcości” praktyk artystycznych oraz sposobu ich usytuowania w uwarunkowaniach PRL-u. Z drugiej strony trzeba wydobyć wszystko to, co w *Działaniach Kwiekulik* samo stanowi aspekt konceptualny oraz określić specyficzną, jednostkową postać, jaką aspekt ten zyskuje w sieci relacji z innymi elementami praktyk artystów. „Nie-czystość” konceptualizmu, jaki można przypisać Kwiekulik, to nie tylko kwestia „zabrudzenia” lokalnymi uwarunkowaniami. To również fakt, że w sztuce duetu aspekt konceptualny nigdy nie zyskał wyłączności, lecz zawsze był wpisany w szerszą konfigurację problemową i „zabarwiany” przez inne wchodzące w jej skład zagadnienia. I tak na przykład w autorskiej prezentacji opublikowanej w 1981 roku w czasopiśmie *Sztuka*, Kwiek i Kulik, nie używając samej nazwy „konceptualizm”, wspominają o „ważności pomysłu w sztuce” jako jednym z elementów konfiguracji problemowej składającej się na „odkrycie nowego”: „W latach 1967-1971 przeżyliśmy intensywnie odkrycie »nowego«. »Nowe« to znaczyło wówczas dla nas hasło »precz z obiektami i dziełami sztuki«, ujawnianie procesu twórczego, działania; »nowe« to była twórcza i permanentna praca eksperymentalna; »nowe« to także pojęcie wynalazku, ważność pomysłu w sztuce, pogląd o inspirującej roli nauki wyprzedzającej sztukę w budowaniu nowych modeli rzeczywistości”.¹³

Rysuje się tu perspektywa obszernych analiz, które wykraczają poza ramy tego „przyczynkarskiego” szkicu. Ograniczę się więc do przedstawienia szeregu fragmentarycznych, bardzo wybiórczych, choć zarazem dość szczegółowych uwag; stanowią one punkty orientacyjne dla dalszej pracy badawczej.

1. „Konceptualny impuls” w twórczości Kwiekulik miał swoje własne, lokalne źródło. Była nim teoria i dydaktyka Formy Otwartej Oskara Hansena. Zajęcia prowadzone przez Hansena w warszawskiej ASP zakładały redukcję elementu „rękodzieła”: odejście od wykonywanych manualnie realizacji plastycznych na rzecz rozwiązywania problemów z zakresu organizacji elementów formalnych, za pomocą specjalnie zaprojektowanych przyrządów zwanych „aparatami”. Nacisk na wymiar intelektualny twórczości artystycznej stymulował myślenie poza tradycyjnym systemem dyscyplin, materiałów i mediów artystycznych, choć jednocześnie nie wymuszał

odrzućcia wymiaru estetyczno-wizualnego. Zajęcia Hansena, na które Kwiek i Kulik uczęszczali jako studenci na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ukształtowały w nich postawę analityczną, myślenie w **kategoriach** modelu, struktury, relacji, kombinatoryki oraz generatywności. Kazały też wrażliwie dostrzegać zasadniczą zmienność, różnorodność i zdarzeniowy charakter rzeczywistości oraz akcentować aspekt „materiałowo-przestrzenny” zachodzących w niej procesów. Wydaje się, że to napięcie między intelektualną abstrakcją i materialnym konkretem, tak silnie dostrzegalne w późniejszych *Działaniach* KwiekKulik, zrodziło u młodych artystów zainteresowanie ideą konceptualizmu, ale też narzuciło określony, specyficzny kontekst jej recepcji.

2. Wyraźne oznaki tego zainteresowania można odnaleźć w teoretycznej pracy dyplomowej Zofii Kulik z 1971 roku. Idea sztuki konceptualnej, znana artystce z tekstów polskich i zagranicznych krytyków sztuki – między innymi z tekstu „Sztuka w epoce postartystycznej” Jerzego Ludwińskiego – została tu zaprezentowana w kontekście pozytywnym i potraktowana jako jeden ze sposobów artykulacji własnych dążeń artystycznych. Kulik upatrywała w niej szansę na wyjście poza tradycyjny system dziedzin artystycznych, łączyła z ideą zintegrowania potencji twórczych, rozparcelowanych uprzednio pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki, z możliwością wykorzystania w sztuce nowych mechanicznych mediów, połączenia w działaniu predyspozycji i postaw charakterystycznych dla artysty, poety, naukowca i teoretyka, jak również z potrzebą krytyki i reformy rodzimych instytucji artystycznych. Również tutaj konceptualizm był tylko jednym z wielu poruszanych zagadnień. W swej pracy Kulik nawiązywała również m.in. do teorii Formy Otwartej Hansena, fenomenologii percepcji, prakseologii Tadeusza Kotarbińskiego, podjęła kwestię dokumentacji działań artystycznych oraz ideę integracji sztuki z życiem. Jej praca sama dałaby się zresztą potraktować jako swoista „propozycja konceptualna”: jej nieliniarną strukturę budowały napisane na maszynie, autorskie, programowe uwagi na temat sztuki, jak też cytaty z pism tworzących współcześnie artystów, pisarzy, filozofów, teoretyków, historyków sztuki oraz specjalistów z innych dziedzin nauki, które artystka nakleiła na trzy wielkoformatowe płachty papieru. Znaczenia tekstów były modyfikowane i kreowane drogą odpowiednich fragmentów, a także drogą graficznego zaznaczania łączących je relacji. Co ciekawe, Kulik opisywała tę praktykę za pomocą metafor rzeźbiarskich: „Już podczas montażu [tekstów] uświadomiłam sobie, że można traktować tekst jako materiał na równi np. z gliną. Komponować, uczytelniać, kontrastować i w ogóle pracować na nim. Konieczne jest posługiwanie się cytatami, jako surowcem, poddanie go obróbce cięć i montażu odpowiedniego dla danego toku myślenia”.¹⁴

3. Te rzeźbiarskie metafory dają dużo do myślenia. Proces wyłonienia się konceptualizmu w sztuce opisuje się dość często w kategoriach „destrukcji obrazu” bądź „depikturalizacji”.¹⁵ Warto by się zastanowić, na ile to „wyjście od obrazu” zdeteminowało określoną postać, jaką zyskał „klasyczny” konceptualizm, posługujący się słowem, tekstem, diagramem itd., czyli czymś, co można by nazwać „komunikacją na płaszczyźnie”, naprzeciw której miał stawać odbiorca. Tego rodzaju podejście naprowadziłoby nas być może również na trop innej ścieżki ewolucyjnej, która wiodła ku specyficznym praktykom konceptualnym „wychodzącym z rzeźby”. W jaki sposób tego rodzaju „deskulpturyzacja” determinowałaby kształt pochodnych praktyk konceptualnych?

4. Jednej z odpowiedzi na to pytanie dostarczałyby właśnie *Działania* KwiekKulik, a dokładniej stworzona przez artystów teorio-praktyka „Działań, Dokumentacji i Upowszechniania” – procesualnych, efemerycznych działań i współdziałań materiałowo-przestrzennych, nierzadko realizowanych z udziałem publiczności, działań dokamerowych, rejestrowanych za pomocą mediów fotofilmowych i prezentowanych w formie dokumentacji informacyjnej, a także wykorzystywanych jako wtórnie reżyserowany materiał wizualny do wieloekranowych projekcji slajdowych i filmowych. Wydaje się, że na początku lat siedemdziesiątych Kwiek i Kulik nie mieliby nic przeciwko temu, by ich praktyki określać **również** mianem konceptualnych.

5. W pierwszej połowie 1971 roku Kwiek i Kulik, wraz z m.in. Janem Stanisławem Wojciechowskim oraz Zygmuntem Piotrowskim, weszli w skład komitetu organizującego z ramienia ASP w Warszawie pierwszą edycję Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie koło Wrocławia (25-30.06.1971). W sprawozdaniach z zebrań komitetu pojawia się deklaracja, iż „członkowie Komitetu traktują swoją działalność [organizacyjną] jako realizację twórczą mieszczącą się w sferze zagadnień będących przedmiotem dyskusji na Festiwalu”.¹⁶ W praktyce miało to oznaczać, że „wszystkie materiały pisemne, jak sprawozdania, ulotki, druki, zezwolenia itp. będą dyskutowane i eksponowane na Festiwalu. Materiał i sytuację, z którymi się zetkniemy i nad którymi będziemy pracować traktujemy na równi z gliną, ołówkiem czy pędzlem i ten powstały twór zaprezentujemy na Festiwalu jako naszą propozycję”.¹⁷ Mamy tu do czynienia z postulatem traktowania i prezentowania jako sztuki także „okołoartystycznej” działalności organizacyjno-instytucjonalnej. KwieKulik traktowali ten postulat jako wyraz swego dążenia do uwzględniania uwarunkowań twórczości artystycznej i pozostali mu wierni w całym okresie istnienia duetu. Podejmowane przez nich liczne próby analizy i reformy istniejących instytucji artystycznych, jak też inwencji nowych, alternatywnych struktur galeryjnych, placówek artystyczno-badawczych, sekcji związkowych i stowarzyszeń artystycznych, dałyby się rozpatrywać jako szczególna forma konceptualnej krytyki instytucjonalnej.

6. Ambiwalentne podejście KwieKulik do konceptualizmu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych najlepiej ilustruje zestawienie trzech kontekstów, w jakich określenie to pojawia się w ich ówczesnych tekstach i działaniach. W tekście z marca 1973 roku artyści charakteryzują zorganizowany przez siebie rok wcześniej pokaz *Proagit II* jako „spektakl zamknięty (...), mający poinformować działaczy politycznych o możliwościach sztuki działań, intuicyjnej, konceptualnej, integracyjnej”.¹⁸ Sztuka konceptualna występuje tu obok kluczowych autorskich terminów KwieKulik, jest wartościowana pozytywnie i wpisywana w nieco utopijny, biorąc pod uwagę ówczesne realia (choć zarazem u swych podstaw głęboko pozytywistyczny) program twórczości artystycznej, która propagowałaby treści identyfikowane z ideałem socjalistycznym za pomocą nowych, eksperymentalnych metod i środków, a przez to angażowała się w ekspozycję, krytykę i modernizację warunków życia społecznego. Rok później, w maju 1974 roku, w białostockiej Galerii Znak KwieKulik zrealizowali pokaz *Sztuka komentarza*, prezentując zdjęcia opatrzone komentującymi podpisami. Jedną z takich prac było zdjęcie pijanego mężczyzny z leżącą obok niego książką Urszuli Czartoryskiej *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, podpis zaś głosił: „Precz z konceptualizmem – nowinką z Zachodu.” Komentarz ten miał najprawdopodobniej wyrażać negatywny stosunek KwieKulik do tych praktyk konceptualnych w sztuce polskiej, które uznawali oni za całkowicie oderwane od specyficznie polskich uwarunkowań. Na potwierdzenie tego domysłu można przywołać fakt, że w tekście napisanym z kolei w czerwcu 1975 roku, w trakcie Ogólnopolskiego Spotkania Twórczego Liksajny'75, artyści zadeklarowali chęć polemiki z „alternatywnymi koncepcjami funkcjonowania współczesnej sztuki w PRL” (na celowniku znalazły się wówczas Galeria Foksal i Galeria Współczesna w Warszawie oraz ogół bardziej tradycyjnych instytucji artystycznych, takich jak BWA, CBWA, czy Domy Kultury) i zaprosili do obejrzenia „jedynej i najbogatszej dokumentacji w Polsce (...) sztuki, jak my ją nazywamy, »konceptualizmu socrealistycznego«”.¹⁹

7. W jaki sposób można było połączyć ze sobą tak – wydawałoby się – różne pojęcia/dążenia jak „konceptualizm” i „realizm ukazujący warunki życia w socjalizmie”? Innymi słowy, jak można połączyć **w praktyce** aktywną siłę twórczej świadomości i jej bycie-uwarunkowaną przez „byt”? Eksperymentalnym przykładem takiej praktyki zdają się być *Działania z Dobromierzem*, realizowane w latach 1972-1974 (sporadycznie także później, aż do roku 1984). Tak jak wielu artystów konceptualnych, KwieKulik poszukiwali alternatywnych modeli dla sztuki w dyskursach naukowych. O wyjątkowości duetu na tym polu decydowało jednak zainteresowanie prakseologią Kotarbińskiego. Była to teoria opisująca ogólne zasady działania, wychodząca od analizy wielości działań w ich faktycznych postaciach, ale też zakładająca możliwość ich „usprawniania” i doskonalenia. Wyznaczała ona

ideał sprawnej organizacji działań i łączyła go ze społecznym programem „dobrej roboty”, z etosem racjonalizacji i poprawy warunków egzystencji. W *Działaniach z Dobromierzem* KwieKulik dokumentowali układy materiałowo-przestrzenne, które opierały się o swobodnie stosowane zasady prakseologiczne, a zarazem były tworzone z wykorzystaniem elementów składających się na materialne i symboliczne uwarunkowania ówczesnego życia artystów. W tych układach ich nowonarodzony syn Dobromierz mógł więc na przykład leżeć obok książek i czasopism filozoficznych, bądź też, ubrany w mundurek małego ZMS-owca, zostać otoczony kręgiem z cebuli, którą wspomógł ich ojciec Kwieka. Owa realizacja pokazuje również, że KwieKulik nie podzielali wspólnego wielu konceptualistom, quasi-idealistycznego pojmowania „idei”, mającej jakoby istnieć niezależnie od wszelkiej „materializacji”. Dla KwieKulik „idea” działania byłaby raczej swoistym schematem generatywnym dla zdarzeń: byłaby „problemem”, który nie posiada określenia sam w sobie i zyskuje je dopiero w swym zdarzeniowym „rozwiązaniu”, w eksperymentalnej i nie do końca przewidywalnej dla samych artystów konkretyzacji-materializacji. Wydaje się, że KwieKulik mogliby ująć „ideę” na podobieństwo Hansenowskiej „formy otwartej”: jako receptywne, „chłonne tło”, eksponujące realne zdarzenia, a jednocześnie jako aktywny czynnik generowania nowych zdarzeń drogą reorganizacji, zestawiania, rytmizowania, kontrastowania itd. tego, co eksponowane. Dlatego też w twórczości artystów właściwie nie znajdziemy jakże popularnej wówczas w konceptualizmie refleksji nad relacją między *signifié* i *signifiant*.²⁰ Kombinatoryczność układów w *Działaniach z Dobromierzem*, wypływająca między innymi z prakseologicznej zasady ekonomizacji działań, miała raczej wyzwalać proces określany we francuskim dyskursie lingwistycznym jako *signifiance* czyli „znaczenie-wytwórczość”: rodzenie się sensów z zestawień i relacji samych elementów materialnych, fragmentów eksponowanej egzystencji. Warto dodać, że kombinatoryczno-generacyjna „idea” *Działań z Dobromierzem* zyskała swą najbardziej abstrakcyjną i – przynajmniej na pierwszy rzut oka – konceptualną formalizację w pracy *Stół z X-ami*, pokazanej w listopadzie 1974 roku we wrocławskim Muzeum Narodowym na wystawie *Młoda Generacja*. Artyści zilustrowali w niej swoisty algorytm swych działań, wizualizując przy pomocy symbolu „x” wszystkie możliwe zestawienia elementów w przestrzeni, jakie opisują istniejące w języku polskim przysłówki przestrzenne.²¹

8. RzUCA to nieco światła na fakt, że w twórczości duetu „impulsy konceptualne” mogły współ-występować – czasem w obrębie pojedynczej realizacji – z „twardym”, „topornym”, miejscami dosadnym realizmem.²² Szczególnie dobrze przejawiało się to w pracy *Koło KwieKulik* z 1976 roku oraz w działaniu zrealizowanym w grudniu 1975 roku, w trakcie pierwszej wystawy w Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU). W pierwszym wypadku, nawiązując do układów formalnych z *Działań z Dobromierzem* i wykorzystując częste w konceptualizmie zestawienie fotografii i tekstu na swego rodzaju planszy informacyjnej, artyści w chłodny, rzeczowy sposób, choć nie pozbawiony też domieszki gorzkiej ironii, „zinwentaryzowali” całą brzydotę swego otoczenia, „zakłete koło” miejsc, wśród których zmuszeni byli się wówczas poruszać. W drugim przypadku KwieKulik „podłączyli się” ze swym działaniem do prezentowanego w (prowadzonej przez nich w swym mieszkaniu) PDDiU obrazu Edwarda Dwurnika *Owoce ziemi*. Ukazywał on ludzi, z których każdy uprawiał swe własne, niewielkie, indywidualne „poletko”, przywołujące na myśl tak popularne w PRL-u działki pracownicze. Obok tego obrazu KwieKulik ustawili płótno, na którym widniał tekst opisujący – dość częstą w tamtych czasach – sytuację, jaka przytrafiła się artystom w sklepie spożywczym: „Zmęczeni powoli zeszliliśmy na dół do sklepu kupić olej. Wzięliśmy pustą butelkę i 18 zł. Sprzedawczyni: »Co Państwo, taka brudna? My takiej nie przyjmujemy, mowy nie ma. Niech Państwo umyją i przyniosą, z laku i naklejki też, proszkiem dobrze się myje!« Zrobiło nam się gorąco w okolicach serc. Powiedzieliśmy: »Wiemy« i nic innego powiedzieć nie mogliśmy. Poleźliśmy na górę. Oskrobaliśmy z laku, nalepki, umyliśmy z tłuszczu i nic innego zrobić nie mogliśmy”. Kulik ponownie napisała ten tekst na małym fragmencie tego samego płótna, a Kwiek wyciął go i przymocował do obrazu Dwurnika, „wypełniając” w ten sposób jedno z namalowanych tam „poletek”. Dla tego typu realizacji KwieKulik ukuli osobne określenie gatunkowe: „Sztuka z nerwów”.

9. Waznym elementem praktyki KwieKulik w drugiej polowie lat siedemdziesiatych byly tzw. „rozsytki”, czyli tworzone (w postaci odbitek fotograficznych) i dystrybuowane wlasnym sumptem ulotki. Mialy one charakter autorski, informowaly o aktualnych dzialaniach duetu, a takze byly reakcja na biezace wydarzenia z zycia artystycznego. W tym drugim przypadku konceptualne srodki wyrazu zostaly oddane w sluzbe ostrej, krytycznej, a czasami wręcz wojujacej „publicystyki”. Bywala ona ugruntowana merytorycznie, pomyslowa, dowcipna, nie stronila tez jednak od pamfliciarstwa, kaskliwej ironii i iscie „politycznej”, destrukcyjnej retoryki. Stanowila narzedzie, za pomocą ktorego KwieKulik uprawiali wlasna polityke artystyczno-instytucjonalna. To wlasnie w tego typu realizacjach najwyrazniej przejawiala sie agonistyczna struktura owczesnego pola nowatorskich praktyk artystycznych. Znajdziemy wsród nich m.in. trawestacje tekstu Wieslaw Borowskiego, w ktorym nazwisko „Kantor” zostalo zamienione na „Kwiek”, a takze zart ze sztuki „czystego” konceptualizmu, jakim byla ulotka: „»A. Sztuka nieswiadomie zla i B. Sztuka swiadomie zla« – dwie doskonalości.”

10. Problem szeroko rozumianej komunikacji, jedno z podstawowych zagadnien sztuki konceptualnej, byl stalym tematem dzialan i performance KwieKulik. Wydaje sie, ze najbardziej dobitna postac tematyka ta zyskala w cyklu *Dzialan na glowe*, a szczegolnie w tzw. *Pomniku doznajacym*, zrealizowanym w 1979 roku, na zaproszenie Galerii Repassage 2, na Krakowskim Przedmiesciu w Warszawie. Instrukcja, ktora towarzysyla „pomnikowi”, zapraszala przechodniow do „oddziaływania” na tkwiacą w postumencie pomnika glowe, podjecia proby „wczucia sie” w jej emocje, swiadomego „komponowania” jej wrazen itp. Byla to wzglednie czysta realizacja; w innych przypadkach kwestie komunikacyjne byly silniej zabarwione elementem uwarunkowan.

11. Inną czescią dzialalności KwieKulik, ktora posiada nieredukowalny wymiar konceptualny, bylo upowszechnianie dokumentacji dzialan wlasnych i innych artystow polskich. Pracujac na materiale z gromadzonego przez siebie archiwum slajdow, wydawnictw artystycznych, drukow ulotnych itp., artysci – z pozycji swiadkow i uczestnikow – kreowali i na rone sposoby prezentowali wlasna, autorska narracje o efemerycznej sztuce lat siedemdziesiatych i pierwszej polowy lat osiemdziesiatych. Te „archiwistyczne” praktyki znajduja kontynuacje w obecnych, trwajacych od kilku lat staraniach Zofii Kulik, by opracowac i nadac widzialnosc archiwum KwieKulik, a w ten sposob przeciwstawic je innym polskim artystyczno-galeryjnym archiwom – w tym rowniez, a moze nawet przede wszystkim, archiwom sztuki konceptualnej.

- 1 Prace KwiekKulik nie były prezentowane ani na wystawie *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000), ani na kontr-wystawie *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (BWA, Lublin 2002). W książce *Sztuka w Polsce 1945-2005* Anda Rottenberg charakteryzuje wprawdzie działalność duetu jako „wpisującą się w nurt sztuki konceptualnej”, ale czyni to jedynie w notce biograficznej, umieszczonej poza tekstem głównym, na końcu książki – zob. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 410. KwiekKulik zostali usytuowani poza nurtem konceptualnym (a w zamian umieszczeni w ramach mogącej budzić nieporozumienia kategorii „pragmatyzmu”) przez Łukasza Rondudę w *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra-Warszawa: Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 8-15. Analiz sztuki KwiekKulik brak też w monografii Luizy Nader poświęconej polskiemu konceptualizmowi, jakkolwiek autorka wskazuje na możliwość ujęcia praktyk KwiekKulik w kategoriach sztuki konceptualnej, a dokładniej jako jednego z „idiomów konceptualizmu” – zob. Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 16. Wcześniej najbliższy bezpośredni odniesieniu praktyk duetu do konceptualizmu był J. S. Wojciechowski, na początku lat siedemdziesiątych blisko współpracujący z obojgiem artystów. W jednym z tekstów Wojciechowski wspominał o twórczości „studentów Hansena i Jarnuszkiewiczza” jako przykładzie tego, co sam określał mianem „konceptualizmu formalnego” Jan Stanisław Wojciechowski, „Z punktu widzenia rzeźbiarza,” *Rzeźba Polska 1*, (1986): 51-57. W trakcie pracy nad tekstem dowiedziałem się, że prace KwiekKulik mają zostać pokazane na wystawie *Konceptualizm. Medium fotograficzne*, przygotowywanej w Muzeum Miasta Łodzi jako impreza towarzysząca Fokus Łódź Biennale 2010.
- 2 Tomasz Załuski, „Z archiwum KwiekKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekem rozmawia Tomasz Załuski w: Zofia Kulik prezentuje KwiekKulik. Dobromierz X (kat. wyst. w Atlasie Sztuki, Łódź),” *Art & Business* (dodatek), nr 11 (2008): strony nienumerowane.
- 3 Autorska prezentacja Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, „Bez tytułu,” *Kalejdoskop*, nr 7/8 (1979): 6. Tekst powstał w 1978 roku, jednak niektóre z poruszanych tam wątków, w tym również motyw „uwarunkowań”, pojawiały się we wcześniejszych pismach KwiekKulik.
- 4 KwiekKulik, *Uwarunkowania versus Kontekst*, Rękopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki,
- 5 Ibid.
- 6 Zob. Alexander Alberro, „Reconsidering Conceptual Art 1966-1977,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000), XVII. Zob. też Nader, *Konceptualizm w PRL*, 11-12.
- 7 Peter Osborne, „Survey,” w: *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London: Phaidon Press, 2002), 17.
- 8 Joseph Kosuth, „1975,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 335. Przekład obu terminów podaję za Grzegorz Dziamski, „Konceptualna teoria i praktyka (część I),” *Dyskurs*, nr 4 (2006): 191, przyp. 1.
- 9 Krytyczne uwagi, jakie Buren wysunął pod adresem sztuki konceptualnej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można znaleźć przede wszystkim w tekście: Daniel Buren, „Beware,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 144-56. Na ten temat zob. też Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* (Kraków: Universitas, 2008), 405. Dziś Buren sam uznaje i potwierdza swą przynależność do konceptualizmu – zob. Ewa Izabela Nowak, „B jak Buren. [Rozmowa z Danielem Burenem],” *Arteon*, nr 10 (2001): 16-21.
- 10 Zob. np. Mari Carmen Ramirez, „Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 550-62 oraz Alexander Alberro, „A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s,” w: *Rewriting Conceptual Art*, red. Michael Newman i Jon Bird (London: Reaktion Books, 1999), 140-51.
- 11 Narzuca się tu oczywiście pytanie o niewspółmierność i nieprzystawalność „czasów” czy też „prędkości” określających te pod wieloma względami tak odmienne terytoria „geopolityczne”, a w efekcie o samą możliwość ich dalszego porównywania i wartościowania na tej płaszczyźnie.
- 12 Zbigniew Warpechowski, „Przyczynki do dziejów fałszerstw o sztuce polskiej lat 60 i 70-tych,” w: *Podnośnik*, (Sandomierz: Wyd. własne, 2001), 426.
- 13 KwiekKulik, „Na własną odpowiedzialność. Dokumentacja Zofii Kulik i Przemysława Kwieka.” *Sztuka*, nr 4 (1981): 8.
- 14 Zofia Kulik, Praca dyplomowa. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 15 Zob. np. wypowiedź Andrzeja Turowskiego w: Paweł Polit, „O sztuce konceptualnej. (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem),” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 46, 50.
- 16 Sprawozdanie (I) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 26.02.1971, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 17 Sprawozdanie (II) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 01.03.1971, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 18 Zofia Kulik, Przemysław Kwiek i Paweł Kwiek, *Tekst wysłany do katalogu wystawy sztuki polskiej organizowanej przez J. Glusberga w Argentynie, III 1973*, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 19 KwiekKulik, *Tekst autorski napisany w Liksajnach, 03.06.1975*, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 20 Pewien wyjątek stanowią uwagi na temat fotografii jako „oznacznika” „czasoskutków estetycznych”, pojawiające się w tekście do katalogu wystawy „wschodnioeuropejskiej fotografii konceptualnej” – tekst autorski —, „Bez tytułu,” w: *Osteuropese conceptuele fotografie*, red. Gerrit Jan de Rook (Eindhoven: Technische Hogeschool, 1977), 55. Kat. wyst.
- 21 Na ten temat zob. też Załuski, „Z archiwum KwiekKulik: Działania z Dobromierzem i Stół z X-ami”, strony nienumerowane.
- 22 W interesującym wywodzie Marcin Lachowski wskazuje na szerszą tendencję w polskiej sztuce lat siedemdziesiątych do łączenia „konceptualizmu” z „realizmem”. Jak pisze, w wielu przypadkach „przywołanie »realistycznych poetyk« dokonało się, paradoksalnie, po przyswojeniu »konceptualnego zwrotu«. W tym kontekście, jako przykład „małego realizmu”, będącego zapisem „jednostkowego zdarzenia”, omawia on również Koło KwiekKulik – zob. Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 200-01, 05-07.