

KwieKulik in the / im »Studio of Activities, Documentation and Propagation« (PDDiU)

Daily Equations

»Love, art, science and politics«. Artist duo **KwieKulik** used their everyday lives in communist Poland of the 70s and 80s as material, documenting it in meticulous detail. They made no distinction between art and life, and their ephemeral, process-oriented works and Actions were built on the idea that art could be a foundation for a new and better world. The micro-institution PDDiU, based in the couple's apartment, was a platform and documentation center for the unofficial art scene of socialist Poland. A profile by *Karen Archey*

69

»Liebe, Kunst, Wissenschaft und Politik«. Das Material des Künstlerpaares **KwieKulik** war ihr tägliches Leben im polnischen Kommunismus der 70er und 80er Jahre, das sie minutiös erforschten und dokumentierten. Sie gingen in ihren ephemeren, prozesshaften Arbeiten und Aktionen davon aus, dass Kunst die Grundlage für eine neue, bessere Welt sein könne und kannten keine Grenze zwischen Kunst und Leben. Die Mikro-Institution PDDiU in der Wohnung des Paares war Plattform und Dokumentationszentrum für die inoffizielle Kunstszene des sozialistischen Polen. Ein Porträt von *Karen Archey*

Tägliche Gleichungen

W

hen was the last time the art world galvanized into widespread self-organization by a single cause? The short-lived, and arguably ultimately divisive efforts of the Occupy Movement? Or as far back as the AIDS crisis of the 80s and 90s? Does it take a political and social calamity for us, as artists and thinkers, to put aside the distractions of the everyday to attempt effectuate change in our daily lives? How we make sense of and challenge the variably imperceptible or daunting sociopolitical forces in both theory and practice – to blend politics and art with life – has been a lasting topic of artistic inquiry.

Yet KwieKulik, over its 16-year span as an artistic and personal partnership, developed an idiosyncratic working method that melded artistic documentation, gallery administration, performance, mathematics, and praxeology (the study of human conduct), that 25 years later seems a winning, if unusual, amalgam. At the core of KwieKulik's practice was a deep resistance to Soviet totalitarian communism and a commitment to the fundamental values of democratic socialism, including self-organization and the solidarity of public life. The duo felt it incumbent upon them to shed light on the living conditions under the People's Republic of Poland – even going as far as to use their infant son as a staple in their work. (It should be mentioned that KwieKulik probably wouldn't differentiate between a mound of clay and a human as art material. Even more radical than a Beuysian notion of Social Sculpture, *everything* was art to them.) Yet, while looking back at a couple who brazenly lived their art and politics and whose working and personal relationship disintegrated in unison (and just before communism in Eastern Europe dissolved), let us ask: Well, firstly, was it all worth it? And secondly, how, in contemporary society, can we similarly meld politics with art, and art with daily life?

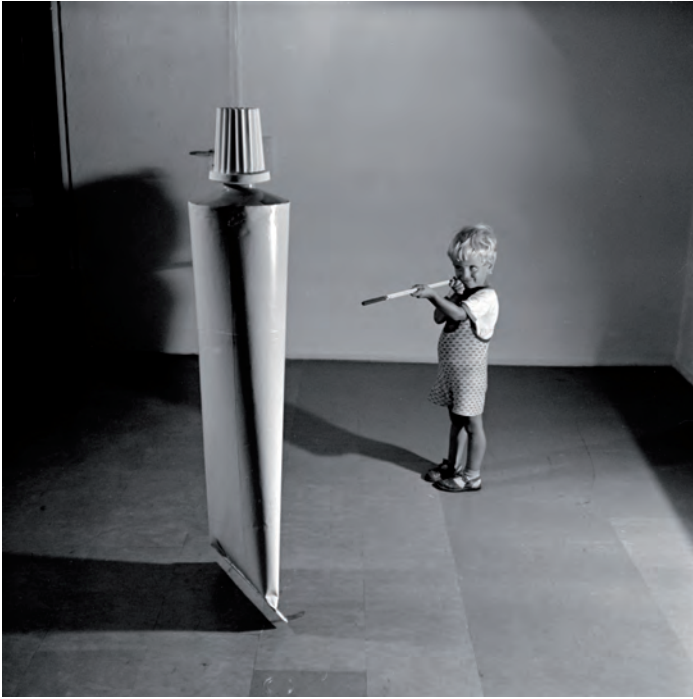
Zofia Kulik (*1947) and Przemysław Kwiek (*1945) met while studying at the Warsaw Academy of Fine Arts under professors Jerzy Jarnuszkiewicz and Oskar Hansen. Hansen, a Finnish-born architect, urban planner, and theorist, propagated the theory of Open Form, the somewhat utopian idea that art and architecture should shape the collectively shared cognitive space of society vis-à-vis human activity. Art and architecture were thus responsible for responding to the needs of society. Open Form provided an intellectual backdrop for the forthcoming period of the radically inventive Soc Art (also sometimes referred to as Socialist Conceptualism) in 70s Poland. Because Open Form called for artists to be in tune with the public, many so-called Actions (which could loosely be thought of as interactive performances or sometimes games) took on the structure of a call-and-response, locating responsibility also within the »audience«, and creating a context for response or a feedback loop between parties.

Wann hat sich die Kunstwelt zuletzt in großem Rahmen für ein politisches Anliegen selbstorganisiert? War es die kurzlebige und letztlich polarisierende Occupy-Bewegung? Oder die Aids-Krise der 80er und 90er Jahre? Brauchen wir Künstler und Theoretiker erst eine politische oder soziale Katastrophe, damit wir uns von den Alltäglichkeiten nicht mehr ablenken lassen und versuchen unser Leben zu verändern? Ein immer wiederkehrendes Thema künstlerischer Forschung ist es, die manchmal unmerklichen, manchmal beängstigenden soziopolitischen Kräfte theoretisch und praktisch verstehen zu lernen und eine Haltung dazu einzunehmen – Politik, Kunst und Leben zu vereinen.

KwieKulik entwickelten in ihrer 16-jährigen künstlerischen und privaten Beziehung eine idiosynkratische Arbeitsmethode, die künstlerische Dokumentation, Galeriarbeit, Performance, Mathematik und Praxeologie (eine Theorie des menschlichen Handelns) verband. 25 Jahre später scheint das eine interessante wenn auch ungewöhnliche Mischung zu sein. KwieKulik's Praxis ist vor allem von einem starken Widerstand gegen den totalitären Sowjetkommunismus und das Engagement für die Grundwerte des demokratischen Sozialismus, wie Selbst-Organisation und Solidarität im öffentlichen Leben gekennzeichnet. Die beiden empfanden es als ihre Verpflichtung, über die Lebensbedingungen im kommunistischen Polen zu berichten – sie gingen so weit, ihren kleinen Sohn als Material für ihre Arbeit zu verwenden (KwieKulik unterschieden nicht zwischen einem Haufen Lehm und einem Menschen als künstlerisches Material, noch radikaler als bei Beuys und seiner sozialen Skulptur, war »alles« Kunst für sie). Wenn wir also auf ein Paar zurückblicken, das Kunst und Politik kompromisslos lebte, und dessen Arbeits- sowie persönliches Verhältnis sich dann einvernehmlich löste (kurz bevor der Kommunismus in Osteuropa zerfiel), stellt sich zuerst einmal die Frage, ob es das alles wert war. Und zweitens, wie wir in der heutigen Gesellschaft zugleich Politik mit Kunst und Kunst mit dem Alltag verbinden könnten.

Zofia Kulik (*1947) und Przemysław Kwiek (*1945) lernten sich an der Akademie der bildenden Künste in Warschau kennen, wo sie bei Jerzy Jarnuszkiewicz und Oskar Hansen studierten. Hansen, ein finnischer Architekt, Stadtplaner und Theoretiker, propagierte die Theorie der Open Form, eine etwas utopische Idee, dass Kunst und Architektur den kollektiven kognitiven Raum der Gesellschaft in Hinblick auf die Aktivität der Menschen formen solle. Kunst und Architektur hätten also die Verantwortung, auf die Bedürfnisse der Gesellschaft zu antworten. Open Form war der intellektuelle Hintergrund für die darauffolgende Periode der radikal erfinderischen Soz Art (manchmal auch Sozialistischer Konzeptualismus genannt) der polnischen 70er Jahre.

»Wir glaubten an die Möglichkeit des kollektiven Arbeitens, ohne der Sorge, ›was von wem‹ kommt und ›wer was‹ tat«





73



The Monument Without a Passport, 1978
Biennial of Young Polish Artists, BWA Sopot

»We believed in the possibility of collective works, free from worries over ›what is whose‹ and ›who did what‹«

The Group Action *Game on Morel's Hill* (1971) used such a structure, pitting against each other two groups of Hansens's sculpture students. It should be noted that this is an early work associated with KwieKulik but »authored« in multiplicity. To quote Zofia Kulik, »We believed in the possibility of smooth cooperation with other artists, in the possibility of collective work, free from the problem of authorship, from worries over ›what is whose‹ and ›who did what‹. An artist should be free and unselfish, and the ›new‹ should be generated at the meeting point of me-and-others, in interaction«. While on a field trip in December 1971, the two groups of students played out a pre-existing discussion en plein air, displacing words with a given set of art materials – a bolt of white canvas, 1.5 meter long poles, red fabric. The first team hammered a series of wooden poles into the ground, visually accenting the hill's contours, and the second team aurally responded by approaching them uttering a series of »shhh« sounds, while one errant member walked to a nearby church reciting the Lord's Prayer. Such was the kind of strange, abstract nature of Hansens's treatment of Open Form. And while this performance may be difficult to conceptually parse, we can take this call-and-response model to, at least in part, speak to the responsibility we bear to each other as humans, and the lack of responsibility taken by the People's Republic of Poland to protect the wellbeing of its inhabitants.

We again see the color red in the aptly titled *Variants of Red* (1971), a compendium of slides documenting the work of KwieKulik and others whenever the incarnadine color was present. This project evinces KwieKulik's obsessive relationship to documenting their own and others' work, mostly in the form of slides, which would then be stored in an archive known as the *Bank of Aesthetic Time-Effects* and could be used later as elements in Expanded Cinema performances. In 1974, KwieKulik titled the archive in their home the *Studio of Activities, Documentation and Propagation (PDDiU)* (1974–1986), their small apartment now functioning as studio and gallery, archive and domestic environment, funded solely through state commissions for craft-based work. After KwieKulik's dissolution, Kulik assumed the task of preserving the PDDiU, and had the perspicacity to realize that she who controls the archive controls both history and the future by way of reanimating and recontextualizing the past. This impulse to survey and to archive isn't foreign to the erstwhile technocratic policies of the People's Republic of Poland, and certainly not unlike the insidious data-mining activities of certain governments and corporations today.

Open Art forderte von den Künstlern, sich auf die Öffentlichkeit einzulassen, und so hatten viele der sogenannten »Aktionen« (die man im weitesten Sinne als interaktive Performances oder manchmal Spiele bezeichnen könnte) eine Ruf-Antwort-Struktur. Sie übertrugen dem »Publikum« Verantwortung, schufen einen Rahmen für Resonanz oder krei-erten Feedback-Loops zwischen verschiedenen Gruppen.

»Game on Morel's Hill« (1971) ließ mit Hilfe solcher einer Struktur zwei Gruppen von Hansens Bildhauereis-tudenten aufeinander los. Die Aktion wird zu KwieKulik's frühen Arbeiten gezählt, hat aber viele »Autoren«. Um Zofia Kulik zu zitieren, »wir glaubten an die Möglichkeit einer reibungslosen Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, an die Möglichkeit des kollektiven Arbeitens, ohne dem Problem der Autorschaft und der Sorge, ›was von wem‹ kommt und ›wer was‹ tat. Ein Künstler sollte frei und selbstlos sein, und das ›Neue‹ dort entstehen, wo Ich-und-der-Andere sich treffen, in Interaktion.« Während einer Exkursion im Dezember 1971 trugen zwei Studentengruppen eine beste-hende Diskussion statt mit Worten mit vorgegebenen Mate-rialien – ein Ballen weiße Leinwand, roter Stoff, eineinhalb Meter lange Holzstöcke – im Freien aus. Das erste Team schlug die Holzstöcke so in den Boden, dass die Form des Hügels nachgezeichnet wurde. Das zweite Team antwortete akustisch, indem es sich »shhh« summend auf diese zube-wegte, während einer von ihnen zu der naheliegenden Kirche ging und das Vater Unser aufsagte. Das war das seltsame, abstrakte Wesen von Hansens Open Form. Und obwohl die Performance schwer zu analysieren ist, erzählt dieses Ruf-Antwort-Modell zumindest teilweise von der Verantwortung der Menschen füreinander, aber auch der fehlenden Verant-wortung des kommunistischen Polens für das Wohl seiner Bürger.

In »Variants of Red« (1971) findet man die blutrote Farbe in Arbeiten von KwieKulik und anderen als Dia-Doku-mentation wieder. Hier offenbart sich KwieKulik's Obses-sion der Dokumentation von künstlerischen Werken, meist gingen die Dias in ihr Archiv »Bank of Aesthetic Time-Effects« über und fanden später in Expanded Cinema Performances Verwendung. 1974 gaben KwieKulik ihrem Wohnungs-archiv den Titel »Studio of Activities, Documentation and Pro-pagation (PDDiU)« (1974–1986). Das kleine Apartment funktionierte nun als Atelier, Galerie, Archiv und Wohn-raum, und wurde ausschließlich über Aufträge von öffentli-cher Hand finanziert. Nach KwieKulik's Auflösung nahm sich Kulik dem Archiv an, sie erkannte ganz richtig, dass Kontrolle über PDDiU gleichzeitig Kontrolle über die Geschichte wie die Zukunft bedeutete, abhängig davon wie sie die Vergangenheit wiederbelebt und rekontextualisiert.

Die emotionalen und manchmal beunruhigenden Bilder stehen im Gegensatz zum sehr trockenen und konzeptuellen Aspekt der Arbeit



Thingy – A Monument of Hackwork-Culture Cult, 1979
Performance documents / Performance-Dokumentation





76



Activities with Dobromierz, 1972–74
Digitalized 2008, 3 screen slide installation HD /
2008 digitalisiert, 3 HD-Screen-Dia-Installation
ca. 390 slides / Dias, 32 min
Ed. 5 + 2 AP





Dobromierz represents the common man in multiple possible conditions that he doesn't control

Due to KwieKulik's social rejection from both state-sanctioned artists and the Polish neo-avant garde (their work about world famine wasn't sexy or voguish enough for the high-minded conceptualists) and the birth of perhaps their greatest invention, their son Maksymilian Dobromierz, the duo began largely working indoors circa 1972. The birth of the couple's son catalyzed their best-known project, *Activities with Dobromierz* (1972–74), a series of almost 900 photographs capturing the toddler in his first two years of life, placed in meticulously arranged constellations of banal objects in the couple's home. Demonstrating KwieKulik's interest in bridging logic and mathematics with ontology, these methodically placed arrangements represent various mathematical-logical functions: specifically, an event that could happen to X (in this case Dobromierz), an event that might happen to X, and an event that most likely will not happen to X. In juxtaposition to the work's highly cerebral conceptual apparatus is the visceral and at times alarming nature of these images – we see the toddler plunked in a cardboard box in a cramped bedroom, surrounded by circles of onions arranged on the floor while a swath of red fabric (again) serves as a backdrop; Dobromierz floating mid-air after being tossed by Kwiek; the baby's carriage left near some roadside bushes; or a sheathe of fabric enveloping Dobromierz, only months old, with a water kettle nestled against his face. Here, Dobromierz represents the common man in multiple possible conditions that he doesn't control, or rather, the lack of agency one had living under the People's Republic of Poland. Yet, on a brighter note, Dobromierz also represented the newness and inauguration of life, rife with potential, and the possibility of action and evolution.

But our question remains: How should we live, and more importantly, how do we take responsibility for our community? Through art? Politics? If we look to KwieKulik, we'll see a minute study of the causes, effects, and realities endemic to their daily life. This uncompromising inquiry into the quotidian, rather than the ever-popular lofty and macro, delivers us the self-actualization needed to power through the forces that cloud the everyday. —

KWIEKULIK *Exhibitions / Ausstellungen*: The International, MACBA, Barcelona (2011); Early Years, *Kunstwerke*, Berlin (2010); Istanbul Biennial (2009); Documenta 12, Kassel (2007); Grey in Colour 1956–1970, *Zacheta National Gallery of Art*, Warszawa (1999); Franklin Furnace, *New York (solo)* (1987); Works and Words, *De Appel*, Amsterdam (1979); 7 Young Poles, *Malmö Konsthall*, Malmö (1975); New Generation, *National Museum*, Wrocław (1974); *Współczesna Gallery*, Warszawa (solo) (1971).
Represented by / Vertreten von Raster, Warszawa

Aus dieser Motivation heraus zu sammeln und zu archivieren ist den ehemaligen technokratischen Strategien des kommunistischen Polen, aber auch dem Dataming bestimmter Staaten und Unternehmen heute nicht unähnlich.

Sozial isoliert, sowohl von den staatlich sanktionierten Künstlern wie von der polnischen Neoavantgarde (ihre Arbeit war den anspruchsvollen Konzeptualisten nicht sexy oder zeitgemäß genug) und aufgrund der Geburt ihrer vielleicht größten Erfindung, ihres Sohnes Maksymilian Dobromierz, begann das Paar um 1972 vor allem zu Hause zu arbeiten. Hier entstand ihr bekanntestes Werk »Activities with Dobromierz« (1972–74), eine Serie von beinahe 900 Fotografien, die das Kind in seinen ersten beiden Lebensjahren in akribisch zusammengestellten, methodischen Arrangements von banalen Objekten zeigt. Sie sind beispielhaft für KwieKulik's Interesse, Logik und Mathematik mit Ontologie zu verbinden und stellen verschiedene mathematisch-logische Funktionen dar: ein Ereignis, das X widerfahren kann (in diesem Fall Dobromierz), ein Ereignis, das X widerfahren könnte und ein Ereignis, das X sehr wahrscheinlich nicht widerfahren wird. Die emotionalen und manchmal beunruhigenden Bilder stehen im Gegensatz zum trockenen und konzeptuellen Aspekt der Arbeit – man sieht das Kind in einer Pappschachtel in einem kleinen Schlafzimmer, umgeben von Kreisen aus Zwiebeln am Boden, vor einem Hintergrund aus (wieder) rotem Stoff; den von Kwiek hochgeworfenen Dobromierz in der Luft; den an der Straße neben ein paar Büschen zurückgelassenen Kinderwagen; oder Dobromierz in Stoff gewickelt, nur wenige Monate alt, mit einem Wasserkessel neben seinem Kopf. Dobromierz steht hier für den gewöhnlichen Menschen in mannigfaltigen Zuständen, die er selbst nicht kontrollieren kann, oder vielmehr für die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten im kommunistischen Polen. Und doch repräsentiert er auch das Neue und den Beginn des Lebens voller Potenziale, Möglichkeiten des Handelns und der Entwicklung.

Unsere Frage bleibt aber: Wie sollen wir leben, oder noch wichtiger, wie können wir Verantwortung für die Gemeinschaft übernehmen? Durch die Kunst? Die Politik? Beschäftigen wir uns mit KwieKulik, sehen wir eine minutiöse Studie der eigentümlichen Ursachen, Wirkungen und Realitäten ihres Alltagslebens. Dieses kompromisslose Erforschen des Alltäglichen anstelle des immer populär bleibenden Erhabenen und Großen, macht die Selbstverwirklichung möglich, mit der wir die den Alltag verdunkelnden Kräfte überwinden können. —

Aus dem Amerikanischen von Roland Bard

Karen Archey is an art critic and curator. She lives in New York City / ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie lebt in New York City