

Aleksandra Grzemska

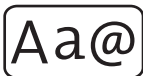
Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk

Autobiografia. Literatura. Kultura. Media nr 2 (7), 93-106

2016

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.



AUTOBIOGRAFIA nr 2 (7) 2016 s. 93–106
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/au.2015.2.7-06

EMANCYPACJE

ALEKSANDRA GRZEMSKA*
Uniwersytet Szczeciński

Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk

Streszczenie

Tekst dotyczy malarskiej, literackiej, autofotograficznej i przestrzennej twórczości Ewy Kuryluk. Autorka interpretuje autonomiczny i idiomatyczny projekt Kuryluk, który niekiedy bywa nawet autoteliczny, funkcjonuje jako świadectwo minionej epoki oraz zalicza się do międzynarodowych nurtów sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim kształtuje i reprezentuje doświadczenia artystki, wpisane w ramy modalne różnych dziedzin sztuki. Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze działania i procesy biograficzne, które przekładają się na konsekwentnie realizowane przez Kuryluk działania artystyczne w polu autobiograficznym. W jego obrębie wyróżnić można trzy najbardziej znaczące obszary: autoportret i autofotografię, autonarrację, autokomentarz.

Słowa kluczowe

praktyki autobiograficzne, projekt artystyczny, autoportret, autofotografia, autonarracja, autokomentarz

* Kontakt z autorką: a.grzemska@gmail.com

5 maja 2016 roku, w dniu siedemdziesiątych urodzin Ewy Kuryluk, w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się pierwsza w Polsce retrospektywna wystawa malarstwa artystki z jej udziałem¹. Ekspozycyjna narracja, którą rozpoczął tytułowy autoportret *Nie śnij o miłości, Kuryluk* z 1977 roku, a kończył *Helmut oplakuje bażanta* z 1967 roku, to efekt działań kuratorskich Anny Budzałek, ale przede wszystkim autorskiej koncepcji Kuryluk, prezentującej w ten konkretny sposób jeden z ważniejszych, lecz nie jedynych okresów jej twórczości. W krakowskich przestrzeniach muzealnych ukazane zostały wybrane obiekty z lat 1967–1978, obrazujące przemiany, jakie przechodziło malarstwo uprawiane w młodości przez autorkę *Hiperrealizmu – nowego realizmu*². Znalazły się tam m.in. przykłady z barwnego i nieco surrealistycznego cyklu *Człkopejzaże*³, wielowłatkowe obiekty znane jako *Ekrany*, do których należy tryptyk *Kto się boi czerwonej myszy?* (1973), a także – wykonane w technice akrylowej i kolażowej płótna – *Et in Arcadia* (1976), *Maszyna do pisania* (1977), *Obrys mojego cienia* (1978) – najśłynniejsze, najbardziej doceniane przez krytykę i jednocześnie wieńczące malarską twórczość artystki. Po tej serii bowiem Kuryluk – na skutek kryzysu kolorystyki obrazów, ale i kryzysu wewnętrznego – zakończyła okres „czystego” malarstwa w swojej sztuce i zmieniła medium na rysunek na luźnym materiale, surówce bawełnianej, jedwabiu.

Tym, co leży u podstaw twórczości Ewy Kuryluk i pozostaje w niej niezmiennie – mimo ewolucji stylu, zmian technik i medium – są praktyki autobiograficzne. W ten sposób konsekwentnie tworzony projekt artystyczny opiera się na kilku głównych elementach: autoportrecie i autofotografii, autonarracji oraz autokomentarzu. Ów autonomiczny i idiomatyczny projekt, który niekiedy wydaje się autoteliczny, funkcjonuje jako świadectwo minionej epoki oraz zalicza się do międzynarodowych nurtów sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim kształtuje i reprezentuje doświadczenia artystki, wpisane w ramy modalne różnych dziedzin sztuki (fotografia, malarstwo, przestrzenna instalacja, literatura). Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze działania oraz procesy biograficzne, które przekładają się

¹ Zob. katalog wystawy: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016. Kilka lat temu, przy okazji wystawy Ewa Kuryluk: instalacje – autofotografie – malarstwo, która odbyła się 25.03–23.04.2011 w galerii Design – BWA we Wrocławiu, także został wydany katalog dotyczący malarstwa artystki: *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.

² Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Naukowe, Warszawa 1979.

³ Cykl *Człkopejzaże* Kuryluk rozpoczęła dużo wcześniej, już w 1959 roku, realizując ten temat w innych technikach: rysunkach na papierze, kolażach, akwafortach, litografiach czy linorytach. Zob. *Ewa Kuryluk. Człkopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Ewa Kuryluk. Human landscape. 1959–1975. Work on Paper*, Wydawnictwo Galerii Artemis, Kraków 2016.

na praktykę artystyczną Kuryluk⁴. Kształtuje ona rzeczywistość, nie zaś ją jedynie odwzorowuje czy opisuje – jej postawa twórcza jest równoznaczna z postawą egzystencjalną. Sztuka determinuje biografię artystki i odwrotnie – w jej sztuce znajdują się ślady biografii.

W galerii zaczynamy od śladu ręki. Bez względu na główny cel, którym może być auto-terapia, nostalgia, przepracowanie lęków, dekonstrukcja – artyści muszą pozostawić ślad. W wyjątkowych przypadkach wypowiadają się jednocześnie tekstem i obrazem. Przykładem stosowania takich pasm autobiograficznych jest twórczość Ewy Kuryluk⁵.

Artystyczna ekspresja to wynik pracy na osobistych wspomnieniach, doznaniach, te zaś zwielokrotnione, zaszyfrowane, poddane retoryzacji czy figuracji, wplecione są w zawsze zaplanowane i nigdy przypadkowe formy autobiograficznych praktyk, których efekty Kuryluk przenosi do sfery publicznej, kodując treści i konteksty. Ten proces zajmuje artystkę tak samo, jak analizowanie powstających w trybie interpretacyjnym relacji z odbiorcą modelowym. Hermetyczne narracje, enigmatyczne rysunki, celowo wieloznaczne kolaże, upozowane autofotografie, zainscenizowane przestrzenne instalacje mogą być odbierane wyłącznie na poziomie percepcji, w odniesieniu do prądów sztuki nowoczesnej (jak np. hiperrealizm) czy nurtów współczesnej literatury, lecz czytane w kluczu autobiograficznym nabierają nieoczywistych i zaskakujących znaczeń.

⁴ Ślady autobiograficznej praktyki artystycznej można odnaleźć również w twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Zob. *Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding intermediary states – Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, koncepcja i red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, przeł. Krzysztof Kościuczuk, Zuzanna Głowacka, Anna Taraska-Pietrzak, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014.

⁵ Inga Iwasiów, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 22.

Autoportret i autofotografia

Fotografia przenosi wizualną intymność ponad czasem i przestrzenią tak naturalnie, jak żadne inne medium. Zdjęcie to esencja intymności⁶.

Ewa Kuryluk

Opowieść o początkach swojej twórczości artystycznej Kuryluk rozpoczyna zawsze od jednej z trzech anegdot. Pierwsza mówi o znalezionych w papierach matki dwóch wycinankach wykonanych w szkole podstawowej w 1953 roku, na których artystka umieściła siebie na warcie przy portrecie Stalina oraz odświętnie ubraną na pochód pierwszomajowy. Druga odnosi się do zdjęcia, które trzynastoletnia Kuryluk zrobiła w 1959 roku w Misano Mare we Włoszech podarowanym przez ojca aparatem z funkcją samowyzwalacza. Trzecia natomiast wiąże się z przełomowym dla artystki momentem, kiedy to w wiedeńskiej szkole podczas lekcji rysunku nieznaną niemieckiego dziewczynką została poproszona o namalowanie swojego autoportretu nie z pamięci, lecz patrząc w lusterko. Aparat i lusterko, autofotografia i autoportret – okazują się nierozzerwalnym splotem i wyznaczają ramy, wewnątrz których Kuryluk lokuje twórcze „ja”⁷. Przytaczane przez nią anegdoty oddają sposób obrazowania procesów wyłaniania się i krystalizowania jej artystycznego języka, u podstaw którego leżą biografia i doświadczenie. Ukazują również to, w jaki sposób reprezentacja i autokreacja wpływają na podmiotowość rozumianą w podwójnym znaczeniu – jako podmiot artystki i podmiot jej dzieła.

Postawa [autobiograficzna – przyp. A.G.] w przypadku artystów polega na obserwacji samego siebie, towarzyszącej działaniom twórczym (i włączonej w nie), na uważnym patrzeniu na siebie jako na obiekt eksperymentu pod nazwą „jestem autorem/autorką”. Takie patrzenie zakłada dystans w stosunku do siebie, cały eksperyment zaś – rozdwojenie, bycie na zewnątrz siebie i wewnątrz jednocześnie⁸.

Kuryluk pracuje na warstwach pamięci własnej, ale także rodzinnej pamięci odzyskanej lub zapośredniczonej. Owo rozdwojenie polega na tym, że choć portretuje siebie, to nie bez

⁶ Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Ewa Kuryluk. Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Artemis, Art+on, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 39.

⁷ *Na warcie i Pierwszy Maja*, wycinanki, 1953; *Z koleżanką*, po prawej, Misano Mare, 1959; *Ewa w lusterku*, akwarela, 1959, w: Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 7–9.

⁸ Magdalena Ujma, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki...*, s. 6.

odniesień do historii rodzinnych – matki, ojca, brata Piotra; ślady ich losów rezonują na jej biografii i akty kreacyjne, odciskając się nawet na najbardziej intymnych wizerunkach. Artystka filtruje przez siebie głównie dramatyczne doświadczenia holocaustowej traumy matki, choroby psychicznej brata, altruistycznej i tajemniczej postawy ojca, tworząc wizualny zapis domniemanej przeszłości oraz rzeczywistości, w której uczestniczy.

W wieloplanowym cyklu *Ekrany*, powstającym do połowy lat siedemdziesiątych i poprzedzającym okres hiperrealistyczny, trudno, co prawda, znaleźć jawne portretowe wizerunki, ale uwagę zwracają liczne odniesienia do losów własnych i rodzinnych. *Egzekucję* skojarzyć można z echem wojennej traumy odziedziczonej przez drugie pokolenie⁹, *Plaża* i *Warany* odsyłają do elektrowstrząsów i agonii w (psychiatrycznych?) szpitalnych salach, *Tenn* unaczynia zaś dysonans pomiędzy prywatnym, domowym dramatem a zewnętrznym światem wirtualnym.

Hiperrealistyczny okres doskonale odzwierciedla procesualność i relacyjność dwóch mediów sztuki, które wykorzystuje Kuryluk. Obraz *Trend* z 1975 roku powstał między innymi na podstawie fotografii zrobionej w Wiedniu w 1973 roku¹⁰, słynny *Obrysowuję cień* z 1978 roku jest odwzorowaniem zdjęcia z Lido w Wenecji z 1977 roku¹¹, *Maszyna do pisania* z 1977 roku to natomiast wierna, lecz namalowana w lustrzanym odbiciu, kopia autofotografii *Przy olimpii w pokoju mamy na Frascati* z 1975 roku, wykonanej w warszawskim mieszkaniu na tle legendarnej sekretary Marii Kuryluk¹². Takich przykładów można by mnożyć wiele.

We wszystkie autonomiczne oraz zwielokrotnione autoportrety malarskie¹³ zostały wpisane detaliczne i symboliczne winiety¹⁴, które odsyłają do prywatnych, a więc często niedostępnych kontekstów – osobistych tabu, intymnych związków, skrytych szczegółów rodzinnej przeszłości. Artystka za ich pośrednictwem zdaje się coś odbiorcy sugerować, zwodzić go, prowadzić z nim swoistą grę, odkrywając jedne, a przykrywając inne tropy – wszystko jednak ma rozgrywać się na poziomie estetycznym. Fakty, wspomnienia, fantazmaty spletają się z logiką snu czy transu, z której czerpie autorka instalacji *Trio dla ukrytych* i w obrębie której zmuszony jest poruszać się odbiorca.

⁹ Ciekawą analogię można odnaleźć między przedstawieniami egzekucji ukazanej przez Kuryluk w telewizorze a rozstrzelaniem na obrazie Wróblewskiego *Rozstrzelanie surrealistyczne (Rozstrzelanie VIII, Egzekucja, 1949)*.

¹⁰ *Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 38.

¹¹ Tamże, s. 58–59.

¹² Tamże, s. 134; *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978...*, s. 81.

¹³ O zwielokrotnieniu w malarstwie Kuryluk pisze m.in. Kinga Kawalerowicz, *Realizm symbolizujący*, w: *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978...*, s. 69–79.

¹⁴ „[Miniatury na malowidłach – przyp. A.G.] to moich obrazów sedno i sekret [...], choć czy słodki, czy gorzki, sama często nie wiem. A jeśli się domyślę, nie zdradzam” (*Ewa Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016, s. 146).

W czasie pracy, a najczęściej w trakcie robienia sobie zdjęć, wpadam niekiedy w rodzaj transu czy hipnotycznego snu i przychodzą mi do głowy karkołomne pomysły. Są zwykle nie do wykonania, ale wpływają na moją pracę. Ten trudny do opisanego stan między snem a jawą staram się uchwycić w swoich autofotografiach¹⁵.

Wykonywane przez kilkadziesiąt lat autofotografie oraz malowane przez ponad dekadę autoportrety Kuryluk – od cyklu *Sto razy ja* (Wiedeń 1977)¹⁶ przez intymne akty z Helmutem (*Golasy w Stuttgarcie*, 1978)¹⁷, cykl *Bikini i czarne szpilki* (Nowy Jork 1986)¹⁸, *destroy* (Nowy Jork 1988)¹⁹ aż po wystylizowane pozy w maskach i przebraniach (Paryż 2000–2002; *Kangór rozbaraszowany* i *Kangór z kamerą*, Paryż 2009)²⁰ – składają się na spójny fotograficzny album, foto-dziennik, w którym zabiegi autodokumentacyjne przekształcają się w autoinscenizacje²¹.

Autofotografia to część mojego życia. Ale z wiekiem wypala się eros i zaczyna mnie nudzić własny wizerunek. Znowu mam grypę, ale nie chce mi się już robić zdjęć. Wolę występować w nowych strojach, kostiumach, maskach. Życie codzienne to prywatny teatr, byle co może zostać rekwizytem. Ale od inscenizacji w stylu Cindy Sherman, która wciela się w rozmaite role i stereotypy, interesuje mnie bardziej autodokumentacja²².

Aby utrwalić i zachować nieprzetworzoną rzeczywistość oraz wytworzyć napięcie i podkreślić ekspresję, Kuryluk stosuje technikę kolażu, którą wprowadziła najpierw do akrylowego malarstwa, a następnie do przestrzennej instalacji. Cytaty i klisze z innych tekstów kultury i rzeczywistości, ale przede wszystkim własnej twórczości – autofotografii, zdjęć i pamiątek rodzinnych oraz pisarstwa – pozwalają na interpretację jej transmedialnej sztuki według estetyki *ready made*. Oparta na wielości medium i ich montażu działalność artystyczna pozostaje

¹⁵ Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 153.

¹⁶ Tamże, s. 78–81.

¹⁷ Tamże, s. 112–113.

¹⁸ Tamże, s. 42–43.

¹⁹ Tamże, s. 85.

²⁰ Tamże, s. 164–181.

²¹ Tamże, s. 35.

²² Interesująco wypadłaby analiza porównawcza autofotograficznej twórczości Kuryluk z autobiograficznymi projektami fotograficznymi Teresy Gierzyńskiej (np. cykl *O niej*, z lat osiemdziesiątych) oraz Ewy Partum (np. *Samoidentyfikacja*, 1980).

domeną kolażu²³ nie tyle awangardowego, ile postmodernistycznego, który przybiera także formę brikolażu, poszerzającego jeszcze bardziej pole semantyczne wypowiedzi. Modelowym przykładem zastosowania takiej techniki jest ostatnia instalacja, *Tryptyk na żółtym tle*, którą artystka stworzyła z powiększonych, wyciętych i upozowanych fotografii rodziny, przyczepionych do żółtej tkaniny. Na jednej z nich widnieje postać samej Kuryluk, siedzącej na parkowej ławce, ubranej w rzeczy po matce, z jej twarzą zamiast swojej. To nawiązanie do historii ocalenia matki przez Karola Kuryluka w parku Stryjskim we Lwowie, opisanej w *Frascati*²⁴. Wykonując takie gesty kreacyjne, artystka zajmuje pozycję niezdystansowanego, lecz stojącego się częścią dzieła *bricoleur*, który:

[...] musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów; zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz: wreszcie, co najważniejsze, wszcząć z nimi rodzaj dialogu, by uprzytomnić sobie, nim dokona wyboru, wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem²⁵.

Wynikiem takich autobiograficznych praktyk artystycznych jest zatem nie tyle statyczny autoportret, ile dynamiczna autobiografia – od początku tworzona na podstawie autofotografii²⁶, przy użyciu techniki kolażu czy brikolażu oraz przez dialog z przeszłością i widzami – wpisana w określoną matrycę retoryczną i estetyczną, stanowiącą sygnaturę artystki.

²³ Ciekawie mogłaby przedstawiać się zależność między twórczością Kuryluk wykonywaną w technice kolażu a jej przyjaźnią z małżeństwem Themersonów, która rozwinęła się podczas kilkuletniego pobytu w Londynie. Awangardowe dzieła Franciszki i Stefana Themersonów, które artystka znała dobrze dzięki częstemu przebywaniu w ich domu i pracowni, z pewnością nie pozostały zupełnie bez wpływu na jej własne rozpoznania artystyczne. Szczególnie kolaże Stefana Themersona, w których ujawniają się próby przekładalności różnych mediów (słowa, dźwięku, obrazu). Szerzej na temat kolażowej sztuki Themersona zob. Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007. O bliskich relacjach z Themersonami świadczy dedykacja zawarta w *Podróży do granic sztuki* (Kraków 1982), a opowiada o niej Kuryluk dokładniej w najnowszej książce, wywiadzie rzece: *Ewa Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja...*

²⁴ *Tryptyk na żółtym tle: malarstwo, instalacje i autofotografie*, Galeria Design-BWA, Wrocław 2011. „[O]jciec – przyp. A.G.] zobaczył na ławce młodą dziewczynę o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. Była to dziewczyna, której udało się wymknąć w getta lwowskiego. Kuryluk, niewiele rozmyślając, wziął tego obcego człowieka do siebie do domu” (*Ewa Kuryluk, Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 98, zob. także s. 287–313).

²⁵ Claude Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajęczkowski PWN, Warszawa 1969, s. 33, cyt. za: Karolina Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 51.

²⁶ „W czasie wakacji letnich [ok. 1960 r. – przyp. A.G.] zaczęłam robić zdjęcia i zdałam sobie sprawę, że fotografia pomoże mi w malarstwie. W oparciu o swoje czarnobiałe zdjęcia, z których większość zaginęła, namalowałam w Austrii sporo czarnobiałych gwaszy i olei” (*Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 9).

Autonarracja

*Moja praca pisarska i artystyczna przebiega dwutorowo: to obraz stymuluje słowo, to słowo stymuluje obraz. Kiedy się znudzę malowaniem czy rysowaniem, marszczeniem szmatek i fotografowaniem, wracam do pisania*²⁷.

Ewa Kuryluk

Kolaż to cecha charakterystyczna i domena nie tylko sztuki, lecz także twórczości literackiej Kuryluk. Stosowana przez nią technika kolażu wizualnego w prozie przybiera formę kolażu tekstowego, który jest:

[...] neoawangardową formułą manifestacyjnego zaspokojenia istotnej dążności twórczości lat ostatnich do przekroczenia granic autonomicznej sztuki i odsłonięcia zarówno swych związków z historyczną rzeczywistością – czemu służy jej aspekt dokumentalny (radikalnej reprezentacji przedmiotu) – jak i swego zakorzenienia w dyskursywnym uniwersum kultury, o czym z kolei zaświadcza, ostentacyjnie stematyzowany, uczyniony pierwszoplanową kwestią, wymiar intertekstualny²⁸.

W *Wiek 21*, *Encyklopedioerotyku*, a po części także *Goldim* i *Frascati*, wysuwający się na pierwszy plan wymiar inter- czy nawet transtekstualny, węzłowość, wielopoziomowość i rozciągłość narracji pozwalają na traktowanie prozatorskiej twórczości Kuryluk w kategoriach hipertekstu. Stymulowanie obrazu przez słowo i słowa przez obraz, odesłania do własnych tekstów, korzystanie z cudzych historii składają się na polifonijną kompozycję prozy, którą należy odczytywać w odpowiedniej kolejności i według określonych kodów²⁹.

Tak jak cechą malarskich autoportretów i autofotografii jest podwojenie, a nawet potrojenie własnej postaci, tak zasadą konstruowania narracji jest zwielokrotniony kamuflaż. Nielinearność, hermetyczność, eliptyczność, niekiedy hiperboliczność opowieści wynika

²⁷ Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 52.

²⁸ Ryszard Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 222.

²⁹ „[...] nadstawiam uszu, podsłuchuję rozmowy i staram się zapamiętać ton, który «robi piosenkę». Unikam urzeczowienia protagonistów opisem, oddaję im głos. Dlatego sprawia mi trudność *Feluni*, książka o Piotrusiu, który przestał mówić i istniał już tylko «omawiany» przez innych. [...] Opis bliskich, szczególnie tak tajemniczych i tragicznych jak mój brat, ma coś z nadużycia. Może się więc okazać, że to właśnie w Wiek 21 udało mi się sportretować Piotra najtrafniej w postaci mojej bliźniaczki Carol i Księżycowego Badacza” (Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 25).

nie tyle z niespójnej tożsamości autorki i próby odcięcia się od rodzinnej przeszłości, ile ma związek ze strategią ukrycia, zaszyfrowania i tabuizacji. Z formalnego punktu widzenia natomiast wynika z literackich wzorców postmodernistycznych. Tajemnice, luki, zaszyfrowane ślady pozwalają na fabulację i aranżację, z których korzysta autorka *Podróży do granic sztuki* w procesie tworzenia. Jego esencją jest reprodukowanie wybranych elementów własnych praktyk artystycznych, umiejscawianie ich w rozmaitych przestrzeniach, a w konsekwencji przeredagowywanie w nich siebie.

W *Wieku 21* fikcja wyprzedza niejednokrotnie moją znajomość rodzinnej historii. [...] to książka bezwstydna, ekshibicjonistyczna, otwarta jak „rana”. Ale jest to także, jedno drugiemu nie wadzi, książka zakamuflowana jak mama i ja sama. To karkołomne hokus-pokus nie powstałoby raczej, gdybym znała losy rodziców. Gdy dziś odnajduję notesy mamy, cierpnę, widząc zbieżności wyobraźni³⁰.

Nawet jeśli więc Kuryluk tworzy surreálną fikcję, zmienia biografie znanych postaci, nadając im rysy swoich bliskich oraz umieszczając je w innych porządkach i alternatywnych rzeczywistościach albo też pisze wspomnienia o rodzinie, to tylko pozornie umieszcza siebie w tle tych opowieści. Ich dominantą jest pozycjonowanie autorskiego podmiotu w centrum tekstów, a co za tym idzie – przyznawanie im wyraźnie autobiograficznego statusu. Wbrew wrażeniu rozproszenia, zapętlenia, niekiedy przypadkowości narracje opierają się na zakamuflowanym, lecz spójnym autoportrecie, przez co stają się autonarracjami.

[S]pójność [autoportretu – A.G.] konstituuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładów lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż, który przeciwstawia się syntagmatyce opowiadania nawet najbardziej zagmatwanego, gdyż gmatwanina opowiadania jest zawsze zaproszeniem do „konstruowania” chronologii³¹.

Nie jest tajemnicą, że ładunek tych autonarracji jest silnie związany z reprezentacją doświadczenia ocalenia z Holocaustu, zmagania się z traumą matki, odziedziczoną przez drugie pokolenia, czyli Ewę i Piotra, mierzeniem się ze wstydem i tabu żydowskiego pochodzenia, z katalizowaniem afektywnego ładunku doświadczenia. Interpretując jednak jej sztukę

³⁰ Tamże, s. 15, 21.

³¹ Michel Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, tłum. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 100–101.

i pisarstwo wyłącznie przez pryzmat mechanizmów dawania świadectwa, (nie)wyrażalności Zagłady³², można stracić z oczu to, co jest w tej twórczości dużo bardziej znaczące, co prze-wija się przez wszystkie jej obszary, co ujawnia motywy i ułatwia rekonstrukcję kreacyjnych procesów. Chodzi o żałobę, która stała się m.in. powodem kryzysu w malarstwie³³, inspiracją dla przestrzennych instalacji³⁴, wywołała potrzebę opisanego losów nieżyjącej rodziny.

Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba. Oraz niepozorna pociecha, jaką daje sztuka – jej tworzenie i jej percepcja. [...] Moje ostatnie instalacje [np. *Tryptyk na żółtym tle* – przyp. A.G.] to żałoba promienna jak słońce, żałoba przynosząca ulgę, choćby i tylko mnie. Wycho-wana w spalonej Warszawie przez mamę w depresji, byłam podatna od dziecka na żałobę, a skłonności te wzmogły się na skutek rodzinnych chorób, śmierci ojca, samobójstw brata³⁵.

Temat Zagłady w twórczości Kuryluk należy zatem wiązać z rytuałami żałobnymi, jednak nie tyle w ramach dyskursu etycznego, ile w odniesieniu do nadrzędnych wobec niego wartości estetycznych, organizujących strukturę narracyjną oraz profilujących strategię autokreacyjną.

³² Spośród interpretacji twórczości Kuryluk w kontekście Zagłady na uwagę zasługują teksty autorstwa Marty Tomczok (Cuber). Zob. np. Marta Cuber, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.

³³ „[...] płótno przemalowywane od miesiąca na coraz ciemniejsze barwy, zamalowałam w nocy na czarno. Chciałam dodać, że to skutek żałoby, która nie przechodzi, lecz przeciwnie, rośnie, bo Piotrusiowi się nie poprawia. Ale się powstrzymałam, żeby się nie rozmazgać” (Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 158).

³⁴ „Kiedy moja sytuacja w Stanach ustabilizowała się, przyszła pora na czern i żałobę. Na początku grudnia 1985, kiedy spadł pierwszy śnieg, ustawiłam na kampusie uniwersytetu w Princeton *Siedem czarnych krzesel w śniegu* i «posadziłam» na nich jak płaczki autoportrety-akty, namalowane białą farbą na czarnym szantungu” (tamże, s. 153–154).

³⁵ Tamże, s. 132, 158.

Autokomentarz

*Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych alter ego.
[...] unikam autointerpretacji i nie rozczulam się nad swoimi
rozlicznymi alter ego, kpię z nich raczej³⁶.*
Ewa Kuryluk

Tym, co spaja wszystkie wymienione obszary autobiograficznych praktyk artystycznych autorki *Wiedeńskiej apokalipsy*, jest autokomentarz. W twórczości Kuryluk wyróżnić można komentarz wizualny (odnoszący się do twórczości literackiej i biografii), narracyjny (zwracający się ku sztuce plastycznej i biografii), a także krytyczny (obejmujący swym zasięgiem i sztukę, i literaturę). W eseistyce, katalogach wystaw i wydanym w tym roku wywiadzie rzece pojawiają się metarefleksyjne fragmenty, które dotyczą praktyk artystycznych. Autointerpretacje pojawiły się już w *Hiperrealizmie – nowym realizmie*, jedynej publikacji na temat tego nurtu w sztuce wydanej w Polsce, gdzie autorka – opisując historię powstawania kierunku i jego artystyczne wyznaczniki – powołuje się przede wszystkim na własne realizacje malarskie.

W latach 1973–1974 namalowałam sporo obrazów, opierając się na dawnych zdjęciach rodzinnych [...]. Ostatni cykl prac z roku 1976 ma charakter autoportretowy, [...] zaczynam intensywnie obcować [...] ze swoim drugim, trzecim ja – z sobowótami czasu minionego i przyszłego. Ukazujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności³⁷.

Opis norm estetycznych i zasad użycia środków wyrazu artystycznego oraz interpretacja własnej twórczości zbliżają autokomentarz do efkrazy (literackiej i/lub krytycznej). Ten gatunek czy też kategoria/figura teoretyczna³⁸ w narracjach Kuryluk unaocznia sposoby konceptualizacji jej utworów, to, w jaki sposób przebiega komunikacja między rzeczywistością, sztuką a literaturą, oraz warunki reprezentacji z uwzględnieniem sytuacji podmiotowej.

Wszystkie lektury, zobaczone obrazy, zdarzenia, uczucia, wspomnienia zyskują ten sam status i wszystkie odniesione są do podmiotu. [...] W późniejszych komentarzach [...]

³⁶ *Nie śnij o miłości, Kuryluk...*, s. 11.

³⁷ Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm...*, s. 190–191.

³⁸ Szerzej na ten temat zob. Bożena Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie geneologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 105–126.

Kuryluk rozszyfrowuje niektóre z tych elementów. Tylko niektóre i to w dodatku bardzo lakonicznie, raczej identyfikując niż tłumacząc, co kryje się za danym obrazem. Bardziej pokazuje zasadę konstruowania tych auto-narracyjnych epizodów, niż dostarcza ich objaśnienie³⁹.

Obecna w każdej sferze twórczości nadidentyfikacja z rodzinnym dziedzictwem, ujęta w retoryczne ramy opowieści o przeszłości i (nie) pamięci, skłania do postrzegania jej działań w kategoriach aktów czy gestów performatywnych⁴⁰. Nawet w *Manhattanie i Małej Wenecji* – najnowszej książce, mającej być swoistym przewodnikiem po twórczości – Kuryluk replikuje znane historie, ujawnia ich dogłębniejsze aspekty i zbieżności, lecz inscenizuje i kontroluje własne szczegółowe, choć wciąż w wielu miejscach hermetyczne opowieści, owijając narrację wokół własnego palca czerwoną nitką, jak na podwójnym autoportrecie *Et in Arcadia*.

Tonację krwi i różowych płatków włoskich kasztanów ma *Trio dla ukrytych* (2000): moja ostatnia różowa instalacja i ostatnia za życia mamy. Zrobiłam ją dla niej, ale tak, by jej nie urazić i nie złamać przysięgi, że nie zdradzę sekretu mamy. Opowiadam więc o jej dozgonnym ukrywaniu się metodą kamuflażu i zamaskowania. Niełatwo więc było odczytać tę instalację, nawet gdy się ją oglądało razem z moim komentarzem w katalogu, bo i tekst zaszyfrowałam⁴¹.

Wydaje się, że Kuryluk – sytuując siebie jako podmiot artystyczny w podwójnej, a nawet potrójnej roli – twórczyni, uczestniczki i obserwarki dzieła – stwarza sytuację nie tylko autobiograficzną, ale również antropologiczną. We wpisywaniu „ja” autobiograficznego w szerszy kontekst historyczno-społeczny, umiejscowieniu wobec europejskiej twórczości, podkreśleniu własnej transnarodowości i kosmopolityczności, a także skupieniu uwagi nie tyle na relacjach z Innym, ile na relacji z samą sobą można dostrzec antropologię siebie. Jest to tylko jedna z wielu sfer charakterystycznych dla pola praktyk autobiograficznych Ewy Kuryluk.

³⁹ Agata Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978...*, s. 42–43.

⁴⁰ Zob. Dorota Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22 (12), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> [dostęp 20.09.2016].

⁴¹ Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 121.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Ewa Kuryluk. *Człkopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Ewa Kuryluk. Human lanscape. 1959–1975. Work on Paper*, Wydawnictwo Galerii Artemis, Kraków 2016.
- Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Ewa Kuryluk. Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Artemis, Art+on, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.
- Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.
- Kuryluk Ewa, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Kuryluk Ewa, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Naukowe, Warszawa 1979.
- Nie śnij o miłości, Kuryluk. *Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016.

Literatura przedmiotu

- Beaujour Michel, *Autobiografia i autoportret*, tłum. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 98–126.
- Cuber Marta, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.
- Głowacka Dorota, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22 (12), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> [dostęp 20.09.2016].
- Iwasiów Inga, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 16–23.
- Jakubowska Agata, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 42–43.
- Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Kawalerowicz Kinga, *Realizm symbolizujący, w: Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011, s. 69–79.
- Levi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 33, cyt. za: Karolina Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 43–55.



- Nycz Ryszard, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 247–292.
- Ujma Magdalena, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 4–9.
- Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding intermediary states – Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, koncepcja i red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, przeł. Krzysztof Kościuczuk, Zuzanna Głowacka, Anna Taraska-Pietrzak, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014.
- Witosz Bożena, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 105–126.

Ewa Kuryluk's autobiographical practices

Summary

The text refers to painting, literary, auto-photographic and spatial creation by Ewa Kuryluk. The author interprets the autonomous and idiomatic, almost auto-telic project by Kuryluk which operates as a testament of past time and falls into the international trends of modern art, but most of all shapes and represents the experience of the artist, encompassed the modal frames of various fields of art. The prefix “auto-” binds, shapes and transposes creative activities and biographical processes which transform into Kuryluk's consistently implemented artistic activities in the autobiographical field. Within the field one can single out three most important areas: self-portrait and auto-photography, auto-narrative, self-commentary.

Keywords

autobiographical practices, artistic project, self-portrait, auto-photography, auto-narrative, self-commentary

Translated by Aleksandra Grzemska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Aleksandra Grzemska, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 93–106. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-06