

Anna Arno

Skóra

(...) zapisujemy nieme pytania,
każdy swoim najbardziej intymnym pismem:

potem strachu, nasieniem, śluzem

(Ryszard Krynicki: *Ukradkiem*)

Szanujący się kościotrup

nigdy nie pokazuje się

nago

Tkanka tłuszczowa jego

ubranem. Także mięśnie. I skóra, cudna skóra.

Która z wiekiem mi sflaczała. Eheu! skóra

sflaczała, ale kostium mam od Balenciagi.

(Aleksander Wat: *Skóra i śmierć*)

Być może u źródeł wszelkiego przedstawienia kryje się lęk przed utratą i utopijna myśl, że można coś przed nią uchronić. To dlatego kompulsywnie pstrykamy fotki dzieciom, zanim wyrosną, przyjaciołom, rodzinie, póki jesteśmy razem, zanim nasze twarze pobruździ czas. Siłą portretu jest podobieństwo do zmarłych, nieobecnych bliskich, a może znieawidzonych osób. Jako swoje artystyczne credo Ewa Kuryluk często przywołuje zaczerpniętą z Pliniusza Starszego legendę o korynckiej dziewczynie, która przed odjazdem ukochanego obrysowała na ścianie jego cień.

Ewa Kuryluk pisała *Chustę Weroniki* (1991, polskie wydanie — 1998), pragnąc zrozumieć, „jak z lęku przed utratą powstają obrazy”. W książce badała historię szczególnego rodzaju wizerunków: tzw. „acheiropoietos”, „nie ręką uczynionych”. Jest to grupa przedstawień Jezusa, które powstały w sposób cudowny, nie jako dzieła artysty, lecz prawdziwe odbicie bożego oblicza. Obrazy te potwierdzały istnienie Chrystusa, symbolizowały jego wcielenie i opierały się krytyce ikonoklastów. W przeciwieństwie do pogańskich idoli chodziło w nich nie o wyobrażenie, ale o podobiznę prawdziwej,

materialnej osoby, której najwierniejszym przedstawieniem jest bezpośredni ślad ciała. W okresie, kiedy kościelnym dogmatem stał się cud Eucharystii — przeistoczenia chleba w ciało Jezusa — szukano także możliwości kontaktu z prawdziwym, wyprzedzającym cud sakramentu, historycznym ciałem bożym.

Dwa najśłynniejsze „acheiropoietos” to mandylion, cudowna podobizna Jezusa, która uzdrowiła chorego króla Edessy, oraz chusta Weroniki — twarz Chrystusa odbita na materiale, którym święta otarła spoconą i zakrwawioną twarz idącego na mękę Pana. Oba cudowne obrazy zapisały się na miękkiej tkaninie — słowo „mandylion” wywodzi się od łacińskiego „mantele”, co znaczy „ręcznik”, „serwetka”, oraz arabskiego „mandil”, czyli „zasłona”, „chustka”. Jak pisze Ewa Kuryluk, „będąc synonimem ubrania i skóry, tkaniny symbolizowały inkarnację: ‘ubranie się’ Boga w ciało Marii”. Ale historia chusty Weroniki jest bardziej skomplikowana, składa się z wielu symbolicznych warstw. Wywodzi się z biblijnego epizodu, w którym kobietę cierpiącą na krwotok (permanentną menstruację) uzdrowia dotknięcie rąbka szaty Jezusa. Chrystus dotyka uważanej za nieczystą, krwawiącą kobiety i uwalnia ją od cierpienia, ona zaś na Golgocie chustą otrze krew z jego czoła. W pochodzącym z IV wieku *Liście Pilata* krwawiąca kobieta, czyli Hemoroisa, zostaje po raz pierwszy utożsamiona z Bereniką, której imię, wywodzące się z greki (Pherenike), oznacza „nosicielkę zwycięstwa”. W apokryfach opowieść o Hemoroisie zrosła się ze „wstydlivym” fizjologicznym faktem — krwotok ustaje za sprawą dotknięcia przez kobietę szaty Jezusa, a zatrzymanie miesiączki oznacza ciążę. Postać Hemoroisy skojarzyła się z matką Jezusa, a cud uzdrowienia z wcieleniem. Historia Weroniki sięga zarazem głęboko w czasy przedchrześcijańskie i wiąże się z pradawną solarną legendą — święto Weroniki przypada 4 lutego, w miesiącu, który po anglosasku nazywał się Solomonath, miesiącem słońca, a „prawdziwe” oblicza Chrystusa często bywały otoczone promykami. Pielgrzym z Piacenzy, który około 570 roku odwiedził Ziemię Świętą, w Egipcie zetknął się z prawdziwym portretem Jezusa: „W Memfis stała świątynia (obecnie jest to kościół), której drzwi zatrzasnęły się przed Panem, kiedy ją odwiedzał wraz z Najświętszą Marią, i od tego czasu nie można ich otworzyć. Widzieliśmy tam płótno, na którym znajduje się wizerunek Zbawiciela. Mówi się, że otarł on nim kiedyś twarz, a zarys jej został utrwalony na powierzchni. Jest ono przedmiotem adoracji, w której i my uczestniczyliśmy, ale bijąca od niego jasność nie

pozwała nam skupić na nim wzroku, gdyż kiedy weń wpatrywaliśmy się, wizerunek zmieniał się na naszych oczach”. Cudowny wizerunek Chrystusa promieniuje blaskiem. Jak tłumaczy w *Chuście Weroniki* Ewa Kuryluk: „Słońce zabarwia i wypala, pozostawia ślady i tworzy reprodukcje w tajemniczym procesie, który próbowano sobie wyobrazić, porównując tajemnicze światło do płynu, a przede wszystkim krwi: cieczy podobnie życiodajnej jak światło”. Kiedy słońce to mężczyzna, kobieta staje się przyjmującą je materią. Słońce to energia, ale także jasność. Aby się wcielić, Bóg, za pośrednictwem kobiety, stworzył własną odbitkę. Obraz powstaje z lęku przed utratą; nasi przodkowie najbardziej obawiali się zniknięcia słońca.

W latach 70. Ewa Kuryluk zaczęła rysować rdzawym ołówkiem na bawełnianej surówce. Zamiast napiętego na blejtramicie płótna wybrała cienką, luźną tkaninę, która zniekształca, pewne fragmenty rysunku zakrywa, inne zaś eksponuje, ale także żyje własnym życiem, spływa, układa się w fałdy, pełna załamań, zgieć i cieni. Jest leciutka i można ją przenieść w kieszeni, ale upięta, udrapowana albo nawet rzucona bezładnie, układa się w przestrzeni, tworzy rzeźbę z powietrza. „Nie ręką uczynione” obrazy pozostawały dla Ewy Kuryluk jedną z najsilniejszych i najtrwalszych inspiracji. Jak bywa z najgłębiej zakorzenionymi w kulturze archetypami, z chustą związana jest wieloznaczna, sprzęgająca opozycje symbolika: wieczna para eros i thanatos, wcielenie i śmierć. Chusta przypomina białą szatę Chrystusa i kobiece krwawienie, które ją splamiło. Jest dowodem wcielenia, ubraniem i skórą boga. Całunem, na którym odcisnę się cień zmarłego.

Jak pisze Kuryluk, „wymowa veraikonu zależy od materiału — kawałeczek przezroczystego jedwabiu czy muślinu sugeruje co innego niż gruba płachta lnu”. Czysty, cienki materiał czeka na zapis, na tekst, który od greckiego „téchere” oznacza tkanie. Jak zauważa artystka, „lekkie, przenośne i elastyczne tekstylia zdają się ucieleśniać delikatność życia wewnętrznego”. Tkanina, która jest drugą skórą, tym, co najbardziej zewnętrzne, kojarzy się zarazem z ulotnością myśli, pragnień, marzeń. Na lekkim materiale, który łatwo przenieść, ale także zniszczyć, rozszarpać, stracić, Ewa Kuryluk

kreśli sylwetki i twarze w nierównej walce przeciwko traceniu. Podobnie jak w polskim, w wielu językach malarstwo jest etymologicznie związane z łacińskim słowem „macula”, czyli znak, plama, znamię. Malowanie to wykreślanie terytorium, znaczenie miejsca życia. Odbite na piasku ślady stóp, opalcowane przedmioty, linie papilarne. Po miłości pozostają plamy krwi, nasienia na prześcieradłach, wstydliwie ukrywane intymne ślady.

W 1976 roku brat Ewy Kuryluk Piotr podpalił się w szpitalu. Przed śmiercią uratował go przeszczep skóry. Artystka wspominała, że długo prześladowały ją potem obrazy spalonej, poparzonej skóry. Skóra nadaje kształt ciała. Bez niej nie ma indywidualnych rysów, nie ma twarzy. Przez skórę doświadczamy świata — ciepła, zimna, dotyku, bólu, ale zarazem jej powłoka zamyka nas w cielesnym więzieniu. „Zdarta skóra to rodzaj sobowtóra ewokującego śmierć i istnienie pośmiertne, a także sztukę mimetyczną” — zauważyła Ewa Kuryluk. Obdarcie Marsjasza ze skóry przez Apollina stało się metaforą uwolnienia duszy z okowów ciała. Ale jako łączniczka pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, skóra bywała także z duszą utożsamiana. Pisząc o wstrząsającym *Marsjaszu* starego Tycjana, artystka dostrzegła zawarte w micie paradoksy: „(...) związek tworzenia z niszczeniem, ekstazy z agonią, anatomii ze sztuką, pasji z nieśmiertelnością”. W *Trzeciej Odzie* Aleksander Wat wyśpiewywał hymn do skóry, która jest narzędziem poznania, orientacji w świecie: „Skórą doświadczałem Stworzenia”. Lecz skóra, która zaspokaja ciekawość i pragnienie, jest źródłem rozkoszy, dla dotkniętego chorobą człowieka staje się wyłącznie więzieniem, przewodnikiem bólu. Jak wyznaje poeta: „w skórze jest biada moja, wielka, bardzo wielka biada, w skórze przypiekanej, kaleczonej, co dzień od nowa oranej bólem ogniowym”. Chusta może otrzeć pot i zatamować krwawienie. Na materiale odciska się ślad człowieka. W materię-skórę wsiąkają wrażliwość i cierpienie. Tkaniny Ewy Kuryluk to także skóry, z których nie potrafi się wyrwać cierpiący człowiek.

Na rysunku z 1978 roku kobiece ręce trzymają w ręku chustę z portretem Piotra. Inna opiekuńcza dłoń dotyka jego czoła. Na siostrzanej chuście artystka narysowała siebie. Ołówkiem bądź tuszem, w czerwieni i bieli, Kuryluk kreśli na materiale portrety — własne oraz swoich najbliższych. Umieszcza je w krajobrazie i dokumentuje na fotografiach. Swoje ogromne oczy położyła wśród czerwonych liści krzewu w Bois de Vincennes. Palcem wskazuje na nie akt Helmuta, który zamyślony, z podkurczoną jedną

nogą został zawieszony obok, na gałęziach zielonego jeszcze krzewu. Jak wspomina artystka, zdarzało jej się cały dzień czekać na odpowiednie światło, aby rozpiąć i sfotografować swoje ulotne rzeźby. Unoszą się na gałęziach, jak zdmuchnięta przez wiatr ze sznurka poszewka, uwięziony latawiec. Fragment twarzy śpiącego mężczyzny, kobieta z policzkiem opartym na dłoni. Widać tylko jedną nogę, fragment uda, kolano. Jakby reszta zaplątała się w pościeli. Kiedy indziej zamiast wprowadzać rzeźby w krajobraz, Kuryluk ubiera modela w swoją tkaninę, jego drugą skórę. Helmut pozuje do zdjęć owinięty w pokryte swoim portretem prześcieradło. Zarys owiniętej tkaniną postaci wpisuje się w narysowane odbicie, płaczą się kończyny, ciało miesza się z przedstawieniem. Na *Podwójnym całunie* kochankowie leżą z dłońmi na piersi — odpoczywając po miłości, ale sztywni, jak małżonkowie na średniowiecznym pomniku nagrobnym. Prześcieradło staje się miłosnym całunem — ponieważ skrajności spotykają się w najbardziej intymnych, granicznych doświadczeniach: miłości i śmierci, bólu i rozkoszy. W *Autoportrecie* z 1979 roku trudno zrozumieć, czy twarz z przymkniętymi oczami i rozchylonymi ustami cierpi, czy doznaje spełnienia. Ewa Kuryluk wspominała potem zabawną pomyłkę: czerwono-biała szrama na policzku wystarczyła, aby widzowie przypisali pracy polityczne konotacje: ktoś wziął chustę za portret Lecha Wałęsy, zaś kilka miesięcy później skojarzyła się ona ze skrwawionym w zamachu papieżem.

Podwójny całun stanowi fragment *Teatru miłości* — zaprezentowanej po raz pierwszy w 1987 roku w Bostonie instalacji złożonej z erotycznych tkanin. Pokazane w galerii, budziły oburzenie dosłownością, wielkością organów płciowych. Rozpięte w krajobrazie bezwstydne miłosne sceny znajdują się poza tabu i wstydem, jakby przypominając raj. Na zwijającym się płótnie płaczą się ciała i już nie wiadomo, do kogo należy dłoń, ramię, kolano. Kobieta ścisną w dłoniach swoje piersi, mężczyzna trzyma się za członek. Para obejmuje się, stojąc, tworzy cienką, zwieszoną z góry, pofałdowaną u podstawy kolumnę miłosnego teatru. Ewa Kuryluk rozwiesza „brudne” prześcieradła, w których zapisały się ślady miłości, materiał, na którym odcisnął się ślad człowieka. Uprawia, można by rzec, body art, który zamiast dosłowności wybiera metaforę.

Prześcieradło z intymnym rysunkiem staje się zdjętą (metaforyczną) skórą. „Po rozprasowaniu zdarta skóra upodabnia się do rysunku, ryciny czy obrazu. Wystarczy ją zmarszczyć czy udrapować, by zamieniła się w relief. Może powiewać na wietrze jak

flaga czy transparent, a napełniona powietrzem staje się rzeźbą. Lekka i luźna, zdarta skóra nie mieści się w żadnym wymiarze ani gatunku, jest wszystkim naraz i niczym” — pisze Ewa Kuryluk w *Chuście Weroniki*. I przywołuje przejmujący autoportret Michała Anioła, który w Sądzie Ostatecznym w Kaplicy Sykstyńskiej nadał własne rysy zdartej skórze Świętego Bartłomieja. Kuryluk widzi tu szydercze wadzenie się z Bogiem. Przedstawiony na fresku jako wszechmocny lekkoatleta Jezus „zdiera skórę” z człowieka, skazując go na starość i cierpienie. W swoich sonetach sędziwy Michał Anioł z brutalną dosłownością opisywał swoje poniżające dolegliwości i wyznawał: „kości i żyły mam w skórzonym worze” (przeł. L. Staff). Studia w prosektorium nie zachwiały jednak jego wiarą w substancjalną, nieśmiertelną duszę, której nie dotyka cielesne upokorzenie.

Ewa Kuryluk wspomina duszne nowojorskie lato 1982 roku, które spędziła, pracując nad autoportretami-aktami przeznaczonymi do udrapowania na dwunastu krzesłach. „Skoki ciśnienia i bezsenność wyszły na dobre pracy, w której było coś z autotortury. Za jej metafory posłużyły mi strzykawki, szpilki, nóż”. Cykl, pierwotnie zatytułowany *Przesłuchanie*, został błędnie zrozumiany jako aluzja do trwających wówczas przesłuchań Wałęsy. Ale *Krzesła* (jak ostatecznie artystka zatytułowała prace) to rozmowa ze sobą i męczenie samej siebie. Dłoń kieruje ostrze noża w fałdę brzucha. Kuryluk pokazuje siebie jak Lukrecję, niegotową do spełnienia swojego przeznaczenia, pozującą do obrazu, odgrywającą pewną możliwość. Masochizm, a może próba zrozumienia bólu? Walka, atak na samą siebie? Upięte na krzesłach tkaniny zyskują przestrzenną, lekką obecność. Postać siedzi, obejmując rękami podkurczone kolana; z założonymi nogami, prezentuje własne zdjęcie (portret) jak veraikon lub fotografię zaginionej.

Rzeźby z powietrza łatwo zdemontować, zniszczyć, zmienić, odebrać im trzeci wymiar, składając je w kostkę i zamykając w walizce. Ułożona na białym fotelu *Kobieta z całunem* (1980) to postać, która zarazem sama jest całunem. Bez włosów, z zamkniętymi oczami, odchyloną w tył głową, z dłońmi na piersi i szyi, jakby odsłaniała różową ranę. Śpiąca; ułożona w trumnie. Rysunki na bawełnie często uzupełnia cienka czerwona nitka z wbity w materię igłą. To igła, która sprawia ból, przebija powłokę skóry, pobiera krew, tłoczy kroplówkę. Ale czerwona nić ma także głębsze symboliczne

znaczenie. Jak pisze Ewa Kuryluk w *Weronice*, jeszcze przed objęciem kobiecej fizjologii chrześcijańskim tabu apokryficzna *Protoewangelia Jakuba* „wprowadza wątki menstruacji, poczęcia i ciąży, ale też kamufluje drażliwe tematy za pomocą symboliki przędzenia czerwonej nici”. Zwieszająca się z jasnej bawełny, przesywająca ją czerwona nitka jest jak wieczny znak kobiecości i stała możliwość bólu.

O swoich chustach Ewa Kuryluk mówi nieraz ironicznie: „szmatki”, i śmieje się, kiedy jakiś zatroskany o ich los miłośnik sugeruje utrwalenie ich w gipsie bądź odtworzenie w marmurze. Rysunek, podobizna chroni przed utratą, zatrzymuje obecność. Ale delikatny, zwiewny materiał, który może zostać porwany przez wiatr, pokazuje także daremność, ulotność takiej próby. Tymczasem kawałki materiału, nasączone potem, krwią, wspomnieniem, z odcisniętym na nich cieniem ciała i twarzy, układają się w fałdy, falują, zatrzymują się na gałęziach w parku, jak wysłany z daleka, zgubiony latawiec.

Literatura

H. Belting: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Transl. by E. Jephcott. Chicago 1996.

R. Cormack: *Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. Kwaśniewicz. Kraków 1999.

D. Freedberg: *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2005.

E. Kuryluk: *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku. On the way to Corinth tracing my art to 1959*. Warszawa 2006.

E. Kuryluk: *Kangór z kamerą. Autobiografia 1959–2009. Kangaroo with the camera. Autophotography 1959–2009*. Kraków 2009.

E. Kuryluk: *Ludzie z powietrza. Retrospektywa 1959–2002. Instalacje, fotografie, rysunki, obrazy. Air people. Retrospective 1959–2002. Installations, photographs, drawings, paintings*. Kraków 2002.

E. Kuryluk: *Obrysować cień. 1968–1978. Malarstwo. Outlining the shadow. 1968–1978. Paintings*. Wrocław i in., cop. 2011.

E. Kuryluk: *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*. Warszawa 2005.

E. Kuryluk: *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Kraków 1998.

R. Krynicki: *Kamień, szron*. Kraków 2004.

R. Przybylski: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.

A. Wat: *Poezje*. Warszawa 1997.



Bez pisemnej zgody autora lub Czytelni Sztuki (Muzeum w Gliwicach) zabrania się kopiowania, wykorzystywania bądź publikowania powyższego tekstu.