

**Marika Kuźmicz**

## **To, co ukryte. O relacji malarstwa i fotografii w twórczości Ewy Kuryluk**

Wiosna w Wiedniu. Lekcja rysunku. Dziewczynka śledzi wróbla za oknem. Wypakowała z teczek pudełko akwarelek i naląła wody do słoika, ale nie zamierza nic robić. Od dziecka ma awersję do rysowania. Nie zna niemieckiego, nie wie, jaki zadano temat. Ziewa, aby zrazić nauczycielkę, która podeszła z otwartą puderniczką. Na widok jej twarzy pojmuję, o co chodzi. I przenosi swoje rysy z lusterka na papier, jak w hipnozie. Ta dziewczynka to ja. Autoportret, od którego wszystko się zaczęło, pozostał moją pasją. Uprawiam go w fotografii niemal równie długo jak malarstwo: od lata 1959 roku, kiedy przed wyjazdem na kolonie ojciec podarował mi aparat fotograficzny. Pamiętam ławkę, do której go umocowałam, by samowyzwalaczem sfotografować siebie i koleżankę (Kuryluk 2002: [s.](#)).

Ta krótka relacja Ewy Kuryluk stanowi, jak się wydaje, ważny klucz do interpretacji jej twórczości. Osobie, która zna późniejsze prace Kuryluk, zapamiętana z dzieciństwa sytuacja, przytoczona przez dojrzałą już artystkę, ukazuje w pełni konsekwencję jej twórczej drogi. Dziecko, jakim wówczas była Ewa Kuryluk, odkrywa w sobie pasję. Ta pasja to autoportret — próba zobrazowania, uwiecznienia, dokumentowania własnej twarzy. Pasję tę artystka może realizować dzięki trzem mediom, jakimi są lustro, fotografia i malarstwo. Aby zobaczyć swoją twarz, aby ją sobie uświadomić, odnieść się do swojego wizerunku, Kuryluk nieustannie buduje relacje i zależności między tymi właśnie mediami, z pełną świadomością historycznego i kulturowego dziedzictwa, jakie za nimi stoją. Dwa obszary ekspresji twórczej, jakimi dla artystki są fotografia i malarstwo, rozwijały się w tym przypadku równocześnie, stymulując i karmiąc się wzajemnie. Paradoksalnie, fotograficzna twórczość Kuryluk pozostawała przez kilka dekad w ukryciu. Artystka długo nie prezentowała swoich autofotografii, niemniej stanowią one mocny fundament dla jej malarstwa.

Istniejące w sztuce Kuryluk relacje między fotografią a obrazem są tyleż wyraźne, ile złożone. Są one ponadto analizowane i komentowane przez nią samą, co dodatkowo komplikuje sytuację, czyniąc ją jeszcze bardziej interesującą. Twórczość ta, będąca sama w sobie fragmentem światowej historii sztuki, jest jednocześnie jej komentarzem i ciągłym poszukiwaniem swojego kontekstu oraz analizowaniem relacji, które powstają między fotografowanym a fotografującym, patrzącym a oglądanym.

W pierwszym momencie nasuwa się oczywiście wniosek, że artystka posługuje się w swoim malarstwie wykonanymi przez siebie fotografiami, traktując je jako punkt wyjścia do budowania obrazu. Jest to jednak stwierdzenie zbyt płytkie, by nie powiedzieć — mylne.

Przez kilka dekad twórczej pracy Kuryluk w jej działaniu było coś, co sytuowało je w tradycji XIX-wiecznej. „Malarstwo umarło!” — zakrzyknął podobno, jak głosi legenda, przerażony Delaroche, oglądając po raz pierwszy dagerotyp. Niemniej związek obrazu malowanego i tego, który człowiek nauczył się wytwarzać (choć nie utrwać) w inny sposób (camera obscura), ma długą tradycję. Kiedy fotografia się upowszechniła, malarze niemal natychmiast zaczęli się nią posługiwać, nie ujawniając jednak tego faktu.

Powstających od końca lat 50. XX wieku zdjęć Ewa Kuryluk nie tylko nie upubliczniała, ale wręcz skrywała je w prywatnym archiwum. Działała zatem podobnie jak większość XIX-wiecznych malarzy. Artystka była świadoma zarówno takiego stanu rzeczy, jak i konsekwencji swojego postępowania. Dowodzi tego choćby książka jej autorstwa *Fotorealizm — nowy realizm* (1979), zawierająca analizę tego kierunku w sztuce, wraz z jego historycznym zapleczem i kontekstem. Przywołuje ona historię wynalazku fotografii właśnie w kontekście historii malarstwa.

Tłumacząc niejako pierwszą prezentację swoich autofotografii w 2002 roku, artystka mówi:

Przez wiele lat traktowałam fotografie jak rodzaj intymnego dziennika. Dlatego też ich nie pokazywałam. [Czas] upływając, sprawia, że wszystko traci swój intymny charakter, stając się częścią biografii, historii, sztuki. Moje autoportrety to już dziś świadectwa epoki, stylu, technologii [źródło](#).

Czym właściwie jest fotograficzny autoportret? Roland Barthes pisał o fotografii portretowej jako o polu krzyżowania się sił i intencji:

(...) przecież, gdy tylko czuję się oglądany przez obiektyw, wszystko ulega zmianie: przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz. To przekształcenie jest aktywne: czuję, że Fotografia stwarza moje ciało lub powoduje jego martwicę, według własnej zachcianki. (...) Bez wątpienia moje istnienie zależy od fotografa tylko metaforycznie. Ale choć ta zależność jest tylko wyobrażona, przeżywam ją niespokojny i niepewny przyszłego podobieństwa: narodzi się obraz, obraz mnie. (...) Tak więc chciałbym, aby mój obraz, ruchomy, wstrząsany pomiędzy tysiącem zmieniających się zdjęć, niezależnie od okoliczności i wieku, zgadzał się zawsze z moim „ja” (głębokim, oczywiście). Trzeba jednak powiedzieć, że zachodzi coś przeciwnego; moje „ja” nigdy nie zgadza się z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty, zaś „ja” jest lekkie, podzielone, rozproszone i jak diabełek [audion] w pudełku Kartezjusza nie utrzymuje się w jednym miejscu, podrygując ze mną w moim naczyniu. Ach, gdyby chociaż Fotografia potrafiła oddać moje ciało neutralne, anatomiczne, ciało, które nic nie znaczy! Niestety, Fotografia w dobrej wierze skazuje mnie wciąż na jakąś minę: moje ciało nigdy nie zyskuje swego poziomu zerowego, nikt mu tego nie zapewnia (Barthes 1996: 19–27).

Przytoczony fragment *Światła obrazu*, dotyczący problematycznego i decydującego momentu pozowania do zdjęcia, koncentruje się na aspekcie wykluczających się intencji pozującego,

jakie rości on sobie wobec mającego powstać zdjęcia. Kuryluk poprzez swoje autoportrety świadomie te intencje demaskuje i dekonstruuje. Jest to szczególnie widoczne w serii autofotografii *100 razy ja*, stanowiących niewielki fragment jej „autofotograficznego” archiwum, gdzie artystka, jak się wydaje, zdaje sobie sprawę przede wszystkim z niemożności sfotografowania owego głębokiego (oczywiście) „ja”, o czym chyba marzył Barthes.

O ile w ogóle możemy dążyć do tak utopijnego założenia — mówi, jak się wydaje, Kuryluk — to tylko dzięki wielu odsłonom czegoś, co i tak nie jest dla zamierzonego celu wystarczające. Zatem odsłon „ja” artystki jest wiele, wszystkie razem mają (?) szansę stać się próbą ujęcia całości, oddania prawdy o czymś, co zaistniało, ale nieustannie przemija.

Robiąc swoje zdjęcia sama, aparatem z samowyzwalaczem, artystka eliminuje pośrednika między sobą a aparatem, czyli osobę fotografa, wraz z całym bagażem jego intencji wobec modela. W przypadku fotograficznego autoportretu ciężar odpowiedzialności za to, co widzimy na fotografii, nie rozkłada się na fotografującego i fotografowanego, bowiem te dwie role odgrywa jedna osoba. Swoją nieufność wobec fotografii, która **nie wystarcza** (do powiedzenia Prawdy), artystka przenosi w obszar malarstwa. Zrobione samej sobie fotografie na obrazie staną się tylko fragmentem większej całości, staną się cytatami, otrzymają szerszy kontekst.

Podczas studiów na warszawskiej ASP Ewa Kuryluk fotografowała mało, jak wspomina: „Pierwsze lata szkoły nie sprzyjały fotografii”. Zdjęcia zaczęły powstawać masowo, niemal obsesyjnie, po jej wyjeździe z Polski do Cambridge. Najwięcej odbitek, najpierw tylko czarno-białych, a potem także kolorowych, powstało w latach 1968–1975. Artystka fotografuje siebie, swoją twarz, zmieniając tylko nieznacznie punkt ciężkości — niekiedy koncentrując się bardziej na rejestracji swoich stanów emocjonalnych, czasem na kontekście najbliższego otoczenia, w którym się aktualnie znajduje. Czasami fotografiom towarzyszy dodatkowy aspekt kreacji, który przybiera na sile na zdjęciach z ostatnich dwóch dekad jej twórczości. Koniec lat 60. i początek lat 70. to również czas, kiedy Kuryluk maluje kluczowe dla jej twórczości obrazy, jak na przykład: *Autoportret w żółtym kapeluszu*, *Autoportret w 29 urodziny*, *Autoportret w bluzce w paski*, *Autoportret w samochodzie*, *Podwójny autoportret z Nurejewem*.

Na obrazach Kuryluk z łatwością odnajdujemy motywy z jej fotografii, niemniej sprowadzone zazwyczaj właśnie do jednego z wątków jej złożonych prac, choć echo danej fotografii pozostaje zawsze wyraźne w warstwie malarskiej. Artystka wspomina:

Mój najlepszy okres malarski przypada na niecałe dwa lata spędzone w Londynie od wiosny 1977 do jesieni 1978 roku. Byłam związana z galerią Fischer Fine Arts, zainteresowana hiperrealizmem i Nową Figuracją. Mieszkałam u zaprzyjaźnionej Norweżki Gjertrud Stroeme-Polonezer. Nabrał [wówczas] rozmachu styl moich obrazów, a ich tonacja stała się bardziej pastelowa i chłodna. „Laguna przyprószone popiołem” wyrwało się Gertrud na widok płótna *Obrysowuję swój cień*, choć nie wiedziała, że powstało w oparciu o zdjęcie zrobione w Wenecji. Byłam tam wiele razy, zawsze z aparatem. Weneckie fotografie zainspirowały *Dwie filizanki*, portret Michała siedzącego naprzeciwko mnie, i *Campo Santo Stefano*, na które spoglądamy z Helmutem z okna naszego hoteliku (Kuryluk 2006: s.).

Wspomniane powyżej *Obrysowuję swój cień* (1978) to jedno z kluczowych płócien Kuryluk. Jest tak, ponieważ zamyka ono w sobie fundamentalne nie tylko dla jej sztuki, lecz dla sztuki w ogóle, kwestie. Jest to między innymi mit o narodzinach malarstwa, które miało powstać przez obwiedzenie linią ludzkiego cienia, przytaczany przez Pliniusza Starszego. Na obrazie Kuryluk widzimy samą artystkę, która obrysowuje linią własny cień, nie tylko przywołując historię opowiedzianą przez Pliniusza, ale sytuując się w jej obszarze, bowiem artystka portretuje samą siebie właśnie podczas czynności obrysowywania swojego cienia widocznego na piasku, na brzegu weneckiej laguny. Obraz powstał na podstawie fotografii, o czym odbiorcy twórczości artystki przekonali się stosunkowo niedawno, przy okazji publikacji książki *Kangór z kamerą*. Pojawia się zatem motyw autoportretu, w dodatku podwójnego: fotograficznego, autonomicznego w stosunku do malarskiego płótna, oraz autoportretu-obrazu. Kuryluk napędza swój fotograficzny wizerunek kolorem, zbliżając się tym samym, w warstwie morfologicznej dzieła sztuki, do legendy o narodzinach malarstwa. Obraz w stosunku do fotografii jest odrealniony, choć przecież wszystko, co niesie ze sobą zdjęcie (miejsce, gdzie zostało wykonane, czas, w którym je zrobiono itd.), odnajdujemy także w obrazie.

Równie ważną rolę, jak się wydaje, pełnią w twórczości Kuryluk fotograficzne autoportrety, w których artystka używa lustra jako rekwizytu.

Porównanie fotografii do lustra jest właściwie równie stare jak sama fotografia. Wydawało się ono adekwatne do przekonania, że fotografia będzie w stanie oddać **prawdziwy** obraz świata, a także korespondowało z faktem, że dagerotypy, czyli najbardziej popularna postać fotografii w latach 40. XIX wieku, były wykonywane na miedzianych srebrzonych płytkach przypominających zwierciadła. Fotografia jest zatem w tym ujęciu odbiciem rzeczywistości, które udało się zatrzymać i utrwalić. Jednak jedynie odbiciem, nie obrazem **prawdziwym**. Lustro użyte w wielu fotografiach Kuryluk to próba podjęcia tego historycznego dla fotografii problemu, o którym pisał Barthes. Badacz zdawał sobie sprawę z tego, czym dla cywilizacji

był fakt **utrwalenia** wizerunku postrzeganego jako lustrzane odbicie, który dotąd mógł być **zobaczony** w zwierciadle, ale nie zatrzymany w nim:

Fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokrętnie rozkojarzenie świadomej tożsamości. Co ciekawe, to *przed* powstaniem Fotografii ludzie mówili najczęściej o wizji sobowtóra. Stan, w którym chory widzi przed sobą swój obraz, kojarzy się ze stanem halucynacji; przez wieki był to wielki mityczny temat. Dzisiaj jednak jakby spychamy w nieświadomość głębokie obłąkanie Fotografii: przypomina ona o swoim dziedzictwie mistycznym tylko poprzez lekką niechęć, którą odczuwam, oglądając *siebie* na papierze [\(źródło\)](#).

W przypadku fotograficznego autoportretu, jak wiadomo, fotografujący jest jednocześnie fotografowanym, ma więc istotny udział w powstaniu owego wizerunku-odbicia utrwalonego na papierze. Tym samym zmienia się w pewnym stopniu sytuacja, którą również omawiał Barthes, dotycząca **posiadania** fotografii. Zadał on pytanie: do kogo należy zdjęcie — do podmiotu (fotografowanego?) czy do fotografa. Fotografia zdaniem Barthesa przekształca podmiot w przedmiot, czy jednak odebranie gestu fotografowania fotografowi i oddanie go podmiotowi-modelowi nie jest podjęciem walki z takim stanem rzeczy? Wydaje się, że Kuryluk ją podejmuje. Staje się to szczególnie wyraźne wtedy, gdy fotografuje swoje odbicie (z aparatem fotograficznym!) widoczne w lustrze, szybie, szklanym naczyniu. Poprzez ten prosty gest i decyzję o ukazaniu swojego odbitego wizerunku w chwili, gdy podejmowana jest próba jego utrwalenia, artystka sytuuje się w długiej historii rozważań malarzy i fotografów na temat istoty autoportretu.

Wydaje się, że Ewa Kuryluk nie ufa fotografii jako medium rzekomo obiektywnemu, będącemu w stanie przekazać obiektywną prawdę o świecie. Jeżeli jej nie ufa, to dlatego, że sama jest w stanie podważyć (i podważa swoją twórczością) tak rozumianą fotografię. Robiąc sobie zdjęcie, artystka robi na nim wszystko to, czego **nie robi** w życiu codziennym, jak na przykład: obnaża swoje ciało, jest przesadnie ekspresyjna i ekspansywna. Nie ufa jej również dlatego, że doświadczyła pustki i niedosytu, jaki pozostawia po sobie fotografia pozbawiona kontekstu i historii. Odpowiedzią na ten niedosyt jest, jak się wydaje, malarstwo, które może dawać odpowiedzi tam, gdzie fotografia zrobić tego nie jest w stanie. Kiedy zatrzymujemy fragment rzeczywistości w kadrze i wywołujemy odbitkę fotograficzną, **obraz**, który zobaczymy, jest zazwyczaj dosyć **płaski**, niewystarczający, jeżeli oczekujemy od niego relacji. Artystka po wykonaniu odbitki nadal dociekliwie **wywołuje pierwotnie** obraz rzeczywistości, poszukując i wydobywając jej ukryte aspekty. W obrazach Kuryluk odnajdujemy fragmenty z jej fotografii, funkcjonujące tak, jak cytaty z rzeczywistości

pojawiają się w snach, w których to, co przeżyte na jawie i zapamiętane, przeplata się z tym, co jest jedynie śnione. Malarskie realizacje Kuryluk, budowane ramowo w oparciu o fotografie, są płaszczyznami, na których gromadzą się obrazy i ich znaczenia. Niektóre z tych obrazów udało się zatrzymać, naciskając guzik aparatu i uruchamiając migawkę, inne — nie. To malarski zapis owej dziwnej nieuchwytniej relacji między tym, co było **zobaczone**, co zostało zapamiętane, a zatem co zaistniało w warstwie rzeczywistości wizualnej a tym, co jest poza nią.

Te właśnie fragmenty służą artystce jako swego rodzaju „punkt zaczepienia” i pretekst do wydobywania tego, co ukryte. W tym celu artystka posługiwała się kolorami, których obecność i zastosowanie w danej sytuacji miało zawsze w jej pracach istotne znaczenie. Stosowała też technikę kolażu — pojawiające się w warstwie malarskiej elementy, rysunki, fotografie powycinane z czasopism, fragmenty barwnych ulotek pogłębiają znaczenie jej płócien i tym samym znaczenie jej fotografii, tworząc konglomerat sensów.

W sensie chronologicznym malarstwo Kuryluk wyrasta z fotografii. Wyrasta z niej jako przejaw jej **niewystarczalności**, być może jako sposób na zaspokojenie niedosytu, jaki pozostawia po sobie obcowanie ze zdjęciem, które **powinno** powiedzieć więcej, niż rzeczywiście mówi. Artystka wspomina:

Kulminacja malarstwa nie przebiegała gładko. Szał twórczy podsycił majaki na jawie i narkotyczne sny, po przebudzeniu odnajdywałam na ciele zagadkowe sińce. Okazało się, że nocą wędruję po domu i wychodzę na balkon, na którym w dzień fotografowałam swoje obrazy. Raz pękła przerdzewiała balustrada, a ja złapałam się odruchowo *Campo Santo Stefano*. Posłużyło mi za spadochron i wylądowałam na trawniku przed domem. Na pamiątkę namalowałam *Lunaticzkę* i *Malarkę zmartwioną*. Nad jej głową umieściłam kobiety z plemienia Nuba: fotografię Leni Reifenstahl. W Anglii pojawili się wówczas nastoletni punkowie i trwały debaty o eksplozji plemiennej dzikości w wysoko rozwiniętej cywilizacji i o demonach, jakie kryją się w nas. Okienka, winiety czy wycięte z gazet drobne sylwetki komentują portrety i autoportrety pół żartem, pół serio. Ale pełnią też funkcję śladu i dokumentu, napomykając o epoce i moim w niej miejscu (Kuryluk 2006: X).

Tymi słowami Kuryluk dotyka kolejnego obszaru styczności malarstwa i fotografii w swojej twórczości, czyli wspomnianych już zawartych w obrazach fotograficznych cytatów, wplatanych w warstwę malarską na zasadzie kolażu.

Fenomen i siła twórczości Ewy Kuryluk zasadza się prawdopodobnie na fakcie, iż w jej działaniach niczym w soczewce można zobaczyć zarówno historię malarstwa, jak i historię fotografii, a także wspólną historię obu mediów. Jednak związek malarstwa i fotografii w sztuce Kuryluk zachodzi na jeszcze jednej płaszczyźnie, być może najważniejszej, co

widoczne jest przede wszystkim w obszarze jej instalacji. Jest to płaszczyzna pamięci, zarówno zbiorowej, jak indywidualnej.

Przedwczesna śmierć ojca, Karola Kurylska, i choroba matki, Miriam-Marii z domu Kohany, odcinają Ewę od jej własnej historii, od źródeł i korzeni rodziny. Relacje dotyczące przeszłości są poszarpane, nielinearne. Po śmierci matki w styczniu 2000 roku Ewa znalazła w jej starych butach, schowanych w pawlaczu w mieszkaniu Kuryluków przy ulicy Frascati w Warszawie, zbiór ukrywanych przez lata fotografii. Właściwie dopiero po śmierci matki Ewa poznaje historię swoich rodziców i dziadków.

Jednym z podstawowych „obowiązków” nakładanych od początku na fotografię jest **upamiętnianie**. Okazuje się jednak, że samo zdjęcie, portret, wizerunek, chociażby nawet przetrwały próbę czasu, jeżeli nie mogą być poparte choćby werbalnym przekazem lub uzupełniającym fotografię zapisem, nie spełniają tej roli. Fotograficzny wizerunek milczy. Przedstawia, ale nie upamiętnia. Artystka podejmuje zatem niełatwą próbę **uwiarygodnienia** odnalezionych fotografii. Postaci pojawiające się w jej instalacjach mają twarze osób z odnalezionych zdjęć. Translacja zdjęcia na obraz malarski uwiarygodnia w intencji artystki fotografię, a tym samym wzmacnia ją. Za „pożyczonym” ze zdjęcia wizerunkiem staje kolor, który nadaje mu, dzięki swojej głębokiej i złożonej symbolice, wiarygodność, podtrzymuje wątplą historię, która się z nim łączy.

Po śmierci matki wśród pozostawionych przez nią rzeczy Roland Barthes szukał zdjęcia, które byłoby jej **wiernym** obrazem; fotografii, która pozwoliłaby mu odkryć ją „taką, jaką była sama w sobie” (Barthes 1996: 122). Gdy odnalazł słynne już dzięki jego pismom zdjęcie matki jako małej dziewczynki w cieplarni, zdecydował się go nie upubliczniać. Pamięć ludzka jest ze swojej natury nielinearna i zawodna. W przypadku Ewy Kuryluk była ona dodatkowo zaburzona atakami choroby mamy, jak również dotknięta mechanizmem wyparcia, spowodowanym obsesyjnym lękiem, jaki towarzyszył Marii Kuryluk przez całe dorosłe życie. Ewa Kuryluk po śmierci matki publikuje i opisuje znalezione zdjęcia. Za ich pomocą próbuje nie tyle zbudować czy też wywołać wierny obraz matki, ile zrekonstruować mapę jej pamięci. W tym celu uprawia swego rodzaju archeologię, dopasowuje niespójne relacje i opowieści do znalezionych fotografii.

## Literatura

R. Barthes: *Światło obrazu*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996.

E. Kuryluk: *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*. Warszawa 2006.

E. Kuryluk: *Ludzie z powietrza*. Kraków 2002.



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