



## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Doświadczenie obrazu – sobąpatrzanie Ewy Kuryluk

**autorka:**

Daria KołECKA

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/doswiadczenie-obrazu>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1868>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

sobąpatrzenie; doświadczenie siebie; dziennik wizualny; troska o siebie; spojrzenie; tożsamość; autobiografia; Ewa Kuryluk

**streszczenie:**

Artykuł dotyczy twórczości wizualnej Ewy Kuryluk. Na podstawie analizy jej malarstwa oraz instalacji autorka tekstu doszukuje się konstruowania przez artystkę tożsamości rozumianej jako doświadczenie siebie. Za medium łączące i stwarzające kolejne samodoświadczeniowe epizody malarki odpowiedzialny jest wzrok, stąd w tytule pojęcie „sobąpatrzenie”, będące przekształceniem Sobąpisania Foucaulta. Twórczość Kuryluk czytana jest jako projekt wizualno-narracyjny, za pomocą którego artystka bada siebie.

**Daria Kołeczka** - Daria Kołeczka – absolwentka kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, interesuje się zagadnieniami tożsamości i autobiograficzności, zwłaszcza w kontekście polskich artystek wizualnych oraz dziedziny food studies, w tym badaniami jedzenia jako części dziedzictwa i tożsamości kulturowej na przykładzie „kuchni polskiej”

## Doświadczenie obrazu – sobqpatrzenie Ewy Kuryluk

Wzrok dostarcza nam wiedzy o nas samych i świecie<sup>1</sup>

Cytat będący mottem tego artykułu otwiera interpretację wielomedialnej i autobiograficznej twórczości Ewy Kuryluk, w której wzrok przedkładany jest ponad inne zmysły. Artystka traktuje go jako decydujący element umożliwiający rozpoznanie i rozumienie siebie. Doświadcza przy tym siebie na różne sposoby: za pośrednictwem poezji, malarstwa, eseju, instalacji i fotografii, pozwalając sobie na spojrzenie na siebie z zewnątrz. W tym tworzeniu dystansu wobec własnej osoby pomocne są różne media, a własne teksty teoretyczne dotyczące sztuki stają się pretekstem do autoanalizy i spojrzenia na samą siebie.

Dla twórczości Kuryluk istotna jest także metafora „rysowania oczami”<sup>2</sup>. Artystka tworzy malarstwo narracyjne, które staje się opowieścią wzrokową – przenosi środek ciężkości z języka na wzrok i powołuje język wizualny. Jej sztukę można zatem czytać jako dziennik wizualny<sup>3</sup>; to narracyjno-wizualna hybryda, która staje się formą doświadczenia siebie poprzez sobqpatrzenie.

Poszukiwanie przez artystkę formy wyrazu szczególnie widoczne jest w twórczości z lat 1972–1985: to wtedy powstają dwa tomiki poezji, a na przełomie lat 70. i 80. rezygnuje z malarstwa na rzecz instalacji przestrzennych; wtedy



Ewa Kuryluk, *Brat, siostra i Marcel Proust*, 1975. Fot. Bartosz Cygan / Pracownia fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.  
Źródło

powstają też podręcznik o hiperrealizmie, eseje o podróżach do granic sztuki oraz praca naukowa dotycząca chusty świętej Weroniki. Twórczość Kuryluk zwykle się czyta w perspektywie postpamięci i wojennej historii jej matki-Żydówki; artystka usłyszała ją pod koniec życia Marii Kuryluk i był to impuls do użycia kolejnych technik tworzenia siebie. W następnych latach oprócz instalacji odnoszących się do tych wydarzeń powstały jej dwie najbardziej znane powieści: *Goldi. Apoteoza zwierzakowości* (2004) i *Frascati. Apoteoza topografii* (2009), będące hołdem złożonym kolejno ojcu i matce<sup>4</sup>. To właśnie wątek żydowskiej tożsamości był najbardziej eksplorowany przez badaczki i badaczy. W tym artykule chciałabym skupić się na innych aspektach działalności Ewy Kuryluk i przenieść akcent z klasycznej analizy jej prac w ujęciu historii sztuki na analizę uprawianej przez tę artystkę kultury siebie.

## Ze sobą

W procesie twórczym Ewy Kuryluk doszukuję się próby konstruowania własnej tożsamości rozumianej jako doświadczenie siebie, a każde kolejne używane przez nią medium traktuję jako nową technikę siebie, którą wypróbowuje na sobie, tworząc w ten sposób siebie jako zdarzeniową / epizodyczną konstrukcję<sup>5</sup>. Za medium łączące i stwarzające wszystkie te samodoświadczeniowe epizody uważam wzrok, stąd też użyte w tytule pojęcie „sobąpatrzenie”, które przejmuję z artykułu Michela Foucaulta *Sobąpisanie*, a następnie przekształcam<sup>6</sup>. W pracach dotyczących kultury siebie filozof opisuje zagadnienie samostwarzania się podmiotu. Dokonuje historycznej rekonstrukcji form i praktyk, za pomocą których podmiot zmierza do spotkania z samym sobą. Tekst oparty jest przede wszystkim na pisemnych formach wytwarzania siebie – Foucault skupia się na czynności pisania i myślenia, z czego wyprowadza tytułowe pojęcie „sobąpisania”. Oznacza ono spotkanie z samym sobą za pomocą między innymi dzienników, pamiętników i listów –

piszący upodmiotawia wypowiedź o sobie, przechodząc następnie do introspekcji<sup>7</sup>. Ćwiczenie siebie oparte jest w głównej mierze na przeszłości, jednostka nieustannie powraca do minionych wydarzeń z życia. Przygląda się sobie, staje ze sobą „twarzą w twarz”, wchodzi ze sobą w dialog, a następnie rozpoznaje się – „w przypadku epistolarnej opowieści o sobie samym chodzi o zbieżność spojrzenia innego i spojrzenia skierowanego na siebie”<sup>8</sup>. W sobąpisaniu ważne jest praktykowanie siebie, chodzi jednak nie tyle o efekt, ile o samo działanie. Tak rodzi się forma rachunku sumienia. Pisanie jest dla Foucaulta techniką emancypującą, dzięki której jednostka może doświadczyć siebie.

Uważam, że wnioski i zależności, które formułuje badacz, mówiąc o ćwiczeniu siebie, mogą dotyczyć form nie tylko pisemnych, ale także wizualnych – podmiot może ćwiczyć siebie w sobie również za pośrednictwem patrzenia. Pisanie i czytanie też są formami patrzenia. Jeżeli uznamy, że obrazy, instalacje, grafiki, rysunki czy fotografie są intymnymi formami wypowiedzi, to „czytać” je będziemy za pomocą wzroku. W takim przypadku jednostka doświadcza siebie za pomocą oczu, czy to poprzez czytanie, czy przez malowanie. Punktem odniesienia będzie nie tyle słowo, ile obraz.

Jeśli potraktuje się twórczość Ewy Kuryluk jako dziennik wizualny, można wskazać na tego typu zabiegi. Każda forma jej działalności naukowo-pisarsko-artystycznej staje się w takim ujęciu trybem działania, które ma zbliżyć ją do celu, jakim jest przekształcanie samej siebie w kolejnych introspektywnych aktach utrwalania pamięci i wiedzy o sobie. Artystka nieustannie zapośrednicza się w tekstach kultury, podobnie jak zapośrednicza się w sobie – jej tożsamość jest kompilacją rzeczy zobaczonych, przeczytanych i przeżytych, połączoną z introspektywnym doświadczeniem przeglądania się w sobie, w tym przypadku za pośrednictwem własnej sztuki – co pozwala na aktualizowanie się tożsamości. Kuryluk czerpie z siebie, jej własna sztuka i historia

są dla niej inspiracją i impulsem twórczym. Nie zdaje się więc na natchnienie. Proces twórczy traktuje jako przedsięwzięcie intelektualne i analityczne, ale także cielesne. Spotyka się ze sobą na różnych płaszczyznach i w różnych czasach.

Dziennik wizualny nie powinien być traktowany wyłącznie jako dziennik intymny artystki. Należy pamiętać, że efekty pracy Ewy Kuryluk stają się wytworami dostępnymi publicznie. Artystka wystawia się na spojrzenia innych, pokazuje im kolejne wersje siebie, za pomocą swoich dzieł próbuje nawiązać z nimi relacje. W takim ujęciu jej twórczość jest sztuką o siebietworzeniu, które dokonuje się za pośrednictwem aktu artystycznego, o czym może świadczyć niestałość w wyborze medium – artystka rozmawia ze sobą za pomocą nowej techniki artystycznej, zajmuje się sobą w nowej formie, wyraża i troszczy się o siebie innym językiem czy rejestrem języka. Ta troska o siebie związana jest z autoanalizą zmierzającą do przekształcenia siebie; polegałaby na ciągłym praktykowaniu siebie i stwarzaniu różnych form *self*<sup>9</sup>. Autoreferencyjność jej sztuki może się stać elementem emancypującym, i to nie tylko ją samą, w iście parezjastycznym geście, o którym pisze Roma Sendyka:

Pozwala na realizowanie „troski o siebie” równoległe z „troską o innych” w planie teraźniejszym, w sytuacji nieustającej zmienności i niepewności ontologicznej i epistemologicznej, wobec konieczności konstruowania zasad postępowania w warunkach nieobecności gotowego kodu i z jedną tylko fundującą zasadą etyczną – szczerości wobec partnera relacji.<sup>10</sup>

Dlatego, skupiając się na własnej twórczości, Kuryluk może empatycznie oddziaływać na innych. Parezjasta nie manipuluje odbiorcą, unika chwytów retorycznych, w gruncie rzeczy nie jest ważne, w jaki sposób przekazuje informacje – istotne jest to, co mówi, w jak najbardziej bezpośredni sposób<sup>11</sup>. Ważne będzie tu nie tylko to, co Kuryluk mówi, ale także to, w jaki sposób patrzy.

Spróbuję dokonać przeniesienia ze szczerej, pisemnej czy słownej rozmowy na dialog wizualny, który odbywa się między artystką a odbiorcą, ale także między Kuryluk a nią samą.

## Malowanie siebie

Ewa Kuryluk zaczyna od malarstwa – które ustanawia ją jako artystkę – a następnie przechodzi kolejno do tworzenia instalacji, fotografii i działań zbliżonych do performansu. Techniki te nierzadko używane są równocześnie, wzajemnie na siebie oddziałują i uzupełniają się. Praktyki wizualne stanowią większą część dorobku artystycznego Kuryluk, są najliczniejsze i najbardziej różnorodne. Traktuję je jako reprezentatywną część wizualnego dziennika artystki.

Okres malarski przypada w jej twórczości na lata 1971–1978; sama artystka dzieli go na cztery etapy i miasta: „Londyn (1977–8), Wiedeń (1973–7), Warszawa (1964–1972) i znów Wiedeń (1959–1964), bez którego nie byłabym może w ogóle malarką”<sup>12</sup>. Przywołuje te etapy retrospektywnie – najpierw wspomina ostatni etap malarstwa, najbliższy teraźniejszości, na końcu podaje początek drogi artystycznej. Cofa się zatem w swoich wspomnieniach, zaburza linearność działań i ich logikę. W jej pracach chodzi o związek nie tyle przyczynowo-skutkowy, ile skutkowo-przyczynowy. Wzrok artystki cały czas zwrócony jest w stronę przeszłości – paradoksalnie to, co powinno być pierwsze, staje się ostatnim<sup>13</sup>.

Wskazane daty dowodzą również, że znacząca, jeśli nie decydująca dla jej twórczości jest zmiana miejsca. Na podział nakłada się jeszcze inny, obejmujący trzy główne cykle obrazów: *Człkopejzaże*, *Ekrany* oraz autoportrety i portrety rodzinne. Cykle te różnią się pod względem sposobu przedstawiania postaci. W dwóch pierwszych obrazy mają charakter bardziej abstrakcyjny – postaci są groteskowe, makabryczne, przerysowane i niezindywidualizowane. Obrazy mają charakter narracyjny, przedstawiają scenki czy epizody, balansują

na krawędzi jawy i snu. *Człkopezzaże* skupiają się na relacji człowieka z naturą, na tym, w jaki sposób podmiot przynależy do naturalnej przestrzeni albo się w nią wtapia.

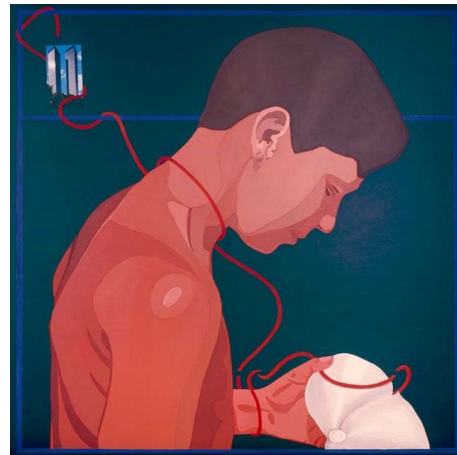
Kuryluk przechodzi od tematu do tematu, jedne podejmuje, inne porzuca. Raz interesują ją problemy społeczne, innym razem wyłącznie okolice własnego ciała. Wątki autobiograficzne ujawniają się coraz silniej, by całkowicie zdominować ostatni etap jej malarstwa: na obrazach coraz częściej pojawiają się brat z matką oraz sama artystka. Charakterystyczny jest także motyw „okienek” – pocztówek, wycinków z gazet, wignetek i elementów doklejanych do obrazu, które nadbudowują znaczenia i wprowadzają interpretacyjne zaburzenie.

Obraz *Bliźniacze wieże* (1974), a także rezonujący z nim *Brat, siostra i Marcel Proust* (1975) traktuję jako malarski punkt wyjścia do opowieści o wizualnych praktykach introspekcji artystki. Oba obrazy dotyczą relacji Kuryluk z jej bratem Piotrem i przedstawiają to samo ujęcie.

*Brat, siostra i Marcel Proust* jest powieleniem wcześniejszego płótna *Bliźniacze wieże* – do wykonania

obrazu artystka wykorzystała tę samą fotografię z wizerunkiem brata i dwukrotnie przerysowała jego postać. Pierwszy obraz oddziałuje na siebie Kuryluk, co pozwala jej na namalowanie kolejnego – oba obrazy są jej interpretacją postaci brata. Spojrzenie na pierwszy skończony portret oddziałuje na efekt obrazu drugiego. Płótna rezonują ze sobą, a ich łącznikiem staje się sama artystka.

Ewa Kuryluk jest podwójną obserwatorką jednego obrazu, dubluje role obserwatorki i obserwowanej, co pozwala traktować jej malarstwo jako projekt samozwrotny. Pomimo powielenia



Ewa Kuryluk, *Bliźniacze wieże*, 1974.

Źródło:

strona Ewy Kuryluk

obrazy różnią się między sobą: na pierwszym Piotr trzyma jasnoróżową muszlę, a w rogu pojawia się pocztówka przedstawiająca World Trade Center, zakupiona dla niego przez siostrę, ale niewysłana; elementy obrazu połączone zostają czerwonym sznurkiem, który oplata szyję postaci. Cały kadr wpisany jest w ciemnofioletową ramkę, w „okienko”, którego prostopadła linia przechodzi wzdłuż linii głowy Piotra. Na drugim obrazie postać brata wychodzi z „okienka”, którego barwa zmienia się na ciemną ultramarynę. Linia wewnątrz „ramki” zmienia się z poziomej w pionową, przesuniętą na prawą stronę obrazu. Pionową linię oplata czerwony sznurek, przechodzący przez ucho odlewu głowy Ewy Kuryluk, który zamiast muszli trzyma Piotr. W lewym górnym rogu naklejony został wycięty skądś wizerunek Marcela Prousta. Szyja Piotra obwiązana jest czerwonym sznurkiem dwukrotnie, a jego koniec / początek trzyma Marcel. O ile w *Bliźniaczych wieżach* postać Kuryluk reprezentowana jest symbolicznie za pośrednictwem pocztówki, o tyle na drugim obrazie artystka maluje własny wizerunek, twarz, na którą patrzy jej brat. Autoportretowa głowa przypomina rzeźbę z kamienia, co podkreśla jej jednobarwność i wyciszony niebiesko-szarawy kolor. Znaczące wydaje się także kadrowanie obrazów. Najpierw figura Piotra jest ograniczona i wpisana w konkretną przestrzeń, co kojarzy się z zamknięciem, swego rodzaju uwięzieniem. Następnie postać Piotra zostaje powiększona, a jego nagie ciało przestaje być ograniczone umownością kadrowania, wychodzi z niego, stając się centrum obrazu. Dzięki temu Piotr jest bliższy odbiorcy i bardziej realny. Granica bycia i niebycia postaci na obrazie zostaje zatarta.

Z obrazem *Bliźniacze wieże* wiąże się wydarzenie, które, jak się zdaje, inauguruje nowy sposób malowania Kuryluk:

Wieszałam właśnie tryptyk *Kto się boi czerwonej myszy?* [...] Na wernisażu był Piotr, od miesiący w dobrej formie. Nazajutrz wrócił do szpitala na własną prośbę. Gdy go odwiedziłam,

krzyknął: „Zrób coś! Niech mnie przywiążą do łóżka!”.  
Pobiegłam do lekarza dyżurnego. Zbył mnie. Po moim wyjściu  
brat owinął się w kołdrę anilanową i podpalił. Ze śmierci  
klinicznej wyratował go przeszczep skóry. Po odzyskaniu  
przytomności zaczął zdzierać bandaż. Pastą do zębów pisał  
na ścianie POE (Proszę O Eutanazję). Gdy pozwolono mu  
wstać, wybiegł na ulicę, chcąc się rzucić pod tramwaj.  
Wyskoczył z drugiego piętra, łamiąc nogę w kilku miejscach.  
Po szpitalnej odysei wylądował w Tworkach. Przez ponad 20  
lat odwiedzała go tam mama. Karmiła, ubierała, zabierała  
na wycieczki do Warszawy<sup>14</sup>.

Opisane wydarzenia skierowały artystkę na nowe tory  
sobqpatrzenia, ku malarstwu autoportretowemu. Wydaje się,  
że to od tego momentu przygląda się sobie ze szczególną  
wnikliwością. Rozkwit malarstwa osobistego Ewy Kuryluk  
przypada na lata 1976–1978: wtedy powstaje najwięcej jej  
autoportretów. Nadal istotną część obrazów stanowią „okienka”  
czy wycinki z gazet, które mają pół żartem, pół serio komentować  
portrety i autoportrety. Jak pisze malarka, „pełnią też funkcję  
śladu i dokumentu, napomykając o epoce i moim w niej miejscu,  
a czasem stanowią nawet, jak koperta na obrazie *Cień roweru*,  
coś w rodzaju osobistej relikwii”<sup>15</sup>. Tu jej prace stają się formą  
wizualnego dziennika (*Cień roweru* 1976), który może zawierać  
elementy zewnętrzne: wklejanie lub przypinanie biletów,  
znaczków czy ulotek przy wpisie jest dość powszechną praktyką.  
Wklejamy rzeczy, które mają dla nas wartość symboliczną, ale  
jednocześnie stają się potwierdzeniem napisanych słów,  
opisywanych wydarzeń. W takim rozumieniu koperta przyklejona  
do obrazu jest nałożeniem dodatkowych sensów, ale także  
przedmiotem z innego rejestru – staje się realnym znakiem  
przeszłości, potwierdzeniem namalowanego autoportretu.  
Stykają się tu ze sobą dwa porządki – wyobrażony czy  
przekształcony świat namalowany oraz realny, materialny świat

rzeczywisty.

*Cień roweru* to autoportret, na którym ujawnia się cecha charakterystyczna dla malarstwa Kuryluk z tamtego czasu – zwielokrotnienie własnego wizerunku w obrębie jednego płótna. Artystka przedstawia tu siebie podwójnie, umieszczając swój wizerunek na dwóch brzegach obrazu. Jedno przedstawienie,

większe, znajduje się po lewej stronie, postać Kuryluk zajmuje większą część kadru, wychodzi z obrazu, nie ograniczając jej jego umowne ramy. Ubrana w sukienkę z długim rękawem w kolorowe pionowe pasy, kuca, obejmując dłońmi szyję czarnego psa. Ciało nachylone jest w stronę oglądającego. Dzięki zastosowaniu takiej perspektywy powstaje złudzenie optyczne wywołujące wrażenie realności postaci, która wydaje się ulokowana jednocześnie w obrazie i poza nim. Poczucie to wzmacnia twarz Kuryluk, zwrócona w stronę widzów. Wzrok postaci skierowany jest prosto na nich. Długie włosy falują, co podtrzymuje iluzję jej ruchu, ale także materialnej obecności. Drugi wizerunek umieszczony jest w prawym górnym rogu płótna i przedstawia artystkę jadącą na rowerze. Postać ma na sobie tę samą sukienkę i buty, ale jest pomniejszona – została zatem ulokowana niejako na dalszym planie – a jednocześnie pozostaje spójna z całą kompozycją autoportretu. Twarz i wzrok ponownie skierowane są w stronę odbiorcy, a długie, rozpuszczone włosy są tym razem bardziej statyczne. Ta postać także nie mieści się w kadrze. Na płótnie zostaje wyraźnie zaznaczona linia horyzontu, która tworzy poczucie głębi i trójwymiarowości, sprawiając wrażenie, że wizerunki są w ruchu.

Na obrazie widnieje też tytułowy cień roweru, który może być zobaczony jako trzecie przedstawienie siebie przez Kuryluk.

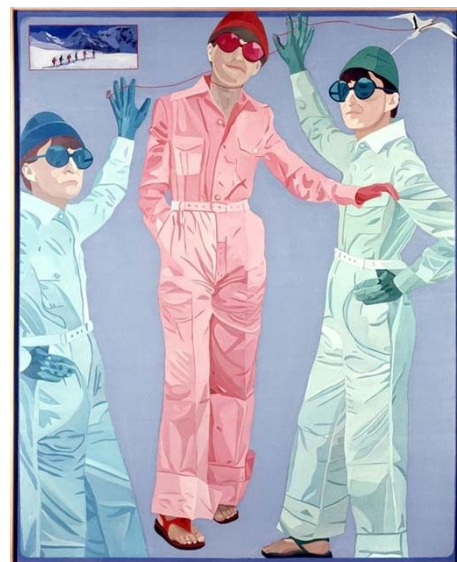


Ewa Kuryluk, *Cień roweru*, 1976.

Źródło:  
strona Ewy Kuryluk

Namalowany jasnoniebieski cień ukazuje nie tylko rower, ale także siedzącą na nim osobę – co można uznać za odbity wizerunek artystki. Kuryluk ogląda siebie za pomocą siebie: bada siebie w różnych pozach, sytuacjach i odbiciach jednocześnie. Wprowadza więc do obrazu zaburzenie percepcji – odbiorca ma do czynienia nie z podwojeniem, lecz z potrojeniem wizerunku, z czego jeden jest niedookreślony, rozmazany i umowny. Jeżeli w miejscu odbiorcy ustawić autorkę, to konfrontuje się ona z namalowanymi wariantami samej siebie. Skierowanie spojrzenia z obrazów bezpośrednio na odbiorcę i/lub Kuryluk wymusza reakcję, angażuje. Następuje wymiana spojrzeń – Kuryluk-na-obrazie zostaje scalona przez Kuryluk-odbiorczynię, a ta zwrótnie ustanawia siebie na obrazie. W tym przypadku sprawczość leży po stronie płótna, to ono czyni odbiorcę widzialnym. Obserwujące Kuryluk namalowane wizerunki stwarzają ją jako podmiot w rzeczywistości. Sobąpatrzenie realizuje się więc wewnątrz i na zewnątrz obrazu.

Kolejne dwa autoportrety potrójne – *Trzy razy ja* i *Wielka ryba* (1976) – powstają w tym samym roku i rezonują ze sobą. Wizerunki Kuryluk zbudowane są tu na zasadzie kontrastu; zachowana jest bardzo zbliżona kompozycja obrazów oraz ich format: 120 × 150 cm. Na *Trzy razy ja* widzimy trzy sylwetki Kuryluk w kolorowych pastelowych kombinezonach. Każda z postaci ma rękawiczki, włosy schowane pod czapką i okulary przeciwsłoneczne. Ustawione są stopniowo, tak jakby stały na podium, co sprawia, że w całości namalowana jest jedynie ta, która umieszczona została na umownym pierwszym miejscu; stopa drugiej Kuryluk



Ewa Kuryluk, *Trzy razy ja*, 1976, foto. Erazm Ciołek. Źródło: strona Ewy Kuryluk

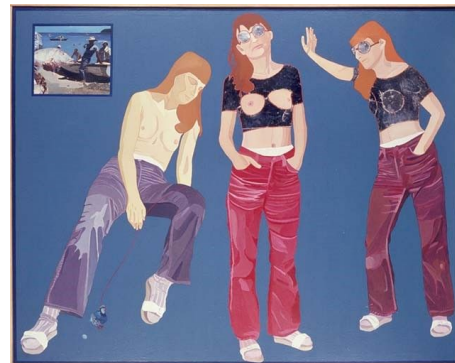
wychodzi poza kadr, trzecia natomiast namalowana jest od kolan w górę. Zachodzi tutaj hierarchiczność wizerunków, zwłaszcza że postać namalowana w miejscu najwyższego stopnia podium wyróżnia się kolorem – weneckim różem kombinezonu. Pozostałe dwa są w jasnych odcieniach zieleni i błękitu. Figury połączone są ze sobą czerwonym sznurkiem, którego koniec trzyma biały ptak lecący ku górze. W lewym górnym rogu znajduje się element kolażowy, wycinek z gazety, fotografia lub pocztówka przedstawiająca zimowy górski krajobraz i sześciuosobową grupę amatorów zimowych wypraw. Nadal zostaje utrzymane jednolite, płasko malowane tło o kolorze rozjaśnionego kobaltu.

Kobiecość w tym obrazie, ubrana i zakryta, niemal zupełnie znika. Wszystko, co sensualne czy seksualne, kryje się pod plamą koloru. Nawet twarz częściowo zasłaniają odbijające światło przeciwsłoneczne okulary; wzrok Kuryluk ucieka przed odbiorcą. Co więcej, choć wszystkie trzy twarze zwrócone są w kierunku widzów, mogą się oni tylko domyślać, na co patrzą postacie. Potrójna Kuryluk ogranicza swoje spojrzenie, nie pokazuje, na co patrzy, a tym samym przejmuje kontrolę i osacza odbiorcę, który zaczyna czuć się obserwowany. Pojawia się motyw odbicia: patrząc w okulary przeciwsłoneczne, nie widzimy tego, kto je nosi, a sami się w nich metaforycznie odbijamy. Patrząc na Kuryluk w okularach, odbiorca wie, że patrzy na samego siebie – widzi siebie, widzącego siebie<sup>16</sup>. Jeśli przyjmiemy, że odbiorczynią własnej twórczości jest przede wszystkim Ewa Kuryluk, wówczas odbija się ona we własnym wizerunku – za pośrednictwem aktu spojrzenia scala się, aby za chwilę pokawałkować się ponownie, gdy zorientuje się, że patrzy na nią także namalowane własne wizerunki.

Tytuł obrazu *Wielka ryba* nawiązuje do fotografii, która przyklejona została w lewym górnym rogu płótna i przedstawia czarnoskórych wędkarzy. W centralnej części obrazu znów znajdują się trzy kobiety; ustawione są w sposób zbliżony do poprzedniego obrazu, z tym wyjątkiem, że ich kobiecość zostaje

uwidoczniła – ubrane są w kolorowe biodróvky, z których wystaje biała bielizna, widoczny jest nagi brzuch, pokazane zostają także piersi. Środkowa Kuryluk oraz ta z prawej strony mają na sobie coś w rodzaju metalowych koszulek, jedna z nich ma wycięte dziury na biust, druga zaś wyraźnie zarysowane, odznaczone okręgi wokół piersi. Obie postacie mają na sobie przeciwsłoneczne okulary i długie rozpuszczone włosy w odcieniach ugru. Widoczna jest także szyja oraz dekolty, ręce natomiast schowane są w kieszeniach. Centralna, środkowa postać stoi skierowana ciałem i twarzą do odbiorców, z głową zadartą lekko do góry. Postać po prawej stronie opiera się dłonią o tło obrazu, stoi zwrócona lewym bokiem, z twarzą widzianą z profilu, lekko pochylona w dół. Najbardziej intrygująca wydaje się postać z lewej strony płótna, namalowana w pozycji siedzącej w powietrzu, z nagą klatką piersiową i zacienioną twarzą z zamkniętymi oczami. Wydaje się nieobecna, a przez jej lewą, zgiętą w kolanie nogę przechodzi czerwony sznurek, którego początek trzyma namalowany niebieski ptak przypominający kure.

Kobiecość na tym płótnie uwiera, nagość wywołuje uczucie dyskomfortu. Patrzący znajdują się poniekąd w roli podglądaczy, a ponieważ dwie postacie na obrazie znów mają okulary, to nie wiemy, na co lub na kogo patrzą. Kuryluk gra także z własnym wizerunkiem – obserwuje siebie w dwóch, a może i w sześciu różnych odśłonach. Ćwiczy się w postrzeganiu własnej seksualności, ale także przedstawia odmienne wersje siebie. Można sądzić, że odbiorca patrzy na sobowtóry artystki, jej *alter ego*, lecz także na epizodyczne, różne siebie malarki. Opresyjne spojrzenie ujawniające się na opisywanych obrazach wpływa



Ewa Kuryluk, *Wielka Ryba*, 1976.

Źródło:  
strona Ewy Kuryluk

na odbiorców. Kuryluk sprawia, że czują się oni kontrolowani i nieustannie obserwowani. Płótno pomaga zatem widzom doświadczyć siebie, ale jednocześnie zostają oni wciągnięci w kołowrotek spojrzeń artystki, dla której ich spojrzenie będzie także elementem stwarzającym ją samą.

Obrazy Kuryluk stają się zatrzymanymi chwilami pamięci siebie, są uchwyceniem osoby, a nie otoczenia. Tło jest uniwersalnym polem, które sprawia, że namalowane wizerunki istnieją poza kontekstem przestrzennym. Są ważne same dla siebie, mimo że należą do przeszłości, to nadal pozostają aktualne, nie zmieniają się. Postacie posiadają autonomię, są ciągle żywe, są cały czas „tu i teraz”. Formuła ta pozwala sądzić, że tożsamość Kuryluk składa się z wielu siebie – każdy kolejny obraz jest wizualnym epizodem innej wersji ja<sup>17</sup>. Zależność ta ma miejsce także wewnątrz obrazów. Malarka przedstawia kilka form siebie, zwielokrotniając swój wizerunek na jednym płótnie. Wypowiada się zatem wizualnie na autoportretach w sposób podwójny lub potrójny. Każda z narysowanych przez nią sylwetek staje się inną spośród jaźni, które istnieją jednocześnie w obrębie jednej przestrzeni. Ujawnione w obrazie różne odsłony siebie nakładają się i wzajemnie przenikają. Pokazuje to, że tożsamość Kuryluk nie jest bytem jednolitym, ponieważ już wewnątrz jednego płótna doświadcza ona siebie wielokrotnie, a każda z tych form jest jedynie elementem całości.

W malarstwie, a także w późniejszej wizualnej twórczości Kuryluk istotne jest, że autoportrety, ale także portrety innych, tworzy ona na podstawie wcześniej zrobionych fotografii. Artystka zapośrednicza swój wizerunek nie podwójnie, lecz potrójnie – wprowadza jeszcze jeden poziom sobąpatrzenia. Zanim przerysuje obraz z fotografii, patrzy na siebie przez oko aparatu fotograficznego, jednak nie jest to patrzenie standardowe. Fotografuje się za pomocą samowyzwalacza, ustawia aparat na statywie; najpierw jest kadr i tło, dopiero później postać, którą może zobaczyć po wykonaniu zdjęcia.

Zdjęcie robi więc sam aparat, bez spojrzenia Kuryluk, które pojawia się dopiero po wykonaniu fotografii. W ten sposób sama się uprzedmiotowia, robi z siebie obiekt podglądania i obserwacji, nie zna efektu końcowego, na zdjęciach chce wyglądać tak, jakby obserwowaną ją ktoś obcy. Taka strategia pokazuje, jak ważny dla Kuryluk jest odbiorca i jego spojrzenie na jej wizerunek. Z drugiej strony chodzi o ciągłą samoobserwację, która pozwoli lepiej poznać samą siebie, ale także nauczy kontrolować swoje ciało, mimikę, gest – ujawnia bowiem wyuczony sposób prezentacji siebie, który jako powtarzalny i konsekwentnie stosowany będzie ograniczał spojrzenie osoby z zewnątrz.

W Warszawie fotografowałam dalej, ale dopiero po studiach zaczęłam to robić systematycznie, a zdjęcia przechowywać. Zebrało się ich tysiące i tworzą autobiografię w obrazkach, które tu udostępniam bez komentarza, podając jedynie tytuł, miejsce i datę<sup>18</sup>.

Kuryluk traktuje fotografowanie jako codzienny tryb obserwowania siebie. Nazywa to „autobiografią w obrazkach”: konstrukcją własnej historii – historii siebie jako postaci. Artystka oddaje fotografiom prawo głosu, nie opisuje ich ani nie nadpisuje. Zaprasza tym samym odbiorcę do innego sposobu „czytania” biografii. Co ciekawe, do roku 2000, do wystawy w galerii Artemis, gdzie po raz pierwszy pokazała wybór autofotografii, nikt poza matką i bratem nie wiedział o zdjęciach<sup>19</sup>, co znaczy, że od lat 70. była ich niemal jedyną odbiorczynią. Opowiadała własną historię za pomocą obrazów przede wszystkim sobie samej.

Artystka unika kontaktu bezpośredniego, a relacje nawiązuje za pośrednictwem ekranu, szyby, która dzieli ją od obserwowanego obiektu, co sprawia, że ćwiczy się w patrzeniu z dystansu. Nie ujawnia się bezpośrednio, wykorzystuje do tego inne medium. Obsadza siebie w roli podglądaczki własnego życia. Pokazuje, jak ważne jest dla niej spojrzenie, zapośredniczenie się

przez wzrok – to, co widzi na ekranie, przekłada na obraz, który poddaje analizie. W kontekście fotografii wyglądałoby to następująco: Kuryluk ustawia obiektyw, wchodzi w kadr, przyjmuje pozycję, zdjęcie się robi, artystka patrzy na siebie na zdjęciu. Tak realizuje się samozwrotność – obserwacja jednej fotografii wymusza kolejną, ale także uwiecznienie i przepracowanie jej za pomocą rysunku.

Powraca wspomniana już metafora „rysowania oczami”, chęć zapisywania tego, co się widzi, w celu zapamiętania tego, co się przydarza. Ewa Kuryluk ma ciągłą potrzebę zaznaczania swojej podmiotowości, tak jakby w innym przypadku jej istnienie mogło zostać zakwestionowane. Jednocześnie zachowuje się tak, jakby o tym, co się z nią dzieje, dowiadywała się dopiero po stworzeniu obiektu – dopiero w wyniku procesu sobąpatrzenia, obserwacji skończonych dzieł stawia sobie diagnozę. Będąc badaczką siebie, jest jednocześnie badaczką własnej twórczości. Kiedy nie jest w stanie zmieścić się w obrazie, rezygnuje z malarstwa i zaczyna tworzyć instalacje przestrzenne. Sięga po tkaninę, po materiał codzienny i nieskończenie plastyczny, pozwalający na stworzenie narracji wizualnej „ciągnącej się kilometrami”. Tworzenie tych instalacji przybliża Ewę Kuryluk do jej dzieła, przybliża ciało do materii, zaczynają one współistnieć z dziełem, widoczne są na nim ślady zmęczenia, potu, tak jak na noszonym przez artystkę ubraniu.

## Instalac-ja

Rezygnacja z malarstwa kieruje artystkę w stronę jednobarwnego rysunku. Z jej twórczości znikają czyste, nasycone kolory, wyraźniej pojawia się kontur i wzmocniona zostaje gra światłocieniem. Można powiedzieć, że decyzje artystyczne realizują się także w postawie Kuryluk, która usuwa kolor również ze stroju i zaczyna nosić się na czarno-biało<sup>20</sup>. Poszczególne posunięcia artystyczne wpisane są w projekt tożsamościowy autorki, która patrzy na siebie przez pryzmat działań

artystycznych, ale także sama na nie oddziałuje.

W instalacji-fresku *W czterech ścianach* (1978–1979) tworzy dzienny zapis wizualny z życia pary. Na tkaninie długiej na trzydzieści metrów powstaje zapis jednej doby z życia Kuryluk i jej partnera Helmuta Kirchnera. Dopasowuje kolor podszewki do pory dnia: biała to ranek, różowa – dzień, czarna – noc. Proces tworzenia instalacji jest bardzo cielesny z samych tylko względów technicznych – podszewka rozciągnięta jest pod sam sufit, by na niej malować, artystka musi wspinać się na drabinę<sup>21</sup>; jest to duża powierzchnia do wypełnienia, nie ma swobody ruchu, ściana blokuje ruch ręki i całego ciała. To artystka przystosowuje się do możliwości dzieła, a nie dzieło do niej czy dzieło do siebie.

Oklejając całą pracownię, Kuryluk nie może schować się przed spojrzeniami z podszewek, nie ma jak ich uniknąć. Zachodzi tutaj zapętlenie, proces nieustającego wzajemnego sięstwarzania, to bycie w ciągłym procesie – co musiało być trudne cielesnie. Na jeszcze innym poziomie to podszewki rezonują ze sobą, namalowane postacie patrzą na siebie ze ścian. Rysunek komunikuje się z rysunkiem, konfrontuje się z nim, rozmawia. W instalacji zachodzi wielokrotna i wieloraka wymiana spojrzeń już na samym poziomie tworzenia. Fizyczna obecność Kuryluk zaburza jednak percepcję. Za sprawą tego aktu zniesiona zostaje granica fikcji i rzeczywistości, cały proces staje się hybrydyczny.

Artystka rysuje sytuacje codzienne: wspólne jedzenie śniadania, poranną kąpiel, grę w szachy, siebie przy pracy, Helmuta czytającego książkę. Wszystko narysowane jest chronologicznie od poranka do nocy: to wizualna rekonstrukcja dnia. Podszewki zaczynają opowiadać historię, są narracyjne, ale zapisane językiem wizualnym. Powraca metafora „rysowania okiem” – Kuryluk rejestruje widziany obraz niczym oko kamery, a to, co zatrzymuje się na źrenicy artystki, zostaje odzwierciedlone, rzucone na materiał. Ogląda się to jak opowieść, dokument. Autorka stawia swojego odbiorcę po raz kolejny w pozycji podglądacza, gdyż jako osoba z zewnątrz widz

obserwuje, analizuje i porównuje dzień narysowanej pary z własnym. Artystka staje się obserwatorką własnego życia – najpierw je dokumentuje, następnie montuje, a na końcu ogląda. Tak powstaje wizualna i przestrzenna autobiografia „pisana wzrokiem” na podszewce.

W cyklu *Krześła* (powstającym od 1980 roku do lat 2000.) Kuryluk tworzy rzeźbo-instalacje przedstawiające namalowane na białych i czarnych tkaninach akty, autoakty, portrety i autoportrety, które zostały rozmieszczone na pomalowanych na biało drewnianych krzesłach. Nadal jest to instalacja tekstylna, ale silniej rezonuje z przestrzenią, jest mobilna i plastyczna. Można ją formować, układać i drapować w wielu różnych kombinacjach, ale także prezentować w rozmaitych obszarach. Pojawia się w niej więcej nagości i erotyzmu. Tkanina zaczyna imitować skórę, kontur ludzkiego ciała – życie. Traktuję to jako kolejny poziom mierzenia się Kuryluk z sobąpatrzaniem.

Początkowo nazwała instalację *Przesłuchaniem*, które miało być rzecz jasna przesłuchaniem samej siebie. Tłumaczyła, że tworzenie tych instalacji miało w sobie coś z autotortury<sup>22</sup> – czerpała z tego perwersyjną przyjemność, zachowywała się w stosunku do siebie w sposób masochistyczny. Przesłuchiwała samą siebie, wchodząc tym samym w podwójną rolę odpytywanej i odpytującej. Prowadziła rozmowę z samą sobą w sposób ambiwalentny, a nawet przemocowy<sup>23</sup>. Zmieniła tytuł cyklu po tym, jak na konferencji w San Francisco odczytano go w kontekście czysto politycznym, kojarząc z przesłuchaniem Lecha Wałęsy, a kobiece akty uznano za portrety więźniarek politycznych<sup>24</sup>. W ten sposób pojawiły się *Krześła* odsyłające do codziennych przedmiotów i czynności, ale także do instytucji takich jak szkoła czy uczelnia. Siadamy na krześle, żeby uczestniczyć, aby należeć do społeczności znajdującej się w określonej przestrzeni. Krześła kojarzą się także z kolejkami czy poczekalniami: stoją w przychodniach, urzędach, na komisariatach. Rozkładanie na krzesłach tkanin z obrysem

ludzkich ciał nie może być afektywnie obojętne. Narysowane ciała wyglądają tak, jakby były pozbawione wnętrza, są płaskie i sprawiają wrażenie oskórowanych. Na większości tkanin znajduje się obrys postaci lub ciała artystki – jest to więc „skóra zdjęta” z niej samej, jej autoportret.

W *Krzesełach* Kuryluk silniej niż w innych pracach wprowadza do relacji z odbiorcą kwestię seksualności, także własnej, ale zarazem sprawdza reakcję widza na kobiecą i męską nagość (przy czym aktów męskich jest zdecydowanie mniej). Seksualność nie jest tu jednak niczym oczywistym, a nagość sportretowanych może wywoływać różne reakcje. Prowokują do tego wyzywające pozy, dotykane ciała (szczególnie piersi), rysowanie po nich w połączeniu z jednoczesnym spojrzeniem skierowanym wprost na odbiorcę może kojarzyć się z zaproszeniem do aktu seksualnego. To jednak pułapka zastawiona przez artystkę – jesteśmy przecież w instytucji, jaką jest muzeum / galeria, przestrzeń złudnej intymności obcowania. Widz może poczuć zawstydzenie i zakłopotanie: z patrzącego przeistacza się w przedmiot spojrzenia i rozpada się, patrząc w oczy namalowanej postaci.

A jednak zastosowany przez Kuryluk chwyt może okazać się gestem emancypującym zarówno dla niej, jak i dla jej odbiorczyń. Artystka dąży przecież do odrzucenia wstydu i pokazania, że kobieta ma prawo obchodzić się z własnym ciałem w taki sposób, jaki uważa za stosowny, ponieważ tylko ona może o sobie decydować.

Można zatem powiedzieć, że punktem dojścia sztuki Ewy Kuryluk jest stworzenie nowego środka wyrażania siebie i nowego synkretycznego narzędzia doświadczania siebie. Artystka skupia się na własnej historii i próbuje odtwarzać ją dla siebie i innych poprzez sobąpatrzenie. Jest swoim odbiorcą modelowym; z jednej strony odsuwa każdego innego widza na plan dalszy, z drugiej tworzy zaczątek wspólnoty. Powołuje do życia i wypróbowuje na sobie środki wyrazu i narzędzia

interpretacji siebie. Jej twórczość staje się nowym modelem pełnego doświadczenia siebie, nieustającą praktyką, w której wypracowuje się model działania, przeistaczający się w teorię ja.

Tożsamość artystki staje się kolażem, kompozycją złożoną z różnych technik, materiałów, gatunków i stylów, które mimo iż pochodzą z różnych rejestrów, wzajemnie się przenikają i dopełniają, tworząc całość. W związku z tym tożsamość nigdy nie będzie bytem stałym – poprzez kolejne doświadczenia siebie podmiot dokleja do niej kolejne elementy, które go dopełniają. Każdy dokładany do kolażu element, czy to obraz, czy powieść, esej itd., jest częścią innej historii – to epizod, który wzbogaca podmiot o nowe doświadczenie, będący częścią całości. Elementy te nie muszą być wewnętrznie spójne ani logicznie powiązane, mogą się wykluczać. W kontekście tak rozumianej tożsamości ich różnorodność i niejednorodność staje się wręcz zaletą, ponieważ pozwala doświadczać siebie w różny sposób, nie negując czy nie rozszczepiając podmiotowości jednostki. Tożsamość staje się konstrukcją zdarzeniową, jest płótnem lub tkaniną z wyklejanką z chwil życia swojego i innych, z przedstawieniem siebie lub poprzez siebie.

Za pomocą sobąpatrzania Kuryluk izoluje się od odbiorców, sprawiając, że jej sztuka staje się niedostępna. Obsesyjne skupienie na sobie w połączeniu ze świadomym i intelektualnym działaniem skutecznie ogranicza przestrzeń interpretacyjną odbiorcy. Czytelność jej sztuki jest złudna, a mnogość jej własnych tekstów komentujących dokonania artystyczne, wywiadów czy wypowiedzi autobiograficznych sprawia, że zamiast wyjaśnienia odbiorca zostaje zbombardowany wielością tropów i dodatkowych kontekstów, co jeszcze bardziej utrudnia mu dostęp do artystki, ale także do jej sztuki. Może to być rozumiane jako niechęć skierowana w stronę odbiorcy, rodzaj nierównej gry, gdzie twórczyni zawsze wie więcej. Z drugiej jednak strony nienarzucanie interpretacji oglądającemu / czytającemu pozwala mu uruchomić własne emocje i przemyślenia, które kieruje ku

sobie. Naprowadzony jedynie przez artystkę, poprzez patrzenie na jej dokonania odbiorca staje się twórcą – jej sztuki, jej samej, ale również siebie.

Jeśli za Ewą Kuryluk przyjąć, że recepcja sztuki i literatury mówi więcej o samym odbiorcy niż o twórczości, to znaczy, że widz dzięki jej sztuce może doświadczać i poznawać siebie. Relacja, którą artystka proponuje, polega na współzależności – jeśli nie wręcz współzależnieniu; Kuryluk nie istnieje ani bez swojej sztuki, ani bez swoich odbiorczyń i odbiorców, w tym także bez siebie. Wikła nas w siebie i siebie w nas. Tym samym jej wizualno-przestrzenna autobiografia staje się historią o nas: katalogiem różnych wcieleń nie tylko samej artystki.

- 1 Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura prawdziwego obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 194.
- 2 Zob. Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 133–134: „Na jesieni zaczęły mnie nękać wizje spalonej skóry. Irytował mnie kolor, intrygował kontur. [...] Pewnej nocy śniło mi się, że idę wzdłuż białego muru gdzieś na południu. To, na co patrzyłam, osiadało w źrenicy i rzucało z niej cień-rysunek, ciągnący się kilometrami. Po przebudzeniu byłam przekonana, że odkryłam sposób, by rysować oczami”.
- 3 Przekształcając literacką definicję dziennika, rozszerzam ją o zapis wizualny, co pozwala mi na badanie twórczości Ewy Kuryluk jako procesu, który może stać się odrębnym gatunkiem artystycznym. „Dziennik – zespół prowadzonych z dnia na dzień zapisów, od ściśle dokumentacyjnych, których zadaniem jest utrwalenie bieżących wydarzeń, do takich, które zbliżają się do wypowiedzi literackiej. Dziennik nie stanowi z góry założonej konstrukcji, o jego układzie decyduje nie zamiar kompozycyjny, ale bieg wypadków, które autor utrwała. M. Głowiński, dziennik”. *Dziennik*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 89–90.
- 4 W maju 2019 roku ukazała się kolejna autobiograficzna powieść Ewy Kuryluk, dotycząca brata artystki Piotra Kuryluka. Zob. Ewa Kuryluk, *Feluni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- 5 Swoją propozycję interpretacyjną opieram na projekcie Romy Sendyki, która szczegółowo przedstawiła koncepcje dotyczące form *self* / siebie, analizując wybrane

- teksty eseistyczne. Zjawiska stwarzania siebie w literaturze i w sztukach wizualnych traktuję jako paralelne. Por. Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków 2015.
- 6 Michel Foucault, *Sobq̄pisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999.
  - 7 Ibidem, s. 307.
  - 8 Ibidem, s. 319.
  - 9 Por. Michel Foucault, *Techniki siebie*, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 249–252.
  - 10 Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie...*, s. 279.
  - 11 Por. ibidem, s. 277.
  - 12 Ewa Kuryluk, *Droga do Koryntu. Od dziś do 1959 roku*, Twój Styl, Warszawa 2006, s. 179.
  - 13 Na takiej samej zasadzie zostaje złożona książka – katalog *Droga do Koryntu*, która wydana została w 2006 roku. Katalog rozpoczyna żółta instalacja z roku 2005, następnie cofamy się do poprzedzających ją projektów artystycznych przez wcześniejsze instalacje, po malarstwo, fotografię, żeby zakończyć na pierwszym namalowanym autoportrecie z roku 1962 oraz historii o pierwszej lekcji malarstwa. Ta zbieżność nie wydaje się przypadkowa. Należy się zastanowić, czy pozostałe formy działalności artystki zbudowane są na takiej samej zasadzie. Być może twórczość Ewy Kuryluk należy czytać i interpretować od końca?
  - 14 Zob. strona internetowa Ewy Kuryluk: [www.kuryluk.art.pl](http://www.kuryluk.art.pl), dostęp 15 lipca 2019.
  - 15 Ewa Kuryluk, *Droga do Koryntu...*, s. 169.
  - 16 Por. Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, przeł. W. Michera, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
  - 17 Por. Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie...*, s. 211–212.
  - 18 Ewa Kuryluk, *W drodze do Koryntu...*, s. 195.

- 19 Por. Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2016, s. 137.
- 20 Zob. [www.kuryluk.art.pl](http://www.kuryluk.art.pl).
- 21 Zob. Ewa Kuryluk, *W drodze do Koryntu...*, s. 146.
- 22 Ibidem, s. 127.
- 23 Akt autoprzemocy w niektórych przypadkach może być formą troski o siebie, ponieważ jest ćwiczeniem siebie w trudnych sytuacjach – to gwałt, którego jednostka dokonuje na samej sobie w celu lepszego samopoznania.
- 24 Zob. Ewa Kuryluk, *W drodze do Koryntu...*, s. 127.

## Bibliografia

Foucault, Michel. Sobqpisanie. Przełożył Michał Paweł Markowski. W Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, redakcja Tadeusz Komendant, 303–319. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.

Foucault, Michel. Techniki siebie. W Filozofia, historia, polityka. Wybór pism. Przełożyli Damian Leszczyński, Lotar Rasiński, 247–275. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Głowiński, Michał. Dziennik; Dziennik intymny. W Słownik terminów literackich, redakcja Janusz Sławiński, 89–90. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum, 1976, s. 89–90.

Lacan, Jacques. Anamorfoza i spojrzenie. Przełożył Wojciech Michera. W Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów, redakcja Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, 371–383. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

Sendyka, Roma. Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych, Kraków: Universitas, 2015.