

EWA KURYLUK

Ja,
Biały
Kangór

Io,
il Canguro
Bianco

I,
White
Kangaroo

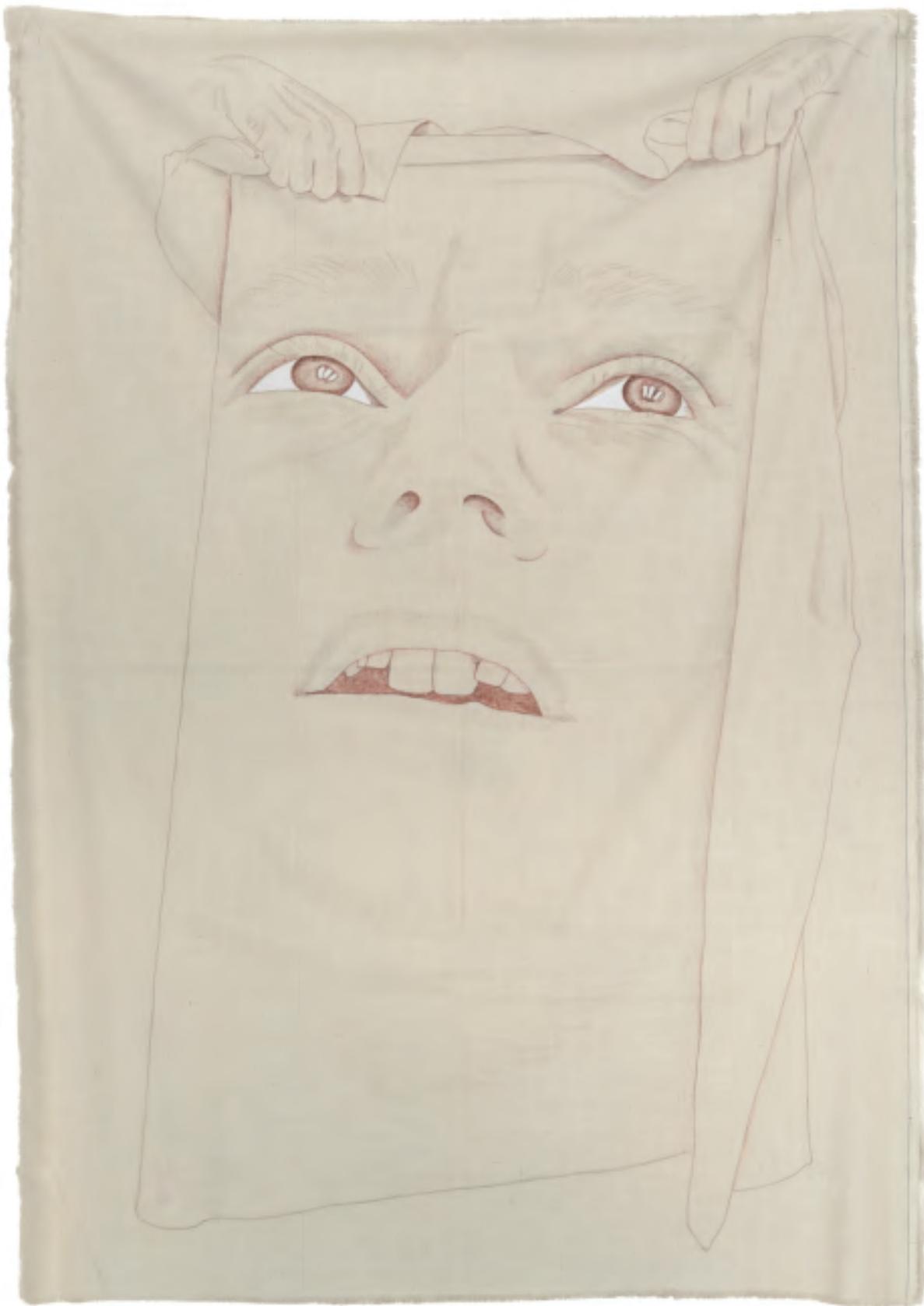
EWAKURYLUK

autofotografie
malarstwo
instalacje
1975–2017

autofotografie
pitture
installazioni
1975–2017

autophotographs
paintings
installations
1975–2017

Chusta I | Panno I | Cloth I | tusz na bawełnie | pennarello su cotone grezzo | felt pen on cotton
100×70 cm | Starak Collection



Z radością oddajemy w Państwa ręce katalog wystawy Ewy Kuryluk „Ja, Biały Kangór”, która decyzją organizatorów oraz kuratorki Cecili Alemani została wybrana oficjalnym wydarzeniem towarzyszącym Biennale Arte 2022.

To już nasza trzecia obecność w Wenecji! Cieszymy się, że polska sztuka po raz kolejny zyskuje ważną reprezentację podczas nadal najważniejszej imprezy dedykowanej sztuce współczesnej na świecie. Powołując Fundację i rozwijając kolekcję szczególnie znaczenie upatrywaliśmy w otwarciu realnej przestrzeni dla upowszechniania twórczości polskich artystów na arenie międzynarodowej. Dążymy w naszych działań zarówno do wzmacnienia obecności w światowym kanonie sztuki powojennej klasyczek i klasyków, jak i do stwarzania przestrzeni działań dla współcześnie aktywnych twórców. Obu celom odpowiadały kolejno poprzednie weneckie wystawy: Ryszarda Winiarskiego „Event – Information – Image” w 2017 roku oraz trzynastu młodych polskich artystów „Force Field. Emerging Polish Artists” w 2019 roku.

Wystawa Ewy Kuryluk wyznacza kolejne pole, spójne z dzisiejszą świadomością i odpowiedzialnością instytucji, prywatnych kolekcjonerów i mecenasów. Wybór nasz zwraca uwagę na artystkę wielu dziedzin i wielu form, artystkę zaangażowaną w sprawy świata, artystkę intelektualistkę, artystkę pionierkę. Reprezentantkę pokolenia twórczych kobiet, których szuka współczesny świat i na które zwrócony jest dzisiaj radar badaczek i badaczy sztuki.

Droga Pani Ewo, proszę przyjąć słowa uznania dla Pani artystycznej drogi, literackiego i naukowego dorobku oraz życiowej postawy, która stanowi niewyczerpane zasoby inspiracji. Dziękujemy za Pani zaangażowaną, otwartą i pełną empatii obecność przy tworzeniu wystawy. Wierzymy, że nasze wspólne działanie stanowi istotny głos w recepcji aktualnych zjawisk nie tylko w sztuce, ale szerzej w kulturze.

Anna i Jerzy Starakowie

Con grande entusiasmo presentiamo il catalogo della mostra di Ewa Kuryluk «Io, il Canguro bianco», che è stata selezionata come Evento Collaterale della 59esima Esposizione Internazionale d'Arte – Biennale Arte 2022 dagli organizzatori e dalla curatrice Cecilia Alemani.

Questa è la nostra terza presenza a Venezia! Siamo lieti che l'arte polacca ottenga ancora una volta un'importante rappresentanza in quello che è il più importante evento dedicato all'arte contemporanea nel mondo. Costituendo la Fondazione e sviluppando la collezione, abbiamo dato particolare significato all'apertura di un reale spazio di diffusione a livello internazionale per il lavoro degli artisti polacchi. Nelle nostre attività miriamo sia a rafforzare la presenza degli artisti classici nel canone globale dell'arte del dopoguerra, sia a creare uno spazio di attività per gli artisti contemporanei. Le precedenti mostre di Venezia hanno incarnato entrambi gli obiettivi, basti pensare a «Event - Information - Image» di Ryszard Winiarski, nel 2017 e ai tredici giovani artisti polacchi di «Force Field. Emerging Polish Artists», nel 2019.

La mostra di Ewa Kuryluk segna un altro campo, coerente con la consapevolezza e la responsabilità odierna di istituzioni, collezionisti privati e mecenati. La nostra selezione richiama l'attenzione su un'artista attiva in diversi campi e in diversi ambiti, un'artista impegnata, sensibile alle questioni del mondo, un'intellettuale, una pioniera. Rappresentante della generazione di donne creative che il mondo contemporaneo sta cercando e verso le quali il radar dei ricercatori d'arte è attualmente diretto.

Cara Ewa, la Preghiamo di accettare le nostre parole di apprezzamento per il Suo percorso artistico, le Sue conquiste letterarie e scientifiche e il Suo atteggiamento verso la vita, che costituiscono una fonte inesauribile di ispirazione. La ringraziamo per la Sua presenza impegnata, aperta ed empatica nella creazione di questa esposizione. Crediamo che la nostra azione congiunta sia una voce importante nella ricezione dei fenomeni attuali, non solo nell'arte, ma nella cultura più in generale.

Anna e Jerzy Starak

It is our great pleasure to publish the catalogue for Ewa Kuryluk's "I, White Kangaroo" show chosen as Collateral Event by the curator Cecilia Alemani and the organizers of 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia.

This is our third time in Venice! We are happy to present contemporary Polish art at this international art show, one of the most important of its kind in the world. We opened our Foundation and began developing our collection in order to create new venues for modern Polish artists on the world stage. Our goal is to give more international prominence to the classics of postwar Polish art and to promote living artists as well, including the youngest generation. In pursuit of our objectives, at the 2017 Venice Biennale we presented Ryszard Winiarski's solo exhibition "Event – Information – Image", and in 2019 the group show "Force Fields: Thirteen Emerging Polish Artists".

In 2022 we proceed into a new territory, one that's reflective of the state of art and the responsibility of institutions, private collectors and patrons. Accordingly, we put into spotlight an extremely versatile pioneer of modern art, a visual artist working in many genres and media, a multilingual writer and scholar, and an intellectual involved in the affairs of the world. Ewa Kuryluk is part of contemporary women artists in whose work the art scene is taking interest, as are art critics and scholars.

Dear Ms Ewa, please accept our appreciation of your artistic and literary achievements, and of your life serving as a source of inspiration. Thank you for being open-minded and empathetic during our collaboration on the Venice show. Acting together, we might have more impact not only in the art world, but also in culture as such.

Anna and Jerzy Starak



Całun | Sudario | Shroud | tusz na bawełnie | pennarello su cotone grezzo | felt pen on cotton | 1981





Tytuł wystawy odnosi się do pierwszej tekstylnej instalacji Ewy Kuryluk *Ja, Biały Kangór* z 1978 roku oraz do przydomka „Kangór”, które otrzymała w wieku czterech lat:

To moja dewiza od ponad pół wieku. W wiosenną niedzielę 1950 roku odwiedziliśmy dyrektora ZOO, a tu awaria. Dr Żabiński opatulił kołdrą zakatarzonego lewka, wręczył czterolatce, by go nakarmiła mlekiem z aspiryną, butelkę ze smoczkiem i mruknął do ojca: – Byłem wściekły na Australię, że nam żałują torbaczy, teraz przyznaję im rację: to nie kraj dla kangurów. – Nie dla Kuryluków? – przesłyszałam się. Ojciec parsknął śmiechem. – Karolku – Żabiński skarcił go wzrokiem – kto ma torbę – prztyknął w kieszonkę z przodu mojej sukienki – jest honorowym kangurem.

Il titolo della mostra si riferisce al trittico *Io, il Canguro Bianco* (1978), la prima installazione tessile di Ewa Kuryluk e al suo soprannome «Canguro», acquisito all’età di quattro anni: *In una fredda domenica di primavera del 1950 andammo a trovare Jan Żabiński, il direttore dello Zoo di Varsavia. Il sistema di riscaldamento si era rotto, lui teneva un cucciolo raffreddato di leone avvolto dentro una coperta e me lo aveva messo in braccio, perché lo allattassi con un biberon di latte e aspirina. Intanto chiacchierava con mio padre. «Ero furioso con gli australiani perché non ci mandavano nessun marsupiale, adesso invece do loro ragione: questo non è un paese per i canguri». «Non è un paese per i Kuryluk?» Avevo frainteso. Mio padre scoppiò a ridere, ma Żabiński lo rimproverò con uno sguardo. «Tutti quelli che hanno una borsa – e sfiorò la grande tasca sul davanti del mio vestito – sono canguri. Ti nomino canguro onorario».*

The title of the show refers to the triptych *I, White Kangaroo* (1978), Ewa Kuryluk’s first textile installation, and to her nickname “Kangaroo” acquired at the age of four: *One chilly spring Sunday in 1950, when the Warsaw Zoo’s heating system had broken down, the director Jan Żabiński fetched a newborn lion and had me feed him with a bottle, while he chatted with my father. – I could not forgive the Australians – I heard him sigh – for not sending us any marsupials. But really, this is not a country for kangaroos. – Not for Kuryluks? – I misunderstood. My father laughed. The director pointed to the large pocket on my belly. – You have a kangaroo bag – he joked – and I declare you Honorary Kangaroo.*

Ewa Kuryluk

Ja, biały Kangór | Io, il Canguro Bianco | I, White Kangaroo | 1978-9

tryptyk, tusz, akryl i stempel na podszewce | trittico, pennarello, acrilico e timbro
triptych, felt pen, acrylic and stamp on lining cloth | 184×140 cm
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Ja, biały Kangór | Io, il Canguro Bianco | I, White Kangaroo | 1978-9
tryptyk, tusz, akryl i stempel na podszewce | trittico, pennarello, acrilico e timbro su fodera
triptych, felt pen, acrylic and stamp on lining cloth | 184x140 cm
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Na rzadko zaludnionych terenach okupowanej Polski był to w czasie II Wojny Światowej widok dość powszedni: resztki spadochronu zaczepione rano o jakieś drzewa. Nietypowi podróżnicy już wyparowali. A biały stylon, jedyny ślad po nich, też niebawem znikał i zmieniał kształt. Nim minął tydzień, już się wypinał na piersiach wiejskich dziewcząt, które ze spadochronów szyły bluzki. Ich atrakcyjność polegała na półprzezroczystości, bo nie przepuszczający powietrza materiał przylepiał się do spoconej skóry.

Tajemniczymi nocnymi gośćmi byli partyzanci dołączający do podziemia walczącego w lasach. Gdybym miał ująć jedynym tylko obrazem kontekst, w którym się kształtała twórczość Kuryluk, wybrałbym właśnie ten. To sztuka partyzanckich śladów w bezludnym pejzażu lub opustoszałym wnętrzu. Pozostawili je po sobie jacyś obcy konspiratorzy, duchy spadające z nieba czy zmory przylatujące z wiatrem, lądujące nagle w niespodziewanym miejscu, zaszywające się w zaroślach. Podarty spadochron przypomina całun. Jest znakiem nieobecności i świadectwem nieznanej katastrofy, która go zrzuciła na ziemię i zniszczyła.

Ten kluczowy dla Kuryluk obraz mogły zainspirować wojenne losy pokolenia, do którego należeli jej rodzice. Ale jej zmory przylatują z przeszłości. Rodzi je lęk przed starością, alienacja płci i fascynacja śmiercią, traktowaną jak klęska żywiołowa i stan wyjątkowy, gdy ciało opuszcza duszę nie pozostawiając po sobie niczego poza odciskiem na prześcieradle w szpitalu i kostnicy; niczego poza enigmatycznym zarysem–fragmentem – oczu, ręki, przyrodzenia – ostatnim dowodem tożsamości, nim z ciała zrobią się zwłoki.

Spiritus flat ubi vult. Bezcieleśni partyzanci Kuryluk spadają z nieba w najdziwniejszych zakątkach ziemi, kwestionując jej neutralność. Są jak miny, przed i po wybuchu, wciąż przenoszone z miejsca na miejsce; jak znaki ostrzegawcze, na których widok zatrzymujemy się jak wryci lub rzucamy się w panice do ucieczki.

Sztuka Kuryluk to partyzantka: subwersja ustalonych gatunków – malarstwa, grafiki, rzeźby, instalacji i performance. Co wygląda na malarstwo i rysunek, nie ma ramy ani płaskiej powierzchni. Co przypomina rzeźbę, nic nie waży i nie ma trwałej formy. Co mogłoby być instalacją, nie jest nastawione na widza. Co wygląda na performance, tak widza wciąga, że się z niego robi performer. Sztuka Kuryluk to zrzuty z firmamentu poezji. Gdy spadochrony lądują, by zaraz zniknąć, ziemia lekko drży. A Kuryluk skupia wzrok na miejscu katastrofy.

Nelle zone scarsamente popolate della Polonia occupata durante la seconda guerra mondiale era abbastanza comune, al mattino, vedere i resti di un paracadute impigliati su un albero. Gli insoliti viaggiatori erano ormai scomparsi. E anche quel nylon bianco, unica traccia della loro presenza, sarebbe presto scomparso e avrebbe cambiato forma. Entro una settimana si sarebbe modellato sui seni delle ragazze di campagna, che con i paracadute si cucivano le camicie. Il fascino del materiale stava nella sua semi-trasparenza, perché il tessuto impermeabile si appiccicava alla pelle sudata.

I misteriosi ospiti notturni erano partigiani che stavano per unirsi alla Resistenza clandestina che combatteva nelle foreste.

Se dovessi usare una sola immagine per descrivere il contesto in cui l'opera di Kuryluk ha preso forma, sceglierrei questa.

Arte delle tracce dei partigiani, lasciate in un paesaggio deserto o in un interno desolato. Tracce lasciate da strani sconosciuti cospiratori, fantasmi caduti dal cielo, oppure incubi arrivati con il vento e atterrati all'improvviso, in un luogo inaspettato, nascosti tra i cesugli. Il paracadute strappato assomiglia a un sudario. È simbolo dell'assenza e testimone di una catastrofe sconosciuta, che lo ha gettato a terra e rovinato.

Questa *immagine chiave* per Kuryluk potrebbe essere stata ispirata dall'esperienza di guerra vissuta della generazione a cui appartenevano i suoi genitori. Eppure i suoi incubi arrivano dal futuro. Nascono dalla paura della vecchiaia, dall'alienazione sessuale e dal fascino della morte, trattata come una catastrofe naturale, come lo stato di emergenza di quando il corpo abbandona l'anima non lasciando dietro di sé altro, oltre all'impronta sul lenzuolo in ospedale, o all'obitorio; niente, oltre a un'enigmatica sagoma, a un frammento – degli occhi, di una mano, dei genitali – una ultima prova di identità prima che il corpo diventi cadavere.

Spiritus flat ubi vult. I partigiani disincarnati di Kuryluk cadono dal cielo negli angoli più strani della terra, sfidandone la neutralità. Sono come mine, prima e dopo l'esplosione, costantemente spostate da un posto all'altro; come segnali di avvertimento di fronte ai quali ci fermiamo scioccati o ci mettiamo a scappare nel panico.

L'arte di Kuryluk è come guerriglia: è la sovversione dei generi stabiliti – pittura, stampa, scultura, installazione e performance. Ciò che sembra pittura e disegno non ha cornice o superficie piatta. Ciò che assomiglia alla scultura, non ha peso né forma permanente. Quello che potrebbe essere un'installazione non è orientata verso lo spettatore. Ciò che sembra una performance attira a tal punto lo spettatore da farlo diventare un performer. Lo opere d'arte di Kuryluk sono stelle che cadono dal firmamento della poesia. Mentre i paracadute atterrano, per scomparire subito e la terra trema leggermente, Kuryluk concentra il suo sguardo sul luogo della catastrofe.

In the scarcely populated areas of occupied Poland during World War Two it was a not unfamiliar picture: the shredded remains of a parachute hanging in the morning from a tree. Those who entered the country by night in such an unconventional way were gone; the only trace left was this white nylon cloth. It didn't stay long where it had landed. A week later it had been transformed into nylon blouses by the villagers, tight fitting on young girls' breasts. The cloth offered a delightful half-transparency. The price was the scent of respiration, as the material didn't breathe.

The mysterious nightly visitors were partisans, joining underground combatants in the forests. If one is looking for a single indigenous inspiring imago informing Kuryluk's art, this is the one. Kuryluk's is a partisan art of traces left in uninhabited landscapes or deserted interiors by conspiratorial strangers, ghosts descending from skies, propelled by winds, crashing randomly in the most unexpected places and disappearing underground. The shredded cloth of parachutes becomes a shroud, a signature of absence, material twisted by the impact of an unspecified disaster.

Kuryluk's seminal imago may be inspired by war narratives of her parents' generation. Her ghosts come, however, from the future: from the fear of aging, the alienation of the sexes, and the fascination with death as natural disaster. Death is seen as a condition of the body leaving the soul, with some enigmatic fragmentary imprints left on a hospital or mortuary shroud: eyes, hands and sex, the last identity marks of a body on the way to becoming a corpse.

Spiritus flat ubi vult. Freed from corporality, Kuryluk's partisan ghosts descend on earth in the most unexpected places, challenging the neutrality of the landscape. They are mines, planted by the artist conspicuously, surreptitiously, and displaced in a pre-explosive or post-explosive state. They are reflective landmarks, forcing passersby to stop or to flee in panic.

Kuryluk's partisan art subverts established genres in painting, graphics, sculpture, installation, and performance. Seen as painting and drawing, it goes without frame and without flat surface; seen as sculpture, it goes without solid material and permanent shape; seen as walk-in-installation, it lacks any directionality; seen as a performance, it arrests the distracted gaze of passersby and transforms them into performers. Images of Kuryluk's art are parachuted from a firmament of poetry, crashing on earth and dissolving underground. They leave the ground trembling slightly. The focal point of Kuryluk's art is a crash site.

Twarz | Viso | Face | 1988

tusz na surówce bawełnianej | inchiostro su tela di cotone | ink on raw cotton
National Humanities Center, Research Triangle Park, North Carolina, 1989



Zmartwiona | Preoccupata | Worried | 1976

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 150×120 cm
Starak Collection



Sztuka Ewy Kuryluk naznaczona jest ambicją i determinacją w poszukiwaniu indywidualnej, rozpoznawalnej formy, którą w konsekwencji, u schyłku lat 70-tych, okazała się tkanina. Jednocześnie interdyscyplinarność i wszechstronność artystki intrygują i imponują uniwersalnie. Jest czołową przedstawicielką hiperrealizmu w historii polskiego malarstwa, prekursorką instalacji site-specific, nagradzaną pisarką i poetką oraz wnikliwą badaczką. W sztuce odwołuje się do antycznej idei „obrysowania cienia”, którą uzupełnia o rozważania nad historią, symboliką i strukturą „prawdziwego wizerunku – vera-icon”, której intelektualną wykładnią jest jej rozległe studium nad sztuką Wschodu i Zachodu – *Veronica & Her Cloth: History, Symbolism and Structure of a „True” Image* z 1991 roku. Wystawa Ewy Kuryluk podczas Biennale w Wenecji jest spotkaniem z humanistką i intelektualistką, jednak erudycyjna i postmodernistyczna proza i eseistyka historyczki sztuki ustępuje tu pola wrażliwej córce, siostrze i kochance, której opowieść zaklęta została w efemerycznych i osobistych instalacjach ze skrawków bawełny, zwojów jedwabiu, czasu i powietrza.

Zanim w 1978 roku, Ewa Kuryluk rozepnie pierwszy skrawek materiału, kreśląc na nim rdzawy kontur własnego ciała, wiele lat wcześniej, w Wiedniu w wieku 13 lat, podejmie decyzję o zostaniu malarką. Za credo i formacyjną inspirację posłużyła jej mityczna opowieść o rówieśniczce, młodej dziewczynie z Koryntu, córce garncarza, która obrysowując na ścianie cień ukochanego stworzyła malarstwo. W esaju *Droga do Ciebie* Ewa Kuryluk przyznaje co prawda, że *nieckała sztuka jest dowodem namiętności wysyłanym w świat zamiast miłosnego listu*, jednak ona sama uważa, że *kochający dostrzega odbicia i rysy ukochanego we wszystkich przejawach istnienia, a swoimi uczuciami przesyca uniwersum*¹.

Główną modelką sztuki Ewy Kuryluk jest ona sama. To swój obraz utrwała w pierwszej kolejności i w pierwszej osobie. W zwielokrotnionych wizerunkach, w prostej codzienności, w momentach odpoczynku i radości oraz w chwilach zwątpienia. Ustawicznie i bez wytchnienia rejestruje siebie, dalece od idolatrii, czy samozachwytu. Konfrontuje wyobrażenie z prawdą. Fałszywe pochlebstwo i uładzony obraz, zamienia w ciągłe poszukiwanie w sobie odbicia drugiego. Wierzy, że twórczość cokolwiek warta polega na darze wczuwania się w innego czy inną jak w siebie samego. Albo na darze [...] przedstawiania innego jak siebie².

W tak ugruntowanej wierze w znaczenie i siłę „prawdziwego wizerunku”, myśl Ewy Kuryluk napotkała na czas w sztuce, w którym koncepcja dosłownego odwzorowania wróciła z dużą mocą. Spotkanie z amerykańskim hiperrealizmem oraz krzykliwą, dosadną sztuką pop artu, skierowało zmysły na inny tor. Artystka pozostawia dotychczasową surrealistyczną estetykę Czlekopejzaży, i magiczno – symboliczną wymowę Ekranów by przejść do konkretu. Realia zaczęły wypierać stopniowo twory wyobraźni, wizje utkane ze strzępek rzeczywistości, z sennych marzeń, intymnych doznań. (...) Z czasem materiał dostarczany mi przez wyobraźnię znużył mnie; z coraz większym zainteresowaniem obserwowałam świat zewnętrzny³. Zmiana stylistyki zaowocowała znakomitym cyklem obrazów fotorealistycznych z lat 1974–1978. Przedstawiają wyłącznie samą artystkę i najbliższe jej osoby. Nie ma przypadkowych bohaterów – mama, brat Piotr, bliscy przyjaciele,

¹ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982, s.117

² *Manhattan i Mała Wenecja*, Ewa Kuryluk rozmawia z Agnieszką Dorotkiewicz, Warszawa 2016

³ Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – Nowy Realizm*, Warszawa 1983, s. 189

Helmut Kirchner, filozof Leszek Kołakowski. Punktem wyjścia dla kompozycji malarskiej jest fotografia. Artystka obwodzi konturem ludzkie figury, separując i wycinając je z tła. Postaci osadza w mocnym, zdecydowanie wybranym kolorze. Treść obrazów dopełniają drobne fragmenty gazet, afiszy, gotowe ilustracje, papierowe wycinanki, czy inne pamiątki dołączane w technice kolażu. W autoportrecie *Zmartwiona* (1976), nad głową artystki odnajdujemy zdjęcie kobiet z plemienia Nuba, którego autorką jest Leni Riefenstahl; w *Syberyjskim irysie* (1977), to samo miejsce wypełnia podmalowane zdjęcie, gdzie psi zaprzęg brodzi przez mroźny krajobraz, przywołujący tragiczną historię zesłania ukochanego rosyjskiego poety artystki – Osipa Mandelsztama. Na podwójnym autoportrecie w turbanie *Et in arcadia* (1976) artystka trzyma na czerwonej niteczceancerza Rudolfa Nurijewa, a w dolnym rogu *Cieniu roweru* (1976) znalazła się koperta z listu wysłanego przez mamę z Frascati. Poza osobistymi wątkami, pojawiają się też wizerunki zaangażowane, jak nadzy australijscy Aborygeni w *Autoportrecie w kombinezonie* (1977), czy wielokulturowy radosny krąg tańczących maluchów na obrazie *Maszyna do pisania* (1977). Ten ostatni obraz dokumentuje jednocześnie czas pracy Ewy Kuryluk nad publikacją *Hiperrealizm – Nowy Realizm* – naukowe studium kierunku, które kończy krótki opis własnych obrazów z 1976 roku: *Wycofując się w cztery ściany pracowni, zaczynam intensywnie obcować sama z sobą, spotykam się ze swoim drugim, trzecim ja – z sobowtórami czasu minionego i przyszłego. Ukażujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności. Kontynuuje w nich ideał równoczesnego istnienia w intymnej przestrzeni, w której tkwi pojedynczy człowiek, i w obiektywnych, społecznych i historycznych warunkach, które jako przypadkowe epizody pojawiają się na prawdziwych i wyimaginowanych ekranach – jak w oknach na świat, przed którym uciec nie można i nie wolno*⁴.

Ostatnie obrazy z cyklu, w tym *Niebieski list* z 1978 roku, zaczyna wypełnić czerń. Jak wspomina artystka to moment jej zwątpienia w kolor. Wyjeżdża z Anglii. Czas pokaże, że będzie to rok ostatecznego pożegnania z malarstwem. Rezygnuje z niego, przy nieskrywanym sprzeciwie środowiska w którym ówcześnie działa, w momencie, gdy jest już rozpoznawalna, a jej twórczość spotkała się z aplauzem krytyki i publiczności. W kolejnym roku powstaną pierwsze *Chusty* i *Całuny*. Płótno napięte na blejtram zastąpi luźno zwieszana surowa bawełna, kolorowe akryle ustąpią miejsca bieli jedwabiu, ilustracja i kolaż znikną na rzecz konturu. Jedynie znany z licznych obrazów motyw czerwonej nitki nadal pozostanie. Odnajdziemy go na obrazie *Pudełko pełne snów* (1975), gdzie oplata i spaja dwie śnięce, pogodne, młode Ewy wokół niespodzianki i obietnicy tajemniczego boxu. Na obrazie *Zwierzątko* (1975) – napiętą czerwoną struną łączy Goldiego, czule trzymanego przez artystkę z piękną suknią wspomnieniem – marzeniem zawieszoną na manekinie. W serii *Villa dei Misterii*, w której całuny uzyskują swoją znaczeniową i wizualną kulminację, fałdy materiału są drapowane i spinane szpilkami, a wyrysowane ciało głównej bohaterki przekłuwa faktyczna igła, zszywając czerwoną nitką brzuch, piersi, łono i wywołując niemal współlodziewany ból. *Sielska legenda o dziewczynie z Koryntu wydaje się zaprzeczeniem okrutnego mitu Marsjasza. Lecz w istocie obie historie się dopełniają*,

⁴ tamże, s.190

bowiem sztuka spotyka się ze śmiercią w pragnieniu, by utrwała rien w sobie i w świecie, tworząc-niszcząc coś, kogoś, albo samego siebie⁵.

Całe swoje życie Ewa Kuryluk próbuje przekwycić apokalipsę. Świat, na którym pojawiła się w 1946 roku, był ruiną moralną, ludzką, egzystencjalną. Jej świadectwem jest własna biografia i historia najbliższej rodziny, która w doświadczeniu jednostki skupia w natężeniu granicznym zawiłości minionego stulecia. Jednocześnie sztuka Ewy Kuryluk jest opowieścią o wyzwoleniu, nieograniczonej wolności umysłu i wyobraźni oraz nadziei na lepszy, życzliwszy każdemu z nas świat. *Moja antena nastawiona jest na apokalipsę i utopię. [...] Marzy mi się zakorzenienie się jednostki w człowieczeństwie, a więc w idei globalnej wspólnoty opartej na poszanowaniu materialnych i duchowych potrzeb każdego – napisze Ewa Kuryluk w Podróży do granic sztuki⁶.*

Jej starania są dzisiaj dla nas bezcenną lekcją. W świecie rosnących podziałów, niepewności i poczucia winy wobec relacji z naturą sztuka Ewy Kuryluk przynosi uważne spojrzenie w głąb ludzkiej kondycji i podnosi do równouprawnionej rangi indywidualne, tak emocjonalne, jak i cielesne, doświadczenie każdego z nas. Uznając za każdego – wszystkich mieszkańców planety Ziemia i z szacunkiem i troską odnosząc się do nieśmiertelnego pragnienia wszystkich istot o pozostawieniu po sobie śladu lub choćby cienia, obwiedzionego konturem przez zakochanego w nas człowieka.

⁵ Ewa Kuryluk, *Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci: uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią*, 1997; Tekst wygłoszony podczas konferencji „Czas, przestrzeń, tożsamość, śmierć” w Krakowie w Międzynarodowym Centrum Kultury.

⁶ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków, 1982

W niebieskim kombinezonie | In tuta azzurra | Blue overalls | 1977

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 150×120 cm
Starak Collection



Et in arcadia | 1976

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
Starak Collection



L'arte di Ewa Kuryluk è segnata dalla tenacia e dalla determinazione nella ricerca di una forma individuale e riconoscibile che, alla fine degli anni '70, ha trovato con coerenza nel tessuto. Allo stesso tempo, l'interdisciplinarità e la versatilità dell'artista intrigano e si impongono universalmente. È esponente di spicco dell'iperrealismo nella storia della pittura polacca, precorritrice delle installazioni site-specific, scrittrice e poetessa premiata, ricercatrice molto scrupolosa. Nella sua arte si ispira all'antica idea di «tracciare l'ombra», che integra con riflessioni sulla storia, il simbolismo e la struttura di una «immagine vera – vera-icon», la cui interpretazione intellettuale è il suo ampio studio dell'arte orientale e occidentale – *Veronica & Her Cloth: History, Symbolism and Structure of a "True" Image* del 1991 [Ewa Kuryluk, *Veronica : storia e simboli della vera immagine di Cristo*, traduzione e cura di Maria Baiocchi, Roma 1993]. L'Evento Collaterale di Ewa Kuryluk durante la Biennale Arte 2022 è un incontro con una umanista e intellettuale, tuttavia, la narrativa postmodernista e i saggi eruditi della storica dell'arte lasceranno il posto a una figlia sensibile, sorella e amante, la cui storia è stata racchiusa nelle installazioni effimere e personali fatte di stracci di cotone grezzo, rotoli di seta, di tempo e d'aria.

Prima che nel 1978 Ewa Kuryluk distenda il primo panno, disegnando con il colore arrugginito il profilo del proprio corpo, tanti anni prima, a Vienna, all'età di 13 anni, aveva preso la decisione di diventare una pittrice. Come credo e ispirazione formativa aveva scelto il mitico racconto di una sua coetanea, una giovane ragazza di Corinto, figlia di un vasaio, che tracciando l'ombra del suo amato sul muro aveva creato la pittura. Nel saggio *Droga do Ciebie* [La strada verso di te] riconosce che *non tutta l'arte è una prova di passione inviata nel mondo al posto di una lettera d'amore*, anche se lei stessa crede che ...una persona che ama vede i riflessi e i tratti della persona amata in tutte le manifestazioni dell'esistenza e con i suoi sentimenti riempie l'universo.¹

Modella principale dell'arte di Ewa Kuryluk è lei stessa. È la propria immagine che registra in prima istanza e in prima persona. Nei ritratti multipli, nella semplice quotidianità, nei momenti di riposo e di gioia oppure negli attimi di dubbio. Costantemente e senza tregua registra sé stessa, lontana dall'idolatria o dall'autocompiacimento. Confronta l'immagine con la verità. Le false lusinghe e un'immagine ideale si trasformano nella continua ricerca in sé stessa di un riflesso dell'altro. Crede, che *l'arte di qualsiasi valore stia nel dono di entrare in empatia con l'altro o con l'altra, come con sé stessi. Oppure sul dono di [...] presentare qualcun'altro come sé stesso*.²

In un credo così consolidato nel significato e nel potere della «vera immagine», il pensiero di Ewa Kuryluk ha incontrato un tempo nell'arte in cui il concetto di rappresentazione letterale è tornato con grande forza. L'incontro con l'iperrealismo americano e la sgargiante, schietta pop-art l'ha indirizzata verso una diversa sensibilità. L'artista lascia l'estetica surreale di *Czlekojezze* [*Personepaesaggi*] e il significato magico e simbolico di *Ekran* [*Schermo*] per passare al concreto. (...) la realtà iniziò gradualmente a sostituire le creazioni dell'immaginazione, le visioni create da frammenti della realtà, da sogni

¹ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki* [Viaggio ai limiti dell'arte], Cracovia, 1982, pag. 117

² *Manhattan i Mała Wenecja* [Manhattan e Piccola Venezia],

e esperienze intime. (...) Con il tempo, il materiale fornитоми dall'immaginazione mi ha stancato; osservavo il mondo esterno con un crescente interesse³. Il cambiamento di stile ha prodotto la straordinaria serie di dipinti fotorealistici dal periodo 1974–1978. Presentano esclusivamente l'artista stessa e le persone a lei più vicine. Non ci sono protagonisti accidentali: la mamma, il fratello Piotr, Helmut Kirchner, il filosofo Leszek Kołakowski, gli amici più cari. Il punto di partenza per la composizione della pittura è la fotografia. L'artista delinea le figure umane, separandole e ritagliandole dallo sfondo. I personaggi vengono ambientati in un colore forte e scelto senza esitazione. Il contenuto dei dipinti è completato da piccoli frammenti di riviste, manifesti, illustrazioni, ritagli di carta o altri ricordi attaccati con la tecnica del collage.

Nell'autoritratto *Zmartwiona [Preoccupata]* (1976), sopra la testa dell'artista troviamo una foto di donne della tribù Nuba, la cui autrice è Leni Riefenstahl; in *Syberyjski irys [Iris siberiano]* (1977), lo stesso luogo è occupato da una foto dipinta, in cui una slitta trainata da cani cammina in un paesaggio gelido, evocando la tragica storia dell'esilio dell'amato poeta russo Osip Mandelstam. Nel doppio autoritratto con turbante *Et in arcadia* (1976), l'artista tiene il ballerino Rudolf Nurejew su un filo sottile rosso e nell'angolo inferiore di *Cień roweru [Ombra della bicicletta]* (1976) è presente una busta che contiene una lettera inviatale dalla mamma da Frascati. Oltre ai temi personali, compaiono anche le immagini impegnate, come gli aborigeni Australiani nudi in *Autoportret w kombinezonie [Autoritratto in tuta]* (1977) o il gioioso girotondo multiculturale dei bambini che ballano, nel dipinto *Maszyna do pisania [Macchina da scrivere]* (1976). Questo ultimo dipinto documenta anche il periodo di lavoro di Ewa Kuryluk sulla pubblicazione *Hiperrealizm – Nowy Realizm [Iperrealismo – Nuovo realismo]*, uno studio scientifico della tendenza che si conclude con una breve descrizione dei propri dipinti del 1976: *Nascondendomi tra le quattro mura dello studio, comincio a vivere intensamente con me stessa, incontro il mio secondo e il mio terzo io: i doppioni del passato e del futuro. Questi dipinti mostrano la mia figura, spesso moltiplicata e forse testimoniano un sentimento di partecipazione marginale alla vita attiva e una solitudine. Porto avanti in essi l'idea dell'esistenza simultanea in uno spazio intimo, in cui si trova un solo essere umano e in condizioni oggettive, sociali e storiche che appaiono come episodi casuali su schermi reali e immaginari, come nelle finestre sul mondo da cui non si può e non si deve sfuggire.*⁴

Le ultime immagini della serie, tra cui *Niebieski list [Lettera blu]* del 1978, cominciano a riempirsi di nero. Come ricorda l'artista, questo era il momento in cui aveva messo in dubbio il colore. Lasciò l'Inghilterra. Il tempo dimostrerà che sarà l'anno del suo addio finale alla pittura. Rinuncia nonostante la palese opposizione dell'ambiente in cui lavora all'epoca, quando è già conosciuta e il suo lavoro viene applaudito dalla critica e dal pubblico. L'anno successivo compaiono le prime opere della serie *Chusty [Teli]* e *Całuny [Sudari]*. La stoffa distesa su un telaio sarà sostituita dal cotone grezzo liberamente disposto, i colori acrilici lasceranno il posto alla seta bianca, l'illustrazione e il collage scompariranno a favore del profilo. Soltanto il motivo del filo rosso, noto da numerosi dipinti, rimarrà. Lo ritroviamo nell'opera

³ Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – Nowy Realizm [Iperrealismo – Nuovo realismo]*, Varsavia, 1983, pag. 189

⁴ idem, pag. 190

Pudełko pełne snów [Scatola piena di sogni] (1975) dove avvolge e lega due sognanti, felici giovani Ewe attorno a una sorpresa e alla promessa di una scatola misteriosa. Nell'opera *Zwierzatko [Animaletto]* (1975), un filo rosso teso collega Goldie, teneramente tenuto dall'artista, con un bellissimo vestito – un ricordo o un sogno appeso a un manichino. Nella serie *Villa dei Misteri*, dove i sudari raggiungono il loro culmine semantico e visivo, le pieghe della stoffa sono drappeggiate e fissate insieme con degli spilli, mentre il corpo disegnato della protagonista viene trafitto da un ago vero, cucendo con il filo rosso l'addome, il seno e l'utero, causando un dolore che quasi si sente. *La leggenda idilliaca della ragazza di Corinto sembra contraddirre il mito crudele di Marsia. Ma, in realtà, le storie si completano a vicenda, perché l'arte incontra la morte nel desiderio di perpetuare la differenza in sé stessa e nel mondo, creando e distruggendo qualcosa, qualcuno o sé stessi.*⁵

Per tutta la vita Ewa Kuryluk cerca di superare l'apocalisse. Il mondo in cui nacque nel 1946 era una rovina morale, umana e esistenziale. La sua testimonianza è la sua propria biografia, unita alla storia del suo nucleo familiare, che nell'esperienza di un solo individuo riunisce le complessità del secolo scorso con estrema intensità. Allo stesso tempo, l'arte di Ewa Kuryluk è un racconto sulla liberazione, sulla libertà illimitata della mente e dell'immaginazione e sulla speranza in un mondo migliore, più gentile con ognuno di noi. *La mia antenna è orientata verso l'apocalisse e l'utopia. [...] Il mio sogno è radicare l'individuo nell'umanità, e quindi nell'idea di una comunità globale, basata sul rispetto dei bisogni materiali e spirituali di ciascuno.* – scrive Ewa Kuryluk in *Podróż do granic sztuki* [Viaggio ai limiti dell'arte]⁶. I suoi sforzi, per chi vive la nostra epoca, sono una lezione inestimabile. In un mondo costellato da crescenti divisioni, incertezze e sensi di colpa nel rapporto con la natura, l'arte di Ewa Kuryluk porta uno sguardo attento sulla condizione umana e eleva a pari grado l'esperienza individuale, emotiva e corporea di ciascuno di noi. Riconoscendo, come persona, tutti gli abitanti del pianeta Terra, tratta con rispetto e cura il desiderio immortale di tutti gli individui di lasciare una traccia, o almeno un'ombra, tracciata con il profilo di chi ci ha amato.

⁵ Ewa Kuryluk, *Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci: uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią* [Dalla morte come arte all'arte della morte: note sui collegamenti tra arte e morte], 1997; Testo pronunciato durante la conferenza «Tempo, spazio, identità, morte» a Cracovia, presso il Centro internazionale della cultura.

⁶ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki* [Viaggio ai limiti dell'arte], Cracovia, 1982

Autoportret z Myszka Miki | Autoritratto con Topolino | Self-portrait with Mickey Mouse | 1975
akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 75x60 cm
Starak Collection



Zwierzatko | Piccolo animale | Little animal | 1975

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
kolekcja artystki | artist's collection



Cień roweru | L'ombra della bicicletta | The shadow of my bike | 1976
akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
Starak Collection



Ewa Kuryluk had the ambition to find her own style, and she succeeded working with fabric in the late 1970^s. A versatile and interdisciplinary artist whose work can universally intrigue and impress, Ewa Kuryluk is the leading representative of Polish hyperrealist painting and a pioneer of site-specific installations. She is an award-winning writer and poet, as well as a well-known art historian. In her art, she refers to the ancient idea of “outlining the shadow”. In her art history she complements her own artistic intuitions with the studies of the *vera icon*, the “true image”. She is the author of *Veronica & Her Cloth: History, Symbolism and Structure of a “True” Image* (1991), an extensive scholarly study of this topic in the East and West.

Ewa Kuryluk's Collateral Event at the 2022 Venice Biennale is a meeting with a humanist and intellectual, with the author of post-modern fiction and of scholarly essays. Her novels tell us also something about her roles as daughter, sister and lover, and we see her life's reflections in the ephemeral cotton and silk installations providing us with personal narratives and moving in the air.

Ewa Kuryluk decided to be a painter in Vienna at the age of 13, many years later she started to sketch her body with reddish felt pens on fabric. She discovered early the legend of the Corinthian Maiden, a potter's young daughter, who outlined the shadow of her lover departing for war on the wall, and thus created the art of painting. In her essay *On my way to you* Ewa Kuryluk writes that art might be *a proof of passion sent out into the world instead of a love letter* and she also notes that *a person in love perceives reflections and features of his or her beloved in all manifestations of existence, and thus is permeating the universe with outflow of emotions*¹.

The main character in Ewa Kuryluk's art is the artist herself. She addresses us in the first person, and she often represents herself in multiple images, recording everyday life, her moments of relaxation and joy, and her moments of doubt and despair. There is no place for idolatry or self-admiration in her autophotographs and paintings and she is contrasting the imaginary with the real. She believes that art is *about the gift of trying to share appearances and feelings with the viewer. Or the gift [...] of presenting herself to others as somebody else*².

Ewa Kuryluk's ideas on the meaning and the force of “true images” coincided with the revival of realist representation in art. She was influenced by American hyperrealism, and she gave her own interpretation to the flashy and explicit ways of pop art. In painting, she left the surreal and magic aesthetics of her early *Human landscapes* for the more concrete symbolism of *Screens*. She explained how she began to gradually abandon imaginary visions woven from scraps of reality, dreams, and intimate sensations, because she was tired of the material supplied by imagination. In consequence, she started – to observe external world with growing interest³.

In the years 1974–1978, the change of her style resulted in the superb cycle of photorealist paintings representing the artist herself and people close to her, her mother and brother Piotr, and her friends,

¹ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki* (Collected Essays), Cracow 1982

² Ewa Kuryluk, Agnieszka Dorotkiewicz, *Manhattan i Mała Wenecja*, Warsaw 2016

³ Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – Nowy Realizm*, Warsaw 1983, p. 189

Helmut Kirchner or the philosopher Leszek Kołakowski. Each painting was based on a photograph. The artist traced human figures and cut them out from the background, and she painted her portraits in strong and freely chosen symbolic colors. Main subjects of her paintings were complemented with tiny vignettes collaged from newspapers, posters, or magazine illustrations, and evocative of associations and souvenirs. The self-portrait *Worried* (1976) displays Leni Riefenstahl's photograph of the Nuba tribe women above the artist's head. In the self-portrait *Siberian iris* a similar place is occupied by a slightly overpainted photograph of a dog sled in frosty landscape, a reference to the exile and death of Osip Mandelstam, the artist's favorite Russian poet. In the double self-portrait *Et in arcadia ego* (1976), the artist wearing a towel wrapped around her head is holding Rudolf Nureyev on a little red thread. In the lower left corner of the double self-portrait *The Shadow of my bike* (1976) we find the envelope of a letter from mother. School children dance in the self-portrait *Typewriter* (1977), painted by Ewa Kuryluk when she was writing her art history book on hyperrealism in London, living next to a school. In the self-portrait *Blue overalls* (1977), vignettes of two elegant women at the top of the picture are contrasted with a couple of naked Australian aborigines at the bottom. The book *Hyperrealism – New Realism* ends with a brief description of the artist's own paintings of 1976: *As I withdraw into the four walls of my study, I start communicating intensely with myself, and encounter my various other selves – the doppelgängers of my past and future. My multiple self-portraits might reflect my scarce involvement in active life, and my sense of loneliness... with just tiny windows opening onto the world, from which one cannot and must not escape*⁴.

The last photorealist paintings, for instance *Blue letter* (1978), turn increasingly darker, almost black. At that time the artist began to have problems with color. Ultimately, she said farewell to painting and left London where she had gained recognition from art critics and the public. The very same year she made her first cloth pieces and installations. Painting on stretched canvas was thus replaced by drawing on loose fabric, and instead of acrylic paint she mostly used felt pens, often red and reminiscent of red thread we find it many of her paintings. In *A Box full of dreams* (1975) two dreamy young Ewas hold red threat around a mysterious box. In the painting *Little animal* (1975) red string extends between the hamster Goldi, sitting in the artist's palm, and a woman standing next to beautiful dress on a tailor's doll. In the *Villa dei Misteri* installation large curtains are pierced with real pins and needles, in earlier cotton installations drawings of breasts or womb are cut and sown with red thread, so that the viewer is almost feeling pain. *The idyllic legend of the Corinthian Maid is undermined by the cruel myth of Marsyas. However, in essence the stories are complementary, art and death meet*⁵.

Ewa Kuryluk, born 1946, was forced from early on to face moral and existential ruin. In her biographical trilogy she is dealing with family history, her attention being drawn to tragic war complications in the last century. However, Ewa Kuryluk's art tells us also a story of liberation, of the unlimited freedom of thought and imagination, and of her hope for a better, kinder world. In her *Journey to the limits of art* she writes:

⁴ Ibid., p. 190

⁵ Ewa Kuryluk, *From Death as Art to Art of Death: Remarks on the Link between Art and Death*, 1997; Text presented at the conference "Time, Space, Identity, Death" in Krakow at the International Cultural Center.

My antenna is focused on the apocalypse and the utopia. [...] Yet I dream of individuals being able to find home in humanity, and of a global community based on respect for our physical and spiritual needs⁶.

Ewa Kuryluk's efforts are an invaluable lesson for us today. In the world of growing divisions, uncertainty and feeling guilt in respect to nature, her art makes us see how the universal human condition makes us all equal, both in the sense of our individual uniqueness, and in the sense of what we share with each other on the emotional and physical level. And we all want to leave behind a shadow traced by somebody out of love for us.

⁶ Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki* (Collected Essays), Cracow 1982

Maszyna do pisania | Macchina da scrivere | Typewriter | 1977

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
kolekcja artystki | artist's collection



Pudełko pełne snów | Una scatola piena di sogni | A box full of dreams | 1975

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
Starak Collection



Syberyjski irys | Iride siberiana | Siberian iris | 1977

akryl i kolaż na płótnie | acrylic and collage on canvas | acrilico e collage su tavola | 150×120 cm
kolekcja prywatna | collezione privata | private collection



Requiem | 1976

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
kolekcja artystki | artist's collection



Niebieski list | Lettera blu | Blue letter | 1978

akryl i kolaż na płótnie | acrilico e collage su tavola | acrylic and collage on canvas | 120×150 cm
Starak Collection



Pamiętam jej obrazy z wystaw w galerii MDM w Warszawie, w drugiej połowie lat 70. Wystawiała ze swoim pokoleniem. Czyli także moim. Tytuły tych wystaw, *Śmietanka*, *Ogród poznania*, miały w okresie późnego Gierka szczególny posmak, były chimeryczne i pięknoduchowskie. Elitarne. Zaznaczające brak poczucia wspólnoty z Polską Ludową i jej ideologią. Obrazy Ewy, najczęściej uchwycone w zagadkowych pozach autoportrety – sylwetowe, mocne w kolorze, płasko malowane – nie wyrastały z polskiej tradycji. Może przetwarzała przez pryzmat pop artu malarską koncepcję Klimta? Badała go, pisząc swoją *Wiedeńską secesję*.

Od początku uprawiała artystyczną „trójpolówkę”: pisała, wykładała, uprawiała sztukę. Czyli nie tylko malowała i rysowała, zajmowała się fotografią. W zgodzie z dominującym nurtem sztuki tamtego czasu zajmowała się też performensem. Tyle, że robiła to w zaciszu swojej pracowni. Właściwie w sypialni, ze swoim partnerem. Zdjęcia z tych działań sytuowały ją w podwójnej roli, była jednocześnie uczestniczką intymnych scen erotycznych i ich rejestratorką. Przeżywała „dokamerowo”, ponieważ jak Witkacy w latach 30. ubiegłego wieku, przebierający się i robiący miny do aparatu fotograficznego. Lecz przecież nie grała. Istniała z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym w tym, co było przez nią fotografowane. Była obserwatorem i zarazem obiektem obserwacji. I przez to samo, także podmiotem relacji z mężczyzną, rozgrywającej się na planie życia i na planie sztuki. W ten sposób realizowała swoją kobiecość. Choć nigdy nie deklarowała feminizmu, wszystko było skierowane na nią samą, jej myśli, uczucia, potrzeby, obserwacje, nawet relacje rodzinne. „Rysuję, czego nie mogę napisać, piszę, czego nie mogę namalować” – tak twierdziła, lecz obie aktywności miały – i mają – charakter komplementarny; aby naprawdę zrozumieć jej twórczość, należy przeczytać napisane przez nią książki.

Równolegle bowiem rejestrowała swoje rozmaite wcielenia, często będące portretami bohaterek pisanych przez nią książek. Jedna z tych postaci, czy też sfotografowanych wcieleń, ubrana jest w kostium kangura. Właściwie Kangóra – jej alter ego z czasów dzieciństwa, które powróciło po latach, kiedy jej życie rodzinne nabralo dramatyzmu i kiedy się zabrała za pisanie prozy autobiograficznej, która ostatecznie przybrała postać trylogii: *Goldi*, *Frascati*, *Feluni*.

Zanim to się stało, Ewa przeszła z obrazów olejnych na miękkie rysunki, realizowane kredką na jedwabiu lub bawełnianej surówce. Przenosiła na nie fragmenty utrwalonych na fotografiach erotycznych kadrów i przez to samo całkowicie zmieniała ich wymowę. Nabierały kruchości, ulotności, stawały się jeszcze bardziej intymne i osobiste. Tworzyła też akty i autoportrety, zrobiła ich setki, lecz tylko niektóre szukają kontaktu wzrokowego z widzem, z nami. Wówczas mówią: „Oto ja. Taka, jaką mnie widzicie” – lub może raczej: „taka, jaką chcę byście mnie widzieli”. Większość jednak zwrócona jest „do wewnątrz”, jakby ona – modelka była uwieczniona przez kogoś innego, kto przyłapał ją w przypadkowej pozie, także podczas uprawiania seksu albo odbił na płótnie fragmenty jej twarzy i ciała.

Te wszystkie autoportrety rysowane na luźnej materii są poniekąd kartami dziennika, na których artystka „odbija” samą siebie w ważnych chwilach życia. Dobrych i złych. I jeszcze gorszych. I najgorszych, w miarę upływu czasu.

Żyła w drodze. Wykładała w amerykańskich uniwersytetach, pisała na ogół w Paryżu, Warszawę odwiedzała, by zająć się nadwrażliwą mamą i młodszym bratem, chorującym psychicznie od przedwczesnej śmierci

ich ojca w roku 1967, kiedy Ewa zaczynała studia. Zarówno bowiem mama, jak brat potrzebowali jej opieki. Starała się świadczyć ją zdalnie, lecz coraz częściej musiała być obecna osobiście. Nie narzekała, starała się znajdować ujście dla stresu w twórczości, również pisarskiej. Dla znajomych pozostawiała żartobliwe opowiadanki: „Śni mi się, że leżę w trumnie. Wreszcie jestem spokojna, nie mam żadnych trosk. I nagle dzwoni telefon, że muszę natychmiast lecieć do Warszawy. Więc wychodzę z tej trumny i kupuję bilet.”

Rysunki nagich ciał, portrety i autoportrety na miękkiej bawełnie lub jedwabiu nie są niczym usztywnionego. Można je spakować do niewielkiej walizki i polecieć z nimi na drugi koniec świata. Na przykład z Warszawy do Nowego Jorku, a stamtąd do Japonii. I wyeksponować w sposób niekonwencjonalny. Luźno zawieszone, ułożone na stołach i krzesłach, czasem po prostu na śniegu czy trawie, trochę pogniecone, zniekształcone, przypominają ciała prześwitujące z masowego grobu. „Płachty będące jednocześnie całunem i ciałem” – pisał o nich w roku 1984 znany krytyk literacki i teatralny, przyjaciel artystki Jan Kott. Jednocześnie, cytując wiersz artystki, nawiązał do archetypu chusty św. Weroniki:

Na chuście weroniki
zawieszonej w oku
lśni w zachodzącym słońcu
czerwień starta z twarzy.

„Tkanina bliska ciału to najbardziej sugestynna metafora skóry.” Tak zaczyna się autorskie motto wystawy Ewy Kuryluk we Wrocławskim Muzeum Narodowym w roku 2021. Wielu krytyków podkreśla eschatologiczny wymiar tej twórczości, lecz żaden z nich nie znalazł podstaw do porównania tkanin Kuryluk z dziełami Aliny Szapocznikow, w szczególności z jej *Zielnikiem*, zatem nie doszukał się wspólnego dla ich twórczości czynnika jakim była (i jest) świadomość cierpienia i śmierci w kontekście Zagłady. Ten kontekst Ewa Kuryluk wydobywa w swojej literackiej trylogii. Artystycznym odpowiednikiem literatury stała się dworzona równolegle „żółta seria”. Pierwsza, *Trio dla ukrytych*, poświęcona jest pamięci jej matki, ocalonej z Zagładą i przez całe życie chroniącej swoje tragiczne sekrety, które Ewa zrekonstruowała dopiero po jej śmierci. Matki „ukrytej w fałdach czasu” i słuchającej Vivaldiego.

W tym „trio” artystka wchodzi w swoje, reprezentujące muzyków dzieła i robi zdjęcia. Fotografuje siebie w dziełach. Prezentuje się na ich tle z twarzą ukrytą za wenecką maską śmierci. Te zdjęcia też są dziełami sztuki.

Ricordo i suoi quadri alle mostre nella galleria d'arte MDM di Varsavia, nella seconda metà degli anni '70. Esponeva con quelli della sua generazione. Quindi anche della mia. I titoli di queste mostre: *Śmietanka* (*Crème de la crème*), *Ogród poznania* (*Il giardino della conoscenza*), avevano un sapore specifico nell'ultimo periodo del potere di Gierek, erano chimerici, avevano uno spirito bello. Erano esclusivi. Sottolineavano la mancanza di complicità con la Polonia socialista e la sua ideologia. I quadri di Ewa, spesso autoritratti in posizioni enigmatiche, profili, di colori forti, erano dipinti che non venivano dalla tradizione polacca. Forse aveva elaborato il concetto di pittura di Klimt attraverso il prisma della pop art? Lo aveva di certo studiato quando ha scritto il suo «La secessione viennese».

Fin dall'inizio ha praticato «i tre campi» dell'arte: scriveva, insegnava e faceva arte. Non solo dipingeva e disegnava, ma si occupava anche di fotografia e, in linea con la tendenza artistica dominante dell'epoca, di performance. Solo che lo faceva nella comodità del suo studio. Più precisamente all'interno della sua camera da letto e con il suo compagno. Le foto di questi momenti la collocavano in un doppio ruolo, era allo stesso tempo partecipe e registratrice delle scene erotiche. Ha sperimentato «verso la telecamera», così come Witkacy negli anni '30, quando si travestiva e faceva le bocaccce davanti all'obiettivo. Solo che lei non giocava. Partecipava con pieno coinvolgimento emotivo in quello che fotografava. Era osservatrice e oggetto di osservazione allo stesso tempo. E, allo stesso modo, anche soggetto in una relazione con un uomo che si svolgeva sul piano della vita e dell'arte. Così esprimeva la sua femminilità. Sebbene non abbia mai dichiarato il proprio femminismo, tutto era rivolto verso sé stessa, i suoi pensieri, i sentimenti, i bisogni, le osservazioni, persino i rapporti familiari. «Disegno quello che non sono in grado di scrivere, scrivo quello che non sono in grado di dipingere», diceva, ma entrambe le attività erano, e ancora sono, caratteri complementari; per capire davvero la sua opera bisogna leggere i libri che ha scritto.

Perché allo stesso tempo registrava le sue diverse incarnazioni, spesso diventando il ritratto delle protagoniste dei suoi libri. Una di queste protagoniste, anch'essa incarnazione fotografata, è travestita da canguro. Il Canguro: il suo alter ego fin dai tempi dell'infanzia, che è tornato dopo diversi anni, quando la sua vita familiare è diventata drammatica e quando ha iniziato a scrivere prosa autobiografica, che ha poi preso la forma di una trilogia: *Goldi*, *Frascati*, *Feluni*.

Prima che ciò accadesse, Ewa è passata dai dipinti a olio ai disegni morbidi, realizzati con i pastelli sulla seta o sul cotone grezzo. Vi ha trasferito i frammenti di inquadrature erotiche salvate sulle fotografie e ha così cambiato completamente il loro significato. Hanno acquisito fragilità, leggerezza, sono diventati ancora più intimi e personali. Ha anche realizzato nudi e autoritratti, ne ha realizzati centinaia, ma solo alcuni cercano il contatto visivo con lo spettatore, con noi. Allora dicono: «Eccomi. Così come mi vedete», o piuttosto: «così come vorrei che mi vedeste». Tuttavia, la maggior parte è rivolta verso l'interno, come se lei, la modella, fosse impressa sulla fotografia da qualcun altro che l'ha catturata in una posa qualsiasi, anche durante l'atto sessuale, oppure che ha copiato sulla tela i frammenti del suo corpo e del viso.

Tutti gli autoritratti dipinti su tela libera sono come pagine di un diario sulle quali l'artista «imprime» sé stessa nei momenti più importanti della sua vita. Belli e brutti. E anche molto brutti. Fino a quelli davvero terribili, nel corso del tempo.

Ha vissuto in viaggio. Insegnava presso università americane, scriveva in generale a Parigi, visitava Varsavia per prendersi cura della madre molto delicata e del fratello minore, affetto da malattia mentale fin dalla morte prematura del padre, nel 1967, quando Ewa iniziava gli studi. Perché sia la madre che il fratello avevano bisogno del suo aiuto e lei ha provato a fornirlo a distanza, ma sempre più spesso c'era bisogno che lei fosse presente. Non si lamentava, cercava di trovare una via d'uscita allo stress nel suo lavoro, anche nella sua scrittura. Ha lasciato dei racconti umoristici per gli amici: «Sogno di essere sdraiata in una bara. Finalmente sono calma, non mi preoccupo di niente. E all'improvviso suona il telefono e mi dicono che devo volare immediatamente a Varsavia. Quindi esco dalla bara e compro il biglietto».

I disegni dei corpi nudi, i ritratti e gli autoritratti su cotone morbido o su seta non hanno un telaio rigido, non vengono rafforzati in nessuna maniera. Puoi metterli in una piccola valigia e volare con loro dall'altra parte del mondo. Ad esempio, da Varsavia a New York e da lì in Giappone. E esporli in maniera non convenzionale. Appesi in maniera morbida, appoggiati su tavoli o su sedie, a volte persino direttamente appoggiati sulla neve o sull'erba, un po' stropicciati, deformati, assomigliano a corpi visibili da una fossa comune. «Panni che sono sia un sudario che un corpo», scrisse nel 1984 Jan Kott, il noto critico letterario e teatrale, nonché amico dell'artista. Al contempo, citando la poesia scritta da Ewa, si riferiva all'archetipo del velo della Veronica:

Sul velo della Veronica
sospeso nell'occhio
brilla nel sole al tramonto
il rosso sbiadito del viso.

«Il tessuto vicino al corpo è la metafora più suggestiva della pelle». Così inizia il motto d'autore della mostra di Ewa Kuryluk al Museo Nazionale di Wrocław nel 2021. Molti critici sottolineano la dimensione escatologica di questo lavoro, ma nessuno di loro ha trovato una base per confrontare i tessuti di Kuryluk con le opere di Alina Szapocznikow, in particolare con il suo *Zielnik [Erbario]*, quindi non hanno trovato un fattore comune per le loro opere, che era (e lo è ancora) la consapevolezza della sofferenza e della morte nel contesto della Shoà. Ewa Kuryluk mette in evidenza questo contesto nella sua trilogia letteraria. La «serie gialla» è diventata un equivalente della letteratura nelle arti rappresentative. La prima, ovvero *Trio dla ukrytych [Trio per i nascosti]*, è dedicata alla memoria della madre, sopravvissuta all'Olocausto che per tutta la vita ha protetto i suoi segreti tragici, che Ewa ha ricostruito soltanto dopo la sua morte. Una madre che «si nascondeva nelle pieghe del tempo» e ascoltava Vivaldi.

In questo Trio l'artista entra nelle proprie opere che rappresentano musicisti e scatta fotografie. Fotografa sé stessa all'interno delle opere. Si presenta sul loro sfondo con il volto nascosto dietro la maschera veneziana della morte e anche queste foto sono opere d'arte.

Anda Rottenberg - storica dell'arte, critica e giornalista, organizzatrice e curatrice di mostre.

Autrice di pubblicazioni sull'arte, nonché di articoli e saggi scientifici usciti per case editrici polacche e straniere.

Nel 1993-2000, direttrice della «Zachęta» National Gallery of Art di Varsavia.

I remember Ewa Kuryluk's paintings from the late 1970s well. She exhibited then at the MDM Gallery in Warsaw with the artists of her generation, and that's mine too. The titles of the shows, *Cream* or *The Garden of Knowledge*, remind me of the late Gierek period and how the artists distanced themselves from the People's Republic of Poland and its ideology by their tongue-in-cheek approach to reality, whimsical, given to l'art pour l'art, elitist. Ewa's pictures, predominantly self-portraits in enigmatic poses painted flatly in strong colors and with each colorfield clearly outlined, had little in common with traditional Polish art. Rather, one would guess influences of Klimt seen through the prism of pop art. In any case, she wrote about him in her book on Viennese art nouveau.

From early on, Ewa has been an artist, writer and art historian, publishing scholarly books and lecturing in art schools. In addition to painting and drawing, she also was involved in photography and performance, as it was often the case at that time. However, she performed in the private setting of her studio, and with her partner in the bedroom. Thus, the photographs reflect her dual role. She was participating in intimate erotic scenes, and she was recording them. A bit like Witkacy in the 1930s, she expressed herself 'for the camera', dressing up and making faces, but not acting. She was emotionally involved in the process of taking her own pictures, being at once the observer and the object of observation. Similarly, her erotic relationship with a man was displayed simultaneously in life and in art, as was her femininity. Although she never declared herself a feminist, she has always been aware of who she is, what she is thinking, feeling, and needing, and how she is being perceived by others, including her family. "I draw what I can't write, I write what I can't paint", she remarked once. But both activities were and still are complementary. In order to understand Ewa's art, one has to read her books. Kuryluk's various impersonations include the heroines of her books, and one of her characters is wearing a kangaroo costume. Kangaroo, an alter ego and a childhood nickname, was also evoked in the context of her family drama later in life, when her writing of autobiographical prose eventually led to the trilogy *Goldi*, *Frascati*, *Feluni*.

Many years earlier, Ewa moved from oil painting on canvas to drawing on loose textiles, using feltpens on raw cotton and white acrylic on silk. She worked from her own photographs, but on fabric the images appeared different, more fragile and ephemeral, more intimate and personal. She also portrayed herself naked, making hundreds of nude self-portraits. However, only some of them seek eye contact with the beholder, with her eyes telling us: "This is me. As you see me", or perhaps: "That's how I want to be seen." But mostly the artist's gaze is turned 'inwards', as if somebody else had taken her picture, and caught her unprepared or during sex. The self-portraits on loose fabric are reminiscent of a diary, each page recording an important moment of the artist's life, good moments and bad, and worse and the worst.

She lived on the road. She lectured at American universities, wrote her books in Paris, and visited Warsaw to take care of her oversensitive mother and her younger brother, mentally sick since father's sudden death in 1967, when Ewa was beginning her studies. Since both mother and brother needed help, she had to find helpers, or to take care of her family herself, as it happened with time ever more often. She did not complain. Work brought her some relief, and she used to make fun of herself: "I dream that I am lying in a coffin, relaxed, that I don't have to worry any more. Suddenly, the phone rings. I must fly to Warsaw at once, so I jump out of the coffin and buy myself an air ticket."

The drawings of naked bodies, portraits and self-portraits on cotton or silk, are soft and light. One can pack them in a small suitcase and fly to the other side of the world. From Warsaw to New York City, and then to Japan. And the cloth work can be displayed in unconventional ways, loosely hung, placed on tables and chairs, or simply thrown on snow or grass. Slightly crumpled, creased and folded, the outdoor installations cause associations with dead bodies and mass graves. “Sheets that simultaneously are a shroud and a body”, wrote in 1984 Jan Kott, a well-known literary critic and Ewa’s friend, and he quoted her poem with its reference to Veronica’s cloth:

On Veronica’s cloth
held by the eye
the red wiped off the face
glistens in the setting sun.

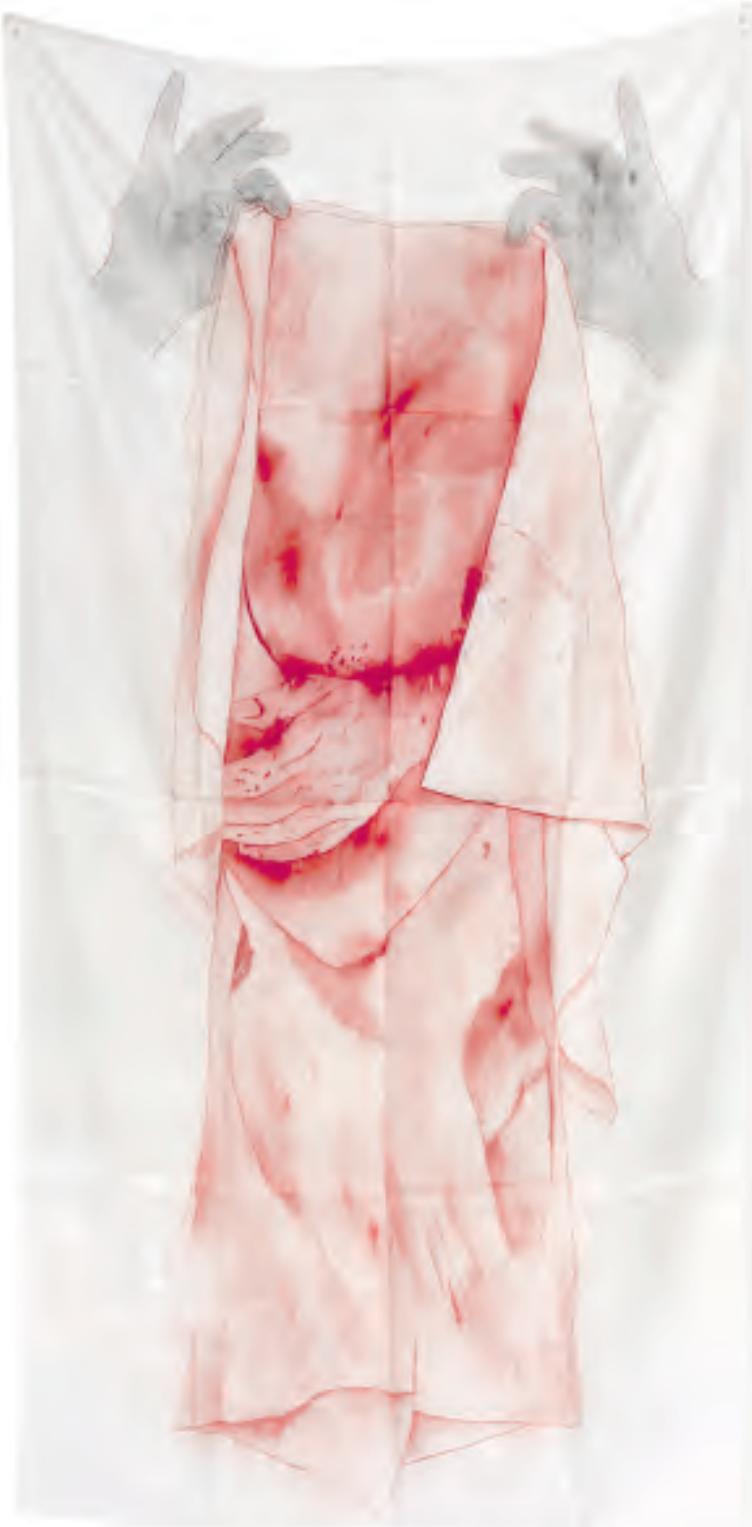
“Cloth, the body’s intimate cover, is the most suggestive metaphor of skin,” writes Ewa Kuryluk in the preface to the catalogue of her Wrocław National Museum show in 2021. The eschatological dimension of her work was noted by various art critics. But nobody compared the affinity between Kuryluk’s cloth installations and the work of Alina Szapocznikow and her *Herbaries* in particular, suffused with the awareness of suffering and death during the Holocaust. Ewa Kuryluk is dealing with this topic in her trilogy and in the series of yellow installations made in the same years. *Trio For the Hidden*, the first installation with elements of yellow, is dedicated to the memory of her mother, a gifted musician and a Holocaust survivor, who lived ‘hidden in the folds of time’ and listening to Vivaldi. The tragic secrets were reconstructed by Ewa only after mother’s death. *Trio For the Hidden* represents masked musicians, and the artist photographed herself with them, her face hidden behind a Venetian mask of death. These photographs are also works of art.

Chusta czerwona | Panno rosso | Red cloth

szary i różowy tusz, ołówek na jedwabiu | inchiostro grigio e rosa, matita su seta

grey and red ink, pencil on silk | 177×90 cm

kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Ewa

biały i różowy akryl, ołówek na jedwabiu | acrilico bianco e rosa, matita su seta
white and pink acrylic, pencil on silk | 177×90 cm
kolekcja artystki | collezione d'artista | artist's collection





W czterech ścianach | Tra quattro mura | Within our four walls | 1979
akryl, pisak na sztucznym jedwabiu | acrilico, pennarello su seta artificiale
felt pen, acrylic on artificial silk
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection

W grudniu 1978 wynajęłam pracownię pod Stuttgartem i rozwiesiłam w niej przywiezioną z Polski podszewkę: 10 metrów białej, 10 różowej, 10 czarnej. *W czterech ścianach* przedstawia przebieg naszego dnia w miejscu obcym, które okazało się swojskie. Właścicielka willi z ogrodem grała na fortepianie ulubione utwory syna i chwilami zapominałam, że nie jestem na Frascati, gdzie podobny repertuar grali Piotruś z mamą. Syn, równie wszechstronnie uzdolniony jak mój tułający się po zakładach brat, pracownię zbudował dla siebie, nim zachorował na schizofrenię i popełnił samobójstwo. Okna wychodziły na ogród, zalesione wzgórza i Stuttgart w dali. Przed snem Helmut czytał *Prinzip Hoffnung* Blocha i tak został uwieczniony na czarnej podszewce. Na jej końcu zamyka drzwi, które otwieram na początku białej podszewki.

Nel dicembre 1978 affittai uno studio vicino a Stoccarda e vi appesi una fodera che avevo portato dalla Polonia: 10 metri in bianco, 10 in rosa, 10 in nero. *Tra quattro mura* ritrae il corso della nostra giornata in un luogo estraneo che si è poi rivelato familiare. La proprietaria della villa con giardino suonava al piano i pezzi preferiti di suo figlio e a volte dimenticavo di non essere a Frascati, dove un repertorio simile veniva suonato da Piotr con nostra madre. Il figlio – un ragazzo molto dotato proprio come mio fratello, che passava da un ospedale psichiatrico all’altro – aveva costruito lo studio per sé stesso, prima di ammalarsi di schizofrenia e suicidarsi. Le finestre si affacciavano sul giardino, sulle colline boscose e, in lontananza, su Stoccarda. Prima di andare a dormire, Helmut leggeva *Prinzip Hoffnung* di Bloch, e così è stato immortalato sulla fodera nera. Alla sua estremità chiude la porta che io apro all’inizio della fodera bianca.

In December 1978, I rented a studio near Stuttgart and hung there 10 meters of white, 10 meters of pink, and 10 meters of black lining fabric I had brought from Poland. *Within our four walls* presents the course of our day in a new place, which soon became quite familiar. The owner of the villa with a garden played her son's favorite pieces on the piano, making me forget that I was not at our Frascati street apartment in Warsaw, where my brother Peter played with mother similar sort of music. The son who had built the studio for himself before he developed schizophrenia and committed suicide, was as a person as multitalented as my brother, who also was confined to mental institutions. The windows overlooked the garden, forested hills, and Stuttgart in the distance. Before going to bed, Helmut was reading *Das Prinzip Hoffnung* by Bloch and that's how I depicted him on black lining. The black curtain ends with him closing the door I am opening at the beginning of white lining

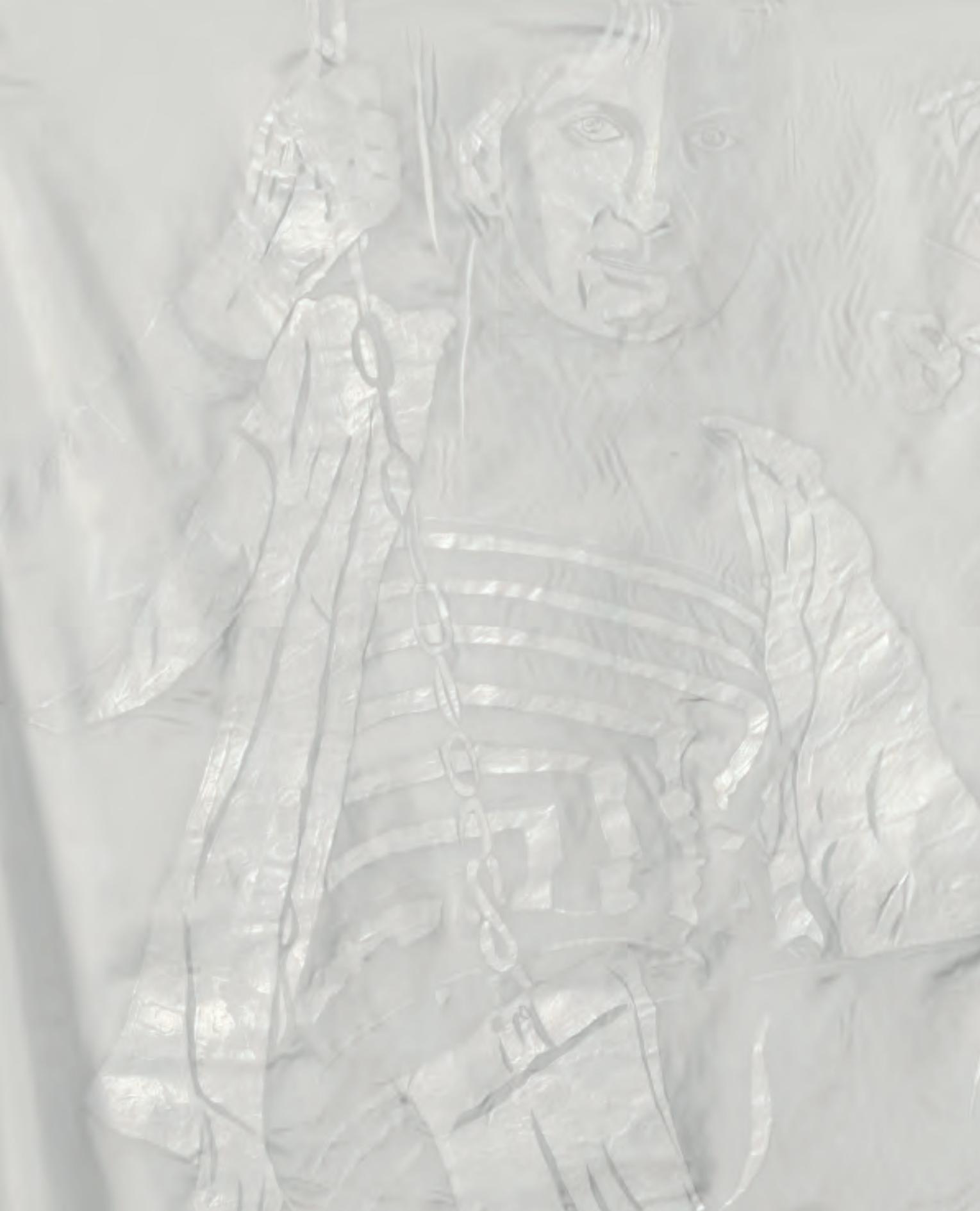
Ewa Kuryluk











Dwie przeczytane w młodości powieści zakotwiczyły się w pamięci w kolorze. *Anna Karenina* jest czerwona, *Effi Briest* biała. Do Effi, bohaterki powieści Teodora Fontane, zblizyła mnie zbieżność naszych imion i wspólna namiętność do huśtawek. Współczułam aspirującej do swobody dziewczynie, którą mąż, pruski urzędnik w wieku jej ojca i eksadorator matki, wywiózł po ślubie do opustoszałego domu nad Bałtykiem i straszył widmem Chińczyka, harcującego po zaryglowanym salonie, by mieć kontrolę nad żoną. Niebawem odkryła prawdę: po posadzce szurały nie jedwabne pantofelki, lecz story. Wyobrażałam sobie, że są przyprószone kurzem i białe jak wydmy, na których Effi spotykała się z amantem. Romans przerwała przeprowadzka do Berlina, przelotną przygodę mąż odkrył po latach. Za karę wyrzucił żonę z domu i odciągnął od córeczki, doprowadzając Effi do choroby i śmierci. Umarła z widokiem na ogród, w którym kiedyś huśtała się z przyjaciółkami.

Chińczyk nad głową Effi – niezrównana przenośnia psychoterroru – przypominał mi się wiosną 1980 roku w Nankingu. Skończyła się Rewolucja Kulturalna i z fasad spadały ikony Mao, ale nadal wiało grozą. Wystawy świeciły pustkami, ale rzucili biały jedwab i za pensję wykładowczyni ASP kupiłam 25 metrów. Po powrocie do Polski część poszła na instalację *Podróż*, w czerwcu 1981 pokazaną na wystawie *Ogród poznania* w Warszawie, a w grudniu u Helen Shlien w Bostonie. Lecąc na wystawę przez myłkę spakowałam wraz z *Podróżą* pozostały jedwab. Dzięki temu jesienią 1982 powstał *Ogród Effi Briest*. Instalacja ma rozmiar mojej pracowni na rogu ulicy 110-tej i alei Amsterdam oraz „biblijnego ogrodka” pod murem katedry Saint John the Divine. Ogródek przypadł mi do gustu. Tabliczki informowały o łacińskich nazwach roślin i w jakim wersetcie Pisma wymienia się rozmaryn albo papirus, którego kępka rosła nad maciupeńkim Nilem. W ogródku biblijnym grałam ze sobą w szachy, karmiłam fistaszkami zaprzyjaźnioną wiewiórkę i przeczytałam powtórnie *Effi Briest*. Tuż obok był plac zabaw, gdzie huśtałam się i robiłam sobie fotografie.

Ewa Kuryluk





Il giardino di Effi Briest | 1982
acrilico bianco su seta cinese bianca
collezione dell'artista

Due romanzi letti in gioventù sono rimasti nella mia memoria impressi a colori. Anna Karenina è rossa, Effi Briest è bianca. Verso Effi, la protagonista del romanzo di Theodor Fontane, mi attraeva la coincidenza dei nostri nomi e la comune passione per le altalene. Simpatizzavo con questa ragazza che aspirava alla libertà e il cui marito, un funzionario prussiano dell'età di suo padre, nonché ex corteggiatore di sua madre, l'aveva portata dopo il matrimonio in una casa deserta sulla costa baltica e la terrorizzava con lo spettro di un cinese che si aggirava nel salotto chiuso, al fine di controllarla. Ben presto lei scopre la verità: non sono fantomatiche pantofole di seta a strisciare sul pavimento, ma tende. Me le immaginavo coperte di polvere e bianche come le dune, dove Effi incontrava l'amante. La relazione viene interrotta da un trasferimento a Berlino, e il marito ne viene a conoscenza solo anni dopo. Per punizione, l'uomo la caccia di casa e la separa dalla figlia, portando Effi alla malattia e alla morte. La donna muore con la vista sull'altalena nel giardino dove in passato si dondolava con gli amici.

Il cinese che incombeva su Effi – impareggiabile metafora del terrorismo psicologico – mi tornò in mente nella primavera del 1980 a Nanchino. La rivoluzione culturale era finita e le icone di Mao cadevano dalle facciate, eppure ancora si respirava il terrore. Le vetrine erano vuote, ma c'era una grande abbondanza di seta bianca e, con il mio stipendio di docente dell'Accademia di Belle Arti, ne acquistai 25 metri. Al mio ritorno in Polonia, parte di questo tessuto finì nell'installazione *Il viaggio*, esposta a giugno 1981 alla mostra *Il giardino della conoscenza* a Varsavia e, a dicembre, da Helen Shlien a Boston. Preparandomi al volo per raggiungere la mostra, misi in valigia per sbaglio la seta che mi restava insieme a *Il viaggio*. Grazie a questo, nell'autunno 1982, sorse *Il giardino di Effi Briest*. L'installazione aveva le dimensioni del mio studio all'angolo tra la 110a strada, Amsterdam Avenue e il "giardino biblico" sotto il muro della cattedrale di Saint John the Divine. Il giardinetto mi piaceva. Le targhette informavano sui nomi latini delle piante e su quale versetto delle Scritture venivano menzionati il rosmarino o il papiro, un boschetto del quale cresceva sul piccolo Nilo. Nel giardino biblico giocavo a scacchi da sola, passavo nocciole a uno scoiattolo con cui avevo fatto amicizia e rilessi Effi Briest. Proprio accanto c'era un parco giochi dove mi dondolavo sull'altalena e mi scattavo delle foto.

Ewa Kuryluk

The garden of Effi Briest | 1982
white acrylic on white Chinese silk
artist's collection

Two novels I had read in my youth became impressed in my memory in colors: *Anna Karenina* in red, *Effi Briest* in white. With Effi, Theodor Fontane's lead character, I shared the first name and the passion for swinging. A young girl longing for freedom, she was married to a man the age of her father, a Prussian clerk employed in Berlin who once had been in love with Effi's mother. After the marriage, he abducted Effi to his old family estate on the Baltic Sea, an isolated and run-down place, and kept her terrified by telling her stories of a Chinese ghost dancing in his silk slippers in the locked-up room upstairs. In fact, the strange noises were made by silk curtains brushing against the floor, and Effi figured out the truth. I imagined the silk curtains to have a dusty shade of white, and not unlike the color of the sand dunes where Effi used to meet with her lover. Their short-lived little affair was discovered by Effi's husband many years later. To punish his wife, he threw her out of his house and cut off from her daughter, causing the illness and premature death of Effi. She died looking at the garden where she had been swinging once with her friends.

I remembered the story of the Chinese ghost dancing above Effi's head, a striking metaphor of mental terror, in spring 1980 in Nanjing. Cultural Revolution had ended, and Mao's portraits were being taken down from the house fronts, yet the terror was still palpable in the air. Most shop windows were empty, but in the fabric store I saw white silk, and bought 25 meters of it, for the equivalent of my lecturer stipend at the Academy of Fine Arts. After my return to Poland, I used part of the silk for making the installation *Journey*, which in June 1981 was shown at the exhibition *The Garden of Knowledge* in Warsaw and in December at the Helen Shlien Gallery in Boston. As I packed my suitcases for my first oversea exhibition, I took accidentally all the remaining Chinese silk with me. And in fall 1982 I made *The garden of Effi Briest* in my New York City studio at the corner of the 110th Street and Amsterdam Avenue. The installation had the size of my bedroom and of the "Biblical Garden", a little public garden bordered by the wall of the Cathedral of Saint John the Divine. I was fond of this small public garden and the plates inscribed with the Latin names of plants and the biblical verses mentioning rosemary or papyrus growing at the tiny Nile River. There I played chess with myself, fed a squirrel with peanuts, and read *Effi Briest* once again. Right outside the garden was a playground, and I photographed myself swinging.

Ewa Kuryluk



Wiosną 1982 roku zaproszono mnie na XII Międzynarodową Konferencję Rzeźby, która miała się odbyć we wrześniu w zatoce San Francisco, chyba głównie dlatego, że na zaproszeniu do Helen Shlien Gallery Krzesło wyglądało na solidną rzeźbę. Na pytanie, czy nie miałabym takich obiektów więcej, zaproponowałam instalację z dwunastu krzesel, co organizatorów Konferencji zaciekało. Zaniepokoił ich natomiast koszt transportu i ubezpieczenia. Byli uradowani dowiadując się, że na miejscu potrzebny jest tuzin drewnianych krzesel, a reszta zmieści się w bagażu podręcznym.

Lato 1982 upłynęło mi na rysowaniu przeznaczonych na krzesła aktów w mieszkaniu bez klimatyzacji, gdzie czułam się jak w saunie. Skoki ciśnienia i bezsenność wyszły na dobre pracy, w której było coś z autotortury. Za jej metafory posłużyły mi strzykawki, szpilki, nóż. Tuzin zmaltretowanych podobizn zatytuowałam ironicznie *Przesłuchanie*, mając na myśli przesłuchanie samej siebie. Nie przewidziałam, że moje akty zostaną uznane za portrety więźniów politycznych. Publiczność ignorowała moje genitalia, ja zaś sprawiałam widzom zawód nie potwierdzając, że to *Przesłuchanie Wałęsy*. Po tym doświadczeniu zmieniłam tytuł z *Przesłuchanie na Krzesła*.

Krzesła to najpopularniejsza z moich instalacji. Prześwitując przez draperię, drewniany „szkielet” przybliża widzom ideę rzeźby z powietrza, postać siedząca to odwieczny temat malarstwa i rzeźby, w tym współczesnej i posługującej się tkaniną. Dowiedziałam się o tym z *Whole Cloth* (1997) Mildred Constantine, dawnej kustoszki Museum of Modern Art w Nowym Jorku, która na tej samej stronie swojej książki zamieściła *Chaise couverte* (1970) Tapiesa, *Golgotha Chair* (1974) Gaetano Pesce i moje *Trzy krzesła* (1982) na wystawie *Rzeźba Tekstylna* (1985) w Muzeum Sztuk Pięknych w Lozannie.

Przełomem w mojej twórczości było roczne stypendium na uniwersytecie w Princeton. Po raz pierwszy w życiu mieszkałam przez dłuższy czas nie w wielkim mieście, lecz w małym miasteczku i sielskim krajobrazie. Jeżdżąc rowerem po okolicznych lasach, nad jeziorem Carnegie i groblą nad kanałem, zabierałam ze sobą w plecaku aparat i szmatki, robiłam instalacje i setki fotografii. Na przywiezionym z Chin szantungu sportretowałam siebie siedem razy i udrapowałam, kiedy spadł pierwszy śnieg, na czarnych krzesłach. Instalacja na kampusie intrygowała studentów, kojarząc się im z negatywem i rentgenem. I prowokowała czarne wiewiórki, próbujące wysupić jedwabne nitki.

Ewa Kuryluk



Sedie | 1982

acrilico e inchiostro rosso su Teli di cotone
collezione dell'artista

Nella primavera del 1982 fui invitata alla XII Conferenza Internazionale sulla Scultura, che si sarebbe tenuta a settembre nella baia di San Francisco. Probabilmente ottenni quest'invito perché, nell'invito alla Helen Shlien Gallery, *La sedia* sembrava essere una scultura solida. Quando mi chiesero se avessi altri oggetti del genere, proposi un'installazione di dodici sedie. Quest'idea incuriosì gli organizzatori della Conferenza, tuttavia erano preoccupati per il costo del trasporto e dell'assicurazione. Furono felici di apprendere che mi sarebbe servita solo una dozzina di sedie di legno sul posto e che il resto sarebbe entrato senza problemi nel bagaglio a mano.

Passai l'estate del 1982 a disegnare nudi per le sedie in un appartamento senza aria condizionata, dove mi sembrava di essere in una sauna. Gli sbalzi di pressione e l'insonnia fecero bene al lavoro, che per certi aspetti ricordava una tortura autoinfitta. Decisi di usare siringhe, spilli e un coltello come metafore. Intitolai ironicamente quella dozzina di ritratti mutilati *Interrogatorio*, con l'idea che si trattasse di un auto-interrogatorio. Non avevo previsto che i miei nudi sarebbero stati considerati ritratti di prigionieri politici. Il pubblico ignorò completamente i miei genitali e io delusi gli spettatori non confermando che si trattasse dell'interrogatorio di Wałęsa. Dopo questa esperienza cambiai il titolo da *Interrogatorio a Sedie*.

Sedie è la più nota delle mie installazioni. Lo «scheletro» di legno si intravede attraverso il drappeggio e avvicina gli spettatori all'idea di una scultura aerea, la figura seduta è un soggetto secolare della pittura e della scultura, compresa quella contemporanea e quella che usa il tessuto. L'ho imparato da *Whole Cloth* (1997) di Mildred Constantine, ex curatrice del Museum of Modern Art di New York, che nella stessa pagina del suo libro ha incluso *Chaise couverte* (1970) di Tapies, *Golgotha Chair* (1974) di Gaetano Pesce e le mie *Tre sedie* (1982) nella mostra *Scultura tessile* (1985) al Museo delle Belle Arti di Losanna.

Ewa Kuryluk



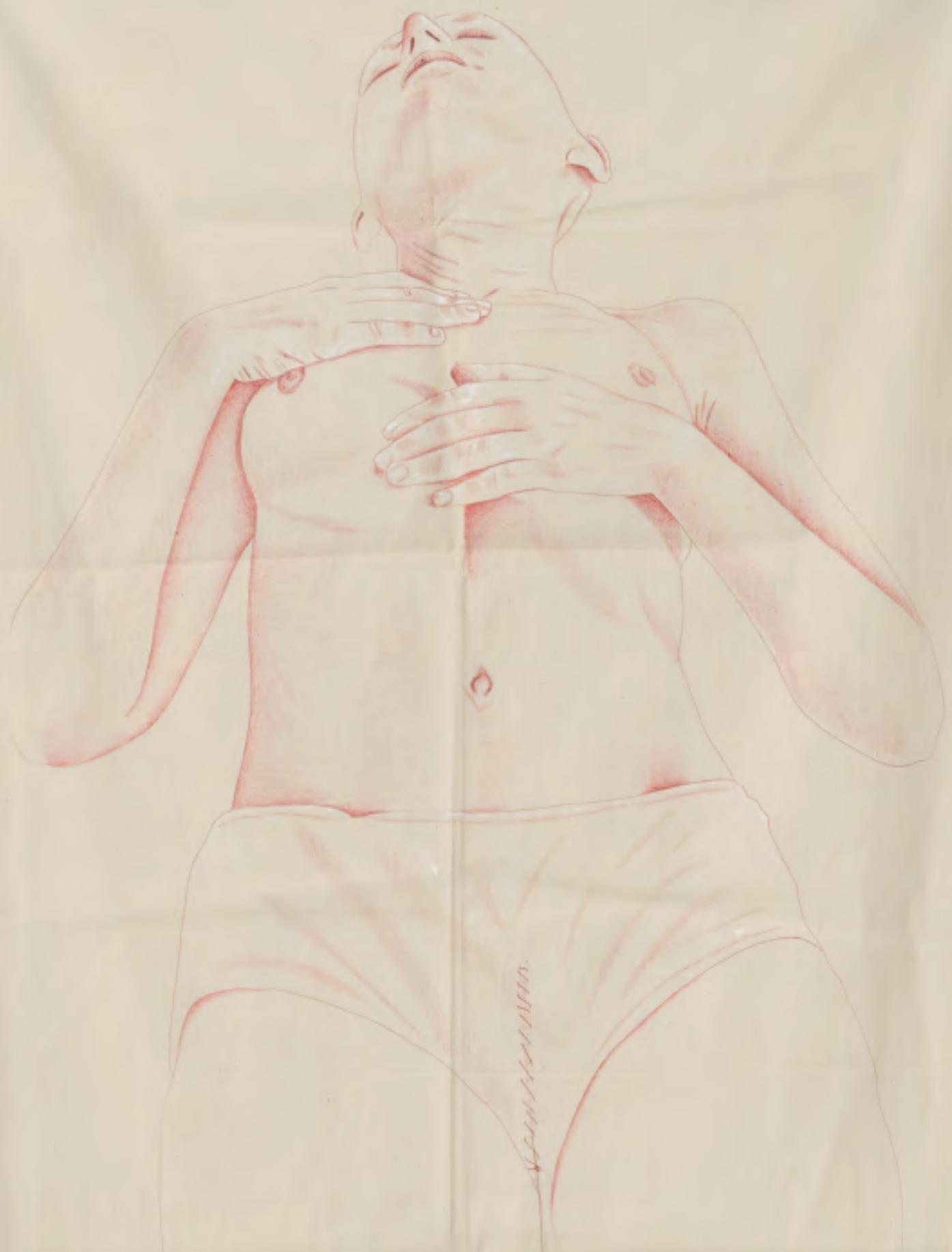
Chairs | 1982
acrylic and red ink on cotton cloths
artist's collection

I was invited to the 1982 Twelfth International Sculpture Conference in San Francisco because of *The Chair*, reproduced on the invitation card to my Helen Shlien Gallery show. The chair looked like a solid piece of sculpture and the Conference organizers asked if I had more of such objects. I proposed an installation of twelve chairs, and they got interested, but were worried about the transport and insurance costs. How much would that be? Find me a dozen wooden chairs and fly me in, the rest will fit into my hand luggage.

The figures to sit on the twelve chairs had to be drawn, and I worked on them during my first New York summer 1982. My apartment was not air conditioned, heat made my blood pressure rise, and I suffered from insomnia. But what was bad for the artist turned out to be good for art. The nude self-portraits with pins and nails, a syringe and a knife, are marked by self-torture. Why are you doing this to yourself? – I kept mumbling to myself, as I forced myself to work, and at the end titled the series *Interrogation*, having myself in mind. This ironic title was misread as a hint at the political situation in Poland, then under martial law. Ignoring my body's female features, viewers would consider my nudes portraits of male political prisoners and interpret my self-interrogation as the interrogation of Wałęsa. To avoid further misunderstanding I changed the title *Interrogation* to *Chairs*.

Chairs might be the most popular of my installations. A seated figure is a standard theme of painting and sculpture in the past and today, and a wooden chair's frame, visible like a skeleton through semi-transparent fabric, makes the viewer realize what textile sculpture is all about. I learned that when Mildred Constantine, former curator of New York MOMA, reproduced *Chaise couverte* (1970) by Tapies, *Golgotha Chair* (1974) by Gaetano Pesce and my *Three Chairs* (1982) in the Museum of Fine Arts in Lausanne on the same page of her book *Whole Cloth* (1997).

Ewa Kuryluk

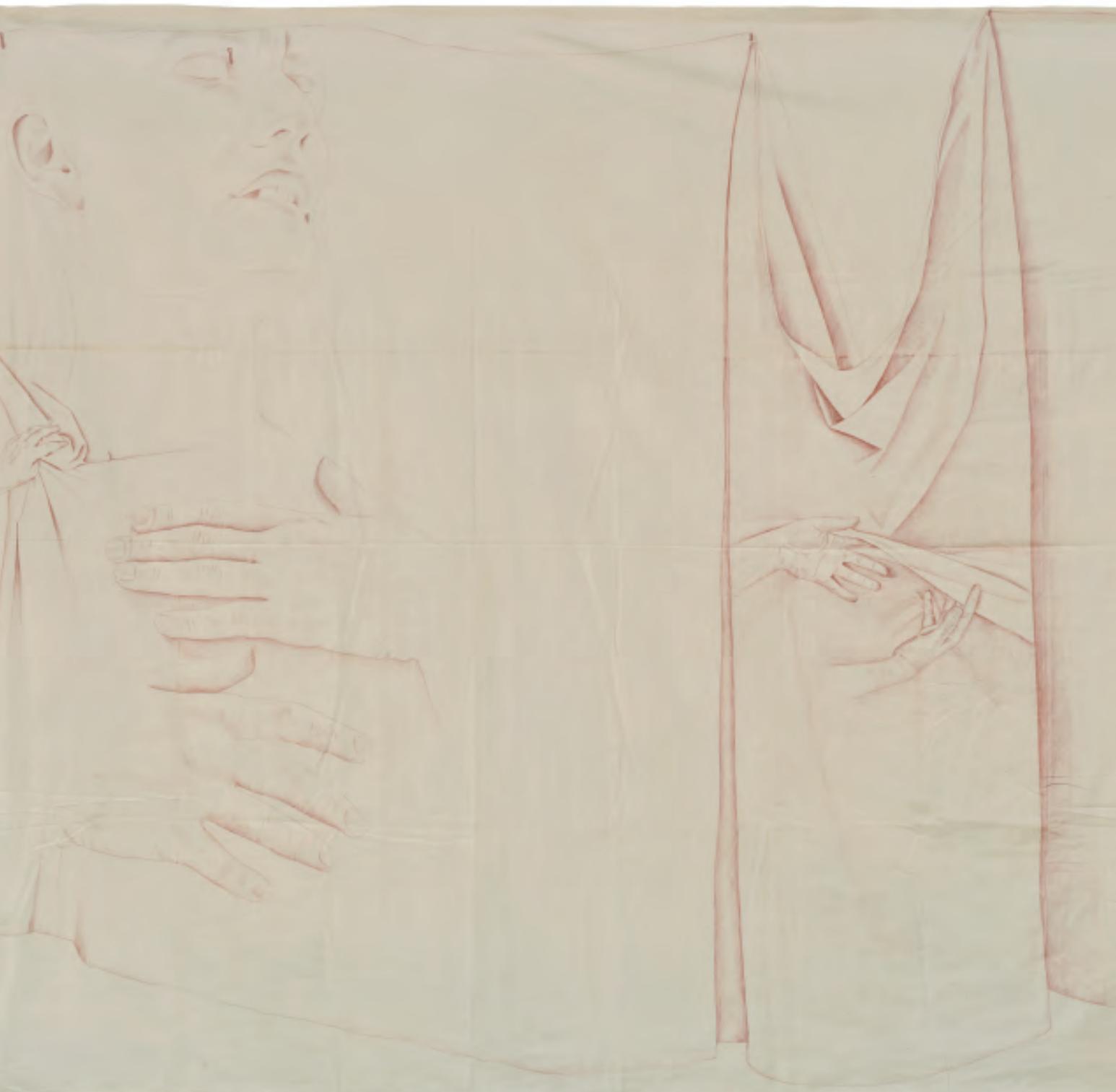


Sen o willi w nadmorskim kraju nawiedza mnie od lat. Właściciele proponują, bym ich uwieczniła *al fresco* w pompejańskim stylu, choć ktoś już to zrobił przede mną, a na ścianach zachowały się resztki malowideł. Zamiast je uczciwie pokazać, zabieram się do podmalowywania fresków. Sprawia mi to wielką przyjemność, a jednocześnie palę się ze wstydu. Sen jest tak sugestywny, że po przebudzeniu rozglądam się po ścianach sprawdzając, czy to naprawdę moje obrazy. Co jest powodem tych majaków? Platoński pogląd, że malarze to nie twórcy, ale kopiści cieni? Pamięć o tym, ile zawiączę swoim poprzednikom? Jedno jest pewne: dom malowany we śnie to Villa dei misteri w Pompejach, o których opowiadała mi mama po powrocie z Włoch w 1956 roku.

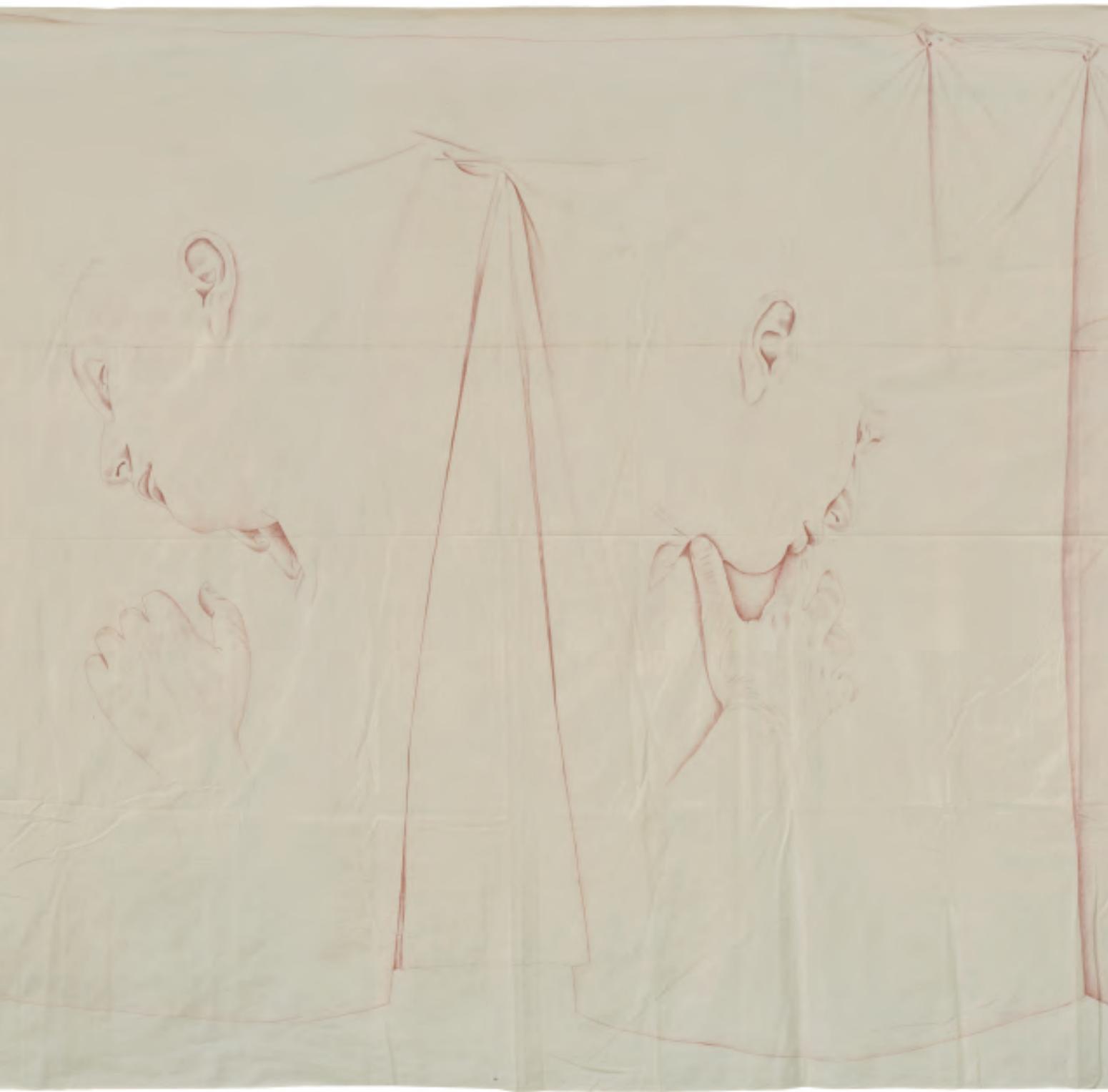
Swoją pierwszą nowojorską instalację w Art in General wiosną 1984 roku nazwałam *Villa dei misteri*. W katalogu Edmund White napisał: „Naga stopa wydyma się nagle, fałda obnaża nóż przecinający własny brzuch. Przybite do ściany chusty wiszą jak obdarte ze skóry ofiary, czerwone nitki wysuplują się z ran. W mgnieniu oka pokój wypełnia się widmami, w mgnieniu oka można je zwinąć – te przenośne bóstwa, lary i penaty, ikony. Przywodzą mi na myśl *Obdarci ze skóry Marsjasza*. Płótno Tycjana przedstawia historię satyra, który odważył się wyzwać Apolla na muzyczny pojedynek, przegrał i został oblupiony ze skóry przez zazdrosnego boga. Jest to dziwny obraz. Liryczne szczegóły – zapał boga czy ekstaza na twarzy skrzypka – kontrastują z brutalnymi faktami – krwawiącym ciałem, kubłem krwi, pieskiem złizującym krew – i dobrze oddają nastrój dzieł Ewy Kuryluk: zarazem poetyckich i budzących grozę”.

Pierwsza instalacja w Art in General zapoczątkowała długoletnią współpracę z tą galerią i została nagrana na video pt. *Villa dei misteri*. Na końcu znikam za rogiem z czerwoną teksturową walizeczką odziedziczoną po ojcu, który przywiózł ją z Moskwy. Piotruś nazywał walizeczkę „proletariatką”, a mama twierdziła, że to czerwień pompejańska, i nazywała „pompejanką”. Z pompejanką proletariatkę zjechałam pół świata.

Ewa Kuryluk



Villa dei misteri - Kurtyna | Sipario | Curtain | 1984
czerwony tusz na bawełnie | inchiostro rosso su cotone | red felt pen on cotton
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Niszczanie siebie | Distruggendo se stessa | Destroying myself | 1979

czarny tusz na bawełnie | inchiostro nero su cotone | red felt pen on cotton | 140×100 cm
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Chusta niszczona darta | Telo distrutto strappato | Shredded teared cloth | 1979
czerwony tusz na bawełnie | inchiostro rosso su cotone | red felt pen on cotton | 210×140 cm
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection



Villa dei misteri | 1979-1984

acrilico e inchiostro rosso su cotone | vari formati

C'è un sogno di una villa in un paese costiero che mi perseguita da anni. I proprietari mi propongono di immortalarli in un *al fresco* in stile pompeiano, anche se qualcuno lo ha già fatto prima di me e ci sono resti del dipinto sui muri. Invece di farglieli vedere onestamente, mi metto a dipingere sopra gli affreschi. Questo mi dà un grande piacere, ma al tempo stesso brucio di vergogna. Il sogno è così suggestivo che, quando mi sveglio, mi guardo intorno alle pareti per vedere se i dipinti sono davvero miei. Qual è la ragione di questi sogni? L'idea di Platone che i pittori non sono creatori ma copisti dell'ombra? Il ricordo di quanto devo ai miei predecessori? Una cosa è certa: la casa dipinta nel sogno è la Villa dei misteri di Pompei, di cui mia madre mi parlava al suo ritorno dall'Italia nel 1956.

Chiamai la mia prima installazione newyorkese all'Art in General, esposta nella primavera del 1984, *Villa dei misteri*. Nel catalogo, Edmund White scrisse: «Un piede nudo appare improvvisamente, una piega espone un coltello che affetta il suo stesso ventre. Le sciarpe inchiodate al muro pendono come vittime scuoiate, con fili rossi che spuntano dalle ferite. In un batter d'occhio la stanza si riempie di spettri, in un attimo possono essere riavvolti – divinità portatili, lari e penati, icone. Mi fanno pensare alla *Punizione di Marsia*. La tela di Tiziano racconta la storia di un satiro che osò sfidare Apollo a un duello musicale, perse e fu scuoia dal dio geloso. È un'immagine assai strana. I dettagli lirici – la smania del dio o l'estasi sul volto del violinista – contrastano con i fatti brutali – un corpo sanguinante, un secchio di sangue, un cane che lo lecca – e riflettono bene lo stato d'animo delle opere di Ewa Kuryluk: poetiche e terrificanti allo stesso tempo».

La prima installazione presso Art in General ha segnato l'inizio di una lunga collaborazione con questa galleria ed è stata registrata in un video intitolato *Villa dei misteri*. Alla fine sparisco dietro l'angolo con una valigetta rossa di cartone ereditata da mio padre, che la portò da Mosca. Mio fratello Piotruś chiamava quella valigetta «la proletaria», mentre la mamma sosteneva che fosse di un rosso pompeiano e pertanto la soprannominava «la pompeiana». Con la pompeiana proletaria ho viaggiato per mezzo mondo.

Ewa Kuryluk

Villa dei misteri | Śpię w kwiatach | Dormo in fiori | Sleeping in flowers | 1984
czerwony tusz na bawełnie | inchiostro rosso su cotone | red felt pen on cotton | 210×120 cm
kolekcja artystki | collezione dell'artista | artist's collection





I often have the same dream of the Mediterranean Villa dei Misteri whose owners ask me to depict their daily routine in the style of a Pompeian fresco, although someone has already done so, and the remains of the paintings can be seen on the walls. Yet instead of being honest and pointing out that there are already paintings on the walls, I begin to paint on the existing frescoes, enjoying myself as well as burning with shame. The dream is so suggestive that, once awake, I look at the paintings on my walls checking if they are really mine. What is behind the dream? The Platonic idea that painters aren't creators but merely imitators of the shadows of reality? Or my awareness of how much I owe to my predecessors? One thing is certain: the house I paint in my dream is the Villa dei misteri in Pompeii my mother told me about after returning from Italy in 1956. My first New York installation at Art in General in spring 1984 was titled *Villa dei misteri*. In the catalogue Edmund White wrote: "A bare foot, exposed on a swelling bulge, suddenly bulks large; in a dark fold, a woman secretly begins a neat incision into her own lean stomach. In another piece, figures drawn in red are hung like skinned martyrs along the wall. Within a day an entire room can be filled with these harrowing figures. In seconds they can be whisked away, evacuated. Portable gods. Lares and Penates. Icons. Or one thinks of Titian's painting, *The Flaying of Marsyas*, the gruesome account of the satyr who challenged Apollo to a music contest, lost and was skinned alive by the vengeful god. The curious mixture of lyrical details (the god's intense application to his job, the ecstatic expression of an instrumentalist striking up his violin) and the brutal facts (the bleeding body, the bucket of blood, the thirsty dog lapping up the blood) remind me of the mood of Kuryluk's work, at once poetic and horrifying." The *Villa dei misteri* installation at Art in General was videotaped by Media School students. The video ends with me disappearing with my small red suitcase around the corner of an alley in Tribeca. The cardboard suitcase was brought by my father from Moscow and called "a little proletarian" by my brother Piotr. My mother, however, insisted that the color was Pompeii red and named the suitcase "a little Pompeian". For over 35 years I have been going with my "petite Pompeian proletarian" around the world.

Ewa Kuryluk



Teatr Miłości powstał jesienią 1986 dzięki mojej galerzystce Helen Shlien: entuzjastce sztuki instalacji. Grant z National Endowment for the Arts pozwolił Helen sfinansować moją pracę i zorganizować wystawę w bostońskiej galerii Mobius. *Teatr Miłości* został otwarty w lutym 1987 roku i zapoczątkował moje peregrynacje z erotycznymi chustami. Do dziś szukam dla nich coraz to nowych plenerów, gotowa czekać na odpowiednie światło przez cały dzień. O zachodzie słońca urzekł mnie w Bois de Vincennes złocisty odcień bawełny. Z kilkudziesięciu zrobionych tam zdjęć wybrałam te, na których rośliny i ich cienie rywalizują z rysunkiem, a rdzawy listek winorośli wydaje się wzorem wyciętym w skórze. W północnym świetle kanadyjskiego Edmontonu erotyczny autoportret wygląda wiosną zupełnie inaczej niż latem w pałacowym ogrodzie Château de la Petite Malmaison pod Paryżem. Instalacje *Teatru miłości* w muzeach i galeriach ocierają się niekiedy o skandal. Organizatorzy obawiają się oskarżeń o obsceniczność i pornografię oraz interwencji Kościoła, widzów konsternuje wielkość organów płciowych, bawełna kojarzy się z poplamioną pościelą i zranioną skórą. Natomiast w krajobrazie *Teatr miłości* nikogo nie razi, przypominając może o rajskich obrazach naszych prarodziców, klasycznej rzeźbie i nagich posągach ogrodowych. I bywa, że przechodnie martwią się o moje szmatki i radzą mi nawet, bym je jak najprędzej „uwieczniła”, odlewając w gipsie czy wykuwając w marmurze.

Na wystawie w Bostonie w lutym 1987 roku *Teatr miłości* odebrano jako bardzo ostry. Jak wyrzezanym skalpelem – podsumowała Helen Shlien. W swojej recenzji w *Art in America* Thomas Frick, poeta i krytyk, skupił się na wymiarze politycznym tej na pozór prywatnej kompozycji dowodząc, że akt miłosny, przedstawiony bez osłonek i nieszablonowo, to manifestacja wolności i zagrożenie dla władz, która rządów nad nami nie chce dzielić z amorem anarchistą. Oto fragment wiersza *Teatr miłości*, napisanego dla mnie po latach przez Toma Fricka:

Patrzę na ciebie,
bo ty patrzysz na mnie.
Chroni mnie moja nagość.
Jestem publicznością
dla twojej prywatności.
Jesteś moim
obcym językiem.
Wiszę sobie luźno.
Drżę, gdy oddychasz.
Przed oczami ped
szybszy od światła.

Ewa Kuryluk



Il *Teatro dell'amore* nacque nell'autunno del 1986 grazie alla mia gallerista Helen Shlien: un'appassionata di arte installativa. Una sovvenzione del National Endowment for the Arts permise a Helen di finanziare il mio lavoro e di organizzare una mostra alla Mobius Gallery di Boston. Il *Teatro dell'amore* aprì nel febbraio 1987 e dette inizio alle mie peregrinazioni con i panni erotici. Ancora oggi, cerco location all'aperto sempre nuove per loro, pronta ad aspettare la luce giusta per tutto il giorno. Al tramonto, fui affascinata dalla tonalità dorata del cotone nel Bois de Vincennes. Dalle decine di fotografie scattate lì, scelsi quelle in cui le piante e le loro ombre rivaleggiavano con il disegno e la foglia rugginosa della vite sembrava un motivo inciso nella pelle. Nella luce nordica di Edmonton, in Canada, l'autoritratto erotico appare in primavera molto diverso rispetto all'estate, nel sontuoso giardino del Château de la Petite Malmaison vicino a Parigi. Le installazioni del *Teatro dell'Amore*, nei musei e nelle gallerie, a volte sfiorano lo scandalo. Gli organizzatori temono accuse di oscenità, pornografia e l'intervento della Chiesa, gli spettatori sono perplessi per le dimensioni degli organi sessuali, il cotone è associato alla biancheria macchiata e alla pelle ferita. Nel paesaggio, invece, il *Teatro dell'Amore* non offende nessuno, forse perché ricorda le immagini paradisiache dei nostri antenati, la scultura classica e le statue nude dei giardini. Capita persino che i passanti si preoccupino dei miei stracci e mi consigliano di «immortalarli» al più presto, colandoli nel gesso o forgiandoli nel marmo.

In una mostra a Boston nel febbraio 1987, il *Teatro dell'amore* fu percepito come molto tagliente. Quasi affilato da un bisturi, disse Helen Shlien. Nella sua recensione su *Art in America*, Thomas Frick, poeta e critico, si concentrò sulla dimensione politica di questa composizione apparentemente privata, sostenendo che l'atto d'amore, presentato senza copertura e in modo non convenzionale, è una manifestazione di libertà e una minaccia al potere che non vuole condividere il suo dominio su di noi con il cupido anarchico. Ecco un estratto della poesia *Teatro dell'amore*, scritta per me anni dopo da Tom Frick:

Ti guardo,
perché mi stai guardando.
Sono protetta dalla mia nudità.
Sono il pubblico
della tua intimità.
Sei la mia
lingua straniera.
Sono sospesa.
Tremo quando respiri.
Davanti ai miei occhi un impeto
più veloce della luce.

Ewa Kuryluk



Theater of love was created in fall 1986 thanks to the gallery of Helen Shlien, a supporter of installation art. She applied to and received a grant from the National Endowment for the Arts that made it possible to fund and show my *Theater of love* installation. The show opened in February 1987 at Mobius gallery in Boston. In the following years I took the erotic sheets with me on many trips and installed my work in many outdoor locations, often waiting for hours for the sun to come out or the wind to stop. In Bois de Vincennes, I managed to capture the moment white cotton was turning golden at sunset and my drawings were transformed by reddish grapevine leaves and their changing shadows. When photographed in the cool light of early Canadian spring and against bushes overgrowing the riverbanks in Edmonton, my erotic self-portraits appear rather forsaken, while in the lush garden of the Château de la Petite Malmaison, they seem to shine with pleasure. The *Theater of love* installations in museums and galleries were often problematic. Organizers were afraid of being accused of obscenity or pornography, particularly by the Church, the public was scandalized by the large size of genitals and associations with stained bedding and injured skin. However, outdoor installations of pieces from *Theater of love* never disturbed anyone. Nudes in the landscape seemed to evoke scenes from paradise, classical sculpture or naked garden statues. Occasionally, passersby even worried about my work's fragility and suggested I replicate the sheets in plaster or marble.

In February 1987, when *Theater of love* was shown for the first time in Boston, the installation made quite a splash. According to Helen Shlien, the drawing looked as if cut out with a scalpel. In his review of *Theater of love* in "Art in America", the poet and critic Thomas Frick focused on the political dimension of erotic art, arguing that when love making is depicted in an unconventional way, the images are seen as manifestation of freedom and a threat to authority. Indeed, authorities don't like to share the power over us with Cupid, an anarchist. Years later Frick wrote a poem inspired by my installation and entitled *Theater of love*:

I look at you
because you are looking at me.
Nakedness is my protection.
I am the audience for your privacy.
You are my foreign language.
My unframed life
Is hanging in your breeze.
Everything visible is faster than light.

Ewa Kuryluk

Trio dla ukrytych | 2000

czerwony i niebieski tusz na surówce bawełnianej, aplikacje z jedwabiem | różne wymiary
kolekcja artystki

Instalację *Trio dla ukrytych* skończyłam w Paryżu wczesną wiosną 2000 roku, ale pomysł wywodzi się z powieści *Century 21*, gdzie po samobójstwie Carol przyjaciele chcą jej zorganizować pośmiertną wystawę. Jak do tego dochodzi, opowiada *Trio dla ukrytych*, minipowieść w listach, „na temat obdzieranego ze skóry Marsjasza w masce”. Legendarny flecista padł ofiarą Apolla. Carol, która utożsamiała się z ofiarami, postanowiła poświęcić swoją instalację muzykom, których spotkała zagłada.

Trio dla ukrytych, ukończone pół roku przed śmiercią mamy, napomyska o jej udręce i ucieczce w muzykę. Mama czuła się śledzona, bała się oczu i uszu w ścianach. *Trio* przeczytała z uwagą i w swoim egzemplarzu podkreśliła słowa Carol o muzyce będącej „strawą dla skazanych, choć to z nich skomponowano *presto atroce w moll*” i „koncercie na ludzki głos” w zakładach, w których „na instrumenty z błony, kostek i włosów przerobiono naszych najwybitniejszych wirtuo佐”. Mama nazywała nasze mieszkanie na Frascati, pełne książek i obrazów, „naszą Italią”. Dzieciństwo minęło nam w tym malutkim „włoskim” getcie. Maski są aluzją do naszej rodzinnej *commedia dell'arte* i symbolem zarazy. Takie właśnie maski nosili weneccy medycy i grabarze, długie białe nosy zapychając wonnymi ziołami. Gdy pod jednakową maską, wykreowaną nienawiścią oprawców, znikają twarze ofiar, nastaje czas dżumy. Kto z niej cudem ocalał, bywa skazany na życie w otchłani i z maską przyrośniętą do twarzy.

Ewa Kuryluk

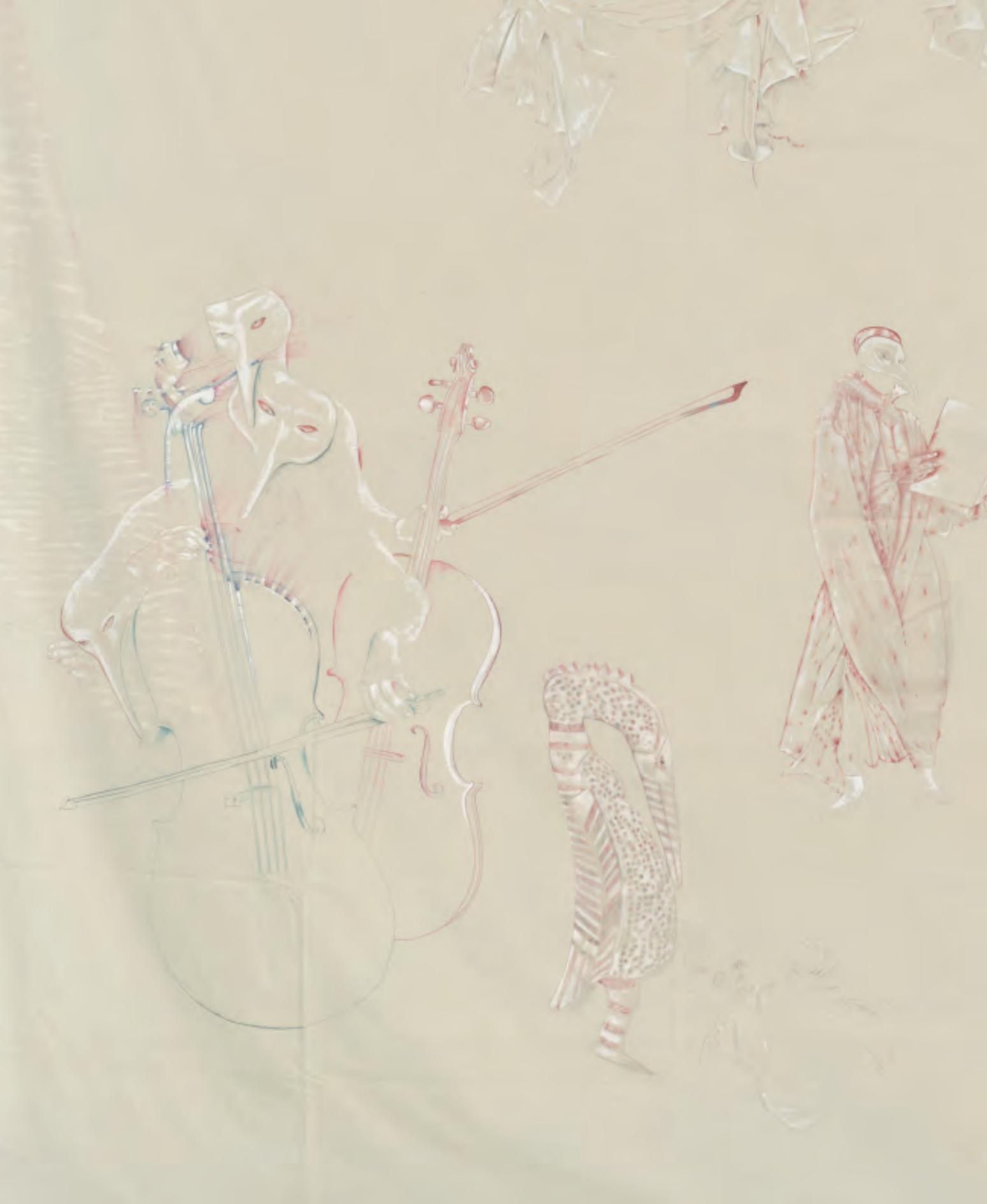
Trio per i nascosti | 2000

inchiostro rosso e blu su tela di cotone, applicazioni in seta | vari formati
collezione dell'artista

Conclusi l'installazione *Trio per i nascosti* a Parigi all'inizio della primavera del 2000, ma l'idea viene dal romanzo *Century 21*, dove dopo il suicidio di Carol i suoi amici vogliono organizzarle una mostra postuma. Come ciò accade è raccontato in *Trio per i nascosti*, un mini-romanzo in lettere, «su Marsia scuoiato in maschera». Il leggendario flautista cadde vittima di Apollo. Carol, che si identificava con le vittime, decise di dedicare la sua installazione ai musicisti che avevano incontrato la Shoà.

Trio per i nascosti, completato sei mesi prima della morte di mia mamma, ricorda la sua angoscia e la sua fuga nella musica. Mia mamma si sentiva inseguita, aveva paura degli occhi e delle orecchie nei muri. Aveva letto attentamente il *Trio* e nella sua copia aveva sottolineato le parole di Carol sul fatto che la musica è «cibo per galeotti, anche se è da loro che fu composto il *presto atroce* in minore» e «un concerto per voce umana» nelle prigioni in cui «i nostri virtuosi più abili sono stati trasformati in strumenti da membrane, caviglie e capelli». La mamma chiamava il nostro appartamento a Frascati, pieno di libri e di quadri, «la nostra Italia». Abbiamo passato la nostra infanzia in questo piccolo ghetto «italiano». Le maschere sono un'allusione alla nostra commedia dell'arte familiare e un simbolo della peste. Queste erano infatti le maschere indossate dai medici e dai becchini veneziani, con i lunghi nasi bianchi imbottiti di erbe profumate. Quando, sotto la stessa maschera creata dall'odio dei carnefici, scompaiono i volti delle vittime, inizia il tempo della peste. Chi è miracolosamente sopravvissuto viene condannato a vivere in un abisso, con una maschera cresciuta sul viso.

Ewa Kuryluk





Trio for the hidden | 2000

red and blue ink on red cotton, silk applications | various formats
artist's collection

The *Trio for the hidden* installation, completed in Paris in early spring 2000, is derived from my novel *Century 21*, written in New York City in 1988. The novel has two lead characters, and one of them is the artist, Carol. After her suicide, friends want to put together a project she has only sketched out. The project is an installation about the flute virtuoso Marsyas skinned alive by Apollo and other victimized musicians with whom Carol identified. I tell the story of how her posthumous show is being prepared in *Trio for the hidden*, a small novel in letters.

Both the novel and the *Trio for the hidden* installation were completed half a year before the death of my mother, a gifted amateur pianist and a lifelong schizophrenic terrified by eyes and ears in the walls. She could not travel to see my installation in Cracow, but she carefully read my novel and underlined Carol's words about music being "food for those sentenced to death, although it's them who served for composing the *presto atroce* in key minor"; and the words about the "concert for human voice" being part of how "our greatest virtuosos were processed into instruments made of membrane, bones and hair". My mother called our Warsaw home on Frascati Street, a place filled with books and paintings, "our Italy". In the postwar years we lived there as in a little ghetto dedicated to art and our own brand of *commedia dell'arte*, yet we were given to terror and alarm. The white long-nosed masks are modeled after those worn during the plague by Venetian doctors and grave diggers who used to stuff them with fragrant herbs. The masks are symbolic of mental plague when hate makes people perceive individual faces as identical masks. Plague survivors often remain in hiding, with masks they used for hiding grown to their faces.

Ewa Kuryluk



Wiosna 1959 w Wiedniu. Lekcja rysunku. Dziewczynka śledzi wróbla za oknem. Wypakowała z teczki pudełko akwarelek, nalała wody do słoika, ale nie zamierza nic robić. Od dziecka ma awersję do rysowania. Nie zna niemieckiego, nie wie, jaki zadano temat. Ziewa, by zrazić nauczycielkę, która podeszła z otwartą puderniczką. Na widok swojej 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, gdy przed wyjazdem na kolonie ojciec podarował mi aparat fotograficzny. Pamiętam ławkę, na której go umocowałam, by samowyzwalaczem sfotografować siebie i koleżankę. Zdjęcie, podretuszowane przez mnie białą farbą, zachowało się w albumie mamy, która przechowała też moją kliszę z lata 1960 z kilkoma autoportretami.

Pierwsze lata studiów nie sprzyjały fotografii. Zabrałam sie do niej na serio dzięki Helmutowi Kirchnerowi, który na uniwersytecie w Cambridge wprowadził mnie do ciemni. W latach 1968–1975 powstały setki portretów, autoportretów, aktów. Były to zwykle przeźrocza, z początku czarnobiałe, potem kolorowe. W połowie lat siedemdziesiątych dorobiłam się Nikona. Straciłam go w 1983, gdy w Nowym Jorku było włamanie. Przyjaciele złożyli się i kupili mi Nikona FM2. Dziś fotografuję Nikonem cyfrowym.

Nie robię zdjęć okolicznościowych: seanse planuję, pracuję cyklami, obmyślam tło i scenografię, szukam rekwizytów. Przed kamerą pozuję i gram: wykonuję przesadne gesty, ruchy, miny, eksponując ciało drastycznie i z patosem, czego unikam w życiu. Robienie sobie zdjęć niezwykle mnie podnieca.

Przez wiele lat traktowałam swoje fotografie jako rodzaj intymnego dziennika. Dlatego też ich nie pokazywałam. Pierwsza niewielka wystawa autoportretów odbyła się dopiero w roku 2000 w krakowskiej Galerii Artemis. Co mnie do niej skłoniło? Czas. Upływając sprawia, że wszystko traci swój intymny charakter, stając się częścią biografii, historii i sztuki. Moje autoportrety to już dziś świadectwa epoki i stylu.

Primavera 1959 a Vienna, lezione di disegno. Una ragazzina osserva un passero fuori dalla finestra. Ha tirato fuori dalla borsa una scatola di acquerelli, ha versato dell'acqua nel barattolino, ma non ha intenzione di fare nulla. Fin da piccola prova avversione per il disegno, non parla tedesco, non sa quale compito sia stato assegnato. Sbadiglia per inamicarsi l'insegnante, che si è avvicinata con il portacipria aperto. Vedendo il proprio viso però capisce di cosa si tratta e riporta i suoi lineamenti dallo specchio alla carta, come ipnotizzata. Quella ragazzina sono io. L'autoritratto, da cui tutto ha preso inizio, è rimasto la mia passione. Lo applico in fotografia da molto tempo, quasi come in pittura: dall'estate del 1959, quando, prima della mia partenza per il campo estivo, mio padre mi regalò una macchina fotografica. Mi ricordo la panchina sulla quale la fissai per scattare una foto con autoscatto a me e a una mia amica. La foto, ritoccata da me con vernice bianca, è stata conservata nell'album della mia mamma, che ha conservato anche il negativo del 1960 con alcuni autoritratti. I primi anni dei miei studi non furono favorevoli alla fotografia. Mi sono messa a fotografare seriamente grazie a Helmut Kirchner, che all'Università di Cambridge mi introdusse alla camera oscura. Centinaia di ritratti, autoritratti e nudi sono stati creati tra il 1968 e il 1975. Erano di solito diapositive, all'inizio in bianco e nero, poi a colori. A metà degli anni Settanta mi sono riuscita a comprare una Nikon che ho perso nel 1983, quando sono stata derubata a New York. Gli amici fecero una colletta e mi comprarono una Nikon FM2. Oggi uso una Nikon digitale.

Non faccio scatti occasionali: pianifico le sessioni, lavoro in cicli, rifletto su sfondi e scenografie, cerco oggetti di scena. Davanti alla telecamera mi metto in posa e recito: faccio gesti, movimenti, facce esagerate, esponendo il mio corpo in modo drammatico e con pathos, cosa che evito nella vita normale. Scattare foto di me stessa mi diverte enormemente.

Per molti anni ho trattato le mie fotografie come una sorta di diario intimo. Anche per questo non le mostravo. La prima piccola mostra di autoritratti ha avuto luogo solo nel 2000 alla galleria Artemis di Cracovia. Cosa mi ha portato a farla? Il tempo. Il passare del tempo fa perdere a ogni cosa il suo carattere intimo, diventa parte della biografia, della storia e dell'arte.

I miei autoritratti sono ormai testimonianze di un'epoca e di uno stile.

Early spring 1959 in Vienna, a painting lesson. A girl watches a sparrow on the windowsill. She has a box of watercolors and a glass of water in front of her, but no intention to work. She has always disliked painting, and she doesn't understand German. She yawns to discourage the teacher, who has approached her with a powder compact. Seeing her own reflection in the small mirror, the girl realizes that she is supposed to paint herself. And she does, in a sort of dream.

I am that girl. The self-portrait, with which everything started, has remained my passion. Almost as long as I have been painting, I have also been photographing myself. In July 1959, before my departure for a summer camp, my father gave me a camera with an automatic shutter release. I still remember how I attached my camera to a bench and photographed myself and another girl, with vases on our heads. A small print of this photograph, retouched by me with white paint, is preserved in my mother's collection of family pictures.

In 1967 progress was due to Helmut Kirchner who introduced me to the darkroom at Cambridge University. 1968 through 1975 I took hundreds of pictures of myself and the two of us with my new Azahi Pentax, using black-and-white and color slide film. At the end of the 70s I got my first Nikon, and lost it in 1983, when my New York flat was burgled. Friends bought me a Nikon FM2. Today I am using a digital Nikon.

I have never been a photographer of events. I plan my work in advance, imagine a setting for each picture or series, and keep looking for props. In front of the camera I feel as excited as an actress onstage. I exaggerate my gestures, movements and expressions, and expose myself in ways I never do in life.

For a long time I wanted to make a visual diary just for myself and had no interest in exhibiting thousands of my photographs. However with age my perspective changed and at the end of the last century I decided to go public. In 2000 the first small selection of my Autobiography in Photographs was shown at the Artemis Gallery in Cracow.



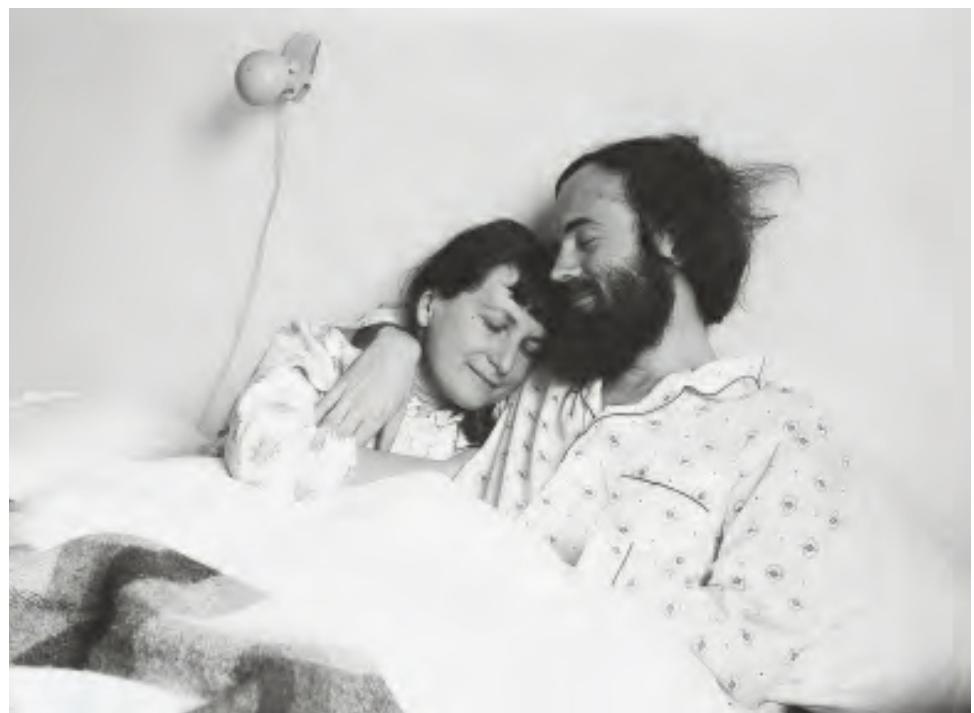
Po wypadku | Dopo l'incidente | After accident | Zakopane, 1969 | Wiedeń | Vienna, 1972 | Wiedeń | Vienna, 1973



Wiedeń | Vienna, 1973 / Asahi Pentax, 1974



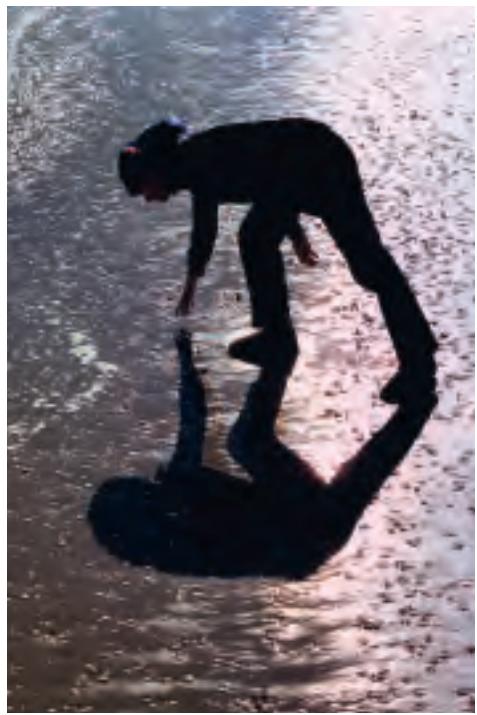
Warszawa | Varsavia | Warsaw, 1975 / Stuttgart, 1976



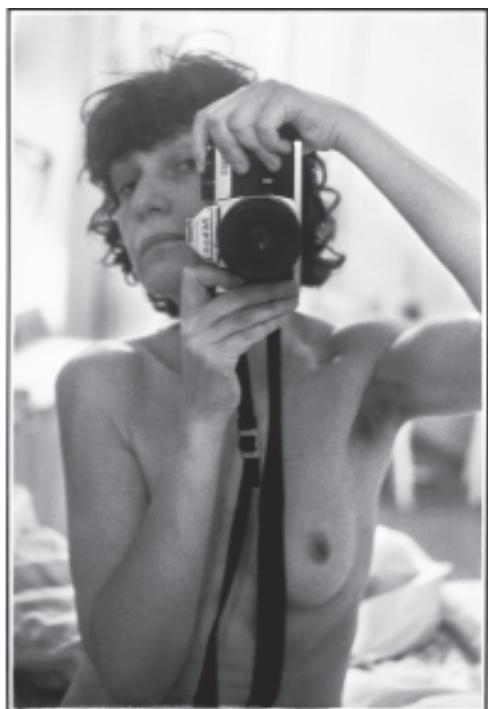
Z Helmutem w Wiedniu | Con Helmut à Vienna | With Helmut in Vienna, 1976 / Wiedeń | Vienna 1977



Wiedeń | Vienna, 1973 | Z pędzlami w Londynie | Con i pennelli a Londra | With brushes in London, 1977



Obrysowuję cień w Wenecji | Tracciando l'ombra a Venezia | Outlining my shadow in Venice, 1977 | Prześcieradło w kwiaty | Lenzuolo floreale | Flower Sheet, Boston, 1982 / New York, 1982



Z Nikonem | Con Nikon | With Nikon, 1988 / Key West, 1991 / San Diego, 1991



Orkiestra, Paryż | Orchestra, Parigi | Orchestre, Paris, 2000 / Bukiet z oczami, Paryż | Bouquet with eyes, Paris | Bouquet con occhi, Parigi, 2001 / Kangór z kamerą | Canguro con una macchina fotografica | Kangaroo with a camera, 2009



Paryż | Parigi | Paris, 2010 / Paryż | Parigi | Paris, 2017



Wenecja z Helmutem | Venezia con Helmut | Venice with Helmut, 2010



Autoportret z koleżanką | Autoritratto con una amica | Selfportrait with a Friend | Misano Mare, 1959

Pisząc lata temu o Ewie Kuryluk, nazwałam ją jedną z najbardziej nowoczesnych i kosmopolitycznych artystek, jakie znam. Nowoczesnych dzięki umiejętności korzystania ze skurzonego świata, braku przywiązywania do skrawka ziemi, gotowości do pracy to w Warszawie, to w Nowym Jorku, to w Japonii, to w sąsiedztwie paryskiej pracowni Mana Raya. Jego pamięć właśnie przywołałam w kontekście tej mobilności. Spędzając większość życia na Montparnassie, skąd przybył z Brooklynu, na pytania, w jaki sposób zmiana kraju wpłynęła na jego sztukę, odpowiadał, że w żaden. I rzeczywiście – w odróżnieniu od innych surrealistów – nie fotografował Paryża. Jego genialne zdjęcia powstawały w pracowni przy ulicy Campagne Première, ale równie dobrze mogłyby powstawać w brooklyńskiej kamienicy. Nie sądzę, by *genius loci* stał za duchowym powinowactwem tych dwóch. Raczej ciekawość wobec Innych, otwartość na świat, paradoksalnie łatwiejsza do wprowadzania w życie sto jeden lat temu, kiedy nowojorczyk Emmanuel Radnitzky zmienił się w paryżanina, niż bywa teraz.

Ewa podzieliła swoje życie na kilka odległych adresów, ale pod każdym pozostała sobą. Sama na sama w pracowni. Tam się fotografowała, portretowała, uprawiała „Teatr Miłości”. Tam pozowała to w stroju kangura, to w tęczowych rajstopach, to w kocie bądź „weneckiej” masce, to w towarzystwie mini-skrzypiec czy wiolonczeli. Biała maska z długim nosem – przywołująca pamięć weneckiej dżumy i dżumy moralnej dwudziestego wieku – oraz instrumenty muzyczne powróciły w instalacji z 2000 roku „Trio dla Ukrystych”. Enigmatycznej instalacji poświęconej matce, która po doświadczeniu Holokaustu całe życie ukrywała się „pod przyrośniętą do twarzy maską, która staje się naszą tożsamością” (cytuje słowa artystki).

Przez ostatnie dwa dziesięciolecia w tejże pracowni Ewa studiowała przeszłość, pisząc autobiograficzne książki, zajmując się rodzinną archeologią, tropiąc między innymi właśnie historię Marii Kuryluk z domu Miriam Kohany. Intymność owej pracy wywołuje zadumę w 2022 roku, kiedy wszyscy *nolens volens* przeszliśmy przez doświadczenie samotności – niektórzy twórczo, inni nie.

Uprawiając sztukę przez ponad pół wieku, Ewa Kuryluk była nowatorką w podwójnym sensie. Po pierwsze, wybiegała w (też pandemiczną) przyszłość, chwilowo odgradzając się od świata. Po drugie, profetycznie przepowidała zwyczaj podglądania siebie przez dziurkę od klucza. Teraz niemal wszyscy robią to w mediach społecznościowych, choć oczywiście ich wizerunki na pokaz nie mają wiele wspólnego ze szczerością i brakiem makijażu autofotografii Kuryluk. Dzisiejsze selfies płyną przewidywalnym nurtem. Samotna Ewa łapała chwilę na przekór nurtowi.

Hiperrealizm, dominujący w jej malarstwie od 1975 roku, w 1978 ustąpił miejsca tkaninom. Znużona procesem malowania zaczęła upinać instalacje z postaciami wyrysowanymi jakby skalpelem na bawełnianej surówce, a potem na jedwabiu. Portrety te łączą w sobie *sacrum* chusty świętej Weroniki (o której pisała) z fizycznością krwi na pościeli. Sugerujący krew rudawy flamaster, surówka delikatna niczym skóra, łatwo ulegająca przecięciu, rozerwaniu, zranieniu – nowe elementy zbliżyły jej sztukę do efemerycznej sztuki japońskiej, jakże dalekiej od tradycji „solidnego” malarstwa.

Wszystko, co Ewa robiła wpierw w malarstwie, potem w instalacjach wywodzi się z autofotografii. Od trzynastego roku życia fotografując się konsekwentnie, cierpliwie, z pasją i znajomością warsztatu, zostawiała ślad istnienia człowieka żyjącego w zachodnim świecie w drugiej połowie XX i początku

kolejnego stulecia. Obnażając się przed obiektywem, traktując oko aparatu niczym spojrzenie *voyeura* czy kochanka, wkraczała w strefę intymności i powodowała, że widzowie – chcąc nie chcąc – czuli onieśmielenie. Wiedzieli, że nieczęsto artyści dopuszczają ich tak blisko.

Pewnie właśnie świadomość przekraczania jakiejś granicy sprawiła, że sama fotografka obejrzała swoje zdjęcia dopiero czterdzieści lat po tym, gdy w 1959 roku zrobiła pierwszy autoportret. Utrwalone na kliszy ułamki życia długo leżały w zakurzonych pudłach w Warszawie, Wiedniu, Stuttgarcie, Nowym Jorku i Paryżu, zyskując wymiar archeologicznego zapisu przeznaczonego do odczytania przez następne pokolenia. Do dziś najbardziej erotyczne autoportrety artystka pokazuje niechętnie.

Jej zdjęcia przywodzą na myśl obrazy Helene Schjerfbeck, która z dala od świata, w samotni pod Helsinkami w nieskończoność powiełała na płótnie własną, pełną ekspresji twarz. I prowadzone przez Claude Cahun i Cindy Sherman studia nad granicami zawsze intrygującego artystów, wymykającego się definicji nieuchwytnego „ja”. I estetykę wczesnego filmu Chantal Akerman „Ja ty on ona”, gdzie przez półtorej godziny podobnie pozbawiona pruderii artystka odgrywa w pustym wnętrzu misteria samotności.

W dobie internetu, blogów i sztuki zapisującej prywatność jej realizowany z taką konsekwencją nieregularny dziennik może wydać się projektem mniej radykalnym niż był przed pół wiekiem. Ile jednak osób wpadłoby w 1969 roku na pomysł, by – ledwie odzyskawszy przytomność po wypadku na nartach – zrobić sobie fotograficzny portret? (notabene w zdjęciu dał o sobie znać przypadek obiektywny: pokieroszowana głowa spoczywa na gazecie, w której dłuższe słowo tytułu ułożyło się w wyraz TWARZ).

Decyzję o dokumentowaniu własnego życia Kuryluk w jakimś stopniu zawdzięcza towarzyszczącemu jej w młodości przekonaniu, że umrze wkrótce po pięćdziesiątce. Do zrobienia zdjęcia przygotowuje się długo, cierpliwie szukając właściwego ustawnienia aparatu, tak by w chwili uruchomienia samowyzwalacza jej postać niepodzielnie władała ciasnym kadrem. Potem godzinami pozuje w pracowni lub w naturze, choćby podczas wakacji na Key West, gdy wielokrotnie zastygała w płytkiej wodzie. Nie uznając flesza, stosuje długie czasy naświetlania. Jej portrety – jak sama mówi – są niczym zamrożone w czasie obrazki wycięte ze strumienia życia. Intymnej atmosfery sesji nie potrafi odtworzyć w towarzystwie, z wyjątkiem Helmuta Kirchnera obecnego w instalacjach „W czterech ścianach” (1979) czy „Teatr Miłości” (1986).

Jej zdjęcia należy oglądać w cyklach, dopiero wtedy bowiem w pełni widać zmienną naturę tożsamości: w kolejnych ujęciach modelka wydaje się coraz to inną osobą. W odróżnieniu od artystów fotografujących się zgodnie z określonymi żelaznymi regułami rytmu, Ewa sięga po aparat tylko wówczas, gdy gotowa jest oddać mu się duszą i ciałem. Ostatnio coraz bardziej duszą, bo wszechobecne na wczesnych zdjęciach ciało coraz częściej zakrywają maski i czarnobiałe stroje. Erotyzm ustępuje miejsce teatralności, a neutralne tło wypełniają rekwizyty.

„Nie rozumiem siebie z tamtych lat” – powiada, przeglądając stare odbitki. Po czym fotografuje dalej. W tle toczą się wojny, zawiązują i upadają utożsamości i rzady, ludzkość pędzi bardziej ku zagładzie niż ku szczęściu. Ona tymczasem, pilna badaczka, zapisuje zostawiane przez siebie ślady. Robiąc to, upewnia siebie i nas w przekonaniu, że tożsamość to rzecz płynna, że życie bywa sztuką i że warto badać własny pokój, by poznać świat.

Bez doświadczenia dzieciństwa i wczesnej młodości spędżonych w Warszawie – mieście naznaczonym rodzinnymi dramatami, które zacznie zgłębiać dużo później – nie byłoby kosmopolitycznej podróźniczki, bystrej, sceptycznej obserwatorki tego, co wokół. Tułaczki bez ustanku uciekającej przed obłaskawioną rzeczywistością.

Kiedy spędzałyśmy wspólne wakacje w Pont-Aven, Ewa porozpinała swoje prace w bretońskim pejzażu. Wyglądały tam tak samo u siebie, jak w paryskiej pracowni. Traktują przecież o nietrwałości krajobrazów, związków międzyludzkich, sytuacji wyglądających na stałe. Opowiadają o erotyce, pamięci, etapach życia i o Historii. Dzięki temu są widzom tak bliskie. Czuje się w nich szczerość i odwagę obnażenia zarówno „duszy” widocznej w uporczywym spojrzeniu, jak i nie próbującego uwodzić ciała. Bo mimo skupienia na sobie, te zdjęcia rzadko są narcystyczne. Pozbawiona makijażu twarz nie usiłuje się podobać. Jedyne odstępstwo stanowi seria aktów w szpilkach i z przezroczystą folią zamiast sukienki. Tylko na nich modelka ma usta pomalowane ciemną szminką, przez co wygląda niczym femme fatale, tyle że broń zwraca przeciw sobie, pisząc na odsłoniętym brzuchu słowo DESTROY.

Cechy artystki emanują z rysowanych przez nią na „szmatkach” postaci. Uchwyceni podczas intymnych rytuałów „Ludzie z powietrza” zdają się gotowi w każdej chwili pognać w kolejne nieznane. Te delikatne osoby – mimo całego realizmu bardziej przywodzące na myśl cienie niż ludzi – ujmują ulotność. Zniknąć mogą nawet w głębszej kieszeni zimowego płaszcza.

Instalacja z 1982 roku „Ogród Effi Briest” powstała w czasie, gdy globtroterka, nie mając na nie pieniędzy, zaniechała na moment podróży, rozbudzając wyobraźnię w mini-parczku na Manhattanie. Pisząc dzisiaj te słowa w kilka dni po inwazji Rosji na Ukrainę, w chwili wielkiej migracji przerażonych uciekinierów, myślę sobie, że umiejętność odnajdywania siebie, nadawania cech własnej osobowości miejscom narzuconym przez zawirowania naszego życia bądź Historii jest w niezmieniającym się na lepsze świecie ogromnie cenna.

Anni fa, scrivendo di Ewa Kuryluk, l'ho definita una delle artiste più moderne e cosmopolite che io conoscessi. Moderne, grazie alla capacità di usare un mondo contratto, alla mancanza di attaccamento a un pezzo di terra, alla disponibilità a lavorare a Varsavia, a New York o in Giappone, oppure nelle vicinanze dello studio parigino di Man Ray. Ho ricordato proprio lui nel contesto di questa mobilità. Avendo trascorso gran parte della sua vita a Montparnasse, dove arrivò da Brooklyn, alla domanda su come il cambio di paese avesse influenzato la sua arte, rispose che non lo aveva fatto in alcun modo. E infatti, a differenza di altri surrealisti, non ha fotografato Parigi. Le sue splendide foto sono state scattate in uno studio in via Campagne Première, ma avrebbero potuto essere scattate anche in un palazzo di Brooklyn. Non credo che il *genius loci* rientri nella parentela spirituale di nessuno dei due. Piuttosto, li animava la curiosità verso gli Altri e l'apertura al mondo, paradossalmente più facile da attuare centouno anni fa, quando il newyorkese Emmanuel Radnitzky si trasformò in un parigino, di quanto lo sia ora.

Ewa ha diviso la sua vita in diversi e lontani indirizzi, ma in ciascuno di questi è rimasta sé stessa. Da sola nel proprio studio. Lì ha fotografato sé stessa, ha creato i dipinti e ha praticato il «Teatro dell'amore». Lì posava vestita da canguro, in calzamaglia arcobaleno, in una maschera da gatto o «veneziana», oppure in compagnia di un mini-violino o di un violoncello. Nell'installazione del 2000, intitolata *Trio dla ukrytych* [Trio per i nascosti] ritroviamo una maschera bianca dal lungo becco che evoca la peste veneziana e la peste morale del Novecento, insieme agli strumenti musicali. Si tratta di un'installazione enigmatica, dedicata alla madre che, sopravvissuta alla Shoà, si è nascosta per tutta la sua vita «sotto la maschera cresciuta sul suo volto, che diventa la nostra identità» (cit. le parole dell'artista).

Negli ultimi due decenni, in questo studio, Ewa ha esaminato il passato scrivendo libri autobiografici, occupandosi di archeologia familiare, tracciando, tra l'altro, la storia di Maria Kuryluk nata Miriam Kohany. L'intimità di questo lavoro fa riflettere nel 2022, quando tutti, *nolens volens*, abbiamo vissuto un'esperienza di solitudine: alcuni in modo creativo, altri no.

Avendo praticato l'arte per oltre mezzo secolo, Ewa Kuryluk è stata un'innovatrice in una duplice forma: prima di tutto guardava al futuro (anche pandemico), separandosi temporaneamente dal mondo e, in secondo luogo, ha saputo predire profeticamente l'abitudine di spiarsi attraverso il buco della serratura. Oggi, quasi tutti lo fanno sui social media, anche se ovviamente le loro immagini disponibili al pubblico non hanno molto a che fare con la sincerità e la mancanza di trucco presenti nell'autofotografia di Kuryluk. I selfie di oggi scorrono in un flusso prevedibile. Stando da sola Ewa ha colto il momento per andare contro la tendenza.

L'iperrealismo, dominante nella sua pittura dal 1975, ha lasciato il posto ai tessuti nel 1978. Stanca del processo di pittura, ha iniziato a realizzare le installazioni con figure che sembravano essere disegnate con un bisturi su un pezzo di cotone grezzo, e poi su seta. Questi ritratti uniscono la sacralità del velo della Veronica (di cui ha scritto) alla fisicità del sangue sulle lenzuola. Il pennarello rossastro che fa pensare al sangue, il cotone grezzo delicato come la pelle, facile da tagliare, strappare e ferire: i nuovi elementi hanno avvicinato la sua arte all'arte giapponese effimera, così lontana dalla tradizione della pittura «solida».

Tutto ciò che Ewa ha fatto prima nella pittura, poi nelle installazioni, nasce dall'autofotografia. Dall'età di tredici anni continua a fotografarsi con pazienza, passione e conoscenza della tecnica, lasciando una traccia dell'esistenza di chi vive nel mondo occidentale tra la seconda metà del '900 e l'inizio del secolo successivo. Spogliandosi davanti all'obiettivo, trattando l'occhio della telecamera come lo sguardo di un *voyeur* o di un amante, è entrata nella sfera dell'intimità e ha portato gli spettatori, che lo volessero o meno, a un imbarazzo. Raramente gli artisti permettono di avvicinarsi così tanto.

Probabilmente, proprio la consapevolezza di oltrepassare qualche limite ha fatto sì che la fotografa stessa potesse vedere le sue foto solo quarant'anni dopo aver realizzato il suo primo autoritratto nel 1959. I frammenti di vita catturati sulla pellicola sono rimasti chiusi a lungo in scatole coperte di polvere a Varsavia, Vienna, Stoccarda, New York e Parigi, acquistando la dimensione di una documentazione archeologica da leggere alle generazioni future. A tutt'oggi l'artista mostra con riluttanza gli autoritratti più erotici.

Le sue foto riportano alla mente i dipinti di Helene Schjerfbeck che, lontana dal mondo, in un posto solitario vicino a Helsinki, riproduceva all'infinito su tela il proprio volto espressivo. E gli studi di Claude Cahun e Cindy Sherman sui limiti che da sempre intrigano gli artisti dell'*«io»*, sfuggente a una definizione. Lo stesso accade nell'estetica del primo film di Chantal Akerman *Io tu lui lei*, dove per un'ora e mezza l'artista, similmente priva di pudore, interpreta i misteri della solitudine in un locale vuoto.

Nell'era di Internet, dei blog e dell'arte che registra la privacy, il suo diario irregolare, creato con tale coerenza, può sembrare un progetto meno radicale di quanto fosse cinquant'anni fa. E però quante persone nel 1969 avrebbero avuto l'idea – avendo appena ripreso conoscenza dopo un incidente sugli sci – di farsi un ritratto fotografico? (vale la pena di notare che la foto mostra un caso oggettivo: il capo ferito viene poggiato sul giornale in cui la parola più lunga del titolo forma la parola VISO).

Kuryluk deve la decisione di documentare la propria vita, in una certa misura, alla convinzione che l'accompagnava in giovinezza, che sarebbe morta poco dopo aver compiuto 50 anni. Dedica molto tempo per prepararsi a scattare una foto, cerca pazientemente l'impostazione corretta della fotocamera, in modo che al momento dell'autoscatto il suo personaggio abbia il controllo completo sull'inquadratura stretta. Poi decide di posare per ore nel suo studio o all'esterno, ad esempio durante la sua vacanza a Key West, dove si ferma molte volte in acque poco profonde per posare. Dato che non usa il flash, utilizza lunghi tempi di esposizione. I suoi ritratti, come lei stessa afferma, sono immagini congelate nel tempo, ritagliate dal flusso della vita. Non è in grado di riprodurre l'atmosfera intima della sessione in compagnia, ad eccezione di Helmut Kirchner, presente nelle installazioni *W czterech ścianach* [Tra quattro mura] (1979) o *Teatr Miłości* [Teatro dell'amore] (1986).

Le sue foto devono essere guardate in serie, perché solo così si può vedere fino in fondo la natura mutevole dell'identità: nella successione degli scatti la modella sembra essere sempre una persona diversa. A differenza degli artisti che si fotografano secondo un rituale definito da regole strette, Ewa prende la macchina fotografica solo quando è pronta a darsi anima e corpo. Ultimamente sempre di più con l'anima, perché il corpo onnipresente nelle prime foto diventa più spesso ricoperto da maschere e costumi in bianco e nero. L'erotismo lascia il posto alla teatralità e lo sfondo neutro è pieno di oggetti di scena.

«Non capisco la me stessa di quegli anni», dice, guardando le vecchie foto. Poi continua a fotografare. Sullo sfondo passano le guerre, si stabiliscono e crollano sistemi politici e governi, l'umanità si dirige sempre di più verso la distruzione che verso la felicità. E lei, ricercatrice diligente, annota le tracce che lascia. In questo modo rassicura sé stessa e tutti noi, ricordandoci che l'identità è una cosa fluida, che la vita a volte può essere arte e che vale la pena di esplorare la propria stanza per conoscere il mondo.

Senza l'esperienza dell'infanzia e della prima giovinezza trascorsa a Varsavia, una città segnata da drammi familiari, che comincerà a esplorare molto più tardi, non ci sarebbe stata la viaggiatrice cosmopolita, la scettica e diligente osservatrice di ciò che la circonda. Una vagabonda che sfugge costantemente alla realtà addomesticata.

Quando stavamo trascorrendo insieme le vacanze a Pont-Aven, Ewa ha appeso le sue opere in un paesaggio bretone e lì erano come a casa, in uno studio parigino. Dopotutto, il loro tema è l'instabilità dei paesaggi, le relazioni interpersonali e le situazioni, che sembrano permanenti. Raccontano di erotismo, memoria, fasi della vita e Storia. Per questo sono così vicine agli spettatori. Si sente l'onestà e il coraggio di esporre sia l'anima, visibile nello sguardo persistente, sia il corpo che non cerca di sedurre. Perché nonostante la concentrazione su di sé, queste foto sono raramente narcisistiche. Il viso, privo di trucco, non cerca di piacere. L'unica eccezione è una serie di nudi con tacchi a spillo e con una pellicola trasparente al posto del vestito. Solo qui la modella ha le labbra dipinte con un rossetto scuro, per cui sembra una femme fatale, solo che indirizza l'arma verso sé stessa, scrivendo sullo stomaco esposto la parola DESTROY.

Le caratteristiche dell'artista vengono emanate dalle figure da lei disegnate sugli «stracci». Catturate durante rituali intimi *Ludzie z powietrza* [Personae d'aria] sembrano pronte a precipitarsi nell'ignoto in qualsiasi momento. Queste persone delicate, nonostante tutto il loro realismo, ricordano più le ombre che gli esseri umani in carne e ossa, e affascinano con la loro impalpabilità, tanto che possono scomparire persino nel fondo della tasca di un cappotto invernale.

L'installazione del 1982, *Ogród Effi Briest* [Il giardino di Effi Briest], nasce in un momento in cui la giramondo, senza soldi, rinuncia per un momento ai suoi viaggi, stimolando la sua immaginazione in un mini-parco di Manhattan.

Scrivendo queste parole oggi, a pochi giorni dall'invasione russa in Ucraina, durante una grande migrazione di profughi spaventati, penso che la capacità di ritrovare sé stessi, di conferire i tratti della propria personalità a luoghi imposti dal tumulto della nostra vita o dalla Storia sia immensamente preziosa in un mondo che non cambia in meglio.

Writing about Ewa Kuryluk years ago, I described her as one of the most modern and cosmopolitan artists I know. A modern artist, thanks to the ability to make use of a shrunken world, she has a lack of attachment to a piece of land, and a readiness to work – in Warsaw, New York, Japan or in the vicinity of Man Ray's Paris studio. It was Ray's memory that I recalled in the context of this mobility. Spending most of his life in Montparnasse, where he had come from Brooklyn, when asked how the change of country affected his art, he answered that it did not. Indeed, unlike other surrealists, he did not photograph Paris. His brilliant photos were taken in a studio on Campagne Première street, but it could equally have been in a Brooklyn tenement house. I don't think the *genius loci* is behind the spiritual kinship of these two. More like a curiosity towards others, an openness to the world which, paradoxically, was easier to bring into existence one hundred and one years ago, when the New Yorker Emmanuel Radnitzky changed into a Parisian than it is now.

Kuryluk divided her life between several distant addresses, but in each place she remained herself; alone in her studio. There, she photographed herself, portrayed herself, and practiced the 'Theater of Love'. She posed in a kangaroo outfit, in rainbow tights, in a cat or Venetian mask, in the company of a mini-violin or a cello. A white mask with a long nose – evoking the memory of the Venetian plague and the moral plague of the twentieth century – as well as musical instruments would return in the installation *Trio for the Hidden* in 2000. An enigmatic installation devoted to a mother who, after experiencing the Holocaust, hid her whole life "under a mask adhered to her face, which becomes our identity" (quoting the artist's words).

Over the past two decades, Kuryluk has pored over the past in this studio, writing autobiographical books, dealing with family archaeology, tracing, among other things, the history of Maria Kuryluk née Miriam Kohany. In 2022, when all of us *nolens volens* experienced solitude – some in terms of artistic work, and some not – the intimacy of Ewa's work causes reflection.

Having practiced art for over a half a century, Ewa Kuryluk is an innovator in two ways. Firstly, she looks ahead into the (also pandemic) future, temporarily closing herself off from the world. Secondly, she prophetically predicts the habit of peeping at herself through the keyhole. Now almost everybody does this on social media, although obviously their images for show don't have much to do with sincerity and the lack of makeup visible in Kuryluk's self-photography. Today's selfies flow naturally and are predictable everywhere. Ewa catches the moment against this trend.

Hyperrealism, which has dominated her painting since 1975, gave way to fabrics in 1978. Weary with the process of painting, she started putting up installations with forms as if drawn with a scalpel on a piece of calico, and then on silk. These portraits combine the sacrum of Saint Veronica's veil (about which she wrote) with the physicality of the blood on the sheets. A brick-colored felt-tip pen, suggesting blood, calico soft as skin, easily cut, torn and wounded – these new elements bring her art closer to ephemeral Japanese art, so far removed from the tradition of 'solid' painting.

Everything that Kuryluk does, at first in painting, then in installations, derives from auto-photography. From the age of thirteen, while photographing herself consistently, patiently, with passion and knowledge of the technique, she leaves a trace of the existence of a woman living in the western world in the second

half of the 20th and the beginning of the next century. By exposing herself to the lens, treating the camera's eye like the gaze of a voyeur or a lover, she enters the area of intimacy and makes viewers feel intimidated, whether they like it or not, knowing that artists do not often let them in so closely.

Perhaps subconsciously aware of the boundaries she has crossed, the photographer waits forty years before looking back on the self-portraits she started in 1959. The fragments of life captured on film sat for a long time in dusty boxes in Warsaw, Vienna, Stuttgart, New York, and Paris, as an archaeological record to be read by future generations. To this day, the artist is reluctant to show her most erotic self-portraits.

Her photographs bring to mind the paintings of Helene Schjerfbeck who, away from the world, in seclusion near Helsinki, endlessly reproduced her own expressive face on canvas, as well as the studies of the edges of an undefined, elusive 'I', ever-intriguing to artists, like works by Claude Cahun and Cindy Sherman. And the aesthetics of the early movie by Chantal Akerman – *Je tu il elle* – where for an hour and a half the artist, similarly devoid of prudishness, plays out the mysteries of loneliness in an empty interior.

In the era of the Internet, blogs and art recording privacy, her irregular journal, carried out with such a consistency, may seem a less radical project than it was half a century ago. However, how many people in 1969 would have thought – having barely regained consciousness after a skiing accident – to make a photographic portrait of themselves? (Incidentally, in this photograph, objective chance makes an appearance: the scarred head rests on the newspaper, in which the longer word of the title has formed the word FACE).

Kuryluk owes the decision to document her own life to some extent to the conviction that accompanied her in her youth that she would die shortly in her 50^s. She takes a long time preparing to take a photo, patiently looking for the correct setting of the camera, so that when the self-timer is started, her figure will have complete control over a tight frame. Then, she poses for hours in her studio or out in the wild, for example during the holidays on Key West, where she froze in the shallow water multiple times. Not accepting flash, she uses long exposure times. Her portraits, as she says, are like pictures frozen in time, cut off from the stream of life. She cannot recreate the intimacy of her sessions whilst in company, with the exception of Helmut Kirchner, present in the installations *Within the Four Walls* (1979) or *Theater of Love* (1986).

Her photographs should be viewed in series, because only then can the changing nature of identity be fully visible: in subsequent shots the model seems to be a different person each time. Unlike the artists who photograph themselves in accordance with hard-and-fast rules, Ewa Kuryluk only reaches for the camera when she is ready to devote herself, body and soul, to it. Recently, it's mainly a matter of soul, because the ubiquitous body in the early photographs is more and more often covered with masks and black and white outfits. Eroticism gives way to theatricality, while a neutral background is filled with props.

"I don't understand myself back then" – she says, looking at the old prints. Then she continues to take photographs. In the background, wars are waged, political systems and governments are established and collapse, and humanity is speeding up towards destruction rather than happiness. Meanwhile, she, as a diligent investigator, records her own traces. In doing so, she reassures herself, and us, that identity is a fluid thing, that life can be art, and that it is worth investigating one's own room in order to understand the world.

She would be no cosmopolitan traveler, a clever and skeptical observer of her surroundings, if not for the experiences of a childhood and early youth spent in Warsaw – a city marked with family drama that she will begin to explore much later. There would be no nomad, constantly escaping from a tame reality.

When we spent holidays together in Pont-Aven, Ewa Kuryluk arranged her works into a Breton landscape where they looked as much at home as in her Parisian studio. After all, they deal with the impermanence of landscapes, of interpersonal relationships, and of seemingly permanent situations. They are about eroticism, memory, life stages, and history. That's why they become relatable. One can feel an honesty in them; a courage to expose both the 'soul' visible in the persistent gaze, as well as the body that does not try to seduce. Because, despite focusing on herself, these photographs are rarely narcissistic. Her face devoid of makeup does not try to please. The only exception is a series of nudes in high heels with transparent foil instead of a dress. Only in these does the model have her lips painted with dark lipstick, which makes her look like a femme fatale but who turns against herself, writing the word *DESTROY* on her exposed stomach.

The artist's features emanate from the figures she draws on the cloths. Captured during intimate rituals, 'Air People' seem to be ready to rush into the unknown at any moment. These delicate figures – despite all their realism, more reminiscent of shadows than people – charm with their elusiveness. They can disappear even in a deeper winter coat pocket.

The installation of 1982, *The Garden of Effi Briest*, was created at a time when the globetrotter, having no money for it, abandoned her travels for a while and stimulated her imagination in the mini-park in Manhattan. Writing these words today, a few days after Russia's invasion of Ukraine, at a time of a great migration of terrified refugees, I think that the ability to find oneself, to attribute features of one's own personality to places imposed by the turmoil of our life or history, is extremely valuable in a world that does not change for the better.



Kangór z kamerą | Canguro con la sua macchina fotografica | Kangaroo with the camera | 2009



Z ojcem | Con padre | With Father, 1946

Z Piotrem | Con Piotr | With Piotr, 1955

Z mamą i Piotrem | Con mamma e Piotr | With Mother and Piotr, 1955

5 maja 1946 Urodziłam się w Krakowie jako pierwsze dziecko Karola Kuryluka i Marii Grabowskiej. Ojciec, założyciel i wydawca lwowskich Sygnałów, był po wyzwoleniu redaktorem naczelnym „Odrodzenia”. Mama, pisarka, tłumaczka i utalentowana pianistka, chorowała na schizofrenię od mojego urodzenia do śmierci.

1947–1949 „Odrodzenie” przeniosło się do Warszawy, a my wraz z nim. W lutym 1948, gdy pismu narzucono kurs stalinowski, ojciec podał się do dymisji i zaczął pracować w Polskim Radiu.

1950 Druga ciąża mamy pogorszyła jej stan. Ojciec zawiódł mnie do zaprzyjaźnionych pisarek do Wrocławia. Unikałam oschłej Marii Dąbrowskiej, uwielbiałam Annę Kowalską i jej córkę Tulcię.

23 kwietnia 1950 Urodził się mój brat Piotr. Miał alergię na białko zwierzęce, w tym mleko matki. Po śmierci ojca dowiedziałam się, że w konspiracji nosił pseudonim *Piotr*.

1951–1952 Z pomocą ojca nauczyłam się czytać. Mama mówiła do mnie po francusku. Przez Władysława Szpilmana, kolegę ojca z Radia, znalazła nauczycielkę fortepianu. Nie sięgałam do klawiatury i na lekcje u prof. Raube w Szkole Muzycznej na Górnogórskiej chodziłam z jaśkiem. Lubiłam słuchać radia, wychwytywałam wiadomości o wojnie. W razie wybucha następnej postanowiłam otruć się rtęcią, którą wydobywowałam ze szpar w podłodze. Nie znosiłam przedszkola i wyczekiwłam niedzieli, którą spędzałam z ojcem. Szliśmy na spacer do Łazienek albo do Ogrodu Botanicznego, jechaliśmy tramwajem do ZOO. Dyrektor Żabiński, znajomy ojca, powiedział kiedyś, że z Australii nie przysłano nam kangurów. Brzmiało to jak nasze nazwisko, więc oznajmiłam: „Jestem kangurem”.

1953 W szkole na Kopernika codziennie się gubiłam. Nie umiałam czytać, pisać, rysować, ani grać na bębnie, który mi przydzielono w orkiestrze szkolnej.

wiosna 1954–wiosna 1955 Skaleczyłam się w ucho. Na pogotowiu wstrzyknięto mi surowicę z krwi końskiej, na którą byłam uczulona. Straciłam przytomność, pokryłam się bąblami. Rodzice nosili mnie w mokrych prześcieradłach. W miesiąc potem atak serca złapał mnie przy fortepianie. Upadłam na podłogę. Gdy się ocknęłam, zapytam, czy zostanę w domu. Na „tak” poczułam wielką ulgę. Z zapaleniem mięśnia, wsierdzia i stawów leżałam pół roku w szpitalu, potem pół w domu. Rodzice wysłali Piotra do przyjaciół, żebym miała spokój.

Drzemałam i wpatrywałam się w reprodukcje na ścianach: w *Dziewczynę w turbanie* Vermeera, *Chłopski ślub* Brueghla, *Uliczkę na Montmartrze* Utrilla. Intrygowała mnie różowa ziemia Gauguina, ślinka napływała mi do ust na widok Irysów i Słoneczników Van Gogha, których tło miało kolor żółtka. Mama ucierała je z cukrem na kogiel mogiel: „zdrowy na serce”. Godzinami siedziała przy mnie i opowiadała: o willi z widokiem na góry; o siostrze Hildegardzie i jamniku Waldemarze; o kanarkach w wiklinowej klatce na werandzie i zapachu herbacianych róż; o sadzie pełnym czereśni i moreli, z których smażyło się konfitury; o babci o hiszpańskim wyglądzie, do której byłam podobna. Nie pytałam, co się z nimi stało.

Prosiłam tylko o płocienny woreczek z przedwojennymi guzikami. Te, które zostały odcięte od sukienki Hildy, podobały mi się najbardziej. Miały kształt słoni i przypominały mi o śmierci słonia, któremu ktoś dał do jelenia gwoździe. Gdy mi się poprawiło, mama wynalazła dla mnie nowe zajęcie. Rysowała na starych prześcieradłach małe martwe natury, które wyszywałam kolorowymi kordonkami. Z pokoju ojca przynosiła mi dzieła zebrane Dickensa, Tołstoja, Dostojewskiego, Hugo, Balzaka, Prousta, Orzeszkowej.

lato–jesień 1955 Wakacje spędzałam z Piotrem i naszą „przyszywaną ciocią Zosią” (dr Bielińską ze Lwowa) w Nieborowie. Byłam otyłą dziewczynką z zanikiem mięśni. Uczyłam się chodzić i pragnęłam zapoznać się z uroczym siedemnastolatkiem. Ale syn prof. Infelda nie zwracał na mnie uwagi. Spacerowałam więc z Olą i Aleksandrem Watem, który cierpiał na chroniczne migreny. Zbierałam dla niego żywicę z jabłoni. Przykładana do skroni, uśmierzała ból. Do trzeciej klasy poszłam do szkoły na Mokotowskiej. Przylgnęłam do naszej wychowawczyni Izby Przewoźnej. Byłam grzeczną i dobrą uczennicą, tylko z rysunku miałam trójkę. Dzieci mnie mczyły, unikałam chłopców toczących walki na worki z pantoflami.

1956 W październiku ojciec został ministrem kultury i sztuki. Do Warszawy przyleciał Yves Montand, śpiewał dla robotników na Żeraniu.

1957 Ojciec zaprosił Gérarda Philipe'a, którego uważałam za najprzystojniejszego mężczyznę świata. Laurence Olivier i Vivien Leigh przyjechali do Warszawy z *Titusem Andronikusem* w reżyserii Petera Brooka. W Zachęcie odbyła się wystawa rzeźby Henry Moore'a. W ramach „rozszerzonego planu Rapackiego” ojciec polecał z delegacją rządową na Daleki Wschód. W Pekinie podano kaczkę z dziobem, który zdął Mao-tse-tung. W Burmie małpki śpiewały w duetach. Książę Sihanuk rewizytował nasz kraj i na Jeziорze Łabędziim zdrzemnął się na moim ramieniu.

1958 Na wiosnę Marek Hłasko, stypendysta ministerstwa kultury, poprosił o azyl we Francji. Gomułka skorzystał z pretekstu, by pozbyć się ojca. Na stole pojawił się globus. Rodzice rozmawiali o Ułan Bator, Atenach. Gdy przejęli oszczędności, ojciec przystał na Wiedeń. Urodził się w Zbarażu za Franciszka Józefa, mówił biegły po niemiecku. Mama znała ten język lepiej od polskiego.

1959 1 stycznia czekał na pierwszego polskiego ambasadora w powojennej Austrii konsul PRL: Ida Jurysio-wa z córką Julią. Ambasada mieściła się w dwóch willach na Hietzingu. Nasza rezydencja była amfiliadą z lustrami na całą ścianę, pseudoantykami i bohomazami w złotych ramach. Do mieszkania nadawały się tylko dwa pokoje. Zimny i mroczny od ogrodu został sypialnią rodziców. Pokój z pianinem zajęły dzieci. Liceum francuskie zgodziło się mnie przyjąć pod warunkiem, że zostanę cofnięta o trzy klasy. Zdecydowałam się na pobliskie *Realgymnasium* dla dziewcząt. Jedna z nich pociechała żyletką mój kożuszek, pierwszy wiedeński zakup rodziców. Po szkole pobierałam prywatne lekcje niemieckiego, lecz nie robiłam postępów. Germanistka zaczęła nalegać, by mnie przenieść do „szkoły specjalnej”. Szlachetna dyrektorka gimnazjum,

socialistka, wyjaśniła mamie, że za nazistów do zakładów dla niedorozwiniętych wysyłano dzieci Żydów. Zapewniła, że nic mi nie grozi ze strony tej „kanalii”, której nie może wyrzucić z powodu „partytetu między czerwonymi i czarnymi”.

Piotr polubił swoją szkołę i szybko zaczął mówić po niemiecku. Na dziewczątce urodziny mama kupiła mu kolczasty krzaczek z koralowymi kwiatkami. Czy wiedziała, że to korona cierniowa? Kaktus sięga sufitu i do dziś kwitnie w naszym warszawskim mieszkaniu. U mamy wybuchła mania prześladowcza: w każdym przechodniu powyżej czterdziestki widziała gestapowca. Po próbie samobójczej trafiła do kliniki ucznia Freuda, prof. Hoffa. Czuła się tam bezpieczniej niż w ambasadzie, przebywała z przerwami prawie rok i powróciła jeszcze kilka razy.

Nauczycielka rysunku skłoniła mnie do namalowania autoportretu i pochwaliła go przed całą klasą. W drodze do domu zatrzymałam się przed sklepem z przyborami dla artystów. Wieczorem poprosiłam ojca o pieniądze na komplet farb. W trzynaste urodziny oświadczyłam, że nie będę grać na fortepianie, bo chcę zostać malarką. Na kolonie letnie we Włoszech zabrałam ze sobą *Idiotę Dostojewskiego* i prezent od ojca: aparat fotograficzny z samowyzwalaczem. Taki był początek fotografii autobiograficznej, którą uprawiam do dziś. Zaczęłam mówić po niemiecku i tak powitałam na dworcu ojca. Brakowało mi polskich słów, by mu opowiedzieć o Rawennie, którą zwiedziłyśmy w drodze do Wiednia. We wrześniu już nie bałam się szkoły. Siedziałam w ostatnim rzędzie, czytałam pod ławką. Na serio traktowałam tylko malarstwo. Gdy w dzień nie miałam czasu, malowałam nocą w łazience. W niedziele krążyłam ze szkicownikiem po Kunsthistorisches Museum.

Ojciec wydawał obiady zapoznawcze dla ambasadorów. Przyszła kolej na przedstawiciela ZSSR przy Agencji Energii Atomowej. Mama, która właśnie wróciła z kliniki, zapytała jego żonę: *Jak to możliwe? Wasz mąż był ministrem spraw zagranicznych, a Wy w obozie? – Stalin nic o tym nie wiedział* – odparła ambasadorka. A ojciec bąknął nerwowo – *Ewuniu! pokaż chomika towarzyszowi Mołotowowi. On tak kocha zwierzęta!*

1960 Rodzice zaprzyjaźnili się z ambasadorem japońskim i jego żoną, ja z ich córką Michiko Uchida: dziś znaną pianistką. Zachwycona wirtuozerią rówieśniczki, namalowałam dla niej martwą naturę z rybami. W zamian dostałam album ze zdjęciami Kioto, które, jak mi powiedział ojciec, cudem uniknęło losu Hiroszimy. Pilot, który ją zbombardował, zachorował psychicznie. Jego historię opisał Guenther Anders, pierwszy mąż Hanny Arendt. Mieszkał w Wiedniu ze swoją drugą żoną, Amerykanką. Zaprośli ojca, który mnie zabrał ze sobą. Obliczyłam, że zostałam poczęta zaraz po zrzuceniu bomb atomowych. Mama zapisała mnie do Szkoły Tańców Towarzystkowych Elmeyera. Ojciec nalegał, bym jeździła na łyżwach. Ja miałam inne plany. Przekupywałam dozorcę i na pauzach paliłam w piwnicy. Po szkole pakowałam łyżwy do koszyka i jechałam do Havelki, kawiarni wiedeńskiej bohemy, z którą pragnęłam się zapoznać.

1961 W styczniu przysiadła się do mojego stolika przystojny trzydziestolatek: malarz, fotografik, filmowiec. Podałam się za starszą, ale i tak zamarł, gdy powiedziałam, kim jestem. Sam był uchodźcą węgierskim bez papierów i pieniędzy. Nie zostawił mi swojego nazwiska ani adresu. Lecz ja Gézę odnalazłam i zwierzyłam

się ojcu. Tolerował moje wagary i późne powroty do domu. Latem, by nadrobić trzy lata angielskiego, pojechałam na wymianę szkolną do Anglii. Po drodze zatrzymałam się w Paryżu u Brezów, przyjaciół rodziców. Tadeusz przedstawił mnie Janowi Lebensteinowi i właścielowi Galerii Lambert ze słowami: „Ewunia maluje. Jak dorośnie zrobi jej Pan wystawę?” Kazimierz Romanowicz skinął głową i dotrzymał słowa.

Jesienią zmieniłam klasę. W nowej zaprzyjaźniłam się z Marinellą d’Alessandro (pół Włoszką, pół Węgierką) i Mariną Fischer, córką lewicowego pisarza. Założyłyśmy szkolne pisemko. Do pierwszego numeru napisałam z zachwytem o Sartrze. Posądzono mnie o propagowanie komunizmu, o mało nie wyleciałam ze szkoły. Dyrektorka zatuszowała skandal, pisemko zlikwidowano.

1962 Géza zabierał mnie na filmy od 18 lat i pokazy wiederńskich akcjonistów. Bał się, że zajdę w ciążę, i zniechęcał mnie do wizyt u siebie. Nie odnoсиło to skutku, więc znikł. Ojciec codziennie odwiedzał mamę. W szpitalu haftowała, czytała Tomasza Manna i korespondowała z jego córką Eriką. Gdy przyjeżdżała na przepustkę, nie poznawała nas. Ale lubiła oglądać moje obrazy, a na widok prac Piotra szeptała: „ma talent do wszystkiego”. Istotnie. Grał i komponował na pianinie; malował i lepił, robił wycinanki, mozaiki, maski, zielniki; kolekcjonował motyle, obserwował gwiazdy, stale coś obliczał.

Prof. Hoff zasugerował, by mamie podarować szczeniaczka. Tak pokochała spanielkę, którą nazwałam Zaza, że została w domu. Tymczasem do szpitala trafił z zawałem ojciec. Zamiast do sanatorium, pojechał do pensjonatu w Lasku Wiedeńskim, gdzie poznał Friedricha Heera, historyka-rewizjonistę i autora książki *Austriacki katolik Adolf Hitler*, która zrobiła na nas duże wrażenie. Latem pojechałam na kurs literatury francuskiej do Saint Malo. Jesienią odkryłam malarstwo Klimta i Egona Schiele, poezję Trakla i Properego, którego wiersze przerabialiśmy na lekcjach łaciny. Zapisałam się do Instituto Italiano na kurs włoskiego. Ojciec mi powiedział, że za około rok zostanie odwołany. By zdać maturę w Austrii, wystąpiłam o zezwolenie na przeskoczenie roku.

1963 Wiosną przeskoczyłam rok. W lecie zrobiłam kurs kultury i cywilizacji francuskiej na uniwersytecie w Nicei. Na plaży poznałam amerykańskiego pejzażystę, który mnie czasem zabierał w Alpes Maritimes. Malowaliśmy w plenerze.

1964 Warszawska ASP przyjęła moją teczkę. Egzamin wstępny pozwolono mi zdawać na jesieni, termin wiosenny kolidował z maturą. Zdałam ją i wygrałam konkurs Instytutu Włoskiego. Nagrodą było letnie stypendium na uniwersytecie w Urbino. Na wycieczce pomaturalnej do Grecji odłączyłam się od naszej klasy i pojechałam autostopem do Delf, Epidauru, Myken i Tirynsu. Na Biennale w Wenecji zafrapowały mnie *combined paintings* Rauschenberga. W Urbino mieszkałam koło domu Rafaela. Malowałam na balkonie, podróżowałam autostopem po Umbrii i Toskanii. We Florencji poznałam Odile, nauczycielkę z Normandii. Z Rzymu poleciłam do Warszawy. Ojciec był bezrobotny, martwił się moim wyborem studiów.

Obiecałam, że jak zdam na ASP, zapiszę się na kurs pisania na maszynie. Tak też zrobiłam. Prof. Studnicki uważało mnie za zmanierowaną „literatkę”, która powinna zdawać na polonistykę. W jego pracowni



Mama z Zazą | Mamma e Zaza | Mother with Zaza, 1962
Z obrazami na dachu naszego domu w Warszawie | Con i dipinti sul tetto della nostra casa a Varsavia
With my paintings on the roof of our house in Warsaw, 1966

zaprzyjaźniłam się z Krystianą Robb-Narbutt. Zimą zachorowałam na astmę. Nim stwierdzono alergię, w tym na węgiel i farby olejne, leczono mnie na gruźlicę. Ataki duszności chwytały mnie nocą. Gdy nie udawało się ich przerwać, pogotowie wiozło mnie pod namiot tlenowy.

1965 Wiosną przyjął mnie do siebie prof. Dominik, u którego skończyłam drugi rok, mniej chorując. Gdy przejeśliśmy oszczędności, ojciec został dyrektorem PWN.

1966 Na lato zaprosiła mnie do siebie Odile. Pobyt u niej i autostop szlakiem gotyckich katedr opisałam w *Listach z podróży*: pierwszym większym tekście napisanym po polsku. Na jesieni trzeba się było znów przenieść. Wybrałam prof. Gierowskiego. Byłam jego jedyną studentką i doprowadzałam go do furii swoimi figuratywnymi gwaszami. W Boże Narodzenie poznałam Helmuta Kirchnera, starszego ode mnie o półtora roku studenta fizyki na uniwersytecie w Cambridge. Zaimponował mi ocztyaniem, znajomością sztuki i podróżą autostopem do Afganistanu. Zaczęliśmy korespondować.

1967 W marcu Listy ukazały się w „Ty i Ja”. Rektor Wnuk, kolega ojca ze Lwowa, zgodził się, bym organizowała niezależne pokazy studenckie. W maju powiesiłam oleje Andrzeja Bieńkowskiego i Piotra Szubartowicza wraz ze swoimi gwaszami na klatce schodowej wydziału malarstwa. Karolina Beylin pochwaliła naszą wystawę w „Expresie Wieczornym”. Piotr zdał jako jeden z najlepszych na wydział fizyki UW. Latem pojechaliśmy z Helmutem autostopem na Sycylię.

Na początku roku akademickiego okazało się, że zostałam przeniesiona z malarstwa na grafikę. W pracowni prof. Tomaszewskiego zrozumiałam, że nie mam zdolności do plakatu. Zajęłam się litografią i wypracowałam własną technikę: na mokrą farbę sypałam srebrny lub złoty proszek, na nim drukowałam kolory. Pomoc przy przeciaganiu kamieni przez prasę zaoferował mi starszy kolega, Edward Dwurnik, z którym przyjaźniłam się do końca studiów. Wybuchła antysemicka nagonka na PWN. Ojciec wylądował w szpitalu z kolejnym zawałem. Wyszedł na własną prośbę. W grudniu poleciął na targi książki na Węgrzech.

9 grudnia 1967 Ojciec zmarł nad ranem na atak serca w hotelu w Budapeszcie. Byłam w pracowni ceramiki, nie znaleziono mnie i po zwłoki polecił Piotr. Wrócił w szoku. Płakał, potem sobie wmówił, że ojciec zaraz wróci i razem z Zazą warował przy drzwiach. Prof. Zemła zgodził się, bym w jego pracowni zrobiła nagrobek. Gdy był już odłany w brązie, odrzuciła go „komisja artystyczna” Cmentarza Powązkowskiego: „Projekt nie odpowiada charakterowi zmarłego, wykonawca nie posiada uprawnień artysty plastyka”. Odwołałyśmy się z mamą do ministra kultury, który zezwolił wdowie „na udekorowanie grobu tow. Kuryluka wyrobem artystycznym córki zmarłego”.

1968 Wielu starych przyjaciół zerwało z nami. Ale pojawiło się kilku nowych. Wielką serdeczność okazał mi prof. Mieczysław Porębski. Pomógł mi powrócić na malarstwo do pracowni prof. Byliny, u którego zrobiłam dyplom; zachęcił do napisania magisterium o wiedeńskiej secesji.

8 marca 1968 Piotr przybiegł z uniwersytetu poturbowany. Mama zabarykadowała się w pokoju z fortepianem. Julia Juryś, która od śmierci ojca odwiedzała nas prawie codziennie, nie pojawiła się. Wieczorem dowiedziałam się, że została aresztowana wraz z innymi kolegami. Piotr biegał po mieszkaniu i krzyczał: „Sami z szaloną mamą! W barbarzyńskim kraju. Co z nami będzie?”

Cierpiał coraz bardziej. Nie robił nic, albo czytał Lema. Chciał „wyemigrować na księżyc”. Mama grała na fortepianie, albo chowała się pod biurko i krzyczała – SS, Gestapo. Zmobilizował nas brak pieniędzy. Mama zaczęła udzielać lekcji niemieckiego i francuskiego. Dr. Fritz Cocron, dyrektor Czytelni Austriackiej w Warszawie, okazał szlachetność. Zapraszał mamę na przyjęcia i koncerty, dawał jej w prezencie zagraniczną żywność. Została nauczycielką jego dzieci, które uwielbiała, potem bibliotekarką. Mnie przydało się pisanie na maszynie. Edda Werfel zatrudniła mnie w niemieckiej redakcji „Polski”: propagandowego miesięcznika wydawanego w wielu językach.

Czytelnik podpisał z mamą kontrakt na tom wspomnień o ojcu. Szybko je skompletowała. Zofia Lissa, dawna recenzentka muzyczna *Sygnalów*, napisała, że w czasie okupacji ojciec pomagał Żydom, a z ławki w lwowskim parku zabrał młodą kobietę, która „przeżyła i mieszka w Warszawie”. Zebrane przez mamę wspomnienia zostały opublikowane dopiero w 1984 (*Książka dla Karola*, wybór i opracowanie Kazimierz Koźniewski).

Moje obrazy posepniały. Malowałam groteskowe portrety i sceny: zniszczone krajobrazy, zburzone miasta, śmiertniki; ludziki-mrówki i olbrzymy; sale szpitalne i operacyjne; cele tortur, szczątki ciała, martwe pary, rozpadający się glob. Do płócien i desek przyklejałam kawałki gazet, odpadki. Jean Adhémar, dyrektor gabinetu rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu, zakupił ode mnie trzy litografie, potem kupował regularnie dalsze grafiki.

1969 Razem z Anną Porębską przełożyłam na polski *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* Maxa Dvoraka, razem z Piotrem trzytomową *Historię Ameryki* F. J. Dockstadera. Dla Naszej Księgarni ilustrowałam książki dla dzieci. Na akademii niezależnych pokazów już się nie robiło. Wraz z kolegami wystawiłam rysunki w Klubie Medyka. W Wyższej Szkole Muzycznej odbyła się pierwsza wystawa indywidualna: z płótna-kolażu zdarto pierś bażanta. Jadąc do Helmuta, zabrałam prace do Anglia. Kilka grafik sprzedałam do Kettle's Yard Museum w Cambridge, w Londynie znalazłam galerię chętną do współpracy. Piotr rzucił fizykę, dręczył siebie i mamę. Przekonałam go, że musi wyjechać z Warszawy i przenieść się na łatwiejsze studia. Zdał na germanistykę na uniwersytecie we Wrocławiu.

1970 W maju otwarto wystawę mojego malarstwa i grafiki w londyńskiej galerii Woodstock. W Warszawie, gdzie w tym czasie robiłam dyplom, nikt o tym nie wiedział. Prof. Porębski otrzymał katedrę na UJ i przeszedł się do Krakowa. Zabrałam się do przerabiania pracy magisterskiej na książkę i do doktoratu z historii sztuki o grotesce w twórczości Beardsleya. Latem pojechałam do Cambridge. Z Warszawy zadzwonił Piotr. Przyjechał do domu i znalazł mamę w szale. Pogotowie odwiozło ją do Tworek, zabrała Zazę do Wrocławia. Gdy mamie się poprawiło, wzięłam ją do Anglia. Znów zadzwonił telefon: do Tworek trafił Piotr.



Galerie Lambert Paryż | Parigi | Paris, 1974

Zachęta Narodowa Galeria, Warszawa | Varsavia | Warsaw, 1975

Mama wróciła do Warszawy. W krytycznych momentach choroba się wyciszała, a mama okazywała niezwykłą dzielność.

1971-1972 Wydawnictwo Literackie przyjęło *Wiederńską Apokalipsę*. Przez Porębskich, których często odwiedzałam, poznałam Jerzego i Zofię Nowosielskich, Elżbietę Grabską i Olka Wallisa, Tadeusza Brzozowskiego i Tadeusza Kantora. Uczestniczyłam w IV Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie. Dużo fotografowałam, w malarstwie coraz częściej posługiwałam się zdjęciami.

1973 Helmut został asystentem na Uniwersytecie w Wiedniu. Wystawy obrazów i grafik odbyły się w Galerii Christiana M. Nebehaya (zamówił u mnie druk dwóch litografii, które zakupiły Zbiory Graficzne Albertiny) i w warszawskiej Galerii Współczesnej, prowadzonej przez Boguckich. W wydanej przez nich ulotce piszę o porzuceniu „romantycznych człekopejzaży” dla „realistycznych ekranów”:

Krajobraz na ekranie telewizora w sali szpitalnej, widok drzewa albo plaży podczas elektroszoku, agonia, której towarzyszy projekcja obcego umierania, delirium, podczas gdy na ekranie słonecznie wschodzi proszek do prania, sprzeczka rodzinna przy akompaniamencie wrzawy wojennej na innym kontynencie. Ekrany, ekrany, ekrany...

Na wernisażu w Galerii Współczesnej Ryszard Stanisławski zakupił „człekopejzaż” i dwa „ekrany” do Muzeum Sztuki w Łodzi. I przedstawił mnie kędzierzawemu panu z czarnobiałym spaniem. Tak zaczęła się przyjaźń, moja i mamy, z fotografem Markiem Holzmanem, jego żoną Różą i ich córkami Kają i Joanną.

1974 We wstępie do katalogu wystawy w Galerie Lambert Mieczysław Porębski pisze: „To malarstwo nic nikomu nie zawdzięcza. Nie jest ani paseistyczne, ani awangardowe. Należy do swojego czasu, jest jego świadectwem”. W Paryżu strajkowali śmieciarze i pocztowcy, zaproszenia na wernisaż roznieśli znajomi. Wystawę pochwalił „Le Monde”, a Kot Jeleński omówił w Wolnej Europie.

1975 Uczestniczyłam w kilku wiedeńskich wystawach zbiorowych i ofiarowałam obraz na wystawę-aukcję na rzecz Amnesty International. W dawnym *Schlachthofie*, rzeźniach przekazanych artystom, widziałam *Ików* w reżyserii Petera Brooka. Swój spektakl oparł na prawdziwej historii afrykańskich myśliwych. Gdy na terenie ich polowań powstał park narodowy, *Ikowie* stracili rozum. Wałęsali się bezcelowo, podnosili z ziemi i lykali kamyki. Naśladując ten gest, aktorzy różnych ras szli przez rzeźnię w milczeniu. Po przedstawieniu zrobili obraz-kolaż *Ikowie to my*: ten portret Helmuta i mnie, czarnej pary w afrykańskich maskach, trafił na VII Festiwal Sztuk Pięknych w Zachęcie i został zakupiony przez warszawskie Muzeum Narodowe. Tam *Ikowie* zaginęli i odnaleźli się dopiero po dwudziestu latach.

British Council skontaktował mnie z Brianem Readem, badaczem twórczości Beardsleya. I pomógł mi dotrzeć na uniwersytet w Princeton, gdzie znajduje się archiwum artysty. W Stanach zafrapowało mnie malarstwo amerykańskich fotorealistów. Po powrocie do Warszawy napisałam dla WAiF-u *Hiperrealizm – Nowy Realizm* (1979).

1976 Wieszałam właśnie tryptyk *Kto się boi czerwonej myszy?*, gdy dyrektor Galerii Zapiecek podeszła do mnie z jakimś żółtodziobem i przedstawiła nas: „Pani artystka – pan censor”. Wskazał na golasa w wannie i parsknął: „Do zdjęcia”. Uszczęśliwiona, że nie dostrzegł czerwonej myszy z czerwoną chorągiewką, pani Arens zaszczepiła: „Proszę pana! Toż to biedny staruszek”. Cenzor się zawstydził, tryptyk pozostał. Na wernisażu był Piotr, od miesięcy 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 bandaże. 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 odyseji wylądował w Tworkach. Przez ponad 20 lat odwiedzała go tam mama. Karmiła, ubierała, zabierała na wycieczki do Warszawy.

Zwiększyłam formaty do 120×150 cm, skupiłam się na portretach malowanych akrylem na płótnie. Postacie z płaskich plam otaczałam czerwonym konturem. „Ekrany” zastąpiłam „winietami”, które często łączyły z główną figurą czerwona nitka lub linia.

1977 Nowymi płótnami, wystawionymi w Poznaniu, Wrocławiu, Warszawie i Grazu, zainteresowała się galeria Fischer Fine Arts w Londynie, lansująca „nowych realistów”. We wrześniu przyjechałam na zorganizowaną przez nią międzynarodową wystawę *Figurative Approach II* i wynajęłam pokój w „małej Wenecji”: dzielnicy artystów i uchodźców. Za rogiem mieszkali Franciszka i Stefan Themerson, z którymi widywałam się prawie codzień, tuż obok izraelski konceptualista Amikam Toren. Zimą zrobiłam tryptyk *Ja, biały kangur*: pierwszą większą pracę tekstylną.

1977-78 W Londynie powstał jednolity cykl autoportretów i portretów na chłodnym, zgaszonym tle. Galeria Fischer wystawiała je regularnie. Przez Jasię Reichardt, krytyka sztuki i siostrzenicę Franki, poznalałam malarzy Bena Nickolsona i Yolandę Sonnabend, historyka sztuki Nicka Wadleya i Alicję Drwęską, malarkę i krytyka. Zaprzyjaźniłam się z Helmutem Kajzarem i amerykańskim minimalistą Joelem Fisherem.

1978 *Art Actuel – Skira Annual* poświęcił swój doroczny numer sztuce przedstawiającej. Mój autoportret *Kuryluk, nie śnij o miłości* (wrocławskie Muzeum Narodowe) widnieje w rozdziale „Obraz autobiograficzny” obok dzieł Bacona, Baselitza i Cremoniniego. Warszawscy koledzy założyli grupę *Śmietanka* i zaprosili mnie do niej. Na jesieni zaczęły mnie nękać wizje spalonej skóry. Irytował mnie kolor, intrygował kontur. Na przedostatnim autoportrecie (w kolekcji Jasi Reichardt) obrysowałam swój cień. Ostatni obraz londyński jest całkiem czarny. Pewnej nocy śniło mi się, że idę wzdłuż białego muru gdzieś na południu. To, na co patrzyłam, osiądało w żrenicy i rzucało z niej cień-rysunek, ciągnący się kilometrami. Po przebudzeniu byłam przekonana, że odkryłam sposób, by rysować oczami. Wspominam o tym w książce *Podróż do granic sztuki*, pisanej równocześnie ze zbiorem wierszy *Pani Anima*. Jeden z nich kończy się tak:

Na chuście weroniki
zawieszonej w oku
lśni w zachodzącym słońcu
czerwień starta z twarzy
zaostrzonym narzędziem
wieczór rzeźbi pamięć
pani anima cieniem
zaobrębria biel

Prof. Krystyna Zwolińska zaproponowała mi wykłady o sztuce aktualnej w Szkole Filmowej w Łodzi. Na Piotrkowskiej stawałam co krok przed wystawami z tkaninami. Kupiłam po dziesięć metrów białego, różowego i czarnego milanezu, używanego na podszewkę. Powstał z niego jedwabny pokój ze scenami z życia codziennego.

1979 W styczniu powiesiłam *W czterech ścianach*, moją pierwszą instalację, w warszawskiej galerii Na Ścianie Wschodniej. By sportretować Piotra, kupiłam surówkę bawełnianą i pisak z rdzawym tuszem. Rysując twarz brata zrozumiałam, że działam zastępco. Zamiast ciała, „przyszpilam” jego „cień”; „ranię” namiastkę skóry.

1980 Umarł Mao, skończyła się rewolucja kulturalna. Zgłosiliśmy się z Helmutem na wyjazd do Chin z pierwszą grupą zachodnich „ekspertów”. Po drodze zatrzymaliśmy się w Lahore, by zwiedzić zabytki kultury Gandahary. Temperatura nie spadała poniżej 40 stopni. W dzielnicy tubylczej płynęły otwarte ścieki, jedni się nad nimi rodzili, inni konali. W Pekinie na „ekspertów” czekali ubecy. Na uniwersytecie w Nankingu Helmut głównie się obijał. Ja raz w tygodniu „wykładałam” na ASP. Nikt nie znał angielskiego. Profesorowie, którzy dopiero co wrócili z pól ryżowych, stronili od lektorki z obstawą. Radziecki rzutnik nie działał. Ale sala pękała w szwach. Każdy chciał zobaczyć biłą kobietę. W kącie biblioteki, ogołocone nawet z półek na książki, leżał stos „Polski” po chińsku. Znów wolno było rysować akty. Modelki pozowały w granatowych kostiumach gimnastycznych na szarych rajtuzach. Nasze podanie o rowery odrzucono z powodu „braku damszych”. Poprosiliśmy o męskie i dostaliśmy damki. Z ulic znikały skrzynki na donosy, spadały portrety Mao. Na moście przez Żółtą Rzekę stały piętrowe pary robotników i wieśniaczek z różowego piaskowca. Za zarobione pieniądze kupiłam 25 m białego jedwabiu.

Latem pokazałam swoje obrazy na Międzynarodowych Targach Sztuki w Bazylei. Na jesieni Wojciech Skrodzki zaprezentował w warszawskiej Galerii Krytyków pierwszą instalację z surówki bawełnianej. W rdzawych autoportretach „rozpoznawano” Wałęsę. W „Kulturze” Kinga Kawalerowicz porównała moje bawełniane reliefy z Zielnikami Szapocznikow. Z Wandą Siedlecką, dyrektorem Galerii MDM, wpadłyśmy na pomysł wystawy, z której w przeszłości mogłyby powstać biennale sztuki niezależnej. W semestrze zimowym wykładałam na KUL-u. Miałam miłych uczniów, ale mieszkałam w Hotelu Studenta Zaocznego. Nocą włamywali się do mnie pijacy, na śniadanie był śnięty bigos z piwem.

1981 Międzynarodowe Biennale Sztuki w Medellin przysyłało mi bilet lotniczy. W kwietniu spakowałam surówkę do dwóch plastikowych toreb i ruszyłam w drogę. Medellinem rządziła mafia kokainowa, góry kontrolowali partyzanci, wystawy pilnowała policja wojskowa. Zaproszono więcej artystów niż było miejsca. Na szczęście przyjechałam wcześniej. Swój boks pomalowałam na czarno, chusty z rysunkiem zranionych ciał powiesiłam na sznurach, jak bieliznę. Po wernisażu postrzelono Jana Pawła. Krew trysnęła na białą papieską sukienkę. Awansowałam na artystkę „proroczą” i „typowo polską”. Helen Shlien zaprosiła mnie do swojej galerii w Bostonie. Pojechałam autobusem na południe, gdzie kryła się w dżungli sztuka prekolumbijskich Indian. Gdy tłumaczyliśmy z Piotrem ich historię, marzył, żeby to zobaczyć.

W czerwcu Ogród poznania został otwarty w galerii MDM. W zorganizowanej przeze mnie multimedialnej wystawie uczestniczyli m. inn. Joel Fisher, Helmut Kajzar, Grzegorz Kowalski, Karin Mack, Friederike Pezold, Krystiana Robb-Narbutt, Amikam Toren i malarze z grupy Śmietanka. Pokazałam instalację Podróż z białego jedwabiu, a we wstępie do katalogu napisałam: *Człowiek jest w Ogrodzie i jest częścią Ogrodu. Spacerując jego ścieżkami, poznaje samego siebie. Na wystawie są prace artystów, u których nad chęcią tworzenia autonomicznych porządków estetycznych przeważa pragnienie, by w ostatecznym kształcie dzieła nie zatarł się ślad drogi – przeżycia i poznania.*

Frank Malina, entuzjasta nowych mediów i wydawca londyńskiego magazynu „Leonardo”, opublikował moją relację *O drodze od malarstwa do rysunku na tkaninach* wraz z reprodukcjami obrazów i instalacji. Helen Shlien i jej mąż John, profesor psychologii na Harvardzie, przyjęli mnie w Bostonie z wielką serdecznością. Remont galerii opóźnił otwarcie wystawy. W Nowym Jorku odnalazłam przyjaciół z dzieciństwa i zamieszkałam na rogu 110. ulicy i Amsterdam Avenue. Złożyłam podanie do nowopowstałej fundacji (dla artystów i pisarzy z Europy Wschodniej). Na wydanym przez nią przyjęciu sympatyczny pan o nazwisku George Soros, który nic mi nie mówił, podał mi rękę ze słowami: „Nie boi się pani zostać moim królikiem doświadczalnym?” Wernisaż w galerii Helen Shlien wypadł w przeddzień ogłoszenia w Polsce stanu wojennego.

1982 W styczniu przyszła od mamy kartka ze słowami „nie wracaj”. Dostałam trzymiesięczne stypendium i pokój z kuchnią na osiedlu akademickim Washington Square Village. Programem Sorosa zarządzał Instytut Humanistyki, luźne stowarzyszenie lewicującej elity intelektualnej przy New York University. Członkowie Instytutu organizowali seminaria i odczyty, a w każdy piątek spotykali się na lunchu połączonym z prelekcją. Rej wodzili Susan Sontag i Josif Brodsky. Wiosną wybrano mnie „członkiem gościem” na kolejny rok akademicki i przyjęto mój projekt seminarium.

Latem pracowałam nad nową instalacją na Międzynarodową Konferencję Rzeźby w San Francisco. We wrześniu 12 autoportretów „usiadło” tam na białych drewnianych krzesłach. Tytuł „Przesłuchanie” (samej siebie) odczytano jako aluzję do stanu wojennego. Po powrocie do Nowego Jorku przeprowadziłam się do dawnego mieszkania. Na New York University prowadziłam seminarium o duplikacji w sztuce, literaturze i teatrze; pomagałam w Helsinki Watch. By powiększyć zasób słów, czytałam przed snem Encyklopédie Brytyjską (1910). W ciepłe dni przesiadywałam w „ogrodku biblijnym” przy katedrze Saint John the Divine.



Z Marshalllem McLuhanem, Biennale w Wenecji | Con Marshall McLuhan, Biennale di Venezia
With Marshall McLuhan at the Venice Biennale, 1977
Londyn | Londra | Londyn, 1978

Grałam ze sobą w szachy, karmiłam wiewiórkę, huśtałam się, czytałam. Lektura powieści Teodora Fontane zainspirowała Ogród Effi Briest. Pod koniec grudnia „Boston Globe” ogłosił moje instalacje u Helen Shlien „najlepszą wystawą roku”. *Who's Afraid of the Red Mouse?*, pierwszy dłuższy artykuł po angielsku, ukazał się w „Village Voice”.

1983 Zdecydowałam się przejść na angielski. Poznałam Florence Stankiewicz, żonę lingwisty Edwarda Stankiewicza z uniwersytetu w Yale i utalentowaną redaktorkę. Zapałałyśmy do siebie wzajemną sympatią. To Florence zrobiła ze mnie amerykańską pisarkę. Poetka Frances Padorr Brent i jej mąż Jonathan Brent, dyrektor Northwestern University Press, założyli kwartalnik „Formations”. Na okładce pierwszego numeru były moje „krzesła”, w drugim numerze esej o Weronice. Pismo wychodziło przez osiem lat i tyle trwała nasza współpraca. Zaprzyjaźniłam się z Teresą Liszką i Martinem Weinsteinem, dyrektorami nowojorskiej galerii Art in General.

1984 Wiosną otwarto w Art in General *Ville dei Misteri*. W katalogu Edmund White podsumował: „Sztuka Ewy Kuryluk to *arte povera*, przekształcająca każde najskromniejsze nawet pomieszczenie w świątynię pełną grozy”. W „New York Times” Grace Glueck zwróciła uwagę na „deformację klasycznego” rysunku na skutek sfałdowania bawełny. W „Nowym Dzienniku” Jan Kott porównywał instalację z nowym spektaklem Grotowskiego. Video nakręcone przez studentów Media School kończy się na ulicy: znikam za rogiem Art in General z czerwoną walizką, do której spakowałam wystawę.

Jesień 1984–jesień 1985 Rok akademicki spędziłam jako *Hodder Fellow* uniwersytetu w Princeton. Tam powstały pierwsze instalacje w pejzażu. Drewniany dom dzieliłam z przyjaciółką Martą Petrusewicz, profesorem historii. Helmut wykładał w Pittsburghu i często nas odwiedzał. 12 grudnia '84 przypiąłem do drzew chusty z fragmentami zranionych pleców. W styczniu, gdy spadł pierwszy śnieg, ustawiliłam na kampusie siedem czarnych krzesel. Instalacje fotografowałam. Joyce Carol Oates zamieściła ich zdjęcia w swoim kwartalniku *The Ontario Review*.

W czerwcu otwarto w Musée des Beaux Arts w Lozannie *Rzeźbę tekstylną: XII Międzynarodowe Biennale Tkaniń*. Znalazły się na nim *Trzy białe krzesła*. W Szwajcarii spotkałam się z mamą. Na jesieni Fund for Free Expression przyznał nagrody „za obronę praw człowieka” kilkunastu osobom z całego globu. Burmistrz Nowego Jorku Ed Koch, który miał je wręczyć, wpadł do sali zbijającej. Zagaił i odczytał z kartki nazwiska Ewy Brodskiej i Josifa Kuryluka.

1986 *Salome and Judas in the Cave of Sex*, wyróżnione przez fundację Getty'ego studium o grotesce, ukazało się w twardej, potem w miękkiej okładce. Na zaproszenie prof. Andrzeja Wirtha, dyrektora Instytutu Teatologii Stosowanej na Uniwersytecie w Giessen, przyleciałam do Niemiec zaraz po katastrofie w Czernobylu.

Na strychu domu, w którym wynajęłam pokój, znalazłam dziewiętnastowieczny teatr papierowy z kompletem dekoracji i figur. Na scenie wielkości stołu ręce moich studentów zagrały spektakl *Die Faust* („Pięść”),

następnie nagrany na taśmę video. Był oparty na wybranych fragmentach *Fausta* Goethego i miał apokaliptyczny finał. Uzbrojona w łyżeczkę pięć rozbiła surowe jajko: kulę ziemską. Na zakończenie roku akademickiego zainstalowałam swoje autoportrety w atrium Instytutu, potem w *Kunststation*. Zwiedziłam Kassel, a po powrocie do Nowego Jorku zrobiłam projekt instalacji *Herkules Projekt* (nie zakwalifikował się na Documenta).

We wrześniu poleciłam do Buenos Aires. W Centrum Sztuki i Komunikacji Jorge Glusberga stało 14 krzeseł o wysokich żebrowanych oparciah. Chusty z męskimi aktami wyglądały na nich jak zdjęcia rentgenowskie, albo szkielety. Malarz Hector Giuffré ulokował mnie w swojej pracownii na tyłach Placu Majowego, na którym demonstrowały matki, żony i siostry „zaginionych”; przypominały Weronikę na dawnych obrazach. Rzeką Paraną, czerwoną i letnią jak krew, popłynęłam do Carmelos w Urugaju. Widziałam stado flamingów i ziemię różową jak u Gauguina.

Fundacja General Electric przyznała mi nagrodę „dla młodszych pisarzy” za eseje zamieszczone w „Formations”. Helen Shlien otrzymała od National Endowment for the Arts grant na dwie instalacje. Jedną zleciła mnie.

1987 W styczniu instalacje pokazano w bostońskiej galerii Mobius. Mój bawełniany *Teatr miłości* kontrastował ze szklanym „pejażem” Barta Uchidy, amerykańskiego artysty pochodzenia japońskiego. W „Art in America” pochwalił wystawę Thomas Frick, po latach napisał wiersz *Teatr miłości*, który kończy się tak:

W lnianym labiryncie jesteś moim minotaruem, a ja twoim.

Na prześcieradle odciska się na zawsze nasz obraz.

– Tekstylnia pokryte tekstem nazwałam *Rysopisami* i zanotowałam: „Rysuję, czego nie mogę napisać. Piszę, czego nie mogę narysować.” Do koloru czerwonego doszedł niebieski, zwykle przeznaczony dla mężczyzn. *The Fabric of Memory*, album prac tekstylnych i szkiców o mojej twórczości, ukazał się nakładem „Formations”. Nasza redakcja od dawna zabiegała o zwolnienie z Gułagu rosyjskiej poetki Iriny Ratuszyńskiej. W marcu przyleciała do Chicago. 7 maja 1987 mój wywiad z Iriną ukazał się w „New York Review of Books”.

Opublikowany przez Helsinki Watch raport o zbrodniach sowieckich w Afganistanie wzbudził również małe zainteresowanie jak mój pomysł, by na Uniwersytet Nowojorski sprowadzić z odczytami przebywającego na wygnaniu w Rzymie umiarkowanego eks-króla Afganistanu. Monarchę zaprosił więc Goethe: dyrektor Instytutu Międzynarodowej Próżności w mojej pierwszej powieści, rozpoczętej latem.

jesień 1987–wiosna 1988 Wykładałam w New School for Social Research, dorabiałam recenzjami w „New York Times”, „Los Angeles Times”, „New Criterion” i „Arts Magazine”. Pracowałam nad *Weroniką*, na przydzwiganej z ulicy maszynie elektrycznej wystukiwałam powieść. Jej fragmenty czytałam Wandzie Rapaczyńskiej. Gdy w Citibank, gdzie pracowała, wymieniano komputery, zdobyła dla mnie starego Macintosha, który mnie uskrzydlił. Znajomi zabierali prace do Polski. *Całun z czerwoną nitką* zdobył nagrodę na IV Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu. Leszek Mądzik zrobił instalację na KUL-u.

5 maja 1988 W 42. urodziny zaniosłam wydruk powieści do kserokopiarnii, prosząc o pięć egzemplarzy. Gdy przyszłam po odbiór, właściciel wręczył mi pudło przewiązane wstążką z takimi mniej więcej słowami: *Nie, żadnych pieniędzy. Tylko za pozwoleniem Miss, strony o nas zachowam? Jestem z Kabulu. Sowiety zabrali ojca, uciekliśmy. Brata zabiła mina. Ja ranny, doszedłem do Lahore. To jest prezent dla Miss. I życzenia, żeby sprzedała miliony. Bóg Miss wynagrodzi pisanie o Afganistanie.* Powieść szybko odrzuciło kilku nowojorskich wydawców.

W połowie maja odbyła się w Interart Theater premiera sztuki *W małym Dworku* St. I. Witkiewicza w mojej reżyserii i scenografii. Off-Broadwayowską scenkę na szczycie wieżowca zamieniłam w ogród. Zmartwychwstając, dziedziczka wychodziła z ziemi, naga i brudna. W rolach córeczek (u Witkacego jedna jest podobna do właściciela folwarku, druga do jego zarządcy) obsadziłam białą i czarną dziewczynkę. Zarządcę grał czarny aktor, dziedzica biały. Zbulwersowało to nie tylko Polonię, ale nawet „Village Voice”. Dziesięć lat później, z dwóch sztucznie zapłodnionych jajeczek, urodziły się w Kalifornii bliźniaczki: jedna biała, druga czarna.

Narodowe Centrum Humanistyki przyznało mi stypendium Rockefellera. Pod koniec sierpnia przeniosłam się na 10 miesięcy do Research Triangle Park w Północnej Karolinie. W podmokłym lesie stały ośrodkи badawcze międzynarodowych korporacji o wyglądzie stacji kosmicznych. Nasze Centrum, z białonej cegły i lustrzanego szkła (śmiertelna pułapka dla ptaszków), przypominało raczej klasztor. Na płytawali wpadł mi w oko brytyjski stypendysta Jonathan Dollimore; zgodził się pozować. Z jego podobizn powstały instalacje na dworze. Koledzy z roku zakupili w darze dla Centrum instalację *Rive d'Urale* z moim rysunkiem i wierszem Rity Dove.

1989 Artykuł *The Afghan War Rugs* zwrócił uwagę agentki literackiej Malagi Baldi. Umieściła fragmenty *Century 21* w czasopismach i znalazła wydawcę na całość. W dzień odlotu z Północnej Karoliny wysłałam do wydawnictwa Basil Blackwell w Oksfordzie książkę *Veronica and Her Cloth*. W pierwszych dniach lipca wylądowałam w Warszawie. Z kranu w kuchni kapał brunatny wrzątek, na parapecie leżały rozłupane na pół zapałki, w ubikacji stał kubel z wodą, w stołowym wisiały lepy na muchy, na balkonie leżał stos brudnej bielizny, pod fortepianem proszek do prania. Nie poznałabym Piotra, gdyby na korytarzu w Tworkach nie krzyknął „kangur!” We wrześniu zaczęłam wykłady o Weronice i grotesce w New School for Social Research. Krótka relacja z podróży *Poland – the World's Guinea Pig* trafiła do antologii *Without Force or Lies. Voices from the Revolution of Central Europe in 1989–90*.

1990 W Art in General zainstalowałam *Skórę/Niebo – Czerwone/Niebieskie*. Rysopisy na zwojach wisiały w powietrzu, z sufitu „schodziła” na podłogę bawełniana „ścieżka” z odciskami stóp, które ze sobą „rozma-wiały”: lewa (czerwona) reprezentowała emocje, prawa (niebieska) rozum.

1991 *Veronica* ukazała się równocześnie w Anglii i USA. Telewizja brytyjska nakręciła o księżce godzinny program. W „New York Times” profesor teologii z Chicago zaatakował mnie za porównywanie religii

„wysokich” z „niskimi” (shinto). Nowojorski Asian Cultural Council dał mi w nagrodę trzymiesięczne stypendium na podróż po Japonii. Zwiedziłam wykopaliska archeologiczne i świątynie. W Kioto mieszkałam w dzielnicy, po której w *Century 21* spacerował z Djuną Barnes Mojżesz Majmonides.

1992 Przeniosłam się do La Jolla na posadę profesora na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego. Przeciążona wykładami, przez pół roku zrobiłam tam tylko okładkę i ilustracje do powieści, oraz serię zdjęć przedstawiających moją sylwetkę, wyciętą ze starego zdjęcia. Na koniec roku akademickiego zaplanowałam *Zachód słońca dla trójki, która przetrwała*. Moje trzy stare akty miały „usiąść” na krzesłach i „patrzeć”, jak słońce znika w Pacyfiku. Alan Kaprow, szef naszego wydziału i wynalazca happeningu, którego na studiach poznałam w Galerii Foksal, śmiał się, że „nic nie zobaczą”. Miał rację, była mgła gęsta jak kwaśne mleko. W maju odbyła się na Amerykańskich Targach Książki promocja *Century 21*, *Veronica* odniósła sukces w Brazylii. Na lato zaprosiłam do siebie Helmuta. W dniu jego przylotu zadzwonił telefon. Mama wylądowała w szpitalu. Poleciłam do Warszawy.

Na Banacha strajkowały pielęgniarki. Chirurg, który operował mamę, przygotował mnie na najgorsze. Jednak po dwóch miesiącach zabrałam ją do sanatorium, a potem do domu. Nie mogła już mieszkać sama, ani jeździć do Piotra. Odwiedzając go, poznałam dr Marię Pałubę, nowego dyrektora podupadających Tworek. Zaprzyjaśniłyśmy się. I wpadłam na pomysł, by założyć międzynarodowe towarzystwo Amici di Tworki.

1993 Zorganizowana w Zachęcie wystawa *Artyści świata pacjentom Tworek* zakończyła się udaną aukcją. Moją pasją stało się cięcie bawełny i jedwabiu. Wycinanki zabierałam w podróże, na spacery i wycieczki rowerowe; wieszałam na drzewach, układłam na trawie i skałach, fotografowałam. Zdjęcia z Alp i Long Island, z Kioto i Bois de Vincennes posłużyły jako ilustracje wierszy Macieja Niemca, Gregory'ego Shaffera, Piotra Sommersa.

1994 W maju skończyłam w Nowym Jorku powieść *Grand Hotel Oriental*, której akcja toczy się w Paryżu. W czerwcu poleciłam ze swoimi pracami do Warszawy na zaproszenie galerii ZPAP. Okazało się, że na zaplanowaną od dawna wystawę nie ma ani grosza. Ktoś zaaranżował letni pokaz w Nieborowie. Para przyjaciół zaczęła szukać sponsorów. Bez Elżbiety i Zbigniewa Zuzelskich nie byłoby katalogu, ani otwartej we wrześniu wystawy, na którą Helen i John Shlien przylecieli z Bostonu. Na wyspie św. Ludwika Kazimierz Romanowicz zamknął swoją księgarnię i galerię. Wynajęłam jej dawny magazyn: pokoik wilgotny i ciemny, który mi przypominał barkę na Sekwanie.

1995–1996 W semestrze letnim wykładałam na New York University, zimowy spędzałam w Paryżu. Po śnadaniu wstawiałam stolik do szafy i rozwieszałam bawełnę. Z „rysopisów” wycinałam „dekoracje” i „figury” instalacji *Kim jest ten tajemniczy chłopczyk?*, zainspirowanej historią porwanego dziecka. W listopadzie 1995 Fundacja Kultury nagrodziła *Wiek 21* w przekładzie Michała Kłobukowskiego. W 1996 dodatek kulturalny łódzkiej „Gazety Wyborczej” drukował w odcinkach *Grand Hotel Oriental* w moim przekładzie.

1997 W maju otwarto w Krakowie dwie wystawy ze wspólnym katalogiem: londyńskie rysunki na papierze w Galerii Artemis, instalacje w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”. Zaczęłam pisać *Art Mon Amour*, stały felieton o sztuce, do „Magazynu Gazety Wyborczej”. Pod koniec roku przeniosłam się z wyspy św. Ludwika na Montparnasse: do kubistycznego atelier przy ulicy Campagne Premiere, w którym przez wiele lat pracowała amerykańska abstrakcjonistka Joan Mitchell. Po remoncie sprowadziłam z Wiednia i Londynu obrazy zdeponowane u przyjaciół przed wyjazdem do Stanów.

1998 Galeria Artium w Fukuocie zorganizowała serię instalacji tekstylnych pod wspólnym tytułem *The Secret Lives of Clothes*. Kustosz Nick Wadley w styczniu pokazał amerykańskiego artystę Tony Ourslera, w marcu mnie. Do katalogu napisałam wierszyk, który kończy się tak:

organiczna
efemeryczna
egzystencjalna
minimalna
tkanina to dla mnie **totalne**
dzieło sztuki

Po wernisażu w Artium zrobiłam instalację w parku, potem pojechałam do Nagasaki. W czerwcu zmarła Florence Stankiewicz. W *Wieku 21* jest redaktorką Conrada, Petrarki i „innych Polaków”. W *Trio dla ukrytych*, minipowieści w formie listów napisanej wkrótce po śmierci Florence, jest ostatnią towarzyszką Lotty Goethe i Itala Svevo.

1999 W sierpniu przyjechał do domu z cotygodniową wizytą Piotr. Miał wysoką gorączkę, koszula przylepiła się do ropiejącej rany. W Tworkach nikt nie zauważał ciężkiego oparzenia. Opiekującą się mamą studentka zatrzymała brata w domu. Już tam został, chodził do Społecznego Domu Samopomocy na Bródnie.

2000 W maju pokazałam w Galerii Artemis instalację *Trio dla ukrytych* i niewielki wybór fotografii autobiograficznych. W październiku Polska była gościem na Międzynarodowych Targach Książki we Frankfurcie. Czytałam swoje teksty w radiu w Kolonii, w Berlinie i miastach Nadrenii. W Galerie Sagan w Essen odbyła się wystawa autoportretów na papierze, bawełnie i na zdjęciach.

23 grudnia, w przedzień 83. urodzin, stwierdzono u mamy niedrożność jelit. W wigilię wylądowała na Bañacha. Przyleciałam do Warszawy ostatnim samolotem. Na mój widok się rozpromieniła. Nie zgodziła się na operację bez narady ze mną. Zirytowany chirurg dał nam 10 minut na podjęcie decyzji. Pewna, że operacji nie przeżyje, starałam się mamę namówić, żebyśmy się nie zgodziły. „Nie – szeptała – jeśli to jedyna szansa, trzeba spróbować. Chcę żyć dla ciebie i Piotra.” Po zabiegu odzyskała przytomność. Dawała mi znaki, żeby usunąć respirator, którym zraniono jej usta. Ale płuca już nie działy. Na ekranie komputera widziałam pracę serca: było nieregularnie, słabło. Gdy twarz mamy wykrzywiła ból, prosiłam o zwiększenie dawki

morfiny. Po trzech dniach rozeszły się szwy. Po drugiej operacji szeroko otwarte oczy już mnie nie poznawały. W Sylwestra przyjaciele zaprosili mnie do siebie. Przed północą wróciłam do szpitala. Pielęgniarki rozlewały szampana, młody lekarz pomalował policzki we wzory. Z wiotczejących żył wypadały igły, krew kapała na brudną podłogę. Nad ranem mnie wyproszeno. Mama umarła zaraz potem, może wtedy, gdy jechałam taksówką do domu.

1 stycznia 2001 Dzień śmierci naszej mamy, która do końca się ukrywała. Gdy ją chowałam w grobie ojca, już wiedziałam, że z ławki w lwowskim parku zabrał Miriam Kohany, młodą żonę Teddy'ego Gleicha. Czy i jemu pomógł się ukryć? Wskazują na to listy od Teddy'ego, które po śmierci mamy znalazłam w jej starych zimowych butach. Po wyzwoleniu Teddy wstąpił do wojska. Został ranny i zmarł w obecności ojca, który go pochował na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Napisałam do Yad Vashem o tym, co o rodzinach wiedziałam. I postanowiłam zrobić dla nich instalację. W kwietniu poleciłam z odczytami i wystawą do Alberty w Kanadzie. W Edmonton panowała jeszcze zima, ale pogoda była sucha i upalna. Nad rzeką Saskatchewan, po której płynęły góry lodowe, jakiś stary człowiek wręczył mi ksero z numerem telefonu i zdjęciem zaginionego psa. Przeszłam przez most, usiadłam nad wodą. Z krzaków wyskoczył kundel czekoladowego koloru. Znalazł mnie, a ja go wróciłam właścicielowi. Czy nie po to sprowadziła mnie Latitude 53, jedna z najdalej na północ wysuniętych galerii Kanady?

We wrześniu wpadł mi w ręce *Pamiętnik Korczaka*, któremu się w getcie przypomniało, jak w dzieciństwie chciał postawić krzyżek na grobie kanarka. Ale „sługa powiedziała, że nie, bo on ptak, coś bardziej niższego od człowieka... Ale gorsze to, że syn dozorcy domu orzekł, że kanarek był Żydem. I ja. Ja też Żyd”. Ta historia wywołała z pamięci mamę. Gdy byłam mała, wskazywała na puste niebo ze słowami „lecą nasze żółte ptaki”, powtarzała „znów pada żółty śnieg”. Nosiła jedwabną chustkę z Łodzi Van Gogha na żółtym tle, nad łóżkiem zawiesiła moją martwą naturę z żółtymi pigwami. Każej zimy wieszła słoninkę dla „sikorek w kanarkowych kamizelkach”. Pragnęła, żeby wróciła do malarstwa i do „słonecznego koloru”, który dla mnie był od lat kolorem tabu.

2002 W styczniu zatytuowałam instalację *Lecą żółte ptaki*. 5 maja zastał mnie w Hong Kongu. W moje urodziny, które zbiegły się ze świętym bogini Tin Hau, popłynęłam na wyspę Tat Mun u wybrzeża Chin. Przybiliśmy do brzegu wraz z łodzią, która przewiozła *fa pau*: urodzinowy ołtarz z jedwabiem i papieru. Na placyku przed świątynią stało ich więcej. Chłopcy w maskach walili w bębny. Powiewały jedwabne flagi, haftowane proporce: purpurowe, żółte, złote. Wiatr zmieniał kształt *fa pau*. A ja pomyślałam, że instalacja dla rodziców powinna być takim przenośnym ołtarzem.

W połowie maja zadzwonił telefon. *Here Mr. Sharon from Isreal speaking*, powiedział męski głos. Zdumiona zapytałam: *What can I do for you?* Rozmawialiśmy bodaj godzinę. Pan Menachem Sharon, attaché kulturalny Izraela w Polsce w latach 60., „rozwiązał lamigłówkę”: odtworzył okupacyjną historię ojca. Teraz już wiem o kilku innych osobach, które ukrył. Byli wśród nich dwaj bracia Frauenglas i ich mama Peppa, której wnuka,

nieco ode mnie młodszego, pan Sharon odnalazł w Izraelu. I wszystko opisał dla Yad Vashem. W ten sposób ojciec został „sprawiedliwym wśród narodów świata”.

2003–2007: W lutym 2003 pokazano w Zachęcie retrospektywę *Ludzie z powietrza*. Tytuł nawiązuje do lekkości materiału, nietrwałości bytu i niemieckiego słowa *Luftmenschen*, jakim określano pedziwiatrów, ludzi samotnych i niezakorzenionych, Żydów. I do Burzy Szekspira:

To nasi aktorzy.

Jak ci mówiłam, same duchy.

Wnet się rozpłyną jak ranne opary,

A z nimi, jak mej wizji tkanka wiotka,

Wieżowce w chmurach i stalowe mosty,

Szkiane świątynie, cały wielki glob,

Wszystko, w co obrósł od początku świata,

Jak szmatka podrze się i zniknie.

I nie zostanie nawet nitki.

Ewa Kuryluk, Za Burzą Szekspira

Z nowych wycinanek z żółtego jedwabiu i papieru powstały instalacje inspirowane dzieciństwem i chorobą mamy, jej śmiercią i nagłym zgonem brata jesienią 2004. Postać brata to centrum instalacji *Tabuś*, pokazanej w galerii Artemis w ramach krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej w 2005 i warszawskiego Festiwalu Żydowskiego w 2006. Piotruś i jego chomik Goldi są bohaterami powieści *Goldi*, finalistki nagrody Nike w 2005. W instalacji *Statek Piotruś-Goldi* jest kapitanem.

2006 Mój *Żółty Statek*, projekt instalacji do polskiego Pawilonu na Biennale w Wenecji, został odrzucony przez jury Zachęty. Proponowałam monumentalną jedwabną wycinankę przemysłowego statku z mostkiem wzorowanym na kładce między gettem warszawskim a aryjską stroną miasta. Statek rzuciłby cień na frontową ścianę Pawilonu, światło zmieniałoby się od rana do wieczora, a publiczność słuchałaby nagranego dźwięku – szmeru fal, krzyków mew. Nie mogąc zmieścić w mojej pracowni tak wielkiej wycinanki, zaczęłam zmniejszać *Statek*. Jego kolejną wersję planowało wystawić Muzeum Narodowe w Warszawie w 2008 roku, lecz tymczasem zwolniono moją kuratkę. W końcu pocięłam *Statek* na kawałki i zachowałam jedynie żółte sylwetki pasażerów, w tym moich rodziców ze mną i moim młodszym bratem Piotrusiem, oraz moich dziadków i ciotki zamordowanych w czasie Zagłady.

2007 Pasażerowie *Żółtego Statku* zostali zainstalowani i sfotografowani na brzegach rzeki Kamo w Kioto i na terenie świątyni Fushiminari. *Żółty Statek* to moja ostatnia instalacja z rysunków i wycinanek. Następne instalacje to *tablaux vivants* naturalnych rozmiarów komponowane z rodzinnych fotografii i autofotografii, które powiększałam, drukowałam na papierze, podmalowywałam i ubierałam.

2009 *Kangór z kamerą: autophotographie 1959–2009* została wydana przez Galerię Sztuki Artemis, Frascati, powieść, część II mojej autobiograficznej trylogii, przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

2010 Instalacja *Tryptyk na żółtym tle*, wystawiona w Galerii Design we Wrocławiu, przywołuje spotkanie moich przyszłych rodziców w 1942 roku. Miriam Kohany, uciekinierka z lwowskiego getta, nie mając dokąd pójść, siedzi wieczorem na ławce w parku, obok której przechodzi Karol Kuryluk, działający w ruchu oporu i Żegocie. W Tryptyku wcielam się w matkę i ojca.

2011 Instalację *Kucyk* – z moim bratem Piotrusiem na kucyku – wystawiła Czytelnia Sztuki w Gliwicach na Śląsku, skąd pochodziła mama. *Kucyka* zainspirowało zrobione nam przez ojca zdjęcie i powracały sen mamy, że nas prowadzi przez żółte pola do swojej mamy Pauliny Kohany.

2016 *Nie śnij o miłości, Kuryluk: retrospektywę malarstwa 1967–1978*, pokazało w Muzeum Narodowym w Krakowie; *Czlekopejzaż: prace na papierze 1959–1975*, wystawiła Artemis Galeria Sztuki. Polin, Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, zaproponowało mi retrospektywę żółtych Instalacji, planując ją otworzyć w kwietniu 2019 roku. Wzięłam się więc do pracy nad ostatnim rozdziałem swojej rodzinnej historii.

2018 Kiedy nowe instalacje dla Polin były gotowe, a retrospektyna żółtych Instalacji zapięta na ostatni guzik, dyrektor Muzeum odwołał ją jednym e-mailem. Jednak dwie małe prywatne galerie, Artemis w Krakowie i Ego w Poznaniu, zaoferowały mi wystawienie fragmentów żółtych Instalacji i współpracę przy wydaniu katalogu. Ten znak przyjaźni zachęcił mnie do pracy nad nową miniaturową instalacją.

2019 *Kraków 1946*, moją ostatnią żółtą instalację w miniaturze, otworzyła w kilka dni po moich 73 urodzinach Galeria Sztuki Artemis w Krakowie, gdzie się urodziłam 5 maja 1946 i zostałam zarejestrowana jako córka Marii Grabowskiej (to nazwisko przybrała Miriam Kohany w czasie okupacji) i Karola Kuryluka. W pięćdziesiąt lat po jego śmierci zdałem sobie sprawę, że mogę być dzieckiem Miriam Kohany i jej pierwszego męża Teddy Gleicha. I on przeżył wojnę dzięki pomocy Karola, a zginął w nieznanych okolicznościach w cztery miesiące po moim przyjściu na świat. W instalacji *Kraków 1946* wszyscy się spotykamy. Miriam w ciąży – fotomontaż z młodej twarzy mojej mamy i mojego starego ciała; z poduszką pod płaszczem symuluje ciążę w wieku 72 lat – towarzyszą Karol i Teddy ze mną na rękach. Ewusia uśmiecha się z wózeczką do uroczej dziewczyny w balowej sukni – swojej babci Pauliny, jaką znam dziś ze zdjęcia wykonanego w Berlinie przed I wojną światową. Paulina stoi przy oknie plecami do stacji kolejowej w Treblince, gdzie w roku 1942 została zamordowana wraz z młodszą córką Hildą.

Kraków 1946 podsumowuje wizualnie *Moje żółte lata 2000–2019*, jak brzmi tytuł katalogu, wydanego na wystawę przez Galerię Artemis. Literacka konkluzja moich badań nad historią rodzinną to *Feluni*, tom III trylogii, opublikowany przez Wydawnictwo Literackie.

2020 Zaczynam pracę nad tomem IV, fantastycznym finałem trylogii.

2021 *Białe fałdy czasu, retrospektywę białych instalacji 1978–2000*, prezentuje Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Otrzymuję nagrodę literacką im. Juliana Tuwima.

2022 Fundacja Rodziny Staraków w Warszawie prezentuje oficjalne „wydarzenie kolateralne” czyli wystawę Ewy Kuryluk *Ja, biały Kangór: autofotografie, malarstwo, instalacje* na 59. Biennale w Wenecji; w galerii Ego w Poznaniu otwiera się instalacja *Moje żółte lata*.



Piknik ze Stefanem i Franciszką Themersonami, Londyn | Picnic con Stefan e Franciszka Themerson, Londra
Picnic with Stefan and Franciszka Themerson, London, 1978

Il 5 maggio 1946 Nasco a Cracovia da Karol Kuryluk e Maria Grabowska. Mio padre, fondatore e editore di *Segnali* di Leopoli, dopo la liberazione diventa caporedattore di *Rinascimento*. La mamma, scrittrice, traduttrice e pianista di talento, soffrirà di schizofrenia dalla mia nascita fino alla sua morte.

1947–1949 *Rinascimento* viene trasferito a Varsavia e noi seguiamo la rivista. Nel febbraio 1948, quando la redazione viene costretta a adeguarsi alla politica stalinista, mio padre si dimette e inizia a lavorare per Polskie Radio.

1950 La seconda gravidanza della mamma peggiora le sue condizioni di salute. Mio padre mi porta a Wroclaw dalle sue amiche scrittrici. Evito la fredda Maria Dąbrowska, ma adoro Anna Kowalska e sua figlia Tulcia.

Il 23 aprile 1950 Nasce mio fratello Piotr. È allergico alle proteine animali, compreso il latte materno. Dopo la morte di mio padre, scoprirò che durante la resistenza lui aveva scelto proprio questo nome come pseudonimo.

1951–1952 Con l'aiuto di mio padre imparo a leggere. Mia mamma mi parla in francese. Tramite Władysław Szpilman, collega di mio padre alla Radio, la mamma mi trova un'insegnante di pianoforte. Non arrivo alla tastiera e alle lezioni con la professoressa Raube al Conservatorio in via Górnosłaska mi porto un cuscino. Mi piace ascoltare la radio, ascolto le notizie sulla guerra. Nel caso in cui ne scoppiasse un'altra decido di avvelenarmi con il mercurio, che tirerò fuori dalle fessure nel pavimento. Non sopporto la scuola materna e aspetto la domenica per passarla con mio padre. Andiamo a passeggiare al parco Łazienki o al Giardino Botanico, a volte prendiamo il tram per andare allo Zoo. Un giorno il direttore dello Zoo, Żabiński, un amico di mio padre, si lamenta che dall'Australia non mandano canguri. Suona come il nostro cognome, così proclamo: «Sono un canguro».

1953 Nella scuola di via Kopernika mi perdo ogni giorno. Non so né leggere, né scrivere, né disegnare e neanche suonare il tamburo che mi viene assegnato nell'orchestra della scuola.

primavera 1954–primavera 1955 Mi ferisco a un orecchio. Al pronto soccorso mi iniettano un siero di sangue di cavallo, al quale sono allergica. Perdo conoscenza, mi copro di vesciche. I miei genitori mi spostano dentro lenzuola bagnate. Un mese dopo, un attacco di cuore mi sorprende mentre sono al pianoforte. Cado per terra. Quando mi riprendo, chiedo se rimarrò a casa. Sentendo il «sì» provo un grande sollievo. Con un'infezione ai muscoli, l'endocardite e l'artrite rimango in ospedale per sei mesi, poi altri sei mesi a casa. I miei genitori mandano Piotr da amici per farmi stare tranquilla.

Sonneccchio e fisso le riproduzioni sulle pareti: la *Ragazza col turbante* di Vermeer, il *Matrimonio contadino* di Brueghel, la *Strada di Montmartre* di Utrillo. Mi intriga la terra rosa di Gauguin, la saliva mi scorre in

bocca alla vista degli *Iris e Girasoli* di Van Gogh, il cui sfondo ha il colore del tuorlo che la mamma sbatte con lo zucchero per fare lo zabaione, perché «fa bene al cuore». Sta seduta accanto a me per ore e mi racconta della villa con la vista sulle montagne, di sua sorella Hildegarda e del bassotto Waldemar, dei canarini nella gabbia di vimini sulla veranda e del profumo delle rose tea, del frutteto pieno di ciliegie e albicocche con cui si faceva la confettura, della nonna dall'aspetto spagnolo, a cui assomiglio. Non chiedo mai cosa sia successo loro.

Chiedo soltanto un sacchetto di tela con dei bottoni di prima della guerra. Mi piacciono molto quelli tolti dal vestito di Hilda. Sono a forma di elefante e mi ricordano la morte di un elefante a cui qualcuno ha dato dei chiodi da mangiare. Quando migliori, la mamma inventa una nuova attività per me: disegna piccole nature morte su vecchie lenzuola e io le ricamo con i fili colorati. Dalla stanza di mio padre mi porta le opere complete di Dickens, Tolstoj, Dostoevskij, Hugo, Balzac, Proust, Orzeszkowa.

estate-autunno 1955 Passo le vacanze con Piotr e «zia Zosia» (la dottoressa Bielińska di Leopoli), una nostra zia acquisita, a Nieborów. Sono una ragazza obesa con atrofia muscolare. Reimparo a camminare e voglio fare conoscenza con il figlio del professor Infeld, un bel diciassettenne, ma lui non mi presta alcuna attenzione. Così cammino con Ola e Aleksander Wat, che soffre di emicranie croniche; raccolgo per lui la resina dai meli che, applicata sulle tempie, allevia il dolore.

Frequento la terza elementare nella scuola di via Mokotowska. Mi affeziono alla nostra insegnante, Iza Przewoźna. Sono una studentessa educata e brava, solo in disegno vado male. I bambini mi stancano, evito i ragazzi che fanno le battaglie con i sacchetti per le ciabatte.

1956 In ottobre mio padre diventa ministro della cultura e delle arti. Yves Montand viene a Varsavia e canta per gli operai di Žerań.

1957 Mio padre invita Gérard Philipe, che secondo me è l'uomo più bello del mondo. Laurence Olivier e Vivien Leigh vengono a Varsavia con il *Titus Andronicus* di Peter Brook. A Zachęta [Galleria Nazionale d'Arte] si tiene una mostra delle sculture di Henry Moore. Come parte del «piano Rapacki esteso», mio padre si reca con una delegazione del governo in Estremo Oriente. A Pechino viene servita un'anatra con il becco, che mangia Mao-tse-tung. In Birmania le scimmie cantano in coro. Il principe Sihanuk restituisce la visita al nostro paese e durante il *Lago dei Cigni* fa un pisolino sulla mia spalla.

1958 In primavera Marek Hłasko, un borsista del Ministero della Cultura, chiede asilo in Francia. Il segretario Gomułka usa questo pretesto per liberarsi di mio padre. Sul tavolo compare un mappamondo. I genitori parlano di Ulan Bator, Atene. Quando i risparmi sono esauriti mio padre accetta di andare a Vienna. È nato a Zbarazh sotto Francesco Giuseppe e parla molto bene tedesco, la mamma conosce il tedesco meglio del polacco.



Wernisaż „Śmietanki” | Vernissage of Śmietanka | Warszawa | Varsavia | Warsaw, 1978 | od lewej: | da sinistra: | from left:
Jan Dobkowski, Ewa Kuryluk, Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz, Andrzej Bieńkowski
Praca nad instalacją *W czterech ścianach* | Lavorare all'installazione *Tra quattro mura*
Working on the installation *Within our Four Walls*, Stuttgart 1979

1959 Il 1° gennaio il primo ambasciatore polacco nell'Austria del dopoguerra viene accolto dalla consolle della Repubblica Popolare di Polonia: Ida Jurysiowa con sua figlia Julia. La sede dell'ambasciata è in due ville a Hietzing. La nostra residenza è un'enfilade con specchi a tutta parete, pseudo-antiquariato e scarabocchi in cornici dorate. Solo due stanze sono abitabili. La stanza fredda e buia che dà sul giardino diventa la camera da letto dei miei genitori. Noi bambini prendiamo la stanza con il pianoforte. Il liceo francese accetta di farmi entrare a condizione di retrocedermi di tre classi. Decido di iscrivermi al vicino *Realgymnasium* femminile. Una di quelle femmine taglia con la lametta di un rasoio il mio montone, primo acquisto viennese dei miei genitori. Dopo scuola prendo lezioni di tedesco, ma non faccio progressi. L'insegnante insiste per trasferirmi in una «scuola speciale». La nobile direttrice del ginnasio, una socialista, spiega alla mamma che sotto i nazisti i bambini ebrei venivano mandati in istituti per ritardati, mi assicura comunque di non essere in pericolo a causa di quella «canaglia», che però non può essere licenziata per la «parità tra rossi e neri».

A Piotr piace la sua scuola e comincia in fretta a parlare tedesco. Per il suo nono compleanno la mamma gli regala una pianta di cespuglio spinoso con i fiori color corallo. Sapeva allora che era una corona di spine? Oggi quella pianta grassa arriva fino al soffitto nel nostro appartamento di Varsavia. La mamma comincia a soffrire di mania di persecuzione: in ogni passante sopra i quarant'anni vede un agente della Gestapo. Dopo un tentativo di suicidio finisce nella clinica di un allievo di Freud, il professor Hoff. Si sente più al sicuro lì che in ambasciata e ci rimane per quasi un anno, con delle pause, poi ci torna più volte.

L'insegnante di disegno mi fa dipingere un autoritratto e lo loda davanti a tutta la classe. Tornando a casa mi fermo davanti a un negozio di articoli per artisti. La sera chiedo a mio padre dei soldi per un set di colori. Il giorno del mio tredicesimo compleanno dichiaro che non continuerò a suonare il pianoforte perché voglio diventare pittrice. Al campo estivo in Italia porto con me *L'idiota* di Dostoevskij e il regalo di mio padre: una macchina fotografica con autoscatto. Questo è l'inizio della fotografia autobiografica che pratico ancora oggi. Inizio a parlare tedesco e in questa lingua saluto mio padre alla stazione del treno. Mi mancano le parole polacche per raccontargli di Ravenna, però, che abbiamo visitato sulla strada per Vienna. A settembre non ho più paura della scuola. Sono seduta in ultima fila, leggo sotto il banco. Prendo seriamente solo la pittura. Quando non ho tempo durante il giorno, dipingo di notte in bagno. La domenica la passo al Kunsthistorisches Museum con il blocco degli schizzi.

Mio padre dà pranzi di familiarizzazione con gli ambasciatori. Quando è il turno del rappresentante dell'URSS presso l'Agenzia dell'Energia Atomica, la mamma, che è appena tornata dalla clinica, chiede alla moglie: *Come è possibile? Suo marito è stato Ministro degli Affari Esteri e lei è stata in un campo di concentramento? – Stalin non sapeva nulla di questo* – risponde la moglie dell'ambasciatore. Al che mio padre borbotta nervosamente – *Ewa tesoro, mostra il criceto al compagno Molotov. Lui ama così tanto gli animali!*

1960 I miei genitori fanno amicizia con l'ambasciatore giapponese e sua moglie, io con la loro figlia Michiko Uchida, che oggi è una famosa pianista. Impressionata dal virtuosismo della mia coetanea, dipingo per lei una natura morta con dei pesci. In cambio ricevo un album di foto di Kyoto che mi dice mio padre

è miracolosamente sfuggito al destino di Hiroshima. Il pilota che l'ha bombardata è diventato malato di mente. La sua storia è stata descritta da Günther Anders, il primo marito di Hannah Arendt. Abita a Vienna con la sua seconda moglie, un'americana. Invitano mio padre, che mi porta con sé. Calcolo di essere stata concepita subito dopo lo sgancio delle bombe atomiche. La mamma mi iscrive alla Scuola di Ballo Liscio di Elmeyer. Mio padre insiste perché pattini. Io ho altri progetti. Corrompo il custode e fumo in cantina durante le pause. Dopo la scuola metto i pattini nel cestino della bici e mi dirigo verso Havelka, il caffè della bohème viennese che desidero tanto conoscere.

1961 A gennaio un bel trentenne si siede al mio tavolo: pittore, fotografo, regista. Dico di essere più grande, ma poi si terrorizza quando gli dico la verità. Lui stesso è un rifugiato ungherese senza documenti e senza soldi. Non mi lascia né il suo nome né l'indirizzo. Ma sono io che trovo Géza e mi confido con mio padre. Lui tollera le mie assenze e i rientri a casa in ritardo. In estate, per recuperare tre anni di inglese, vado con uno scambio scolastico in Inghilterra. Durante il tragitto mi fermo a Parigi dai Brez, amici dei miei genitori. Tadeusz mi presenta a Jan Lebenstein e al proprietario della Galleria Lambert con le parole: «La nostra piccola Ewa dipinge. Quando sarà grande le organizzerà una mostra?» Kazimierz Romanowicz annuisce e manterrà poi la parola.

In autunno cambio classe. Nella nuova classe faccio amicizia con Marinella d'Alessandro (mezza italiana, mezza ungherese) e con Marina Fischer, figlia di uno scrittore di sinistra. Fondiamo un giornalino scolastico. Nel primo numero scrivo con ammirazione di Sartre. Vengo accusata di promuovere il comunismo e per poco non sono espulsa dalla scuola. La direttrice copre lo scandalo e il giornalino viene chiuso.

1962 Géza mi porta a vedere i film vietati ai minori e gli spettacoli degli azionisti viennesi. Ha paura che rimanga incinta e mi scoraggia di andare a trovarlo a casa sua. Quando capisce che non porta risultati scompare. Mio padre va a trovare la mamma ogni giorno. Lei in ospedale ricama, legge Thomas Mann e corrisponde con Erika, una delle sue figlie. Quando le danno il permesso di tornare a casa non ci riconosce. Ma le piace guardare i miei quadri e quando vede i lavori di Piotr sussurra: «ha un talento per tutto». È vero. Suona e compone al pianoforte, dipinge e modella con l'argilla, fa ritagli, mosaici, maschere, erbari, colleziona farfalle, guarda le stelle e calcola costantemente qualcosa.

Il professor Hoff suggerisce di regalare alla mamma un cucciolo, lei si innamora così tanto della cucciola spaniel, che io chiamo Zaza, che rimane a casa. Nel frattempo mio padre finisce in ospedale per un attacco di cuore. Invece di andare in un sanatorio, va in una pensione nella Selva Viennese, dove incontra Friedrich Heer, uno storico revisionista, autore del libro *Adolf Hitler, un cattolico austriaco*, libro che ci impressiona tantissimo. In estate vado a Saint Malo per un corso di letteratura francese. In autunno scopro i quadri di Klimt e Egon Schiele, la poesia di Trakl e durante le lezioni di latino studiamo le poesie di Properzio. Mi iscrivo all'Istituto Italiano per un corso di italiano. Mio padre mi dice che lo trasferiranno di lì a un anno, circa. Per superare l'esame di maturità in Austria chiedo il permesso di saltare una classe.

1963 La salto in primavera. Durante l'estate seguo un corso di cultura e civiltà francese all'Università di Nizza. Sulla spiaggia incontro un pittore americano di paesaggi che ogni tanto mi porta nelle Alpi Marittime. Dipingiamo all'aria aperta.

1964 L'Accademia di Belle Arti di Varsavia accetta il mio portfolio. Mi viene permesso di fare l'esame di ammissione in autunno, perché la data primaverile coincide con l'esame di maturità. Lo supero e vengo al concorso dell'Istituto Italiano. Il premio è una borsa di studio estiva all'Università di Urbino. In Grecia, durante la gita scolastica dopo l'esame di maturità, mi separo dalla nostra classe e vado in autostop a Delfi, Epidauro, Micene e Tirinto. Alla Biennale di Venezia mi intrigano i *combined paintings* di Rauschenberg. A Urbino abito vicino alla casa di Raffaello. Dipingo sul balcone, viaggio in autostop per l'Umbria e la Toscana. A Firenze conosco Odile, un'insegnante della Normandia. Da Roma vado a Varsavia. Mio padre è disoccupato e si preoccupa per la scelta del mio indirizzo di studi. Gli prometto che se verrò ammessa all'Accademia di Belle Arti mi iscriverò a un corso di dattilografia. Così faccio. Il prof. Studnicki mi considera una letterata di maniera che avrebbe dovuto studiare lettere. Nel suo studio divento amica di Krystyna Robb-Narbut. In inverno mi ammalo di asma. Prima che mi vengano diagnosticate le allergie, tra cui al carbone e alle vernici a olio, mi curano per la tubercolosi. Gli attacchi di apnea mi prendono di notte, quando non è possibile fermarli, l'ambulanza mi porta in una tenda a ossigeno.

1965 In primavera vengo accolta dal prof. Dominik, con il quale ho finito il secondo anno, ammalandomi di meno. Dopo che sono finiti tutti i risparmi, mio padre diventa direttore della casa editrice PWN.

1966 Odile mi invita a stare da lei in estate. Ho descritto il mio soggiorno da lei e il percorso di cattedrali gotiche fatto in autostop in *Listy z podrózy* [Lettere di viaggio]: il mio primo testo compiuto scritto in polacco. In autunno ho dovuto cambiare di nuovo. Scelgo il prof. Gierowski. Sono la sua unica studentessa e lo faccio diventare matto con i miei guazzi figurativi. A Natale conosco Helmut Kirchner, uno studente di fisica all'Università di Cambridge, ha un anno e mezzo più di me. Mi colpisce quanto è colto, quanto si intende di arte e il viaggio in autostop che ha fatto in Afghanistan. Iniziamo a corrispondere per lettera.

1967 In marzo *Listy* [Lettere] sono pubblicate su «Tu ed io». Il rettore Wnuk, un collega di mio padre dai tempi di Leopoli, mi lascia organizzare delle manifestazioni indipendenti per gli studenti. A maggio appendo i dipinti a olio di Andrzej Bienkowski e di Piotr Szubartowicz insieme ai miei guazzi nella scalinata del Dipartimento di Pittura. Karolina Beylin loda la nostra mostra nell'*Espresso della Sera*. Piotr viene ammesso tra i migliori alla Facoltà di Fisica dell'Università di Varsavia. In estate Helmut e io andiamo in autostop fino in Sicilia.

All'inizio dell'anno accademico risulta trasferita dalla pittura alla grafica. Nello studio del professor Tomaszewski capisco di non essere portata per i manifesti. Mi occupo di litografia e sviluppo una mia propria tecnica: sulla vernice bagnata metto la polvere d'argento o d'oro e ci stampo sopra i colori. Un collega più

grande, Edward Dwurnik, con il quale rimaniamo amici fino alla fine dei miei studi, mi offre aiuto con la stampa. Scoppia una campagna antisemita contro la casa editrice PWN. Mio padre finisce in ospedale con un altro attacco di cuore, viene dimesso su sua richiesta. A dicembre va alla fiera del libro in Ungheria.

il 9 dicembre 1967 Mio padre muore di mattina per un attacco di cuore in un hotel di Budapest. Sono nello studio di ceramica, non mi trovano e Piotr parte per prendere la salma. Torna sotto shock. Piange, poi si convince che nostro padre sta per tornare e insieme a Zaza fa la guardia alla porta. Il prof. Zemła mi permette di fare la lapide nel suo studio. Quando è già fusa in bronzo, viene rifiutata dalla «commissione artistica» del Cimitero di Powązki, perché «il progetto non corrisponde al carattere del defunto e il realizzatore non è qualificato come artista plastico». Io e mia madre facciamo appello al Ministro della Cultura, che concede alla vedova il permesso «di decorare la tomba del compagno Kuryluk con il prodotto artistico della figlia del defunto».

1968 Molti vecchi amici rompono con noi. Ma ne arrivano di nuovi. Il professor Mieczysław Porębski si mostra molto gentile con me. Mi aiuta a tornare a dipingere nello studio del professor Bylina, con il quale mi laureo; mi incoraggia a scrivere la mia tesi sulla Secessione viennese.

l'8 marzo 1968 Piotr torna di corsa dall'università dopo essere stato picchiato. La mamma si barrica nella stanza con il pianoforte. Julia Juryś, che è venuta a trovarci quasi ogni giorno dalla morte di mio padre, non si presenta. La sera vengo a sapere che è stata arrestata insieme a altri colleghi. Piotr corre per la casa e grida: «Da soli con una mamma pazza! In un paese di barbari. Cosa ne sarà di noi?» Soffre sempre di più. Non fa niente, oppure legge Lem. Vuole «emigrare sulla luna». La mamma suona il pianoforte o si nasconde sotto la scrivania e grida SS, Gestapo. La mancanza di denaro ci mette in movimento. La mamma inizia a dare lezioni di tedesco e francese. Il dott. Fritz Cocron, direttore della sala di lettura austriaca a Varsavia, si mostra generoso con lei. La invita a feste e concerti e le regala cibi stranieri. Prima diventa insegnante dei suoi figli, che adora e poi diventa bibliotecaria. Io trovo utile la dattilografia. Edda Werfel mi assume nella redazione tedesca di «*Polska*», un mensile di propaganda pubblicato in molte lingue.

La casa editrice «Czytelnik» firma un contratto con la mamma per un volume di memorie su nostro padre. Lo consegna rapidamente. Zofia Lissa, una ex critica musicale in *Sygnały [Segnali]*, ha scritto che mio padre aiutava gli ebrei durante l'occupazione, che portò via una giovane donna da una panchina in un parco di Leopoli e che la ragazza poi «è sopravvissuta e vive a Varsavia». I ricordi raccolti dalla mamma sono pubblicati solo nel 1984 (*Książka dla Karola [Libro per Karol]*, scelta a cura di Kazimierz Koźniewski).

I miei quadri cominciano a diventare cupi. Dipingo ritratti grotteschi, paesaggi distrutti, città demolite, discariche, uomini-formica e giganti, ospedali e sale operatorie, celle di tortura, resti di corpi, coppie morte, un globo che sta per disintegrarsi. Alle tele e tavole incollate pezzi di giornale, rifiuti. Jean Adhémar, direttore del gabinetto delle incisioni della Biblioteca Nazionale di Parigi, compra da me tre litografie e poi acquista regolarmente altre stampe.



Helmut Kirchner, Ewa Kuryluk, prof. Feng Duan, Nanking 1980
Wiedeń | Vienna, fot. Karin Mack 1980



Krzesło | Sedia | Chair, Manhattan, 1983

Villa dei misteri, Art in General, New York, 1984

1969 Insieme ad Anna Porębska traduco in polacco la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* di Max Dvorak e insieme a Piotr la *Storia dell'America* in tre volumi di F. J. Dockstader. Illustro i libri per bambini per la casa editrice «Nasza Księgarnia». In Accademia non si fanno più mostre indipendenti. Insieme ai miei amici esponiamo al «Klub Medyka». La mia prima mostra personale è al Conservatorio: un petto di fagiano viene tolto dalla tela-collage. Andando da Helmut porto i miei lavori in Inghilterra. Vendo alcune stampe al Kettle's Yard Museum di Cambridge e trovo una galleria a Londra disposta a lavorare con me. Piotr abbandona fisica, tormenta sé stesso e la mamma. Lo convinco a lasciare Varsavia e trovare un indirizzo di studi più facile; viene ammesso a Lingua e Letteratura tedesca all'Università di Wrocław.

1970 In maggio è inaugurata una mostra di miei dipinti e stampe alla galleria Woodstock di Londra. A Varsavia, dove mi sto laureando, nessuno lo sa. Il prof. Porębski riceve una cattedra all'Università Jagellonica e si trasferisce a Cracovia. Inizio a trasformare la mia tesi in un libro e a scrivere il dottorato in storia dell'arte, sulle grottesche nell'opera di Beardsley. In estate vado a Cambridge. Da Varsavia mi chiama Piotr. È tornato a casa e ha trovato la mamma su tutte le furie. L'ambulanza l'ha portata a Tworki, Piotr porta Zaza a Wrocław. Quando la mamma si riprende la porto in Inghilterra. Il telefono suona di nuovo: questa volta a Tworki hanno portato Piotr. La mamma torna a Varsavia. Nei momenti critici, la sua malattia si calma e la mamma mostra un notevole coraggio.

1971–1972 La casa editrice «Wydawnictwo Literackie» decide di pubblicare *Wiederńska Apokalipsa [Apocalisse di Vienna]*. Attraverso i Porębski, che vado a trovare spesso, conosco Jerzy e Zofia Nowosielski, Elżbieta Grabska e Olek Wallis, Tadeusz Brzozowski e Tadeusz Kantor. Partecipo alla IV Biennale Internazionale di Grafica a Cracovia. Fotografo molto, uso sempre di più le fotografie nella mia pittura.

1973 Helmut diventa assistente all'Università di Vienna. Le mostre di dipinti e stampe hanno luogo alla Galleria Christian M. Nebehay (mi commissiona la stampa di due litografie, che sono acquistate dalla Collezione Grafica di Albertina) e alla Galleria Contemporanea di Varsavia, gestita dalla famiglia Bogucki. Nel volantino da loro pubblicato, scrivo di abbandonare i «paesaggipersone [człekopejzaże] romantici» per «schermi realistici»:

Un paesaggio sullo schermo televisivo in una stanza d'ospedale, la vista di un albero o di una spiaggia durante un elettroshock, un'agonia accompagnata dalla proiezione di uno sconosciuto morente, un delirio mentre un detergente sorge soleggiato sullo schermo, un litigio familiare accompagnato dal tumulto della guerra in un altro continente. Schermi, schermi, schermi...

Al vernissage nella Galleria Contemporanea, Ryszard Stanislawski acquista un «paesaggio-persona» e due «schermi» per il Museo d'Arte di Łódź. E mi presenta a un signore dai capelli ricci con uno spaniel bianco e nero. Così inizia l'amicizia, mia e di mia madre, con il fotografo Mark Holzman, sua moglie Róża e le loro figlie Kaja e Joanna.

1974 Nell'introduzione al catalogo della mostra alla Galerie Lambert, Mieczysław Porębski scrive: «Questa pittura non deve niente a nessuno. Non è né paesaggistica né avanguardista. Appartiene al suo tempo, è la sua testimonianza». A Parigi gli spazzini e i postini sono in sciopero, gli inviti al vernissage sono distribuiti dagli amici. La mostra è lodata da «Le Monde» e Kot Jeleński ne parla in Wolna Europa.

1975 Partecipo a diverse mostre collettive a Vienna e dono un quadro a una mostra-asta per Amnesty International. Negli ex *Schlachthof*, mattatoi dati agli artisti, vedo *Ike*, diretto da Peter Brook. Lo spettacolo si basa su una storia vera di cacciatori africani, quando nel loro territorio di caccia viene istituito un parco nazionale, gli Ike perdono la testa, vanno in giro senza meta, raccolgono dalla terra sassolini e li ingoiano. Imitando questo gesto gli attori attraversano il mattatoio in silenzio. Dopo lo spettacolo faccio un quadro-collage chiamato *Ike to my [Ike siamo noi]*, siamo io e Helmut, una coppia nera con maschere africane. Viene esposta al VII Festival delle Belle Arti alla Galleria Nazionale d'Arte Zachęta e il Museo Nazionale di Varsavia lo compra. Lì *Ike siamo noi* scompare e viene ritrovato solo dopo vent'anni.

Il British Council mi mette in contatto con Brian Read, uno studioso dell'opera di Beadsley e mi aiuta a raggiungere l'Università di Princeton, dove si trova l'archivio dell'artista. Negli Stati Uniti mi frastorna la pittura dei fotorealisti americani. Dopo essere tornata a Varsavia scrivo per WAiF *Iperrealismo – Nuovo Realismo* (1979).

1976 Sto appendendo il trittico *Kto się boi czerwonej myszy?* [Chi ha paura del topo rosso?] quando la direttrice della Galleria, la signora Zapiecek, si avvicina a me accompagnata da un giovinetto e ci presenta: «Signora artista – Signor censore». Lui indica l'uomo nudo nella vasca da bagno e ridacchia: «Alla foto». Felice del fatto che non abbia individuato il topo rosso con la bandiera rossa, la signora Arens cinguetta: «Signore! Ma è un povero vecchio». Il censore si vergogna, il trittico rimane. Al vernissage c'è Piotr, ormai da mesi in buona forma. Il giorno dopo torna in ospedale su sua richiesta. Quando vado a trovarlo grida: «Fai qualcosa! Che mi leghino al letto!» Corro dal medico di turno. Mi tranquillizza. Dopo che sono uscita, mio fratello si avvolge in una trapunta di anilano e si dà fuoco. Viene salvato dalla morte clinica da un innesto cutaneo. Dopo aver ripreso conoscenza, inizia a strapparsi le bende. Con il dentifricio scrive sul muro POE (Prego per l'eutanasia). Quando gli permettono di alzarsi corre in strada con l'intenzione di gettarsi sotto il tram. Si butta dal secondo piano, rompendosi una gamba in più punti. Dopo un'odissea in ospedali vari, finisce a Tworki. Per più di 20 anni la mamma va a trovarlo lì. Gli dà da mangiare, lo veste e lo porta in gita a Varsavia.

Aumento i formati a 120×150 cm e mi concentro sui ritratti dipinti in acrilico su tela. Circondo le figure fatte da macchie con un contorno rosso. Sostituisco gli «schermi» da «vignette» che sono spesso collegate alla figura principale da un filo rosso o da una linea.

1977 Le nuove tele, esposte a Poznan, Wrocław, Varsavia e Graz, attirano l'interesse della galleria Fischer Fine Arts di Londra, che promuove i «nuovi realisti». A settembre vado alla mostra internazionale

Figurative Approach II, organizzata da lei e affitto una stanza nella «piccola Venezia»: un quartiere di artisti e rifugiati. Dietro l'angolo vivono Franciszka e Stefan Themerson, che vedo quasi ogni giorno e proprio accanto il concettualista israeliano, Amikam Toren. In inverno realizzo il trittico *Ja, biały kangur [Io, il canguro bianco]*: il mio primo lavoro tessile di grandi dimensioni.

1977–78 A Londra realizzo un ciclo uniforme di autoritratti e ritratti su sfondo freddo e spento. La galleria Fischer li espone regolarmente. Attraverso Jasia Reichardt, una critica d'arte e nipote di Franka, conosco i pittori Ben Nickolson e Yolanda Sonnabend, lo storico dell'arte Nick Wadley e Alicia Drweska, pittrice e critica. Faccio amicizia con Helmut Kajzar e con il minimalista americano Joel Fisher.

1978 Art Actuel – Skira Annual dedica il suo numero annuale all'arte rappresentativa. Il mio autoritratto *Kuryluk, nie śnij o miłości [Kuryluk, non sognare l'amore]* (Museo Nazionale di Wrocław) è elencato nel capitolo «Dipinto autobiografico» accanto alle opere di Bacon, Baselitz e Cremonini. Amici di Varsavia fondano il gruppo «Śmietanka» [Crème de la crème] e mi invitano a farne parte. In autunno comincio a essere tormentata da visioni di pelle bruciata. Mi irrita il colore, mi incuriosisce il contorno. Nel penultimo autoritratto (nella collezione di Jasia Reichardt) delineo la mia ombra. L'ultimo quadro di Londra è completamente nero. Una notte sogno di camminare lungo un muro bianco da qualche parte nel sud. Quello che guardo si radica nella mia pupilla e proietta un'ombra che si estende per chilometri. Dopo il risveglio sono convinta di aver scoperto un modo per disegnare con gli occhi. Ne parlo nel libro *Podróż do granic sztuki [Viaggio ai confini dell'arte]*, scritto contemporaneamente alla raccolta di poesie *Pani Anima [Signora Anima]*. Una delle poesie finisce così:

Sul velo della veronica
appeso nell'occhio
brilla al sole del tramonto
il rosso strofinato dal viso
con uno strumento affilato
la sera scolpisce la memoria
la signora anima con l'ombra
profilà il bianco

La professoressa Krystyna Zwolińska mi offre di tenere un seminario sull'arte attuale all'Accademia del Cinema di Łódź. In via Piotrkowska mi fermo a ogni passo davanti alle vetrine di tessuti. Compro dieci metri di seta da fodera bianca, rosa e nera. Diventano una stanza di seta con scene di vita quotidiana.

1979 In gennaio appendo *W czterech ścianach [Tra le quattro mura]*, la mia prima installazione, alla galleria Na Ścianie Wschodniej [Sulla Parete Orientale] di Varsavia. Per ritrarre Piotr compro una tela di cotone e un pennarello a inchiostro color ruggine. Disegnando il viso di mio fratello mi rendo conto di agire in maniera indiretta: invece di un corpo, «appunto» la sua «ombra»; «ferisco» un sostituto della pelle.

1980 Mao muore, la rivoluzione culturale è finita. Helmut e io ci offriamo di andare in Cina con il primo gruppo di «esperti» occidentali. Nel tragitto ci fermiamo a Lahore per visitare i monumenti della cultura Gandahara. La temperatura non scende sotto i 40 gradi. Le fogne scorrono a cielo aperto, accanto si partorisce e si muore. A Pechino gli «esperti» sono attesi dalla polizia segreta. All'università di Nanjing, Helmut per lo più perde tempo. Io «insegno» una volta alla settimana all'Accademia di Belle Arti. Nessuno parla inglese. I professori, che sono appena tornati dalle risaie, si tengono a distanza dalla docente con la scorta. Il proiettore sovietico non funziona. La sala però è piena, tutti vogliono vedere una donna bianca. In un angolo della biblioteca, spogliata persino dei suoi scaffali, giace una pila di «Polska» [Polonia] in cinese. Si possono di nuovo disegnare i nudi, le modelle posano in costumi da ginnastica blu e calze grigie. La nostra richiesta di avere delle biciclette viene respinta con la motivazione «mancanza di biciclette da donna». Chiediamo quelle da uomo, allora, e riceviamo quelle da donna. Dalle strade scompaiono le scatole di denuncia, cadono i ritratti di Mao. Sopra il ponte sul Fiume Giallo ci sono coppie di lavoratori e abitanti del villaggio scolpiti nella pietra rosa. Con i soldi guadagnati compro 25 metri di seta bianca.

Durante l'estate espongo i miei quadri alla Fiera Internazionale dell'Arte di Basilea. In autunno, Wojciech Skrodzki presenta la mia prima installazione realizzata con i teli di cotone alla Galeria Krytyków [Galleria dei Critici] di Varsavia. Negli autoritratti arrugginiti viene «riconosciuto» Walęsa. Su «Kultura» [Cultura], Kinga Kawalerowicz paragona i miei rilievi di cotone con gli *Zielniki* [Erbari] di Szapocznikow. Con Wanda Siedlecka, diretrice della galleria MDM, immaginiamo una mostra che in futuro potrebbe trasformarsi in una biennale di arte indipendente. Nel semestre invernale inseguo all'Università Cattolica di Lublino. Ho degli studenti simpatici, ma vivo alla Casa dello Studente Serale, di notte entrano gli ubriachi e a colazione ci sono bigos vecchi e birra.

1981 La Biennale Internazionale d'Arte di Medellin mi manda un biglietto aereo. In aprile metto la tela di cotone in due borse di plastica e parto. Medellin è governata dalla mafia della cocaina, la guerriglia controlla le montagne, la polizia militare sorveglia la mostra. Hanno invitato più artisti di quanti posti ci sono. Per fortuna sono arrivata in anticipo. Dipingo la mia scatola di nero e appendo le stoffe con i disegni dei corpi feriti su corde, come biancheria intima. Dopo il vernissage sparano a Giovanni Paolo II, il sangue schizza sul vestito bianco del Papa. Vengo promossa come un'artista «profetica» e «tipicamente polacca». Helen Shlien mi invita nella sua galleria di Boston. Vado in autobus a sud, nella giungla dove si nasconde l'arte degli indiani precolombiani. Quando con Piotr traducevamo la loro storia, lui sognava di vederla.

A giugno inaugura *Ogród poznania* [Giardino della Conoscenza] alla Galleria MDM. Nella mostra multimediale da me organizzata partecipano: Joel Fisher, Helmut Kajzar, Grzegorz Kowalski, Karin Mack, Friederike Pezold, Krystiana Robb-Narbutt, Amikam Toren e i pittori del gruppo «Śmietanka» [Crème de la crème]. Espongo l'installazione *Podróz* [Viaggio] di seta bianca e nell'introduzione al catalogo scrivo: *L'Uomo è nel Giardino e fa parte del Giardino. Camminando lungo i suoi sentieri, impara a conoscere sé stesso. La mostra presenta opere di artisti il cui desiderio di creare ordini estetici autonomi è superato dall'esigenza di non perdere nella forma finale dell'opera traccia della strada, dell'esperienza e cognizione.*

Frank Malina, appassionato di nuovi media e editore della rivista londinese «Leonardo», pubblica la mia relazione *O drodze od malarstwa do rysunku na tkaninach* [Sulla strada dalla pittura al disegno su tessuto] con riproduzioni di dipinti e installazioni. Helen Shlien e suo marito John, professore di psicologia a Harvard, mi accolgono a Boston con grande calore. La ristrutturazione della galleria ritarda l'apertura della mostra. A New York ritrovo i miei amici d'infanzia e abito all'angolo tra la 110a strada e Amsterdam Avenue. Faccio domanda di assunzione a una fondazione di recente costituzione (per artisti e scrittori dell'Europa dell'Est). A una festa organizzata dalla fondazione, un simpatico signore di nome George Soros, che non mi dice nulla, mi stringe la mano dicendo: «Non ha paura di diventare una mia cavia?». Il vernissage alla galleria di Helen Shlien cade alla vigilia della dichiarazione della Legge marziale in Polonia.

1982 A gennaio arriva un biglietto della mamma che dice «non tornare». Ottengo una borsa di studio di tre mesi e una stanza con cucina nel campus accademico Washington Square Village. Il programma di Soros è amministrato dall'Istituto di Lettere, un'associazione informale dell'élite intellettuale di sinistra della New York University. I membri dell'Istituto organizzano seminari e conferenze e si incontrano ogni venerdì per un pranzo combinato a una conferenza. Si fanno notare Susan Sontag e Josif Brodsky. In primavera sono eletta «membro ospite» per l'anno accademico successivo e il mio progetto di seminario è accettato.

Durante l'estate lavoro a una nuova installazione per la Conferenza Internazionale di Scultura di San Francisco. A settembre, 12 autoritratti si «siedono» su sedie di legno bianco. Il titolo «Przesłuchanie (same siebie)» [Interrogatorio (di me stessa)] è interpretato come un'allusione alla Legge marziale. Quando torno a New York mi trasferisco nel mio vecchio appartamento. Alla New York University tengo un seminario sulla duplicazione nell'arte, nella letteratura e nel teatro; aiuto poi in Helsinki Watch. Per arricchire il mio vocabolario prima di dormire leggo l'*Encyclopedia Britannica* (1910). Nelle giornate calde mi siedo nel «giardino biblico» della cattedrale Saint John the Divine. Gioco a scacchi da sola, do da mangiare a uno scoiattolo, mi dondolo sopra un'altalena, leggo. La lettura del romanzo di Theodor Fontane ispira *Ogród Effi Briest* [Il giardino di Effi Briest]. Alla fine di dicembre, il «Boston Globe» dichiara le mie installazioni alla Helen Shlien «la migliore mostra dell'anno». *Who's Afraid of the Red Mouse?* [Chi ha paura del topo rosso?] il mio primo lungo articolo in inglese, compare su «Village Voice».

1983 Decido di passare alla lingua inglese. Conosco Florence Stankiewicz, moglie del linguista Edward Stankiewicz dell'Università di Yale e editrice di talento. È simpatia reciproca. Florence mi rende una scrittice americana. La poetessa Frances Padorr Brent e suo marito Jonathan Brent, direttore della Northwestern University Press, fondano la rivista trimestrale «Formations». Sulla copertina del primo numero ci sono le mie «sedie», nel secondo c'è il saggio sulla Veronica. La rivista esce per otto anni e tanto dura la nostra collaborazione. Divento amica di Teresa Liszka e Martin Weinstein, direttori della galleria Art in General di New York.

1984 In primavera da Art in General inaugura la *Villa dei Misteri*. Nel catalogo, Edmund White scrive: «L'arte di Ewa Kuryluk è *arte povera* che trasforma anche lo spazio più modesto in un tempio pieno di orrore». Nel «New York Times», Grace Glueck attira l'attenzione sulla «deformazione del disegno classico» come risultato del drappeggio del cotone. In «Nowy Dziennik» [Nuovo Giornale] Jan Kott paragona l'installazione con il nuovo spettacolo di Grotowski. Il video girato dagli studenti della Media School finisce in strada, io sparisco dietro l'angolo di Art in General con una valigia rossa nella quale ho imballato la mostra.

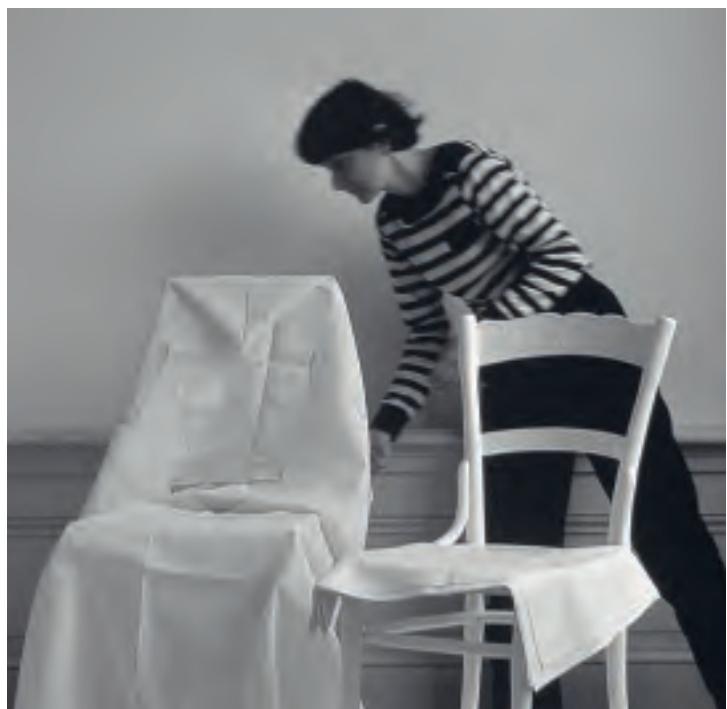
Autunno 1984-autunno 1985 Trascorro l'anno accademico come *Hodder Fellow* dell'Università di Princeton. Qui nascono le mie prime installazioni paesaggistiche. Condivido la casa di legno con la mia amica Marta Petrusewicz, una professoressa di storia. Helmut insegna a Pittsburgh e ci fa visita spesso. Il 12 dicembre 1984 attacco agli alberi delle stoffe con frammenti di schiene ferite. A gennaio, quando cade la prima neve, sistemo sette sedie nere nel campus e fotografo le installazioni. Joyce Carol Oates pubblica le foto nella sua rivista trimestrale, *The Ontario Review*.

A giugno al Musée des Beaux Arts di Losanna durante la XII Biennale Internazionale del Tessuto sono esposte *Trzy białe krzesła* [Tre sedie bianche]. In Svizzera incontro la mamma. In autunno Fund for Free Expression assegna dei premi «per la difesa dei diritti umani» a una dozzina di persone di tutto il mondo. Il sindaco di New York, Ed Koch, che deve consegnarli, arriva in ritardo e trafelato. Inizia il discorso e poi legge dal foglio due nomi: Ewa Brodska e Josif Kuryluk.

1986 *Salome and Judas in the Cave of Sex*, lo studio sulle grottesche premiato dalla Getty Foundation è pubblicato prima in copertina rigida, poi in brossura. Su invito del prof. Andrzej Wirth, direttore dell'Istituto di Teatrologia Applicata dell'Università di Giessen, vado in Germania subito dopo il disastro di Chernobyl.

Nella soffitta della casa dove affitto una stanza, trovo un teatrino di carta del XIX secolo con un set completo di decorazioni e figure. Su un palco grande come un tavolo, le mani dei miei studenti interpretano lo spettacolo *Die Faust* [Il Pugno], poi videoregistrato. È basato su alcuni passaggi del *Faust* di Goethe e ha un finale apocalittico. Armato di un cucchialino, un pugno rompe un uovo crudo: la Terra. Alla fine dell'anno accademico installo i miei autoritratti nell'atrio dell'Istituto, poi nella *Kunststation*. Visito Kassel e al mio ritorno a New York preparo un progetto di installazione chiamato *Hercules Projekt* (che non si qualifica per Documenta).

A settembre vado a Buenos Aires. Nel Centro Arte e Comunicazione Jorge Glusberg ci sono 14 sedie con gli schienali alti. I panni con i nudi maschili posati sulle sedie sembrano radiografie, o scheletri. Il pittore Hector Giuffré mi ospita nel suo studio di Plaza de Mayo, dove manifestano le madri, le mogli e le sorelle dei «desaparecidos»; mi ricordano la Veronica dei vecchi quadri. Lungo il fiume Paranà, rosso e tiepido come il sangue, raggiungo Carmelos in Uruguay. Vedo uno stormo di fenicotteri e la terra rosa come quella di Gauguin.



Białe krzesła | Sedie bianche | White chairs, Musée des Beaux Arts Lausanne, 1985
Czarne Krzesła | Sedie nere | Black chairs, Princeton, 1985

La General Electric Foundation mi assegna un premio «per giovani scrittori» grazie ai saggi pubblicati su «Formations». Helen Shlien riceve una sovvenzione dal National Endowment for the Arts per due installazioni e me ne commissiona una.

1987 In gennaio le installazioni sono esposte alla galleria Mobius di Boston. Il mio *Teatr miłości* [Teatro dell'amore] di cotone contrasta con il «paesaggio» in vetro di Bart Uchida, un artista americano di origine giapponese. Thomas Frick loda la mostra su «Art in America»; anni dopo scrive una poesia, *Teatr miłości* [Teatro dell'amore], che finisce così:

Nel labirinto di lino sei il mio minotauro, e io il tuo.

Sul lenzuolo è impressa per sempre la nostra immagine.

Chiamo i tessuti ricoperti da testi con il nome *Rysopisy* [Disegniscritti] e annoto nel taccuino: «Disegno ciò che non riesco a scrivere. Scrivo ciò che non riesco a disegnare».

Al colore rosso aggiungo l'azzurro, solitamente destinato agli uomini. *The Fabric of Memory*, un album di opere tessili e di schizzi sulla mia opera, è pubblicato da «Formations». La nostra redazione si batte da tempo per la liberazione dal Gulag di una poetessa russa, Irina Ratushinskaja. A marzo arriva a Chicago. Il 7 maggio 1987 la mia intervista con Irina appare sulla «New York Review of Books».

Un rapporto, pubblicato da Helsinki Watch, sui crimini sovietici in Afghanistan suscita tanto poco interesse quanto la mia idea di portare alla New York University l'ex re dell'Afghanistan, un uomo moderato che vive in esilio a Roma. Così il monarca viene invitato da Goethe, il direttore dell'Istituto della Vanità Internazionale nel mio primo romanzo, che inizio a scrivere in estate.

autunno 1987–primavera 1988 Insegno alla New School for Social Research e per arrotondare scrivo recensioni sul «New York Times», «Los Angeles Times», «New Criterion» e «Arts Magazine». Lavoro sulla *Veronica*, batto il romanzo su una macchina da scrivere elettrica che ho trovato in strada. Lo leggo a Wanda Rapaczynska. Quando alla Citibank dove lei lavora sostituiscono i computer mi procura un vecchio Macintosh che mi mette le ali. Gli amici portano le mie opere in Polonia. *Całun z czerwoną nitką* [*Sudario con filo rosso*] vince un premio alla IV Triennale Internazionale di Disegno a Wrocław. Leszek Mądzik fa un'installazione con i miei panni all'Università Cattolica di Lublino.

Il 5 maggio 88 Il giorno del mio quarantunesimo compleanno porto una copia cartacea del romanzo a una tipografia, chiedendone cinque copie. Quando torno a ritirarle, il proprietario mi consegna una scatola legata con un nastro e mi dice più o meno queste parole: *No, niente soldi. Solo con permesso di Miss posso tenere pagine su di noi? Sono di Kabul. Sovietici hanno preso mio padre, noi scappati. Mio fratello stato ucciso da una mina. Io, ferito, ho raggiunto Lahore. Questo è regalo per Miss. E auguri che venda milioni. Dio ricompensi Miss per scrivere su Afghanistan.* Il romanzo viene rapidamente rifiutato da diversi editori di New York.

A metà maggio, il Teatro Interart tiene la prima di *W małym dworku* [*In un piccolo palazzetto*] di Stanisław Ignacy Witkiewicz, con la mia regia e scenografia. Trasformo il palcoscenico Off-Broadway in cima a un grattacielo in un giardino. L'ereditiera, dopo la resurrezione, esce dalla terra, nuda e sporca. Scelgo una ragazza bianca e una nera per i ruoli delle figlie (nell'opera di Witkacy una assomiglia al proprietario del palazzo, l'altra all'amministratore). L'attore nero interpreta il ruolo dell'amministratore mentre l'attore bianco quello dell'erede. Questo scandalizza non solo la comunità polacco-americana, ma persino «Village Voice». Dieci anni dopo, in California, da due ovuli fecondati artificialmente nascono due gemelle: una bianca, l'altra nera.

Il Centro Nazionale per le Scienze Umane mi assegna la borsa di studio Rockefeller. Alla fine di agosto, mi trasferisco al Research Triangle Park in North Carolina per 10 mesi. Nella foresta paludosa si trovano i centri di ricerca delle corporazioni multinazionali, che sembrano stazioni spaziali. Il nostro Centro, di mattoni sbiancati e vetri a specchio (una trappola mortale per gli uccelli), assomiglia invece a un monastero. In piscina mi cade l'occhio sul borsista britannico Jonathan Dollimore, che acconsente a farmi da modello. Le sue immagini diventano installazioni all'aria aperta. I colleghi dell'anno comprano l'installazione *Rive d'Urale* con un mio disegno e una poesia di Rita Dove come donazione al Centro.

1989 L'articolo *The Afghan War Rugs* attira l'attenzione dell'agente letteraria Malaga Baldi. Brani di *Century 21* escono su riviste e lei trova un editore per l'intera opera. Il giorno della mia partenza dal North Carolina invio il mio libro *Veronica and Her Cloth* alla casa editrice Basil Blackwell Publishers di Oxford. Nei primi giorni di luglio atterro a Varsavia. Dal rubinetto della cucina gocciola acqua bollente marrone, sul davanzale della finestra ci sono fiammiferi spaccati a metà, nel gabinetto un secchio d'acqua, sopra il tavolo da pranzo penzola la carta moschicida, sul balcone c'è una montagna di biancheria intima sporca e sotto il pianoforte c'è il detergivo. Non avrei riconosciuto Piotr se nel corridoio della clinica non mi avesse gridato «Canguro!». A settembre inizio a tenere conferenze sulla Veronica e le grottesche alla New School for Social Research. Un breve resoconto del viaggio *Poland – the World's Guinea Pig* entra nell'antologia *Without Force or Lies. Voices from the Revolution of Central Europe in 1989–90*

1990 Da Art in General installo *Skóra/Niebo – Czerwone/Niebieskie* [*Pelle/Cielo – Rosso/Azzurro*]. I «rysopis» [Disegniscritti] srotolati sono appesi in aria, dal soffitto fino al pavimento «scende» un «sentiero» di cotone con impronte dei piedi che «parlano» tra loro: la sinistra (rossa) rappresenta le emozioni, la destra (azzurra) la ragione.

1991 Il romanzo *Veronica* esce simultaneamente in Inghilterra e negli Stati Uniti. La televisione inglese fa un programma di un'ora sul libro. Sul «New York Times» un professore di teologia di Chicago mi attacca per aver paragonato le religioni «alte» a quelle «basse» (shintoismo). Asian Cultural Council di New York mi premia con una borsa di studio di tre mesi per viaggiare in Giappone. Visito siti archeologici e templi. A Kyoto abito nel quartiere dove Mosè Maimonide passeggiava con Djuna Barnes in *Century 21*.

1992 mi trasferisco a La Jolla per una cattedra all'Università della California di San Diego. Sovraccarica di lezioni, tutto quello che faccio in sei mesi è la copertina e le illustrazioni di un romanzo, più una serie di fotografie che ritraggono la mia silhouette, ritagliate da una vecchia fotografia. Alla fine dell'anno accademico progetto *Zachód słońca dla trójki, która przetrwała* [Tramonto del sole per tre che sono sopravvissuti]. Tre miei vecchi nudi devono «sedersi» sulle sedie e «guardare» il sole scomparire nel Pacifico. Alan Kaprow, il capo del nostro dipartimento e inventore dell'happening, che ho conosciuto alla Galleria Foksal durante i miei studi, ride, dice che «non vedranno nulla». Ha ragione, c'è una nebbia densa come la panna. A maggio, alla Fiera Americana del Libro c'è la promozione di *Century 21*. Veronica ha successo in Brasile. Invito Helmut a venire da me. Il giorno del suo arrivo squilla il telefono: la mamma è in ospedale. Corro a Varsavia. In ospedale le infermiere sono in sciopero. Il chirurgo che ha operato la mamma mi prepara al peggio. Invece dopo due mesi la porto in un sanatorio e poi a casa. Non può più vivere sola né andare da Piotr. Mentre sono a trovare Piotr, conosco la dottoressa Maria Paluba, la nuova direttrice del decadente ospedale di Tworki. Facciamo amicizia. Mi viene l'idea di fondare una società internazionale «Amici di Tworki» [in italiano in originale].

1993 La Galleria Nazionale d'Arte di Zachęta organizza la mostra *Artisti del mondo per i pazienti di Tworki*, che si conclude con un'asta di successo. Tagliare il cotone e la seta diventa la mia passione. Porto i ritagli con me quando sono in viaggio, durante le passeggiate o le gite in bicicletta; li appendo agli alberi, li stendo sull'erba o sulle rocce e li fotografavo. Le foto delle Alpi, di Long Island, di Kyoto e del Bois de Vincennes mi servono come illustrazioni per le poesie di Maciej Niemiec, Gregory Shaffer e Piotr Sommer.

1994 A maggio a New York finisco *Grand Hotel Oriental*, un romanzo ambientato a Parigi. A giugno vado a Varsavia con le mie opere su invito della galleria ZPAP. Viene fuori che per la mostra, pianificata da tempo, non ci sono soldi. Qualcuno organizza uno spettacolo estivo a Nieborów. Una coppia di amici inizia a cercare degli sponsor. Senza Elżbieta e Zbigniew Zuzelski non ci sarebbe stato il catalogo, né ci sarebbe stata la mostra inaugurata a settembre, per la quale Helen e John Shlien arrivano da Boston. Su île Saint-Louis, Kazimierz Romanowicz chiude la sua libreria e galleria. Prendo in affitto l'ex magazzino: una stanza umida e buia che mi ricorda una chiattha sulla Senna.

1995–1996 Durante il semestre estivo inseguo alla New York University, durante quello invernale sono a Parigi. Dopo aver fatto colazione nascondo il tavolo nell'armadio e srotolo la stoffa. Dai «rysopis» [disegni scritti] ritaglio le «decorazioni» e le «figure» dell'installazione *Kim jest ten tajemniczy chłopczyk?* [Chi è questo ragazzino misterioso?] ispirata alla storia di un bambino rapito. Nel novembre 1995, la Fondazione Cultura assegna un premio a *Wiek 21* [Century 21], tradotto da Michał Kłobukowski. Nel 1996 l'inserto culturale della «Gazeta Wyborcza» di Łódź pubblica episodi del *Grand Hotel Oriental* nella mia traduzione.

1997 In maggio aprono a Cracovia due mostre con un catalogo comune: disegni londinesi su carta alla Galleria Artemis e installazioni al Centro Arte e Tecnica Giapponese «Manggha». Inizio a scrivere *Art Mon Amour*, una rubrica regolare sull'arte, per «Magazyn Gazety Wyborczej». Alla fine dell'anno, mi trasferisco dal'île Saint-Louis a Montparnasse, in un atelier cubista in via Campagne Premiere, dove aveva lavorato per molti anni l'astrattista americana Joan Mitchell. Dopo la ristrutturazione, porto da Vienna e da Londra i quadri che avevo depositato da amici prima di trasferirmi negli Stati Uniti.

1998 La Galleria Artium a Fukuoka organizza una serie di installazioni tessili sotto il titolo comune *The Secret Lives of Clothes*. Il curatore Nick Wadley, espone a gennaio l'artista americano Tony Oursler e me a marzo. Per il catalogo scrivo una poesia che finisce così:

organica
effimera
esistenziale
minimale
la stoffa per me è una totale
opera d'arte

Dopo il vernissage a Artium realizzo un'installazione nel parco, poi vado a Nagasaki. A giugno muore Florence Stankiewicz. Nel romanzo *Century 21* lei è la redattrice di Conrad, di Petrarca e di «altri polacchi». In *Trio dla ukrytych* [Trio per i nascosti], un mini-romanzo in forma di lettere, scritto poco dopo la morte di Florence, lei è l'ultima compagna di Lotta Goethe e di Italo Svevo.

1999 In agosto Piotr torna a casa una volta alla settimana. Ha la febbre alta, la camicia gli si appiccica a una ferita infetta. A Tworki nessuno aveva notato le gravi ustioni. Una studentessa che si prende cura della mamma tiene mio fratello in casa. Ci rimane, e frequenta la Casa Sociale di Aiuto di Bródno.

2000 A maggio espongo alla Artemis Gallery l'installazione *Trio dla ukrytych* [*Trio per i nascosti*] e una piccola scelta di fotografie autobiografiche. In ottobre la Polonia è ospite della Fiera Internazionale del Libro di Francoforte. Leggo i miei testi alla radio di Colonia, a Berlino e nelle città della Renania. La Galleria Sagan di Essen ospita la mia mostra di autoritratti su carta, cotone e su fotografie.

Il 23 dicembre, alla vigilia del suo ottantatreesimo compleanno, alla mamma viene diagnosticata un'occlusione intestinale. Alla Vigilia di Natale finisce in ospedale. Arrivo a Varsavia con l'ultimo volo. Quando mi vede si illumina. Non voleva accettare l'operazione senza consultarmi. Il chirurgo esasperato ci dà 10 minuti per decidere. Sono sicura che la mamma non sopravviverà all'operazione, cerco quindi di convincerla a non accettare. «No», sussurra lei, «se questa è l'unica possibilità, bisogna provare. Voglio vivere per te e per Piotr». Dopo l'operazione riprende conoscenza. Mi fa dei cenni per rimuovere il ventilatore che le ha ferito la bocca, ma i polmoni non funzionano più. Sullo schermo del computer vedo il battito del cuore: è irregolare, debole. Quando il viso della mamma si contorce per il dolore chiedo una dose più alta

di morfina. Dopo tre giorni i punti si staccano. Dopo la seconda operazione i suoi occhi aperti, spalancati, non mi riconoscono più. Per capodanno i miei amici mi invitano a casa loro. Prima di mezzanotte torno in ospedale. Le infermiere versano champagne, un giovane medico ha le guance dipinte. Dalle vene indebolite le cadono gli aghi, il sangue gocciola sul pavimento sporco. La mattina mi chiedono di uscire. Muore poco dopo, forse mentre sono in taxi per tornare a casa.

1 gennaio 2001 È il giorno della morte della nostra mamma, che si è nascosta fino alla fine. Quando la seppellisco nella tomba di mio padre, conosco la verità: che da una panchina di un parco di Leopoli lui aveva portato via Miriam Kohany, la giovane moglie di Teddy Gleich. Avrà aiutato anche lui a nascondersi? Dalle lettere di Teddy, che ho trovato dopo la morte della mamma nei suoi vecchi stivali invernali, sembra di sì. Dopo la liberazione Teddy si era arruolato nell'esercito. Era stato ferito e era morto in presenza di mio padre, che lo aveva seppellito nel cimitero Rakowicki di Cracovia.

Scrivo a Yad Vashem di quello che so dei miei genitori e decido di fare un'installazione per loro. In aprile vado a Alberta, in Canada, per delle conferenze e per una mostra. A Edmonton è ancora inverno, ma il tempo è secco e caldo. Sul fiume Saskatchewan, dove scorrono i blocchi di ghiaccio, un anziano mi consegna una fotocopia con un numero di telefono e la foto di un cane scomparso. Attraverso il ponte e mi siedo vicino all'acqua. Dai cespugli arriva un grosso cane color cioccolata. È lui che ha trovato me e io lo restituisco al suo proprietario. Non è per questo che Latitude 53, una delle gallerie più a nord del Canada, mi ha fatto venire qui?

A settembre mi capita in mano *Pamiętnik Korczaka* [Diario di Korczak] al quale, mentre era nel ghetto, torna in mente di quando da bambino voleva mettere una croce sulla tomba di un canarino. Solo che «la domestica disse di no, perché era un uccello, qualcosa di molto più basso di un uomo... E la cosa peggiore è che il figlio del custode della casa disse che il canarino era ebreo. Come me. Un ebreo, come me». Questa storia mi ricorda la mamma. Quando ero piccola indicava il cielo vuoto e diceva «volano i nostri uccelli gialli», ripeteva «la neve cade di nuovo gialla». Indossava una sciarpa di seta con le *Barche* di Van Gogh su sfondo giallo, aveva appeso la mia natura morta con mele cotogne gialle sopra il suo letto. Ogni inverno appendeva il lardo per le «cinciallegre con le camicette color canarino». Desiderava che tornassi alla pittura e al giallo, il «colore solare», che per anni era stato per me un colore tabù.

2002 A gennaio intitolo l'installazione *Lęcq żółte ptaki* [Volano gli uccelli gialli]. Il 5 maggio mi trovo a Hong Kong. Il giorno del mio compleanno coincide con la festa della dea Tin Hau, vado fino all'isola Tat Mun sulla costa cinese. Arriviamo a riva con la barca che ha portato *fa pau*: un altare di compleanno fatto di seta e carta. Nella piazzetta davanti al tempio ce ne sono altri. Ragazzi in maschera suonano i tamburi, sventolano bandiere di seta, stendardi ricamati di rosso, giallo, oro. Il vento cambia la forma del *fa pau*. Allora penso che l'installazione per i miei genitori deve essere un altare portatile.

A metà maggio squilla il telefono. *Here Mr. Sharon from Isreal speaking*, dice una voce maschile. Stupita, chiedo: *What can I do for you?* Parliamo per circa un'ora. Il signor Menachem Sharon, attaché culturale

d'Israele in Polonia negli anni '60, ha «risolto il puzzle»: ha ricostruito la storia di mio padre ai tempi dell'occupazione. Adesso so che ha nascosto altre persone. Tra loro ci sono i due fratelli Frauenglas e la loro mamma Peppa, il cui nipote, poco più giovane di me, il signor Sharon ha ritrovato in Israele. Ha descritto tutto per Yad Vashem. In questo modo mio padre è diventato «giusto tra le nazioni del mondo».

2003–2007: Nel febbraio 2003 è esposta la retrospettiva *Ludzie z powietrza* [Gente d'aria] alla Galleria Zachęta di Varsavia. Il titolo allude alla leggerezza della materia, all'impermanenza dell'essere e alla parola tedesca *Luftmenschen*, un termine usato per descrivere chi non si ferma mai, ma anche le persone sole e senza radici, gli ebrei. E alla *Tempesta* di Shakespeare:

Ecco i nostri attori.

Come ti ho detto, solo fantasmi.

Si dissolveranno presto come vapori del mattino,
E con loro, come il tessuto morbido della mia visione,
Grattacieli tra le nuvole e ponti d'acciaio,
Tempi di vetro, l'intero grande globo,
Tutto ciò che è cresciuto dall'inizio del mondo,
Come una tela si strapperà e scomparirà.
E non resterà nemmeno un filo.

Con i nuovi ritagli di seta gialla e carta nascono le installazioni ispirate all'infanzia e alla malattia della mia mamma, alla sua morte e alla morte improvvisa di mio fratello nell'autunno 2004. La figura di mio fratello è al centro dell'installazione *Tabus*, esposta alla galleria Artemis nell'ambito del Festival della Cultura Ebraica di Cracovia nel 2005 e del Festival Ebraico di Varsavia nel 2006. Piotruś e il suo criceto Goldi sono i protagonisti del romanzo *Goldi*, finalista del premio letterario Nike nel 2005. Nell'installazione *Statek* [Nave] Piotruś-Goldi è il capitano.

2006: È passato mezzo secolo da quando mi sono dipinta e fotografata per la prima volta, in questa occasione, il Museo Nazionale di Królikarnia a Varsavia espone *Statek* [Nave] e le fotografie autoritratto, mentre la galleria Artemis di Cracovia presenta simultaneamente *Stateczki* [Piccole navi] insieme a una scelta di fotografie e pubblica un libro sulla fotografia autobiografica.

2006 *La mia nave gialla*, progetto di installazione per il padiglione polacco alla Biennale di Venezia, viene respinto dalla giuria di Zachęta. Avevo proposto un monumentale ritaglio in seta di una nave industriale con un ponte ispirato alla passerella tra il ghetto di Varsavia e la parte ariana della città. La nave avrebbe proiettato un'ombra sulla parete davanti al padiglione, la luce sarebbe cambiata dal mattino alla sera e il pubblico avrebbe ascoltato un suono registrato – il mormorio delle onde, le grida dei gabbiani. Non potendo inserire un ritaglio così grande nel mio studio, cominciai a rimpicciolire *La nave*. Il Museo Nazionale di Varsavia ha in programma di esporre la versione successiva nel 2008, ma nel frattempo la mia curatrice

viene licenziata. Alla fine taglio la nave a pezzi e conservo soltanto le sagome gialle dei passeggeri, tra i quali ci sono i miei genitori con me e Piotr, insieme ai nonni e alla zia, assassinati durante la Shoà.

2007 I passeggeri de *La nave gialla* sono installati e fotografati sulle rive del fiume Kamo di Kyoto e nell'area del Tempio Fushiminari. *La nave gialla* è la mia ultima installazione costituita da disegni e ritagli. Le installazioni successive sono *tablaux vivants* a grandezza naturale, composti da fotografie di famiglia e autoscatti, che ingrandisco, stampo su carta, dipingo e indosso.

2009 Artemis Art Gallery pubblica *Un canguro con la macchina fotografica: autophotographie 1959–2009*, mentre il romanzo *Frascati*, parte seconda della mia trilogia autobiografica, esce con Wydawnictwo Literackie di Cracovia.

2010 L'installazione *Trittico su sfondo giallo*, esposta alla Galleria Design di Wrocław, ricorda l'incontro dei miei futuri genitori nel 1942. Miriam Kohany, scappata dal ghetto di Leopoli, non ha un posto dove andare, si trova seduta, una sera, su una panchina del parco, accanto alla quale passa Karol Kuryluk, attivista nel movimento di resistenza e in Żegota. Nel *Trittico* interpreto il ruolo di mia madre e di mio padre.

2011 L'installazione *Pony* – con mio fratello Piotr a cavallo di un pony – è esposta presso il centro Czytelnia Sztuki di Gliwice, nella Slesia, regione di provenienza di mia madre. L'opera *Pony* è ispirata a una fotografia che mio padre ci scattò e dal sogno ricorrente di mia madre, che ci portava attraverso campi gialli da sua madre Paulina Kohana.

2016 *Non sognare l'amore, Kuryluk: retrospettiva di pittura 1967–1978*, è al Museo Nazionale di Cracovia; *Paesaggio umano: opere su carta 1959–1975*, sono alla Galleria d'Arte Artemis. Il Museo Polin della storia degli ebrei polacchi a Varsavia mi propone una retrospettiva delle installazioni gialle, con l'intenzione di inaugurarla nell'aprile 2019. Così mi metto al lavoro sull'ultimo capitolo della storia della mia famiglia.

2018 Quando le nuove installazioni per Polin sono pronte e la retrospettiva delle Installazioni gialle è preparata nei minimi dettagli, il direttore del Museo la cancella con un'email. Tuttavia, due piccole gallerie private, Artemis di Cracovia e Ego di Poznan, mi offrono di esporre frammenti delle installazioni gialle e di collaborare al catalogo. Questo segno di amicizia mi incoraggia a lavorare su una nuova installazione in miniatura.

2019 *Cracovia 1946*, la mia ultima installazione gialla in miniatura viene inaugurata pochi giorni dopo il mio 73° compleanno presso la Galleria d'Arte Artemis di Cracovia, dove sono nata il 5 maggio 1946 e sono stata registrata come figlia di Maria Grabowska (questo era il nome che la mamma aveva preso durante l'occupazione) e Karol Kuryluk. Cinquant'anni dopo la sua morte, ho compreso che potrei

essere la figlia di Miriam Kohany e del suo primo marito Teddy Gleich, che sopravvisse alla guerra grazie all'aiuto di mio padre e morì in circostanze ignote quattro mesi dopo la mia nascita. Nell'installazione *Cracovia 1946* ci incontriamo tutti. Miriam, incinta – presentata come fotomontaggio del viso giovane di mia madre e del mio corpo anziano (con un cuscino sotto il cappotto simulo la gravidanza a 72 anni) – è accompagnata da Karol e Teddy che mi tiene in braccio. La piccola Ewa sorride dalla sua carrozzina a una bella ragazza in abito da ballo – sua nonna Paulina, come la conosco oggi da una fotografia scattata a Berlino prima della prima guerra. Paulina sta alla finestra e dà le spalle alla stazione ferroviaria di Treblinka, dove è stata uccisa insieme alla figlia minore Hilda nel 1942.

Cracovia 1946 riassume visivamente *I miei anni gialli 2000–2019*, come indicato dal titolo del catalogo pubblicato per la mostra dalla Galleria Artemis. La conclusione letteraria della mia ricerca sulla storia della famiglia è *Feluni*, volume terzo della trilogia, pubblicato dalla casa editrice Wydawnictwo Literackie.

2020 Comincio a lavorare sul Volume quarto, il finale fantastico della trilogia.

2021 *Le pieghe bianche del tempo, retrospettiva delle installazioni bianche 1978–2000*, è presentata dal Museo Nazionale di Wrocław. Ricevo il premio letterario Julian Tuwim.

2022 La Fondazione Famiglia Starak di Varsavia presenta *Io, il Canguro bianco: autoscatti, dipinti, installazioni* alla 59a Biennale di Venezia come «evento collaterale»; l'installazione *I miei anni gialli* apre presso la galleria Ego di Poznań.



Center for Art and Communication, Buenos Aires, 1986

Z Łukaszem Korolkiewiczem | Con Łukasz Korolkiewicz, New York, 1987

5 May 1946 I was born in Cracow as the first child of Karol Kuryluk and Maria Grabowska. My father was the founder and editor of the cultural magazine “Signals” in Lwow and after the war editor in chief of the literary magazine “The Renaissance” in Cracow. My mother was a writer and translator, and a gifted amateur pianist. From my birth until her death she suffered from schizophrenia.

1947–1949 “The Renaissance” was transferred to Warsaw and we moved with it. In February 1948, as Stalinist policy was imposed on the magazine, father quit and found a job at the Polish Radio.

1950 My mother was pregnant again, and her health deteriorated. In the winter my father brought me to Wrocław where his friends, two women writers, took care of me.

23 April 1950 My brother Peter was born. He had a misshapen head and an allergy to animal protein, including mother’s milk. After my father’s death I learned that *Peter* had been his pseudonym in the underground.

1951–1952 With father’s help I learned to read. Mother taught me French and asked the pianist Władysław Szpilman to find a music teacher for me. I was too small to reach the keyboard and carried a pillow to my piano lessons. I liked to listen to the radio and focused on information about the war. Convinced that soon a new one would break out, I collected tiny drops of mercury, scratched out from the cracks in our floor, to poison myself. I hated kindergarten and waited for Sunday, the only day of the week I spent with my father. We would walk to the Botanical Gardens or take the tram to the ZOO, whose director Jan Żabiński was a friend of his. Once I heard him say that Australia had not sent us a *kangaroo*. The word sounded like our name, and I said: “I am the kanagaroo”.

1953 In first grade I was disoriented; I could not read, write, draw or play the drum in the school orchestra.

Spring 1954–Spring 1955 I injured my ear, and was given a shot of horse serum. The allergic reaction knocked me out. My skin was one big blister. Day and night my parents walked me around in wet sheets. A month later a heart attack felled me at the piano. As I regained consciousness, my first question was *can I stay home?* The answer was yes, and I felt relief. Diagnosed with rheumatic fever and an inflammation of the inner heart and the heart muscle, I spent half a year in hospital, another half at home. Friends took care of Peter so he wouldn’t disturb me. I dozed or contemplated the reproductions on our walls: *The Girl in the Turban* by Vermeer, *Village Wedding* by Pieter Brueghel the Elder, *View of Montmartre* by Utrillo. I was intrigued by Gauguin’s pink soil and my mouth watered at the sight of the yellow background in Van Gogh’s *Sunflowers* and *Irises*.

Every day mother made me a mug of *kogel mogel*, a mix of egg yolks and sugar that was “good for the heart”. Seated at my bedside she talked about the past: her family house with the view of the mountains,

her sister Hidegard and the dachshund Waldemar, the canaries singing on the veranda, the smell of the tea roses, the cherries and apricots made into delicious preserves, and the Spanish-looking grandmother whom I resembled. I never inquired what had happened to them. But I asked for a proof of their existence: a small cloth bag with prewar buttons. My favorite ones were the white ebony buttons “cut from Hilda’s dress”. They had the shape of elephants and reminded me of the elephant who died in the ZOO after somebody had fed him nails. Slowly I grew stronger. Mother, who had a gift for embroidery, made drawings on old sheets and I embroidered them. Or I read books by Dickens, Tolstoy, Dostoyevsky, Hugo, Balzac, Proust, Orzeszkowa.

Summer–Autumn 1955 Peter and I and our beloved “aunt Zosia” spent the summer vacation in Nieborów: once the palace of the Radziwill family, now a retreat for intellectuals and artists. My muscles had atrophied and I was learning how to walk. A handsome seventeen-year-old made me dream about romantic strolls. But he didn’t pay the slightest attention to an overweight nine-year-old. So I strolled with a couple of writers: Ola and Alexander Wat. He suffered from chronic migraines and believed that apple-tree resin, when pressed to his forehead, eased the pain. I collected the resin for him. In September I went to a new school. The children seemed annoying, and I befriended our mistress. A good, well-behaved pupil, I disliked only one subject: drawing.

1956 My father was appointed Minister of Culture in the post-Stalinist Gomułka government.

1957 He invited Yves Montand, who came to Warsaw and sang for factory workers. Other artists came as well. Gérard Philipe, whom I considered the most handsome man on earth, visited us at home. Laurence Olivier and Vivien Leigh performed in *Titus Andronicus* directed by Peter Brook. Henry Moore’s sculpture was exhibited at the Zacheta Gallery. The Minister of Foreign Affairs “planned” an alliance of non-aligned countries under Soviet supervision. To lobby for the plan, a government delegation, my father included, flew to the Far East. At the official dinner in Peking a whole duck was served and Mao-tse-tung swallowed the beak. In Burma monkeys sang in duets. At the year’s end prince Sihanouk visited Poland in return. At the performance of *Swan Lake* he dozed on my shoulder.

1958 In the spring the writer Marek Hlasko, who had received a travel grant from the Ministry of Culture, asked for political asylum in France. Gomułka welcomed the opportunity to sack my father and kick him out of the country. A globe appeared on our table. My parents discussed life in Ulan Bator or Athens. When the money had run out, father took a post in Vienna. Born in a small town in Galicia under the emperor Franz Joseph, he was fluent in German, and mother knew it better than Polish.

1959 The Polish embassy was located in two palatial villas in the suburb of Hietzing. Our residence was a suite of corridors and salons with gilded mirrors and imitation antiques. Only two corner rooms were suitable



Studio artystki w Nowym Jorku | Studio dell'artista a New York | Artist's studio in New York, 1989
Wystawa *Labirynt*, kościół na Ursynowie, Warszawa | Mostra *Labirinto*, chiesa di Ursynów, Varsavia | *Labyrinth* exhibition
in a Warsaw church, 1989 (fot. J. Bogucki)

for living. One was turned by my parents into their bedroom, Peter and I were given the room with the piano. The French lycée of Vienna wanted to downgrade me by three years. So I decided to attend a nearby *Realgymnasium* for girls. In the cloakroom my new fur coat, the first piece of clothing my parents had acquired in Vienna, was slashed with a razor blade. After school I took daily German lessons, but made no progress. Soon the German teacher was threatening me with an institution for the handicapped. From the school's extremely decent director, a socialist, mother learned that during the Nazi period Jewish children were routinely declared *mentally retarded*. The director assured her that I had nothing to fear from this teacher, who was secure in her job only because of the policy to keep a balance between "the black and the red".

Peter liked his elementary school and had no trouble learning German. For his ninth birthday mother bought him a thorny plant with tiny bloodred flowers. Did she know that it was a crown of thorns? Today the cactus is as high as the ceiling of our Warsaw flat, and it is still blooming. Mother's persecution mania intensified. In everybody over forty she saw a Gestapo member. She tried to kill herself and ended up in the clinic of Professor Hoff, a pupil of Freud. Feeling safer in the hospital than in the embassy, she remained there almost a year, coming home for short visits only.

The drawing teacher approached me with a small mirror in her hand. I understood that she wanted me to do a self-portrait, and painted myself. She showed my portrait to the class. On my way home I stopped in front of an artists supply store. In the evening I asked for money to buy brushes and paint. On my 13th birthday I told father that I wanted to be a painter.

For the summer vacation I went to a schoolgirl holiday camp on the Adriatic, taking with me *The Idiot* by Dostoyevsky and a camera: a gift from my father. Such was the begining of my self-portrait photography. In Italy I began speaking German. In September I was no longer afraid of school. I sat in the last row and read books. When I had no time to paint during the day, I locked myself in the bathroom and painted at night. On Sunday I went to the Kunsthistorisches Museum to sketch paintings.

Father was obliged to invite each of the ambassadors accredited in Austria. As the Soviet representative at the Agency of Atomic Energy walked in, mother, just back from the clinic, asked his wife: *How was it possible? Your husband was the Minister of Foreign Affairs, and you were in a camp? – Stalin didn't know it!* – she replied, and father turned to me: *Darling, please fetch our hamster! Comrade Molotov loves animals so much.*

1960 My parents befriended the Japanese ambassador and his wife. I admired their daughter Michiko Uchida, today a well-known pianist. She played for me and I painted for her a still life with fish. In return she gave me a photo album of Kyoto, which, father told me, had originally been the target for the atomic bomb. The pilot who had dropped it on Hiroshima became mentally ill. I read about him in a book by Guenther Anders, the first husband of Hannah Arendt. He lived in Vienna with his second wife, an American. Father went to see them and took me along. I calculated that I had been conceived right after Hiroshima and Nagasaki.

Mother insisted on my going to Elmeyer's Dancing School, father wanted me to take up ice skating. I paid our school super to let me smoke in the cellar. After school I took the tram to Havelka's: the coffee-house of the Viennese artists whom I wanted to meet.

1961 In January a good-looking man sat down at my table. I added a year to my age but saw a shadow pass over his face when I mentioned my father's job. The thirty year old Hungarian exile, a painter, photographer and film maker without papers or money, kissed me good-bye and rushed away without leaving me his name or address. But I searched everywhere and found Géza. For the summer vacation, to improve my English, I went to Hastings. On my way I visited the writer Tadeusz Breza, my father's friend in Paris. He introduced me to the painter Jan Lebenstein and Kazimierz Romanowicz, the owner of the Galerie Lambert, and joked: "Ewa can really paint. Will you show her work when she grows up?" Romanowicz nodded, and he kept his word.

In September I moved to another class. In the new one I made friends with Marinella d'Alessandro, who was half Italian and half Hungarian, and with Marina, the daughter of the leftist writer Ernst Fischer. Together we founded a school magazine. For the first issue I wrote an enthusiastic article on Sartre. It was denounced as Communist propaganda. Our director hushed up the scandal. Father tolerated all of this and more. I went to movies forbidden to minors and performances of the Viennese actionists.

1962 Géza panicked about making me pregnant and tried to discourage my visits in his sublet attic. In vain. So he disappeared. Every day father visited mother in hospital. She made embroideries, read Thomas Mann, exchanged letters with his daughter Erika. Once in a while she came home, but didn't recognize us. But she looked at my paintings and at the sight of Peter's work repeated: "He is gifted for everything". Indeed, he painted, made paper cuts, mosaics, masks, clay figures, herbaries, collected butterflies, watched stars.

Prof. Hoff told father that a puppy might keep mother at home. He was right. At once she fell in love with the two-week old cocker spaniel whom I called Zaza. In spring father suffered a heart attack. Released from hospital, he passed a few weeks in the Vienna Woods. There he met Professor Friedrich Heer: a revisionist historian and the author of *The Austrian Catholic Adolf Hitler*. His book made a big impression on us. During the summer I attended a French literature course in Saint Malo. In the fall I discovered the painting of Gustav Klimt and Egon Schiele, and the poetry of Georg Trakl and Propertius, whose Latin verses we read at school. I decided to learn Italian at the Instituto Italiano. Father told me that he wouldn't stay in Vienna longer than a year. In order to pass the Austrian *matura*, the final school exams, I applied for permission to skip a year.

1963 I skipped the year in the spring. During the vacation I took a summer course in French culture and civilization at the University of Marseille in Nice. On the beach I met an American landscape painter with whom I occasionally painted in the Alpes Maritimes.

1964 My portfolio of drawings and paintings was accepted by the Academy of Fine Arts in Warsaw. I was also permitted to take the entrance exams in the fall, since in the spring they coincided with my *matura*. I passed it, and also won a student competition at the Instituto Italiano and was awarded a two-month

fellowship at the University of Urbino. I went on a school trip to Greece, but separated from my class and hitchhiked to Delphi, Epidaurus, Mycenae and Tiryns. In July I visited the Venice Biennale and was struck by Rauschenberg's *combined paintings*. In Urbino I lived near the house of Raphael, painted on the balcony, hitchhiked in Umbria and Tuscany. In Florence I met Odile, a young French teacher from Normandy. In September I flew from Rome to Warsaw. Father had no job and was disappointed by my choice of studies. After I had passed the entrance exams at the Academy of Fine Arts, he asked me to do a course in typewriting.

My first Professor's perception of my person and work was negative: I was corrupted by the West, and if I had any talent at all, it was of a literary sort. In the winter I got asthma which was misdiagnosed as tuberculosis. Later my many allergies, including those to charcoal and oil paint, were discovered. The asthma attacks climaxed at night. At regular intervals an ambulance transported me to the hospital and I was placed under an oxygen tent.

1965 In the spring I switched to the class of another painter, and my health improved. After we had run out of money, father took the job of director of PWN (Scientific State Publishers).

1966 Odile invited me for the summer. I described life in her village and my hitchhiking in search of Gothic cathedrals in *Letters From a Journey*. In the fall we had to choose a new class. Soon I infuriated my new professor, an abstractionist. I was his only female student and the only one who dared to paint small figurative gouaches. At Christmas I met Helmut Kirchner, a student of physics at the University of Cambridge. He was only a year and a half older than I, but had already hitchhiked to Afghanistan and back. We began to correspond.

1967 In March *Letters From a Journey*, my first major piece in Polish, were published in the Warsaw magazine "Ty i Ja". Our dean let me organize an independent student show. In May work by two fellow students and myself was displayed on the staircase of our department. The daily "Express Wieczorny" gave us a good review. My brother passed the university entrance exams for physics as one of the best. In the summer Helmut and I hitchhiked to Sicily. In the fall I was forced to leave the department of painting for the department of graphics. I found myself in a poster class and realized that I would never be able to do posters. But I became interested in lithography and developed my own technique.

An anti-Semitic campaign started with an attack on my father's publishing house. He ended up in the hospital with a heart attack, was told of his serious condition, but refused to go to a sanatorium. In December he flew to Budapest to attend a book fair.

9 December 1967 Father died of a heart attack in his hotel. That day I was working in the ceramics studio and could not be found. So Peter was taken to Budapest to fetch the body. He returned in a state of shock. He became convinced that father had not died and was waiting for him together with our dog.

A sculpture professor let me make a stele for father's grave. After the clay relief had been cast in bronze, the cemetery notified me that its art commission wouldn't allow the erection of a project "which does not do justice to the character of the deceased and was executed by a non-member of the Artists Union". Mother and I wrote to the Minister of Culture. He granted the widow "special permission to decorate Comrade Kuryluk's tomb with his daughter's handicraft".

1968 Many old friends broke with us. But we acquired a few new ones. Exceptional friendship was extended to me by Mieczyslaw Porebski, our art history professor. He encouraged me to embark on an M. A. thesis on Viennese art and literature around 1900, and pressed for my return to the department of painting.

8 March 1968 Police attacked university students, Peter included. He rushed home bruised and over-excited. All night he was running from his room to mine, crying: "We are alone with a crazy mother in a barbaric country. What will happen to us?" His suffering was growing. Voices and visions prevented him from sleeping, eating, studying. He did nothing except read science fiction books. He wanted to "emigrate to the moon".

Mother played the piano or shouted SS, Gestapo from under her desk where she was hiding. The lack of money mobilized us. Mother started giving German and French lessons. Dr. Fritz Cocron, the director of the Austrian Reading Room, acted nobly. He knew about mother's illness, but kept inviting her. He made us gifts of foreign food and employed mother first as a teacher of his children then as a librarian, offering her the only proper job in her entire postwar life. My typing skills came in handy. The translator Edda Werfel employed me at the office of the German edition of "Poland": a propaganda monthly published in many languages. Together with Anna Porebska I translated *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* by Max Dvorak into Polish, together with my brother *The Art of America* by F. J. Dockstader.

A Warsaw Publishing House asked mother to put together a memoir on father's life. She signed the contract to be the book's editor and asked his friends to contribute. One of them mentioned that during the Nazi occupation father "helped Jews" and described the story of a young woman whom he had picked up from a park bench, and who "now lives in Warsaw".

The colors of my pictures turned darker. I painted grotesque portraits and landscapes: cities in ruin, heaps of garbage, masses of antlike creatures and giants; bodies in surgery rooms, body parts in torture cells, dead couples, and the globe falling apart. Jean Adhémar bought my lithographs and etchings for the Print Collection of the Bibliotheque Nationale in Paris.

1969 No independent activities took place at the Academy. But I participated in a group show at the Medical Students' Club and had my first personal show at the Academy of Music. I visited Helmut and took my work to England. Several prints were acquired by the Kettle's Yard Museum in Cambridge. A London gallery offered me a show. Peter gave up physics. The conflict between mother and him made our life miserable. I convinced him to switch to German. He passed the entrance exams at the University of Wroclaw.



Z prof. Mieczysławem Porębskim | Con il prof. Mieczysław Porębski | With prof. Mieczysław Porębski, Kraków, 1994

W pracowni na wyspie św. Ludwika, Paryż | Nel mio studio sull'ile Saint-Louis, Parigi

In my studio on the Ile Saint Louis, Paris, 1995

1970 In May my exhibit of paintings and prints opened at the Woodstock Gallery in London. Nobody knew about it in Warsaw, where I received an M. F. A. in painting and an M. A. in art history. In July I left for Cambridge. One day Peter called me there. Upon his return from Wroclaw he had found mother in a state of madness, and had her interned at the Tworki Psychiatric Hospital. In the fall I brought her to England. The phone rang again: Peter had been brought to the same hospital.

1971–72 Mieczysław Porębski, now professor of art history at the Jagellonian University in Cracow, recommended *Viennese Apocalypse*, my reworked M. A. thesis, for publication and enrolled me as his Ph. D. student. The topic of my dissertation was the grotesque in the work of Aubrey Beardsley. In Porębski's new home I met some of his friends: the theater director Tadeusz Kantor, the painters Tadeusz Brzozowski and Jerzy Nowosielski, the art historian Elżbieta Grabska and her husband Alexander Wallis, a sociologist.

1973 In Vienna my new work was exhibited by Christian M. Nebehay. He also commissioned two lithographs. Prints from both editions were acquired by the Graphische Sammlung Albertina. Another show took place at the Contemporary Art Gallery in Warsaw, and I wrote about "my early work, the romantic humanscapes, and the later realistic screens":

There is a landscape on the TV screen in your hospital room. There is a tree or a beach on the screen, as you are submitted to electroshocks. You are in delirium, but a box of washing powder, bright as the sun, is rising on the screen. Dying, you can see somebody else's agony on the screen. A family quarrels as the screen shows war break out on another continent. Screens, screens, screens...

At the opening Ryszard Stanisławski, the director of Muzeum Sztuki in Łódź, bought a "Humanscape" and two "Screens", and introduced me to the well-known photographer Marek Holzman. Such was the beginning of my and my mother's lasting friendship with Marek, his wife Róża, and their twin daughters Kaja and Joanna.

1974 In October my paintings, drawings and prints were exhibited by the Galerie Lambert in Paris. The French mail service was on strike and invitations had to be distributed by friends. A favorable review appeared in "Le Monde", the Polish critic Kot Jelenski spoke about my show on Radio Free Europe. Mieczysław Porębski wrote about my work: "It isn't indebted to anyone. It's not inspired by the past, nor is it avant-garde. It belongs to our time, it's a testimony".

1975 Helmut was teaching at the University of Vienna. I contributed work to several group shows and an exhibition-auction in support of Amnesty International. In the *Schlachthof*, a complex of slaughterhouses which had been given to artists, I saw *The Ik* by Peter Brook: a performance based on the true story of an African tribe of hunters. After their territory had been turned into a National Park, they went insane. Walking aimlessly, they picked up pebbles and swallowed them. The multiracial cast of actors imitated

that gesture, as they wandered from slaughterhouse to slaughterhouse. Under the spell of the play I painted *The Ik Are Us*, a double portrait of Helmut and myself as blacks wearing African masks.

The British Council put me in touch with Brian Reade, a Beardsley scholar. Upon his advice I went to see the Beardsley Archive at the University of Princeton. During my short trip to the States I was impressed with paintings by the American Photorealists. After my return to Poland I wrote *Hyperrealism – New Realism*.

1976 I had just hung my triptych *Who's Afraid of the Red Mouse?* at the Galeria Zapiecek in Warsaw, when the director approached me with a stranger. She introduced us: "the artist – mister censor". At once he pointed at the naked man in the bathtub and mumbled: "he has to go". Overjoyed that the censor had not noticed a red mouse with a red flag on the edge of the tub, the director exclaimed: "Oh dear! He's just an old man". Embarrassed, the censor walked away and my triptych stayed.

Peter, who for months had been in good shape, came to the opening. The next day he insisted on returning to the hospital. I went to visit him. As he saw me, he shouted: "Tell them to tie me to the bed!" Alarmed, I rushed to the doctor. He called us hysterics and I left. Peter wrapped himself in a blanket and set fire to himself. Saved from clinical death by a skin transplant, he regained consciousness and began tearing off his bandages. For days he kept writing POE (the first letters of three words meaning "I beg for euthanasia") in toothpaste on the wall. When he was able to get up, he ran out of the hospital to throw himself under a tram. He jumped from the second floor, breaking his leg. After an odyssey across Poland's psychiatric wards, he ended up in the Tworki Hospital in the suburbs of Warsaw. For over twenty years mother would go there by train, carrying food, drink, clothing. When he was better, she would take him out for small trips.

1977 Fischer Fine Arts, a London gallery specialized in new figurative art, became interested in my painting. In September I went to London and sublet a room in "little Venice": a place of exiles and artists. The painter Franciszka Themerson and her husband Stefan, a writer, were my neighbors. In their house I met the art critic Jasia Reichardt who introduced me to the painters Ben Nickolson and Yolanda Sonnabend, and later to the art historian Nick Wadley. I made friends with Amikam Toren, a conceptual artist from Israel, and the American minimalist Joel Fisher. In November I did my first textile work, the triptych *I, the White Kangaroo*.

1977–78 My London pictures are large acrylic canvases, portraits and self-portraits with small vignettes instead of screens. The colors range from greyish blues to ashen violets, from beige tones to broken purple shades, from pale crimson to the hue of lox. Figures are composed from flat color fields outlined with red. Wolfgang Fischer exhibited my work in his international surveys of New Realism.

1978 *Art Actuel – Skira Annual* included my work together with work by Francis Bacon, Baselitz and Cremonini, and reproduced my self-portrait *Don't Dream about Love, Kuryluk* (National Museum, Wrocław). My Warsaw painter friends asked me to join the group *Cream*.

At the end of the year visions of burnt skin appeared before my eyes. Color irritated me, and I eliminated it from my clothing and art. My attention shifted from painting to drawing and sculpture. In my penultimate self-portrait (Collection of Jasia Reichardt) I outline my shadow. My last London canvas ended up black.

In one of my dreams I walked along a white wall. The outlines of whatever I passed solidified in my pupils and were projected from them as a shadow or drawing that continued for miles. I woke up convinced that I had discovered a way to draw directly with my eyes. The dream is described in the epilogue of *The Journey to the Limits of Art*. Simultaneously with this collection of essays I was also writing poems, published in *Miss Anima*, in which similar visions occur:

*On Veronica's cloth
 suspended in the eye
 the red swept from the face
 glows in the setting sun
 with a sharp knife
 the evening marks
 membranes
 Miss Anima hems
 white with red*

I accepted a teaching position at the Film School in Lodz, the center of the Polish textile industry. One day I bought white, pink and black artificial silk, ten meters of each, used for making lining. I pinned the material to the walls and depicted scenes from my life.

1979 In January *Within Our Four Walls*, my first textile installation, was suspended at the East Wall Gallery in Warsaw. My first portraits of Peter were executed with red felt pens on unbleached cotton. Making them, I understood the meaning of my work. Instead of the body, I “pinned down” its shadow. Instead of skin, I was “injuring” cloth.

1980 Mao died, the Cultural Revolution was over. Helmut and I joined a group of “western experts” going to China. To see the Gandahara culture we made a stop-over in Pakistan. In April we landed in Lahore. Along the open gutters women gave birth, children died of hunger. In Peking “guardian angels” waited for the “experts”. At Nanking University Helmut was free to do nothing. Once a week I “lectured” in English at the Academy of Fine Arts. From its library even the shelves had gone, but in a corner I found copies of “Poland” in Chinese. The drawing of nudes was permitted again and young girls posed in blue bathing suits, worn over long cotton trousers. Faculty fluent in Western languages had just returned from the rice fields and wisely refrained from getting acquainted with me. The Soviet slide projector did not work. Yet people climbed over one another to catch a glimpse of a white woman. In Shanghai I bought 25 m of thin white silk.

In the fall the art critic Wojciech Skrodzki presented my first cotton installation at the Galeria Krytyków in Warsaw. These were the days of Solidarity's rise and several people "recognized" Lech Walesa in my self-portraits. A friend was appointed director of the Galeria MDM in Warsaw, and asked me to organize an international show which in the future would evolve into an independent art biennale. In the winter semester I lectured at the Catholic University in Lublin. At night drunks tried to break into my room at the Home for External Students.

1981 The International Biennale of Art in Medellin mailed me a return ticket. In April I packed my cotton work into two plastic bags and went. Medellin was ruled by the cocaine mafia, the mountains were controlled by leftist guerillas, the Biennale was guarded by military police. There was little correlation between the number of participants and the available space. Luckily, I arrived early and found an empty spot. I painted the walls black and suspended my sheets on string. After the opening Pope John Paul was shot in Rome; blood gushed onto his white robe. Suddenly, everybody noticed my art, "prophetic" and "typically Polish". Helen Shlien invited me to her gallery in Boston. I promised to come and took a bus to the equatorial jungle where the pre-Columbian Indians had left their art.

In June *The Garden of Knowledge*, an international multimedia show curated by me, opened at the MDM Gallery in Warsaw. I exhibited *Journey*, a white-on-white silk installation, and wrote in the catalogue: *We are in the Garden, and we are part of the Garden. Strolling on its paths, we discover ourselves. This show brings together artists who are driven by a desire to mark their work with personal experience and knowledge.*

Frank Malina, an enthusiast of the new media, published my report *On My Artistic Development Leading To Drawing on Fabric* and reproduced my work in his London magazine "Leonardo". In Boston Helen and John Shlien, Professor of Psychology at Harvard University, received me like old friends. My show was postponed because of repair work at the gallery and I went to New York. I shared a two-room sublet at 110th and Amsterdam with a childhood friend, and applied for a grant to a new foundation for artists and intellectuals from Eastern Europe. At a party George Soros, whose name meant nothing to me, said: "Aha, our first candidate. Aren't you afraid to be my guinea pig?" The show at the Helen Shlien Gallery opened on December 11, the eve of the imposition of martial law in Poland.

1982 In January a card with the words "Don't return" came from my mother. I received a grant for three months and moved to an apartment in Washington Square Village. The Soros Program was administrated by the Institute for the Humanities at New York University. Fellows of the Institute belonged to the city's leftist elite, the most prominent among them Susan Sontag and Josif Brodsky. The group sponsored seminars and literary events, and met each Friday for lunch, usually combined with a talk. The Institute elected me a Visiting Fellow for the coming academic year and approved my project for a 1982–3 seminar on the symbolism of duplication in art and literature.

The 12th International Sculpture Conference in the San Francisco bay area asked me to participate. All summer I worked on drawings of myself on cotton sheets. In September twelve of them were selected

for the installation *Interrogation* and “seated” on Californian chairs. Back in New York I moved uptown, to the flat previously shared with my friend who had left town. On warm days I walked to a small “biblical garden” next to the cathedral of Saint John the Divine. There I played chess with myself, fed squirrels and re-read *Effi Briest*, a novel by Theodor Fontane, which inspired my *Garden of Effi Briest*, a silk installation. In December the “Boston Globe” listed my installations at the Helen Shlien Gallery as the best show of 1982. The “Village Voice” published *Who’s Afraid of the Red Mouse?*, my first longer article in English.

1983 I decided to switch to English and met Florence Stankiewicz, the wife of the linguist Edward Stankiewicz from Yale University and a gifted editor. We liked each other and I often visited her and Edward at their house in Hamden. It was Florence who made me an American writer. The poet Frances Padorr Brent and her husband Jonathan Brent, the director of Northwestern University Press, founded the literary quarterly “Formations”. For eight years I contributed to the magazine and co-edited it. The cover of the first issue carried a picture of my chairs. My essay *Mirrors and Menstruation* was published in the second issue. Martin Weinstein and Teresa Liszka, the directors of the New York gallery Art in General, became interested in my work. We have been friends ever since.

1984 In the introduction to the catalogue of *Villa dei Misteri*, my installation at Art in General, Edmund White wrote: *Responding to the need to pack up all her earthly belonging in one suitcase at a moment’s notice, she paints on cloth, pieces of fabric that can be draped over chairs or suspended from a nail or spread over a table (a still-life of a just-finished meal) or folded softly within a framing box (a figure in a wood coffin). When all of her works are packed away into a single valise, she becomes a sort of traveling salesman of the visionary... Within a day an entire room can be filled with these harrowing figures. In seconds they can be whisked away, evacuated. Portable gods. Lares and Penates. Icons.*

In the “New York Times” Grace Glueck wrote about my “classical drawings” becoming transformed by the folding of the cotton. In the Polish “New Daily” Jan Kott compared my installation with Jerzy Grotowski’s contemporary theatre performance at the University of California. Students from the New York Media School made a video entitled *Villa dei Misteri*. It ends with my walking away with a red suitcase into which the show has been packed.

Fall 1984–Fall 1985 I spent the academic year as a Hodder Fellow at Princeton University, sharing a wooden house with Marta Petrusewicz, an old friend and Professor of History. Helmut, who was teaching at Carnegie Mellon in Pittsburgh, often visited us. My first outdoor installations were made in our garden and on the campus. On December 12th cotton sheets with people’s injured backs were attached to tree trunks in the forest. The installation commemorated the imposition of martial law and the seventeenth anniversary of my father’s death. In January, when the first snow fell, I draped black silk sheets on black chairs. I photographed all the installations and Joyce Carol Oates published some of my pictures in her quarterly *The Ontario Review*.

Three of my white chairs were shown at the 12th International Textile Biennale at the Musée des Beaux Arts in Lausanne. In July I met there with my mother. In October the Fund for Free Expression announced that awards would be given to “defenders of human rights” from around the globe. For that ceremony Ed Koch, the mayor of New York, was late. At last he rushed in, made a short speech and read the names of Eva Brodsky and Josif Kuryluk from a piece of paper.

1986 *Salome and Judas in the Cave of Sex*, the English version of my dissertation on the grotesque, received a Getty Foundation prize and was published first in hardcover, then in paperback. Andrzej Wirth, the director of the Institute for Applied Theater Science at the University of Giessen, invited me for a visiting professorship. I arrived in Germany right after the Chernobyl nuclear accident. In the attic of the house in which I rented my room, I found an original 19th-century paper theater and used it to produce *Die Faust* (“The Fist”): a spectacle based on Goethe’s *Faust*. The play, which was performed by my students’ hands and video-taped, ended in an apocalyptic way. “The fist”, armed with a silver spoon, smashed a raw egg: the earth.

I installed my erotic self-portraits in the atrium of the Theater Institute and at the *Kunststation*. A visit to Kassel inspired my *Hercules Projekt*. In September I exhibited at the Center for Art and Communication in Buenos Aires. The painter Hector Giuffré put me up in his studio at the back of the May Square where the mothers, wives and sisters of the “disappeared” demonstrated. I took the boat down the Parana river, its water lukewarm and the color of blood, to Carmelos in Uruguay. Flamingoes greeted me on the beach; the earth was as pink as in Gauguin’s paintings.

The General Electric Foundation awarded me the “prize for younger writers”. Helen Shlien used a grant from the National Endowment for the Arts to commission a new installation.

1987 In January *Theatre of Love* opened at the Mobius Gallery in Boston. Thomas Frick reviewed it in “Art in America” and later wrote the poem *Theater of Love* which ends with the lines:

*You are the minotaur of my threadbare labyrinth, and I am yours.
These sheets will be forever imprinted with our image.*

For almost a decade I had been using almost exclusively red felt pens. After my return from Boston I added blue and began covering textiles with texts. I called the new work *Drawriting* and wrote: “I draw what I cannot write, I write what I cannot draw”.

The Fabric of Memory. Ewa Kuryluk: Clothworks 1978-1987, a collection of photographs and essays, was published by “Formations”. For years our magazine had been pressing for the release of the poet Irina Ratushinskaya from a Soviet labor camp. In March she arrived in Chicago, on 7 May my interview with her appeared in the “New York Review of Books”. The Helsinki Watch Report on Soviet war crimes in Afghanistan was ignored, and so was my idea to invite the moderate Afghan ex-king, living in exile in

Rome, to speak at New York University. In my first novel the king is invited by Goethe, the director of the Institute for International Vanity.

1987–1988 I taught at the New School for Social Research, reviewed books for the “New York Times”, “Los Angeles Times” and “New Criterion”, contributed to “Arts Magazine”, worked on Saint Veronica, typed my novel on an old electric typewriter, and read excerpts to my friend Wanda Rapaczynska, vice-president of Citibank. When the bank modernized its computer system, she got me an old Macintosh. Friends took my work to Poland. My *Shroud with Red Thread* won a prize at the 4th International Drawing Triennale in Wrocław. The theater director Leszek Madzik installed my sheets at the Catholic University Gallery in Lublin.

5 May 1988 On my birthday I printed my novel and carried it over to a xerox place. When I returned to pick up my five copies, the owner handed me a box tied with a ribbon, and said something like this: *No, no money, Miss. Only the pages about us, I keep, OK Miss? I from Kabul. The Soviets take father, we escape. I and brother. He dead with mine, I with injury. Walk to Lahore. Box present from me with wishes. God help Miss sell millions books. God reward Miss write about Afghanistan.*

My novel was swiftly rejected by several New York publishers. The play *A Little Manor* by S. I. Witkiewicz opened at the Interart, an Off-Broadway theater on the top floor of a mid-town highrise. I directed the play, and designed the sets and costumes. The small stage was transformed into a real garden. Grass grew on the grave from which the resurrected heroine, naked and covered with dirt, emerged. Her small daughters (according to the author one resembles the owner, the other the manor’s administrator) were played by two young girls: one white, the other black. The owner was played by a white actor, the administrator by a black. This scandalized the Polish community and even the “Village Voice”. Over a decade later female twins were born in California from artificially inseminated eggs: one was white, the other black.

The National Humanities Center at Research Triangle Park, NC, awarded me a year-long Rockefeller Fellowship to complete my work on Saint Veronica. At the end of August I arrived in a marshy forest dotted with the research facilities of international corporations, looking like space stations. Our Center, made of white-painted brick and mirror glass (a deadly trap for small birds), looked more like a monastery. The British Fellow Jonathan Dollimore caught my eye. He was delighted to pose for me. His portraits were installed in the forest. An indoor installation, a joint work by me and the poet Rita Dove, was commissioned and donated to the Center by our class.

1989 In February my article *The Afghan War Rugs* was noticed by Malaga Baldi who became my literary agent. In June, on the day of my departure from North Carolina, the print-out of *Saint Veronica and Her Cloth* was mailed to the British publisher Basil Blackwell in Oxford. In July I landed in Warsaw. Boiling brown liquid was dripping from the kitchen tap. There was a display of matches cut in half on the windowsill. The toilet didn’t work. Strips of flypaper were hanging in father’s room. Dirty laundry was stored on the

balcony, washing powder under the piano. In the hospital I would not have recognized my brother had he not shouted “Kangaroo! ”

In September I was back in Manhattan, teaching at the New School for Social Research. Malaga urged me to write about my trip. The essay “Poland – the World’s Guinea Pig” was included in the anthology *Without Force or Lies. Voices from the Revolution of Central Europe in 1989–90*.

1990 *Skin/Sky – Red/Blue: Drawritings* opened at Art in General. The installation consisted of scrolls with drawings and texts, and a cotton “path” with the imprints of my soles, the left in red, the right in blue. Each carried the words of a dialogue between emotion (red) and reason (blue).

1991 *Veronica and Her Cloth* was published simultaneously in Great Britain and the USA. The BBC based a documentary film on the book. My atheist point of view was attacked in the “New York Times” by a theologian from the Chicago Divinity School. But the Asian Cultural Council in New York appreciated my comparative approach and awarded me a three-month fellowship to continue my research in Japan.

1992 In January I moved to La Jolla, taking a visiting professorship at the University of California in San Diego. I shot a series of pictures showing my cut-out silhouette, and made the cover and illustrations for my novel *Century 21*, published in May. *Veronica* was a success in Brazil. For the end of the term I prepared the *Sunset for the Three Survivors* and told Alan Kaprow, my boss and the inventor of happenings whom as a student I had met in Warsaw, that I wanted my old self-portraits to “sit” on chairs and “see” the sun set in the Pacific. He predicted fog, and was right.

In June the phone rang. Mother had been taken to hospital. I flew to Warsaw. The nurses were on strike. The surgeon prepared me for “the worst”. Yet two months later I took my mother to a sanatorium, and then home. The conditions in my brother’s hospital were alarming. Dr. Maria Paluba, the new director of Tworki, asked me to help. The idea of an international association of friends came to my mind. Such was the beginning of Amici di Tworki.

1993 I asked people to donate work to the exhibition-auction *Artists of the World for the Patients of Tworki*. In September it opened at the Zacheta Gallery and was a success.

I felt a compulsion to cut cotton and silk. The cut-outs, which accompanied me on my walks, bike excursions and journeys, were photographed. The pictures can be seen in collections of poems by Maciej Niemiec, Gregory Shaffer, Piotr Sommer.

1994 In May *Grand Hotel Oriental*, my second novel set in Paris, was finished in New York. In June I flew to Warsaw to learn that there was no funding for my long-planned exhibition at the Polish Artists Union Gallery. A summer show was arranged at the palace in Nieborow and a couple of friends began to hunt for



Wernisaż w gallerii Artium | Vernissage alla galleria Artium | Opening at the Artium Gallery, Fukuoka, 1998
Muzycy (1999), fragmenty instalacji *Trio dla Ukrytych* | Musicisti (1999), frammenti dell'installazione *Trio per i nascosti*
Musicians (1999) fragments of installation *Trio for the hidden*, Bois de Vincennes, 2000

sponsors. In September the exhibit *Ewa Kuryluk. Drawings and Installations 1977–1994* opened in Warsaw. Helen and John Shlien came from Boston.

In Paris Kazimierz Romanowicz closed his bookstore and gallery on the Ile Saint Louis. I rented his former storage place: a small room in the courtyard, humid and dark, which reminded me of a barge on the Seine.

1995–1996 In the summer term I taught at New York University, the winter term I spent on the Ile Saint Louis. After breakfast I folded my table and locked it into the closet, then I pinned cotton on the liberated wall. My first large-scale Paris installation *Who's this Mysterious Boy?* was inspired by the story of a kidnapped child. In November 1995 *Century 21*, translated into Polish by Michał Klobukowski, received a Cultural Foundation award. In 1996 *Grand Hotel Oriental*, translated by me, was published in installments in "Gazeta Wyborcza".

1997 In May two of my exhibitions were presented in Cracow: drawings on paper at the Galeria Artemis, cloth installations at the Center of Japanese Art and Technology. *Art Mon Amour*, my monthly column on art, began to appear in the color magazine of "Gazeta Wyborcza". At the end of the year I moved from Ile Saint Louis to Montparnasse, to an *atelier d'artiste* that had belonged to the American painter Joan Mitchell. I renovated it and brought to Paris my early work that since my departure for the States had been stored in Vienna and London.

1998 In January *The Secret Life of Clothes*, a series of exhibitions curated by Nick Wadley at the Artium Gallery in Fukuoka, began with an installation by the American artist Tony Oursler. In March I flew to Japan with my own work about which I had written in the catalogue:

organic
ephemeral
existential
minimal
cloth is for me a total
work of art

In June 1998 Florence Stankiewicz died. In *Century 21* she is immortalized as the editor of Joseph Conrad, Petrarca and "other Poles". In *Trio for the Hidden*, a mininovel I wrote shortly after her death, she is the last companion of Lotte Goethe and Italo Svevo.

1999 In August my brother came home for his weekly visit. He had a high fever, his shirt was glued to a running sore. The accident was a blessing in disguise. Ever since Peter has been living at home.

2000 In May the Galeria Artemis in Cracow simultaneously presented the installation *Trio for the Hidden* and my photographic self-portraits. In October Poland was the guest country at the International Book

Fair in Frankfurt, and I read my texts in Cologne, Berlin and in the Rheinland. *Ewa Kuryluk on Paper and Cloth* was shown by the Galerie Sagan in Essen.

On December 23, the eve of her 83rd birthday, mother felt sick with indigestion. On the 24th she was taken to the same hospital as eight years ago. In the evening I arrived in Warsaw. The surgeon, angry that she had waited for me, gave us ten minutes “to make a decision”. He insisted that only surgery could save her. But what was her chance of surviving it? “Minimal”. Repelled by the idea of pointless suffering, I tried to convince mother that we should not agree. “No, no – she whispered – if there is a chance, we must try. I want to live for you and Peter”.

After the operation she opened her eyes and recognized me. Her mouth had been injured by the breathing tube pushed into her lungs. I watched the computer screen displaying the beating of her heart. When pain appeared on her face, I asked for more morphine. Three days later the stiches came apart. After the second operation her eyes, wide open, did not see me any more. On New Year’s Eve friends invited me to their home. Before midnight I was back in the hospital. The nurses were emptying a bottle of Champagne, the young doctor had painted designs on his face. The needles were slipping from mother’s veins, blood was dripping onto the dirty floor. Around 2 AM I was asked to leave the intensive care unit. Shortly afterwards she died.

1 January 2001 The day of our mother’s death. She was buried in father’s grave. By then I knew that she had been the girl picked up by him from a park bench. Her maiden name was Miriam Kohany, and she was married to Teddy Gleich. After her death I found his letters and photos in mother’s old winter shoes. After my return to Paris I wrote about my parents to Yad Vashem in Jerusalem and decided to do an installation for them.

In April I flew to Canada. Spring had not yet arrived in Edmonton, Alberta, but the weather was hot and dry. I strolled down to the banks of the Saskatchewan River, watching icebergs float downstream. In the park an old man gave me a xeroxed piece of paper with his phone number and the picture of his lost dog. In the afternoon a chocolate-colored mongrel emerged from the bushes. He had found me, and I returned him to his owner. *Cotton Skins* opened at Latitude 53, one of the country’s northernmost galleries.

Back in Paris I came across Korczak’s *Memoir*, written in the ghetto. He recalled the death of his canary, and how he, a small boy, wanted to put a cross on his pet’s grave. But “the servant woman said that he couldn’t do that because a bird is something lower than a man... What was worse, the superintendent’s son declared that the canary was a Jew. Like me. I too was a Jew.” The story brought back memories. When I was a child mother often pointed at the sky, saying “Look, yellow birds”. She liked to wear a silk scarf imprinted with Van Gogh’s *Boats* framed in yellow, and suspended my *Sill Life with Yellow Quince* above her bed. In winter she hung lard on the balcony for “our titmice in canary-colored waistcoats”. She never lost hope that I would return to painting and to “our” color which I had abandoned a long time ago.

2002 I called my installation *Yellow Birds Fly* and made a yellow cover for my book *Art Mon Amour*. At the end of April I flew to Hong Kong. My birthday coincided with that of Tin Hau: the goddess of Chinese fishermen who honor her with *fa pau*: portable silk-and-paper altars. Suddenly, I visualized my parents' yellow room as light and luminous as *fa pau*. In mid-May, a few days after my return to Paris, the phone rang and a voice said: *Here Mr. Sharon from Isreal speaking. – What can I do for you?* – I asked amazed. We talked for over an hour about "the puzzle" Mr. Menachem Sharon, Israeli cultural attaché in Warsaw in the 1960s, had solved. He found more people whom father had helped. Now I know about the brothers Jozef and Marian Frauenglas, hidden under his bed, their mother Peppa and yet another couple. On the basis of Mr. Sharon's story father was declared "a righteous among the nations of the world" by Yad Vashem.

2003 My retrospective, *Air People*, was shown at the Zacheta National Gallery in Warsaw. The title is derived from the German *Luftmenschen*, referring to people not rooted in social life, to outsiders, loners, nomads, exiles and Jews. In many ways, we are all air people, as in Shakespeare's verses from the *Tempest* which served as the motto.

2004–2006 After my mother's death, my work increasingly focused on her and my brother. My parents and Peter with his pet hamster Goldi are the protagonists of the novel *Goldi*, published two weeks after my brother's sudden death in October 2004. *Taboo* followed with my brother and myself as children at the core of the installation. It was shown during the Cracow Jewish Culture Festival in 2005 and during the Warsaw Jewish Festival in 2006. My brother's death inspired *The Golden Ship*.

2006 My *Yellow Ship* installation project for the Polish Pavilion at the Venice Biennale was rejected by the Zachęta National Gallery jury. I proposed to suspend in the air a monumental yellow silk cut-out of an industrial ship with a bridge modelled on the footbridge between the Warsaw ghetto and the Aryan side of the city. The ship would cast a shadow on the Pavilion's front wall, light would be changing from morning to evening, and the public would listen to the recorded sea sound. The Venice project was too large for my studio, so I downsized *The Ship*. A smaller version had been scheduled for exhibition at the National Museum in Warsaw in 2009, yet my curator was fired. In the end I destroyed the bulk of the *Ship* and kept only the yellow silhouettes of my passengers – portraits of my parents with my brother and myself as children, and of my grandparents and aunt killed in the Holocaust.

2007 *Yellow Ship* passengers were installed and photographed on the banks of river Kamo in Kyoto and on the grounds of the Fushiminari Shrine. The *Yellow Ship* was my last installation of drawings and cut-outs made after photographs. I shifted to composing natural size "tableaux vivants" from family photographs and autophotographs, enlarged, printed on paper and reworked by hand.

2009 *Kangaroo with the Camera: Autophotography 1959–2009* was published by Artemis Art Gallery and *Frascati*, a novel, part II of my autobiographical trilogy, by Wydawnictwo Literackie in Cracow.

2010 *The Yellow Triptych* installation, exhibited at the Design Gallery in Wrocław, is a “living picture” of my future parents’ meeting in 1942. Miriam Kohany, an escapee from the Lwow ghetto with no place to go, is sitting in on a park bench Karol Kuryluk, active in the resistance and involved in helping Jews, is passing on his way home. In the *Triptych* I impersonate both mother and father.

2011 The installation *Pony*, with my younger brother Peter riding on a pony, was shown at Czytelnia Sztuki in Gliwice, Silesia, my mother’s native region. *Pony* was inspired by an old snapshot and my mother’s recurrent dream of walking with us to her mother Paulina Kohany across yellow fields.

2016 *Don’t Dream About Love, Kuryluk: Retrospective of Painting 1967–1978*, was presented at National Museum in Cracow and *Human Landscape, Work on Paper, 1959–1975*, at Artemis Art Gallery. I was invited for the Retrospective of Yellow Installations at Polin, Museum of the History of Polish Jews in Warsaw, to be shown in April 2019, so I put myself to work completing my family story.

2018 When all new work for Polin was finished, the Museum cancelled my *Yellow Installations Retrospective* with a single email. In reaction, two small private galleries, Artemis Art Gallery in Cracow and Ego Gallery in Poznań, offered to exhibit fragments of my old and new yellow installations. This sign of kindness inspired a new miniature installation.

2019 *Cracow 1946*, my last yellow installation in miniature, opened a few days after my 73rd birthday at the Artemis Art Gallery in Cracow. 5 May, 1946, I was born there and registered as the daughter of Maria Grabowska (the name taken by Miriam Kohany during Nazi occupation), and Karol Kuryluk. Half century after his death I realized, however, that I might be the child of Miriam and her first husband Teddy Gleich. Teddy who also had been helped by Karol, was killed four months after my birth under unknown circumstances. In the installation *Cracow 1946* we are all reunited. There is Miriam pregnant with me – a photomontage of my mother’s young face and my own old body, a pillow stuffed under my coat, simulating pregnancy at age 72. There are Karol and Teddy, each holding the baby Ewa. And there is little Ewa smiling from her carriage at a beautiful girl in fancy dress, her grandmother Paulina, the way I know her today – from a photo made in Berlin before World War I. Paulina is standing at the window, her back turned to the train station in Treblinka, where in 1942 she and her younger daughter Hilde were murdered.

Cracow 1946 represents the visual conclusion *My Yellow Years 2000–2019*, as the Artemis Art Gallery catalogue is titled. At the same time my literary conclusion, *Feluni*, volume III of my family trilogy, was published by Wydawnictwo Literackie.

2020 Work on volume IV, a novel conceived as a fantastic finale.

2021 *White Folds of Time*, Retrospective of White Installation 1978–2000, was presented by the National Museum in Wrocław. I was awarded the Julian Tuwim Literary Prize.

2022 *I, White Kangaroo*, autophotographs, paintings and installations, a collateral event at the 59. Biennale in Venice was presented by the Starak Family Foundation in Warsaw, and *The Yellow Years* installation by the Ego Gallery in Poznań.



Ewa Kuryluk

Ja, Biały Kangór | Io, il Canguro Bianco | I, White Kangaroo
Collateral Event of the 59th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia 2022



Miriam Kohany ze swoją młodszą siostrą Hilde | Miriam Kohany con sua sorella minore Hilde | Miriam Kohany with her younger sister Hilde | 1933 | archiwum Ewy Kuryluk | Archivio di Ewa Kuryluk | Ewa Kuryluk's archive



Paulina Raaber (1882-1942), matka Miriam Kohany | La madre di Miriam Kohany | Miriam Kohany's mother | ca. 1900
photo: E. Bieber | archiwum Ewy Kuryluk | Archivio di Ewa Kuryluk | Ewa Kuryluk's archive

Ewa Kuryluk

Stypendia i nagrody | Borse di studio, premi | Scholarships, fellowships, awards

1964 – Stypendium na Uniwersytecie w Urbino przyznane przez Insituto Italiano w Wiedniu

1982 – Stypendium Programu Europejskiej Wymiany, New York University

1982 – Instalacja w Helen Shlien Gallery w Bostonie wybrana przez „Boston Globe”
najlepszą wystawą 1982 roku

1983–1985 – Stypendium w Instytucie Humanistyki, New York University

1984–1985 – Stypendium Hoddera na Uniwersytecie w Princeton

1985 – Nagroda Fund for Free Expression w Nowym Jorku

1986 – Nagroda General Electric

1988 – Nagroda Honorowa na 4. Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu

1988–1989 – Stypendium Rockefellera w National Humanities Center, Północna Karolina

1991 – Stypendium Asian Cultural Council w Japonii

1994 – Nagroda Fundacji Kultury, Warszawa

2012 – Srebrny medal „Zasłużony dla kultury Gloria Artis”

2021 – Nagroda literacka im. Juliana Tuwima za całokształt pracy

1964 – Borsa di studio all’Università di Urbino conferita dall’Istituto Italiano di Vienna

1982 – Borsa di studio del Programma di scambio europeo, New York University

1982 – installazione a H. Shlien Gallery di Boston scelta come la migliore mostra dell’anno
da «Boston Globe»

1983–1985 – Borsa di studio nel New York Institute for the Humanities, New York University

1984–1985 – Borsa di studio di Hodder all’Università di Princeton

1985 – Premio Fund for Free Expression a New York

1986 – Premio General Electric

1988 – Premio onorario al 4. Triennale Internazionale del Disegno a Wrocław

1988–1989 – Borsa di studio di Rockefeller presso National Humanities Center, North Carolina

1991 – Borsa di studio Asian Cultural Council in Giappone

1994 – Premio della Fondazione della Cultura, Varsavia

2012 – Medaglia argento «Gloria Artis»

2021 – Premio letterario di Julian Tuwim alla carriera

1964 – Fellow of the Italian Institute in Vienna at the University of Urbino, Italy

1982 – European Exchange Program Award, Institute for the Humanities at New York University

1982 – Room of Memories, Installation at Helen Shlien Gallery in Boston chosen
as one of the Best 1982 shows by “The Boston Globe”

1983–1985 – Fellow at the Institute for the Humanities at New York University

1984–1985 – Hodder Fellow, Princeton University

1985 – Fund for Free Expression Award, New York

1986 – General Electric Award For Younger Writers

1988 – Honorary Prize at the 4th International Drawing Triennale in Wroclaw

1988–1989 – Rockefeller Fellowship, National Humanities Center, NC

1991 – Asian Cultural Council Fellowship in Japan

1994 – Cultural Foundation Award, Warsaw

2012 – Silver medal “Medal for Merit to Culture – Gloria Artis”

2021 – The Tuwim Literary Prize for life achievement

Wiersze i powieści | Poesie e Romanzi | Poems and novels

Kontur: Wiersze z lat 1972–1975 (Raccolta di poesie | Collected Poems), Kraków, 1979
Pani Anima: Wiersze z lat 1975–1979 (Raccolta di poesie | Collected Poems), Kraków, 1984
Century 21, 1992 | Polish edition *Wiek 21*, Gdańsk, 1995
Grand Hotel Oriental, Warszawa, 1997
Encykopedierytka, Sic!, Warszawa, 2001
Goldi, Warszawa, 2004, 2011
finał Nagrody Literackiej Nike 2005 | finale del Premio Letterario Nike 2005 | finalist of the 2005
Nike Literary Award
Frascati, Kraków, 2009
finał Nagrody Literackiej Nike 2010 | finale del Premio Letterario Nike 2010 | finalist of the 2010
Nike Literary Awards
Feluni, Kraków, 2019
finał Nagrody Literackiej Nike 2020 oraz nominacja do Nagrody Literackiej m. st. Warszawy. | finale del
Premio Letterario Nike 2020 e nominazione al Premio Letterario della città capitale di Varsavia. |
finalist of the 2020 Nike Literary Awards and nominee for the Literary Prize of the capital city of
Warsaw.

Publikacje z zakresu historii sztuki
Pubblicazioni di storia dell'arte
Art history publications

Wiedeńska Apokalipsa (Viennese Art and Literature Around 1900), Kraków, 1974
Salome albo o Rozkoszy (The Grotesque in the Work of Aubrey Beardsley), Kraków, 1976
Hiperrealizm – Nowy Realizm, Warszawa, 1979
Podróż do granic sztuki (Collected Essays), Kraków, 1982, Warszawa, 2005
Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques, Evanston, IL,
Northwestern University Press, 1987
Veronica & Her Cloth: History, Symbolism and Structure of a "True" Image, Oxford, Basil Blackwell, 1991
Italian translation by Maria Baiocchi, C. Donzelli, Rome, 1993
Portuguese translation by Ines Antonia Lohbauer, Ibrasa, São Paulo, 1994
Polish translation by Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998
Art Mon Amour, Sic!, Warszawa, 2002
Manhattan i mała Wenecja, rozmowa z Agnieszką Drotkiewicz | intervista con Agnieszka Drotkiewicz
conversation with Agnieszka Dorotkiewicz | Warszawa 2016



Ewa Kuryluk

Ja, Biały Kangór | Io, il Canguro Bianco | I, White Kangaroo

Collateral Event of the 59th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia
23.04-27.11. 2022

Organizator | Organizzatore | Organized by
Fundacja Rodziny Staraków

Fundatorzy | Fondatori | Founders
Anna i Jerzy Starak

Spectra Art Space | www.starakfoundation.org

Prezes Zarządu Fundacji | Presidente della Fondazione | President of the Board
Elżbieta Dzikowska

Kuratorka | Curatrice | Curator
Ania Muszyńska

Zespół | Equipe | Team
Magdalena Marczak-Cerońska, Kama Kieremkampt

Fundacja Rodziny Staraków dziękuje wszystkim instytucjom i osobom zaangażowanym w przygotowanie wystawy. | La Fondazione Starak desidera ringraziare tutte le istituzioni e le persone impegnate nella preparazione della mostra. | The Starak Family Foundation would like to thank all individuals and institutions involved in the preparation of the exhibition.

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć
Un ringraziamento particolare va a | Special thanks go to:
Ewa Kuryluk
Helmut Kirchner
Agnieszka Taborska
Anda Rottenberg

Koncepcja i układ katalogu | Concetto e layout del catalogo | The concept and layout of the album

Fundacja PSW Promocji Sztuki Współczesnej | www.fpsw.org

Redakcja merytoryczna | Content editor | Redattore dei contenuti
Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska

Przekład na język włoski | Traduzione in italiano | Translation to Italian
Irene Salvatori

Przekład na język angielski | Traduzione in inglese | Translation to English
Ewa Kuryluk, Agnieszka Taborska (str. | p. 110–112)

Wykaz autorów i źródeł reprodukcji | Elenco autori e fonti delle riproduzioni | List of authors and sources of reproductions

Ewa Kuryluk str. | p. 12–14, 21, 60, 62, 64, 66, 78, 80, 82, 93–103, 113–114, 119, 122, 127, 137, 140, 145–146, 153, 162–165, 170, 179, 186–187

Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski str. | p. 7, 16–17, 22, 26–27, 31–33, 37–41, 48–50, 52–56, 58, 68, 70–73, 75–76, 86–87, 89
materiały prasowe | press archives str. | p. 185

© 2022 by **Ewa Kuryluk** for her texts in Polish and English and for the entire unattributed visual material, including her autophotographs, reproductions of her work and photos from her archive.



FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

© Fundacja Rodziny Staraków | Bobrowiecka 6 | 00-728 Warszawa
www.starakfoundation.org

Warszawa 2022

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani rozpowszechniana za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopujących nagrywających i innych bez pisemnej zgody właściciela praw autorskich. | Tutti i diritti riservati Nessuna parte di questa pubblicazione può essere copiata né divulgata con uso di dispositivi elettronici, meccanici, fotocopiatrici, registratori o altri, senza autorizzazione scritta del titolare dei diritti d'autore. | All rights reserved. No part of this publication or the content on it may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without full attribution

ISBN 978-83-64381-14-0
© Fundacja Rodziny Staraków 2022