

## „Od dziecka pragnę obrysować cień”. Z Ewą Kuryluk rozmawia Ola Wojtkiewicz

**Ola Wojtkiewicz:** Książka *Obrysować cień*, wydana w 2011 roku przez gliwicką Czytelnię Sztuki, wrocławskie BWA i krakowską galerię Artemis, jest pierwszą książką poświęconą wyłącznie pani malarstwu. Jak to możliwe, że od 1978 roku, kiedy odłożyła pani pędzel i farby, nie nadarzyła się okazja, by taka publikacja powstała?

**Ewa Kuryluk:** Powodów jest wiele, podstawowy to historia. Moja pierwsza wystawa amerykańska otworzyła się wtedy właśnie, kiedy w Polsce wprowadzono stan wojenny. W konsekwencji osiedliłam się w Nowym Jorku na wiele lat — z dwoma walizkami bawełny i jedwabiu, z którymi jesienią 1982 przyleciałam do Bostonu, by zrobić instalacje w galerii Helen Shlien. W Europie, której przez pewien czas nie mogłam nawet odwiedzać ze względu na brak paszportu, zostały wszystkie moje obrazy: część u mamy na Frascati, większość w Wiedniu, Paryżu i Londynie — czasem w galeriach, zwykle u znajomych. Kilka sprowadziłam potem do Nowego Jorku, reszta czekała aż do mojego powrotu do Warszawy latem 1989 roku. I jeszcze dłużej, aż do schyłku XX wieku, gdy choroby mamy i brata skłoniły mnie do powrotu do Europy, a zbiegi okoliczności — do zamieszkania w Paryżu. Najpierw gnieździłam się w malutkim magazynie na tyłach Galerie Lambert, który mi odnajął Kazimierz Romanowicz, gdy po wylewie żony zamknął swoją galerię i księgarnię Libellę. Potem znalazłam pracownię na Montparnasse i po remoncie zaczęłam do niej sprowadzać swoje obrazy. Kilka londyńskich powiesiłam na ścianach, resztę — pieczołowicie spakowaną w starą bieliznę, prześcieradła i gazety — po prostu ustawiłam na stelażach. Miałam zbyt wiele spraw na głowie, by się interesować swoim dawnym malarstwem. A kiedy dostałam zaproszenie na retrospektywę w Zachęcie, otwartą w styczniu 2003 roku, zdecydowałam, że skoncentruję się na instalacjach, które beze mnie trudno jest pokazać, a nie na obrazach — również dlatego, że nie było odpowiednich środków na ich sprowadzenie do Warszawy. Do Zachęty trafiły więc jedynie wybrane obrazy z Frascati i tych kilka, które z niemałym trudem udało się wypożyczyć z magazynów muzealnych. Zrezygnowałam z trzech obrazów z Muzeum Narodowego w Krakowie, wyjątkowo delikatnych i jasnych w kolorze, by ich nie narażać na transport, a także z płótna *Obrysowuję cień* (1978), jedyne, które wisiało wówczas w kraju na ścianie — w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Widok obrazów zniechęcił mnie do dalszych pokazów. Od brudu spopieliało różowe tło obrazu *Nie śnij o miłości*, Kuryluk (1977, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), autoportret *W samochodzie III* (Muzeum Sztuki w Łodzi) był zagrzybiony i wygięty od

wilgoci. W dobrym stanie zachował się jedynie obraz *Ikowie to my* (1975), pewnie dlatego, że nie został zarejestrowany, gdy trafił do Muzeum Narodowego w Warszawie po wystawie w Zachęcie w 1975 roku. Niespodziewanie odnalazł się tam po dwóch dekadach.

Pierwszą osobą, która przypomniała sobie o moim malarstwie, był Włodzimierz Nowaczyk, kurator sztuki współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, nieco młodszy od przedstawicieli mojego pokolenia, ale mający z nim jeszcze kontakt. Utkwiła mu w pamięci grupa Śmietanka, w której uczestniczyłam wraz z czterema kolegami z ASP, i nasza wystawa w galerii MDM wczesną wiosną 1977 roku — głośna z powodu komicznych interwencji cenzury. Do „zdjęcia za obsceniczność” wytypowano również mój obraz *Elektryczny piesek* (1976), który udało się uratować Kindze Kawalerowicz, kiedy wytłumaczyła cenzorowi, że „malarka nie zdejmuje majtek, lecz je wkłada”. Jesienią 2008 Nowaczyk zorganizował w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie wystawę *Śmietanka 2*, na którą przyjechali z Warszawy moi „Ikowie”. Ja zaś poznałam na wernisażu Piotra Lengiewicza, dyrektora domu aukcyjnego Rempex, oraz jego ówczesną asystentkę Marię Kuźmich. Ciąg dalszy to już wyłącznie ich zasługa. Zaproponowali mi, bym w galerii na Senatorskiej pokazała swoje obrazy. Ale co, jak, ile? Gdy im przypominałam, że wnet minie 35 lat od mojej pierwszej paryskiej wystawy w Galerie Lambert jesienią 1974, wpadliśmy na pomysł, że ją zrekonstruujemy, choć oczywiście nie dokładnie, pokazując *Człekopejzaże* i *Ekrany* z lat 1968–1974, namalowane za granicą i w kraju nieznane. A do nich dodamy kilka autoportretów, nieco późniejszych, ze zbiorów mojej mamy. Na wystawie warszawskiej miały się też znaleźć — podobnie jak na otwartej nieco wcześniej wystawie w krakowskiej galerii Artemis — autofotografie. Dzięki wspólnej inicjatywie Rempeksu i Artemis, czyli Piotra Lengiewicza i Janiny Górki-Czarneckiej, udało się wydać — na czym bardzo nam wtedy zależało z uwagi na rosnące zainteresowanie moją fotografią — polsko-angielski album *Kangór z kamerą 1959–2009: autofotografia* (2009).

I tak dochodzimy wreszcie do albumu *Obrysować cień*. Kiedy mnie zaproszono na wystawy do Wrocławia i Gliwic, zaproponowałam, żeby skorzystać z okazji i wypożyczyć z Rempeksu obrazy, nim wrócą do Paryża. A zamiast osobnych katalogów wydać wspólnym sumptem i przy współpracy z galerią Artemis pierwszą porządną książkę o moim malarstwie. To, że nam się udało, jest naszym wspólnym sukcesem.

**O.W.:** Podczas rozmów prowadzonych po ukazaniu się książki parokrotnie usłyszałam, że malarstwo Kuryluk wydaje się niezwykle aktualne wobec najnowszych tendencji w sztuce. Czy pani zdaniem odbiór sztuki bardzo się zmienił w ostatnich kilku dekadach i czy godzi się pani na „aktualność” swoich obrazów? Dodam tylko, że wydaje się ona sprzeczna

z założeniem profesora Porębskiego, który zakładał, że pani malarstwo daje świadectwo jedynie tym czasom, z jakich wyrosło.

**E.K.:** Nie mnie oceniać „aktualność” swoich obrazów, to zadanie dla widzów i krytyków. Recepcja sztuki jest zaś równie zagadkowa jak sama twórczość. Mietek Porębski napisał w roku 1974 o moim malarstwie, że „jest takie, jakie jest, nikomu niczego nie chce zawdzięczać, no niczego, żadnej solidarności, żadnej współodpowiedzialności się nie poczuwa. Należy do swojego czasu i jemu tylko daje świadectwo”. Uważałam te słowa i nadal uważam za największą pochwałę, bo oznaczają przecież, że nie wzorowałam się na nikim, nie wpisywałam w trendy, nie dostosowywałam do mody, nie byłam ani „paseistyczna”, ani „awangardowa”. Chciałam być sobą, iść swoją drogą, o czym Mietek wiedział. Lecz czy do tego właśnie nie dąży każdy artysta, który jest coś wart? Tak czy siak nikt nie wyskoczy z własnej skóry ani epoki. Lecz konwencjonalność, czyli odwołanie się do wspólnego mianownika swoich czasów, ułatwia, rzecz jasna, odbiór sztuki. Kto pracuje samodzielnie, a więc starając się nie ulegać konwencji, temu grozi, że nie będzie rozumiany na bieżąco. Lecz to mnie nie obchodziło ani dawniej, ani dziś. Nie myślę o widzu i kieruję się wyłącznie własnymi kryteriami, starając się wykonać każdą pracę najlepiej jak potrafię.

**O.W.:** Nigdy panią nie kusi, żeby sięgnąć po pędzel i wrócić do kolorów? Kiedy postanowiła pani, że rozdział pani twórczości zwany malarstwem zostanie zamknięty?

**E.K.:** Niczego nigdy nie postanawiałam. Pragnęłam dalej malować obrazy nasycone kolorem, ale się nie dało. Kryzys przyszedł nagle, w najlepszym dla mnie okresie, gdy byłam związana ze świetną londyńską galerią, sprzedawałam obrazy, koledzy mi zazdrościli. Nikt mi nie wyjaśni, dlaczego obrazy stawały się coraz ciemniejsze. A ostatni, zachowany na pamiątkę, jest całkiem czarny. Sztuka to część nas samych. To nie my zamykamy i otwieramy rozdziały w życiu i sztuce. To one się w nas otwierają, zamykają... Oczywiście, pod wpływem przeżyć, warunków, biologii. A co ze mną jeszcze będzie? Póki żyjemy, niczego nie da się wykluczyć. Może jeszcze kiedyś sięgnę po pędzel?

**O.W.:** W jakich kategoriach myśli pani o swoich pracach malarskich? Czy ważne są dla pani szufladki geograficzne, to, gdzie jaki obraz powstał, czy raczej klucz chronologiczny? Jak należałoby czytać pani obrazy?

**E.K.:** Nie myślę w ogóle w „kategoriach”. Wszystko trzeba jakoś uporządkować, kiedy się robi wystawę albo wydaje książkę, układając materiał chronologicznie albo tematycznie, albo kolorystycznie, zależnie od tego, co chce się podkreślić, żeby ułatwić widzowi i czytelnikowi odbiór. Lecz można to doprawdy robić na tyle różnych sposobów, że nie warto nad tym deliberować. Nie mam najmniejszego wpływu na to, że raz będę zaliczona do „malarzy”,

kiedy indziej do „twórców instalacji” czy „fotografii”; do „sztuki polskiej”, „amerykańskiej”, „europejskiej”, „kobiecej”, „żydowskiej”; albo wartościująco: „międzynarodowej”, „wybitnej”, „prowincjonalnej”, „miernej”, „naszej”, „obcej”, „patriotycznej”, „kosmopolitycznej”, „klasycznej” czy „zdegenerowanej”. Nie myślę, droga Olu, nawet o osobie, dziś lub w dalekiej przyszłości, do której „przemówi” mój obraz. Bo to zależy od obrazu, nie ode mnie. A jeśli nie „przemówi”, nic nie pomoże etykieta, że byłam „wielka”.

**O.W.:** Tak, tylko to przecież nie zawsze wina obrazu, że nie przemawia — odpowiedzialność często ponosi gnuśny odbiorca... Od czego warto zacząć lekcję czytania pani malarstwa? Na ile świadomość procesu powstawania obrazu, techniki, w jakiej został wykonany, może być pomocna w odbiorze poszczególnych prac?

**E.K.:** Tak, oczywiście, ale o „gnuśnym odbiorcy” lepiej zapomnieć. Nie „przemówi” muzyka do tego, kto nie ma do niej ucha, ani obraz do osoby, której nie interesuje malarstwo. Kontakt ułatwia znajomość historii sztuki i twórczości danego artysty. Apetyt rośnie w miarę jedzenia — im więcej wiemy, tym więcej chcemy wiedzieć. To dotyczy wszystkiego, w tym sztuki. Bez odpowiedniej wrażliwości, ciekawości, skupienia uwagi i chęci wpatrzenia się, wsłuchania, wczytania **niczego się nie zobaczy**. Dzieci trzeba i można animować. A dorosłych? Bez ich woli i wysiłku — raczej nie.

**O.W.:** Co sprawiło, że zaczęła pani wprowadzać do obrazów elementy kolażowe?

**E.K.:** To samo pewnie, co sprawia, że od dziecka pragnę „obrysować cień” — chęć zachowania fragmentu rzeczywistości bez żadnego przetworzenia, choć sobie wtedy nie zdawałam z tego sprawy. Poza tym kolaż to jedna z wielkich innowacji całej sztuki XX wieku. W takiej czy innej formie jest wszędzie, podobnie jak montaż. Kolaż tworzy napięcie, dodaje ekspresji. W obrazie *Helmut oplakuje bażanta* (1967) śmierć ptaka jest namacalna, bo przykleiłam do płótna jego pierś, a w ramę obrazu wbiłam gwoździe i przeciągnęłam czerwone nitki. Upolowane bażanty należały dawniej do ulubionych martwych natur, sławiących łupy myśliwych. Ich ofiar nikt nie oplakiwał. Przeciwnie, miała nam cieknąć śliska na myśl o pasztecie z bażanta. Jego pierś przypomina, jak był piękny, żyjąc. To memento mori natury i ludzkiego okrucieństwa, zagrażającego przyrodzie i całej planecie. Obraz wzbudził agresję, gdy go pokazałam na swojej pierwszej wystawie indywidualnej w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w 1969 roku, pierś bażanta ktoś zdarł z płótna. I zrobiłby tak pewnie chętnie i dziś ten, co uważa, że rajskie ptaki w Amazonii i białe niedźwiedzie mają się jak najlepiej. A polowanie i niszczenie ziemi to święte prawo człowieka. Kolaż miewa różne funkcje, ale bywa, że uwiera jak drzazga, przypominając o tym, że sztuka, jak my sami, to część świata.

**O.W.:** Czy bycie historykiem sztuki pomaga, czy przeszkadza pani w byciu artystką?

**E.K.:** Nie należę do przyjaciół ignorancji, którzy uważają, że artysta pracuje „z trzewi”, „w pijanym widzie”, czysto intuicyjnie etc., etc. Kto sztukę bierze na serio, ten wie, w jakim się znajduje momencie, co już zostało zrobione w przeszłości. I jak. Nie byłam nigdy „historyczką sztuki” w sensie akademickim. Pisałam jedynie, jak tytu przecież artystów, w tym największych, o sztuce. Bo się nią pasjonowałam. A na dodatek miałam za profesora Mietka Porębskiego. Przez niego i dla niego zabłąkałam się pewnie na serio na ten teren. A czy było to korzystne dla mojego rozwoju artystycznego? Kto wie? Już nie da się sprawdzić, czy malowałamby ładniej, gdybym w Cambridge malowała dzień i noc, zamiast ślęczeć w bibliotece uniwersyteckiej nad papierami Artura Schnitzlera, prawda?

**O.W.:** W swoich obrazach, często powstałych na bazie autofotografii, podstawowy zapis fotograficzny uzupełnia pani o symboliczne szczegóły, elementy dygresyjne. Jaki proces towarzyszy dobieraniu tych „dodatków”, które budują na obrazach dodatkowe narracje?

**E.K.:** Praca nad obrazem to proces wewnętrzny, którego nie da się zrekonstruować ex post. Lecz dziś mi się zdaje, że te „dygresje”, najczęściej w formie kolaży, mają taką samą funkcję, służąc jako odnośniki do tego, co nie jest głównym tematem obrazu, lecz dotyczy świata zewnętrznego lub wewnętrznego, jak w ironicznym autoportrecie *Nie śnij o miłości, Kuryluk* (1977). Czy przeszłości, jak w *Między 50 a 5* (1978) — portrecie Leszka Kołakowskiego namalowanym w jego 50 urodziny, z małą pocztówką dzieci na plaży, robiących babki z piasku. Albo są rodzajem żartu: na ramieniu Leszka stoi wycięty z obrazu Ingesa Edyp, by zadać filozofowi, jakby był sfinksem, jakieś karkołomne pytanie.

**O.W.:** Pani prace malarskie — malowane płasko, o starannej kompozycji i przejrzystej strukturze, nawiązują do języka plakatu. Czy jest on pani bliski?

**E. K.:** Nie, plakat mnie nigdy nie pociągał, natomiast malowanie płasko tak. Nie mam widać zamiłowania ani daru do głębi. I wołałabym nie wyciągać z tego daleko idących wniosków, że obraz jest płaski. Bo to fakt. I faktem jest też, że od dziecka podobały mi się najbardziej obrazy raczej płaskie, jakich przecież nie brak. Moja domena to plama obwiedziona konturem, wycinanka. W tym już celowałam w wieku przedszkolnym, to chciałam robić. I nie tylko w malarstwie, lecz w każdej dziedzinie, którą się zajmowałam — w grafice, rysunku, fotografii, instalacji. Zawsze „wycinałam” postacie z otoczenia i umieszczałam na tle białym czy kolorowym, a efekt głębi i trzeciego wymiaru osiągałam wprost (bażant, gwoździe, nitki, kolaż) czy rysując płasko, linearnie, a potem drapując i układając na krzesłach pokryte rysunkiem tkaniny. Albo jak ostatnio — owijając kolumny żółtą podszewką i pokrywając nią ściany, by powstała przestrzeń dla fotograficznych wycinanek,

które różnią się przecież jedynie techniką i skalą od pierwszych wycinanek z 1953 roku, przechowanych przez mamę i zreprodukowanych w albumie *Kangór z kamerą*. Jestem wierna swoim predyspozycjom i tyle. Rozwijam swoją narrację i zmieniam techniki, ale języka nie.

**O.W.:** Zastanawia mnie swego rodzaju poufałość, z jaką portretuje pani rzeczy i miejsca, nadając im wspólny, choć trudny do określenia rys. Czy przywiązuje się pani do niektórych rekwizytów codzienności i dlatego sprawiają one wrażenie prywatnych relikwii?

**E.K.:** Portretuję to, co mnie w danej chwili otacza czy porusza. A więc nie jest ustawioną przez profesora martwą naturą z tektury, gipsu i brudnych szmat ani pozującą mi obcą osobą. Utrwalam widok swojego stołu i drogiej mi osoby, więc siłą rzeczy jest to przesycone czułością. Czegoś, co jest mi obojętne, nie chce mi się odtwarzać. No i wypada to marnie. W Nowym Jorku myślałam o tym, by założyć, jak Witkacy, rodzaj „firmy portretowej”, i zarobić parę groszy. Ale się okazało, że nieznajomi wypadają mi sztywno, martwo, bez wyrazu. Wstydziłabym się takich obrazów. I zrozumiałam, że to nie dla mnie. Dałam więc sobie spokój i zaczęłam zarabiać inaczej. Dotyczy to zresztą nie tylko obrazów czy rysunków. Jedynie sobie i bliskim potrafię zrobić fotografie, które są coś warte.

**O.W.:** Wczesny cykl *Ekranów*, ze swoją surreálną atmosferą i gęstością motywów, pod względem formalnym zupełnie różni się od obrazów z drugiej połowy lat 70., jakby wydestylowanych ze wszystkiego, co mogłoby zakłócić główną myśl, prac o większej dyscyplinie kompozycyjnej. Czy to, co działo się w sztuce europejskiej lat 60. i 70., miało jakikolwiek wpływ na rozwój pani malarstwa? I czy miała pani artystycznych mistrzów?

**E.K.:** Razem z mamą kochałam od małego van Gogha i Gauguina. Moim pierwszym mistrzem — absolutnie niedościgłym — był Pieter Breughel, którego obrazy kopiowałam w Kunsthistorisches Museum w czasach gimnazjalnych. Krowa z rzewnym spojrzeniem na okładce *Dixie*, zilustrowanej przeze mnie na studiach książce dla dzieci Agnieszki Osieckiej, to kopia Breughlowskiej krowy na obrazie powracającej trzody. Zachwycił mnie Hieronim Bosch. Potem przyszła kolej na Klimta, Egon Schielego, przedrenesansowe włoskie madonny i — jednocześnie — „combined paintings” Rauschenberga, którego widziałam na biennale w Wenecji latem 1964 — zaraz po maturze i przed rozpoczęciem studiów na ASP. A czy w ogóle zostałabym malarką, gdyby ojciec nie wylądował na placówce w Wiedniu, nie dotknął mnie tam kryzys języka, gdybym nie zobaczyła arcydzieł sztuki światowej w oryginale? Chyba tak, ale z pewnością przyspieszyło to mój rozwój, zmusiło do mierzenia się z tym, co najwybitniejsze. Pod datą 16 kwietnia 1961, a więc na krótko przed ukończeniem 15 lat, czytam w swoim notesie: „Byłam z ojcem na wystawie Cézanne’a

w Belwederze. Bardzo się zawiodłam. Może bez powodu. Stało się tak dlatego, że na reprodukcjach obrazy wyglądają zupełnie inaczej niż w rzeczywistości. Często nawet korzystniej. Zielen jego krajobrazów wydała mi się po prostu rażąca. Za to koloryt i nastrój martwej natury jest niepowtarzalny. Cézanne osiągnął w niej największą ze wszystkich impresjonistów doskonałość... Oglądałam dokładnie wszystkie obrazy, aby przyswoić sobie i zapamiętać ich technikę. Muszę zgłębić jej tajemnicę! Postaram się za wszelką cenę otrzymać te same efekty za pomocą nakładania kolorów, malując przedmioty, które uważa się za jednobarwne. Móc kiedyś tak malować! Posiadam wrodzone poczucie piękna i dobry smak, dzięki któremu mogłabym być może przeciętną malarką. Lecz nie posiadam talentu, który pozwoliłby mi stać się czymś więcej”.

Przytaczam ten fragment, bo dobrze świadczy o ocenie siebie samej. Wcześniej zrozumiałam, że w malarstwie tego rodzaju mogłabym osiągnąć jedynie przeciętność. I zaczęłam szukać drogi dla siebie, ulegając, jak każdy młody artysta, różnym wpływom i fascynacjom. Zbulwersowało mnie, jak całe moje pokolenie, malarstwo Francisa Bacona. Podobał mi się, choć mniej, David Hockney. A w Polsce Jerzy Nowosielski, jeden z najwspanialszych, choć na świecie zupełnie nieznanych malarzy drugiej połowy XX wieku. Duże wrażenie zrobiły na mnie rzeźby Aliny Szapocznikow i Ewy Hesse. Lecz w życiu ani sztuce nie szukam autorytetów, mistrzów ani mistrzyń. Jestem niezwykle spontaniczna i co raz to odkrywam dla siebie coś wspaniałego. Groteska i makabra były wyrazem lat po śmierci ojca w 1967 roku, kiedy zachorował mój brat Piotruś, nadszedł Marzec 1968, a mnie samą ścigała astma. Wtedy malowałam szpitale, obozy zagłady, cele tortur, egzekucje, sceny z getta; samotność, strach, apokalipsę. Lecz robiłam to niekonwencjonalnie — w ostrych kolorach łąki z kwiatami albo używając motywu ekranu i zjadliwych kolorów telewizyjnych. Z czasem uzależniłam się od autofotografii, która wyciszyła formę i stonowała kolory. No i był po dyplomie okres nadziei, że może jednak wszystko jakoś się ułoży, w czym starał się mnie utwierdzić Helmut, człowiek pogodny i dzielny. Kiedy się okazało, że jednak nie, przyszedł kryzys tak głęboki, że odechciało mi się koloru. I rzuciłam malarstwo.

**O.W.:** Pisze pani, że najlepszy okres w pani malarstwie przypada na lata spędzone w Londynie (1977–1978). Język Nowej Figuracji okazał się najbardziej pojemny dla pani malarskich opowieści?

**E.K.:** Do Nowej Figuracji zaliczają się raczej *Człekopejzaze* i *Ekrany*. Lata londyńskie to swoisty autobiograficzny fotorealizm z elementami fotokolażu i fotomontażu. A dlaczego tak dobrze mi się wtedy malowało? Może dlatego, że znalazłam świetną galerię Fischer Fine Arts, która wystawiała i sprzedawała moje obrazy? Może było mi lżej z dala od Frascati

i tragedii brata, którą przez jakiś czas wypierałam, aż powróciła rykoszetem? Może sprawił to klimat domu, w którym mieszkałam u oddanej mi przyjaciółki Gjertrud Polenezer w uroczej dzielnicy Little Venice, choć dom prawie się walił? A może przyjaźń z Franką i Stefanem Themersonami, sąsiadami, którzy mnie po prostu zaadoptowali, i ich siostrzenicą Jasią Reichardt? Albo po prostu biologia: zaraz po trzydziestce to niezły wiek dla malarzy. Niejeden zaraz potem zmarł, o czym zbyt łatwo zapominamy w naszej epoce stulatków. Tak czy siak był to jedyny okres w moim życiu, kiedy mi się zdawało, że jestem prawdziwą malarką. I innym też tak się wydawało.

**O.W.:** Najwcześniejsze obrazy wiedeńskie (powstałe w latach 1959–1964) i następne (zgodnie z przyjętym przez panią podziałem) — warszawskie (1964–1972) — to doskonały materiał do badania narodzin stylu. Gdzie znajdują się te wszystkie obrazy? Dokąd trzeba się udać, żeby je zobaczyć?

**E.K.:** Obrazy wiedeńskie z lat 1959–1964 przyjechały do Warszawy i już tam zostały, z niewielkimi wyjątkami, wraz ze znaczną częścią obrazów namalowanych w czasie studiów, a więc do 1970 roku, w zbiorach mamy, która prace wiedeńskie nazywała „juweniliami”. Jest ich mnóstwo i są nadzwyczaj różnorodne, czasem ogromne i wielce dynamiczne, kiedy indziej naiwne i dziecinne. A czy ciekawe i warte pokazania? Nie mnie to oceniać. Dla kogoś, kto chciałby się w moim malarstwie specjalizować, może tak. Ja sama za pierwszy okres dojrzały uważam *Człekopejzaże* z lat 1968–1972. To dlatego na okładce albumu *Obrysować cień* umieściłam daty 1968–1978.

A co do „narodzin stylu” — a więc krystalizacji formy odpowiedniej dla własnego temperamentu i talentu — to myślę, że o moich wrodzonych skłonnościach mówią najczęściej wspomniane już wycinanki z 1953 roku — nim zaczęłam kopiować Breughla, uczyć się od Cézanne’a, rysować z modelu etc. Nauka sztuki polega, niestety, zbyt często na tym, że zaciera się, a nawet ginie bezpowrotnie to, co w nas najbardziej oryginalne, całkowicie niepowtarzalne. Akademia mnie maltretowała, nic nie dając w zamian, z czego na szczęście zdawałam sobie sprawę. Od dziecka do dziś konwencje i trendy mam za nic. Uczę się mozolnie sama w oparciu o ten ogromny labirynt sztuki, jakim jest świat, przyswajam sobie i wymyślam nowe techniki, najbardziej dla mnie odpowiednie. Pozostałam samoukiem. Gdyby mi się to nie udało, byłabym nikiem.



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