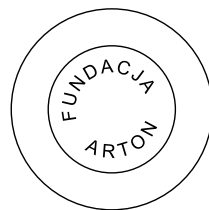


Ale czy ona maluje?

Rozmowa Małgorzaty Kuki Rittersschild
i Mariki Kuźmich

But does she paint?

Małgorzata Kuka Rittersschild
in conversation with Marika Kuźmich



Ale czy ona maluje?

**Rozmowa Małgorzaty Kuki Rittersschild
i Mariki Kuźmich**

But does she paint?

Małgorzata Kuka Rittersschild
in conversation with Marika Kuźmich

Fundacja Arton

Warszawa 2025

Arton Foundation

Warsaw 2025



Małgorzata Rittersschild, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
początek lat 80. XX w.
Fot. Giorgio Salardi

Malgorzata Rittersschild, Academy of Fine Arts in Warsaw,
early 1980s
Photo: Giorgio Salardi

Małgorzata Rittersschild (ur. 1960)

Studiowała w pracowni prof. Stefana Gierowskiego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1979–1984). W latach 80. współtworzyła środowisko artystyczne polskiej nowej ekspresji. Brała udział w pierwszych formacyjnych wystawach Gruppy: „Las, góra, a nad górą chmura” (BWA w Lublinie, 1983) i „Tylko dzisiaj wieczorem kochanie” (BWA w Lublinie, 1985). W latach 90. zawiesiła działalność artystyczną na ponad dwie dekady, pracując zarobkowo m.in. jako ilustratorka, graficzka, stylistka, tłumaczka, redaktorka, nauczycielka i arteterapeutka. W tym czasie stworzyła kilkadziesiąt szkicowników-notatników. W 2018 roku powróciła do zawodu artystki.

Małgorzata Rittersschild (b. 1960)

She studied in the studio of Professor Stefan Gierowski at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw (1979–1984). In the 1980s, she co-created the artistic milieu of Polish Neo-Expressionism. She took part in the formative exhibitions of the Gruppy collective: *Las, góra, a nad górą chmura* (*Forest, Mountain, and Above the Mountain a Cloud*, BWA Gallery, Lublin, 1983) and *Tylko dzisiaj wieczorem, kochanie* (*Only Tonight, Darling*, BWA Gallery, Lublin, 1985). In the 1990s, she suspended her artistic practice for over two decades, working in various fields including illustration, graphic design, styling, translation, editing, teaching, and art therapy. During that time, she created several dozen sketchbook-notebooks. In 2018, she returned to her artistic career.

Marika Kuźmich

Jaszczurka oznacza krótkotrwale szczęście

Wypowiedziane, usłyszane i przeczytane zdania; kumulują się i zapadają w pamięć. Przeczytane definicje, zapamiętane w różnych językach. Pragnienie zrozumienia zasady istnienia i liścia i gwiazd; nieodgadnione tajemnice, których nie zapisujesz w formie wzorów czy analiz, choć czasem dużo notujesz. Dostać się pod skórę rzeczy. Odłożone „na później” słowa i obrazy kielkują i wszystko to jest tak bardzo złożone.

Ale czy znasz ten moment, kiedy budzisz się z głębokiego snu: pełnego znaczeń, słów, zdarzeń i ich kolorów. Snu, w którym chcesz i potrafisz zagłębiać do wnętrza rzeczy i istot (ptaków, ryb, aniołów), sprawdzać, czym są naprawdę. Upewniać się, że są naprawdę. Snu, w którym w ciemności mającą postaci, jednocześnie: straszne, pociągające, obce i znane od zawsze. Takiego, w którym oko ma kształty księżyca, w którym pojawia się i niebieskie i zielone słońce, albo też słońce jest czerwone, płaskie jak cienki plaster dojrzałego, groźnego owocu. Snu, w którym krajobrazy są gładkie, oświetlone równym światłem, jak wycięte z kolorowego papieru kolaże, w których czas działa na innych zasadach kurcząc się i rozciągając. Takiego snu, w którym wymyślamy wszystkie te lapidarne, trafne zdania, których brzmienie zostaje z nami także po obudzeniu. Owe proste słowa, które tylko we śnie mają głębię, których ukryte za dnia znaczenia, wtedy tylko się ujawniają.

Ten moment nagłego przebudzenia, to krótka chwila, kiedy porządek snu i jawy mieszają się, nakładają na siebie, jak dwa przeźrocza i z dwóch obrazów, powstaje trzeci. Wrażenie mocy niedawnego snu jest wówczas nadal z nami. Towarzyszy nam realności zobaczonych we śnie zdarzeń i postaci, usłyszanych słów, które chcemy rozpoznawać jako znaki zwiastujące to, co nadejdzie na jawie: „Jaszczurka oznacza krótkotrwale szczęście”.

Tekst towarzyszący wystawie Małgorzaty Rittersschild „Jaszczurka oznacza krótkotrwale szczęście”
w Fundacji Arton, 27.06–14.09.2025





Wystawa Małgorzaty Rittersschild „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście” w Fundacji Arton, 27.06–14.09.2025
 fot. Piotr Maciejowski

Exhibition by Małgorzata Rittersschild *The Lizard Means Short-Lived Happiness* at the Arton Foundation,
 27 June–14 September 2025, photo: Piotr Maciejowski

Ale czy ona maluje?

Rozmowa Małgorzaty Kuki Rittersschild i Mariki Kuźmicz

Marika Kuźmicz: Zanim porozmawiamy o Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, o Twoich studiach, może opowiesz mi o tym, dlaczego w ogóle na nią zdawałaś? Jak to było z wyborem zawodu w twoim wypadku?

Małgorzata Rittersschild: Od dziecka dużo rysowałam. Ale też dużo i wcześniej czytałam. Pamiętam, że godzinami siedziałam nad niedużym, ale gęstym *Słownikiem wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Kopalińskiego. W domu mieliśmy też przedwojenny *Lexikon der sechs Weltsprachen* – słownik niemiecko-angielsko-francusko-włosko-hiszpańsko-laciński. Cegła. Oczarował mnie. Słowo jest dla mnie ważne do dziś, trudno mi się bez niego obyć. Zasadniczą rolę w moim dzieciństwie odegrały też kobiety, w różnym wieku. Pierwsza to babcia Hela, mama ojca, nazywałam ją babcią Musią. Na mój widok rozjaśniała się, wyciągała zza tapczanu blok, wręczała mi zaostrome kozikiem ołówki i szeptała: „rysuj!”. Mieszkała w niedogrzanym, okopconym mieszkanku na Sadybie, nad jej łóżkiem wisiały obrazy i fotografie „ukochanego Janka” (jej pierwszego męża malarza, narciarza, toprowca i fotografa Tatr). Z tarasu obrośniętego winem schodziliśmy do ogrodu. To nie był ogród, tylko cztery metry kwadratowe raj. Dziesiątki gatunków roślin i zwierząt, światło, cień, wtedy zdawał mi się dżunglą. Babcia Musia siadywała ze mną na popękanych schodkach, pokazywała mi, jak przemyślna bywa morfologia roślin, jakie zaskakujące są strategie przetrwania w naturze, zarażała zachwytem nad każdym źdźbłem trawy, winogronowym wąsem czy ścięciem gniazda raniuszka. Dla babci Heleny oczywistym dowodem na istnienie Boga była przyroda i jej prawa. Często rysowałyśmy z babcią wspólnie, raz ja jej, raz ona mi. Rysunki roślin podpisywała lacińskimi nazwami. Gdy od niej wychodziłam, dostawałam groszki pachnące albo fiołki, opatulone zwilżoną lignią – „żeby ci nie zwiędły po drodze”.

A kolejne z tych kobiet?

Maria Przyborowska, siostra babci Heli, czyli Ciocia Duża. To jej zawdzięczam uwrażliwienie na słowo, pod jej wpływem planowałam, że zostanę językoznawczynią lub tłumaczką. Ciocia Duża była filolożką klasyczną i literaturoznawczynią. Tłumaczyła. Współpracowała z przedwojennym „Świerszczykiem”, pismem dla dzieci. Kochała antyk i renesans. Oprócz greki i łaciny znała francuski, rosyjski, angielski, włoski i – swój ulubiony – niemiec-

ki; mówiła, że niemiecki jest językiem ducha. Miałymy swój rytuał: ciocia zabierała mnie co sobotę do filharmonii na koncert dla dzieci, a potem spacerem szliśmy na leniwe do pobliskiego baru mlecznego Złota Kurka (teraz wiem, że po prostu nie było jej stać na nic więcej).

Mieszkała na poddaszu w budynku Towarzystwa Lekarskiego i wiodła żywot naukowcyńni. Tłumaczyła, czytała i dawała lekcje języków (często za darmo, „bo tak trzeba”). Pamiętam wizyty u niej: mama utrzymywała swój niemiecki, zapamiętany z dzieciństwa. W tle szmer niemieckiej konwersacji, a na mnie, kilkuletnią, czekał zawsze naszykowany do oglądania a to album z obrazami Wyspiańskiego lub Böcklina, a to kieszonkowy atlas ptaków, a to skromny upominek – haftowana chusteczka, sójczy pióro, plaster wosku.

Potem bywałam już u Cioci Dużej sama. Wyobraź sobie: przychodzę i czytamy wiersz Rilkego i trzy różne przekłady. I ciocia pyta, który przekład wolę! Porównywałyśmy, omawiałyśmy.

Ciocia Duża Przyborowska szefowała Towarzystwu Antropozoficznemu na Polskę. Bywała na wykładach Rudolfa Steinera w latach dwudziestych, a po wojnie współpracowała z ośrodkiem Goetheanum w centrum steinerowskim w Dornach, dużo tłumaczyła. Ale nie uprawiała żadnej indoktrynacji, miała zdjęcie Steinera na biurku i tyle. Nastrój tego mieszkania pamiętam, jakbym tam była wczoraj. Pachniało w nim rozmarynem, woskiem i cytryną.

Opowiedz jeszcze o trzeciej z nich.

Ciocia Cesia. Katoliczka. Jej Bóg był biblijny, a człowiek wyposażony w wolną wolę. O jej wyborach, o tym, że działała w strukturach AK jako jedna z tak zwanych ciotek Cichociemnych (spadochroniarzy lądujących w okupowanej Warszawie) i należała do sodalicii maryjnej – o tym wszystkim dowiedziałam się dopiero z jej nekrologu. „Cechna” wychowała w wierze piątkę dzieci, część poszła do klasztoru. Szorstka w ruchach, skora do śmiechu, zaciągała się głośno i z lubością papierosem w fifce, a zajmowała się wyłącznie czytaniem książek. Ja jej te książki przynosiłam z biblioteki, a potem odnosiłam i tak w kółko. Częstoowała mnie czekoladkami posiwiłymi ze starości, bo wszystko było nieistotne. Myśl była ważna. Każda z nich żyła po swojemu, to były wolne duchy. Bardzo niebogie i bardzo zajęte rzeczami, które je interesowały w świecie. Jaki to musiał być tolerancyjny dom, że każda mogła iść w stronę, która ją pociągała!

Te trzy siostry pomagają mi do dziś, bo dostałam od nich głębokie przekonanie o własnym prawie do wolności wewnętrznej. Moja mama mawia, że wygrała prawdziwy los na loterii, wychodząc za mojego tatę, bo wyszła równocześnie za jego rodzinę.

A jaka była rodzina Twojej mamy?

Inna. Z silną wojenną traumą. Którą ja otrzymałam w pakiecie.

Babcia Izabella miała depresję i czwórkę dzieci. Mawiała: „Kuka, moje życie skończyło się w 1939 roku”. Wojna zabrała jej męża, zdrowie i bogactwo. „Tylko myśmy zostali w Polsce, zostawili nas, a sami wynieśli się w lepsze miejsca” – taki refren słyszałam w dzieciństwie. Reszta rodziny faktycznie wyemigrowała za różne oceany, a babcia wylądowała z dziećmi i gruzlicą w Zakopanem w wyziębionym domu Ewy Szelburg-Zarembiny. W pierwszych dniach września 1939 roku, w czasie ucieczki do Lwowa z Junikowa (obecnie dzielnica Poznania) moja mama miała cztery lata. Kiedy pytam: „Mamo, wojnę spędziłaś we Lwowie”, odpowiedź zawsze brzmi tak samo „Nic nie pamiętam”. „Mamo, przecież to było pięć lat: wiosna-lato-jesień-zima, i tak pięć razy. Nic?” Przestałam pytać. Tam jest wielka luka w pamięci. Moi bliscy ze strony mamy do dziś się nie wygrzebali spod ciężaru wojennych strat. Systemy przemilczeń wpłynęły na sposób wychowania następnych pokoleń, czyli również mnie. Potraumatyczne mechanizmy obronne są ciasno wplecione w krajobraz tej rodziny i w zdumiewające, barwne osobowości jej członków. Na własny użytek nazywam to: lej po bombie.

Miałam czterdzieści lat, kiedy zaczęłam odkrywać dla siebie, dokument po dokumencie, kawałek po kawałku, żydowską część historii mojej rodziny. To było trudne i w szerokim planie – po dekadach instytucjonalnego milczenia o polskich Żydach – i osobiście trudne ze względu na ból, przykryty rodzinnym milczeniem. Wydobywałam z szaf i z wilgotnych piwnic dokumenty, listy i fotografie, masę fotografii. Historia, jakich w Polsce wiele: ktoś odkrywa sekrety rodzinne, bo włamuje się do szuflady. Z tą różnicą, że tu nie było żadnej szuflady. Pewnej jesieni przyjechał z Australii wuj Aleksander, który ratował moją rodzinę we Lwowie, i opowiedział mi naszą historię. Ale to ciągle nie jest odpowiedź na twoje pytanie, jak obrałam kierunek w życiu i zdecydowałam się na Akademię. Skąd pomysł na studia w ASP? Myślę o dziadku. Zdzisław Rittersschild. Zachowało się kilka jego rysunków, w tym niewielki, ale wybitny autoportret. Choć poznałam je późno, parę lat po studiach. Teraz opowiem Ci kilka obrazów, które zapamiętałam z dzieciństwa.

Pierwszy: mieszkaliśmy na terenie warszawskiej skoczni igielitowej, przez co ogród miałam przeogromny. Ze skarpy wypływało kilka źródeł, do których przyfruwały różnorodne ptaki. Przyroda mnie otaczała bujnie – wtedy to były peryferie Warszawy.

Drugi: kiedyś z zagranicy przyszło w paczce wielkie pudło pastel, ułożonych piętrowo, dziesiątki kolorów. Takich rzeczy nikt wtedy nie widział. W dwie godziny wyrysowaliśmy je z dziećmi do cna na chodnikowych płytach.

Trzeci: na ścianach niedużego służbowego mieszkania rodziców wisiały stare portrety, poruszał mnie zwłaszcza jeden. Któregoś dnia siadłam przed nim na podłodze i go skopio- wałam. Ołówkiem. Pamiętam zdumienie mojej rodziny, że umiem. Mogłam mieć ze trzyna- ście lat. Szkolne zeszyty miałam do cna zarysowane, rysowałam głównie ludzi.

Kto był twoim ważnym nauczycielem sztuki? Był ktoś taki?

To są sami mężczyźni. W rodzinie najsilniej wpłynęły na mnie kobiety, na studiach – męż- czyźni. No, co poradzę. Tak wyglądała wtedy struktura świata artystycznego. Przed egza- minami na studia zaczęłam chodzić na rysunek do Zbycha Pospieszyńskiego i to jest mój pierwszy ważny nauczyciel. Rozważałam studia na tkaninie w Łodzi i uparcie wciąż pocią- gało mnie też językoznawstwo. Łódź – bo Muzeum Sztuki, Szkoła Filmowa i aby doświadczyć nieco odrębności od rodziny. Pojechałam do tej Łodzi obejrzeć uczelnię, a Zbychu do mnie: „Ej, co ty właściwie z tą Łodzią? Masz w Warszawie malarstwo”. Nie bardzo rozumiałam, co on mówi, dlaczego niby malarstwo? Malarstwo na początku nie było jakąś wielką moją mi- łością. Ja rysowałam, rysowałam *non stop*, byłam taka rozpędzona, że jeszcze na pierwszym roku malarstwa mówiłam „narysowałam obraz”.

Drugim ważnym dla mnie nauczycielem był Stefan Gierowski. Jego cotygodniowe ko- rekty to było święto: pełne namysłu, serdeczne, sprawiedliwe, koleżeńskie. Dzielił się z nami swoim spojrzeniem na sztukę. Aż tu raz, szczerze zatroskany, mówi: „Tu bardzo interesu- jąco, tu te kolory są zestawione wspaniale... no ale wy potem rodzicie te dzieci...”. Te słowa przypominały mi się w życiu niejednemu raz.

To bardzo niszczące słowa.

Teraz myślę, że na poziomie nieświadomym mogły odebrać mi siłę do walki w kilku decydują- cych momentach. Usłyszeć od autorytetu taką receptę: albo sztuka, albo dzieci... przytłaczające.

Moim kolejnym ważnym nauczycielem był Roman Owidzki w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych, który wyjaśniał zasady kompozycji, optyki i ko- lorów. Jakie myśmy tam robili fascynujące badania! To na tych zajęciach nabawiłam się głę- bokiego szacunku do obrazu jako pełnego znaczenia dwuwymiarowego pola działania. Na zapleczu pracowni odbywały się cotygodniowe spotkania z profesorem i jego asystentami:

Tomkiem Tatarczykiem i Jackiem Dyrzyńskim. Po tych spotkaniach trzeba było lecieć do biblioteki, żeby zajrzeć do prac teoretycznych Kandinskiego i Strzemińskiego i obejrzeć omawianych artystów. O tym, jakiej klasy była to osobowość, niech zaświadczy ta anegdota. Rzadko wspomniany, niedoceniony pedagog Tadeusz Dominik, który mieszkał drzwi w drzwi z Romanem Owidzkim, pukał do niego, zamiast zajrzeć do encyklopedii. „Przecież Owidzki wie wszystko, będzie szybciej”.

Czwartym ważnym nauczycielem był Tomek Ciecierski. Niewiele starszy od nas, studentów trzeciego roku. Akurat wtedy miał krótki epizod pedagogiczny i objął katedrę rysunku na malarstwie. To był wykładowca marzeń: otwierający, skupiony, inspirujący. Kiedy raz znużyło mnie rysowanie z modelu, Tomek z zaciekawieniem asystował mi, gdy w zimowym semestrze miesiącami rysowałam trawnik za oknem, w śniegu w różnych odsłonach. Ważny artysta, najyczliwszy kolega.

Kolejny nauczyciel – to już piąty – Ryś Wojciechowski i jego Pracownia Technik Ściennych. Rysiu fachowy do bólu, dzielący się hojnie proporcjami i technikami, w spodniach dzwonach, zawsze uśmiechnięty, zawsze w oparach dymu, działacz Solidarności. Dużo nas bywało na zapleczu „Ściany” – jak nazywaliśmy jego pracownię – i wiecznie rozmawialiśmy. Pracownia Technik Ściennych oferowała to, co bardzo lubię: rzetelnie popracować fizycznie, utrudzić się, ubrudzić. To wtedy pożegnałam się z rękami, bo jak zaczniesz coś robić w wapnie, to dłonie ci się zmieniają. Wystarczy teraz odrobina kurzu i skóra mi twardnieje. Z pracowni Rysia Wojciechowskiego została mi jeszcze jedna ważna rzecz: bardzo lubię dużą skalę.

To widać w twoich obrazach. Gdyby przenieść każdy z nich na większy format, byłoby tylko lepiej.

Pamiętam ważną wystawę w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 1980/1981 roku: „Lata siedemdziesiąte. Nowe malarstwo amerykańskie”. Dla mnie wstrząsem był koń Susan Rothenberg (*Czarne bloki* z 1977 roku) i jego skala, w ogóle duże formaty tamtych obrazów. A nas tu przecież w latach osiemdziesiątych w Polsce rozpie-rało i duży format był dokładnie tym, czego wtedy potrzebowaliśmy.

Jak wspominasz Akademię?

Dobrze. Tam się pracowało w klasycznym systemie mistrz – uczeń. Wszystko zależy od tego, kim jest mistrz (czy mistrzyni już na szczęście teraz). Wtedy było tam wielu wybit-

nych artystów i wyjątkowych pedagogów, prawie sami mężczyźni. Jedyną kobietą prowadzącą pracownię na malarstwie była Wanda Paklikowska-Winnicka. Na Wydziale Grafiki było lepiej: działały tam Teresa Pągowska i Halina Chrostowska. Ja w to męskie środowisko zawodowe weszłam jak w masło. Jakby było mi to organicznie potrzebne – by zrównoważyć moją rodzinną dominację kobiet.

Opowiedziałas już sporo o nauczycielach, a z kim studiowałaś na roku?

Między innymi z Leonem Tarasewiczem. Razem oglądaliśmy wszystkie wystawy, potem przyjaźniliśmy się przez dekady. Jednak to nie rok był formujący, tylko pracownia. To u Gierowskiego toczyły się co dzień ważne rozmowy, malowały się ważne obrazy, tworzyły się więzi. Ważni dla mnie byli ludzie z różnych roczników, w tym Rysiu Woźniak, Paweł Kowalewski, Rysiu Ługowski.

Powiedz mi teraz o Gruppie, w jaki sposób powstała i jak się w niej znalazłaś.

Byliśmy razem z Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem w pracowni u Gierowskiego. Rozmawialiśmy o wszystkim, o książkach, o historii, o strajkach, o miejscu sztuki, o braku nadziei. Czas był ciężki...

Studiowałaś też w okresie stanu wojennego...

Tak, w latach 1979–1984. To był niespokojny czas, pełen rozpacz i niepewności. I z tego gadania o świecie znad obrazów Paweł Kowalewski zaprosił mnie i Maćka Wilskiego do udziału w wystawie.

Dorobek Grupy został bardzo dobrze opracowany, zafunkcjonował wystawienniczo, rynkowo też. Nie masz poczucia, że koledzy Cię jednak odsunęli?

Dla mnie są w tym pytaniu dwa osobne zagadnienia. Pierwsze dotyczy tego, jak to wyglądało, gdy razem wystawialiśmy, jak wówczas koledzy z Grupy postrzegali moją sztukę. Drugie zaś odnosi się do tego, jak się o tym opowiada dziś. I to już wygląda mniej różowo.

Opowiedz o tym z twojej perspektywy.

Wystawiałam z Grupą dwa razy: na początku jej istnienia, raz w 1983 roku w BWA w Lublinie jeszcze na studiach i już po dyplomie, w 1985 też w BWA Lublin. Rzeczywistość frustrowała nas w podobny sposób. Zderzaliśmy się ze światem. Strach był powszedni, a ze strachu często rodzi się bunt. I urodził się. Potrzebę rebelii, komentowania zjawisk mieliśmy jednakową. Lubiliśmy to, co się między nami działo w warstwie werbalnej. Słowa latały jak zwariowane. Była też masa śmiechu. Podważaliśmy zasady, rozwalaliśmy klasyczną formę obrazu, inspirowali-

śmy się wzajemnie. W czasie tamtych dniach, w czasie narodzin Gruppy wystawiała z nami także Ewa Piechowska, modelka z Akademii, z niepełnosprawnością intelektualną. Ewa malowała bez przerwy akwarele na formatach A4 i pytała nas o zdanie. Pamiętam swoją troskę o nią, żeby nie spotkało jej żadne nadużycie.

Czy miałaś wówczas również swoje własne wystawy?

Tak, dwie wystawy indywidualne w Galerii Dziekanka. I brałam udział w dwóch formujących wystawach zbiorowych dekady: *Bruno Schulz* w Warszawie i *Ekspresja lat 80* w galerii BWA w Sopocie.

W jaki sposób planowałaś swoją przyszłość, drogę zawodową? Czy w ogóle mogłaś to jakkolwiek planować?

Tuż przed dyplomem zaczęłam poważnie rozważać emigrację. I potem przez kilka lat jeździłam za granicę. Rysiu Woźniak sumiennie wysyłał mi na adres warszawski kolejne numery pisma Gruppy „Oj dobrze już”. Jak wracałam do Polski, to miałam komplet. W późniejszej działalności Gruppy gotował się coraz szybciej ten kocioł, to wrzenie oparte na prowokacji, na humorze, na intelektualnej awanturze. Nie było już barier, barierą była właściwie tylko osobowość każdego z chłopaków.

Myślę, że gdybym nie zaczęła wyjeżdżać za granicę, to my byśmy się i tak naturalnie rozjechali. Z dwóch co najmniej powodów: po pierwsze, działania performatywne zupełnie nie są w zgodzie z moim temperamentem. Nie cierpię występować. Po drugie, podważanie harmonii obrazu, w tym kolorystycznej, było mi wtedy potrzebne, służyło do wyrzucenia z siebie emocji. Ale to nie była moja droga, wróciłam do koloru szybko, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Dla mnie kolor jest podstawową sprawą. Jeśli w nim akurat nie siedzę, to wiadomo, że zaraz do niego wrócę. Harmonia kolorów jest dla mnie tożsama z funkcją zapisu nutowego w muzyce. Kolor to jeden z języków, którymi my ludzie próbujemy opisać świat. I go rozumieć. Zamierzam zostać przy kolorze, inne metody są pewnie równie dobre, ale nie lepsze. I nie tak mi bliskie.

Czy umiesz wskazać przyczyny, dla których twój dorobek praktycznie nie istnieje w historii sztuki?

Myślę, że jest to wynikiem między innymi, sposobu, w jaki opowiadana była historia Gruppy, także przez samych jej członków. Ta opowieść zawiera anegdotę o moim istnieniu, ale nie mówi nic o moim malarstwie. Potem powstawało coraz więcej artykułów, wy-

wiadów, wystaw, retrospektyw, opracowań naukowych dotyczących sztuki lat osiemdziesiątych i późniejszej. Trwa to do dziś. Piszą się kolejne rozdziały bez mojej obecności, bo cytowane są opracowania, w których moja sztuka nie istnieje.

Co w związku z tym czujesz?

Gniew? Tak, czuję gniew. Opowiadacie historię? To opowiadajcie ją porządnie.

Co jeszcze robiłaś po dyplomie? Jak zarabiałaś na życie?

Po dyplomie przez pół dekady wyjeżdżałam na Zachód do pracy. Remonty mieszkań we Francji (pierwsze francuskie słowo to „*bricolage*”), *baby sitting*, *dog sitting*, kelnerowanie w Londynie, sprzątanie. Podróżowałam z Magdą Gotowską, przyjaciółką z roku. W Polsce było depresyjnie, pamiętam nasze rozmowy i to, jak razem traciliśmy nadzieję, że komuna się kiedykolwiek skończy. Teraz ta opresja jest trudna do opowiedzenia. Złożyłyśmy obie kilkadziesiąt podań na studia podyplomowe do uczelni w Anglii, we Włoszech, w USA, w Australii nawet. Dostałyśmy niezwykle uprzejme odpowiedzi, że tak, naturalnie zapraszamy, ale semestr kosztuje wiele tysięcy dolarów, lirów czy funtów.

Między wyjazdami robiłam w Polsce różne rzeczy. Żartowałam, że traktuję to poznawczo, ale myślę, że było w tym tyle samo frustracji co w każdym moim ówczesnym działaniu. Bojkotowaliśmy oficjalne struktury. Nie wstępowaliśmy do ZPAP. Nie było z czego żyć. Kryzys, żadnych zleceń. Z grupą kolegów z liceum i z podziemia jeździliśmy w obrębie stu kilometrów od Warszawy, do Piotrkowa, Skierniewic czy Płocka, i prowadziliśmy objazdową sprzedaż rolet, drzwi harmonijkowych i Bóg wie czego. Czasem nocowaliśmy w hotelach robotniczych. Raz wracaliśmy nocą, przyszedł mróz, temperatura zaczęła lecieć w dół z minuty na minutę, aż wiekowy mercedes zakrzuszył się i zgąsł w środku lasu. Olej napędowy tężeje w temperaturze minus dwudziestu stopni Celsjusza, układ paliwowy się po prostu zatyka. Mróz powyżej trzydziestu, gwiazdy wisiały tuż nad głową, jak w październikowych Tatrach. Po tym doświadczeniu dostałam zapalenia płuc i porzuciłam akwizycję.

Pracowałam przez rok jako arteterapeutka na oddziale dziennym Szpitala Psychiatrycznego Praga Południe. Byłam z Magdą Gotowską w Szwecji u kolekcjonera Pera Mattssona. Per miał imponującą kolekcję światowej abstrakcji geometrycznej. W weekendy przechadzał się po niej i godzinami kontemlował obrazy. Byli u niego wcześniej nasi koledzy malarze: Tomek Tatarczyk i Leon Tarasewicz, Leon namalował na ścianie abstrakcyjne stado ptaków

w jednym z pokoi. Wiem, że to kormorany. Kormoranem stamtąd jest też mój duży czarny papier z ultramaryną i żółcią *Co ma ptak w środku według mnie*.

Czyli to była taka rezydencja artystyczna?

Tak wyszło w efekcie. Ale mamy tu wątek lekko patriarchalny. Otóż Rysiu Winiarski polecił nas Perowi; więc: zaproszenie, wizy, cały ten wysilek konieczny wtedy, żeby się wydostać z PRL. Upakowałyśmy blejtramy na bagażniku dzielnego malucha Magdy na metr wysokości. Prom, potem podróż na północ do Olandii. Ale na miejscu okazało się, że oprócz rezydencji mamy też umyć okna w pałacu. Okien było kilkadziesiąt, a każde podzielone szprosami na wiele kasetonów, jak to bywa w północnej Europie, mamy to na obrazach Flamandów. Per zaczął nam detalicznie wyjaśniać, żeby koniecznie, ale to koniecznie tu i tu dokładnie wyjechać szmatką, bo do każdziutkiego rogu trzeba bardzo precyzyjnie dotrzeć. W połowie wyjaśnień przerwał, machnął ręką i ugotował nam kolację. Stamtąd mam kilka prac, w tym duże papiery, potem kontynuowałam te formaty. Magda zrobiła tam obrazy z dzikimi gęśmi w pięknych szarościach. Przyroda tam była monumentalna. Mało Szwedów, dużo lasów.

W 1989 roku urodziłaś dziecko. Jak ten graniczny fakt wpłynął na twoje życie, twórczość? Jak wpłynęło na nią macierzyństwo?

Macierzyństwo. Brzmi jak barbarzyństwo czy męczeństwo. Jak w tak zgrzytliwe słowo ubrać tę delikatną, kosmiczną, wielopłaszczyznową przygodę? A ciąża, które ma ten sam źródłosłów co „ciężar”? No zgroza. Ja od początku bardzo lubiłam być mamą. Nie umiem oddać słowami tego uczucia – być może najbliższym sensowi słowem byłby zaszczyt. Kiedy córka spojrzała na mnie pierwszy raz po urodzeniu – spokojnie, poważnie – zawiązał się między nami jakiś pakt. Trudno opisać siłę, którą dało mi karmienie piersią i zdumienie, że po ośmiu miesiącach córka podwoiła wagę. Zaprogramowane jest to wszystko precyzyjnie. Dla mnie macierzyństwo jest doświadczeniem podstawowym, kluczowym, ale obiektywnie było trudno – moja Agnieszka urodziła się dokładnie na przełomie systemów, w czerwcu 1989. Wychowałam ją samodzielnie.

Pamiętam decyzję odejścia od męża, kiedy Agnieszka miała rok i cztery miesiące. Usłyszałam własną myśl: „Żarty się skończyły”. Po urodzeniu córki i po rozwodzie nadal malowałam, szybko jednak na pierwszy plan wysunęła się walka o byt. Robiłam coraz mniejsze formaty, coraz częściej gwasze. W 1993 roku, kiedy córka miała cztery lata, miałam indywidualną wystawę dużych papierów w BWA w Białymstoku, potem kilka mniejszych wy-

staw i pokazów. Rozwijał się gwałtownie rynek wydawniczy, zostałam graficzką prasową, harowałam w wydawnictwach, dorabiałam czym się dało, a na wernisażach bywałam coraz rzadziej. Miałam PIT-y roczne od kilkunastu pracodawców. Raz w końcu lat dziewięćdziesiątych, w czasie jednej z fuch jako stylistka przygotowywałam sesję foto Magdy Wuensche *Kuratori* z Andą Rottenberg i Miladą Ślizińską. Milada spytała mnie wtedy: „Co robisz?”, a ja odpowiedziałam: „Spytaj mnie raczej, czego nie robię.” Społecznie w środowisku rzadziej, na wystawy wpadałam pomiędzy pracami. Kiedy córka dorosła i wyszła z domu, opadła pełna mobilizacja. Przyszło podsumowanie, a po nim kilka epizodów depresyjnych.

Wtedy wróciłaś do malowania.

Tak, wróciłam do regularnego malowania swoich rzeczy dekadę temu. Ale wcześniej, przez lata zapełniłam dziesiątki szkicowników notatkami, rysunkami, projektami, cytatami i piskami. Moja głowa czytała, słuchała, oglądała, ciekawiła się i uczyła, myślała i zestawiała.

Moim powrotem były cykle „Próba koloru” i „Próby oka”. Po drodze, kilka lat temu Paweł Kowalewski zrobił znaczący krok w stronę mojej sztuki. Zadał mi dwa proste pytania: pierwsze: „Malujesz?”, a drugie: „Masz jeszcze swoje obrazy z lat osiemdziesiątych?”.

W międzyczasie było wiele spraw i ludzi – powiedziałabym – niezasilających. Słyszałam na przykład od znajomych kobiet: „Zmarnował ci najlepsze lata życia”. Do głowy im nie przychodziło, że to ja zdecydowałam o końcu małżeństwa. Kobieta porzucona to była ich jedyna dopuszczalna perspektywa.

A moje polskie państwo, którego wolność tak mnie ucieszyła? Nie, żaden system mnie nie wspierał. A przecież wychowywałam przez dwadzieścia kilka lat obywatelkę, która dla tego kraju teraz pracuje. Ja uważam, że wszystkim samodzielnym matkom należy się z definicji podwójna emerytura. Tak trudno na to wpaść, serio?

W jaki sposób myślisz dzisiaj o twoim zawodzie, o byciu artystką? Byciu malarką?

Pytam o to w związku z tym, że przez dłuższy nie wystawiałaś swoich prac, nie wystawiały twoje obrazy.

Rozmawiam o tym dużo z przyjaciółką Agatą Siecińską. Artystka to nie tylko zawód. Bycie artystką to bycie w pewnej relacji ze światem. A bycie malarką? Obrazy są dowodem na bycie artystką, ale tylko jednym z wielu możliwych dowodów.



Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście, 1983
olej na płótnie, 45,5 × 60 cm
Kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości DESA Unicum

The Lizard Means Short-Lived Happiness, 1983
oil on canvas, 45.5 × 60 cm
Private collection, courtesy of DESA Unicum

Marika Kuźmicz

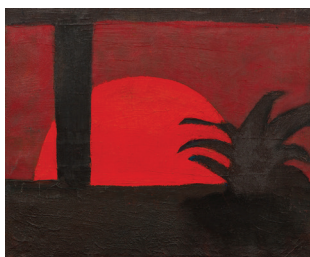
The Lizard Means Short-Lived Happiness

Sentences spoken, heard, and read accumulate and sink into the depths of memory. Definitions absorbed in various languages, committed to recollection. The yearning to comprehend the principle of existence – of a leaf, of the stars; enigmas so profound they resist expression through formulas or analysis, no matter how often you take notes. An urge to penetrate the essence of things. Words and images deferred “for later” begin to germinate, and the whole becomes increasingly intricate.

But do you know that moment upon waking from a deep sleep – dense with meanings, with words, events, and their hues? A dream in which you both desire and possess the capacity to peer into the interior of things and beings – birds, fish, angels – to apprehend their true nature. To affirm their reality. A dream where figures emerge from darkness, at once terrifying and alluring, alien and intimately known. A dream where the eye assumes the shape of the moon, where a sun in blue and green arises – or another, red and flat like a translucent slice of ripe, perilous fruit. A dream in which the landscapes are smooth, illuminated with an even, diffused light, resembling collages cut from tinted paper; where time obeys unfamiliar laws, contracting and elongating. A dream in which we coin concise, accurate phrases whose echoes linger upon waking. Simple words, which acquire a depth unrevealed by daylight, their concealed meanings disclosed only in dreams.

The moment of abrupt awakening is a fleeting juncture in which the orders of dreams and reality interweave, superimposed like twin transparencies, yielding a third image. The vivid residue of the dream still clings. The reality of the dreamt events and figures, the words spoken within that realm, accompany us. We seek to decipher them as omens, auguries of what might yet unfold in the waking world: “The Lizard Means Short-Lived Happiness.”

Exhibition text for Małgorzata Rittersschild’s *The Lizard Means Short-Lived Happiness* at the Arton Foundation, 27 June–14 September 2025



Cykl *Słońca*

od lewej:

Wschód słońca I z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 33 cm

Zachód słońca II z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 41 cm

Brak liścia o zachodzie słońca IV z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 27 cm

Zachód słońca bez jednego liścia V z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 33 cm

Zachód słońca w rogu VII z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 41 cm

Wschód połowy słońca VIII z VIII, 1984

olej na płótnie, 27 × 41 cm



Sun Cycle
from left:

Sunrise I of VIII, 1984

oil on canvas, 27 × 33 cm

Sunset II of VIII, 1984

oil on canvas, 27 × 41 cm

Absence of a Leaf at Sunset IV of VIII, 1984

oil on canvas, 27 × 27 cm

Sunset Without One Leaf V of VIII, 1984

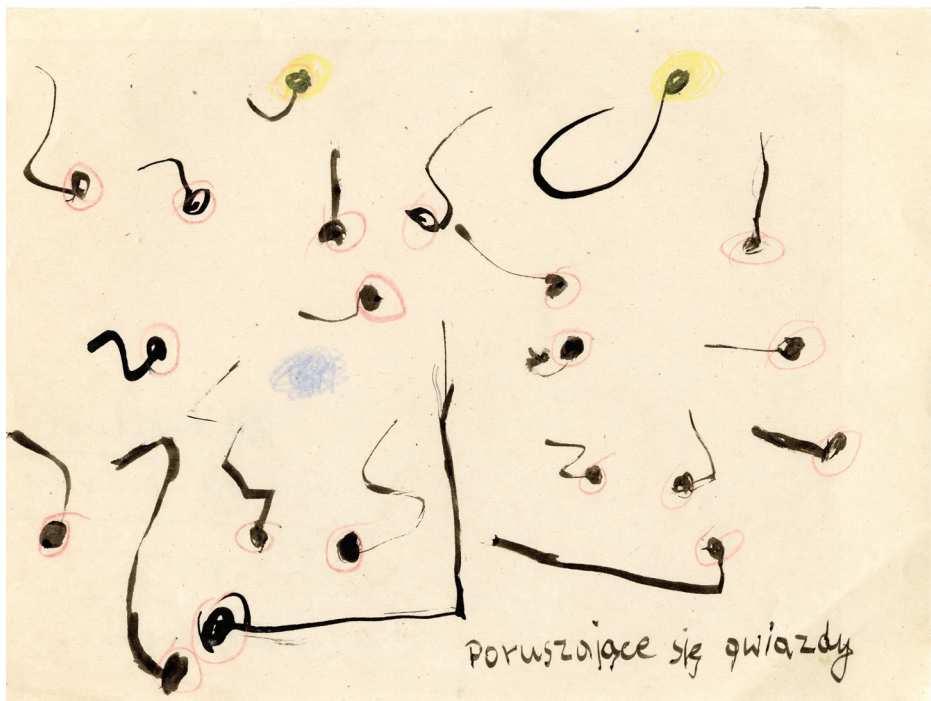
oil on canvas, 27 × 33 cm

Sunset in the Corner VII of VIII, 1984

oil on canvas, 27 × 41 cm

Half Sunrise VIII of VIII, 1984

oil on canvas, 27 × 41 cm



Poruszające się gwiazdy, 1985
tuszu, kredka na papierze, 21 × 29,5 cm

Moving Stars, 1985
ink, crayon on paper, 21 × 29.5 cm

But does she paint?

Małgorzata Kuka Rittersschild in conversation with Marika Kuźmicz

Marika Kuźmicz: Before we talk about your studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw, perhaps you could tell me why you decided to apply there in the first place. How did you choose your profession?

Małgorzata Rittersschild: I drew a great deal as a child. But I also read a lot – and I started early. I remember spending hours with Kopaliński's small but dense dictionary of foreign words and phrases. At home, we also had a pre-war *Lexikon der sechs Weltsprachen* – a massive German-English-French-Italian-Spanish-Latin dictionary. I was fascinated by it. Words have remained important to me to this day; I find it hard to do without them. Women of all ages played a fundamental role in my childhood. The first was my paternal grandmother Hela, whom I called Grandma Musia. When she saw me, she would light up, pull a notepad from behind the sofa, hand me pencils sharpened with a pocketknife, and whisper, "Draw!" She lived in a cold apartment with soot-covered walls in Sadyba, where paintings and photographs of her "beloved Janek" (her first husband – a painter, skier, mountain guide and photographer of the Tatra Mountains) hung above her bed. From her terrace, covered in vines, we would go down into the garden – or rather, into what was really just four square meters of paradise. To me, as a child, it seemed like a jungle, with dozens of species of plants and animals, light, shadow. Grandma Musia would sit with me on the cracked steps, showing me how ingenious plant morphology could be, how surprising survival strategies in nature were – infecting me with her delight at every blade of grass, every curling grape tendril, every stitch in a titmouse's nest. For her, nature and its laws were clear proof of God's existence. We often drew together – sometimes I drew her, sometimes she drew me. She signed her plant drawings with Latin names. And when I left her home, she would hand me sweet peas or violets, wrapped in damp lignin, saying, "So they won't wilt on the way."

And the other women?

My grandmother Hela's sister – Maria Przyborowska, whom we called Aunt Duża. It's to her that I owe my sensitivity to words; under her influence, I once planned to become a linguist or a translator. Aunt Duża was a classical philologist and literary scholar, as well as a translator. Before the war, she collaborated with the children's magazine *Świerszyk*. She loved

antiquity and the Renaissance. In addition to Greek and Latin, she knew French, Russian, English, Italian, and – her favorite – German. She used to say German was “the language of the spirit.” We had a ritual: every Saturday she would take me to a children’s concert at the philharmonic, and afterwards we would stroll slowly to the nearby Złota Kurka milk bar. (Only later did I realize she simply couldn’t afford anything better.)

She lived in the attic of the Medical Society building, leading the life of a scholar – translating, reading, and giving language lessons (often for free, “because one should”). I remember visiting her with my mother, who wanted to brush up on her German from childhood. In the background, the low murmur of a conversation in German; and for me, there was always something to look at: an album of paintings by Wyspiański or Böcklin, a pocket bird atlas, or a modest gift – an embroidered handkerchief, a quill pen, or a piece of beeswax.

Later, I would visit Aunt Duża on my own. Imagine: I’d arrive and we would read a poem by Rilke and its three different translations. Then my aunt would ask me which I preferred. We’d compare and discuss them.

Aunt Duża Przyborowska was the head of the Anthroposophical Society in Poland. She had attended Rudolf Steiner’s lectures in the 1920s and, after the war, collaborated with the Goetheanum in Dornach, where Steiner’s followers gathered. She translated extensively. But she never tried to indoctrinate anyone – she simply kept a photograph of Steiner on her desk, nothing more. I remember the atmosphere of that apartment as if I were there yesterday: the scent of rosemary, wax, and lemon.

Tell us about the third one.

Aunt Cesia. A Catholic – her God was biblical, and she believed that human beings were endowed with free will. I only learned about her choices later, from her obituary: that she had been active in the Home Army as one of the so-called “aunts” – women looking after paratroopers who landed in occupied Warsaw, leading them to a safe house, providing false documents, etc. – and a member of a Marian sodality. Cechna, as we called her, raised five children in the faith; some of them entered convents. She was rough in her movements, quick to laugh, puffing loudly and with relish on a cigarette in its holder, and she spent all her time reading. I would bring her books from the library and return them when she was done – and so it went, on and on. She treated me to chocolates long past their prime, because nothing mattered – except the thought.

Each of them – the three sisters – lived their own life. They were free spirits. They were very poor, and entirely absorbed in the things that interested them. What a tolerant home it must have been, where each could follow the path that called to them! These three sisters still help me today, because they gave me a deep conviction of my own right to inner freedom. My mother always says she won the lottery when she married my father, because she married his family too.

And what was your mother's family like?

Different. Marked by severe war trauma – which I inherited as part of the package.

Grandma Izabella was depressed and had four children. She used to say, “Kuka, my life ended in 1939.” The war took her husband, her health, and her wealth. “We were the only ones left in Poland; they left us and moved to better places” – that was the refrain I heard throughout my childhood. The rest of the family did indeed emigrate across various oceans, while my grandmother ended up with her children and tuberculosis in Zakopane, in the cold house of Ewa Szelburg-Zarembina. In the first days of September 1939, during the flight from Junikowo (now part of Poznań) to Lviv, my mother was four years old. When I ask her, “Mom, you spent the war in Lviv,” she always answers, “I don’t remember anything.” “But Mom, it was five years – spring, summer, autumn, winter, five times over. Nothing?” I’ve stopped asking. There is a huge gap in her memory. My mother’s family has still not recovered from the burden of war losses. Systems of silence shaped the upbringing of later generations, myself included. Post-traumatic defense mechanisms are tightly woven into the fabric of this family – and into the amazing, colorful personalities of its members. For my own purposes, I call it a bomb crater.

I was forty when I began to discover – document by document, piece by piece – the Jewish part of my family history. It was difficult both in the broader sense, after decades of institutional silence about Polish Jews, and personally, because of the pain that family silence had buried. I dug documents, letters, photographs – piles of photographs – out of closets and damp basements. It’s a story like many others in Poland: someone discovers family secrets by prying open a drawer. Except that there was no drawer in my case. One autumn, my uncle Aleksander, who had saved my family in Lviv, came from Australia and told me our story. But that still doesn’t answer your question about how I chose my path in life and decided to go to the Academy. Where did the idea to study art come from? I think

of my grandfather, Zdzisław Rittersschild. A few of his drawings have survived, including a small but remarkable self-portrait. Although I discovered them late, a few years after I graduated.

Now I'll share with you a few images I remember from my childhood. The first: I lived on the grounds of a plastic ski jump in Warsaw, which meant I had a huge garden. Several springs flowed down the slope, attracting all kinds of birds. I was surrounded by lush nature – at that time, it was still the outskirts of Warsaw.

Second: once, a large box of pastels arrived from abroad, arranged in tiers – dozens of colors. No one had ever seen such a thing before. In two hours, my friends and I used them all up drawing on the sidewalk slabs.

Third: in my parents' small apartment provided by their employer, old portraits hung on the walls. One of them moved me deeply. One day I sat on the floor in front of it and copied it in pencil. I still remember my family's amazement that I could do it. I must have been about thirteen. My school notebooks were completely covered in sketches – mostly of people.

Who was your most important art teacher? Was there anyone like that?

They were all men. In my family, it was women who shaped me most, but at the university, it was men. Well – what can I say? That was the structure of the art world at the time. Before the entrance exams, I began taking drawing lessons with Zbych Pospieszyński, and he became my first important teacher. I had been considering studying fabric design in Łódź, but I was also stubbornly drawn to linguistics. Łódź appealed to me because of the Art Museum, the Film School, and the chance to live independently from my family. I went there to see the facilities, and Zbych said to me: “Hey, what are you doing in Łódź? You have painting in Warsaw.” I didn't really understand what he meant. Why painting? Painting wasn't my great love at first. I drew – constantly. Even in my first year of painting, I would still say, “I drew a painting.”

The second important teacher for me was Stefan Gierowski. His weekly critical feedback sessions were a celebration – thoughtful, cordial, fair, friendly. He shared with us his way of seeing art. Then one day, genuinely concerned, he said: “This is very interesting, the colors are wonderfully combined... but then you will go and have children...” I remembered these words on more than one occasion in my life.

These are very destructive words.

Now I think that, on a subconscious level, they may have deprived me of the strength to fight at several decisive moments. To hear such advice from an authority figure – that it's either art or children – was absolutely dispiriting.

My next important teacher was Roman Owidzki at the Studio of Knowledge about Visual Actions and Structures, who taught me about the principles of composition, optics, and color. The experiments we did there were fascinating! It was in those classes that I developed a deep respect for a painting as a two-dimensional field of action full of meaning. In the back of the studio, there were weekly meetings with the professor and his assistants, Tomek Tatarczyk and Jacek Dyrzyński. After those meetings, we would rush to the library to consult Kandinsky's or Strzemiński's theoretical writings and look up the artists we had discussed. The following anecdote captures Owidzki's calibre: the rarely mentioned, underappreciated teacher Tadeusz Dominik – who lived next door to him – would knock on his door rather than consult the encyclopedia. "Owidzki knows everything; it'll be quicker."

The fourth important teacher was Tomek Ciecierski. He wasn't much older than us third-year students. At that time, he had a short teaching stint, taking over the drawing department at the faculty of painting. He was a dream lecturer – open, focused, inspiring. When I grew tired of drawing from a model, Tomek supported me with genuine curiosity as I spent the winter semester drawing the lawn outside the window in all its snowy variations. He was both an important artist and the kindest colleague.

The fifth was Ryś Wojciechowski, in his Wall Techniques Studio. Ryś was professional to a fault, generously sharing his knowledge of proportions and techniques – always in his bell-bottoms, always smiling, always in a cloud of smoke, a *Solidarity* activist. There were many of us in the back room of the Wall, as we called his studio, and we would talk endlessly. The Wall Techniques Studio offered exactly what I liked: hard physical work, getting tired, getting dirty. That's when I said goodbye to my hands – once you start working with lime, they change. Now, just a little dust is enough to make my skin harden. But I also took one more important thing from Rysio's studio: I really like working large scale.

It's evident in your paintings. If you transferred any of them to a larger format, it would only be better.

I remember an important exhibition at the National Museum in Warsaw at the turn of 1980–1981 – *The Seventies: New American Painting*. I was stunned by Susan Rothenberg’s horse (*Black Blocks*, 1977) and its sheer scale, as well as by the large formats in general. And here in Poland in the 1980s, we were bursting at the seams – large formats were exactly what we needed.

How do you remember the Academy?

Fondly. It was a classic master–apprentice system. Everything depended on who the master was – or, fortunately now, the mistress. At that time, there were many outstanding artists and exceptional teachers, almost all of them men. The only woman running a painting studio was Wanda Paklikowska-Winnicka. Things were better at the Faculty of Graphic Arts, where Teresa Pałowska and Halina Chrostowska worked. I entered this masculine professional environment like a knife through butter. It felt organic to me – as if I needed it to balance the dominance of women in my family.

You’ve already told us a lot about your teachers, but who did you study with in your year?

Among others, Leon Tarasewicz. We went to every exhibition together, and we remained friends for decades. But it wasn’t the year that shaped me – it was the studio. It was in Gierowski’s studio that the important conversations happened every day, where significant paintings were made, and where bonds were forged. People from other years were also important to me – Rysiu Woźniak, Paweł Kowalewski, and Rysiu Ługowski among them.

Tell me now about Gruppa – how it was formed and how you found yourself there.

In Gierowski’s studio, I was with Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, and Ryszard Woźniak. We talked about everything – books, history, strikes, the place of art, the lack of hope. It was a difficult time.

You also studied during martial law...

Yes, from 1979 to 1984. It was a turbulent time, full of despair and uncertainty. Following all those conversations about the world and about painting, Paweł Kowalewski invited me and Maciek Wilski to take part in an exhibition.

Gruppa’s work has been thoroughly described, it worked well in exhibitions and on the market. Don’t you feel your colleagues pushed you aside?

There are two separate issues in your question. The first is what it was like when we exhibited together – how my colleagues in Gruppa saw my work at the time. The second is how it’s talked about today. And that looks less rosy.

Tell us about it from your perspective.

I exhibited with Gruppa twice, at the very beginning: once in 1983 at BWA in Lublin while I was still a student, and again in 1985, also at BWA Lublin, after graduating. Reality frustrated us all in a similar way. We clashed with the world. Fear was a constant presence – and fear often breeds rebellion. And rebellion came. We had the same urge to resist, to comment on what was happening around us. I liked the verbal exchanges between us – words flew like crazy. There was also a lot of laughter. We questioned rules, broke apart the classic structure of the painting, and inspired one another. During those early days, when Gruppa was forming, Ewa Piechowska – a model from the Academy with an intellectual disability – also exhibited with us. She painted watercolors in A4 format non-stop and asked for our opinions. I remember feeling protective of her, worried she might be taken advantage of.

Did you also have your own exhibitions then?

Yes – two solo shows at the Dziekanka Gallery. I also took part in two formative group exhibitions of the decade: *Bruno Schulz* in Warsaw and *Expression of the 80s* at the BWA Gallery in Sopot.

How did you plan your future – your career path? Could you plan it at all?

Just before graduating, I began seriously thinking about emigrating. Soon afterwards, I began travelling abroad, which lasted several years. Rysiu Woźniak diligently sent me every new issue of Gruppa's magazine *Oj Dobrze Już* to my Warsaw address. When I returned to Poland, I had the complete set. By then, Gruppa's activities had become more and more intense – provocation, humor, intellectual arguments. There were no barriers anymore, except the limits set by each member's personality.

I think that even without my going abroad, we would have drifted apart naturally – for at least two reasons. First, performance art is completely at odds with my temperament; I hate performing. Second, in the first half of the 1980s I needed to disrupt the harmony of the painting – including its color scheme – as a way of releasing emotion. But that wasn't my path, and by the late 1980s I had returned to color. For me, color is fundamental. If I'm not working with it at a given moment, I know I'll return to it soon. Color harmony, for me, is like musical notation. Color is one of the languages we humans use to describe the world – and to understand it. I intend to stay with color. Other methods may be just as good, but they are not better. And they are not as close to me.

Can you point to the reasons why your work is practically non-existent in art history?

I think it's partly due to the way the story of Gruppa has been told – including by its own members. In that version, there's an anecdote about my existence, but nothing about my painting. Then came more and more articles, interviews, exhibitions, retrospectives, and academic studies on the art of the 1980s and later. This continues today. New chapters keep being written without me – because they cite studies in which my art simply does not exist.

How do you feel about that?

Angry? Yes, I feel anger. If you're telling the story – then tell it properly.

What else did you do after graduating? How did you earn a living?

After graduating, I went West and worked there for half a decade. I renovated apartments in France – my first French word was *bricolage* – and I babysat, dog-sat, waitressed in London, and cleaned. I travelled with a friend from my year, Magda Gotowska. The atmosphere in Poland was depressing; I remember our conversations and how we lost hope that communism would ever end. The oppression we felt at the time is hard to describe now. We submitted dozens of applications for postgraduate studies at universities in England, Italy, the United States, even Australia. The replies were extremely polite – yes, of course we were welcome – but the tuition fees were many thousands of dollars, lire, or pounds.

When I was not working abroad, I did various things in Poland. I used to joke that I treated it all as a learning experience, but there was as much frustration in it as in everything I did then. We boycotted official structures. We didn't join the ZPAP [Association of Polish Artists and Designers]. There was nothing to live on. The economy was in crisis; there were no commissions. With a group of friends from high school and the underground, we travelled within a hundred kilometers of Warsaw – to Piotrków, Skierniewice, Płock – selling roller blinds, folding doors, and God knows what else. Sometimes we stayed in workers' hotels. Once, coming back at night, a sudden frost set in. The temperature dropped by the minute until our old Mercedes spluttered and died in the middle of the forest. Diesel fuel solidifies at minus twenty degrees Celsius; the fuel system just clogs. It was below minus thirty. The stars were hanging right above our heads, like in the Tatra Mountains in October. After that, I got pneumonia and gave up sales.

I worked for a year as an art therapist in the day ward of the Praga Południe Psychiatric Hospital. I also spent time with Magda in Sweden, at the home of collector Per Mattsson,

who had an impressive collection of geometric abstraction from around the world. On weekends, he would stroll through his collection and contemplate the paintings for hours. Our friends Tomek Tatarczyk and Leon Tarasewicz had visited him earlier; Leon had painted an abstract flock of birds on one of the walls – I know they were cormorants. My own large black paper in ultramarine and yellow, *Co ma ptak w środku według mnie* [What the Bird Has Inside According to Me], also features a cormorant from there.

So it was a kind of artist residence?

That's how it turned out. But there's a slightly patriarchal thread to it. Rysiu Winiarski had recommended us to Per, so we received the invitation, the visas, and whatever else was needed to get out of communist Poland at the time. We packed the stretchers onto the roof of Magda's brave little car – a meter-high load – then took the ferry and drove north to Öland. When we arrived, we discovered that, apart from residing there, we were also supposed to wash the palace windows – dozens of them, each divided by muntins into many panes, the kind you see in Flemish paintings. Per began explaining in great detail how the cloth had to reach every corner with absolute precision. Halfway through, he stopped, waved his hand, and cooked us dinner instead. I made several works there, including large papers, and I continued working in those formats afterwards. Magda painted wild geese in beautiful shades of grey. The nature there was monumental – few Swedes, endless forests.

In 1989, you gave birth to a child. How did this defining moment affect your life and your work? How did motherhood influence you?

Motherhood. [In Polish] it rhymes with barbarism or martyrdom. How can such a delicate, cosmic, multifaceted adventure be described with such a harsh word? And *cięża* – pregnancy – has the same etymology as *ciężar*, burden. That's awful. I loved being a mother from the very beginning. I can't quite put the feeling into words – perhaps “honor” comes closest. When my daughter looked at me for the first time after she was born – calmly, seriously – a pact was formed between us. It's hard to describe the strength breastfeeding gave me, or my amazement that after eight months she had doubled her weight. It's all so precisely programmed. For me, motherhood was a fundamental, crucial experience. But objectively, it was difficult. Agnieszka was born in June 1989, at the very turn of the systems. I raised her on my own.

I remember the decision to leave my husband when she was a year and four months old. I heard my own thought: “The joke is over.” After she was born and after the divorce, I

kept painting – but earning a living quickly became the priority. My formats grew smaller, more often gouaches. In 1993, when Agnieszka was four, I had a solo exhibition of large papers at BWA Białystok, followed by several smaller shows. The publishing market was booming. I became a press graphic designer, worked in publishing, took on any job I could to make ends meet, and attended fewer and fewer vernissages. My tax returns listed a dozen or so employers each year. Once, in the late 1990s, I was styling a photo shoot for Magda Wuensche's *Curators* with Anda Rottenberg and Milada Ślizińska. Milada asked, "What are you doing these days?" and I replied, "Ask me what I'm not doing." Socially, I was less and less active in the art scene – dropping in at exhibitions between jobs. When my daughter grew up and left home, I was completely demobilized. It was time to take stock, and I went through a few episodes of depression.

That's when you returned to painting.

Yes, I returned to painting on a regular basis about a decade ago. But before that, for years I filled dozens of sketchbooks with notes, drawings, designs, quotes, and jottings. My head read, listened, watched, wondered, learned, thought, and compiled.

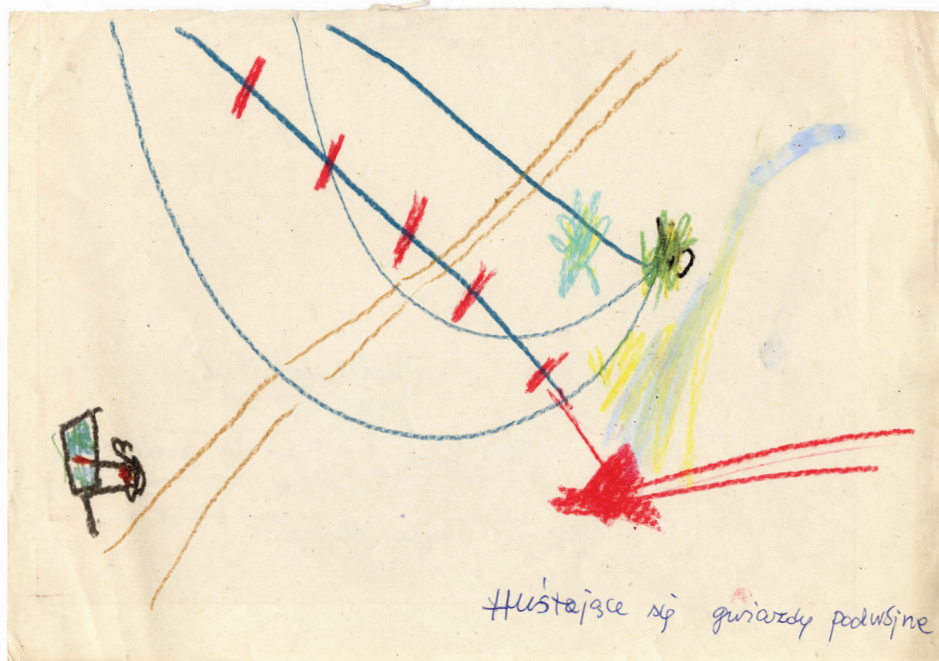
My comeback began with the series *Próba koloru* [Color Test] and *Próby oka* [Eye Tests]. Along the way, a few years ago, Paweł Kowalewski made a significant contribution toward my return to art. He asked me two simple questions: "Do you paint?" and "Do you still have your paintings from the 1980s?"

In the meantime, there were people and situations that – how to put it – sapped my energy. I heard from female friends: "He wasted the best years of your life." It never occurred to them that I had been the one to end the marriage. For them, the only acceptable perspective was that of the abandoned woman.

And my Polish state – the one whose freedom I had been so looking forward to? No system supported me. Yet I spent over twenty years raising a citizen who now works for this country. I believe all single mothers should, by default, be entitled to a double pension. Is that so hard to figure out?

How do you feel today about your profession – about being an artist? About being a painter? I ask because for a long time you neither exhibited nor painted.

I often talk about this with my friend Agata Siecińska. Being an artist is not just a profession – it's a certain way of being in relation to the world. And being a painter? Paintings are proof of being an artist, but they are only one of many possible proofs.



Huśtające się gwiazdy podwójne, 1984–1986
kredka, długopis na papierze, 21 × 29,7 cm

Swinging Double Stars, 1984–1986
crayon, pen on paper, 21 × 29.7 cm

Redakcja [Editor]: dr Marika Kuźmicz
Współpraca [Collaboration]: Adam Parol
Redakcja językowa i korekta [Copy-editing]: Anastazja Oleśkiewicz, Agnieszka Sowińska
Projekt [Graphic design]: Agnieszka Probola
Tłumaczenie [Translation]: Karol Waniek
Reprodukcje [Reproductions]: Dariusz Latocha, Dariusz Mikołajczak
Wydawca [Publisher]:
Fundacja Arton
Foksal 11/4
Warszawa / Warsaw 00-372

© 2025 Fundacja Arton
Wszelkie prawa zastrzeżone
© 2025 Arton Foundation
All rights reserved

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa
Sfinansowano ze środków Fundacji Artystyczna Podróż Hestii.
Partner Fundacja Artystyczna Podróż Hestii i STU ERGO Hestia S.A.
Co-financed by the City of Warsaw
Funded by the Hestia Artistic Journey Foundation
Partners Hestia Artistic Journey Foundation and STU ERGO Hestia S. A.



projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

**ERGO
HESTIA®**



Wydawca dołożył wszelkich starań w celu ustalenia praw autorskich do reprodukcji zamieszczonych w tej publikacji w przypadku pominięcia lub pomyłki prosimy o zgłoszenie się do wydawcy.

Publisher has undertaken sincere efforts to establish the owners of copyright to the reproductions included in this publication and asks to be notified of any omissions or errors.

