

Ludwika Ogorzelec

LABORATORIUM EMOCJI

z cyklu

Krystalizacja przestrzeni

Z rozmową Jaromira Jedlińskiego

z Ludwiką Ogorzelec





Laboratorium emocji z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Muzalewska 2013



Laboratorium emocji z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Muzalewska 2013



Laboratorium emocji z cyklu *Kryształizacja przestrzeni*, Galeria Muzalewska 2013



Laboratorium emocji z cyklu *Kryształizacja przestrzeni*, Galeria Muzalewska 2013



Zdżiczata jabłoń I, z cyklu *Kryształizacja przestrzeni*, 1993, Galeria Awangarda, Wrocław



Zdżiczata jabłoń I, z cyklu *Kryształizacja przestrzeni*, 1993, Galeria Awangarda, Wrocław



Zabłąkana chmura, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, 2012, Ogrody Hallera, Wrocław



Eksplozja, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galerie Roi Dore, Paryż 2010



[patrząc] z góry, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, 2013, Chiostro San Nicola, Spoleto



[patrząc] z góry, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, 2013, Chiostro San Nicola, Spoleto



„tak się zaczęło”, Wrocław 1980

„Mogę powiedzieć, że w moją drogę twórczą weszłam na szczudłach, było to pod koniec roku 1980” – z Ludwiką Ogorzelec rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Wykonała Pani wiele układów przedmiotowo-przestrzennych, sumarycznie nazywając je *Przyrządy równoważne*, chociaż głównie zdaje się Pani realizować w innych, które opisuje Pani jako *Krystalizacja przestrzeni*. W naszej niedawnej rozmowie mówiła Pani, że „to wszystko to jest *Krystalizacja przestrzeni*”. Na czym ona polega i jak się ma względem innych obszarów Pani zainteresowań i aktywności?

Ludwika Ogorzelec: Cykl *Przyrządy równoważne* był najpierw, od 1980 roku, i od niego wszystko się zaczęło, jeszcze na czwartym roku studiów wrocławskiej ASP (o jego początkach powiem więcej później). Natomiast *Krystalizacja przestrzeni*, rozpoczęła po 10 latach od tamtego cyklu, wyrasta z tego samego pnia moich rozważań twórczych. Już w *Przyrządach*, mimo że są jeszcze blisko tradycyjnej definicji rzeźby, pojawia się strukturalny zarys/podział przestrzeni za pomocą linii. Jak to się stało? Będąc w Fine Arts Work Center w Provincetown w 1990 roku i stojąc przed zadaniem pokazania mojej twórczości podsumowującej pobyt w FAWC, pomyślałam: a dlaczego by nie wprowadzić człowieka do wnętrza mojej rzeźby? Czyli stworzyć strukturę dużych rozmiarów, w której przestrzenie mogliby wejść ludzie. I tak się stało. Postanowiłam, że cała galeria będzie moją rzeźbą. Podzieliłam liniami jej wnętrze tak, aby ich układy kompletnie zmieniały „funkcję” i estetykę miejsca, co miałyby przede wszystkim działać na „pierwsze” emocje człowieka, a nie na jego wiedzę, rozum... etc.

Zarówno *Przyrządy równoważne*, jak i *Krystalizacja przestrzeni* nie mają oddziaływać za pomocą symbolu czy anegdoty, nie mają przesłania czy dydaktyki, nie są też interpretacją istniejących zjawisk. *Krystalizacja przestrzeni* ma za zadanie

„wytrącić” człowieka z jego stereotypów i przyzwyczajęń życia codziennego. Zatrzymując na chwilę, oferować ma pozytywne przeżycie emocjonalne, w następstwie którego, być może, przypomni on sobie, że jest indywidualnością żyjącą we wszechświecie, a nie jedynie małą cząstką maszyny społecznej. *Krystalizacja przestrzeni* jest też więc rodzajem akcji artystycznej, którą zapoczątkowałam właśnie w Provincetown w 1990 roku i rozwijam do dzisiaj w różnych przestrzeniach i różnych miejscach na świecie. Mówiąc o interwencji linią w daną mi przestrzeń mam na myśli doświadczenia i rozwiązania wynikające z jej rozmaitych przekształceń, i wpływu tych zabiegów na psychikę człowieka. Nazwałam to nieco później *Krystalizacją przestrzeni* – czyli podziałem przestrzeni na wydzielone części/„kryształy”. Zdecydowałam też w pisany wówczas programie, że te bryły przestrzeni/powietrza są moją pierwszą, najistotniejszą materią rzeźbiarską. Linia – widzialna i dotykalna – jest jedynie konturem wydzielającym ów fragment przestrzeni z niepodzielonej wcześniej całości. Natomiast materia, z której wywodzi się owa linia (drewno, metal, szkło, pleksi, tkanina, celofan, papier, czy jeszcze inne materiały, których do tej pory nie używałam) jest istotna dla kreowania specyficznej estetyki, a tym samym energii wpływającej na człowieka. Jednakże dla mnie ma to drugorzędne znaczenie – mimo że to właśnie owa materia linii najczęściej jest zauważana przez widza nauczonoego, że niewidzialne nie istnieje, że jest pustką. Przestrzeń służyć może jedynie jako scena do ekspozycji tego, co zdoła zobaczyć oko odbiorcy. Ja natomiast jako twórca muszę i chcę wiedzieć, że dany fragment przestrzeni można zważyć, skompresować. Wiemy też, że jest on terenem dla istnienia niewidzialnych „gołym okiem” zjawisk fizycznych, chemicznych czy akustycznych, wyobrażając sobie na przykład przepływ dźwięku w danej przestrzeni, który odbijając się od ścian wraca, krzyżuje się i to było bardzo inspirujące. Chciałam pokazać niewidzialne.

Jak zachodzi proces krystalizowania? – czyli jak się do tego zabieram. Daną mi przestrzeń najpierw poddaję gruntownej analizie: kontekst kulturowy (staram się wiedzieć kim może być mój widz na przykład w Kostaryce); historyczny; funkcje (czyli czym jest przestrzeń publiczna – otwarta zewnętrzna – przez którą widz przemieszczając się jest zaskoczony widokiem i oddziaływaniem rzeźby), galeria czy muzeum, do którego specjalnie przychodzi aby zobaczyć wystawę. Jeszcze inną przestrzenią jest pejzaż. Badam jego proporcje, estetykę i zastane ukształtowanie, istniejące materiały, występujące na danym obszarze zjawiska pogodowe (na przykład wiejące wiatry, ich kierunek, bywają miejsca o istniejących w nich tak zwanych „przeciągach”). Następnie, często – zaproszenie przychodzi przykładowo z Australii – w oparciu o materiały fotograficzne plus wcześniejsze wnioski z analizy danego mi miejsca, próbuję znaleźć koncept, czyli jak „zadziałam” w danej przestrzeni, jaki efekt się wykrystalizuje. Zwykle robię wiele wersji, wizualizacji dla danego projektu, po to aby wybrać ten najwłaściwszy. Sama realizacja to jest rodzaj *performance*, w którym „tańczę z linią” w danej mi przestrzeni. Zwykle akcje te są publiczne i wpisują się w całość projektu. W Nancy Margolis Gallery w Nowym Jorku ogłosiliśmy, że powstawanie dzieła jest aktem publicznym, i że zapraszamy do udziału w nim. Dla mnie czas ten jest też okresem studium percepcji, jest to mi potrzebne dla dalszych poszukiwań.

Teraz cofnąć się jeszcze możemy do tego, o co Pan pytał, jak powstały *Przyrzędy równowazne* i w ogóle, jak odtąd przebiegała moja droga twórcza. Byłam na czwartym roku studiów w pracowni rzeźby Profesora Leona Podsiadły we wrocławskiej ASP (w roku 1980 – PWSSP), gdy zaczęła się moja przygoda z przestrzenią. Między innymi zadaniami Profesor postawił nam jedno – tak zwane klauzurowe – na temat zagadnienia „równowagi”, oczywiście rozumianej na wiele

sposobów. Pierwszym etapem miał być *performance*, w którym za pomocą własnego ciała mieliśmy pokazać nasze rozumienie równowagi. W zadaniu tym zafascynował mnie fenomen ciała ludzkiego jako „mechanizmu” (ruchomej rzeźby), obiektu przestrzennego mającego wielorakie możliwości: zmian jego bryły z jednej w inną, możliwość ruchu (zagadnienie czasu), itp. Musiałam jednak skoncentrować się na problemie równowagi w tym *performance*, który miałam zaprezentować. Mając za sobą doświadczenia teatru i tańca, mogłam przeanalizować którąś z figur tanecznych, ale to było za mało. Chciałam aby spektakl zaistniał w oderwaniu od parteru/ziemi, gdzieś w powietrzu? Dlaczego? Miałam psychiczną potrzebę bycia lekkim (więc radosnym?) w tamtych ciężkich czasach, w początku lat 80-tych. Albo podświadomie była to „ilustracja” mojej ówczesnej sytuacji życiowej? Mam na myśli moje zaangażowanie w konspiracyjną działalność opozycyjną we Wrocławiu, spotkanie w „podziemiu” pięknych ludzi, nasze przyjaźnie, ratowanie się przed „wpadkami” i poczucie, że ta aktualna chwila jest ważna, wzniosła, było to takie chodzenie „po krawędzi”, chodzenie „ponad ziemią” wbrew realiom życia w kraju komunistycznego totalitaryzmu! Zbudowałam więc szczudła (chodziłam na nich w dzieciństwie) i zaprezentowałam ten spektakl, dokonując analizy fenomenowi ciała ludzkiego, które wyniesione ponad ziemię, oparte na jedynie dwóch punktach, zmuszone jest do utrzymywania się w trwałym momencie równowagi. Wyciągnięcie nogi do przodu zmuszało głowę i ramiona do wyrównania wagi i wysunięcia w przeciwnym kierunku dla utworzenia przeciwwagi. Pamiętam z dzieciństwa, i ponownie przeżyłam to w momencie realizacji zadania klauzурowego, radość jaką dawało mi moje „zwycięstwo” nad siłą grawitacji w trakcie chodzenia na szczudłach i nawet zgrabnie przemieściłam się od ściany do ściany pracowni. Mogę powiedzieć, że w moją drogę twórczą weszłam na szczudłach, było to pod koniec roku 1980. Inaczej mówiąc wprowadziły mnie one w obszar rzeźby mobilnej, a tym samym w rozważanie zagadnień, czym jest przestrzeń, czas, ruch...

Następnym etapem naszego zadania było rzeźbiarskie „zilustrowanie” własnych doświadczeń z pierwszego etapu. Fascynacja wyniesieniem się ponad ziemię zdecydowała, że rzeźba będzie „lewitowała” w przestrzeni, bardziej lekka, ruchoma i wbrew naukom pobranym w ciągu trzech lat studiowania – byłam na czwartym roku studiów – podstaw zagadnień rzeźby, czyli figury jako ciężkiej bryły zajmującej pewną przestrzeń, oglądaną z zewnątrz (dookoła). Rzeźby najczęściej eksponowanej na piedestale tak aby była wygodna do oglądania przez widza – moja będzie wypełniała przestrzeń, jakby ją blokowała dla przemieszczania się człowieka w sposób wygodny. Dlaczego? Byłam arogancka, czy zbuntowana? Albo raczej potrzebowałam przekraczania i burzenia granic, granic przyzwyczajęń estetycznych i psychologicznych tak u widza, jak i u mnie samej. Moje przekraczanie granicy polegało i polega na próbach przechodzenia z tego obszaru, w którym już wszystko znam do tego, którego jeszcze nie doświadczyłam, nie poznałam.

Następnym dylematem była decyzja co do wyboru materiałów, z których wykonam ową „ilustrację” moich rozważań na temat równowagi. Dla uzyskania lekkości, myślałam o użyciu papieru ale po zastanowieniu się odrzuciłam papier. Jest to materia nasączona wieloma znaczeniami, produkt z wpisanym weń procesem technologicznym, dotyczyło go przede mną wielu ludzi, używało tysiące artystów przez wieki. Pomyślałam więc o drewnie. Materia stworzona przez naturę, lekka, ciepła, miła, z jej komórkową budową wewnętrzną. Można je (drewno) ciąć, rzeźbić, ociosywać ale ja wolałam nie tak postępować, jak to już inni rzeźbiarze robili, postanowiłam „wdmuchnąć w drewno powietrze” i zawiesić je w powietrzu aby było naprawdę lekkie. Dużo wiedziałam o drewnie, o drzewach. O drzewiej istocie wywodzącej się ze świata „obiektywnego” (świata Natury), istocie żywej, karmiącej się pokarmem ziemi, jak i kosmosu (fotosynteza), będącej formą pionową (Ziemia – Kosmos), wiedziałam, że można je rozciąć wzdłuż włókien i odsłaniać linie kształtowane jedynie przez

naturę. Uwzględniałam też gatunek drzewa. I już wiedziałam, że właśnie drewna użyję w mojej wypowiedzi przestrzennej mającej pokazać moje rozważania na temat równowagi. Rozstrzępione włókna drewna zaczęłam łączyć za pomocą kleju kostnego u ich końców, tak aby zagarnąć/zarysować jak największy obszar/„bryłę” przestrzeni.

Zajmował mnie też problem równowagi i fenomen ciała ludzkiego/mechanizmu jako instrumentu poszukującego momentu równowagi – czyli moje chodzenie na szrudłach – i linia, następnie struktura zagarniająca przestrzeń, a wszystko poddane działaniu praw matematyki i fizyki; siły grawitacji były bardzo istotne w moim poszukiwaniu i wpłynęły na powstanie *Przyrządów równoważnych*. Odnosiły się one do struktury, granic czegoś, co jest jakby „pomiędzy”, na przykład między istnieniem i nieistnieniem, czegoś widzialnego i niewidzialnego, problemu sensu i absurdu, porządku/organizacji, na przykład geometrycznej, czy organizacji chaotycznej, ucieleśniały one też zagadnienie początku i nieskończoności.

Jaromir Jedliński: Zrealizowała Pani wiele kolejnych wcieleń tej głównej linii w Pani pracy – *Krystalizacji przestrzeni* – tak w świecie, jak i ostatnio również w Polsce, tak w przestrzeni otwartej, jak i we wnętrzach. Co decyduje o osobliwości każdego z tych wcieleń owej ogólnej idei? Teraz, w lecie 2013 roku, przygotowuje Pani wystawę do wnętrza Galerii Muzalewska w Poznaniu. Czy może Pani już teraz, parę miesięcy przed inauguracją tego poznańskiego pokazu, powiedzieć coś na jego temat?

Ludwika Ogorzelec: Tak jak to napisałam kiedyś w programie: „...w mojej kreacji – tak ogólnie – dopuszczam do głosu w równej mierze intelekt, sumę doświadczeń, intuicję, temperament oraz stan psychiczny, w którym się znajduję w danym czasie”. Przystępując do kolejnego projektu poddaję wnikliwej analizie „daną” mi przestrzeń. Staram się zobaczyć jej

estetykę i fizyczność, czyli ukształtowanie terenu, architekturę, materiały, z jakich jest zbudowana, proporcje, wymiary etc. Studiuję historię miejsca i kontekst kulturowy widza – pracuję w wielu różnych krajach na świecie – więc chcę wiedzieć komu moje dzieło oferuję, chcę zastanowić się, jak do niego „dotrzeć” by mógł w pełni je odebrać. Ważne jest także by wiedzieć, jaką „dana” mi przestrzeń spełnia codzienną funkcję, aby domyśleć się kim będzie odbiorca. I kolejno:

ULICA jest przestrzenią publiczną, przez którą przemierzający się ludzie mogą być jedynie zaskoczeni swoją pracą. Być może będzie ich ona zatrzymywała, zmieniała aktualny proces myślenia, robi przerwę w ich „codziennym zorganizowanym przez innych biegu” i może da im pozytywną emocjonalnie chwilę, inną niż te, w których trwali do tej pory.

PLAC MIEJSKI funkcjonuje nieco podobnie jak ulica, z większą możliwością swobodnego zatrzymania się. Dzieło na ulicy, czy na placu miejskim (i podobnych im przestrzeniach publicznych), adresowane jest do wszystkich ludzi, którzy się tam znajdują, bez względu na to, na jakim są szczeblu inicjacji artystycznej. Sztuka w miejscach publicznych edukuje, oswaja, wtajemnicza nawet tych, którzy są od niej jeszcze daleko.

PEJZAŻ jest przestrzenią szczególną, inną. Tam najczęściej dla mnie najważniejszy jest kontekst estetyczny miejsca, z którym pracuję (eksperymentuję) w celu jego przedefiniowania, po to aby stwarzać nowe/inne rzeczywistości. Człowiek często bywa tu jedynie widzem, czasami tylko uczestnikiem zdarzenia.

GALERIA czy MUZEUM są miejscami, do których człowiek przychodzi specjalnie aby zobaczyć dzieło. Miejsca te są tylko dla niektórych ludzi, tylko dla tych, którzy zdecydują się tam pójść, zwykle będących wyżej na szczeblach drabiny inicjacji estetycznej. Miejsca te selekcionują, natomiast dla mnie są to najlepsze miejsca (ze względu na zwolnienie tych przestrzeni z restrykcyjnych – często nielogicznych – praw ograniczających swobodę „wypowiedzi” artystycznej, jak to jest

w przestrzeniach zewnętrznych), dla eksperymentowania (laboratorium) z emocją, wrażliwością człowieka, który nie ma szans pozostać jedynie widzem. Zwykle z dużym entuzjazmem przeistacza się on w uczestnika wydarzenia.

Samo miejsce i wszystko, co je tworzy nazwałam „energją zastaną”, która w połączeniu z „energją wprowadzoną”, czyli moim konceptem interwencji linią w przestrzeń, potęguje jej oddziaływanie na emocje człowieka. Oprócz powyżej opisanej analizy miejsca staram się też poczuć emocjonalnie daną mi przestrzeń, aby zdecydować o koncepcji interwencji, czyli wykrystalizowania takiej sytuacji, w której człowiek przeżyje specjalne chwile, będzie „wytracony” ze stereotypów życia codziennego, przeżyje chwilę, która będzie jego własną, zrzuci maskę, rolę, którą ostatnio grał, gdyż zorganizowane przez innych jego życie tak mu nakazywało, ponadto przeżyje chwilę, w której być może poczuje się na nowo kimś indywidualnym, mającym prawo decyzji i wyboru? Pomoże mu to uświadomić, że jest CZŁOWIEKIEM wyposażonym w emocję wyższą, a nie jedynie trybikiem w maszynie społecznej.

Duży wpływ na koncept mają też różne uwarunkowania i zdarzenia związane z organizacją wydarzenia artystycznego. Tak jak moja rzeźba wynika z sytuacji przestrzennej miejsca, tak i ja zwykle staram się też zaadaptować do sytuacji i okoliczności, w jakich jest organizowana wystawa. Weźmy na przykład ostatnią moją pracę w Spoleto we Włoszech. Organizowali ją spontanicznie artyści i entuzjaści sztuki. Jednak w tej chwili we Włoszech występuje dotkliwy kryzys ekonomiczny, a Spoleto jest na krawędzi bankructwa. Obiecany wcześniej przez władze miasta budżet został mocno okrojony i niemożliwe było wynajęcie podnośnika, abym mogła zrealizować wielką (opisując językiem potocznym) zawistą w przestrzeni klasztornej *patio* formę, która miała prowadzić dialog z inną formą – rozpyloną mgłą wodnej – a związane

z tym zjawiska świetlne miały zmieniać, krystalizować tę przestrzeń i oddziaływać na jeszcze inne niż wzrok zmysły człowieka. Czy w tej zmienionej sytuacji miałam powiedzieć: nie, trudno, nie mogę zrealizować projektu? Nie chciałam zawieść przyjaciół. Przeciwnie, w takich sytuacjach zwykle staram się pomóc i zaradzić złu. Zmieniłem więc projekt, dostosowując go do pracy wobec ograniczonych możliwości. W trakcie pierwszej mojej wizyty na miejscu, w tym zabytkowym monumencie, jakim jest Chiostro [Kruźganki] San Nicolo w Spoleto, ktoś powiedział mi, że prawdopodobnie będę obserwowana przez okna (wychodzące na dziedziniec) mieszkającego na ostatnim piętrze budynku profesora historii sztuki i już w tym momencie wiedziałam, że koncept i kompozycja będzie tworzona dla jego oczu, czyli dla „patrzącego z góry” (taki też tytuł rzeźba przybrała), uwzględniając przy tym oczywiście wszystkie inne uwarunkowania estetyczne, prawne i ekonomiczne. Pracując po 9 godzin dziennie w temperaturze 35°C, przez około 10 dni, zbudowałam rzeźbę, która spotkała się z dużym aplauzem – starszy Pan Profesor też ją pochwalił, ale ja wiem, że zabrakło mi czasu i rzeźba nie była dostatecznie nasycona – wyważona.

Aby zrealizować wrocławską pracę *Zdziczała jabłoń I* z cyklu *Krystalizacja przestrzeni* w BWA Awangarda w 1993 roku, dostałam jedną z przestrzeni, wielką przeszkloną witrynę (8m x 4m x 22m), która w opinii wszystkich była przestrzenią trudną. Nawet usłyszałam komentarz jednego z moich profesorów z ASP: „Lutka, nic ciekawego w tej witrynie nie zrobisz, to przecież gabłota, a co w gablocie można...?”. „Jak to nic ciekawego nie zrobię?” – odpowiedziałem, rzucając sobie wyzwanie. Innymi motywacjami, które miały wpływ na koncept, było zbulwersowanie, jakie przeżywałam w tamtym czasie w związku z problemem plagiatu mojej pracy (moich wynalazków przestrzenno-estetycznych) przez nieuczciwą koleżankę artystkę, która swoim postępowaniem bardzo mi szkodziła. Zmuszona byłam wystąpić przeciwko niej, co wywołało

w środowisku wrocławskim wiele dyskusji, nie zawsze mi przychylnych i sprawiedliwych dla mnie. Plagiatorka była mocno „usytuowana”, więc moje wystąpienie przeciw temu lokalnemu porządkowi rzeczy było jakby W POPRZEK.

Zdecydowałam się by być też w poprzek witryny Galerii Awangarda we Wrocławiu.

A tę „ważną” galerię potraktowałam jak przedmiot będący jedną z części większej całości, to jest – mojej rzeźby. Wielki ostrosłup stojący na głównym rogu, stworzonym przez ką prosty (90°), jedną swą ścianą przecinał po ukosie przestrzeń witryny, wychodząc jednym końcem przez szybę na zewnątrz, a drugim końcem trójkątnych ścian ostrosłupa przebijał ścianę dzielącą wnętrze galerii, kończąc się w przyległej sali. Linią, którą interweniowałam w przestrzeń, było rozstrzępione drewno drzewa – całego – starej, już nie owocującej, dziczykatej jabłoni, którą mój brat zdecydował się usunąć ze swojego sadu. Przygotowując drewno, czyli rozstrzępiając je, czułam i rozważałam życie jabłoni. Zasadzona była jeszcze w czasach przedwojennych, była więc świadkiem przemiany historii Dolnego Śląska – zasadzili ją Niemcy, przetrwała wojnę i potem jeszcze długo owocowała dziczykając. Postanowiłam temu drzewu – przeistaczając je w rzeźbę – dać nowe życie, uhonorować je w tytule. Była to pierwsza edycja *Zdżiczatej jabłoni*. Po zakończonej wystawie we Wrocławiu zachowałam drewno, z którego zbudowałam *Zdżiczatą jabłoń II* w Zamku Ujazdowskim w Warszawie rok później.

W Galerii Muzalewska na pewno poddam ludzi i ich emocje „obróbce”. Będzie to laboratorium!

latem 2013 roku

© 2013 by Ludwika Ogorzelec & Jaromir Jedliński

Biografia

Ludwika Ogorzelec urodziła się w Polsce i tu mieszkała do połowy lat 1980-tych. Od 1985 roku żyje w Paryżu. Pracuje, angażuje się, realizuje instalacje i wystawia w całym świecie. Ukończyła studia we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1983 roku. Niedługo po wyjeździe w 1985 roku do Paryża zaproszona została do pracowni Césara w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Tam nadal pracowała nad rozpoczętym w Polsce cyklem rzeźb *Przyrzędy równoważne*. Jej aktywność twórcza zaczęła zyskiwać światowe uznanie, również dzięki przychylniej recenzji Michaela Brensona opublikowanej w 1991 roku w dzienniku *New York Times*. Główny nurt jej pracy – cykl, jak artystka podkreśla – stanowią bardzo różnorodne realizacje typu *site specific* uobecniane i w otwartej przestrzeni, i we wnętrzach – *Krystalizacja przestrzeni*. Intencją autorki jest angażowanie odbiorcy w samo istnienie owych układów przestrzenno-energetycznych. Prace z tego cyklu, jak i inne jej autorstwa pokazano w kilkudziesięciu wystawach, brała także udział w wielu sympozjach i programach twórczych, m. in. w Pekinie, Nowym Jorku, wielu miastach w takich krajach, jak: Szwecja, Grecja, Francja, Niemcy, Belgia, Szwajcaria, Austria, Włochy, Szkocja, Hiszpania, Andora, Polska, Liban, Japonia, Kostaryka, Australia, Łotwa, Kanada czy Anglia. Ostatnią dużą jej realizacją jest układ z cyklu *Krystalizacja przestrzeni* opatrzony podtytułem [*patrząc*] z *góry* zrealizowany latem 2013 roku w Chiostro [Krużganki] San Nicolo w Spoleto. Wykonywała także prace projektowe, głównie na potrzeby teatru tańca, opery, filmu – w Chinach, USA, Francji i Polsce. W Polsce (w PRL) związana z ruchem opozycji demokratycznej – w roku 2007 Prezydent RP przyznał artystce Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski za działalność w „Solidarności Walczącej” w latach 1980-1989.

Prace jej autorstwa znajdują się w publicznych oraz prywatnych kolekcjach w wielu krajach świata, m. in. w:

Muzeum Sztuki w Łodzi

Nowej Przestrzeni Sztuki w Kielcach (upublicznionej kolekcji prywatnej Doroty i Tomasza Tworków)

Ogrodach Hallera we Wrocławiu

Aime&Jacqueline Proost Collection w Australii

Griffen Haus Factory w Austrii

Cat-Art Center w Sainte Colombe we Francji

Sloggo Island w Lisekil w Szwecji

Memorial Park w Louisville, Kentucky w USA

Jardin de Grignon w Istre we Francji

Mamidakis Fundation na Krecie w Grecji.

Więcej informacji bio- oraz bibliograficznych:

ludwika.ogorzelec.free.fr

picasaweb.google.com/lutkao/FromSpaceCrystallizationCycle#

Wydawca

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań, Poland

tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718

e-mail: galeriamuzalewska@witryna.pl

www.galeriamuzalewska.pl

Publikacja towarzyszy wystawie

LABORATORIUM EMOCJI

z cyklu

Krystalizacja przestrzeni

Galeria Muzalewska, Poznań

październik-listopad 2013

Copyrights © by Galeria Muzalewska and Authors

Zdjęcia: Tomasz Kizny, Ludwika Ogorzelec, Waldemar Szmatura, Łukasz Śródka

Układ: Jacek Grześkowiak