

Y RÓWNOLEGŁE

UKŁADY RÓWNOLEGŁE

UKŁADY RÓWNOLEGŁE

EGO

GEGO

GEGO

IARSKA

MAZIARSKA

MAZIARSKA

OCKEL

TROCKEL

TROCKEL

**WYSTAWA UKŁADY RÓWNOLEGŁE W GALERII ART STATIONS  
JEST OKAZJĄ DO ZAPOZNANIA SIĘ Z TRZEMA WYBITNYMI OSOBOWOŚCIAMI ARTYSTYCZNYMI. TWÓRCZOŚĆ JADWIGI MAZIARSKIEJ, GERTRUDE GOLDSCHMIDT, ZNA-  
NEJ JAKO GEGO, ORAZ ROSEMARIE TROCKEL CECHUJE ZDECYDOWANA, TWÓRCZA  
I INTELEKTUALNA NIEZALEŻNOŚĆ OD WSPÓŁCZESNYCH IM, WIODĄCYCH KIERUN-  
KÓW ORAZ TENDENCJI ARTYSTYCZNYCH.**

Ta prezentacja jest kolejną, tym razem kameralną, wystawą, której punktem wyjścia są prace z Kolekcji Grażyny Kulczyk. Jej rozwój kształtowany jest w oparciu o osobisty klucz i indywidualne preferencje estetyczne. Kolekcjoner-  
skiej pasji nie ograniczają dyktowane przez krytyków kanony. Zbiory sztuki Grażyny Kulczyk są wynikiem fascynacji konkretnymi pracami i nieprzeciętnymi osobowościami artystów, i może dlatego jest w nich miejsce na twórczość indywidualistów pokroju Maziarskiej, Gego czy Trockel, dla których w historii sztuki trudno znaleźć określoną pozycję. Krytyka artystyczna nie zawsze ma cierpliwość, by „pochylić się” nad twórcami nieprzystającymi do głównych nurtów lub subtelnie się z nich wyłamującymi, idącymi obok. Równoległe.

Twórczość **ROSEMARIE TROCKEL** (ur. 1952 r.), której prace można oglądać na parterze galerii, jest kalejdoskopem technik, form i tematów. Jej niczym nieskrępowana kreatywność realizuje się poprzez artystyczne eksperymenty w obszarze praktycznie każdego istniejącego medium. Trockel studiowała i tworzyła w Kolonii, gdzie w latach 80. ukształtowało się niezwykle aktywne środowisko artystyczne skoncentrowane wokół grupy Mülheimer Freiheit - kolońskiego ośrodka formacji Neue Wilde (Młodzi Dzicy). Artyści z tego kręgu, w opozycji do sztuki lat 60. i 70., zdominowanych przez minimal art i sztukę konceptu-

alną, zwrócili się ku malarstwu, tworząc ekspresyjne, barwne płótna w imię zasady: „moje obrazy są o mnie”. Trockel, po nawiązaniu krótkotrwałej współpracy z grupą, odsunęła się od neoekspresjonistycznego nurtu.

Przekorną odpowiedzią artystki na gwałtowne, emocjonalne prace Młodych Dzików była seria tzw. *knitted paintings*. Wykonane maszynowo dziergane obrazy Trockel są najbardziej znanymi przykładami jej twórczości. Nawiązanie do tkania - automatycznie kojarzonego jako kobiece zajęcie, potraktowane zostało z charakterystyczną dla artystki ironią. „Nietknięte” ręką autorki, idealne wełniane powierzchnie są efektem pracy przemysłowych maszyn, Trockel ogranicza się do wykonania projektu. *Knitted paintings* podzielić można na kilka grup, m.in. prace zadrukowywane popularnymi symbolami (swastykami, króliczkami Playboy’a, itd.) czy abstrakcyjne, geometryczne kompozycje. Przykładem tej ostatniej jest pokazywany w galerii Art Stations obraz z 1989 roku. Beżowe kwadraty na pomarańczowym i czarnym tle przywołują ikoniczne płótna z kręgu abstrakcji geometrycznej. To częsty zabieg w sztuce Trockel - wejście w dialog z poszczególnymi tradycjami i kierunkami artystycznymi - od konstruktywizmu, przez dadaizm i surrealizm, po pop-art i minimalizm. Artystka w toku rozwoju swojej twórczości zaczęła stosować jeszcze inny rodzaj referencji - do własnej sztuki. Za taką uznać moż-

na tworzoną przez nią od 2004 roku serię wielkoformatowych wełnianych monochromów. Jeden z nich, *Saw Dust* z 2010 roku, oglądać można na wystawie. Chociaż sam materiał – wełna – pozwala przypisać pracę do grupy *knitted paintings* z lat 80., to jednak technika wykonania różni się od tych starszych dzieł. Trockel tkła monochromy ręcznie; gigantyczna powierzchnia obrazu oprawionego w drewnianą ramę jest więc efektem mozolnej, systematycznej pracy artystki. To podważenie ironii wpisanej w wykonane maszynowo obrazy z lat 80. – tamte prace powstały w wyniku przemysłowej produkcji, jako krytyczny komentarz do stereotypów klasyfikujących rękodzieło jako sztukę „kobiecą”. Tkane ręcznie monochromy można więc interpretować albo jako podważenie krytyki zawartej we wcześniejszych pracach, albo wręcz odwrotnie – jako kolejny krok w kwestionowaniu utartej hierarchii sztuki, w której najwyżej plasuje się malarstwo sztalugowe, rzemiosło artystyczne zaś umieszczone jest na przeciwnym biegunie. Tak rozumiana piramida wartości artystycznych została przekreślona przez artystkę, która przekształciła wytwór rzemieślniczy w obraz. Trzecia z prac Trockel prezentowanych na wystawie to wycinek z jej bogatej twórczości wideo – kolejnej grupy prac, która wymyka się krytykom przy próbach jednoznacznej klasyfikacji. *Wollfilm* z 1992 roku podzielony jest na dwa obrazy. Na pierwszym z nich, umieszczonym centralnie, widać sfilmowaną od pasa w górę kobiecą postać w ciemnym swetrze. Za sprawą pojedynczej nitki ciągniętej spoza kadru sweter stopniowo pruje się, odsłaniając nagi korpus. Tłem tej sceny jest początkowo jednolite, ciemne tło. Okazuje się ono być filmowaną w dużym zbliżeniu dzianiną, w domyśle – prującym się swetrem kobiety. W efekcie, ostatnia scena filmu przedstawia obnażony tors kobiety na jasnym tle. Obraz nagiego kobiecego ciała, odpersonalizowanego i uprzedmiotowionego, jest ikoną sztuki już od antyku. Domniemanym twórcą kobiecych aktów jest jednak zawsze artysta-mężczyzna. Trockel gra z tym schematem – to przykład wprowadzenia do jej twórczości wątków feministycznych, często w formie metaforycznego komentarza do faktu, że świat sztuki zdominowany jest przez mężczyzn. Trudno także nie odnieść tego wideo do *knitted paintings*, szczególnie do monochromu *Saw Dust* prezentowanego na wystawie. Dzianina naciągnięta na blejtram, która – jak wiemy – powstała w wyniku mozolnej pracy rąk artystki, mogłaby w ciągu kilku minut zostać zniszczona. Pociągnięcie pojedynczej nici błyskawicznie niweczy efekt wielogodzinnych trudów. Zestawienie tych dwóch prac w galerii Art Stations prowokuje wrażenie „unicestwiania się” jednego dzieła Trockel w drugim. Ironia autorki wycelowana jest bowiem nie tylko „na zewnątrz”, w stronę sztuki innych artystów, ale także we własną, wielopoziomową i wielowątkową twórczość. Analizując prace pokazywane w galerii Art Stations, należy pamiętać, że *knitted paintings* i prace wideo to, jak podkreśla wielu krytyków, jedynie „czubek góry lodowej” dorobku Trockel. Wśród licznych prac artystki znajduje się także wiele interesujących rzeźb, obiektów oraz niezliczone rysunki i szkice, będące kopalnią tematów i stylów.

Na pierwszym piętrze galerii można oglądać prace **GEGO** – z trzech prezentowanych artystek najmniej w Polsce znanej. Gego (Gertrude Goldschmidt, 1912-1994) uro-

dziła się w Niemczech, gdzie uzyskała kompleksowe wykształcenie jako architekt i inżynier na prestiżowej uczelni w Stuttgarcie. Duch konstruktywizmu i dyscyplina formalna spod znaku Bauhausu nadały ton początkom jej twórczości. Tuż przed wybuchem II wojny światowej, ze względu na swoje żydowskie pochodzenie, artystka zmuszona była do emigracji z kraju. W 1939 roku zamieszkała w Wenezueli, a po kilkunastu latach przyjęła wenezuelskie obywatelstwo. W tamtym czasie w Ameryce Południowej intensywnie rozwijały się nowe kierunki w sztuce: op-art i sztuka kinetyczna. Ze względu na podobieństwa formalne, Gego łączono z twórczością ich najważniejszych przedstawicieli, m.in. Carlosa Cruz-Dieza czy Jesúsa Rafaela Soto, a także pochodzącego z Węgier „ojca” op-artu, Victora Vasarely'ego. Jednak wiele aspektów sztuki Gego nie pozwala na wtłoczenie jej w proste ramy tych wyraźnie zdefiniowanych nurtów.

Cała twórczość artystki opiera się na intelektualnej dyscyplinie, co jest owocem jej ścisłego wykształcenia. Podstawowym środkiem wyrazu, z jakiego korzystała, tworząc zarówno rysunki, grafiki, jak i rzeźby czy instalacje, była linia. Układy, jakie budowała z pojedynczych linii oraz ich multiplikowanych układów, podporządkowywała żmudnie prowadzonym obliczeniom matematycznym. Kompozycja jej prac nie wynikała więc z subiektywnego spojrzenia artystki, ale konsekwentnych studiów i obliczeń. Wczesny etap jej twórczości charakteryzowało częste wykorzystywanie układów linii równoległych, czego przykładem jest prezentowana na wystawie praca *Bez tytułu (Almanach dla roku 1969)*. Ta zagadkowa grafika pochodzi z mało znanej serii, w skład której wchodzi 9 prac. Unikalna kompozycja, jak wiele innych dzieł artystki, ma swoje źródło w matematyce. Jej układ składa się z 84 9-elementowych modułów pogrupowanych w 7 kolumn i 12 rzędów. Szukając relacji między miesiącami a dniami tygodnia, Gego wyprowadziła następującą matematyczną formułę o charakterze kombinatorycznym:

$$[n(n-1)(n-2)...((n-m)+1)] / m!$$

$n$  = liczba elementów w każdym kwadratowym module = 9

$m$  = liczba elementów w kształcie koła w każdym z kwadratowych modułów = 3

wtedy, jeśli  $n = 9$  i  $m = 3$

$[n(n-1)(n-2)...((n-m)+1)] / m! = 504/6 = 84$  możliwości = 12 miesięcy x 7 dni.

Genezą wizualnego języka wypracowanego przez Gego jest więc abstrakcyjny świat liczb. Owocuje to wyrazem artystycznym reprezentowanym właśnie przez *Bez tytułu (Almanach dla roku 1969)* – formalna czystość pracy nigdy nie mogłaby zostać osiągnięta w spontanicznym procesie twórczym. Rozwój twórczości Gego wiązał się z jej dalszymi badaniami nad możliwością wykorzystania znaczenia linii. Artystka od lat 60. coraz chętniej swój ulubiony dwuwymiarowy byt, linię, „ożywiała” i wprowadzała w przestrzeń. Trójwymiarowe rzeźby, modele i instalacje charakteryzowały się bardziej otwartą kompozycją, co wyraźnie odsuwało ją od kinetic artu, zdominowanego przez geometrię kół i kwadratów. Gego łączyła krzywe z prostymi, wprowadzając ciekawe trójwymiarowe efekty nawet do prac o niewielkiej skali. Można przekonać się

o tym, oglądając na wystawie jej rzeźbę z ok. 1964 roku, która podobnie jak grafika *Bez tytułu (Almanach dla roku 1969)* pochodzi z Kolekcji Grażyny Kulczyk. Misterny układ linii wykonany został z drucików o zróżnicowanej grubości i odmiennych kształtach. Już to niewielkie studium daje pojęcie o istocie sztuki Gego – jej konsekwentnym poszukiwaniom nie tyle kolejnych układów prostych i pofalowanych linii, ile przestrzeni wytworzonych pomiędzy nimi. Cienkie linie z metalowych drucików pozwalały Gego na coraz większą ekspansję w trójwymiarze. Jej najbardziej znane dzieło, *Reticularia*, dostępne jest dla publiczności jedynie w Wenezueli. By uświadomić oglądającym wystawę *Układy równoległe* fenomen tej pracy, pokazujemy film dokumentujący wenezuelską instalację. Wideo wydaje się perfekcyjnie oddawać najbliższe artystce rozumienie *Reticulari*. Kamera przenika przez kolejne warstwy drucianej siatki, penetrując przestrzenie pomiędzy budującymi metalową pajęczynę liniami. Widoczne w filmie cienie rzucone przez pracę na ściany galerii dodatkowo wiążą ją z przestrzenią sali wystawowej, czyniąc z niej integralną część dzieła sztuki. Zwiastunem tego zabiegu jest także wspomniana wyżej rzeźba-studium z GK Collection – jej zdublowana poprzez dwuwymiarowy cień forma osadza się na ścianie podobnie jak rysunek na papierze. Ruch oglądającego stanowi element, który dynamizuje wyznaczone przez linie przestrzenie. Ten aspekt jest wspólny dla Gego i artystów sztuki kinetycznej, którzy efekt falowania i poruszania się swoich prac osiągnęli właśnie za pośrednictwem przemieszczającego się widza. Choć idea ruchu pozwoliła wielu badaczom na bezpieczne umiejscowienie sztuki Gego w tradycji kinetycznej, to jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, że artystka temu przyporządkowaniu się wymyka. Proces twórczy artystów sztuki kinetycznej od początku był ściśle związany z osiągnięciami technologicznymi. Warsztat Gego jest zgoła inny; swoje sieci artystka wykonywała własnoręcznie, cierpliwie łącząc kolejne druciki w spektakularne przestrzenne kompozycje. Podobnie jak utkany przez Trockel wielki monochrom prezentowany piętro niżej, studium z GK Collection czy wielkie *Reticularia* „tkane” były przez Gego.

Trzecia z artystek, **JADWIGA MAZIARSKA** (1913–2003), była bezpośrednio związana z kręgiem Grupy Krakowskiej II. Maziarska działała w środowisku zdominowanym przez osobowości Tadeusza Kantora, Marii Jaremy czy Erny Rosenstein. Mimo nowatorskiego stylu (przez niektórych badaczy uważana jest za pierwszą w Polsce przedstawicielkę malarstwa materii), spychana była w historii sztuki na dalszy plan. Charakterystyczne dla prac Maziarskiej już od lat 40. było intensyfikowanie faktury oraz rozrastanie się malarskich kompozycji, osiągających ostatecznie trzeci wymiar. Kulminację tego procesu stanowiły woskowe reliefy powstające od 1954 roku. Centralnym punktem pokazu prac Maziarskiej na drugim piętrze galerii Art Stations jest pochodząca z GK Collection stearynowa *Kompozycja* z 1960 roku – prawdziwy unikat w prywatnej kolekcji. Ta praca przypięczętowała odejście od malarstwa pojmowanego jako płaszczyznowy, dwuwymiarowy twór działający głównie na zmysł wzroku oglądającego. Dzieła Maziarskiej dzięki swojej trójwymiarowości stają się właściwie bardziej obiektami niż obrazami i poprzez haptyczność od-

wołują się także do dotyku widza. Powierzchnia reliefu z GK Collection zwraca uwagę na wyjątkowość materiału, z jakiego został wykonany. Materia w tej pracy przypomina żywą tkaninę. Artystka nazywała swoje dzieła „organizmami”, a farbę „krwią”, więc biologiczne skojarzenia wydają się być w przypadku jej prac uzasadnione. Ważny wątek w naszej opowieści o sztuce Maziarskiej sygnalizują trzy prezentowane na wystawie kolaże. W 1998 roku okazało się, że podstawę warsztatu twórczego artystki stanowiły zbierane latami wycinki prasowe i zdjęcia. Osobliwa kolekcja fotografii spajała jej cały artystyczny dorobek, poczynając od lat 40. aż do śmierci. To odkrycie unieważniło wiele czysto formalnych interpretacji sztuki artystki. Masy materii tworzące kolejne warstwy jej przestrzennych reliefów były w istocie zamazywaniem obrazów rzeczywistości. To umiejscowiło twórczość Maziarskiej w dziwnej przestrzeni pomiędzy reprezentacją a abstrakcją, zmuszając krytyków do przededefiniowania dotychczasowych schematów myślenia o jej dziełach. Tworzone z wycinków kompozycje funkcjonowały także jako autonomiczne prace. Obrazy rzeczywistości na zbieranych przez Maziarską fotografiach poddane były dekonstrukcji, fragmentaryzacji, by następnie stać się częścią nowej całości, nowego świata wymyślonego przez artystkę. Nie sposób znaleźć w kręgu rówieśników Maziarskiej twórców o podobnym podejściu warsztatowym. Wszelkoność artystki pozwalają docenić kolejne dwie prace prezentowane w galerii. Patchworkowa kompozycja *Samoczynny powód* z 1950 roku jest przykładem pionierskich eksperymentów artystki z tkaniną (ubiegła nawet „giganta” tkaniny artystycznej – Magdalenę Abakanowicz). Patrząc na tę pracę, nietrudno o skojarzenie z *knitted paintings* z sali na parterze – polska artystka o kilkadziesiąt lat wyprzedziła Trockel w zderzeniu dwóch, pozornie odległych dziedzin sztuki – malarstwa sztalugowego i rzemiosła artystycznego. Unikalnym dziełem jest także prezentowana na wystawie *Forma przestrzenna* z 1984 roku. Jej minimalistyczny, agresywny wyraz nie przypomina biomorficznych reliefów malarskich. Obiekt stanowi odrębny, zagadkowy rozdział twórczości Maziarskiej, który jednak – podobnie jak w przypadku jej eksperymentów malarskich – nie przystaje do głównych nurtów w polskiej sztuce XX wieku.

*Układy równoległe* to nie wystawa problemowa, retrospektywna czy trzy monograficzne pokazy. To prezentacja „anegdotyczna”, pobudzająca apetyt na wiedzę, motywująca do własnych poszukiwań, które postaramy się publiczności ułatwić. Historię Maziarskiej, Gego i Trockel opowiadamy nie tylko stawiając widza przed dziełami tych artystek, ale także poprzez pokazy filmowe, wykłady i liczne katalogi zgromadzone na potrzeby wystawy w mini-czytelnii w sali na poziomie +2.

Marta Kabsch

Podziękowania dla:  
Cezarego Pieczyńskiego, Galeria Piekary  
Fundacion Gego, Wenezuela  
Grażyny Kulczyk, GK Collection  
Muzeum Sztuki w Łodzi  
Sprüth Magers Berlin London

Pomysł i realizacja:  
Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Aranżacja wystawy: Raman Tratsiuk  
Projekty graficzne: Marcin Matuszak