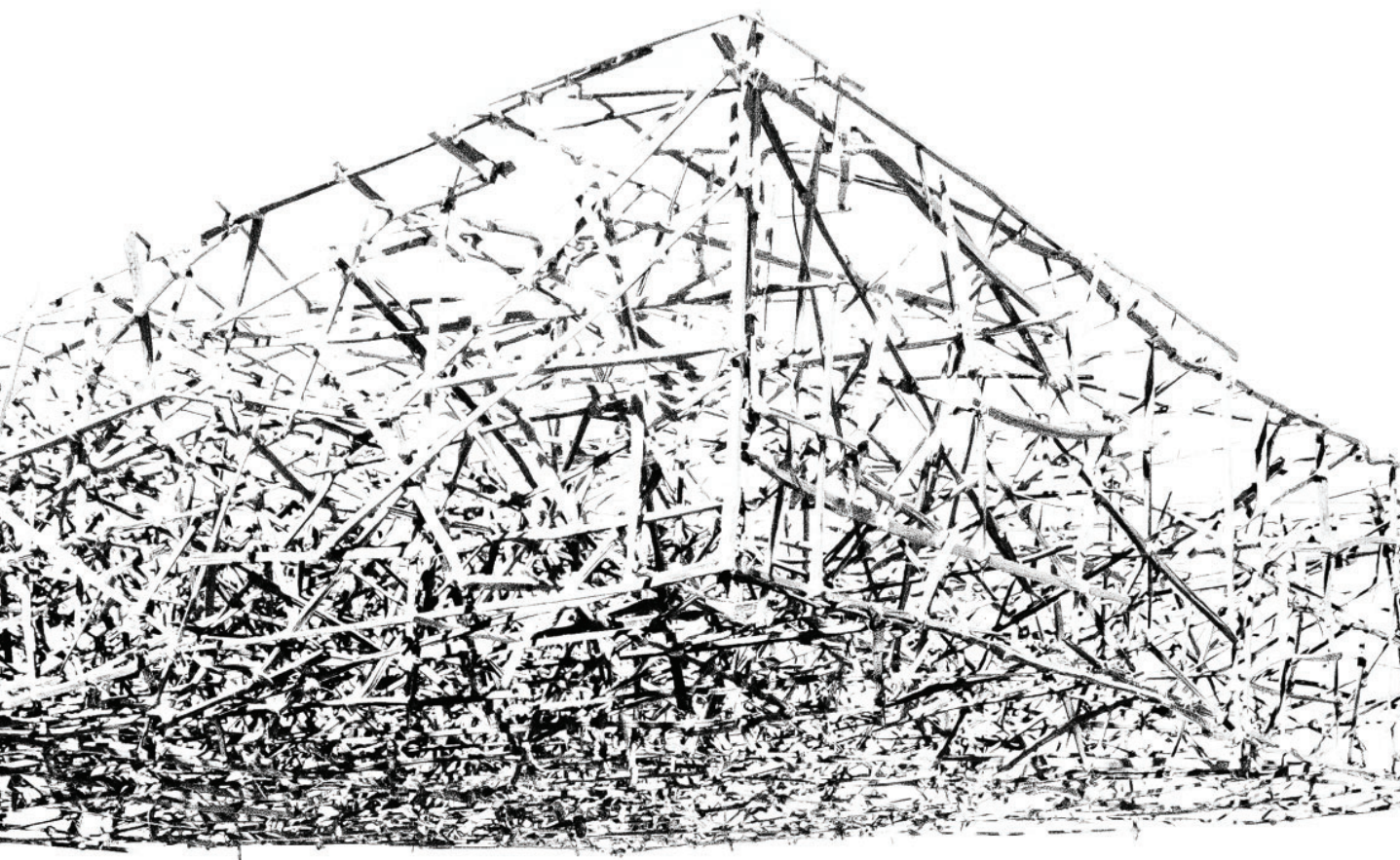




Ludwika Ogorzelec

Szukam momentu równowagi

[I'm Looking for a Moment of Equilibrium]



U-jazdowski

04/12/2020—02/05/2021

wystawa [exhibition]

Ludwika Ogorzelec

Szukam momentu równowagi

[I'm Looking for a Moment of Equilibrium]

Spis treści [Contents]

4/

Ludwika Ogorzelec
O mojej pracy twórczej – program
[Artistic program of Ludwika Ogorzelec]

26/

Biogram
[Biogram]

6/

Piotr Bernatowicz
Linia – równowaga – przestrzeń
O rzeźbie przestrzeni Ludwika Ogorzelec
[Line – equilibrium – space
On Ludwika Ogorzelec's sculpture of space]

28/

Wystawy indywidualne
[Solo exhibitions]

14/

Prace
[Works]

31/

Wystawy zbiorowe (wybór)
[Group exhibitions/(selection)]

22/

Dokumentacja wystawy
Szukam momentu równowagi
w Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski

33/

Spis ilustracji
[Illustrations index]

[Documentation of the exhibition
I'm looking for a Moment of Equilibrium
at the Ujazdowski Castle Centre
for Contemporary Art]

Ludwika Ogorzelec

O mojej pracy twórczej – program [Artistic program of Ludwika Ogorzelec]

Chciałabym, żeby moja rzeźba była jak ulotne zjawisko wywodzące się ze światów biologii, maszyn i przyrządów.

Z rzeźby jako bryły ciężkiej, oglądanej z zewnątrz, wykonanej z materiałów trwałych, zostawiam sobie linię, mówiącą właściwościami materii, z jakich pochodzi: ciepłe drewno – włókno, gałąź o kształcie stworzonym przez naturę; zimny metal – z możliwością cięcia, gięcia, kucia, ciągnięcia; przezroczyste szkło – cięte, tłuczone, topione itp. oraz przestrzeń przez ową linię zamkniętą w bryły – „krystalizacja przestrzeni”, rysowanie przestrzeni linią.

Następnie, biorąc znaczenia ze światów biologii, maszyn i przyrządów, analizuję problem sensu i absurdu. Szukam momentu równowagi.

Efektom moich poszukiwań są lekkie struktury-przedmioty, łączące owe znaczenia w nową jakość. Tak rozpoczęłam do dzisiaj kontynuowany cykl rzeźby mobilnej *Przyrządy równowazne*. Są to mobilne obiekty służące do mierzenia równowagi. A mierzenie równowagi jest rodzajem spektaklu, w którym grają mobilna linia oraz bryły przestrzeni nią narysowane/wyznaczone – strukturalna zabudowa przestrzeni.

Linią zabudowuję przestrzeń.

Spektakl miary wnętrza do zewnątrz, równowagi wielorako rozumianej – fizycznej, psychicznej... Spektakl odbywający się w czasie ruchu zapoczątkowanego przez spektatora. Inną ścieżką, później rozpoczętą, ale wynikającą z wytyczonej przeze mnie drogi twórczej, są przestrzenie – *Krystalizacja przestrzeni* to ingerencja linią w przestrzeń zdefiniowaną fizycznie i znaczeniowo w celu uzyskania nowych psychiczno-estetycznych jakości. Przestrzenie nie tylko pokazują wnętrza, ale wprowadzają do nich człowieka, którego refleksja wzmocniona jest emocją.

W mojej kreacji dopuszczam do głosu w równej mierze intelekt, doświadczenie, intuicję, temperament oraz stan psychiczny, w którym się aktualnie znajduję. Ukończona rzeźba jest sumą doświadczeń oraz etapem na drodze ku nowym, jeszcze niepoznanym obszarom, a nie dziełem zdążającym w kierunku doskonałości i wirtuozostwa.

Krystalizacja przestrzeni jest systemem przecinającej się ze sobą w odpowiednich porządkach linii, modyfikującej przestrzeń zdefiniowaną fizycznie i znaczeniowo. Inaczej: jest to rozbicie/podział przestrzeni na bryły/„kryształy” w celu uzyskania nowych jakości estetyczno-psychicznych, aktywizujących świadomość i podświadomość człowieka/spektatora, wprowadzonego w ową aktywną przestrzeń.

Człowiek podążający za zmieniającym się rysunkiem linii ulega konieczności dostosowania się do sytuacji przestrzennej. Wykonując ruchy ciała będące rodzajem tańca, przeżywa równocześnie stany wyprowadzające go poza stereotyp zachowań codziennych, przyzwyczajęń i kodów

I would like my sculpture to be like a passing phenomenon springing out of the world of biology, machines and instruments.

From an understanding of sculpture as solid and heavy, viewed from the outside and made from lasting materials, I leave a line, expressing itself through the properties of matter it is made of: warm wood – as a fiber, a branch whose shape is created by nature; cold metal – that can be cut, bent, forged, etc.; transparent glass – cut, broken, melted down, etc. and I leave the space that the line encloses: crystallization of space, drawing on space with the line.

Borrowing meanings from the worlds of biology, machines and instruments, I analyze the problem of meaning and the absurd, I'm looking for a moment of equilibrium.

The results of my search are light, delicate structures – the objects join those meanings in a new whole on the basis of harmony. Thus I began the cycle of sculptures entitled *Instruments of Equilibrium*, which I continue today. They are mobile objects that measure balance. The measurement of equilibrium is a form of spectacle in which mobile lines and the mass of space traced out by them interplay – the structural building of space.

Line draws space.

The spectacle of the measure of inside to outside, physical and psychological balance (understood in manifold ways). The spectacles occur over time – initiated by the spectator.

Following directly from the creative path I have traced out is the cycle – the *Crystallization of Space*. Space is determined physically and purposefully by the interference of lines with the purpose of obtaining new psychological and aesthetic qualities. Spaces show not only the inside, but carry it to the person, whose reflections are intensified with emotion.

In my creation, I give equal expression to my intellect, intuition and temperament, the sum of my experiences and the psychological state in which I currently find myself. Each successive, completed sculpture is the sum of my experiences and is a stage along the road to a new, as yet unknown domain, and not a work striving for excellence and virtuosity.

The *Crystallization of Space* is a system of lines intersecting one another with a certain order and modifying the previously determined space both physically and meaningfully. In other words, it is a shattering of space into smaller components – crystals – whose purpose is to achieve a new aesthetic and psychological state that acts on the conscious and the subconscious mind of the observer.

A person following the picture created by the moving line experiences the need to adjust to the spatial situation,

obyczajowych. Aktywność przestrzeni jest wynikiem odpowiedniego spotkania „energii zastanej” z energią wprowadzonej w ową przestrzeń linii. Energia zastana – wszystko, co charakteryzuje daną przestrzeń: idea architektoniczna. Proporcje – szerokość, wysokość, długość. Materiały w niej występujące – beton, kamień, drewno, gips, szkło itp. Funkcja i przeznaczenie przestrzeni zastanej: budynek biurowy, galeria, kościół, plac miejski, las, pejzaż, a z tym związany człowiek/spektator ukształtowany przez historię i kanony kulturowe, w których żyje.

Energia wprowadzona: w moim wypadku linia mówiąca właściwościami materiału, z którego pochodzi, oraz obraz, który stwarza poprzez różne porządki wzajemnych przecięć (geometria, chaos, koncentracja, rozbitcie, rytmy, kontrasty, podobieństwa, stosunki proporcji przestrzeni wypełnionej do niewypełnionej, kształt linii prosty, okrągły, w pionie, poziomie czy ukosie).

Wszystko to składa się na aktywność obiektywną, konfrontowaną w akcie percepcji z aktywnością subiektywną, czyli bagażem psychologicznym spektatora i kulturowego filtru postrzegania zaproponowanej mu sytuacji estetycznej.

Reakcje na materiały: drewno – materia lekka, ciepła, stworzona przez naturę – dotyka najczęściej estetycznych obszarów emocji człowieka; metal – produkt technologiczny, ciężki, zimny, używany do budowy maszyn – często dotyka odczuć antyestetycznych; szkło – materia technologiczna, zimna, ciężka, niebezpieczna w kontakcie z ciałem, przezroczysta, zmienna w zależności od światła – w połowie wywołuje emocje pozytywne, w połowie negatywne; celofan – lekki, przezroczysty, miły w dotyku, elastyczny, jednakże produkt technologiczny, używany do pakowania – może budzić zachwyt i niechęć równocześnie.

Krystalizacja przestrzeni – proponowane przestrzenie aktywne mają na celu dotknięcie wrażliwości pierwszej, uniwersalnej człowieka. Jest próbą dotarcia, przebicia się przez stereotyp kulturowy (polskości, japońskości, amerykańskości, francuskości...) do uniwersum emocjonalnego człowieka, by dostarczyć mu wzbogacających pozytywnych doznań. Wprowadzając go w kreowane przeze mnie przestrzenie (rzeźbę), chcę wyprowadzić go z jego codzienności, rozebrać z usztywniających go stereotypów i zaproponować przeżycie podobne do przeżywania święta.

1981–1991

producing motions of the body (bending, ducking or stepping around) which is a form of dance, at the same time experiencing states that go beyond the boundaries of everyday stereotypes, behavioral codes and habits. The activity of space is a result of a meeting between „intrinsic energy” and „extrinsic energy” imparted by the line to the space. The intrinsic energy is everything that is characteristic of a given space, the architectonic idea behind it: proportions – width, height and length; the materials it is composed from – concrete, metal, wood, plaster; its function: office building, church, city square, landscape; and is the way that it commonly experienced by the observer.

In my works, lines speak with the qualities of the material from which the work is made, the picture it creates (various ordering and geometry, chaos, concentrations, shattering, rhythms, contrasts, similarities, the relationship between filled and not filled space) and the shape of the line (simple, wavy, vertical or inclined). This is the extrinsic energy.

The objective act is the material from which the line is made, whereas the subjective act often makes its activity and meaning the first to be felt. For example, wood, which is light, warm, with light hues, and created by nature with her internal and external form, touches the aesthetic sense of the observer. Metal, on the other hand, is cold, heavy, with cold colors, technological and difficult to turn, touches rather anti-aesthetic sensibilities. Glass, which is cold and heavy but clear in contact with light, sometimes not even visible, not technological but mineral, satisfies the aesthetic sense, but is unsettling due its fragility and sharp fragments (which are dangerous because they can cut).

The *Crystallization of Space* proposes an active space that aims to touch the basic universal sensitivities of a person and to reveal cultural stereotypes and the psychological baggage, personal behavior codes and habits that come with that. Leading the spectator into the spaces I created (the sculpture), I lead him or her out of his daily life, out of the stereotypes which stiffen and I offer an experience which resembles a festival.

1981–1991

Piotr Bernatowicz

Linia – równowaga – przestrzeń

O rzeźbie przestrzeni Ludwika Ogorzelec

[Line – equilibrium – space

On Ludwika Ogorzelec's sculpture of space]

I Program

Ludwika Ogorzelec w roku 1981, u progu swojej drogi artystycznej, sformułowała program, który pozostał w dużym stopniu aktualny do dzisiaj, choć w kolejnych latach był rozwijany i uzupełniany o nowe doświadczenia artystyczne. Świadczy to o konsekwencji artysty, ale także o dużym stopniu jej samoświadomości i umiejętności werbalizowania własnych założeń artystycznych.

W 1981 roku Ludwika Ogorzelec studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu; studia ukończyła w 1983 roku. Formułowanie założeń artystycznych przypadło więc w szczególnym czasie: w pierwszych latach Solidarności, a potem stanu wojennego. Ogorzelec nie pozostawała obok tych wydarzeń obojętna. Przeciwnie, aktywnie podjęła działalność opozycyjną, przyłączając się do Solidarności Walczącej. Jednak w jej programie brak odniesień do bieżącej rzeczywistości politycznej i społecznej. Co oznacza, że sztuka Ludwika Ogorzelec jest obszarem autonomicznym, a jeśli istnieją powiązania między bieżącą rzeczywistością społeczno-polityczną a sztuką, to przebiegają one na głębszej, nieoczywistej płaszczyźnie.

„Chciałabym, żeby moja rzeźba była jak ulotne zjawisko wywodzące się ze światów biologii, maszyn i przyrządów” – pisze w swoim programie Ogorzelec. Można postawić pytanie, jaki jest element łączący te sfery. W pytaniu tym zawiera się też kolejne: o język opisu i analizy rzeźb Ogorzelec. Po części odpowiedź znajdziemy już w programie. Stosowane w nim pojęcia łączą sferę sztuki, biologii i mechaniki: struktura, właściwości materiału, segmentacja, krystalizacja.

„zostawiam sobie linię, mówiącą właściwościami materii z jakich pochodzi: ciepłe drewno – włókno, gałąź o kształcie stworzonym przez naturę; zimny metal – z możliwością cięcia, gięcia, kucia, ciągnięcia; przezroczyste szkło – cięte, tłuczone, topione itp.”

W tym fragmencie programu odnajdujemy echo myślenia awangardy rosyjskiej, konstruktywistów, a szczególnie jej koryfeusza, Władimira Tatlina, autora utopijnego *Pomnika III Międzynarodówki*, w którym forma i funkcja elementów abstrakcyjnej struktury miała być ściśle skorelowana z właściwościami materiału. Jest pewna ironia w tym współbrzmieniu języka twórcy projektu służącego rozpowszechnianiu leninowskiej rewolucji z programem artysty zwalczającego komunistyczny reżim. Niewątpliwie jednak koncepcja Ogorzelec wywodzi się z awangardowych projektów (sam fakt potrzeby definiowania założeń twórczych w formie programu, tworzenia pewnego rodzaju manifestu jest przecież zabiegiem *par excellence* awangardowym), niemniej mimo akcentu na właściwości

I Program

Ludwika Ogorzelec formulated her artistic program in 1981, at the threshold of her artistic career. It has remained largely relevant to this day, though the artist has gradually developed and supplemented it with new artistic experiences. This is a testament to Ogorzelec's consistency, but also to her high degree of self-awareness and the ability to articulate her own artistic statements. In 1981, Ogorzelec was studying at the State Higher School of Fine Arts in Wrocław; she graduated in 1983. Thus, the formulation of her artistic outlook coincided with an extraordinary time: the first years of the Solidarność [Solidarity] movement and martial law in Poland. Ogorzelec was not indifferent to these events. On the contrary, she was an active member of the opposition and joined Solidarność Walcząca [Fighting Solidarity]. However, her artistic program does not make reference to the surrounding political and social reality. This makes Ogorzelec's art an "autonomous zone", and if there are connections between the current socio-political reality and art, they run on a deeper, non-obvious plane.

"I would like my sculpture to be like a passing phenomenon springing out of the world of biology, machines and instruments," Ogorzelec writes in her program notes. One might ask what the connection between these worlds might be, though this question leads to another: a question about the language used to describe and analyze Ogorzelec's sculptures. This question is addressed, in a way, in her program. The terms used by the artist combine the spheres of art, biology, and mechanics: structure, material properties, segmentation, and crystallization.

"I leave a line, expressing itself through the properties of matter it is made of: warm wood – as a fiber, a branch whose shape is created by nature; cold metal – that can be cut, bent, forged, etc.; transparent glass – cut, broken, melted down, etc."

This fragment of the program echoes the thinking of the constructivists, the Russian avant-garde, and especially its coryphaeus, Vladimir Tatlin, the author of the utopian *Monument to the Third International*, in which the form and function of elements of an abstract structure were to be closely correlated with the properties of the material. There is a certain irony in the similarity of the language used by the creator of a project intended to spread Leninist revolution with that of the artist opposing the communist regime. There is no doubt, however, that Ogorzelec's ideas derive from avant-garde projects (her need to define creative postulates in the form of a program, to create a kind of manifesto is, after all, an avant-garde

materiału, w gruncie rzeczy bliżej jest jej do koncepcji psychologicznego oddziaływania abstrakcyjnego obrazu Wassilego Kandinsky'ego. Zgodnie z teorią autora traktatu *O duchowości w sztuce* poszczególne użyte formy i barwy oraz ich zestawienie miałyby wywoływać określone efekty psychologiczne i emocjonalne u widza bez pośrednictwa przedmiotu i literackiej narracji.

„Zapraszam człowieka do wnętrza mojej rzeźby – pisze Ogorzelec – gdzie przestaje być jedynie widzem. Podążając za zmieniającym się obrazem rysunku linii w przestrzeni, zmuszony jest do dostosowania swojego ciała do sytuacji przestrzennej... Tak więc jego emocje natury estetycznej poszerzone są o emocje wynikające z niecodziennej sytuacji przestrzennej, burzącej stereotypy jego zachowań. (...) Energia wprowadzona przeze mnie jest to linia, mówiąca swoimi właściwościami materiału, z którego pochodzi, oraz obraz i sytuacje, które stwarza w przestrzeni przez różne porządki wzajemnych przecięć: geometrię, chaos i koncentrację, rozbitcie, rytmy, kontrasty, podobieństwa”.

Rzeźby Ludwika Ogorzelec mają zatem oddziaływać na widza w różnych aspektach, fizycznym, ale i psychicznym, a oddziaływanie to odbywa się poprzez wykorzystanie abstrakcyjnych elementów języka plastycznego – materialnej linii oraz zastanych sytuacji przestrzennych. Jeżeli zaś mówimy o swoistym przestrzennym rozwinięciu awangardowej koncepcji, powinniśmy także uwzględnić kluczowy dla przestrzennych relacji element wynikający z nieuchronności grawitacji – równowagę. Właśnie to pojęcie wydaje się spajać różne obszary funkcjonowania rzeźby zgodnie z koncepcją Ludwika Ogorzelec: mechaniki i biologii, struktury i psychiki. „Biorąc znaczenia ze światów biologii, maszyn i przyrządów, analizuję problem sensu i absurdu. Szukam momentu równowagi” – pisze Ogorzelec. Równowaga jako pierwotna właściwość istoty ludzkiej, konieczna dla jej funkcjonowania w świecie, służy zarazem do określenia podstawowych relacji na różnych poziomach doświadczanej rzeczywistości: fizycznym, estetycznym, semantycznym. Właściwie dotyka ona kwestii kluczowych: sensu i absurdu. Punkt podparcia warunkuje sens, jego brak jest kluczem otwierającym absurd. Dlatego sformułowanie „szukam momentu równowagi” można tłumaczyć jako poszukiwanie znaczenia, sensu w najbardziej rudymenarnym języku rzeźby.

II Przyrządy równoważne

Jak pisał Rudolf Arnheim, „istnieją (...) różnice między *equilibrium* fizycznym a postrzeżeniowym”¹. Oznacza to, że równowaga fizyczna nie musi pokrywać się z naszym wizualnym doświadczeniem równowagi, co więcej, w kontekście sztuki ten drugi rodzaj równowagi jest istotniejszy. W wypadku rzeźb Ogorzelec równowaga fizyczna staje się jednym z elementów współbrzmiających z równowagą innego rzędu, można by rzec, że fizyczne *equilibrium* zostaje nacechowane estetycznie. Pierwsza faza twórczości Ludwika Ogorzelec wydaje się zorientowana wokół tej współzależności.

W jakiej relacji pozostaje równowaga fizyczna i postrzeżeniowa w tradycyjnej rzeźbie? Przeważnie te dwa punkty są całkowicie odrębne. Weźmy jako przykład tradycyjną rzeźbę grecką, *Dyskobola* Myrona. Równowaga postrzeżeniowa tej rzeźby budowana jest między utrzymanym w prawej dłoni dyskiem, a wychyloną w przeciwną stronę głową

practice *par excellence*). Nevertheless, despite the emphasis on the properties of the material, Ogorzelec actually comes closer to the idea of the psychological influence of Wassily Kandinsky's abstract paintings. According to the author of the treatise *Concerning the Spiritual in Art*, the various forms and colors, and their juxtaposition, could produce particular psychological and emotional effects in the viewer without the mediation of the object or literary narrative.

“I invite people inside my sculpture,” writes Ogorzelec, “where they cease to be just viewers. Following the changing image of lines in space, they are forced to adjust their body to the spatial situation... Thus, their aesthetic emotions are expanded with emotions resulting from an unusual spatial state that destroys their stereotypical behavior. (...) The energy I introduced is a line that speaks through the properties of the matter it is made of, and the image and situations it creates in space through various orders of mutual intersections: geometry, chaos and attention, breakdown, rhythms, contrasts and similarities.”

Thus, Ogorzelec's sculptures are meant to affect the viewers in various ways, both physically and mentally, and this influence takes place through the use of abstract elements of visual language – a material line and the existing spatial settings. If we are talking about a specific spatial development of an avant-garde concept, we should also take into account the key element of spatial relations resulting from the inevitability of gravity – equilibrium. According to Ogorzelec, the notion of equilibrium appears to connect various areas of the functioning of sculpture: mechanics and biology, structure and psyche. “Borrowing meanings from the worlds of biology, machines and instruments, I analyze the problem of meaning and the absurd. I am looking for a moment of equilibrium,” she writes. Equilibrium, as a primary property of a human being, necessary for them to function in the world, simultaneously serves to define the basic relations on various levels of the experienced reality: physical, aesthetic and semantic. It actually touches upon the key issues: meaning and the absurd. The fulcrum determines meaning; its absence is the key that unlocks the absurd. Therefore, the phrase “I am looking for a moment of equilibrium” can be understood as a pursuit for meaning and sense in the most rudimentary language of sculpture.

II Instruments of Equilibrium

As Rudolf Arnheim wrote, “there are (...) differences between physical and perceptual *equilibrium*.”¹ This means that physical balance does not have to coincide with our visual experience of balance; moreover, in the context of art, the latter form of balance is more important. When it comes to Ogorzelec's work, physical balance becomes one of the elements harmonizing with a different kind of balance; one might say that the physical equilibrium is aesthetically distinct. The first phase of Ogorzelec's work seems to be oriented towards this very interdependence.

What is the relationship between the physical and perceptual equilibrium in traditional sculpture? Typically, these two points are entirely separate. For example, the traditional Greek sculpture, *The Discobolus of Myron*. The perceptual balance of this sculpture is built between the disk held in the right hand and the athlete's head leaning

¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2004, s. 38.

¹ R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 2004, p. 20.

sportowca. Głowa ta stanowi zarazem kulminacyjny punkt łuku, jaki zakreślają ramiona i lewa łydka postaci. Dwa punkty budują dynamiczną strukturę rzeźby. Jednak fizyczną równowagę rzeźbie zapewnia to, co jest ukryte i dla widza mało istotne: pionowy pień drzewa, dostawiony do nóg postaci. To on stanowi rzeczywisty punkt podparcia rzeźby, dzięki temu jest ona stabilna. Ludwika Ogorzelec w swoich rzeźbach podąża w odwrotnym kierunku – to, co w tradycyjnej rzeźbie schowane, tu zostaje ujawnione. Fizyczna równowaga stanowi *nomen omen* podstawowe oparcie dla estetycznego oddziaływania jej rzeźb. Jednocześnie to, co w tradycyjnej rzeźbie jest eksponowane – materialny korpus – u Ogorzelec zostaje niejako zdematerializowane. Jak pisała w swoim programie: z materii pozostawia tylko linię, która definiuje moduły przestrzenne.

Problematyzowanie punktu fizycznej stabilności staje się tematem pierwszych rzeźb. Stąd ich określenie: „rzeźby mobilne”. Choć możliwie jest ich poruszenie, to – w odróżnieniu od mobili Alexandra Caldera czy sztuki kinetycznej – ich oddziaływanie estetyczne nie zasadza się na byciu w ruchu, ale właśnie na statycznym prezentowaniu owej dynamicznej równowagi.

Przyjrzyjmy się kilku pracom z tego okresu.

- II. 4 Rzeźba mobilna z 1984 roku (Wrocław, poz. kat. 19²) składa się z dwóch wewnętrznie złożonych części: dolnej „łódeczki”, zaopatrzonej w wysoki maszt, do którego przylega prostopadła belka – bom – oraz górnej dwuczęściowej przestrzennej drewnianej kratownicy, tworzącej jakby dwa płuca, które oparte są na szczycie masztu części dolnej.

Łódeczka, będąca podstawą rzeźby, jest lekko przechylona, co przekłada się na wychylenie masztu. Na bomie zauważamy dwa drewniane krążki, jakby dwa odważniki odpowiedzialne za przechył podstawy. Można sobie wyobrazić, że gdybyśmy przesunęli choć odrobinę te krążki, równowaga całej rzeźby zostałaby zachwiana. Jednocześnie symetria dwóch kratownic tworzy silny optyczny element równoważący, który neguje chybotliwość dolnej części. Ażurowa konstrukcja nie wydaje się ciężka, a jednak racjonalnie rzecz biorąc, jej masa jest dostatecznie duża, by przeważać dwa dolne krążki i zburzyć równowagę całej rzeźby. Co zatem powoduje, że rzeźba trwa w swej dynamicznej równowadze? Ogorzelec łączy tu dwa porządki: fizyczny, czyli mechanizm dźwigni tworzonej przez bom i dwa odważniki-krążki, oraz optyczny, gdzie zwarta dolna forma równoważy większą, ale rozproszoną górną. Mamy tutaj do czynienia z podobnym efektem – choć to porównanie może się wydać odległe – do tego, który zastosował Hans Memling w słynnym tryptyku *Sąd Ostateczny* z Gdańska. W centrum malowanego retabulum widzimy postać świętego Michała Archanioła w lśniącej zbroi, trzymającego wagę, na której szalkach ważeni są dwaj świeżo zmarłych wstali grzesznicy. W niebiańskiej rzeczywistości, w odróżnieniu od ziemskiej, grzech nie waży wiele, waży natomiast modlitwa. Zarówno grzech, jak i modlitwa to sprawy abstrakcyjne, trudne do pokazania. Jak zatem przekonująco ukazać, że dwaj ważeni mężczyźni, tak bardzo podobni do siebie zewnętrznie, różnią się tak znacząco wewnętrznie? Poprzez układ postaci. Postać cięższa jest zwarta, klęcząc nabożnie, ma obie nogi i ręce złączone. Postać z prawej, unosząca się

in the opposite direction. At the same time, the head is the culmination point of the arc drawn by the figure's arms and left calf. Two points create the dynamic structure of the sculpture. However, the physical balance of the sculpture is ensured by what is hidden and of little importance to the viewer: a vertical tree trunk placed at the figure's legs. This is the actual support point for the sculpture, thanks to which it is stable. Ogorzelec's sculptures move in the opposite direction – what is hidden in traditional sculpture is revealed. Physical balance is *nomen omen* the basic support for the aesthetic impact of her sculptures. At the same time, that which is exposed in traditional sculpture – the material body – is somewhat dematerialized in Ogorzelec's work. As she writes in her program, when it comes to matter, she leaves just the line defining the spatial modules.

Problematizing the point of physical stability becomes the subject of her first sculptures. Hence the term used to describe them: "mobile sculptures." Although it is possible to set them in motion – in contrast to Alexander Calder's mobiles or kinetic art – their aesthetic impact does not lie in being in motion, but in the static presentation of this dynamic balance.

Let us take a look at some works from this period.

- A mobile sculpture from 1984 (Wrocław, cat. No. 19²) consists of two internally complex parts: the lower "boat", equipped with a high mast, adjacent to a perpendicular beam – the boom – and the upper, two-part spatial wooden truss, forming what looks like two lungs, resting on top of the mast.

The boat – the foundation of the sculpture – is slightly tilted, which means that the mast is also tilted. On the boom, we notice two wooden disks, like two weights accountable for the tilt of the base. One can imagine that by moving these disks slightly, the balance of the entire sculpture would be disturbed. At the same time, the symmetry of the two trusses creates a strong optical balancing element that negates the instability of the lower part. The openwork structure does not seem heavy, though rationally speaking, its mass is large enough to outweigh the two lower disks and upset the balance of the entire sculpture. What causes the sculpture to remain in its dynamic balance? Here, Ogorzelec combines two orders: the physical, i.e. the mechanism of the lever formed by the boom and two disk-weights, and the optical, where the compact lower form balances the larger, but dispersed upper one. We are dealing here with an effect similar to that used by Hans Memling in the famous triptych *The Last Judgment* from the collection of the National Museum in Gdansk. In the center of the painted *retabulum* we see the figure of Archangel Michael in shining armor, weighing the souls of the raised. In heaven, unlike on earth, prayer is heavier than sin. Both are abstract matters that are difficult to depict. How, then, can it be convincingly shown that the two men are so alike externally, and yet significantly different on the inside? Through the arrangement of the figures in the painting. The heavier figure is compact, kneeling piously, with legs and hands joined together. The figure on the right, rising upwards, is disjointed: legs and arms spread out, head tilted away from the body. This figure looks like a modern high jumper, moving his leg and head beyond the scale

² Numeracja dzieł odnosi się do kompletnego spisu prac Ludwiki Ogorzelec opublikowanego w: *Ludwika Ogorzelec. Krystalizacja przestrzeni. Akcja twórcza od 1981 roku. Rzeźba*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2019, s. 318–349.

² The numbering is based on the complete list of Ogorzelec's works published in: *Ogorzelec. Space Crystallization. Art Action Since 1981: Sculpture*, Muzeum Architektury in Wrocław, Wrocław 2019, pp. 318–349.

do góry, jest rozproszona: nogi i ręce rozrzucone, głowa odchylona od tułowia. Postać ta zresztą zachowuje się jak współczesny skoczek wzwyż, przekładając nogę i głowę poza szalkę, obniża środek ciężkości, przez co sama ułatwia – nieszczęsna – ruch szalki ku górze.

Podobny efekt równoważenia rozproszonej formy przez formę zwartą obserwujemy w wielu pracach Ogorzelec z tego okresu. W rzeźbie mobilnej z 1987 roku (Francja, poz. kat. 26) widzimy jakby semaforową konstrukcję: pionowy element na solidnej drewnianej stopie utrzymuje niezwykle dynamiczną ażurową formę, zamykającą się w kształcie kwadratu z jednej strony i zwartego drewnianego sześcianu, opuszczonego ku dołowi na długim pręcie, po stronie drugiej. Co ciekawe, obie formy umieszczone są niemal na tej samej wysokości, można sobie wyobrazić, że konstrukcja po prawej stronie powstała poprzez rozbitcie, napowietrzenie kostki po lewej albo odwrotnie: drewniana kostka jest niczym ażurowa struktura skondensowana nagłą dośrodkową siłą przyciągania.

II. 2 Ten efekt „wdmuchięcia w drewno powietrza”, jak go określiła Ogorzelec, widać wyraźnie także w innej rzeźbie mobilnej z 1984 roku (Wrocław, poz. kat. 18), złożonej z dwóch drewnianych kul, przyłączonych drewnianymi ramionami do prostopadłościennej podstawy. Kula pełna, ciężka, spoczywa na ziemi. Kula ażurowa, wypełniona powietrzem, unosi się wysoko na prostym pręcie. Wydaje się jednak, że ta armatura jest wizualnie zbędna, nieistotna (niczym pień podtrzymujący ciało sportowca w rzeźbie Myrona), choć artystka przecie jej nie ukrywa. Masywna kula na dole, przy ziemi, zdaje się całkowicie wizualnie równoważyć tę umieszczoną wyżej. Pośredniczący mechanizm odpowiedzialny za tę równowagę staje się tylko dodatkiem; efekt, jaki tu obserwujemy, przypomina moment uderzenia ciężkiego przedmiotu o ziemię, który wzbija w powietrze lekką kulę dmuchawca.

II. 3 Rzeźba ta pokazuje wyraźnie problem, który fascynuje w tym czasie artystkę – zawieszenie rzeźby w powietrzu. Paradoksalnie, efekt ten może zostać wywołany właśnie poprzez skontrastowanie lekkiej ażurowej formy z formami ciężkimi, zwartymi, pełniącymi funkcję balastu. Takie rozwiązanie widzimy w rzeźbie mobilnej powstałej w pracowni profesora Césara w 1985 roku (poz. kat. 20). Górna część przypomina ptaka lub ażurową konstrukcję archaicznej maszyny latającej. Poprzez umieszczoną poniżej prostokątną kratownicę łączy się z trzema mocnymi drewnianymi bryłami, jakby kroplami zawieszonymi na wąskich drewnianych wysięgnikach. Równowaga w wypadku tej rzeźby nie zachodzi w płaszczyźnie horyzontalnej, ale wertykalnej: górna część zdaje się unosić ku górze, równoważona jedynie trzema mocnymi formami u dołu. W układzie fizycznym górna konstrukcja opiera się na trzech podstawach, w wymiarze optycznym elementy tej podstawy powstrzymują ruch rzeźby ku górze.

Dążenie ku efektowi przełamania grawitacji jest widoczne także w innych pracach Ludwika Ogorzelec w tym czasie. Przykładem jest piękna rzeźba mobilna z 1985 (poz. kat. 22), w formie ażurowego, drewnianego, leżącego prostopadłościannu, umieszczonego jakby na cienkiej długiej nóżce (w istocie rzeźba jest podwieszona, a zatem rzeczywisty punkt podparcia jest ukryty). Patrząc, można by pomyśleć, że jest to forma, która unosi się w powietrzu, bo jest wypełniona powietrzem, a nawet od powietrza lżejsza. Wąskie

pan; he lowers the center of gravity, thereby easing – unfortunately – the scale pan's upward movement.

A similar effect – the compact form balancing the dispersed form – can be observed in other works from this period. In a mobile sculpture from 1987 (France, cat. No. 26), we see a semaphore-like structure: a vertical element on a solid wooden foot upholds an extremely dynamic openwork form, enclosed in the shape of a square on one side and a compact wooden cube, lowered downwards on a long bar on the other. Interestingly, both forms are placed almost at the same height, one can imagine that the structure on the right was created by breaking or blowing up the cube on the left, or vice versa: the wooden cube looks as if the openwork structure was condensed by a sudden centripetal force of gravity.

This effect of “blowing air into the wood”, as Ogorzelec described it, is also clearly visible in another mobile sculpture from 1984 (Wrocław, cat. No. 18), consisting of two wooden spheres connected by wooden arms to a rectangular base. A full, heavy sphere rests on the ground. An openwork sphere, filled with air, rises high on a straight rod. It seems, however, that it is visually redundant, irrelevant – like the trunk supporting the athlete's body in Myron's sculpture – even though the artist does not hide it. The massive ball at the bottom, near the ground, seems to balance out the one placed above. The intermediary mechanism responsible for this balance becomes just an add-on; the effect we observe here resembles the moment at which a heavy object hits the ground, raising a light sphere of a dandelion into the air.

This sculpture clearly addresses questions that interest the artist during this period – the suspension of the sculpture in the air. Paradoxically, this effect can be achieved by contrasting a light openwork form with heavy, compact forms serving as counterweight. We see this solution in the mobile sculpture created in the studio of Professor César in 1985 (cat. No. 20). The upper part resembles a bird or the openwork structure of an archaic flying machine. Through a rectangular truss placed below, it is connected to three sturdy wooden blocks, resembling drops suspended on narrow wooden poles. Here, equilibrium appears not in a horizontal, but rather a vertical plane: the upper part seems to rise upwards, balanced only by the three strong blocks at the bottom. Physically, the upper structure rests on the three blocks; optically, the elements of this base stop the sculpture's upward movement.

The pursuit of the optical illusion of breaking gravity is also visible in other pieces from that period. One example is the beautiful mobile sculpture from 1985 (cat. No. 22), consisting of a wooden, (in fact, the sculpture is suspended, and the actual point of support is hidden). Looking at it, one might think that the form floats in the air because it is filled with air, or is lighter than air. The narrow strands of wood split along grain lines form the visible structure of air mass.

Ogorzelec has also created a group of suspended mobile sculptures that literally levitate in space. However, apart from the openwork structures inscribed in the geometric forms: cuboid, oval and pyramid, they contain elements balancing the weight – ballast in the form of a compact

pasma rozszczonego wzdłuż linii włókien drewna tworzą tylko widzialną strukturę powietrznej bryły.

Ogorzelec wykonała także grupę mobilnych rzeźb podwieszonych, które dosłownie lewitują w przestrzeni. Jednak w każdej z nich oprócz ażurowych konstrukcji wpisanych w formy geometrycznych brył – prostopadłościanu, owalu i ostrosłupa – pozostawione są elementy równoważące ciężaru, balastu ze zwartego kawałka drewna. Przypominają wciąż istniejący, choć już zbędny organ, którego funkcja zanikła w toku ewolucji, relikw przesłości, czasów, gdy rzeźba trzymała się mocno ziemi.

Z tej perspektywy warta szczególnej uwagi jest rzeźba zaprezentowana w galerii w Provincetown w USA w roku 1990 (poz. kat. 53). Ma ona formę czworoboku. W pobliżu skierowanego ku górze wierzchołka prostego, gdzie materia przestrzennego rysunku zagęszcza się, wyrasta proste ramię, które załamuje się dwukrotnie i kończy niewielkim drewnianym klockiem, równoważącym większą formę. Punkt podparcia, a raczej podwieszenia rzeźby znajduje się w tym ramieniu. W przestrzeni galerii uwiadcza się niekoniczność owego mocującego ramienia – stąd już tylko krok do tego, by rzeźba nie była modelem przestrzeni zawieszoną w przestrzeni, lecz by ta granica została zniesiona. Wkrótce rzeźba stanie się rysunkiem w przestrzeni i jednocześnie rysunkiem przestrzeni, którego ramy wyznaczy konkretna architektura. Rok później w tej samej galerii Ludwika Ogorzelec zrealizuje taką rzeźbę, określając ją jako *site-specific*, której forma wypełni górny narożnik pomieszczenia galerii, współtworząc jego przestrzeń. Będzie to jedna z pierwszych realizacji, które wkrótce znajdą swoją nazwę i rozpoczną nowy rozdział w twórczości Ludwika Ogorzelec.

III Krystalizacja przestrzeni

Pomysł, by zrezygnować z pośredniczących podpór lub ukrytego podwieszenia na rzecz bezpośredniego wpisania rzeźby w przestrzeń architektoniczną, a później w przestrzeń pejzażu, był genialny w swej prostocie, a zarazem brzemienisty w konsekwencji. Pierwszą, najważniejszą, jest potraktowanie materii rzeźbiarskiej jako nie tylko rysunku w przestrzeni, ale rysunku przestrzeni. Jest to oczywiste, jeśli porównamy rzeźby Ludwika Ogorzelec do rysunku w dwóch wymiarach. Nie tylko bowiem linia tworzy rysunek, tworzą go także niezarysowane części kartki, na której rysunek został wykreślony. Podobnie w wypadku prac Ludwika Ogorzelec – fragmenty przestrzeni ujęte „rysunkiem” rzeźbiarskiej materii stają się równoprawnymi częściami rzeźby. Paradoksalnie to, co jest materialne – drewno, szkło, metal czy celofan – staje się tylko jakby abstrakcyjną ramą, wydobywającą przestrzenną formę, która stanowi istotę rzeźby. Ludwika Ogorzelec nazwała ten proces budowania przezroczystych powietrznych brył „krystalizacją przestrzeni”.

Cykl, który został zapoczątkowany w 1991, jest rozwijany do dziś. Myślę, że można dotychczasowy rozwój podzielić na fazy z przynajmniej z dwóch perspektyw: stosowanego materiału oraz pomysłów formalnych, które przewijają się w różnych wariantach w kolejnych realizacjach.

Każdy ze stosowanych materiałów narzuca swoją specyfikę. Wyraża się ona nie tylko w cechach, które artystka opisała w swoim programie, ale przede wszystkim rzutuje na artystyczny wyraz rzeźby. Sięgnijmy znów

piece of wood. They resemble a still existing, though now redundant organ whose function has faded over the course of evolution – a relic of the past, from times when sculpture clung to the ground.

In this view, it is worth noting the sculpture presented in the gallery in Provincetown, USA (1990, cat. No. 53). It is in the shape of a tetrahedron. Near the straight vertex pointing upwards, where the matter of spatial drawing densifies, there is a straight arm, bent twice and ending with a small wooden block, counterbalancing the larger form. The support point, or rather the suspension point of the sculpture is located within this arm. In the gallery space, the pointlessness of this fixing arm becomes apparent – we are one step away from the sculpture as a model of space suspended in space, one step away from this border being abolished. Soon, sculpture will become a drawing in space, and at the same time a drawing of space, framed by certain architecture. A year later, in the same gallery, Ogorzelec will present such a sculpture, describing it as *site-specific* – its form will fill the upper corner of the gallery, co-creating its space. It will be one of the first projects that will soon find a name and start a new chapter in Ogorzelec's work.

III Crystallization of Space

Abandoning intermediary supports or hidden suspensions in favor of directly inscribing the sculpture within the architectural space, and later the landscape, was an idea brilliant in its simplicity, and at the same time fraught with consequences. The first and most important is treating the sculptural matter not just as a drawing *in space*, but rather *drawing with space*. This is obvious if we compare Ogorzelec's sculptures to a two-dimensional drawing. It is not just the line that creates the drawing, but also the blank space of the sheet on which the drawing was drawn. When it comes to Ogorzelec's works, the fragments of space captured by the "drawing" of the sculptural matter become equal parts of the sculpture. Paradoxically, its material parts – wood, glass, metal or cellophane – become simply an abstract frame, bringing out the spatial form that constitutes the essence of the sculpture. Ogorzelec called this process of building transparent air masses the "crystallization of space".

The series, which started in 1991, is still being developed today. I think that its development can be divided into phases based on the material used and the formal ideas that emerge in various variants in subsequent realizations.

Each of the materials used has its particular properties, expressed not only in features described by the artist in her program but above all in how they affect the artistic expression of the sculpture. Let us return to the comparison with two-dimensional art. The works in which Ogorzelec uses wood can be compared to woodcuts. This is a traditional relief printing technique resulting from the properties of the matter – traces are left by the elements of the chiseled surface of the material. The very movement of the chisel, which translates into lines shaping the form together with the empty spaces in-between, results from the arrangement of the wood fibers. Because of this, woodcutters often employ straight lines of various lengths, creating a specific grid, a specific matrix of form. The density of the mesh creates the *chiaroscuro*, which in turn shapes the space. Comparing this to Ogorzelec's

do porównania ze sztuką operującą w płaszczyźnie: do grafiki. Prace, w których Ludwika Ogorzelec posługuje się drewnem, przyrównajmy do drzeworytu – ze wszystkich jego rodzajów najbliższe im do drzeworytu wzdłużnego. Jest to tradycyjna graficzna technika wypukła, co wynika z właściwości tego materiału – ślad pozostawiają elementy płaszczyzny, spośród których wybrano dłutem materiał. Sam ruch dłuta, przekładający się na kreski tworzące formę wspólnie z pustymi przestrzeniami pomiędzy, warunkowany jest przebiegiem włókien. Dlatego drzeworytnicy posługują się zazwyczaj prostymi liniami różnej długości, tworzącymi swoistą siatkę (szrafowanie), stanowiącą swoistą osnowę formy. Gęstość siatki buduje światłocien, który z kolei buduje przestrzeń. Przekładając to na pracę Ogorzelec, można powiedzieć, że posługując się drewnem, musi, podobnie jak drzeworytnik, dostosować się do natury tego materiału. W wyniku pracy polegającej na rozszczepianiu drewnianych belek lub gałęzi, artystka uzyskuje przeważnie proste elementy różnej długości i grubości, z których następnie tworzy konstrukcje przypominające kratownice o różnej wielkości oczek. To w dużym uproszczeniu, bo Ogorzelec posługuje się także elementami zakrzywionymi, co wzbogaca ekspresję formy. Podkreślmy jedną istotną kwestię, która staje się wyrazista w kontekście drzeworytniczego porównania: jeśli zagęszczanie i rozrzedzanie szrafowania na płaszczyźnie pozwala budować wrażenie trzeciego wymiaru, to przestrzenne szrafowanie pozwala zagęszczać i rozrzedzać samą przestrzeń, przez co krystalizacje przestrzeni stają się w istocie wizualizacją czwartego wymiaru. Sama przestrzeń staje się przedmiotem, który może podlegać kształtowaniu.

Zastosowanie innego materiału, np. szkła, zmienia możliwości rysunku w przestrzeni. Nawet jeżeli Ogorzelec powtarza efekt „przestrzennego szrafowania” charakterystyczny dla drewna, łącząc elementy w kratownicowe szklane konstrukcje, to rezultat jest zupełnie inny. Przejrzystość szklanej kreski powoduje jej rozszczepienie w zależności od oświetlenia. Postrzępiona krawędź szkła akcentuje swoją obecność, mieniąc się dziesiątkami odbłyśków. Powoduje to zupełnie inne oddziaływanie na przestrzeń, która nie jest segmentowana tak miękko i regularnie jak w wypadku drewna, ale wydaje się bardziej ostra i chropowata – jest jakby skondensowana w poszczególnych ogniskach, płonących szklanymi odbłaskami. I w taki też sposób, bardziej agresywny, oddziałuje na widza.

Użycie celofanu prowadzi do zupełnie odmiennych efektów. Kontynuując porównanie do technik graficznych, można powiedzieć, że najbliższe tu Ogorzelec do akwaforty. Techniki, która dała niezwykłą swobodę grafikowi, porównywalną do właściwej rysunkowi odręcznemu. Celofanowa linia, dająca się z jednej strony zagęszczać w zbitą sieć o geometrycznych, czasem niemal okrągłych okach, a z drugiej rozciągać na długich odległościach, pozwala budować przestrzeń niezwykle dynamiczną, wieloogniskową. Jej ruch przyspiesza i zwalnia, gęstnieje, by niemal zapaść się pod swoim ciężarem. Ogorzelec podkreśla ten efekt, często wprowadzając do tych prac kamienne lub metalowe obciążniki.

Przestrzenny rysunek buduje kryształ przestrzeni, dzieli ją i kształtuje, jednocześnie materiał warunkuje dynamikę i oddziaływanie przestrzennej formy, jej estetyczny charakter – podobnie jak zastosowana przez grafika technika przekłada się na oddziaływanie formy graficznej odbitki.

work, it can be said that, when using wood, the artist must, like a woodcutter, adapt to the nature of this specific material. To put it simply: as a result of splitting wooden beams or branches, the artist usually obtains simple elements of various lengths and thicknesses, which are used to then create structures resembling trusses of various sizes. However, Ogorzelec also uses curved elements that enrich the expression of form. When comparing her work to woodcuts, it is important to note that, while concentrating/de-concentrating the crosshatching on a two-dimensional surface creates the impression of a third dimension, doing the same in space concentrates/de-concentrates space itself. Thus, the crystallization of space becomes, in fact, a visual rendering of the fourth dimension. The space itself becomes an object that can be shaped.

The use of a different material, for example glass, changes the possibilities of drawing in space. Even if Ogorzelec repeats the effect of “spatial hatching” characteristic of wood, combining elements into lattice glass structures gives entirely different results. The transparency of the glass line causes it to split depending on the lighting. Glistening with dozens of reflections, the jagged edge of the glass accentuates its presence. This has a completely different effect on the space, which is not segmented as softly and regularly as in the case of wood, but seems sharper and coarser – as if it was condensed in particular focal points, ablaze with glass reflections. And in this (more aggressive) way it affects the viewers.

The use of cellophane leads to completely different results. Continuing the comparison to graphic techniques, it can be said that here Ogorzelec’s work resembles etching – a technique that gives the artist extraordinary freedom comparable to that of a freehand drawing. The cellophane line, which on the one hand can be compacted into a dense net with geometric, sometimes almost round shapes, and on the other can be stretched over long expanses, allows the creation of an extremely dynamic, multifocal space. Its movement speeds up and slows down, and densifies to almost collapse under its own weight. Ogorzelec emphasizes this effect, often introducing stone or metal counterweights into these works.

Spatial drawing constructs the crystals of space, divides and shapes it, and simultaneously the matter determines the dynamics and impact of the spatial form, its aesthetic character – just like the technique used by the graphic artist translates into the impact of the graphic form of the print.

Ogorzelec does not specialize in a specific material, but is fluent in several techniques, and in this she resembles outstanding graphic designers who have the ability to work in various techniques. Just like them, she focuses her attention on different techniques during different periods of her work.

In the first phase of *Crystallization of Space*, she focuses on wood. The form of the tetrahedron is dominant, as if derived from the first, above-described realization in Provincetown. The tetrahedron is moved away from the corner and flipped so that its tip touches the ground. In various variants – in a more compact or diluted form, with smaller and regular or larger, unrestricted, and irregular crystals of space – it appears in many projects from

Ogorzelec nie specjalizuje się w konkretnym materiale, ale posługuje biegle kilkoma technikami i w tym jest podobna wybitnym grafikom, którzy mieli umiejętność pracy w różnych technikach. I podobnie jak oni w różnych okresach twórczości skupia uwagę na innej.

W pierwszym okresie *Krystalizacji przestrzeni* koncentruje się na drewnie. Dominuje forma czworościanu, jakby wywiedziona z opisanej wcześniej realizacji w Provincetown. Czworoscian zostaje odsunięty od narożnika i odwrócony w taki sposób, że dotyka wierzchołkiem ziemi. W różnych wariantach – w formie bardziej zwartej lub rozrzedzonej, z mniejszymi i regularnymi kryształami przestrzeni lub większymi, swobodnymi i nieregularnymi – pojawia się w wielu realizacjach z lat dziewięćdziesiątych, m.in. w Galerii BWA we Wrocławiu w 1994, w tym samym roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Blanc-Mensil k. Paryża w 1997 czy w Museum of Art w Jokohamie w Japonii w 1999. Inną wersją są struktury prostopadłościennie tworzące wysokie kolumny lub struktury piętrowe. Właśnie z takich form wyrasta niezwykle ciekawa realizacja w Islip Art Museum, Long Island w Nowym Jorku w 2000 roku (poz. kat. 143). Drewniane formy piętrowe zostają odwrócone i podwieszane podstawą do sufitu, tworząc ażurowe stalaktyty. Do tej formy Ogorzelec nawiązuje w realizacji prezentowanej na obecnej wystawie.

II. 9

Oba rodzaje form – czworościenne i prostopadłościennie – realizowane są także w szkle, z reguły w przestrzeni naturalnej. Jednak ten materiał odnajdzie swoją formę w bardziej swobodnych układach, jakby w szklanych chmurach, które zaczynają powstawać od początku drugiej dekady lat dwutysięcznych. Elementy szklane zostaną zintegrowane i oparte na siatce stworzonej za pomocą stalowej linki. Przykładem jest *Eksplzja* zrealizowana w 2010 w Galerii Roi Doré w Paryżu (poz. kat. 190) czy właśnie *Zabłąkana chmura* w Ogrodach Hallera we Wrocławiu w 2012. W tych realizacjach sama sieć ze stalowej linki zaczyna wychodzić na pierwszy plan i odgrywać znaczącą rolę estetyczną. Staje się kolejną techniką, ku której ewoluuje twórczość Ogorzelec. Ten właśnie proces możemy obserwować i doświadczać go w jednej z baszt Zamku Ujazdowskiego w ramach obecnej wystawy.

II. 15

Nie można nie wspomnieć o tych realizacjach przestrzennych, w których ingerencja rzeźbiarska Ogorzelec rozwija się horyzontalnie, dosłownie tnąc przestrzeń pomieszczenia. *Moich oczu poziom*, powstała w Hudson D. Walker Gallery w Provincetown w 1995 roku, należy do pierwszych tego rodzaju rzeźb. Ogorzelec zawiesiła drewnianą strukturę na wysokości oczu widzów. Zabiegiem tym zagęściła przestrzeń, którą zazwyczaj traktujemy jako najbardziej naturalną i neutralną: stanowiąc obszar codziennego operowania naszego spojrzenia, staje się niewidoczna, w pewnym sensie przezroczysta. Fizyczne wymuszenie na widzach schylenia się oraz szukania dogodnych miejsc, wolnych przestrzeni w strukturze rzeźby, by unieść głowę, odwraca naturalną, komfortową sytuację. Podobny zabieg został wykorzystany w rzeźbie *Moich oczu poziom II* dla Galerii Les Punxes w Barcelonie w 1996.

II. 10

Niezwykle pięknym i pełnym sensów przykładem tego rodzaju horyzontalnych rozwiązań Ogorzelec jest praca z Espace St. Louis w Bar-le-Duc we Francji z 1997 (poz. kat. 131). Szkielet rzeźby tworzy szereg długich i mocnych drewnianych prętów, biegnących nad posadzką tej sakralnej

the 1990s (for example, those presented at the BWA Gallery in Wrocław and the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw in 1994, Blanc-Mensil near Paris in 1997, and the Yokohama Museum of Art in Japan in 1999). The cuboidal structures that form tall columns or stacked structures are another version of this idea. An interesting production at the Islip Art Museum, Long Island in New York in 2000 (cat. No. 143) is based on such forms. The wooden, multi-story forms are flipped over and suspended with their base to the ceiling to form openwork stalactites. Ogorzelec references this shape in the project presented at the current exhibition.

Both these kinds of forms – tetrahedral and cuboid – are also rendered in glass, typically within natural space. However, this material comes into its own in more “free” arrangements, resembling glass clouds emerging in the 2010s. Glass elements are integrated and based upon a steel cord grid. Some examples of such works are *The Explosion* realized in 2010 at the Roi Doré Gallery in Paris (cat. No. 190), and *The Stray Cloud* in Haller Gardens in Wrocław in 2012. In these projects, the steel cord itself comes to the fore and begins to play a significant aesthetic role. This is another technique towards which Ogorzelec’s work will evolve. We can witness and experience this process in one of the towers of the Ujazdowski Castle as part of the current exhibition.

One cannot fail to mention the spatial projects in which Ogorzelec’s sculptural intervention develops horizontally, literally cutting through the space of the room. *My Eye Level*, created at Hudson D. Walker Gallery in Provincetown in 1995, is one of the first sculptures of this kind. Ogorzelec hung a wooden structure at the visitor’s eye level. With this treatment, she densified the space that we usually treat as most natural and neutral: the area of the everyday operation of our gaze becomes invisible and, in a sense, transparent. Physically forcing viewers to bend down and look for convenient spaces to raise their heads reverses the ordinary, comfortable situation. A similar intervention features in *My Eye Level II* sculpture created for the Les Punxes Gallery in Barcelona in 1996.

An exceptionally beautiful and meaningful example of this kind of horizontal intervention is Ogorzelec’s work for Espace St. Louis in Bar-le-Duc, France, in 1997 (cat. No. 131). The frame of the sculpture consists of a series of long, robust wooden rods, running over the floor of this sacred Gothic space towards a high triple window closing the chancel. Based upon them, there is a structure made of smaller and thinner tangled branches, clearly becoming dynamic, gradually rising from the presbytery, meeting at the windowsill. With this piece, Ogorzelec manages to establish a successful dialogue with Gothic architecture. While respecting the delightful, rational and sophisticated construction, she complements it with an element of nature and creates a clear counterpoint to Gothic verticalism. On a spiritual level, the sculpture can be read as an emphasis on the elements of uncertainty or humility, more appropriate for present times.

The sculptures created using cellophane are characterized by a great variety in terms of both form and space within which they are inscribed. These are natural spaces – parks and forests in various climates, rocky sea coast; urbanized spaces – squares, streets, courtyards of former buildings, castles and spaces next to modern office buildings, as

gotyckiej przestrzeni ku wysokiemu trójdzielnemu oknu, zamykającemu prezbiterium. Oparta na nich konstrukcja z mniejszych i cieńszych splecionych gałęzi, wyraźnie zdynamizowana w części prezbiterium, stopniowo unosi się i zbiega na wysokości parapetu okna. Ludwice Ogorzelec udało się tą rzeźbą nawiązać udany dialog z gotycką architekturą. Zachowując szacunek dla budzącej zachwyt racjonalnej i wyrafinowanej konstrukcji dojrzałego średniowiecza, dopełnia ją elementem natury i tworzy wyrazny kontrapunkt dla gotyckiego wertykalizmu. W płaszczyźnie duchowej można odczytywać tę realizację jako akcent na elementy pokory, niepewności lub uniżenia, bardziej potrzebne w naszych czasach.

Rzeźby wykonane przy użyciu celofanu charakteryzują się dużą różnorodnością zarówno w kwestii formy, i jak przestrzeni, w które są wpisywane. To przestrzenie naturalne – park, lasy różnych sfer klimatycznych, kamieniste morskie wybrzeże; przestrzenie zurbanizowane – place, ulice, dziedzińce dawnych budowli, zamków i przestrzenie przy nowoczesnych biurach, a także rozmaite wnętrza – mniejsze sale, klatki schodowe czy rozległe *open space* biurowców. Warto zwrócić uwagę na jedną z możliwości formalnych, jaką daje ten właśnie materiał, a którą znakomicie wykorzystuje Ludwika Ogorzelec. Jest nią budujący napięcie kontrast między gęstymi i wizualnie ciężkimi, skomplikowanymi strukturami a wąskimi i długimi, niemalże pojedynczymi liniami. Ta możliwość stanowi podstawę znakomitej realizacji w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego powstałej w 2013 roku (poz. kat. 201). Dwie masy gęstej białej struktury wyrastają z naprzeciwległych ścian-regałów i kondensując, zwiężają się ku sobie, by spotkać się pośrodku sali monumentalnej czytelnicy prawie niewidoczną linią. Ogorzelec wykorzystuje tu, co oczywiste, znany motyw z fresku sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, ukazujący moment boskiego aktu stworzenia. W interesujący sposób przekłada ten znany motyw na język swojej abstrakcyjnej rzeźby, by wyrazić w wielkiej przestrzeni biblioteki proces wewnętrznego skupienia kłębiących się myśli i ogromu informacji, który prowadzi do końcowego napięcia, rodzącego twórczą ideę.

Il. 19

IV Efemeryczność rzeźby

Pewną wadą omówionych wyżej efektownych realizacji z cyklu *Krystalizacje przestrzeni* jest ich efemeryczność. Trwają one tylko w czasie prezentacji, później są unicestwiane. Jakby materialna linia z drewna, szkła, metalu czy celofanu została wygumkowana z przestrzeni, które z trudem uporządkowane kryształowały się bezgłośnie. Przestrzeń wygładza się i powraca do pierwotnego wyglądu. Może jednak nie do końca? Raz uporządkowana podług wizji artysty, do końca już nosi twórcze piętno, choć niedostrzegane przez jej codziennych użytkowników. Pozostaje dokumentacja, bogate archiwum ukazujące kolejne realizacje, rozwój czasowy form i niezwykłych pomysłów przestrzennych. Choć nie zastąpią one bezpośredniego doświadczenia rzeźby przestrzeni, które daje właśnie obecna wystawa, jednocześnie pozwalają obcować z unikalną i niezwykłą wyobraźnią artystyczną Ludwiki Ogorzelec. Może jednak któraś z realizacji Ogorzelec znajdzie wreszcie swój trwały dom w którymś z polskich muzeów sztuki współczesnej?

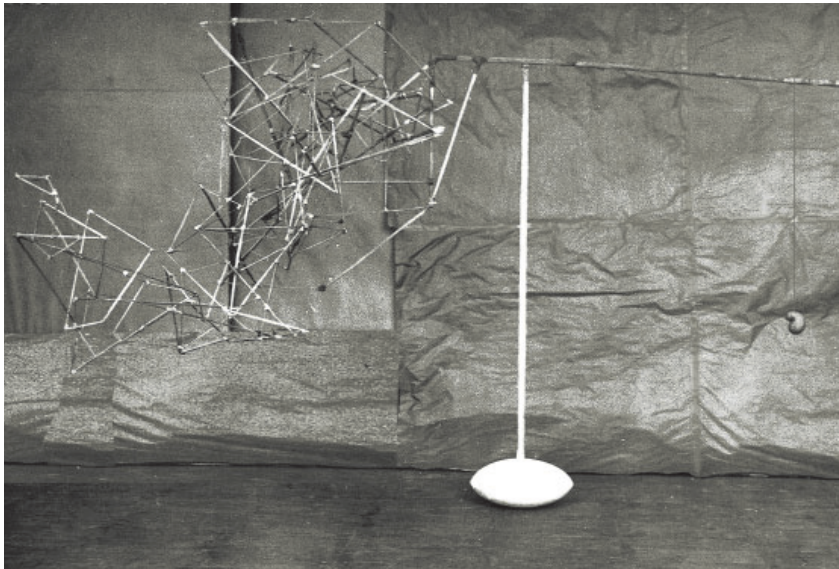
well as various interiors – smaller rooms, staircases, or the extensive open space of office buildings. It is worth noting one of the formal possibilities offered by this material, and which Ogorzelec makes great use of – the tension-building contrast between dense and visually heavy, complex structures and narrow and long, almost solitary lines. This possibility forms the basis of an excellent project presented at the University of Warsaw Library in 2013 (cat. No. 201). Two masses of dense white matter rise from opposite walls of shelving, condensing, narrow towards each other to meet in the center of the monumental reading room in an almost invisible, thin line. Ogorzelec obviously uses the famous motif from Michelangelo's fresco on the ceiling of the Sistine Chapel, showing the moment of the divine act of creation. In an interesting way, she translates this well-known motif into the language of her abstract sculpture in order to express, within the large space of the library, the internal process of focusing spinning thoughts and the vast amount of information leading to the final strain that gives rise to a creative idea.

IV The ephemeral nature of sculpture

A certain disadvantage of the above-mentioned spectacular realizations from the *Crystallization of Space* series is their ephemeral character. They exist for the duration of the exhibition and are later destroyed. As if a material line of wood, glass, metal or cellophane had been erased from a space where crystals – organized with difficulty – disintegrate silently. The space smooths itself out and returns to its original form. Well, not quite. Once reorganized according to the artist's vision, it bears a creative mark until the very end, even if its everyday users cannot see this. What remains is documentation, a rich archive of successive projects, and the development of forms and unusual spatial ideas over time. Although they are not a substitute for the direct experience of the sculpture of space provided by the current exhibition, they allow us to connect with Ogorzelec's unique and extraordinary artistic imagination. Perhaps one of her projects will finally find a permanent home in one of the Polish museums of contemporary art?

Ludwika Ogorzelec

Prace
[Works]



1 *Bez tytułu*,
1981
drzewo
kat. nr 14

Without title,
1981
wood
cat. no. 14



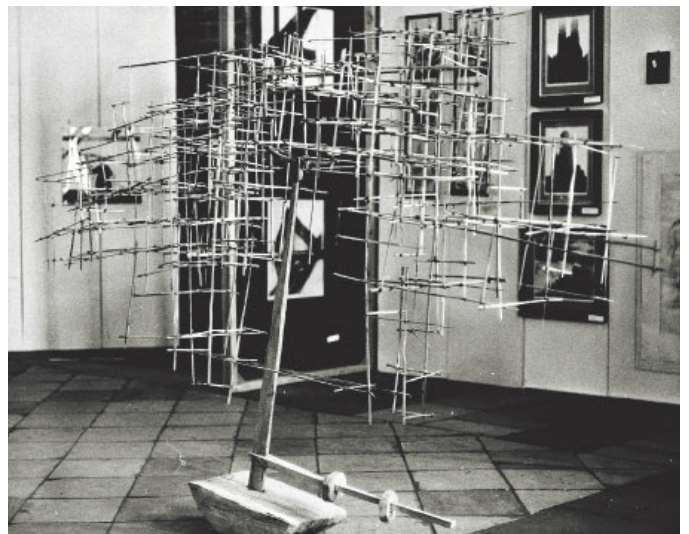
2 *Bez tytułu*
1984
rzeźba mobilna
drzewo
kat. nr 18

Without title
1984,
mobile sculpture
wood
cat. no 18



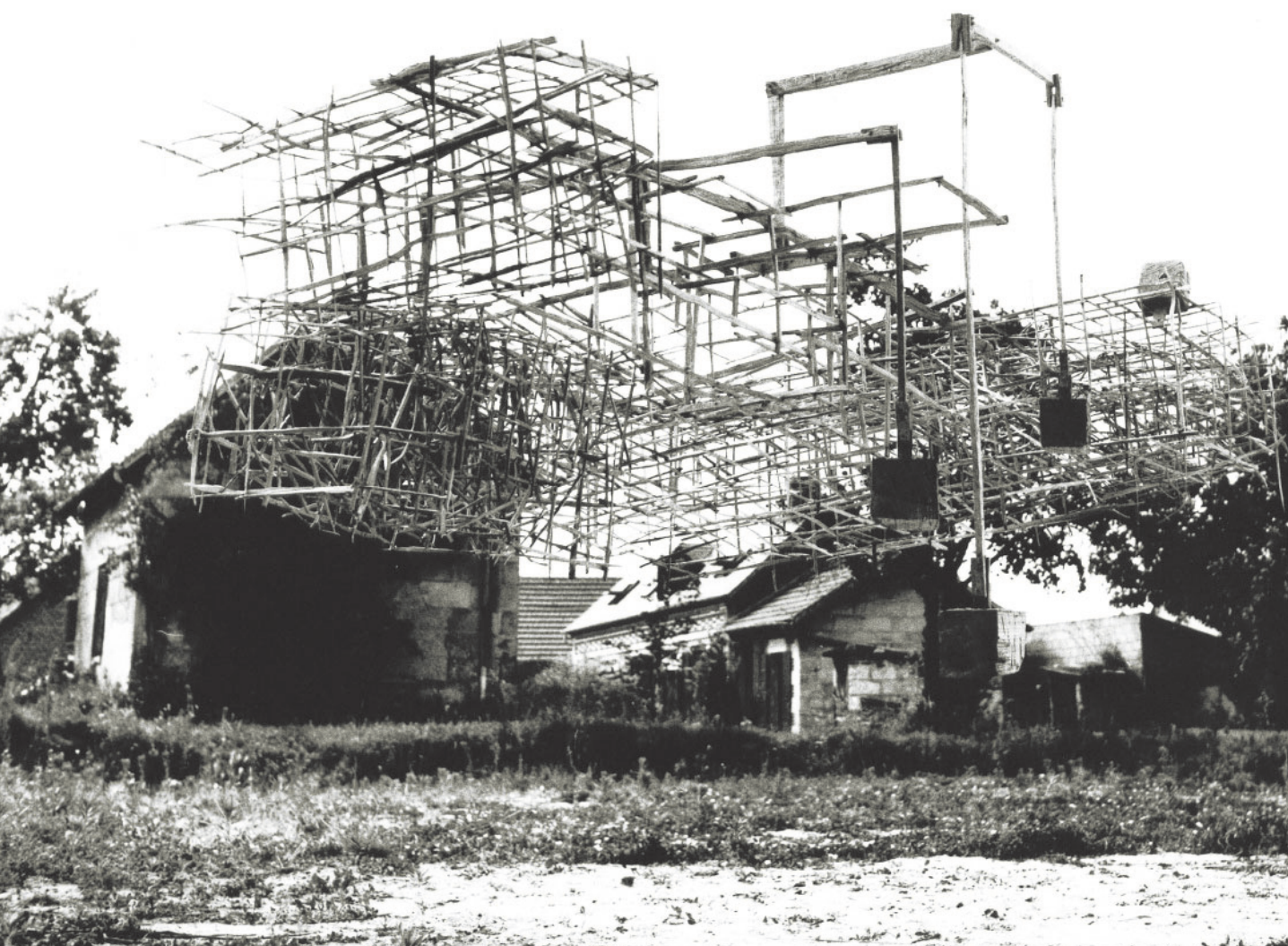
3 *Bez tytułu*
pracownia prof. Césara, Paryż, 1985
rzeźba mobilna
kat. nr 20

Without title
prof. César's workshop, Paris, 1985
mobile sculpture
cat. no. 20



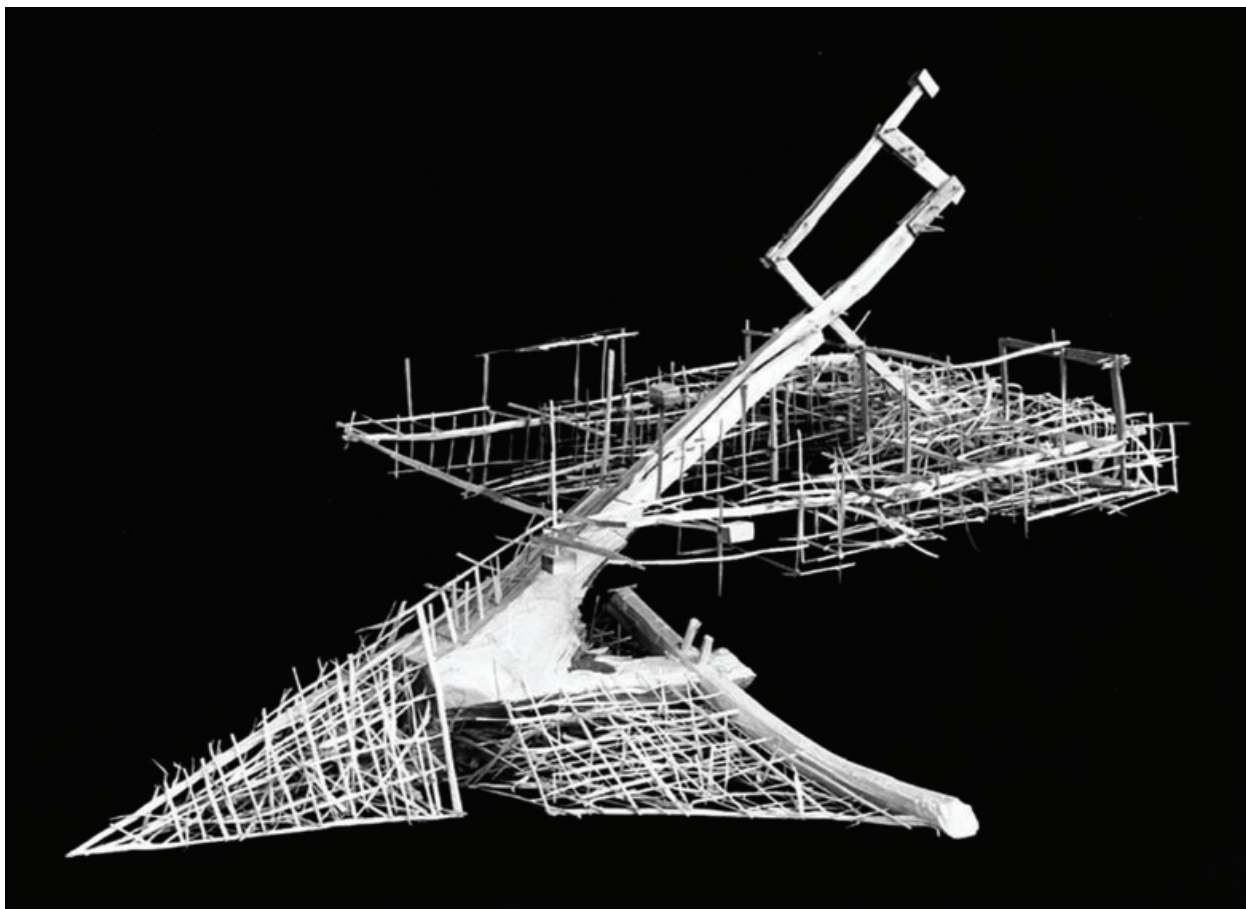
4 *Bez tytułu*
1984
rzeźba mobilna
drzewo
kat. nr 19

Without title
1984
mobile sculpture
wood
cat no. 19



5 *Bez tytułu*
1986
rzeźba mobilna
drzewo
kat. nr 23

Without title
1986
mobile sculpture
wood
cat. no. 23



6 *Bez tytułu*
1987
rzeźba mobilna
drzewo
kat. nr 32

Without title
1987
mobile sculpture
wood
cat. no. 32.



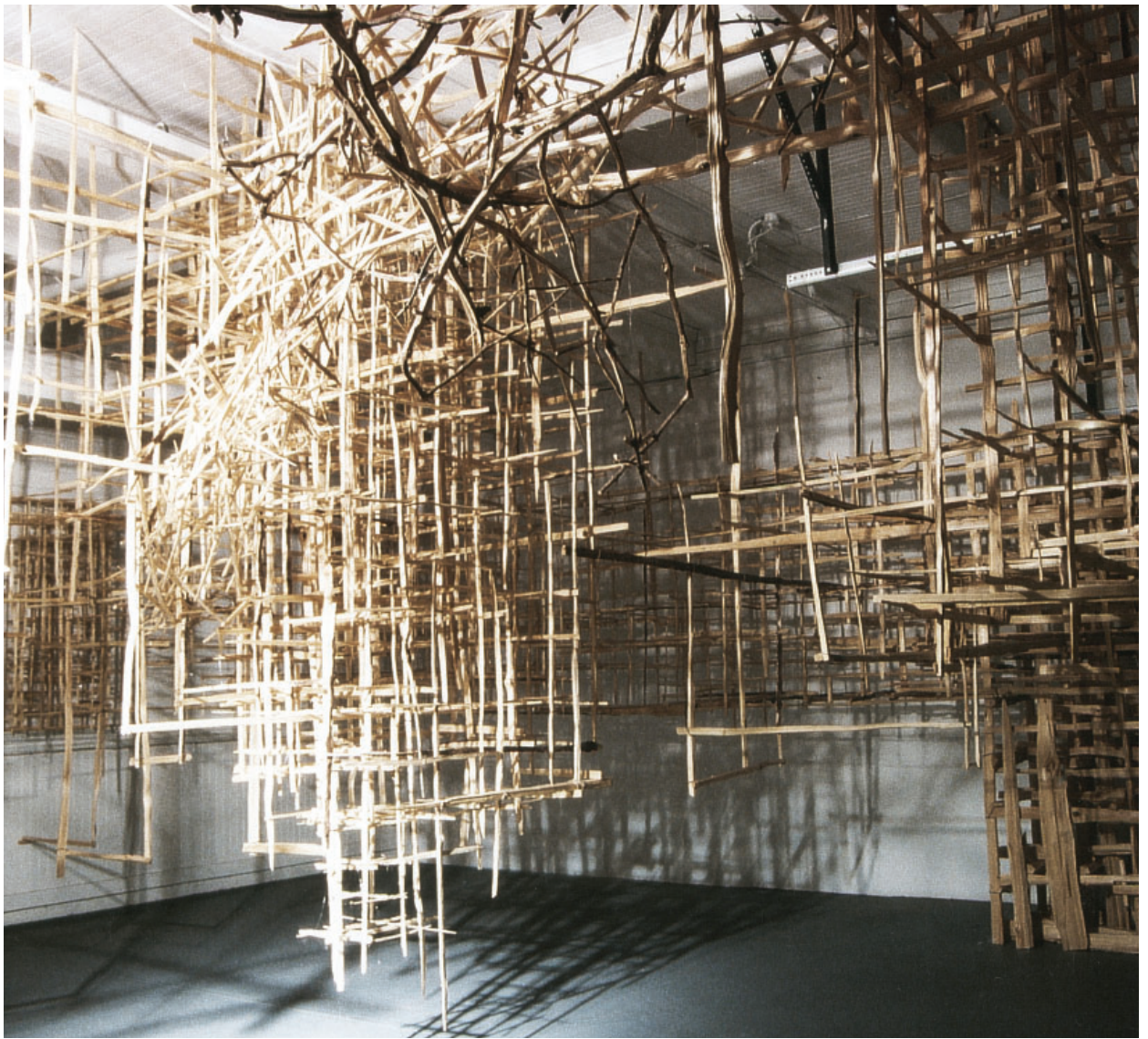
7 *Bez tytułu*
1988
rzeźba mobilna, relief ścienny
drzewo
kat. nr 29

Without title
1988
mobile sculpture, wall relief
wood
cat. no. 29



8 *Bez tytułu*
1989
drzewo
kat. nr 43

Without title
1989
wood
cat. no. 43



- 9 *Bez tytułu*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Nowy Jork, 2000
rzeźba site-specific, drzewo
kat. nr 143
- Without title*
from the *Crystallization of Space* series
New York, 2000
site-specific sculpture, wood
cat. no. 143



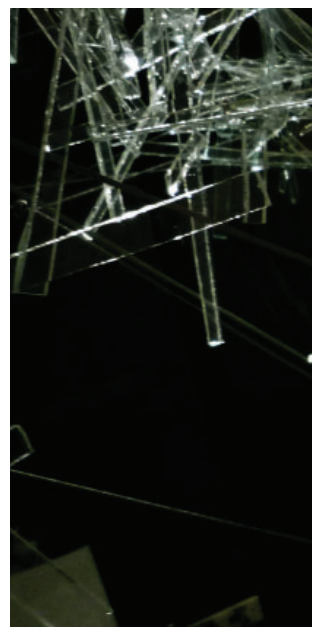
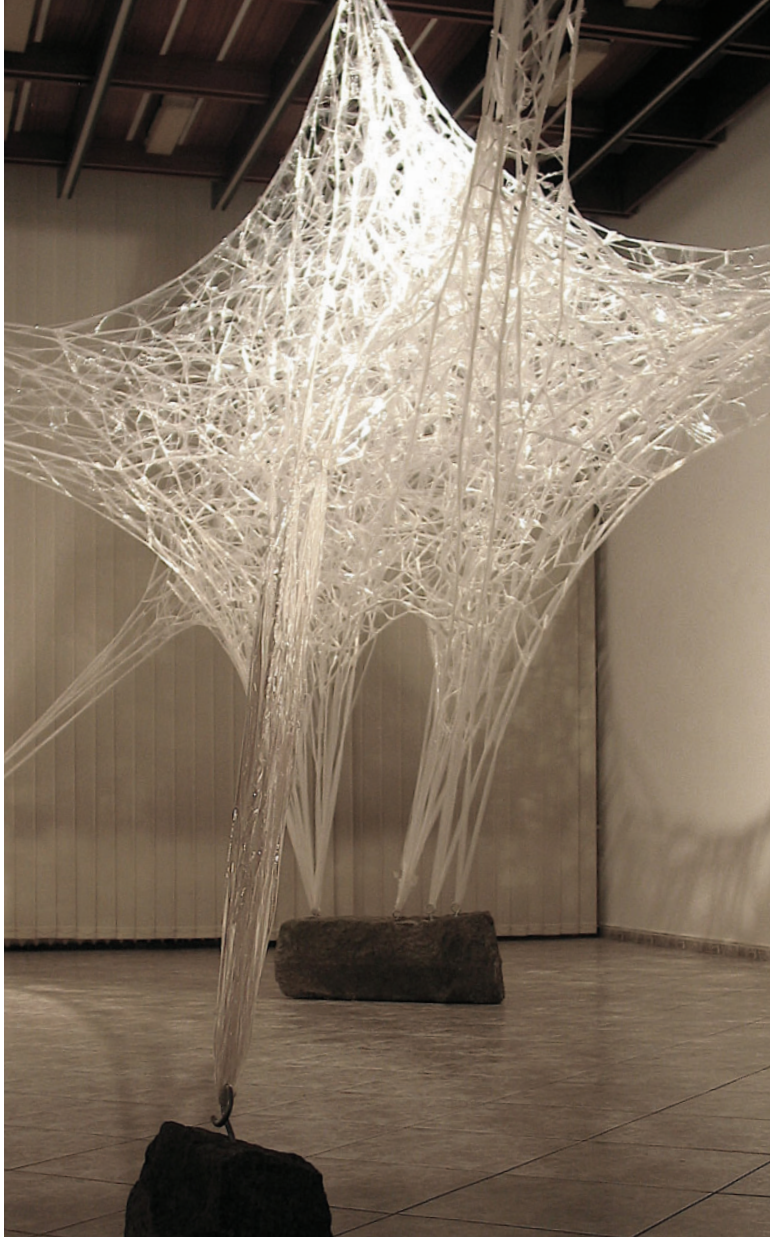
- 10 *Bez tytułu*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Espace St. Louis, Bar-le-Duc, Francja, 1997
rzeźba site-specific, drzewo
kat. nr 131
- Without title*
from the *Crystallization of Space* series
Espace St. Louis, Bar-le-Duc, France, 1997
site-specific sculpture, wood
cat. no. 131



- 11 *Bez tytułu*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
USA, 2001
kat. nr 146
rzeźba site-specific, drzewo
- Without title*
from the *Crystallization of Space* series
USA, 2001
site-specific sculpture, wood
cat. no. 146

- 12 *Bez tytułu*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Gorzów Wielkopolski, 2008
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 180

Without title
from the *Crystallization of Space* series
Gorzów Wielkopolski, 2008
site-specific sculpture, cellophane
cat. nr 180



- 13 *Zjawiska świetlne*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Warszawa, 2007
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 175

Light phenomena
from the *Crystallization of Space* cycle
Warsaw, 2007
site-specific sculpture, cellophane
cat. no. 175



- 14 *Sięgając po niemożliwe*
Poznań, 2009
rzeźba site-specific, celofan, beton
kat. nr 183

Reaching for the impossible
Poznań, 2009
site-specific sculpture, cellophane, concrete
cat. no 183



- 15 *Eksplzja*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Paryż, 2010
rzeźba site-specific, szkło, linka stalowa
kat. nr 190

Explosion
from the *Crystallization of Space* cycle
Paris, 2010
site-specific sculpture, glass, steel cable
cat. no. 190



- 16 *Moich oczu poziom III*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
USA, 2003
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 157

My Eye Level III
from *The Crystallization of Space* series
USA, 2003
site-specific sculpture, cellophane
cat. no. 157



- 17 *Taniec z linią*
Pekin, 2012
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 195

Line dance
Beijing, 2012
site-specific sculpture, cellophane
cat. no. 195



- 18 *Zabłąkana chmura*
Wrocław, 2012
rzeźba site-specific, szkło, stal
kat. nr 198

Lost cloud
Wrocław, 2012
site-specific sculpture, glass, steel
cat. no. 198



- 19 *Napięcia intelektualne*
Warszawa, 2013
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 201

Intellectual tensions
Warsaw, 2013.
site-specific sculpture, cellophane.
cat. no. 201



20 *Oddech morza*
Korea Południowa, 2015
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 207

The breath of the sea
South Korea, 2015
site-specific sculpture, cellophane
cat. no. 207



21 *Tango*
Korea Południowa, 2016
rzeźba site-specific, celofan
kat. nr 209

Tango
South Korea, 2016
site-specific sculpture, cellophane
cat. no. 209



22 *Bez tytułu*
z cyklu *Przyrządy równoważne*
Pracownia prof. Césara, Paryż, 1985

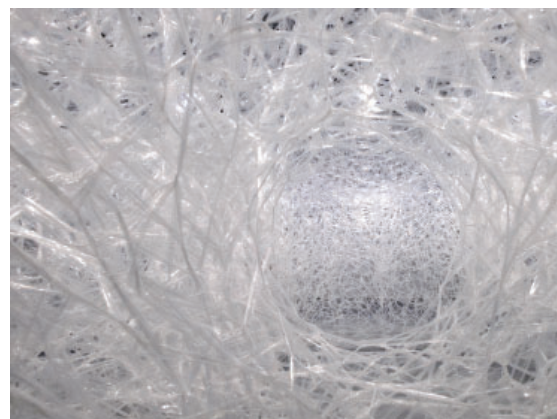
Without title
from the *Instruments of Equilibrium* series
Prof. César workshop, Paris, 1985

Dokumentacja wystawy Ludwiki Ogorzelec
Szukam momentu równowagi
w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

- 1 *Antygravitacja*
z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*
2020
drzewo
- Antigravitation*
from the *Crystallization of Space* series
2020
wood



- 3 *Rozwarstwienie*
z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*
2020
celofan
- Stratification*
from the *Crystallization of Space* series
2020
cellophane



- 4 *Moduł*
z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*
2020
celofan
- Module*
from the *Crystallization of Space* series
2020
cellophane

[Documentation of the exhibition of Ludwika Ogorzelec
I'm looking for a Moment of Equilibrium
at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art]



2 *Rzeźba mobilna (Trójkątna)*
z cyklu *Przyrządy równoważne*
1996
drzewo

Mobile sculpture (Triangle)
from *The Instruments of Equilibrium* series
1996
wood

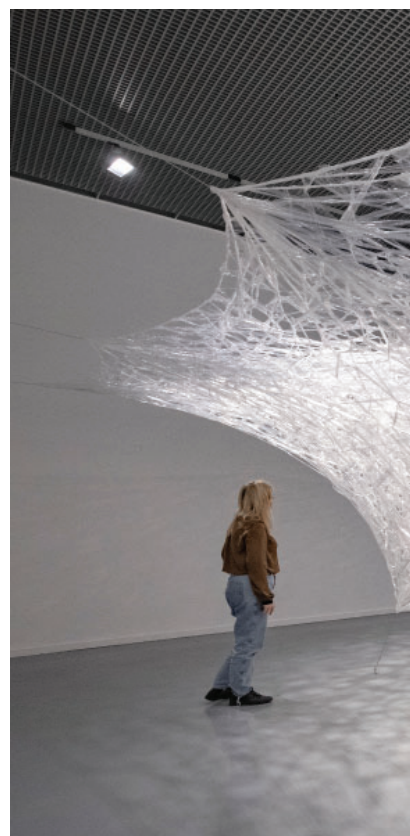
5 *Rzeźba mobilna (Prostokątna)*
z cyklu *Przyrządy równoważne*
1987
drzewo

Mobile sculpture (Rectangular)
from *The Instruments of Equilibrium* series
1987
wood



6 *Rozwarstwienie II*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
2020
celofan, 29 km linii celofanu, przestrzeń dźwiękowa

Stratification II
from the *Crystallization of Space* series
2020
29 km of cellophane line, sound space



7 *Moduł*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
2020
celofan

Module
from the *Crystallization of Space* series
2020
cellophane



9 *Antygravitacja*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
2020
drzewo

Antigravitation
from the *Crystallization of Space* series
2020
wood





8 *Eksplzja – redefinicja*
z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
2020
szkło, linka stalowa

Explosion – redefinition
from the *Crystallization of Space* series
2020
glass, steel cord



10 *Rzeźby mobilne*
z cyklu *Przyrządy równoważne*
1985-2004
drzewo

Mobile sculptures
from the *Instruments of Equilibrium* series
1985-2004
wood

Ludwika Ogorzelec

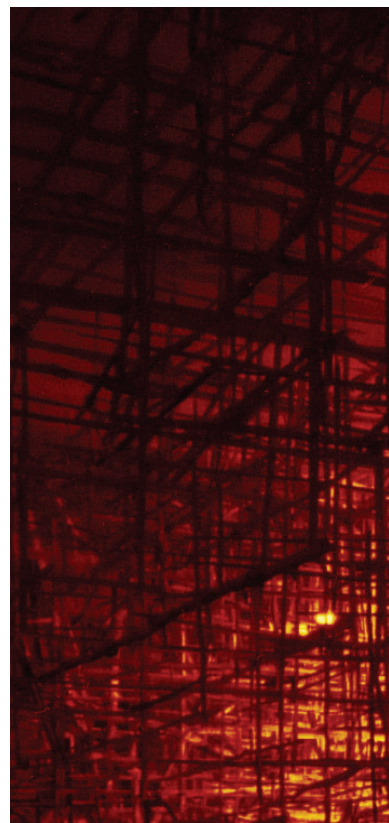
Biogram [Biogram]

Urodzona w Chobieni na Dolnym Śląsku. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu (1978–1983, dyplom w pracowni rzeźby prof. Leona Podsiadłego). Naukę kontynuowała w École nationale supérieure des Beaux-Arts w Paryżu (1985–1987), w pracowni słynnego rzeźbiarza Césara, który w 1985 roku po obejrzeniu jej prac na fotografiach przywiezionych z Polski zaproponował jej dalszą pracę w swoim atelier. W ten sposób wyjazd za granicę, planowany jako krótki – związany nie tylko z planami artystycznymi, ale również z jej zaangażowaniem w konspiracyjny ruch solidarnościowy we Wrocławiu – przerodził się w dłuższy pobyt.

Od 1985 roku Ludwika Ogorzelec ma swoją pracownię w Paryżu, jednak ze względu na specyfikę jej programu twórczego – zwłaszcza cykl *Krystalizacja przestrzeni* – realizuje prace w różnych częściach świata. Zwykle są to rzeźby typu *site-specific*, w przestrzeniach zastanych: galeriach, muzeach, miejscach publicznych. Przez 30 lat kariery zawodowej pokazała swoje prace na ponad stu wystawach (73 indywidualnych i 34 grupowych). Ważniejsze miejsca prezentacji jej dzieł to: Barbier-Beltz Galerie, Paryż (1989), Staib Gallery, Nowy Jork (1990), Galeria Awangarda BWA (1989), Wrocławiu (1993), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (1994), ASKEO Galerie, Paryż (1997), Galeria Les Punxes, Barcelona (1996), Musée-Galerie de la Seita, Paryż (1998), Yokohama Museum (1999), Pardo Gallery, Nowy Jork (2000), Islip Art Museum, Nowy Jork (2000), Contemporary Art Museum, San Jose, Kostaryka (2001), Nancy Margolis Gallery, Nowy Jork (2005), Toronto Sculpture Garden (2007), Royal Botanical Garden, Hamilton, Kanada (2008), Sunshine International Art Museum, Pekin (2012), Chiostro Di San Nicole, Spoleto, Włochy (2013) i Galeria Muzalewska, Poznań (październik 2013), Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego (listopad 2013), Galeria Pilar Ribera ygua, Andora (styczeń 2014).

Born in Chobienia in Lower Silesia. She studied at the State Higher School of Fine Arts (today Academy of Fine Arts) in Wrocław (1978–1983, receiving a diploma from the sculpture studio of Prof. Leon Podsiadły). She continued her studies at the École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris (1985–1987), in the studio of the eminent sculptor César, who – after seeing her works in photographs brought from Poland in 1985 – offered to work in his atelier. In this way, her short trip abroad – related not only to artistic plans, but also to involvement in the underground Solidarity movement in Wrocław – turned into a longer stay.

Since 1985, Ogorzelec has maintained a studio in Paris, but due to the specific nature of her work – especially the *Crystallization of Space* cycle – she has worked in various parts of the world. She typically creates site-specific sculptures in existing locations: galleries, museums, and public spaces. Over the course of her professional career, her work has been exhibited at over one hundred exhibitions (73 individual and 34 group shows). Among the more important spaces that have presented her work are: Barbier-Beltz Galerie, Paris (1989), Staib Gallery, New York (1990), Galeria Awangarda BWA (1989), Wrocław (1993), Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art (1994), ASKEO Galerie, Paris (1997), Les Punxes Gallery, Barcelona (1996), Musée-Galerie de la Seita, Paris (1998), Yokohama Museum (1999), Pardo Gallery, New York (2000), Islip Art Museum, New York (2000), Contemporary Art Museum, San Jose, Costa Rica (2001), Nancy Margolis Gallery, New York (2005), Toronto Sculpture Garden (2007), Royal Botanical Garden, Hamilton, Canada (2008), Sunshine International Art Museum, Beijing (2012), Chiostro Di San Nicole, Spoleto, Italy (2013) and Muzalewska Gallery, Poznań (October 2013), University of Warsaw Library (November 2013), and Pilar Ribera ygua Gallery, Andorra (January 2014).





Oryginalność twórczości Ogorzelec zauważają teoretycy sztuki Itzhak Goldberg i Françoise Monnin w książce *La sculpture moderne*, wydanej we współpracy z Centre Georges Pompidou w Paryżu. Fotografie jej rzeźb znalazły się wśród dzieł największych artystów na świecie w podręczniku na temat piękna dla licealistów japońskich. Twórczość Ludwika Ogorzelec stała się też przedmiotem dwóch prac magisterskich: na Uniwersytecie Aix-en-Provence (pod kierunkiem prof. Itzhaka Goldberga) i na Uniwersytecie w Dijon (pod kierunkiem prof. Andrzeja Turowskiego). Została także odnotowana przez MoMA w Nowym Jorku; informacje o niej zamieściły „New York Times”, „New Yorker”, „Art Forum USA”, „Nikkei Art” i inne pisma – japońskie, chińskie, francuskie, angielskie, kanadyjskie. „Sculpture”, najpoważniejszy na świecie periodyk poświęcony rzeźbie, obszernie pisał o jej twórczości aż czterokrotnie. Prace Ludwika Ogorzelec znajdują się w kolekcjach m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, Mamidakis Foundation na Krecie, Aime&Jacqueline Proost w Australii, w zbiorach sztuki Doroty i Tomasza Tworek w Kielcach, Art&Spa Bristol Busko Zdrój oraz Archicom we Wrocławiu – w przestrzeni publicznej na osiedlu Ogrody Hallera.

Przez 35 lat życia poza granicami kraju z całą świadomością konsekwencji Ludwika Ogorzelec pozostaje przy obywatelstwie polskim jako jedynym.

W pojedynkę, bez niczyjego wsparcia, z sukcesem reprezentuje i rozśławia sztukę polską w świecie.

Nagrody i odznaczenia

1991 – Prix du Conseil National, Monte Carlo, Monako
2000 – The Pollock-Krasner Grant, Nowy Jork, USA
2001 – I Nagroda im. ks. Józefa Sadzika, Paryż, Francja
2007 – Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski
2009 – Grand Esplanade Award, Key West Sculpture Show, Florida, USA

The uniqueness of Ogorzelec's work was noticed by art theorists Itzhak Goldberg and Françoise Monnin in the book *La sculpture moderne*, published in collaboration with the Centre Pompidou in Paris. Photographs of her sculptures have been included among the works of the world's greatest artists in a textbook on beauty for Japanese high school students. Her work has also been the subject of two MA theses: at the University in Aix-en-Provence (under the supervision of Prof. Itzhak Goldberg) and at the University in Dijon (under the supervision of Prof. Andrzej Turowski). Ogorzelec was also recognized by MoMA in New York, and information about her was published in the *New York Times*, the *New Yorker*, *Art Forum USA*, *Nikkei Art*, as well as Japanese, Chinese, French, English, and Canadian magazines. *Sculpture*, the world's most important periodical devoted to this field of art, has written extensively about her work four times. Ogorzelec's works are in the collections of, among others, Muzeum Sztuki in Łódź, Mamidakis Foundation in Crete, Aime & Jacqueline Proost in Australia, in the art collection of Dorota and Tomasz Tworek in Kielce, Art & Spa Bristol Busko Zdrój and Archicom in Wrocław – in the public space at the Haller Gardens estate.

Throughout thirty-five years of living abroad, fully aware of the consequences, Ogorzelec stands by her Polish citizenship.

On her own, without anyone's support, she successfully represents and extols Polish art around the world.

[Awards and Honours]

1991 – Prix du Conseil National, Monte Carlo, Monaco
2000 – The Pollock-Krasner Grant, New York, USA
2001 – 1st Award of priest Józef Sadzik, Paris, France
2007 – Officer's Cross of the Order of Polonia Restituta
2009 – Grand Esplanade Award, Key West Sculpture Show, Florida, USA

Wystawy indywidualne [Solo exhibitions]

- 1976
Rzeźba, Muzeum Miedzi w Legnicy
- 1983
Mechanizmy alogiczne (wystawa dyplomowa), Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu
- 1989
Ludwika Ogorzelec, Galerie Barbier-Beltz, Paryż, Francja
- 1991
Krystalizacja przestrzeni, Hudson D. Walker Gallery, Fine Arts Work Center, Provincetown, Massachusetts, USA
- 1993
Sculpture, dessin, Hartby's Gallery, Paryż, Francja
- 1994
Zdziczała jabłoń II. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 1995
Moich oczu poziom. z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Hudson D. Walker Gallery, Fine Arts Work Center, Provincetown, Massachusetts, USA
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Berta Walker Gallery, Provincetown, Massachusetts, USA
Z cyklu *Przyrządy równoważne*, Berta Walker Gallery, Provincetown, Massachusetts, USA
Dzikie pędy owocowego drzewa. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Muzeum Miedzi w Legnicy
- 1996
Dzikie pędy owocowego drzewa II. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Grodzka, BWA Lublin
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, 3^e Festiwal Café-Couette de Moissy, Saint-Piere-du-Regard, Francja
Moich oczu poziom II. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Les Punxes, Barcelona, Hiszpania
- 1997
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Le Forum Culturel du Blanc-Mesnil, Blanc-Mesnil, Francja
Sculpture, Galerie 50 m², Genewa, Szwajcaria
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galerie Askéo, Paryż, Francja
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Espace St. Louis, Bar-le-Duc, Francja
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, dialogART 5, Galerie Altes Rathaus, Worpsswede, Niemcy
- 1998
Z cyklu *Przyrządy równoważne*, Alice Mogabgab Gallery, Bejrut, Liban
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Musée-Galerie de la Seita, Paryż, Francja
Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galerie Pascal Vanhoecke, Paryż, Francja
- 1976
Sculpture, Copper Museum in Legnica, Poland
- 1983
The illogical mechanism (diploma show), State Higher School of Fine Arts in Wrocław, Poland
- 1989
Ludwika Ogorzelec, Barbier-Beltz Gallery, Paris, France
- 1991
The Crystallization of Space, Hudson D. Walker Gallery, Fine Arts Work Center, Provincetown, Massachusetts, USA
- 1993
Sculpture, drawing, Hartby's Gallery, Paris, France
- 1994
Wild apple tree II. From *The Crystallization of Space* cycle, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland
- 1995
My eyes level. From *The Crystallization of Space* cycle, Hudson D. Walker Gallery in Provincetown, Massachusetts, USA
From *The Crystallization of Space* cycle, Berta Walker Gallery, Provincetown, Massachusetts, USA
From *The Instruments of Equilibrium* cycle, Berta Walker Gallery, Provincetown, Massachusetts, USA
Wild shoots of the fruit tree. From *The Crystallization of Space* cycle, Copper Museum in Legnica, Poland
- 1996
Wild shoots of the fruit tree II. From *The Crystallization of Space* cycle, BWA Grodzka Gallery, Lublin, Poland
From *The Crystallization of Space* cycle, 3^e Festiwal Café-Couette de Moissy, Saint-Piere-du-Regard, France
My eyes level II. From *Space Crystallization* cycle at Les Punxes Gallery, Barcelona, Spain
- 1997
From *The Crystallization of Space* cycle, Culture Forum Gallery in Le Blanc-Mesnil, Blanc Mesnil, France
From *The Crystallization of Space* cycle, 50m² Galleries, Geneva, Switzerland
From *The Crystallization of Space* cycle, Askéo, Paris, France
The Crystallization of Space cycle, Espace St. Louis, Bar-le-Duc, France
The Crystallization of Space cycle, dialogART 5, Gallery Altes Rathaus, Worpsswede, Germany
- 1998
From *The Instruments of Equilibrium* cycle, Alice Mogabgab Gallery, Beirut, Lebanon
From *The Crystallization of Space* cycle, Musée-Galerie de la Seita, Paris, France
From *The Crystallization of Space* cycle, Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, France

1999

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galerie Askéo, Paryż, Francja

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Experimental Intermedia Foundation – Window Gallery, Gandawa, Belgia

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galerie Pilar Riberaigua, Andora, Andora

2000

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Robert Pardo Gallery, Nowy Jork, USA

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Islip Art Museum, Nowy Jork, USA

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Kunsthalle Worpswede, Niemcy

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Les Punxes, Barcelona, Hiszpania

2001

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Spalding University Art Gallery, Louisville, Kentucky, USA

Öppenhet II. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Lysekil, wyspa Släggö, Szwecja

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Kostaryka

2003

Oczu moich poziom III. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Lafayette College Art Gallery, Easton, Pensylwania, USA

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, National Art Gallery, Sofia, Bułgaria

2004

Moich oczu poziom IV. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Muzeum Architektury we Wrocławiu

Chmura. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, dach domu Sabiny Rieder, Rust, Austria

2005

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Nancy Margolis Gallery, Nowy Jork

2007

Mgła. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Toronto Sculpture Garden, Kanada

Zjawiska świetlne. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Studio, Warszawa

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Legnica

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Pilar Riberaigua, Andora, Andora

2008

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Sztuki Najnowszej, Gorzów Wielkopolski

2009

Szok. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Regionalne Centrum Kultury w Kołobrzegu

1999

From *The Crystallization of Space* cycle, Askéo, Paris, France

From *The Crystallization of Space* cycle, Experimental Intermedia Foundation - Gallery Window, Gent, Belgium

From *The Crystallization of Space* cycle, Pokaz Art Critic Gallery, Warsaw, Poland

From *The Crystallization of Space* cycle, Pilar Riberaigua Gallery, Andorra

2000

From *The Crystallization of Space* cycle, Robert Pardo Gallery, New York, USA

From *The Crystallization of Space*, Islip Art Museum, Long Island New York

From *The Crystallization of Space*, Kunsthalle in Worpswede, Germany

From *The Crystallization of Space*, Les Punxes Gallery in Barcelona, Spain

2001

From *The Crystallization of Space* cycle, Spalding University Art Gallery in Louisville, Kentucky USA

Transparency II. From *Space Crystallisation* cycle, Slogo Island, Lysekil, Sweden

From *The Crystallization of Space* cycle, Modern art Museum in San Jose, Costa Rica

2003

My Eye Level III. From *Space Crystallization* cycle, Lafayette College Art Gallery, Easton, Pennsylvania, USA

From *Space Crystallization* cycle, National Museum in Sofia, Bulgaria

2004

My Eye Level IV. From *The Crystallization of Space* cycle, Museum of Architecture in Wrocław Poland

The cloud. From *The Crystallization of Space* cycle, Sabine Rieder house in Rust, Austria

2005

From *The Crystallization of Space* cycle, Nancy Margolis Gallery, Chelsea, New York, USA

2007

Mist. From *The Crystallization of Space* cycle, Toronto Sculpture Garden, Canada

Light phenomena. From *The Crystallization of Space* cycle, Studio Gallery, Warsaw, Poland

From *The Crystallization of Space* cycle, Legnica, Poland

From *The Crystallization of Space* cycle, Pilar Riberaigua Gallery, Andorra

2008

From *The Crystallization of Space* cycle, The New Art Gallery, Gorzów Wielkopolski, Poland

2009

Shocked. From *The Crystallization of Space* cycle, The Regional Culture Centre in Kolobrzeg, Poland

2010

Rzeźba i rysunek, Galeria Roi Doré, Paryż, Francja
Mój gulag II. Du cycle *Cristallisation de l'espace*, Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge, Belgia

2011

Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Shangyuan Art Museum, Pekin, Chiny

2012

Taniec z linią. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Sanshang Museum of Contemporary Art, Pekin, Chiny
Zabłąkana chmura. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, osiedle Ogrody Hallera, Archicom SA, Wrocław
Rajskie drzewko. Z cyklu *Przyrządy równoważne*, kolekcja Doroty i Tomasza Tworków, Masłów k. Kielc
Taniec czarownic. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, plac Artystów, Kielce

2013

Z góry. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Chiostro San Nicole, Spoleto, Włochy
Laboratorium emocji. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Galeria Muzalewska, Poznań
Napięcia intelektualne. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

2014

Rzeźba i rysunek, Galeria Pilar Riberaigua, Andora, Andora
Piąta gwiazda. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Art&Spa, hotel Bristol, Busko Zdrój

2015

Przejścia. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, uliczki kwartału ratuszowego (Sukiennice, Przejście Żelaznicze, Przejście Garmcarskie), Wrocław
Myśl uwolniona. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Heritage Space, Hanoi, Wietnam

2017

Spektrum wieków średnich. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, zamek w Malborku
Dunkle Zeitalter. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Schloss Dringenberg, Niemcy
Niewidzialne napięcia. Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Jing'an Sculpture Park, Art Center, Szanghaj, Chiny

2010

Sculpture et dessin, Roi Doré Gallery, Paris, France
My gulag II. From *The Crystallization of Space* cycle, Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge, Belgium

2011

From *The Crystallization of Space* cycle, Shangyuan Art Museum, Beijing, China

2012

Dancing with the line. From *The Crystallization of Space* cycle, Sunshine Museum of Contemporary Art Museum, Coachangdi Art District in Beijing, China
The Stray cloud. From *The Crystallization of Space* cycle, The Haller Garden Estate, Archicom SA, Wrocław, Poland
The Tree of Paradise. From the cycle *The Instruments of Equilibrium*, Dorota and Tomasz Tworek Collection, Masłów, Poland
The Witches dance. From *The Crystallization of Space* cycle, Kielce, Poland

2013

From the top. From *The Crystallization of Space* cycle, Chiostro San Nicolo in Spoleto, Italy
Laboratory of emotions. From *The Crystallization of Space* cycle, Muzalewska Gallery, Poznan Poland
Intellectual tensions. From *The Crystallization of Space* cycle, Warsaw University Library, Warsaw, Poland

2014

Escultura i dibuix, Pilar Riberaigua Gallery, Andora, Andorra
The Fifth Star. From *The Crystallization of Space* cycle, Art & Spa Bristol Hotel, Busko Zdrój, Poland

2015

The Transitions. From *The Crystallization of Space* cycle, The Market Square, Wrocław, Poland
Thought freed, From *The Crystallization of Space* cycle, Heritage Space, Hanoi, Vietnam

2017

Spectrum of Middle Ages. From *The Crystallization of Space* cycle, Malbork Castle, Malbork, Poland
Dark Ages. From *The Crystallization of Space* cycle, Dringenberg Castle, Germany
Invisible tensions. From *The Crystallization of Space* cycle, Jing'an Sculpture Park Art Center in Shanghai, China

Wystawy zbiorowe (wybór) [Group exhibitions (selection)]

1984

Dyplomy'83, BWA w Krakowie – *Mechanizmy alogiczne*

1987

Wystawa artystów z PWSSP we Wrocławiu, Mons, Belgia – *Mechanizmy alogiczne*

1989

Bez tytułu, Galerie Barbier-Beltz, Paryż, Francja – *Przyrządy równoważne*

1990

Events Week '90, Tepia, Tokio – *Przyrządy równoważne*
Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu 1946-1990, Galeria Zachęta, Warszawa – *Przyrządy równoważne*
Steel and Wood, Philippe Staib Gallery, Nowy Jork, USA – *Przyrządy równoważne*

1991

XXV Prix International d'art, Monte Carlo, Monako – *Przyrządy równoważne*
Jesteśmy, Galeria Zachęta, Warszawa – *Przyrządy równoważne*

1992

Polska sztuka współczesna, Orlean, Francja – *Przyrządy równoważne*

1994

4 x rzeźba, Galeria Awangarda BWA, Wrocław – *Zdziczała jabłoń*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*

1996

L'abre, Galerie Bruno Delaure, Paryż, Francja – *Krystalizacja przestrzeni*
La Piece Unique, La Galerie, Paryż, Francja – *Przyrządy równoważne*

1997

Podstawy, Königliches Schloss, Drezno, Niemcy – *Krystalizacja przestrzeni*

1999

Weaving the World. Contemporary Arts Linear Construction, Muzeum Sztuki w Jokohamie, Japonia – *Krystalizacja przestrzeni*

2001

Express from New York, Lattuada Milano – *Pardo New York*, Galeria Fiorella Lattuada, Mediolan, Włochy – *Przyrządy równoważne*

2003

Aperceptions, Apperceptitons. Exposition d'Art Actuel, Galerie Guislain – *Etats d'Art*, Paryż, Francja – *Krystalizacja przestrzeni*

2004

Bez tytułu, ogród Bernholda Kulisza, Wiedeń, Austria – *Krystalizacja przestrzeni*

1984

from *Illogical Mechanism* for the diploma show in Krakow, Poland

1987

Illogical Mechanism, Art show PWSSP Mons, Belgium

1989

Sculpture show at Barbier-Beltz Gallery in Paris, France

1990

from *The Instruments of Equilibrium* cycle for *Event Week 90* show at Tepia in Tokyo, Japan
Art show PWSSP - Wrocław 1946-1990 at Zacheta National Gallery in Warsaw, Poland
from *The Instruments of Equilibrium* cycle for the *Steel and Wood* sculpture show at Staib Gallery in New York, USA

1991

XXV Prix International d'Art in Monte Carlo, Monaco, from *The Instruments of Equilibrium* cycle
Jesteśmy show at the National Gallery Zacheta in Warsaw, Poland

1992

from *The Instruments of Equilibrium* cycle for *Polish Contemporary Art* show in Orleans, France

1994

Wild Apple Tree I from *The Crystallization of Space* cycle
4 x Sculpture at BWA Awangarda in Wrocław, Poland

1996

L'abre, Galerie Bruno Delaure, Paris
from *The Instruments of Equilibrium* cycle for the show *La Piece Unique* at La Galerie in Paris, France

1997

from *The Instruments of Equilibrium* cycle for the show *Haltungen* at the Royal Castle in Dresden, Germany

1999

from *The Crystallization of Space* cycle for the show *Weaving the World* at Yokohama Museum of Art Japan

2001

from *The Crystallization of Space* cycle for the *Express from New York* show at Lattuada Pardo Gallery in Milan, Italy

2003

from *The Crystallization of Space* cycle for *Visual Perception* at Sorbona, *Etats d'Art* Gallery, Paris

2004

From *The Crystallization of Space* cycle, *No Title*, Bernhold Kulisz Garden, Vienna, Austria

- 2005
Histoires d'arbres, Chateau du Tremblay, Bourgogne, Francja – *Krystalizacja przestrzeni*
- 2006
Wieżowce Wrocławia. 60 lat ASP we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu – *Krystalizacja przestrzeni*
- 2007
Lustro natury, wystawa poplenerowa, Muzeum Miejskie Wrocławia, Arsenał – *Strzał*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
- 2008
Earth Art, Royal Botanical Garden, Hamilton, Kanada – *Atlantis/Atlantyda*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
- 2010
Sculpture Key West Annual Exhibition, The Key West Tropical Forest and Botanical Garden, Key West, USA – *Atlantis II/Atlantyda II*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
- 2011
Être Ainsi II, Manoir Art Center, Martigny, Szwajcaria – *Brouillard II/Mgła II*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
Before the Crash, Exeter, Anglia – *Breathable Cloud*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
- 2012
W pionie, w poziomie, w przestrzeni, lofty Archicomu „Platinum”, Wrocław – *Rozwarstwienie*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
- 2005
from *The Crystallization of Space* cycle for the show *Histoires d'arbres* at Chateau du Tremblay, Bourgogne, France
- 2006
The Skycrapers of Wrocław from *The Crystallization of Space* cycle for the show *60 years of ASP* in Wrocław at the National Museum in Wrocław, Poland
- 2007
The Shot from *The Crystallization of Space* cycle for the show *Mirror of Nature* at Arsenal Municipal Museum in Wrocław in Poland
- 2008
Atlantis II from *The Crystallization of Space* cycle for the show *Earth Art Show* curated by John Grande at the Royal Botanical Garden in Hamilton, Canada
- 2010
Atlantis II from *The Crystallization of Space* cycle at the Botanical Garden in Key West, Florida
- 2011
Être Ainsi II, Manoir Art Center, Martigny, Switzerland
Brouillard II/Mist II from *The Crystallization of Space*
Breathing Cloud from *The Crystallization of Space* cycle at Exeter Castle, UK
- 2012
Vertically, horizontally, in space. Stratification, from *The Crystallization of Space* cycle, lofts Archicom Platinum, Wrocław

Spis ilustracji [Illustrations Index]

1. *Bez tytułu*, 1981, drzewo. Kat. nr 14.
2. *Bez tytułu*, 1984, rzeźba mobilna, drzewo. Kat. nr 18.
3. *Bez tytułu*, rzeźba mobilna, pracownia prof. Césara, Paryż, 1985. Kat. nr 20.
4. *Bez tytułu*, 1984, rzeźba mobilna, drzewo. Kat. nr 19.
5. *Bez tytułu*, 1986, rzeźba mobilna, drzewo. Kat. nr 23.
6. *Bez tytułu*, Paryż, 1987, rzeźba mobilna, drzewo. Kat. nr 32.
7. *Bez tytułu*, 1988, rzeźba mobilna, relief ścienny, drzewo. Kat. nr 29.
8. *Bez tytułu*, 1989, drzewo. Kat. nr 43.
9. *Bez tytułu*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Nowy Jork, 2000. Rzeźba site-specific, drzewo. Kat. nr 143.
10. *Bez tytułu*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*. Espace St. Louis, Bar-le-Duc, Francja, 1997. Rzeźba site-specific, drzewo. Kat. nr 131.
11. *Bez tytułu*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, USA 2001, rzeźba site-specific, drewno. Kat. nr 146.
12. *Bez tytułu*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Gorzów Wielkopolski, 2008. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 180.
13. *Zjawiska świetlne*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Warszawa, 2007. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 175.
14. *Sięgając po niemożliwe*, Poznań, 2009. Rzeźba site-specific, celofan, beton. Kat. nr 183.
15. *Eksplozja*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, Paryż, 2010. Rzeźba site-specific, szkło, linka stalowa. Kat. nr 190.
16. *Moich oczu poziom III*, z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*, USA, 2003. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 157.
17. *Taniec z linią*, Pekin, 2012. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 195.
18. *Zabłąkana chmura*, Wrocław, 2012. Rzeźba site-specific, szkło, stal. Kat. nr 198.
19. *Napięcia intelektualne*, Warszawa, 2013. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 201.
20. *Oddech morza*, Korea Południowa, 2015. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 207.
21. *Tango*, Korea Południowa, 2016. Rzeźba site-specific, celofan. Kat. nr 209.
22. *Bez tytułu*, z cyklu *Przyrządy równoważne*, pracownia prof. Césara, Paryż, 1985.
1. *Without title*, 1981, wood. Cat. No. 14.
2. *Without title*, 1984, mobile sculpture, wood. Cat. No. 18.
3. *Without title*, mobile sculpture, prof. César workshop, Paris, 1985. Cat. No. 20.
4. *Without title*, 1984, mobile sculpture, wood. Cat. No. 19.
5. *Without title*, 1986, mobile sculpture, wood. Cat. No. 23.
6. *Without title*, Paris, 1987, mobile sculpture, wood. Cat. No. 32.
7. *Without title*, 1988, mobile sculpture, wall relief, wood. Cat. No. 29.
8. *Without title*, 1989, wood. Cat. No. 43.
9. *Without title*, from *The Crystallization of Space* cycle, New York, 2000. Site-specific sculpture, wood. Cat. No. 143.
10. *Without title*, from *The Crystallization of Space* cycle. Espace St. Louis, Bar-le-Duc, France, 1997. Site-specific sculpture, wood. Cat. No. 131.
11. *Without title*, from *The Crystallization of Space* cycle, USA 2001, site-specific sculpture, wood. Cat. No. 146.
12. *Without title*, from *The Crystallization of Space* cycle, Gorzów Wielkopolski, 2008. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 180.
13. *Light phenomena*, from *The Crystallization of Space* cycle, Warsaw 2007. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 175.
14. *Reaching for the impossible*, Poznań, 2009. Site-specific sculpture, cellophane, concrete. Cat. No. 183.
15. *Explosion*, from *The Crystallization of Space* cycle, Paris, 2010. Site-specific sculpture, glass, steel cable. Cat. No. 190.
16. *My eye level III*, from *The Crystallization of Space* cycle, USA, 2003. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 157.
17. *Line dance*, Beijing, 2012. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 195.
18. *Lost cloud*, Wrocław, 2012. Site-specific sculpture, glass, steel. Cat. No. 198.
19. *Intellectual tensions*, Warsaw, 2013. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 201.
20. *The breath of the sea*, South Korea, 2015. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 207.
21. *Tango*, South Korea, 2016. Site-specific sculpture, cellophane. Cat. No. 209.
22. *Without title*, from *The Instruments of Equilibrium* cycle, prof. César workshop, Paris, 1985.

Ilustracje dzięki uprzejmości Ludwiki Ogorzelec.

Illustrations courtesy of Ludwika Ogorzelec.

Dokumentacja wystawy Ludwika Ogorzelec
Szukam momentu równowagi
w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

[Documentation of the exhibition of Ludwika Ogorzelec
I'm Looking for a Moment of Equilibrium
at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art]

1. *Antygravitacja*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni* 2020, drzewo, wys.: 4,42 m x 10 x 9,97 m, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fragment.
2. *Rzeźba mobilna (Trójkątna)*, z cyklu *Przyrządy równowazne*, 1996, drzewo.
3. *Rozwarstwienie*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, celofan, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fragment.
4. *Moduł*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, wys. 4,39 x 9,27 x 9,70 m, celofan, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fragment.
5. *Rzeźba mobilna (Prostokątna)*, z cyklu *Przyrządy równowazne*, 1987, drzewo.
6. *Rozwarstwienie II*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, celofan (26 km), wys. 4,95 x 30,77 x 4,68 m, przestrzeń dźwiękowa, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
7. *Moduł*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, celofan. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
8. *Eksplozja – Redefinicja*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, szkło, linka stalowa, korytarz: wys. 4,18 x 2,86 x 9,99 m, baszta: wys. 5,44 x 5,56 x 5,13 m, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
9. *Antygravitacja*, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020, drewno, fragment, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
10. *Rzeźby mobilne*, z cyklu *Przyrządy równowazne* 1985-2004, drzewo, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
1. *Antigravitation*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, wood, dim. 4,42 m x 10 x 9,97 m, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, fragment.
2. *Mobile sculpture (Triangle)*, from the *Instruments of Equilibrium* series, 1996, wood.
3. *Stratification*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, cellophane, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, fragment.
4. *Module*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, cellophane, dim. 4,39 x 9,27 x 9,70 m, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, fragment.
5. *Mobile sculpture (Rectangular)*, from the *Instruments of Equilibrium* series, 1987, wood.
6. *Stratification II*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, (26 km cellophane line), dim. 4,95 x 30,77 x 4,68 m, sound installation, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, fragment.
7. *Module*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, cellophane. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art.
8. *Explosion–Redefinition*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, glass, steel cable, corridor: dim. 4,18 x 2,86 x 9,99 m, tower: dim. 5,44 x 5,56 x 5,13 m, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art.
9. *Antigravitation*, from the *Crystallization of Space* series, 2020, wood, fragment. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art.
10. *Mobile sculptures*, from the *Instruments of Equilibrium* series, 1985-2004, wood Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art.

Na okładce:
Antygravitacja, z cyklu *Krystalizacje przestrzeni*, 2020.

On the cover:
Antigravitation, from the *Crystallization of Space* series, 2020.

U-jazdowski

04/12/2020—02/05/2021

wystawa [exhibition]

Ludwika Ogorzelec

Szukam momentu równowagi

[I'm Looking for a Moment of Equilibrium]

Kurator [Curator]

Piotr Bernatowicz

Koordynatorki [Coordinators]

Anna Dąbrowa

Joanna Saran

Projekt graficzny [Graphic design]

Miłosz A. Lodowski

Koordinacja komunikacji [Communications coordination]

Beata Łupińska-Rytel

Tłumaczenia [Translation]

Joanna Figiel

Redakcja językowa i korekta [Proofreading]

Sylvia Breczko

Jan Koźbiel

Nick Faulkner

Koordinacja wydawnicza [Editorial coordination]

Sabina Winkler-Sokołowska

Promocja i komunikacja [Promotion and communications]

Natalia Karas

Beata Łupińska-Rytel

Maria Nóżka

Marta Walkowska

Arletta Wojtala

Edukacja i Upowszechnianie [Education and audience development]

Iga Fijałkowska

Anna Kierkosz

Aleksandra Rajska

Joanna Rentowska

Julian Tomala

Dokumentacja fotograficzna wystawy [Photo documentation]

Bartosz Górka

Druk [Print]

Drukarnia Akapit

Wystawa dedykowana pamięci Kornela Morawieckiego

[Exhibition dedicated to the memory of Kornel Morawiecki]

Patronat honorowy [Honorary patronage]

Partner [Partner]



Honorowy patronat
Prezesa Rady Ministrów
Mateusza Morawieckiego



Wystawa sfinansowana ze środków [Exhibition financed by]

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

fundacja arp

FUNDACJA
BGK

FUNDACJA
KGHM
POLSKA MIĘDZ

Partnerzy medialni [Media partners]

artension



AKTIVIST



ISBN 978-83-65240-88-0

Copyright ©

Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski

[Ujazdowski Castle

Centre for Contemporary Art]

Jazdów 2, 00-467 Warszawa

www.u-jazdowski.pl



**Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski**

**[Ujazdowski Castle
Centre for Contemporary Art]**

**Jazdów 2, Warszawa
www.u-jazdowski.pl**