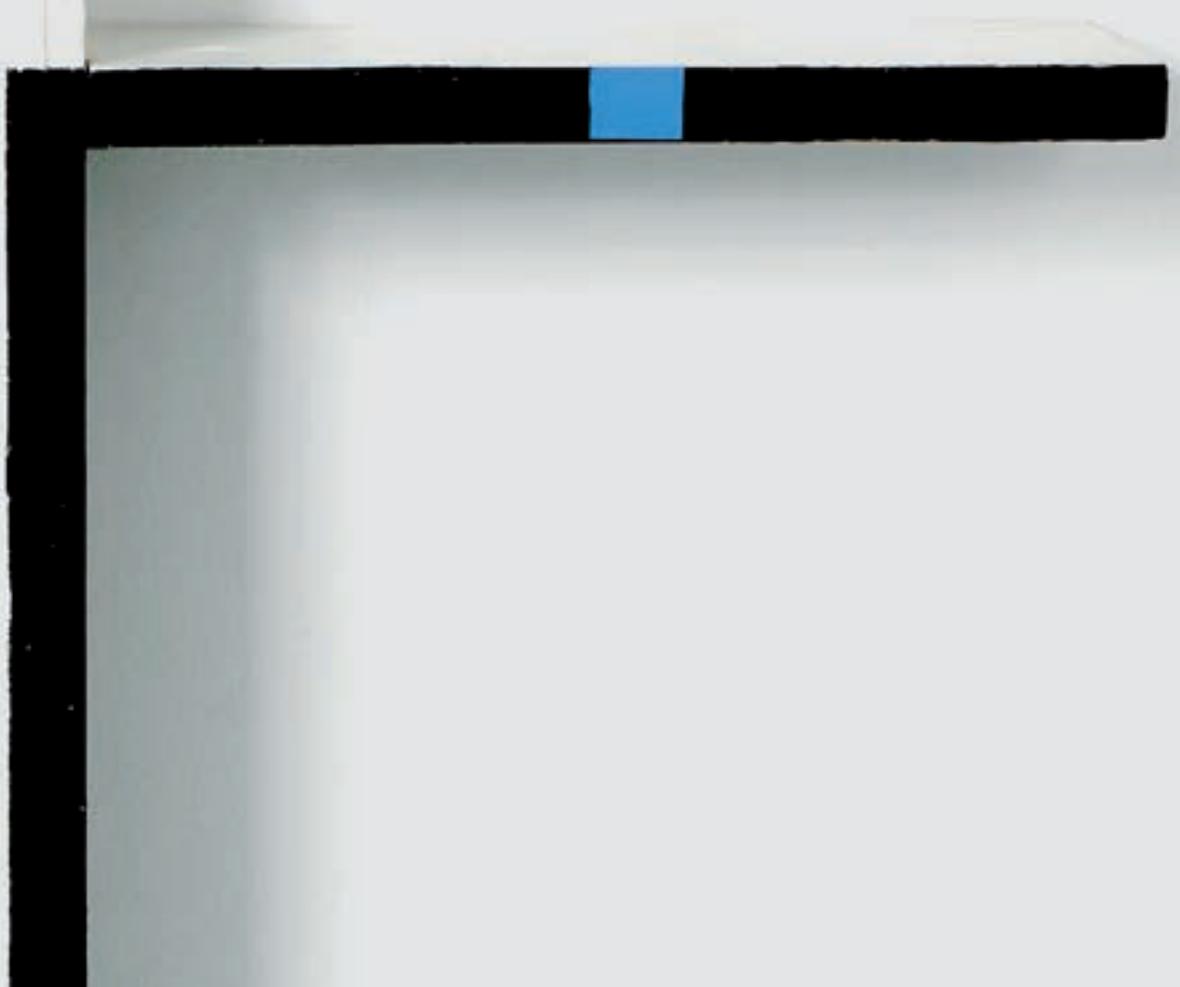




**Grażyna Kulczyk  
Collection**

Everybody Is Nobody  
for Somebody





**Grażyna Kulczyk Collection**

Everybody Is Nobody for Somebody





# Grażyna Kulczyk Collection

Everybody Is Nobody  
for Somebody

FUNDACION



.TF. EDITORES

## Antonio Escámez Torres

Presidente  
Fundación Banco Santander

Desde Fundación Banco Santander estamos orgullosos de presentar por primera vez en España la colección de arte contemporáneo de Grażyna Kulczyk, una de las más importantes que existen actualmente en Polonia. Con el sugerente título *Everybody Is Nobody for Somebody* una selección de la misma se expone en la Sala de Arte de la Ciudad Grupo Santander, en Boadilla del Monte (Madrid), entre febrero y junio de 2014.

Se consolida así nuestro particular proyecto expositivo consistente en dar a conocer el arte contemporáneo internacional a través de la presentación de grandes colecciones privadas, iniciativa que pusimos en marcha en 2010 con la Daros Latinamérica Collection de Zúrich, y continuamos con la Collezione Sandretto Re Rebaudengo de Turín (2011), la Rubell Family Collection de Miami (2012) y la Cranford Collection de Londres (2013).

En esta ocasión tenemos la suerte de poder acercar al público una magnífica colección, que permitirá dar a conocer con mayor profundidad el arte realizado en Polonia, afianzando a un tiempo nuestros lazos con este país donde, durante la pasada primavera, tuvimos la oportunidad de mostrar una parte de la Colección Banco Santander en el Museo Nacional de Wrocław.

Es un gran privilegio que Grażyna Kulczyk nos haya elegido para exponer una selección de sus obras, realizadas por los principales artistas activos en Polonia entre 1945 y 1989 –época en la que el país estuvo bajo régimen comunista–, y por renombrados artistas internacionales, con los que aquellos entablan interesantes diálogos.

La exposición se organiza en tres grandes bloques: arte abstracto y conceptual; mujeres en las artes visuales y piezas con referencias a la memoria colectiva y a la historia. El comisario de la muestra ha querido plasmar así la personalidad de Grażyna Kulczyk como coleccionista, y demostrar por qué es considerada uno de los referentes culturales más relevantes de Polonia.

Conscientes de la importancia que la educación artística tiene en nuestra sociedad, la exposición se completa con un programa educativo que incluye visitas-taller para familias, visitas dinamizadas para colegios y visitas para colectivos con diversidad cognitiva.

Quiero agradecer expresamente a Timothy Persons su dedicación y labor de comisariado y a Justyna Buśko, coordinadora del equipo de Art Stations Foundation, por todo el apoyo mostrado. Asimismo, quiero dejar constancia, en nombre de todo el equipo de Fundación Banco Santander, de nuestra inmensa gratitud a Grażyna Kulczyk por su generosidad al habernos cedido lo mejor de su colección para presentarla al público que visita la Sala de Arte Santander.

## Antonio Escámez Torres

*Chairman*

Fundación Banco Santander

Here at Fundación Banco Santander we are proud to host the first public showing in Spain of the Grażyna Kulczyk Collection, one of the most important contemporary art collections in Poland today. Under the evocative title *Everybody Is Nobody for Somebody*, selected works from this collection will be on display at Grupo Santander City's exhibition rooms in Boadilla del Monte, Madrid, from February to June 2014.

This event is further proof of our commitment to a special exhibition project whose mission is to publicise international contemporary art by presenting pieces from major private collections, an initiative we launched in 2010 with the Daros Latinamerica Collection from Zurich and continued with the Collezione Sandretto Re Rebaudengo from Turin (2011), the Rubell Family Collection from Miami (2012) and the Cranford Collection from London (2013).

On this occasion, it is our privilege to introduce the Spanish audience to a splendid collection that will offer a closer look at the art produced in Poland while strengthening our ties to that country, where we had the fortunate opportunity to exhibit part of the Banco Santander Collection at the National Museum in Wrocław last spring.

We are deeply honoured that Grażyna Kulczyk has chosen our venue to host an exhibition of works from her collection in which fascinating dialogues emerge between the creations of leading artists active in Poland between 1945 and 1989—years when the country was governed by a communist regime—and pieces by renowned international artists.

The exhibition is divided into three major sections: abstract and conceptual art, women in the visual arts, and works that tie in with the concepts of collective memory and history. With this structure, the show's curator has attempted to capture Grażyna Kulczyk's unique personality as a collector and to show why she is regarded as one of the most important actors in the Polish arts scene.

At Fundación Banco Santander we are also keenly aware of the importance of art education in our society. Consequently we have designed an educational programme in connection with this show that includes workshop-tours for families, dynamic guided tours for schools, and visits for groups with cognitive diversity.

I would like to offer a special word of thanks to Timothy Persons for his dedication and curatorial effort, and to Justyna Buśko, coordinator of the Art Stations Foundation team, for all her support. On behalf of the entire team at Fundación Banco Santander, I would also like to acknowledge our tremendous debt of gratitude to Grażyna Kulczyk for her generosity in letting us share the very best of her collection with the audiences who visit Santander's exhibition rooms.

## Grażyna Kulczyk

Les invito a explorar y disfrutar el arte que he traído desde Polonia. Creo que es la primera vez que un coleccionista privado de mi país participa en un acontecimiento tan importante como la exposición organizada por Fundación Banco Santander. Las condiciones de vida en Polonia, la laboriosa tarea de reconstruir el país tras la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial y las tensiones derivadas de formar parte del Bloque del Este sometido al control soviético no propiciaban la creación de una colección privada que reflejara el desarrollo del arte contemporáneo. Sin embargo, logré llevar a cabo este proyecto gracias a los conocimientos que adquirí durante mi labor como empresaria pionera, compasiva y comprometida. Me convertí, en esencia, en mi propia patrocinadora. Reunir mi colección exigía prudencia y determinación, y también osadía.

Me formé como abogada. Mi padre, piloto del Escuadrón 305 de la Royal Air Force, participó en la Batalla de Inglaterra. De no haber sido por las convicciones patrióticas de mi madre, médico y activista social, que convenció a mi padre para que regresara a Polonia tras la guerra, yo habría nacido en Londres. Probablemente, eso me habría proporcionado unas condiciones mejores para desarrollar mi talento empresarial, pero nunca habría tenido la oportunidad de reunir una colección de arte tan extraordinaria.

Hace poco más de diez años, creé en Poznań, una de las cuatro ciudades más grandes de Polonia, un distrito artístico y comercial único con un espacio especialmente diseñado y reservado para las actividades artísticas. Se encontraba en un revitalizado complejo postindustrial de edificios conocido por el nombre de su función histórica: Stary Browar [vieja fábrica de cerveza]. He recibido en dos ocasiones premios de jurados del ICSC (Consejo Internacional de Centros Comerciales) por conducir al sector hacia una nueva dimensión, gracias a la integración de negocio y arte que caracteriza a este proyecto.

En el centro comercial Stary Browar se encuentra el museo, que acoge cada año un gran número de exposiciones de arte. También alberga la Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, que organiza talleres, conferencias y festivales con artistas y expertos de toda Europa.

Durante el desarrollo de estos proyectos, he descubierto que mi filosofía empresarial se puede resumir en un principio sencillo, que establece que en mi actividad arte y negocio deben repartirse al cincuenta por ciento, con independencia de que el proyecto en cuestión se lleve a cabo en Poznań, en Nueva York o en Londres. Este principio aporta orden y equilibrio a todas las facetas de mi vida.

Soy consciente de que pertenezco a un micromundo de mujeres coleccionistas profesionalmente activas. Siento una gran curiosidad por conocer su reacción ante esta colección, concebida de un modo sencillo y muy personal, que nació en un lugar y un momento únicos en la historia de Europa.

Me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a Paloma Botín por su valor y su imaginación: gracias por reparar en una coleccionista de una parte de Europa que merece ser descubierta. A Timothy Persons, el comisario, por su enorme sensibilidad y su sabiduría a la hora de presentar un material tan complejo y mostrar el espíritu de la colección. A Anda Rottenberg y Julian Heynen por su excelente análisis, que se recoge en el presente catálogo. A Asia Żak Persons, Monika Branicka, Paulina Kolczyńska, Isabella Czarnowska y Joanna Mytkowska por sus interesantes observaciones y por su participación. Al personal de la Art Stations Foundation, en especial a Justyna Buško, y de Fundación Banco Santander, sobre todo a María Beguiristain, por su gran esfuerzo y su compromiso. Su implicación en este proyecto demuestra que el este y el oeste de Europa forman parte de un mismo organismo.

Espero que disfruten de la experiencia y les agradezco que me hayan concedido el honor de participar en esta importante exposición y en los actos que la complementan.

## Grażyna Kulczyk

I would like to invite you to explore and experience the art I have brought you from Poland. I believe this is the first time that a private collector from my country has taken part in an event of such great significance as the exhibition organized by Fundación Banco Santander. The living conditions in Poland, the laborious task of rebuilding the country after the devastation of World War II and the tensions of being part of the Soviet-controlled Eastern Bloc were not conducive to the creation of a private collection reflecting the evolution of contemporary art. However, I became my own sponsor and was able to carry out this project thanks to the knowledge I had acquired as a pioneering, compassionate and committed entrepreneur. Assembling my collection demanded prudence and resolve, as well as boldness and verve.

I was educated to become a lawyer. My father, a pilot in the 305th Squadron of the Royal Air Force, took part in the Battle of Britain. Had it not been for the patriotic convictions of my mother—a physician and social activist—who convinced my father to return to Poland after the war, I would have been born in London. This would have most likely provided me with better conditions for developing my entrepreneurial talents, but I would have never had the opportunity to create such a unique collection of art.

Just over ten years ago I created in Poznań, one of Poland's four largest cities, a unique art and shopping district with spaces specifically designed and designated for artistic activities. It was housed in a revitalized, post-industrial complex of buildings named after their historical function: Stary Browar [Old Brewery]. I have twice been a recipient of awards from an ICSC (International Council of Shopping Centers) jury for giving new dimension to the industry by a project's integration of business and art.

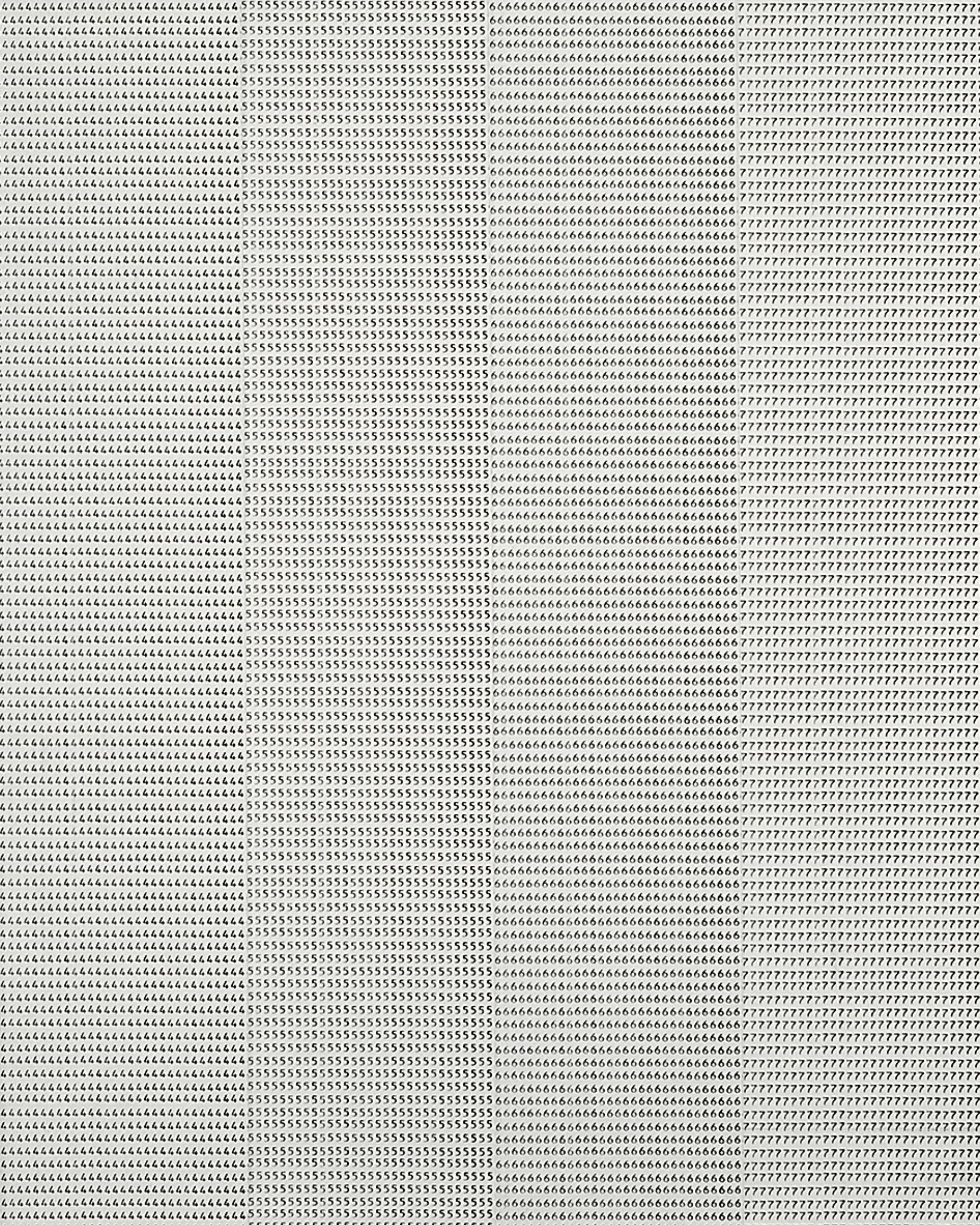
This is where the museum—housing a number of art exhibitions yearly—is located. It is also home to Grażyna Kulczyk's Art Stations Foundation, which organizes workshops, conferences and festivals featuring artists and art experts from across Europe.

In carrying out these projects I have found that my entrepreneurial philosophy can be summed up in a simple principle: that the ratio of art and business should be 50/50, regardless of whether a project occurs in Poznań, New York or London. This principle provides order and balance in all dimensions of my life.

I realize that I belong to a micro-world of professionally active women collectors. I am very curious about your response to this simply conceived and very personal collection, which came into being in a unique place and time in the history of Europe

I wish to thank Paloma Botín, for her courage and imagination. Thank you for noticing a collector in a part of Europe which deserves to be continuously discovered. Timothy Persons, the curator, for his great sensibility and wisdom in presenting such complex material and the character of the collection. Anda Rottenberg and Julian Heynen, for their analysis recapitulated with a wise text. Asia Żak Persons, Monika Branicka, Paulina Kolczyńska, Isabella Czarnowska and Joanna Mytkowska, for their thoughts, remarks and involvement. The personnel at Art Stations Foundation, in particular Justyna Buśko, and at Banco Santander Foundation, in particular María Beguiristain for their great effort and commitment—their collaboration on this project shows that Europe in the East and in the West is one organism.

I hope you enjoy the experience and I would like to thank you for the honour of being part of this important exhibition and the events accompanying it.



Todos somos nadie	10	Magdalena Abakanowicz	28	Otto Piene	172
para alguien		Mirosław Bałka	30	Agnieszka Polska	174
Everybody Is Nobody		Jan Berdyszak	34	Bettina Rheims	178
for Somebody		Carlos Cruz-Díez	38	Jan Schoonhoven	180
TIMOTHY PERSONS		Hubert Czerepok	40	Kajetan Sosnowski	182
—		Stanisław Dróżdż	42	Henryk Stażewski	184
Como abrir una caja dentro	13	Olafur Eliasson	48	Władysław Strzemiński	190
de otra caja		Wojciech Fangor	50	Alina Szapocznikow	192
On Opening Boxes		Dan Flavin	60	Antoni Tąpies	200
within Boxes		Sam Francis	62	Luis Tomasello	204
ANDA ROTTENBERG		Richard Buckminster Fuller	64	Rosemarie Trockel	208
JULIAN HEYNEN		Gego	68	Teresa Tyszkiewicz	212
		Katarzyna Górnna	72	Günther Uecker	214
		Gerhard von Graevenitz	74	VALIE EXPORT	216
		Loris Gréaud	78	Victor Vasarely	218
		Izabella Gustowska	82	Andrzej Wróblewski	222
		Sebastian Hempel	84		
		Jenny Holzer	88		
		Donald Judd	96		
		Tadeusz Kantor	100		
		Anselm Kiefer	104		
		Jarosław Kozłowski	106		
		Katarzyna Kozyra	108		
		Edward Krasiński	112		
		Zofia Kulik	120		
		Yayoi Kusama	124		
		Sol LeWitt	128		
		Zbigniew Libera	130		
		Natalia LL	134		
		Heinz Mack	136		
		Karel Malich	138		
		Agnes Martin	140		
		Jadwiga Maziarska	142		
		Annette Messager	146		
		Joan Mitchell	148		
		Manfred Mohr	150		
		François Morellet	152		
		Marzena Nowak	156		
		Roman Opałka	158		
		Gabriel Orozco	168		
		Teresa Pągowska	170	Teksty polskie	225

# Todos somos nadie para alguien

TIMOTHY PERSONS

# Everybody Is Nobody for Somebody

10

*Everybody Is Nobody for Somebody*<sup>1</sup> [Todos somos nadie para alguien] parte del concepto de que todo individuo tiene derecho a un punto de vista propio, sea cual sea su grado de notoriedad. Abre un espacio mental en el que las ideas se pueden compartir, en lugar de ser juzgadas. Los artistas en particular, tanto si son conocidos como si no, miden sus conceptos en un diálogo mutuo con otros artistas. Esta conversación forma su propio lenguaje y trasciende la política, la religión y el paso del tiempo.

Las condiciones sociales y culturales que se dieron en Polonia entre 1945 y 1989 fueron radicalmente distintas de las occidentales. Los conceptos artísticos se interpretaron desde ángulos personales, y sus interpretaciones interculturales se han modificado a causa de las nuevas realidades políticas. Esta exposición reúne a artistas procedentes de situaciones políticas diferentes con el objetivo de mostrar que el espíritu creativo no conoce fronteras.

El modo en que se disponen las obras en esta exposición determina su propio ángulo de reposo. Por ello, he organizado las obras en una serie de círculos de pensamiento entrelazados que, a su vez, quedan definidos por sus distintas disciplinas. El diseño del conjunto permite a la muestra funcionar como un puente cultural que engrana todas estas disciplinas a través de sus inclinaciones conceptuales.

El espacio expositivo tiene dos puntos de acceso distintos: uno comienza con la pintura de Agnes Martin y conduce al visitante a través de un grupo de artistas de marcado interés por los contenidos de género, para terminar con las obras abstractas de Joan Mitchell. En el otro punto de acceso, los minimalistas y conceptualistas llevan al visitante a las salas que reúnen a los artistas de la abstracción geométrica y a los representantes del *op art* con sus líneas de movimiento sistemáticas. Esta ruta circular se fusiona con las salas de campos de color, que culminan en la pintura de Władysław Strzemiński, la joya de la muestra.

*Everybody Is Nobody for Somebody*<sup>1</sup> embodies the concept that all individuals are entitled to their own perspective regardless of their notoriety. It opens up a mental space where ideas can be shared, rather than judged. Artists in particular, whether known or not, measure their concepts in a mutual dialogue with other artists. This conversation forms its own language, which transcends politics, religion and the passage of time.

The social and cultural conditions in Poland from 1945 to 1989 were radically different from those of the West. Artistic concepts that were interpreted from personal angles and their intercultural interpretations have shifted due to new political realities. This exhibition integrates artists from dissimilar political situations in order to show that the creative spirit has no borders.

How this combination settles itself will determine its own angle of repose. In order to achieve this I curated the works into a series of intertwining circles of thought defined by their specific disciplines. The exhibit is designed to function as a cultural bridge interlocking these multiple disciplines through their conceptual leanings.

The exhibition space has two distinct entry points. One beginning with Agnes Martin's painting, which leads the viewer into the more gender oriented group of artists, which eventually end with the abstract works of Joan Mitchell. In the other entry point, the conceptualist and minimalists introduce the viewer into the rooms that integrate the artists of *geometrical abstraction* and *op-art* by their systematic lines of movement. This circular motion blends itself into the colour field rooms that eventually end with the painting by Władysław Strzemiński, which is the pearl of the show.

1. Cia Rinne.

1. Cia Rinne.

La selección de obras reunida forma una reveladora encrucijada que destaca la originalidad y la profundidad de la Grażyna Kulczyk Collection y nos proporciona una visión más profunda de lo importante que Polonia fue en la construcción del pensamiento conceptual. La exposición nos recuerda que el arte es un lenguaje universal, una ventana abierta por la que se puede mirar en ambos sentidos.

Cuando conocí a Grażyna hace cuatro años, nada sabía sobre el alcance y la envergadura de su colección. Me sentí totalmente abrumado no solo por las obras, sino también por la mujer, puesto que era el imán que las mantenía unidas. Para mí, la colección es una rueda enorme con un núcleo que es el arte polaco, y un sinfín de radios que representan otras disciplinas artísticas.

Cuando se me pidió que comisariara la muestra, visualicé un teatro imaginario con dos escenarios desde los que se podía actuar. En el primero, el intervencionista minimalista Roman Opałka hacía las presentaciones formales entre Donald Judd y Stanisław Dróżdż, mientras que el otro albergaba la política de género de Alina Szapocznikow, que abría la puerta a Katarzyna Kozyra, quien, a su vez, nos llevaba a VALIE EXPORT y a Jenny Holzer. Juntos constituyen una memoria colectiva que prepara la plataforma en la que Mirosław Bałka podrá sentarse con Anselm Kiefer. Cada sala de la exposición es su propio escenario y ofrece al visitante numerosas oportunidades de crear su propio teatro conceptual.

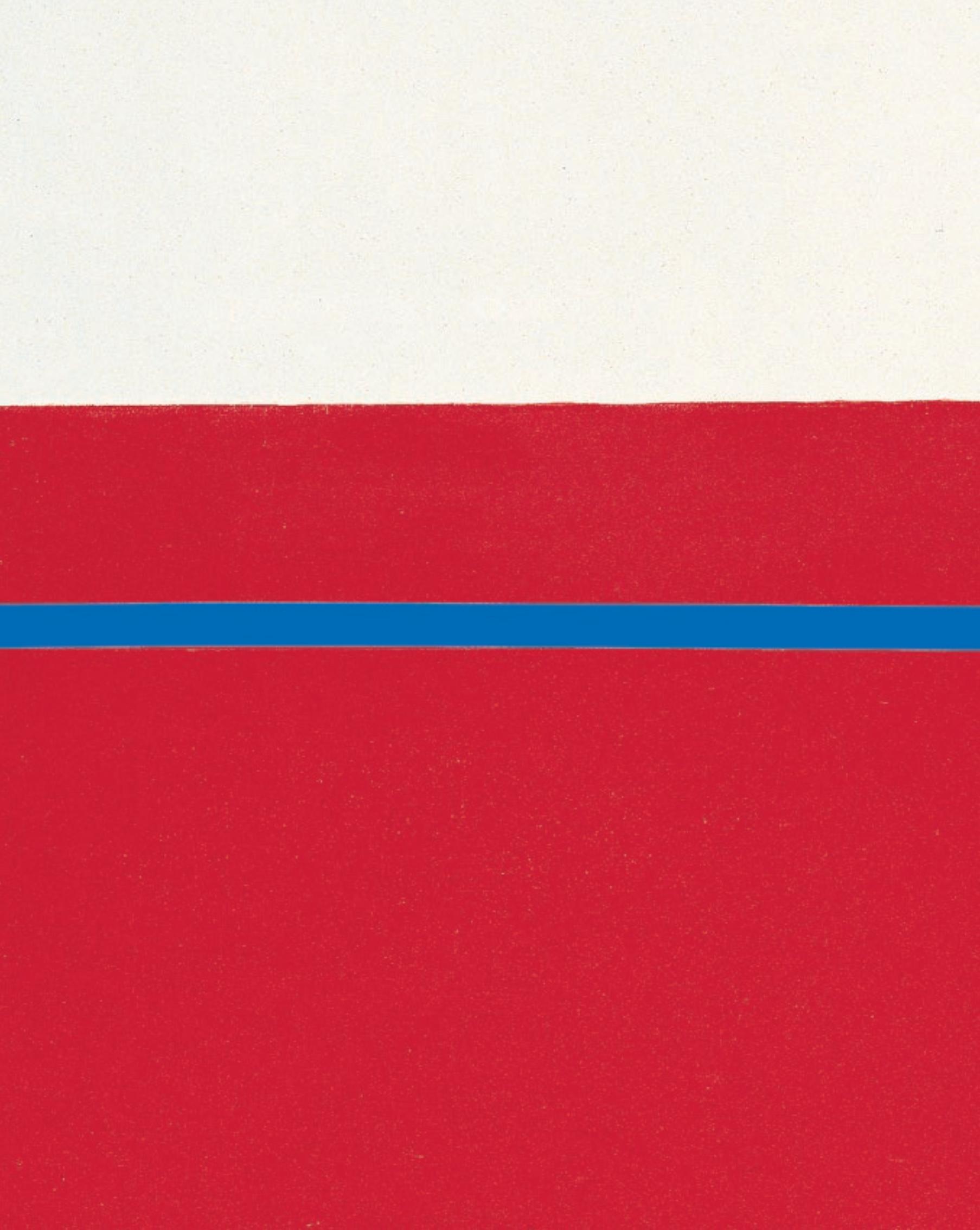
Quiero agradecer personalmente a Grażyna Kulczyk todo el amor y la dedicación que ha invertido en lograr que este proyecto se convirtiera para mí, cada día, en un nuevo descubrimiento. Mi objetivo ha sido usar su colección como vehículo para inspirar, además de introducir una nueva perspectiva en la que todos dejemos de ser nadie para el resto del mundo.

This selection of works joined together forms an enlightened crossroads that highlights the uniqueness and depth of the Grażyna Kulczyk Collection, providing us with a more intimate view of how important Poland was in the building of conceptual thinking. This exhibition serves as a reminder that art is a universal language, an open window that can be seen through both ways.

When I first met Grażyna four years ago, I had no idea of the extent and range of her total collection. I was completely overwhelmed not only by the works but by the woman herself, as she was the magnet that pulled them all together. I saw the collection as an expansive wheel where Polish art was the hub and all the numerous spokes represented other artistic disciplines.

When asked to curate the show I envisioned an imaginary theatre that had two stages to perform from. The first encompassed the minimal interventionist Roman Opałka, introducing Donald Judd to Stanisław Dróżdż, while the other entertained the gender politics of Alina Szapocznikow, who opened the door to Katarzyna Kozyra, who in turn leads us to VALIE EXPORT and Jenny Holzer. Together they form a collective memory that sets the platform for Mirosław Bałka to sit with Anselm Kiefer. Each room in this exhibition is its own stage, offering the viewer multiple opportunities to create his or her own conceptual theatre.

I personally want to thank Grażyna Kulczyk for her love and dedication in making this project a daily new discovery for me. It was my aim to use her collection as a vehicle to inspire as well as to introduce a new perspective where somebody is no longer a nobody for everybody.



# Como abrir una caja dentro de otra caja

UN INTERCAMBIO DE CORREOS ELECTRÓNICOS ENTRE  
ANDA ROTTENBERG Y JULIAN HEYNEN

# On Opening Boxes within Boxes

AN EXCHANGE OF E-MAILS BY ANDA ROTTENBERG  
AND JULIAN HEYNEN

## QUERIDO JULIAN

Me pregunto cómo lograremos llegar a una conclusión común con respecto a la Grażyna Kulczyk Collection. ¿Alcanzaremos, de hecho, alguna, dado lo opuesto de nuestras perspectivas de evaluación? La tuya es externa; la mía, interna. Tú, como es natural, tienes en mente el contexto de las antiguas colecciones, ricas y bien conservadas, de la «vieja Europa», así como las numerosas tradiciones en este campo. Cuando yo pienso en el contexto polaco, no solo veo una larga historia de destrucción y pérdidas constantes de todo tipo de valores culturales a lo largo del siglo xx a causa de diversos factores políticos, sino también las diferentes condiciones psicosociales en las que han actuado los coleccionistas polacos. El período de particiones de ciento cincuenta años, los primeros años de la Segunda República y dos guerras mundiales bastaron para establecer una escala de evaluación local especial según la cual la característica más importante en el arte (como en la literatura, la música y la arquitectura) era la «poloneidad». Algo lógico, dado el riesgo de perder nuestra identidad nacional. Suma a eso cuarenta y cuatro años de estrategia comunista de aislamiento político del oeste y el factor económico de los últimos doscientos años en Polonia, y tendrás una idea de las circunstancias que han afectado al desarrollo del arte y de su coleccionismo. Además, las colecciones del oeste de Europa se crearon según los valores descritos en los libros de historia del arte europeos (y norteamericanos), que excluían la mayoría de las manifestaciones del arte polaco que nuestros críticos de arte consideraban importantes. Es posible que tú sigas pensando que están sobrevaloradas; nosotros creemos que aún se subestiman.

*Anda, 26 de octubre de 2013*

---

## QUERIDA ANDA

Si me permites una breve interrupción en este punto, ¿puedo preguntarte por el estado general del coleccionismo privado de arte en la Polonia actual? ¿Cuál es la relación entre los coleccionistas privados, el público general y los museos? ¿Son aquellos aceptados y apreciados por estos otros, o tal vez se tiene de ellos una visión más crítica?

*Julian, 26 de octubre de 2013*

## DEAR JULIAN

I wonder, how shall we come to a common conclusion looking at the Grażyna Kulczyk Collection? Or whether we shall find one at all, if we take into consideration our opposite perspectives of evaluation? Yours is outer, mine is inner. You naturally have in mind the context of long-established, rich, well preserved collections in "Old Europe" and the many traditions in this field. When I think about the Polish context, I see not only a long history of the destruction and permanent loss of all kinds of cultural values in the course of the twentieth century (due to various political factors), but also the different psycho-social conditions under which Polish collectors acted. The period of 150 years of partition, the early years of the Second Republic and two World Wars were enough to establish a special, local evaluation-scale according to which the most important feature in art (as in literature, music and architecture, too) was "Polishness". Obvious, if you think about the danger of losing our national identity. Add forty-four years of the Communist policy of political isolation from the West, add the economical factor of the last 200 years in Poland and you have a picture of the circumstances affecting the development of both art and its collecting. Moreover, West European collections were built according to the values described in European (and American) art history books, which excluded most of the positions of Polish art that were recognized by our art critics as important. You still might consider them over-evaluated, but we would rather think in terms of under-estimation.

*Anda, 26 October 2013*

---

## DEAR ANDA

To interrupt you briefly at this point, may I ask about the general state of private art collecting in Poland today? And what is the relationship between the private collectors and the public at large and the museums? Are they accepted, appreciated or possibly viewed more critically?

*Julian, 26 October 2013*

## QUERIDO JULIAN

La larga historia de las tradiciones polacas en este campo, junto con una combinación de miseria de posguerra, comunismo impuesto y orgullo nacional, ha generado una forma específica de lo que podríamos denominar «actitud del ciudadano patriótico», que durante muchas décadas fue un factor importante en la práctica —por lo demás muy infrecuente— de colecciónar arte. Me gustaría añadir, también, que desde 1989 los coleccionistas polacos han concentrado su atención fundamentalmente en el arte histórico (incluido Jan Matejko). Si repasas el siglo XX, notarás cierto interés por el período de preguerra y por la llamada Escuela de París (Mela Muter, etc.), tanto en el mercado del arte como en las colecciones privadas. Hasta donde yo sé, hay una colección seria integrada por artistas rusos (de vanguardia y contemporáneos) y polacos, que a veces se muestra en público. También contamos con una sola representación realmente extensa y bien seleccionada de arte polaco de los últimos setenta y cinco años que está en manos privadas. En lo referente al arte moderno y contemporáneo internacional, la colección de Grażyna Kulczyk es absolutamente única en Polonia. Única es también su práctica de presentar sus posesiones privadas al público en una muestra permanente y en exposiciones temporales.

14  
Esta posición especial, sin embargo, solo cuenta con el reconocimiento positivo de un reducido grupo de profesionales, y quizás también de los círculos cultos de la ciudad de Poznań. Tengo la impresión de que, a diferencia de lo que ocurre en otros países, la sociedad general polaca y los administradores locales (de diferentes niveles) no ven ningún beneficio colectivo en el hecho de que el dinero privado suministre cultura al público (Grażyna Kulczyk costea también el programa de espectáculos de danza *Old Brewery New Dance*), lo que explica además que aún no tengamos ninguna institución cultural a medio camino entre lo público y lo privado. Por otra parte, el edificio del museo, que ya había diseñado Tadao Ando para albergar esta colección particular, no se construirá en Poznań, puesto que el Ayuntamiento no desea compartir la responsabilidad financiera con «una persona privada», aunque la represente una fundación creada para este fin. Es una triste noticia, dado que hasta hace poco, aparte del museo de Łódź, basado en una tradición originada en la década de 1930, no contábamos con ningún museo estatal o municipal que pudiera ofrecer una escala de evaluación artística internacional como telón de fondo para el arte contemporáneo polaco.

Paweł Leszkowicz escribió en el catálogo de la primera presentación pública de la Grażyna Kulczyk Collection (2007): «Colecciona obras de artistas internacionales, con especial énfasis en el arte polaco, que se presenta en nuevos contextos y se integra en los avances artísticos globales». Esta afirmación me recuerda a mi propia estrategia de planificación para el nuevo Museo de Arte Moderno de Varsovia, allá por 1990. Años más tarde, en 2006, ya constituidos como nuevo museo, organizamos incluso un concurso para elegir el proyecto con la mejor línea narrativa, conscientes de que hay más de una tradición en el arte moderno y contemporáneo. Ambos sabemos que un director de cine puede crear a partir de la misma cinta un drama o una comedia: todo depende del montaje. El mismo potencial se encuentra en una colección de arte. Leszkowicz subrayó también la pluralidad de contextos y tendencias, e identificó ocho líneas: Biblioteca, Desnudo, Escultura corporal, Perversión, Moda, Religión, Objeto, Museo. Volviendo a la analogía cinematográfica, si quisieramos evitar una clasificación tan generalizadora de los géneros, también podríamos preguntarnos: ¿qué tipo de comedia o qué tipo de drama nos está mostrando el director? Esta sería una pregunta sobre el material en bruto. ¿Se te ocurre algún instrumento que facilite el análisis?

## DEAR JULIAN

The long history of Polish traditions in this field—together with a combination of post-war misery, imposed Communism and national pride—has produced a special form of what we could call “patriotic citizen’s attitude”, which was for long decades an important factor in the—in fact very rare—practice of collecting art. I would also like to add that, since 1989, Polish collectors have concentrated their attention mostly on historical art (including Jan Matejko). If you look back at the twentieth century, you will notice some interest in the pre-war period and the so-called “Paris School” (Mela Muter, etc.), both in the art market and in private collections. As far as I know there is one serious collection of Russian artists (avant-garde and contemporary) and their Polish counterparts, which is sometimes shown in public. We also have only one really large and well-selected representation of Polish art from the last seventy-five years in private hands. When it comes to international modern and contemporary art, Grażyna Kulczyk’s collection is absolutely unique in Poland. Absolutely unique is also her practice of presenting her private possessions to the public, both in a permanent show and in temporary exhibitions.

This special position, however, is positively recognized only by a narrow group of professionals—maybe also by the educated circles in the city of Poznań. I have the impression that, contrary to many other countries, in Poland, wider society and local administrators (on different levels) do not perceive any collective benefit in the fact that private money is supplying the public with culture (Grażyna Kulczyk also maintains the dance performance programme *Old Brewery New Dance*), which is also why we still don’t have any private-public cultural institutions. Furthermore, the museum building, already designed by Tadao Ando to host this particular collection, will not be realised in Poznań, since the city did not want to share any financial responsibility with a so-called private person, even though she is represented by the foundation created for this purpose. It is a sad statement, since until recently, aside from the museum in Łódź, which is based on a tradition formed in the 1930s, we didn’t have any state or municipal museums that could present an international artistic evaluation scale as a backdrop for Polish contemporary art.

“She collects works by international artists with a particular emphasis on Polish art, which is placed within new contexts and included in global artistic developments”, wrote Paweł Leszkowicz in the catalogue of the first public presentation of the Grażyna Kulczyk Collection (2007). This statement reminds me of my own planning strategy for the new Museum of Modern Art in Warsaw, back in 1990. Years later, in 2006, as the new museum, we even organized the competition for the best narrative line project, bearing in mind that there is more than one tradition in modern and contemporary art. We both know that a film director can produce a serious drama or a comedy from the same tape—everything depends on the editing (montage). You will find the same potential in an art collection. Leszkowicz also underlined the plurality of contexts and developments and listed eight strands: Library, Nude, Body Sculpture, Perversion, Fashion, Religion, Object and Museum. Coming back to the movie reference, if we are not satisfied with the general genre classification, we might ask: what kind of comedy or what kind of serious drama is the director showing us? This would be a question about the raw material. Do you see any instrument to examine it?

#### QUERIDA ANDA

¡Asumir que tenemos perspectivas de evaluación opuestas en lo referente al arte o, al menos, al coleccionismo de arte no se puede dejar pasar sin un comentario! No he investigado a fondo el contexto histórico del arte y el coleccionismo en Polonia y estoy de acuerdo en que nuestro conocimiento de la historia del arte del otro sigue siendo muy desigual. Tú sabes muchísimo sobre la historia del arte «occidental»; en cambio nosotros sabemos tan poco sobre la historia del arte de Europa Central y del Este que resulta vergonzoso. Sin embargo, nos hallamos conversando en el año 24 d. M. B. (después del Muro de Berlín) y creo que los dos deberíamos intentar dejar atrás esa fijación sobre el este y el oeste, lo minusvalorado y lo sobrevalorado, lo importante y lo menor, no en aras de un presente europeo plano, globalizado y nivelado, sino con el fin de encontrar nuestra herencia y nuestro futuro comunes en este reducido continente. Un pequeño ejemplo relacionado con el coleccionismo de arte: ¿no sería interesante comparar la situación de Alemania occidental, digamos en los años cincuenta, con la de Polonia en la misma época? ¿Cuál era el clima psicológico y cuáles eran las perspectivas históricas e ideológicas del coleccionismo de arte moderno en la República Federal tras el nazismo, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto? ¿Cuál era el panorama y cuáles las limitaciones? ¿En qué medida era «internacional» el coleccionismo? ¿Hasta qué punto era lo moderno una reacción consciente o inconsciente al pasado reciente? ¿Y qué ocurrió con la «alemanidad del arte alemán», parafraseando un famoso libro de Nikolaus Pevsner? Del mismo modo, podríamos preguntarnos por la «poloneidad» continuada del arte polaco tras la Segunda Guerra Mundial. En síntesis: podríamos comparar las trabas o los vacíos que existían en nuestros países tras 1945 y tal vez nos encontraríamos con dos caras de la misma moneda.

Pero, volviendo a las obras que Grażyna Kulczyk ha reunido en su colección, me gusta tu metáfora del metraje de película que se puede montar como un drama o como una comedia, o incluso como una película de ciencia ficción o una porno. Cuando contemplamos la colección de una persona privada, a diferencia de la de un museo, solemos buscar paralelos, del tipo que sea, entre las obras de arte o los temas y la personalidad del coleccionista. Con frecuencia asumimos que el coleccionista se expresa a través de la colección, como si él mismo fuera un artista. Entra en funcionamiento sin duda un instinto voyeurístico, pero es innegable también que al menos algunos coleccionistas desean descubrir algo sobre ellos mismos a través de su actividad de coleccionismo. De manera consciente o inconsciente, están analizando su relación con el mundo, tal vez incluso intentando encontrar su lugar «correcto» en él, algo que probablemente no han hallado en otros campos. Sin embargo, eso no los hace diferentes de otras personas, como nosotros mismos sin ir más lejos. Tú y yo, por ejemplo, podríamos repasar fácilmente la lista de los artistas que nos gustan, las exposiciones que hemos comisariado y los textos que hemos escrito, y encontrariamos un «reflejo» similar de nuestros egos o de nuestra relación con el mundo. En suma, creo que esta forma de interpretar una colección tiene un interés limitado, ya que se circunscribe en exceso a lo personal. Lo que importa al fin y al cabo es la independencia de las distintas obras de arte, su capacidad para crear nuevas afinidades en contextos diferentes. Así como el comisario debe desaparecer, debería hacerlo también el coleccionista. En otras palabras: cualquiera que interaccione con una colección reunida por una persona, ya sea contemplándola o comisariando una muestra basada en ella, tiene la oportunidad y el derecho de desarrollar sus propios conceptos, incluso si difieren de los del coleccionista y de las intenciones o la intuición de este.

Julian, 29 de octubre de 2013

#### DEAR ANDA

To assume that we have “opposite perspectives of evaluation” when it comes to art or at least to collecting art cannot go without comment! I take the historical context of art and collecting in Poland for granted, and I agree that knowledge of each other’s art history is still very one-sided indeed. You know a lot of “Western” art history. We still know shamefully little about Central and Eastern European art history. However, we are talking in the year 24 ABW (after the Berlin Wall) and I believe we should both try to overcome the fixation on East/West, under-rated/over-rated, minor/major—not for the sake of a levelled, globalized, flat European present but in order to find our common heritage/future in our small continent. Just a little example while considering art collecting: wouldn’t it be interesting to compare the situation in West Germany in the 1950s, let’s say, with that in Poland at the same time? What was the psychological climate and what were the historical and ideological perspectives of collecting modern art in the Federal Republic after Nazism, World War II, and the Holocaust? What was the outlook and what were the limitations? How far was collecting “international”, how far was Modernism a conscious/unconscious reaction to the recent past? And what happened to the “Germanness of German art”, to paraphrase a famous book by Nikolaus Pevsner? The same way we could ask ourselves about the continuing Polishness of Polish art after World War II. In short: we could compare our specific stumbling blocks or voids after 1945 with each other and maybe find two sides of the same coin.

15

But to close in on what Grażyna Kulczyk has brought together in her collection, I like your metaphor of the film footage that can be edited either as a serious drama or as a comedy—or as science fiction or as a porn movie, even. When we contemplate the collection of a private person, as opposed to a museum collection, we tend to look for parallels, of whatever kind, between the works of art or themes and the personality of the collector. We tend to assume that the collector expresses herself through the collection, in a way as if she were an artist herself. There is for sure a voyeuristic instinct at work, but at the same time there is no denying that at least some collectors want to find out something about themselves through their collecting. They are consciously or unconsciously analysing their relationship to the world, maybe even trying to find their “right” place in it—which they possibly haven’t found in other fields. However, that makes them no different to other people, like us. You and I, for example, could easily go through the list of artists we like, of exhibitions we have curated and of texts we have written and come up with a similar “mirror” of our egos or of our relationship with the world. All in all, however, I think this approach to interpreting a collection is of limited interest since it remains too much on a personal level. In the end what matters is the independence of the individual works of art, their ability to create new affinities in different contexts. As the curator should disappear so, too, should the collector. In other words: anyone engaging with a collection brought together by one person—either by just looking at it or by curating a show from it—has the chance and the right to develop his or her own concepts—maybe even at odds with the collector and her intentions or intuition.

Julian, 29 October 2013

#### QUERIDO JULIAN

No pretendía hacer comparaciones unívocas entre las situaciones polaca y alemana después de la Segunda Guerra Mundial; mi propósito era más bien describir brevemente el contexto histórico *in statu nascendi* de la colección de Grażyna Kulczyk. Hay algunos nombres y elementos que reflejan la tradición local, así como las tendencias del mercado del arte polaco a principios de la década de 1990, cuando las piezas más deseadas eran las pinturas de Jacek Malczewski, que enseguida se vieron reemplazadas por las de Jerzy Nowosielski. ¡Tendrías que haber visto aquellas subastas! Lo que valoro en el caso de esta colección es que ambos artistas siguen estando presentes en ella. Grażyna Kulczyk tiene el coraje de apostar conscientemente por nuestros valores locales: a pesar de que Nowosielski no goza aún de un gran reconocimiento en el mercado del arte internacional, ella ha coleccionado más de treinta obras, cuidadosamente seleccionadas, de este pintor, mientras que «solo» cuenta con veintidós piezas de Tadeusz Kantor y doce de Roman Opałka (además de nueve fotorretratos). Por supuesto, los números son menos importantes que la calidad, pero también dan algunas pistas sobre la actitud de la coleccionista. Si añades a eso los nombres de algunos pintores desconocidos (incluso en círculos más amplios de Polonia) como Jerzy Kujawski, Eugeniusz Markowski, Jadwiga Maziarska, Mela Muter, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Tyszkiewicz (1906–1992) o de fotógrafos como Jerzy Lewczyński, Fortunata Obrąpalska, Marek Piasecki, Bronisław Schlab, y unas rarísimas heliografías especialmente inventadas por Karol Hiller —un artista todavía subestimado del círculo de Władysław Strzemiński—, tendrás un linaje muy peculiar del arte polaco formado entre los años treinta y los setenta del siglo pasado. Por no mencionar a Alina Szapocznikow y Andrzej Wróblewski, que ya se están haciendo un hueco (o lo están recuperando) en la historia del arte europeo.

En este contexto, puedes ver que la tradición mejor reconocida (la más formal y rigurosa), representada por Henryk Stażewski, Wojciech Fangor o Edward Krasiński, no era la única que importaba en Polonia. Esa tradición además ha incluido otros nombres (Kajetan Sosnowski, Koji Kamoji, Ryszard Winiarski...). Recuerda también que, hasta en la obra de los constructivistas polacos (Strzemiński, Katarzyna Kobro), encontramos motivos más suaves e incluso figurativos.

Por supuesto, puedo estar dejando de lado otros ejemplos de arte contemporáneo o internacional que adoptan un enfoque diferente, pero creo que las características de esta colección que ya he mencionado nos permiten reconocer al menos algunas de las estrategias (por no hablar de «misión») de la coleccionista.

Anda, 2 de noviembre de 2013

---

#### QUERIDA ANDA

Gracias por este breve repaso de los artistas polacos de la colección y por ponerlos en contexto tanto en el campo del arte local como en el internacional. Me demuestra que no es un mal consejo para un coleccionista empezar al menos con artistas y obras que pertenezcan a su mismo entorno cultural. Eso no significa necesariamente que le sea más fácil «entenderlos», es más bien una cuestión de vibraciones, por así decirlo. Parece haber cierta melodía o cierto tono que nos resulta familiar. A través de eso podemos acostumbrarnos al lenguaje de obras de arte concretas. Escuchar sonidos nuevos y posiblemente extraños es la primera virtud de

#### DEAR JULIAN

I didn't want to introduce any 1:1 comparisons between the Polish and German situations after World War II; maybe it was rather that I wanted to briefly describe the historical background *in statu nascendi* of Grażyna Kulczyk's collection. There are some names and items reflecting the local tradition as well as the trends of the Polish art market back in the early 1990s, when the hottest objects of desire were paintings by Jacek Malczewski—very soon to be replaced by those of Jerzy Nowosielski. You should have seen those auctions! What I appreciate in the case of this collection is that both artists are still present in it. Grażyna Kulczyk has the courage to consciously refer to our local values; despite Nowosielski still not being well recognised by the international art world, she has collected over thirty (carefully selected) pieces by this painter, whereas she has "only" twenty-two pieces by Tadeusz Kantor and twelve by Roman Opałka (plus nine photo-portraits). Of course, numbers are less important than quality, but they also serve as evidence of the collector's attitude. Add some unknown (even in larger circles in Poland) painters' names such as Jerzy Kujawski, Eugeniusz Markowski, Jadwiga Maziarska, Mela Muter, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein and Teresa Tyszkiewicz (1906–1992), or photographers such as Jerzy Lewczyński, Fortunata Obrąpalska, Marek Piasecki and Bronisław Schlab, and very rare, specially invented heliographics by Karol Hiller—a still underestimated artist from the circle of Władysław Strzemiński—and you will have a very special line of Polish art from the 1930s to the 1970s. Not to mention Alina Szapocznikow and Andrzej Wróblewski, who are already on their way (back) into European art history.

In this context you can see that the better recognised (more formal and rigorous) tradition marked by Henryk Stażewski, Wojciech Fangor and Edward Krasiński was not the only one that mattered in Poland. And that tradition has had more names (i.e. Kajetan Sosnowski, Koji Kamoji and Ryszard Winiarski). Remember also that, even in the work of Polish Constructivists (Strzemiński and Katarzyna Kobro), we find softer or even figurative objects.

Of course I don't have in mind instances of either more contemporary or international art that take a different approach, but I believe that the above mentioned features of this collection would let us recognise at least some of the collector's strategies (if you don't want to call it a mission).

Anda, 2 November 2013

---

#### DEAR ANDA

Thank you for that brief survey of Polish artists in the collection and for putting them in context both with the local and international art fields. It shows me that a collector is not ill-advised at least to start with artists and works that have the same cultural background as him or her. It doesn't necessarily mean that they are more easily "understood"—mostly it seems to be a matter of vibes, so to speak. There seems to be a certain tune or mode that one is familiar with. Through it one can become accustomed to the language of particular works of art. Listening to new and possibly strange sounds is the first virtue of any art collector, to stay with musical metaphors. Shall we call it "training" your eye and mind? Well, it's not so much a conscious

cualquier coleccionista de arte, por seguir con las metáforas musicales. Podríamos denominarlo «entrenar» el ojo y la mente, si te parece. No se trata tanto de un esfuerzo consciente como de un proceso que funciona por ósmosis. El único problema de empezar así y de centrarse en el arte del contexto cultural propio, especialmente si está muy implicado en él, es que uno puede sentirse tentado de interpretar el arte de distintos entornos culturales por comparación con este paradigma. Sin duda, es absolutamente imprescindible comenzar con lo que podríamos llamar una «tesis», establecer un punto de partida para una crítica, es decir, para la evaluación de la cultura propia y de las otras. Es necesario poder distinguir la una de la otra para apreciar el arte como algo genérico, común a muchas culturas diferentes. Pero como tan bien demuestra por desgracia el reciente desafío de la globalización, uno puede volver a caer fácilmente en sus presunciones y creencias «originales» sobre lo que es el arte.

Pero sigamos con la colección de Grażyna Kulczyk. ¿Son los artistas polacos del período moderno hasta nuestros días que ella ha elegido distintos de los que habrían coleccionado y siguen coleccionando los museos de Polonia? ¿Cómo describirías el espíritu de su colección, al margen de los muchos aspectos histórico-artísticos específicos? Has usado dos expresiones: «suaves» y «figurativos». ¿Arrojan estos adjetivos una luz algo más inusual sobre la historia del arte polaco del siglo xx? ¿Tal vez una más femenina?

Julian, 5 de noviembre de 2013

#### QUERIDO JULIAN

Veo que esperas que encuentre —o mejor dicho que muestre— los nexos existentes entre los valores generalmente —es decir, globalmente— aceptados y los representados en la colección de Grażyna Kulczyk. El problema es, sin embargo, que incluso en el contexto global carecemos de un criterio firme sobre los valores artísticos, especialmente en lo que respecta a algunos movimientos o tendencias de más alcance. Todos los días nos enfrentamos a la necesidad de reevaluar nuestros criterios y de dar paso a nuevas ideas que nos ayuden a ver el arte bajo una nueva luz y a reconocer así características inesperadas en algo que antes parecía muy familiar. Sabemos que todo fluye: *Πάντα ῥεῖ*, como dijo Heráclito. Por eso tenemos la capacidad de aceptar los fenómenos «extraños» que nos ofrecen las generaciones más jóvenes y de descubrir nuevas cualidades en obras del pasado ya olvidadas, como las de Alina Szapocznikow, Andrzej Wróblewski o Hilma af Klint, protagonistas de una enorme muestra que está recorriendo Europa en estos momentos.

Las colecciones de los museos polacos durante muchas décadas se centraron en el arte post-constructivista, no solo porque era importante y valioso, sino también por motivos políticos: durante el período estalinista (1949–55), estuvo prohibido exhibir obras abstractas en general, y su presencia en cualquier exposición se limitó a un quince por ciento durante al menos dos décadas después de 1957. De modo que cualquier artista abstracto se convertía en un héroe con tan solo pintar un cuadrado en un lienzo. Eso no tenía nada en común con las verdaderas ideas modernas representadas, por ejemplo, por Zofia y Oskar Hansen, que ahora están siendo redescubiertos por la generación más joven de artistas polacos (y coleccionados principalmente por el Museo de Arte Moderno de Varsovia).

Sin embargo, el linaje presentado por Grażyna Kulczyk no sigue esta tradición en particular. Tienes razón al mencionar un aspecto «femenino»

effort as a process that works by osmosis. The only problem of starting with and engaging with art from your own cultural context, especially if you are deeply involved in it, is that you are tempted to set art from different cultural backgrounds against this paradigm. It is, of course, absolutely necessary to start with a “thesis”, so to speak, to establish a point of departure for a critique, i.e. the evaluation of both your own culture and others. You have to be able to distinguish between one and the other in order to appreciate art as something generic, common to many different cultures. As the more recent challenge of globalization shows only too well, however, one can easily fall back into one's “original” assumptions and beliefs regarding what art is.

But to come back to Grażyna Kulczyk's collection, is her specific choice of Polish artists from Modernism up to and including our own time different to what museums in Poland have collected and are still collecting? How would you describe the mood of her collection, aside from its many specific art historical aspects? You mentioned two words: “softer” and “figurative”. Do they shed a not-so-common light on Polish art history of the twentieth century, perhaps a more female one?

Julian, 5 November 2013

---

#### DEAR JULIAN

I see that you expect me to find—or rather to show—the links between generally, i.e. globally, accepted values and those represented in Grażyna Kulczyk's collection. The problem is, however, that even in a global context we don't have any firm criteria of artistic values, especially regarding some larger movements or trends; every day we face the need to re-evaluate our criteria and to make way for new ideas that could help us see art in a new light and thus recognise unexpected features in something that seemed very familiar. We know that everything flows—*Πάντα ῥεῖ*—as Heraclitus said. That's why we have the capacity to accept “odd” phenomena offered by the youngest generation as well as to discover fresh qualities in forgotten works from the past—such as those of Szapocznikow, Wróblewski or Hilma af Klint, whose huge show is travelling around Europe right now.

As for collections in Polish museums, for many decades they were focused on Post-Constructivist art, not only because it was important and valuable but also for political reasons: abstraction in general was forbidden to be shown during the Stalinist period (1949–1955) and limited to fifteen per cent in any exhibition for at least two decades after 1957. So any abstract artist became a hero merely by painting a square on his or her canvas. It had nothing in common with the real Modernist ideas represented by Zofia and Oskar Hansen, for example, that are now being re-discovered by the younger generation of Polish artists (and collected mostly by the Museum of Modern Art in Warsaw).

However, the line presented by Grażyna Kulczyk does not follow this particular tradition. You are right to mention “a female” aspect that appears in many different contexts as a sort of cross-section through almost the whole collection. Yet I don't have in mind only the more or less obvious feminist positions of at least three generations of Polish artists: Alina Szapocznikow or even Magdalena Abakanowicz in the 1960s, Natalia LL, Zofia Kulik and Barbara Falender, Izabella Gustowska and Teresa Murak from the 1970s generation, and all those

que aparece en muchos contextos diferentes como una especie de corte transversal que recorre casi toda la colección. No estoy pensando únicamente en las posiciones feministas más o menos obvias de al menos tres generaciones de artistas polacas: Alina Szapocznikow o incluso Magdalena Abakanowicz en los sesenta; Natalia LL, Zofia Kulik y Barbara Falender, Izabella Gustowska y Teresa Murak en la generación de los setenta, y otras artistas más jóvenes como Marta Deskur, Katarzyna Górná, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska, Elżbieta Jabłońska y Paulina Ołowska, cuyos referentes se encuentran en las obras de VALIE EXPORT, Yayoi Kusama, Annette Messager, Vanessa Beecroft, Loretta Lux, Mariko Mori, Claudia Hart y Bettina Rheims, respectivamente. Tampoco me refiero solo a las piezas de artistas tan prestigiosas como Joan Mitchell, Agnes Martin, Gego o Jenny Holzer, junto con el trabajo no tan conocido de Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska y Fortunata Obrąpalska, que no introdujeron (al menos no de una forma tan clara) un elemento feminista en sus creaciones.

Estoy pensando de hecho también en las obras de sus colegas masculinos. Si miras con detenimiento, verás cuántas obras creadas por hombres tienen una «orientación femenina» en esta colección, incluso aunque esos ejemplos no sean demasiado representativos del perfil general de su arte, como ocurre en el caso de Tadeusz Kantor, Jerzy Kujawski, Roman Opałka, Thomas Hirschhorn, Zhang Huan, Marcin Maciejowski, Michael Najjar, Maciej Osika, Robert Rumas, Zbigniew Rytka, Andy Warhol, Andrzej Wróblewski e incluso Artur Żmijewski, por no mencionar a Pablo Picasso, Bruno Schulz y Jerzy Nowosielski, para quienes las mujeres fueron siempre un objeto de fascinación.

¿Es esto a lo que llamas un «aspecto femenino»?

*Anda, 6 de noviembre de 2013*

---

#### QUERIDA ANDA

Por supuesto que no creo que haya valores globalmente aceptados en el arte hoy en día. Puede que a veces lo parezca desde fuera cuando se visitan demasiadas bienales, pero se trata más que otra cosa de un fenómeno secundario creado por nosotros, los comisarios. Como muy bien dices, todo fluye. Y creo que seguirá haciéndolo mucho tiempo. Es posible que la era de los grandes paradigmas artísticos haya llegado a su fin. Tal vez la idea misma de una historia del arte universal nació muerta, el resultado último de la concepción occidental del Arte con mayúscula, inventada hace unos quinientos años en algún lugar entre Florencia y Amberes y cuestionada seriamente desde el último tramo del siglo xx. Liberarse de la carga de tener que analizar cada obra nueva según un conjunto de reglas o de escuelas establecidas es sin duda una situación muy ventajosa, que además lleva a descubrimientos inesperados, como los que has mencionado. O, volviendo a la problemática tendencia de ver las cosas según el modelo «lo polaco y lo demás», la situación actual nos da la oportunidad de vincular unas obras con otras más allá de los estilos, las épocas y las fronteras culturales (nociones todas ellas que no obstante debemos conocer bien si aspiramos a tener una comprensión más profunda de la materia que nos ocupa).

Mi pregunta sobre el carácter de la Grażyna Kulczyk Collection en relación con lo que los museos polacos han coleccionado y siguen coleccionando se refería precisamente a esa libertad de elección en el marco de la situación contemporánea general. Un coleccionista privado no tiene que definir un concepto para su colección, no necesita hacer que se entienda dentro de

younger women artists, such as Marta Deskur, Katarzyna Górná, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska, Elżbieta Jabłońska and Paulina Ołowska, who have their reference points in works by VALIE EXPORT, Yayoi Kusama, Annette Messager, Vanessa Beecroft, Loretta Lux, Mariko Mori, Claudia Hart and Bettina Rheims, respectively. Nor am I thinking only about pieces by such distinguished female artists as Joan Mitchell, Agnes Martin, Gego or Jenny Holzer, along with the less well-known work of Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska and Fortunata Obrąpalska, who did not introduce (at least it is not that clear) a feminist factor into their art.

I am in fact also thinking about works by their male counterparts. If you look carefully, you will see how in this particular collection many pieces made by men are “female oriented”—even though these examples are not very representative for the general profile of their art—as in the case of Tadeusz Kantor, Jerzy Kujawski, Roman Opałka, Thomas Hirschhorn, Zhang Huan, Marcin Maciejowski, Michael Najjar, Maciej Osika, Robert Rumas and Zbigniew Rytka, and including also Andy Warhol, Andrzej Wróblewski and even Artur Żmijewski—not to mention Pablo Picasso, Bruno Schulz and Jerzy Nowosielski, for whom women were always a subject of fascination.

Is that what you call a “female aspect”?

*Anda, 6 November 2013*

---

#### DEAR ANDA

For sure I don't think that there are globally accepted values in art today. Maybe it looks that way sometimes on the outside when you visit too many biennials, but that's more of a secondary phenomenon created by us, the curators. Everything is in flux, as you rightly say, and it will remain so for a long time, I think. Maybe the time of leading paradigms in art is over. Maybe the whole idea of a global art history was still-born, a last result of the Western conception of Art with capital A, which was invented about 500 years ago somewhere between Florence and Antwerp and which has been seriously challenged since the later part of the twentieth century. That is, of course, a rather wonderful situation: freeing oneself from the burden of checking every new work against a set of rules or schools. And it leads to unforeseen discoveries like the ones you have mentioned. Or, to come back to the problematic tendency to see things within a framework that one may call “Polish and the rest”, the present situation offers us the chance to link one individual work with another across styles, times, and cultural borders. (All things we nevertheless still should know about if we want to have a deeper understanding of our subject.)

My question about the character of Kulczyk's collection in relation to what Polish museums have been and are collecting was specifically about that freedom of choice within the general contemporary situation. A private collector doesn't have to write a concept for her collection, she doesn't have to make it understood within a formalized educational framework, she doesn't have to talk about it at all. And even if she makes the collection public, at least temporarily and in parts, as Grażyna Kulczyk does, the gaze is directed toward the individual works and their hopefully surprising and illuminating juxtapositions and interactions. The “female perspective” is one such individual approach



Zbigniew Libera, *Un modelo distinto de prisión [detalle]*, 1996

Zbigniew Libera, *A Different Type of Prison [detail]*, 1996

un marco educativo formal, no tiene que hablar de ella en absoluto. E incluso si hace pública la colección, al menos temporalmente y por partes, como Grażyna Kulczyk, la mirada se dirige a las distintas obras y a sus yuxtaposiciones e interacciones, que deberían resultar sorprendentes y esclarecedoras. La «perspectiva femenina» es uno de esos posibles planteamientos a la hora de entender las obras de arte, aunque deberíamos extremar el cuidado para no usar un concepto de este tipo como algo inamovible. Creo que es totalmente legítimo centrarse en «una erótica del arte», una extraña pero acertada formulación sobre un dibujo de Paul Thek que vi hace algún tiempo y que por supuesto nos remite a Susan Sontag. Su ensayo *Contra la interpretación* termina con la famosa frase: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte». La «perspectiva femenina» se ampliaría así para dar lugar a un enfoque que se concentra en una respuesta sensual y holística no solo a la iconografía de género o a ciertas formas y colores, sino también a obras de arte muy dispares. Cuando vi la colección en casa de la colecciónista, sentí que también la «otra» rama, que por el momento podemos denominar arte concreto o conceptual, estaba motivada por este, llámemoslo así, instinto sensual y holístico. Piensa en las interminables modulaciones de figuras aparentemente uniformes en las superficies del grupo de casi diez cuadros de Roman Opałka. O incluso en las denominadas superficies industriales planas de los objetos de Richard Artschwager o Donald Judd, por no hablar de las formas «abstractas» de Wojciech Fangor o las emanaciones luminosas de los tubos de Dan Flavin. Recuerda las formas o cuerpos transparentes de la escultura de Karel Malich. Incluso una pieza tan sencilla como *Forma derivada de un cubo*, de Sol LeWitt, puede traer a la mente una palabra como «Augensex», que Gerhard Rockenschaub eligió para titular una de sus primeras exposiciones (y que se tradujo como «sexo para el ojo»). Lo que intento decir es que encuentro un carácter marcadamente erótico o, mejor, una visión erótica del arte en partes importantes de la colección de Grażyna Kulczyk. ¿Tú qué opinas?

Julian, 6 de noviembre de 2013

---

#### QUERIDO JULIAN

¡Cómo no iba a estar de acuerdo contigo! Y qué interpretación tan estimulante propones con ese recuerdo de Rockenschaub. Sí, «la piel» de muchas piezas de la colección tiene ese tipo de apariencia atrayente y por ende sensual. Pero a pesar de ello no aplicaría la categoría «Augensex» a muchas otras, en especial a esos pesados bloques de madera sellados con plomo creados por Andrzej Szewczyk como una transfiguración de las cartas de Kafka a Felicia Bauer. Aunque sus *Bibliotecas* sí tienen un trasfondo sexual interno, no solo cuando se piensa en la historia de amor de Kafka, sino también si consideramos el proceso de sellado como tal. No obstante, también contienen una pizca de escatología. Algunas personas (seguro que recuerdas a quién me refiero) afirman que Eros y Tánatos están estrechamente vinculados, algo que se podría demostrar contemplando las obras de Alina Szapocznikow (de nuevo) y recordando la mayoría de las piezas teatrales de Kantor. La combinación de sexo, muerte y perversión también se podría tomar en consideración en el contexto de la Grażyna Kulczyk Collection. No me refiero únicamente a los pequeños dibujos y *gouaches* de Nowosielski o de Bruno Schulz. Fíjate en la escultura de Kozuozu, en las muñecas de las fotos de Marek Piasecki y Jerzy Lewczyński o en los accesorios clásicos de una *vanitas* presentes en sus otras imágenes, y compáralos con los retratos con aire de muñeca de Mariko Mori, con *Ophelia* de Loretta Lux o con *Ángel biónico* de Michael Najjar. Te encontrarás rodeado por fantasmas dotados de gran sensualidad, muy próximos a la realidad no real de Vanessa Beecroft y sus marionetas vivientes.

to works of art, although we should be very careful not to use a concept of this kind as something fixed. I think it is totally legitimate to focus on "an erotics of art"—a strange but nice formulation on a drawing by Paul Thek I saw a while ago and which refers to Susan Sontag of course. Her essay "Against Interpretation" finishes with the famous sentence: "In place of a hermeneutics of art we need an erotics of art". The "female perspective" would thus widen into an approach that concentrates on a sensual and holistic response not only to gender iconography or certain shapes and colours but also to very different works of art. When I saw the collection at the collector's home, I felt that also the "other" strand, which we may call concrete or conceptual art for the moment, was motivated by this sensual and holistic, well, instinct, I'm tempted to say. Take the endless modulations of seemingly uniform figures on the surfaces of the group of nearly ten paintings by Roman Opalka. Or even the flat, so-called industrial surfaces of objects by Richard Artschwager or Donald Judd. Not to mention the "abstract" shapes of Wojciech Fangor or the emanations of everyday light fixtures by Dan Flavin. Or the transparent shapes/bodies of the Karel Malich sculpture. And even with a rather simple piece like Sol LeWitt's *Form Derived from a Cube* a word like "Augensex" can come to mind, as Gerhard Rockenschaub named one of his early exhibitions (and which was translated as "Sex for the eye"). What I want to say is that I encounter a rather erotic mood, or rather an erotic understanding of art, in large parts of Grażyna Kulczyk's collection. How does it look from your side?

Julian, 6 November 2013

---

#### DEAR JULIAN

How could I not agree with you! And what a refreshing comprehension you propose with that memory of Rockenschaub. Yes, "the skin" of many pieces from the collection has this kind of appealing and therefore sexy look. But still, I wouldn't apply the "Augensex" category to many others, specially those heavy blocks of wood sealed with lead made by Andrzej Szewczyk as a transfiguration of Kafka's letters to Felicia Bauer—although his *Libraries* do have an inner sexual background, not only when you bear in mind Kafka's love story but also if you consider the process of sealing as such. Nevertheless, they also contain a grain of eschatology. Some people (you must remember who in particular) say that Eros and Thanatos are tied very strongly; one might prove that looking at Alina Szapocznikow (again) and remembering most of the Kantor theatre pieces. Sex-Death-Perversion could also be taken into consideration in the context of the Grażyna Kulczyk Collection. I don't mean only small drawings and gouaches by Nowosielski or those by Bruno Schulz. Look at the sculpture of Kozuozu, the dolls in the photos of Marek Piasecki and Jerzy Lewczyński and the classical *vanitas* props in his other photos, compare them with doll-like portraits by Mariko Mori, *Ophelia* by Loretta Lux or *Bionic Angel* by Michael Najjar, and you will find yourself surrounded by sexy phantoms, very close to the non-real reality of Vanessa Beecroft and her living marionettes.

I know I am opening a box with too many smaller boxes inside, but it is intriguing why this Freudian part of human nature (reflected in art) needs to be placed in such rigid structures as paintings by Henryk Stażewski, François Morellet, Manfred Mohr, Ryszard Winiarski and Heinz Mack, reliefs by Mary Martin or radically conceptual interventions by Krasiński? Or maybe I am wrong about the rigid side (at least in

Sé que estoy abriendo una caja que guarda en su interior demasiadas cajas más pequeñas, pero ¿no es curioso que esta parte freudiana de la naturaleza humana (reflejada en el arte) tenga que representarse mediante estructuras tan rígidas como los cuadros de Henryk Stażewski, François Morellet, Manfred Mohr, Ryszard Winiarski y Heinz Mack, los relieves de Mary Martin o las intervenciones radicalmente conceptuales de Krasiński? ¿O tal vez me equivoco en cuanto al lado rígido (al menos en el caso de uno de los relieves de Mary Martin) y debería buscar una interpretación más flexible? Y, de ser así, ¿qué decir del arma blanda de Annette Messager? Y, por último, ¿dónde deberíamos encuadrar *Lego*, de Zbigniew Libera?

Anda, 6 de noviembre de 2013

---

#### QUERIDA ANDA

Gracias de nuevo por este *tour d'horizon* a través de la colección que has hecho a raíz de mi afirmación general sobre la erótica y el arte. Enriquece el análisis y me trae vivos recuerdos de mi encuentro con esas obras. Aunque es cierto que, en lo que respecta a la iconografía y en relación con la «piel» de numerosas obras de la colección, encontramos muchos aspectos eróticos (y por supuesto relacionados con la muerte), mi intención era centrarme en una idea más abstracta. El acto de mirar es en sí una suerte de actividad erótica y, a veces, incluso sexual, y las obras de arte pueden ponerlo de manifiesto de formas muy intensas. Menciono esta idea porque tengo la sensación de que el ojo de la colecciónista acaricia en cierto modo los objetos de su elección, y la colección en su conjunto es un reflejo de ello. ¿Recuerdas el logotipo de la colección que aparece en su página de inicio o en el catálogo de la exposición que comisarió Paweł Leszkowicz? Son los ojos de Grażyna Kulczyk, que incluso se cierran y se abren si inclinas ligeramente el catálogo. Pero puede que esté yendo demasiado lejos con esto, que esté invadiendo el ámbito de la intimidad.

Volvamos a las obras que acabas de mencionar. Incluso si seguimos la «mirada erótica» como una de las muchas formas de acercarnos a la colección, no distingo realmente entre lo «blando» y lo «rígido». Creo que ambas categorías pertenecen al mundo de lo erótico, por no mencionar el sexo propiamente dicho. Las armas blandas de Annette Messager son un buen ejemplo, una especie de trampa psicológica para todas las ideas unidimensionales acerca del género. Y no olvides aspectos como la interacción cromática en la obra de Stażewski, por ejemplo, la vibración pulsátil de Carlos Cruz-Díez, Gerhard von Graevenitz, Victor Vasarely o quizás Agnes Martin, Yayoi Kusama, claro, y el generador de luz fálico de Otto Piene basado en materiales y estructuras «rígidos». Edward Krasiński es un caso interesante en este contexto. Por supuesto, el origen conceptual es innegable, dado que sus intervenciones nacen de ideas sobre las dicotomías objeto/no objeto y presencia/no presencia, entre otras cosas. No solo al visitar su estudio, donde casi todo se ha conservado tal y como estaba cuando murió, sino también al contemplar sus obras en espacios totalmente distintos, como un cubo blanco, parece tratarse de objetos sensibles. Están elaborados con un sencillo procedimiento artesanal, pero es precisamente esa actitud no artística la que transmite la sensualidad de sus ideas y sus especulaciones.

Ciertamente, deambular por esta y por otras colecciones es como abrir una caja tras otra, como abrir cajas contenidas en otras cajas. Al mencionar los campos de concentración de Lego creados por Zbigniew Libera, has abierto una caja especialmente delicada, distinta, sin duda, de

the case of one relief by Mary Martin) and should look for a softer interpretation? And, if so, what about the soft weapon of Annette Messager? And, finally, where should we put *Lego* by Zbigniew Libera?

Anda, 6 November 2013

---

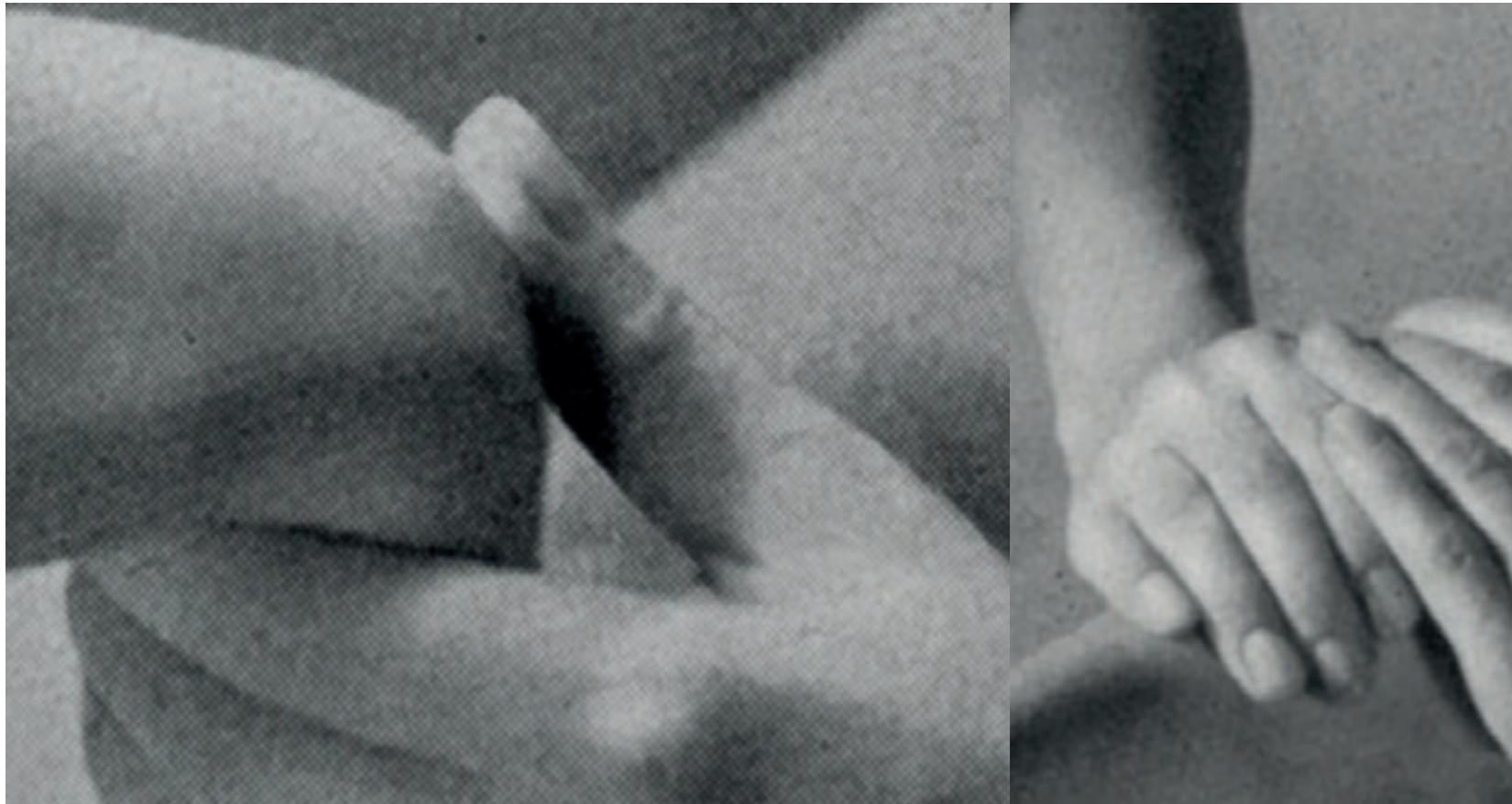
#### DEAR ANDA

Thanks again for this *tour d'horizon* through the collection following my general remark on erotics and art. It gives flesh to the bones, so to speak, and it brings back vivid memories of my encounter with these works. Although it is true that, on the level of iconography and in relation to the “skin” of many works in the collection, we find a lot of erotic (and of course death-related) aspects, my intention was to focus on a more abstract notion. The act of looking itself is an erotic and sometimes even sexual activity of sorts, and works of art can show it in very strong ways. I'm mentioning this idea because I have the feeling that the eye of the collector is somehow caressing the objects of her choice, and the collection as a whole is a reflection of it. Remember the logo of the collection on its homepage or on the catalogue of the exhibition Paweł Leszkowicz curated? It is Grażyna Kulczyk's eyes—even closing and opening if you tilt the catalogue slightly. But maybe I'm going too far here, trespassing into the realms of intimacy.

21

Let's go back to the works you have just talked about. Even if we follow the “erotic gaze” as one (of many) ways to approach the collection, I don't really distinguish between “soft” and “rigid”. I think both belong to the world of erotics, not to mention sex itself. Annette Messager's soft weapons are a good case in point, a kind of psychological trap for all one-dimensional ideas about gender. And don't forget the role of colour interplay in Stażewski, for example, or the vibrating pulses in Carlos Cruz-Díez, Gerhard von Graevenitz and Victor Vasarely, or maybe Agnes Martin and Yayoi Kusama, of course, and Otto Piene's phallic light generator based on “rigid” structures and material. Edward Krasiński is an interesting case in this context. Of course, the conceptual background is undeniable, with his interventions being born out of ideas about object/non-object, presence/non-presence, among other things. Not only when you visit his studio, where more or less everything has been preserved as it was when he died, but also when you see his works in totally different spaces, like a white cube, they appear to be sensible objects. They are made in a simple craftsman-like fashion, but it is exactly this non-art attitude that communicates the sensualism of his ideas and speculations.

Indeed, meandering through this and other collections is like opening box after box and boxes within boxes. Mentioning the *Lego* concentration camps by Zbigniew Libera you have opened a particularly tricky box and for sure a different one from the one we just discussed. Coming back to what you said at the beginning of our conversation about the historical background of collecting in Poland, I wonder about the great rupture, the great catastrophe, the trauma of the Polish experience in the twentieth century. Do we find it reflected in Grażyna Kulczyk's collection and, if so, in what way? It is very obvious in Libera's works, but as a very free and super-controversial approach that has something to do with his generation being born well after World War II. A post-modernist approach if you like, being very conscious of the fact that he is acting not as a witness or in immediate relationship to the

Agnieszka Polska, *Gimnasia médica* [fotogramas], 2009

la que acabamos de analizar. Volviendo a lo que has dicho al principio de nuestra conversación sobre el contexto histórico del coleccionismo en Polonia, me pregunto por la gran ruptura, la gran catástrofe, el trauma de la experiencia polaca del siglo xx. ¿Aparece reflejado en la colección de Grażyna Kulczyk? Y, si es así, ¿de qué manera? Resulta muy obvio en las obras de Libera, aunque con un enfoque muy libre y extremadamente controvertido que tiene algo que ver con que su generación naciera bastante después de la Segunda Guerra Mundial. Un enfoque posmoderno, si se me permite, muy consciente del hecho de que está actuando no como testigo o en relación directa con los testigos, sino desde un punto de vista histórico que incorpora la historia del recuerdo, además de fenómenos como la denominada industria del Holocausto. Algo muy alejado de *Madre con hijo muerto*, de Andrzej Wróblewski. ¿Qué otras obras sobre este tema se te vienen a la cabeza?

Julian, 7 de noviembre de 2013

---

#### QUERIDO JULIAN

Antes que nada, tengo que decir que tu inglés es mucho mejor que el mío. Me doy cuenta no solo de que la articulación de mis intuiciones es muy limitada, sino también de que se presta a malinterpretaciones por parte del lector. Esa es probablemente la razón por la que has decidido explicar la noción de «mirada erótica» con más claridad. Recuerda, sin embargo, que el inglés está mucho más cerca del alemán que del polaco. Y lo mismo sucede con las raíces de la cultura (y del arte), a pesar de la convicción —muy popular en Polonia— de que formamos parte de una tradición «mediterránea» común.

Agnieszka Polska, *Medical Gymnastics* [still photographs], 2009

witnesses but from a historical point of view that incorporates the history of remembering as well as such phenomena as the so-called Holocaust industry. That is a long way from Andrzej Wróblewski's *Mother with Killed Child*. What other works relating to this subject come to mind for you?

Julian, 7 November 2013

---

#### DEAR JULIAN

First of all I have to say that your English is much better than mine; I noticed that not only the articulation of my intuitions is very limited but it may be misunderstood by the reader. This was probably the reason why you decided to explain the notion of "erotic gaze" more clearly. Remember, however, that English is much closer to German than to Polish. So are the roots of culture (and art) despite the conviction—very popular in Poland—about our common "Mediterranean" tradition.

This remark does not concern your brilliant comment on the collection's logo. Each time I enter its webpage I feel as if I am knocking on Grażyna Kulczyk's forehead. As a matter of fact, we both try to penetrate the mind that is hidden behind these beautiful eyes—or rather to follow the trajectory of the visual impulses in her brain. Instead, we may follow only our own convictions—take the art and war question, for instance.

Eschatology, which I mentioned in my previous letter, plays a part on an intimate, very personal and particular level as well as in a wider sense when we have to cope with any painful collective memory, but



No me refiero con esto a tu brillante comentario sobre el logotipo de la colección. Cada vez que entro en su página web, me siento como si estuviera llamando a una puerta situada en la frente de la señora Kulczyk. De hecho, los dos estamos intentando penetrar en la mente que se esconde tras esos hermosos ojos. O al menos seguir la trayectoria de los impulsos visuales de su cerebro. En lugar de eso, probablemente no seguimos otra cosa que nuestras propias convicciones. Es lo que ocurre con la cuestión del arte y la guerra, por ejemplo.

La escatología, que mencioné en mi carta anterior, desempeña un papel importante en un nivel íntimo, muy personal y particular, así como en un sentido más amplio cuando tenemos que enfrentarnos a cualquier recuerdo colectivo doloroso, pero especialmente al de la Segunda Guerra Mundial. Tu manera de distinguir los testigos de sus «relaciones directas» me ha recordado al conocido pasaje de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*: «no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos. Los únicos depositarios de la terrible verdad son aquellos que se ahogaron, que fueron aniquilados, que se hundieron. Hablamos en su nombre. Nosotros, los rescatados, estamos contando la experiencia en los campos de concentración de aquellos que ya no existen». En otras palabras, según el escritor italiano, tras el final de la guerra ya no quedaron testigos. Pero conservamos un recuerdo basado en evidencias de «segunda mano» o incluso de «tercera mano». Andrzej Wróblewski, como Szapocznikow y Strzemiński en su serie de dibujos sobre la guerra, pertenecía a esa primera categoría, es decir, a la generación que sobrevivió a la guerra. Es el caso también de un gran grupo de artistas polacos representados en la Grażyna Kulczyk Collection (Abakanowicz, Kantor, Rosenstein, Nowosielski, Fortunata Obrąpalska) que no aluden directamente a sus experiencias durante la guerra, aunque es posible encontrar muchos de esos rastros

especially the memory of World War II. The way that you distinguished witnesses from their "immediate relationships" recollected the well known passage by Primo Levi in *The Drowned and the Saved*: "Those, who survived, are not the real and reliable witnesses. The only holders of the awful truth are those who were drowned down, annihilated, who submerged. We are speaking on their behalf. We, the rescued, are re-telling the concentration camps experience of those who do not exist anymore." In other words, according to the Italian writer, after the end of the war there were no witnesses anymore. But we still maintain a memory supplied by "second-hand" or even "third-hand" evidence. Andrzej Wróblewski, like Szapocznikow and Strzemiński in his series of war drawings, belonged to that first category, i.e., the generation that survived the war. So did quite a large group of Polish artists represented in Kulczyk's collection (Abakanowicz, Kantor, Rosenstein, Nowosielski, Fortunata Obrąpalska) who did not directly refer to their war experiences—but you will find a lot of such traces hidden in their art. I would also dare to suggest that there are some not very obvious references to the war period in the sandy and dusty soil-like surfaces (with crosses, numbers, etc.) of paintings by Tàpies, who developed his art during Franco's regime. By the way, you may notice a similar approach to surfaces in paintings by Jadwiga Maziarska, another "second-hand" war witness from Poland represented in this collection.

As you noticed, the war trauma is still very strong in Poland. This subject is reflected in many books, movies, and art and theatre pieces made by the subsequent generations. This is what I call "third-hand" evidence. Besides Libera, whose references to the Holocaust industry you have already mentioned, and Piotr Uklanski with his *Nazis* in a similar vein, there are at least a few important artists active in this field in Kulczyk's

ocultos en su arte. Me atrevería incluso a sugerir que hay algunas referencias no muy obvias al período bélico en las superficies terreas arenosas y polvorrientas (con cruces, números, etc.) de los cuadros de Antoni Tàpies, que desarrolló su obra durante el régimen de Franco. Por cierto, puedes encontrar un tratamiento similar de las superficies en los cuadros de Jadwiga Maziarska, otra testigo polaca de «segunda mano» de la guerra que forma parte de esta colección.

Como has notado, el trauma de la guerra sigue teniendo mucha fuerza en Polonia. Este tema se refleja en un gran número de libros, películas, obras de arte y piezas teatrales creados por las generaciones posteriores. Es lo que denomino evidencias de «tercera mano». Además de Libera, cuyas referencias a la industria del Holocausto ya has mencionado, y de Piotr Ukleński, cuyos Nazis tienen un tono similar, hay en la colección de Grażyna Kulczyk al menos varios artistas importantes activos en este campo, aunque no todos estén representados en ella por piezas con esta temática. En primer lugar debemos mencionar dos esculturas de Mirosław Bałka, que centra su atención en el sufrimiento de las víctimas, en situaciones opresivas y humillantes, pero que también hace referencia a la industria del Holocausto y a la banalización general de la memoria. Conocedor profundo del tema, su actitud es modesta y vigilante, y ofrece una visión personal o incluso íntima de este asunto. El recuerdo que se desvanece es objeto de estudio para Wilhelm Sasnal, cuyos cuadros aluden a menudo a obras de arte y a documentos ya existentes, como el cómic *Maus* de Art Spiegelman o la película *Shoah* de Claude Lanzman. Algunos de sus lienzos adoptan la forma de retratos desenfocados o paisajes «innocentes», como si deseara llamar la atención del observador sobre el proceso de olvidar que puede producirse en relación con las personas y los lugares implicados en un crimen. Como resultado de este proceso, la verdad queda oculta «bajo el lienzo». En ese sentido, mantienen afinidades con los cuadros de Luc Tuymans (que, lamentablemente, no forma parte de esta colección). Permíteme añadir que Sasnal pertenece a una larga línea de pintores figurativos polacos que nos lleva hasta Wróblewski y en la que también se encuadra Jerzy Jurij Zieliński, que poco a poco va ganando reconocimiento.

Además del gran número de piezas centradas en las víctimas, hay obras creadas por aquellos que abordan el legado de la culpa. Entre los muchos artistas alemanes que trabajan en estas circunstancias, hay dos nombres importantes en la colección de Grażyna Kulczyk: Anselm Kiefer, con sus enormes lienzos, y Gunther Uecker, con *Cenizas*, creado tras su salida del grupo Zero, aunque, si se observa su serie *Clavos*, uno puede sentir la tentación de ampliar el campo de su interpretación. Resulta bastante obvio que los recuerdos de la guerra también están presentes en muchas obras que reflejan la violencia social y política, como las de Zhang Huan, Peter Aschermann, Leszek Knafoewski o incluso Annette Messager.

¿No te parece interesante que encontramos problemas de tan diversa naturaleza en una colección tan relativamente joven como esta?

Anda, 9 de noviembre de 2013

---

#### QUERIDA ANDA

En cuanto a nuestros intentos de usar el inglés, no creo que sea en realidad cuestión de que uno lo domine mejor que el otro. En el campo del arte, como en cualquier otro campo profesional o cotidiano, todos intentamos arreglarnoslas con nuestros conocimientos rudimentarios del idioma.

collection, although not each one is represented with a piece on this particular subject. First of all we should mention two sculptures by Mirosław Bałka, who focuses his attention on the suffering of victims, on oppressive and humiliating situations, but who also refers to the Holocaust industry and to the wider banalisation of memory. Deeply acquainted with this matter, he is modest and alert in his demeanour and presents a personalized or even intimate approach to the subject. Fading memory is studied by Wilhelm Sasnal, whose paintings often refer to existing art pieces and documents like the *Maus* comic book by Art Spiegelman or Claude Lanzman's film *Shoah*. Some of his canvases take the form of "innocent" landscapes or blurred portraits, as if he wanted to focus the viewer's attention on the process of forgetting that may occur in connection with people and places involved in a crime, with the result that the truth is hidden "under the canvas". In that sense they correspond to the paintings of Luc Tuymans (unfortunately not represented in this collection). I might add that Sasnal belongs to a long line of Polish figurative painting going all the way back to Wróblewski, including Jerzy Jurij Zieliński, who is slowly obtaining greater recognition.

Besides the large number of pieces produced with the focus on the victims, there is art made by those who are dealing with a heritage of guilt. Among a significant number of German artists who are working under these circumstances there are two important names in the Grażyna Kulczyk Collection: Anselm Kiefer, with his huge canvases, and Gunther Uecker, with his *Ashes*, produced after he left the Zero group—although if you look at his *Nails* series you might be tempted to extend the field of its interpretation. It is quite obvious that "mementos" of war have also been included in many works pointing to social and political violence—like those of Huan Zang, Peter Aschermann, Leszek Knafoewski or even Annette Messager.

Isn't it interesting that we find so many different problems in this collection, which is relatively young?

Anda, 9 November 2013

---

#### DEAR ANDA

Well, talking about our attempts to use the English language, I think it is not so much a question of one mastering it better than the other. Within the art field, as in any other professional or everyday field, we all try to get along with our own individual "pidgin". When it comes to a deeper discussion of specific subjects, however, we more often than not experience barriers of understanding. We seem to guess what the other has in mind, but we miss the subtle meanings that are deeply rooted in the other's own culture and language. It is difficult enough for Poles and Germans, for example, to communicate through these two languages. And, by the way, isn't it a shame that neither I nor you can really speak the other's language although we both have a long-standing interest and experience in the other's culture and art? Now, with English as the mediator, things aren't any easier. Instead of two, now we have three languages involved in this business of understanding, with each of us truly familiar with only one of them. I am dwelling on this matter a little longer, since we are having this exchange of e-mails as a contribution to a catalogue published in Spain. So a fourth language and culture comes into play. It might seem that we are

Si nos embarcamos en un análisis más profundo de ciertos temas, sin embargo, con frecuencia experimentamos barreras de comprensión. Creemos adivinar lo que el otro tiene en mente, pero se nos escapan los significados sutiles que están profundamente arraigados en la cultura y el idioma del interlocutor. Resulta bastante difícil para los polacos y los alemanes, por ejemplo, comunicarse en estos dos idiomas. Y, ahora que lo pienso, ¿no es una pena que ni tú ni yo podamos hablar realmente el idioma del otro a pesar de nuestro interés y nuestra experiencia de años en la cultura y el arte de nuestros respectivos países? Tener el inglés como mediador no nos pone las cosas más fáciles. En lugar de dos, ahora tenemos tres idiomas implicados en el empeño de comprender, y cada uno de nosotros conoce a fondo solo uno de esos idiomas. Me detengo en este asunto un poco más, dado que este intercambio de correos electrónicos va a ser nuestra contribución a un catálogo publicado en España. De modo que entra en juego un cuarto idioma con su correspondiente cultura. Se diría que nos aproximamos a una nueva Torre de Babel. Las líneas trazadas se entrecruzan y viajan desde Europa Central (desde dos vecinos muy diferentes) a un par de islas del noroeste del Atlántico (y más allá, al resto del mundo angloparlante) hasta llegar a la antigua cultura mediterránea del suroeste del continente. Pero así son las cosas en Europa y así han sido casi siempre. Y en muchos casos, de un modo u otro, parece funcionar. Tal vez la cuestión del idioma puede resultar de hecho muy estimulante a la hora de pensar sobre el arte. Es un proceso en cierto modo paralelo a nuestro modo de hablar sobre el arte, con independencia de cuánto «sepamos» sobre él, de nuestra capacidad para analizar los documentos y de la fuerza de nuestra convicción teórica. Cuando estamos ante una obra de arte y hablamos sobre ella con la persona que tenemos enfrente, nos adentramos en una tierra de nadie fantástica e infinita. No hay distinciones entre «fantasía y teoría/concepto y estética/contexto y ontología/biografía e ideología», como dijo una vez un artista amigo mío. Estamos, por así decirlo, caminando sobre una delgada capa de hielo en estas conversaciones, pero qué maravillosa es la vista y qué hermosos los sonidos que creamos al avanzar.

Perdona que me ponga tan romántico al final. Esta es probablemente una de las debilidades culturales que comparten los alemanes y los polacos. Y, por cierto, ¿qué quiere decir cada uno de nosotros cuando usa la palabra «romántico»? ¿Y qué sentido le dan a este término los angloparlantes, por no mencionar a los hispanohablantes de los distintos continentes?... ¡Ya lo dejo! Pero tienes toda la razón en cuanto a las cajas contenidas en otras cajas que podríamos seguir abriendo fácilmente mientras recorremos la colección de Grażyna Kulczyk. Y eso es lo fascinante de una colección reunida por una única persona. Su calidad distintiva —más allá de la importancia de las obras o del logro cultural general— es ese triángulo que se crea entre las obras, los espectadores y la colecciónista. No necesitamos conocerla personalmente ni saber cuáles son sus intenciones. Y, a la vez, siempre está presente como un filtro de bienvenida que nos ayuda a entender el arte de un modo personal, con todos los malentendidos productivos —y no solo los lingüísticos— incluidos. Sigamos hablando de todo esto en algún momento, en algún lugar.

Julian, 10 de noviembre de 2013

---

QUERIDO JULIAN  
Sí, ¡hagámoslo!

Anda, 11 de noviembre de 2013

approaching a new Babel. Lines drawn criss-cross from "Central Europe" (from two rather different neighbours) to a couple of islands to the northwest in the Atlantic (and beyond to the rest of the English-speaking world) and to that old Mediterranean culture in the southwest. But that's how it is in Europe and that's how it has been most of the time. And in a lot of cases it seems to work, somehow. Maybe the language problem is actually a rather stimulating one when we are approaching art. It is a parallel to how we deal with art—regardless of how much we "know" about it, how well we can analyse the documents, and how strong our theoretical persuasion is. Face to face with a work of art, and eye to eye with another person to talk about it, we enter into a fantastic and endless no-man's-land. No distinctions between "fantasy and theory / concept and aesthetics / context and ontology / biography and ideology", as an artist-friend of mine once put it. We are walking on thin ice in these conversations (so to speak), but what a wonderful sight it is and what wonderful sounds we are making along the way!

25

Sorry for becoming rather romantic at the end. That's probably one of the cultural shortcomings Germans and Poles share. And, by the way, what exactly does each of us mean when we say "romantic"? And what do English-speakers mean when they use the word, not to mention the Spanish in their various continents. I'll stop now! But you are absolutely right about the boxes within boxes that we could easily continue to open as we roam through the Grażyna Kulczyk Collection. And that is the fascinating thing about a collection put together by just one person. Its specific quality—beyond the importance of the individual works or the general cultural achievement—is that triangle between works, viewers and collector. We do not need to know her personally, nor her intentions. Yet, at the same time, she is always present as a welcomed membrane that helps us approach art in a personal way—productive misunderstandings included, and not only linguistic ones. Let's continue sometime, someplace.

Julian, 10 November 2013

---

DEAR JULIAN  
Yes, let's!

Anda, 11 October 2013





## Magdalena Abakanowicz

Falenty (Polonia), 1930

Falenty (Poland), 1930

28

Magdalena Abakanowicz es una de las figuras capitales del arte polaco del siglo xx. Abakanowicz, que comenzó su trayectoria como acuarelista y escultora, forjó su propio lenguaje artístico durante la década de 1960, cuando empezó a utilizar la arpilla tradicional para crear esculturas monumentales tejidas con sisal, vellón de cordero o pelo de caballo. Por su carácter táctil y su olor característico, estos «Abakans» —como la artista los denominó— llenaban y distribuían el espacio que ocupaban, e invitaban al contacto físico: a desplazarse entre ellos, tocarlos y olerlos. En palabras de la artista, los *Abakans* «eran irritantes. Eran inoportunos. Conjugaban el arte de la tapicería francesa, el arte pop y el arte conceptual en formas mágicas complejas y enormes... Un idioma extraño».

En la década de 1970, Abakanowicz continuó utilizando materiales naturales y modestos para crear sacos rígidos antropomórficos, figuras huecas, como moldes de cuerpos acéfalos. Estas esculturas, que parecen haber mudado la piel, hablan de la objetualización de la persona. Las figuras, uniformes e inmóviles, dispuestas en el espacio público en grandes círculos escultóricos llamados *Alteraciones*, forman multitudes que hablan, como toda la obra de la artista, de la condición humana: el poder de las multitudes, la impotencia y la soledad del individuo.

*Figura pequeña* (1999) también encierra soledad e impotencia. La figura acéfala, rígidamente erguida, parece llevar siglos aprisionada en el plinto, sin poder moverse. La fisura, la desintegración del «cuerpo» de la figura, amplifica este drama existencial y evoca la tragedia ineludible de la muerte.

Abakanowicz comenzó su carrera internacional en la Bienal Internacional del Tapiz de Lausana en 1962, donde expuso sus *Abakans*. En 1965, ganó una medalla de oro en la Bienal de São Paulo. Desde entonces, su obra se ha mostrado en las exposiciones internacionales más importantes. En la actualidad, la artista tiene obra en numerosas colecciones de prestigio, incluidas la del Centre Pompidou de París, el Museum Ludwig de Colonia y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Abakanowicz también ha realizado numerosas obras públicas. En el Jardín de Arte del Museo de Israel de Jerusalén colocó una instalación formada por siete círculos de piedra titulada *Néguev* (1987); en el Museo al Aire Libre de Hakone, en Japón, se alzan cuarenta figuras de bronce tituladas *Uno de la multitud* (1993); y en el Grant Park de Chicago instaló un conjunto de ciento seis figuras de hierro fundido titulado *Ágora* (2006). La mayor obra de este tipo realizada por Abakanowicz es *Los no reconocidos* (2002), situada en el Parque de la Ciudadela de Poznań (Polonia), la ciudad natal de Grażyna Kulczyk.

Magdalena Abakanowicz is one of the major figures in Polish twentieth-century art. Abakanowicz initially painted watercolours and made sculptures. In the 1960s, she created her own artistic language, transforming traditional sackcloth into a material for creating monumental sculptures woven from sisal, lamb fleece or horse hair. With their tactile quality and characteristic smell, these "Abakans" (as the artist called them) filled and organised the space they occupied, provoking physical contact: to move among them, touch them and smell them. As Abakanowicz wrote, the *Abakans* "irritated and were untimely. There was the French tapestry in weaving, pop-art and conceptual art, and here there were some complicated, huge magical [forms]... A foreign language".

In the 1970s, continuing to use raw, modest materials, Abakanowicz created human-like stiffened sacks, hollow figures, like headless body casts. Looking as if they have shed their skin, the sculptures speak of the objectification of the person. The figures form crowds in large cycles of sculptures called *Alterations*. Placed in public spaces, uniform and motionless, they speak, like all the artist's works, of the human condition: the power of crowds, impotence and the loneliness of the individual.

*Small Figure* (1999) also encapsulates loneliness and impotence. The headless, stiffly upright figure seems to have been imprisoned on the plinth for centuries, unable to move. This existential drama is amplified by the fissure, the disintegration of the figure's "body", bringing to mind the inescapable catastrophe of death.

Abakanowicz's international career began at the International Biennial of Tapestry in Lausanne in 1962, where she exhibited her *Abakans*. In 1965, she won a gold medal at the São Paulo Biennial. Since that time, Abakanowicz's works have appeared in the world's most important exhibition spaces and can be found in the Centre Pompidou in Paris, Museum Ludwig in Cologne and Metropolitan Museum of Art in New York. Abakanowicz is also the creator of numerous public works. In the art garden of the Israel Museum in Jerusalem she placed an installation consisting of seven stone circles, titled *Negev* (1987); in the Hakone Open Air Museum in Japan we can see forty bronze figures entitled *One of the Crowd* (1993), while *Agora* (2006), consisting of 106 iron cast figures, stands in Chicago's Grant Park. The largest work of this kind by Abakanowicz is *Unrecognized* (2002), located in the Park Cytadela in Grażyna Kulczyk's home town of Poznań (Poland).



**Figura pequeña** [Mała postać] 1999.  
arpillera, resina y base de madera, 135 x 67 x 26 cm

**Small Figure** [Mała postać] 1999.  
sackcloth, resin and wooden base, 135 x 67 x 26 cm

## Mirosław Bałka

Varsovia (Polonia), 1958

Warsaw (Poland), 1958

30

*Siempre me he sentido más cómodo trabajando con las sobras de la vida cotidiana, centrándome en los rastros de aquello que aparentemente carece de importancia, en los pequeños detalles, incluso embarazosos.* Miroslaw Bałka

Miroslaw Bałka es uno de los artistas contemporáneos polacos más reconocibles. Su producción se centra en la escultura, la instalación y el vídeo. Su arte recoge la influencia de su educación católica y de las lecciones aprendidas en el hogar familiar en Otwock, donde creció y, posteriormente, estableció su estudio.

El interés principal de Bałka es el cuerpo en el contexto de los rituales domésticos privados, la memoria y la historia. Comenzó su carrera artística realizando esculturas figurativas, pero a partir de 1990 empezó a crear obras casi abstractas que hacen referencia a las dimensiones del cuerpo (habitualmente a las del suyo propio), a sus rastros (sudor, orina, semen y lágrimas) y a sus secreciones y su temperatura. Al abordar el tema del cuerpo, también utiliza los objetos que lo contienen: ataúdes, camas y urnas. En sus obras, emplea tanto metal como piedra, madera, ceniza y jabón, y, desde finales de la década de 1990, también trabaja con el vídeo.

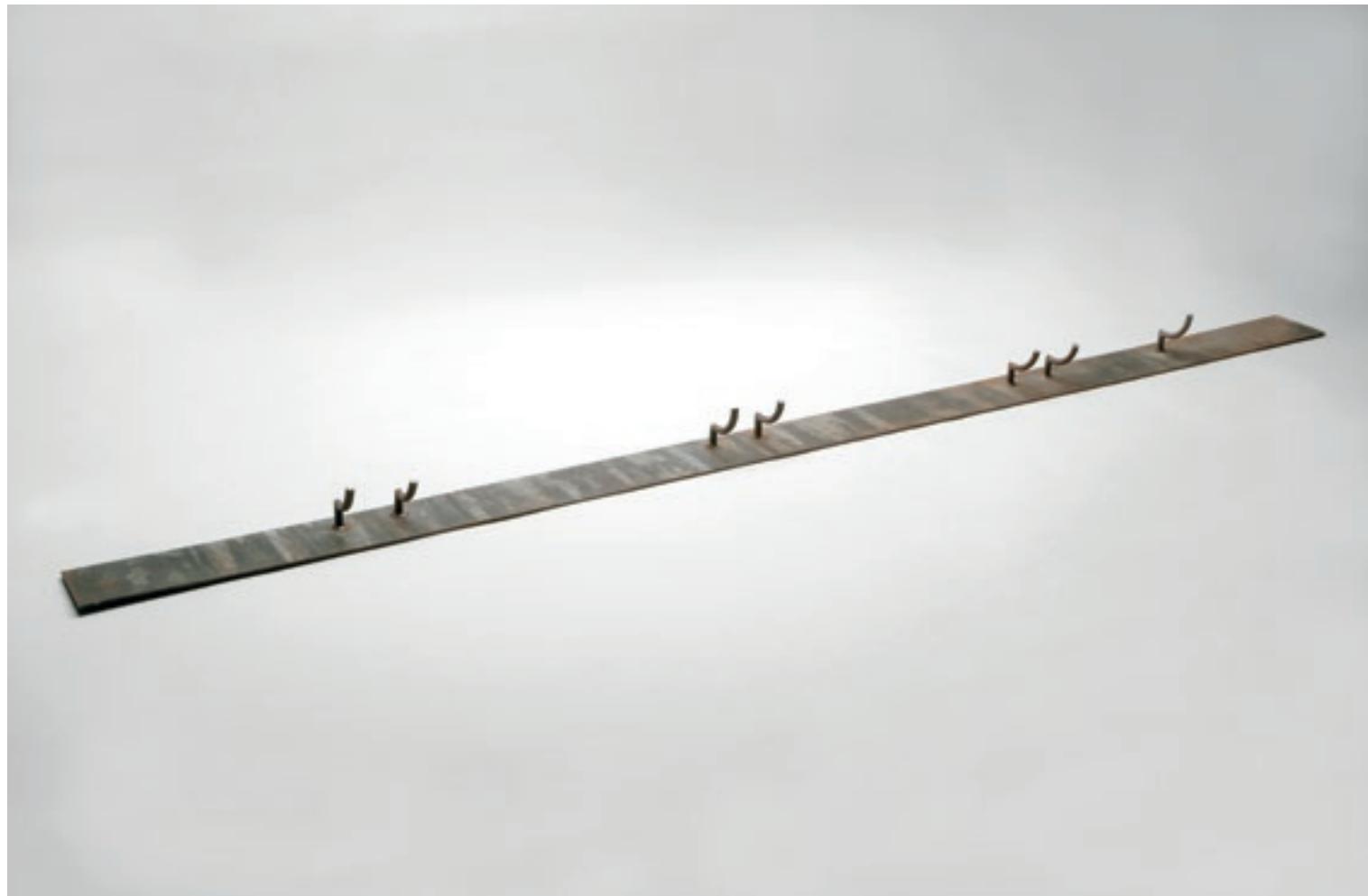
190 x 10 x 7 (1998) es una de las obras de Bałka que hace referencia a sus experiencias religiosas personales, incluidas la culpa, el castigo y la redención. La escultura es un listón de acero con varios ganchos firmemente sujetos, una suerte de perchero cuyos extremos están cubiertos de tiza blanca. El título hace referencia a las dimensiones de la pieza, y estas, a su vez, remiten a las dimensiones del cuerpo del artista. La longitud del objeto coincide con la envergadura de Bałka. El número de ganchos de acero es una referencia a los siete pecados capitales. Estas connotaciones están reforzadas por el uso de la tiza que en la tradición católica polaca se utiliza para marcar la puerta principal de las casas y protegerlas del mal. En el Antiguo Testamento, la unción de una casa con la sangre de un cordero permitía a sus moradores mantenerse a salvo del castigo.

*I have always felt more comfortable working with the scraps of everyday life, focusing on traces of what is seemingly unimportant, on small, even embarrassing details.* Miroslaw Bałka

One of the most recognizable Polish contemporary artists, Miroslaw Bałka is a sculptor and installation and video artist. His art is influenced by his Catholic upbringing and the lessons learned in his family home in Otwock, where he grew up and later set up his studio.

Bałka's main interest is the body—in the context of private, domestic rituals, memory and history. He originally created figurative sculptures, but after 1990 he began to create almost abstract works that make reference to the body's dimensions (usually those of his own), the traces it leaves behind (sweat, urine, semen, tears) and its secretions and temperature. In speaking about the body, he also uses those things that encase it: coffins, beds and urns. He likewise uses metal, stone, wood, ash and soap as materials for his art. In the late 1990s he also began to use videos.

190 x 10 x 7 (1998) is one of Bałka's works that relate to his personal religious experiences, including guilt, punishment and redemption. The sculpture is a long strip of steel with seven hooks firmly attached—a type of hanger, the ends of which have been covered with blessed white chalk. The title refers to the dimensions of the work and these, in turn, refer to the dimensions of the artist's body—the length of the object matches the span of his arms. The number of steel hooks is a reference to the seven deadly sins. These connotations are reinforced by the use of blessed chalk, which in the Polish Catholic tradition is used to mark a home's front door in order to protect it against evil—in the Old Testament, the anointing of a house with the blood of a lamb allowed those inside to escape punishment.



31





La base de la escultura de Bałka 54 x 54 x 58 (1999) es un tiesto de cerámica cubierto por una lámina redonda de acero. Sobre la lámina reposan dos estructuras de chapa metálica con forma de tejados a dos aguas, y cada uno de ellos se sostiene sobre un único pilar. Como en el caso de muchas de las esculturas del artista, el título refleja las dimensiones de la obra. La forma de la pieza alude a un tema recurrente en la obra de Bałka: el motivo del hogar.

Bałka es autor del monumento conmemorativo a las víctimas que perdieron sus vidas en el ferry Estonia en Estocolmo en 1998. En 2009, creó la obra monumental *Cómo es* para las prestigiosas Unilever Series de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres. Ha participado en muchas de las principales exposiciones internacionales, incluida la documenta de Kassel (1992), la Bienal de Venecia (1990, 1993, 2003, 2005, 2013), la Carnegie International de Pittsburgh, Pensilvania (1995), la Bienal de São Paulo (1998), la Bienal de Sídney (1992, 2006) y la Bienal de Santa Fe, Argentina (2006). Su obra está representada en las colecciones de los principales museos del mundo, incluidos la Tate Britain de Londres, el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, el Museum of Modern Art de San Francisco, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Art Institut de Chicago, el Moderna Museet de Estocolmo, el Kiasma de Helsinki y el Museo Nacional de Arte de Osaka (Japón).

The base for Bałka's sculpture 54 x 54 x 58 (1999) is a ceramic flower pot covered by a round steel plate. On the plate there are two sheet metal structures resembling peaked roofs, each held up by a single pillar. As with many of the artist's sculptures, the title reflects the dimensions of the work. The work's form alludes to a recurrent theme in Bałka's work: the motif of the home.

33

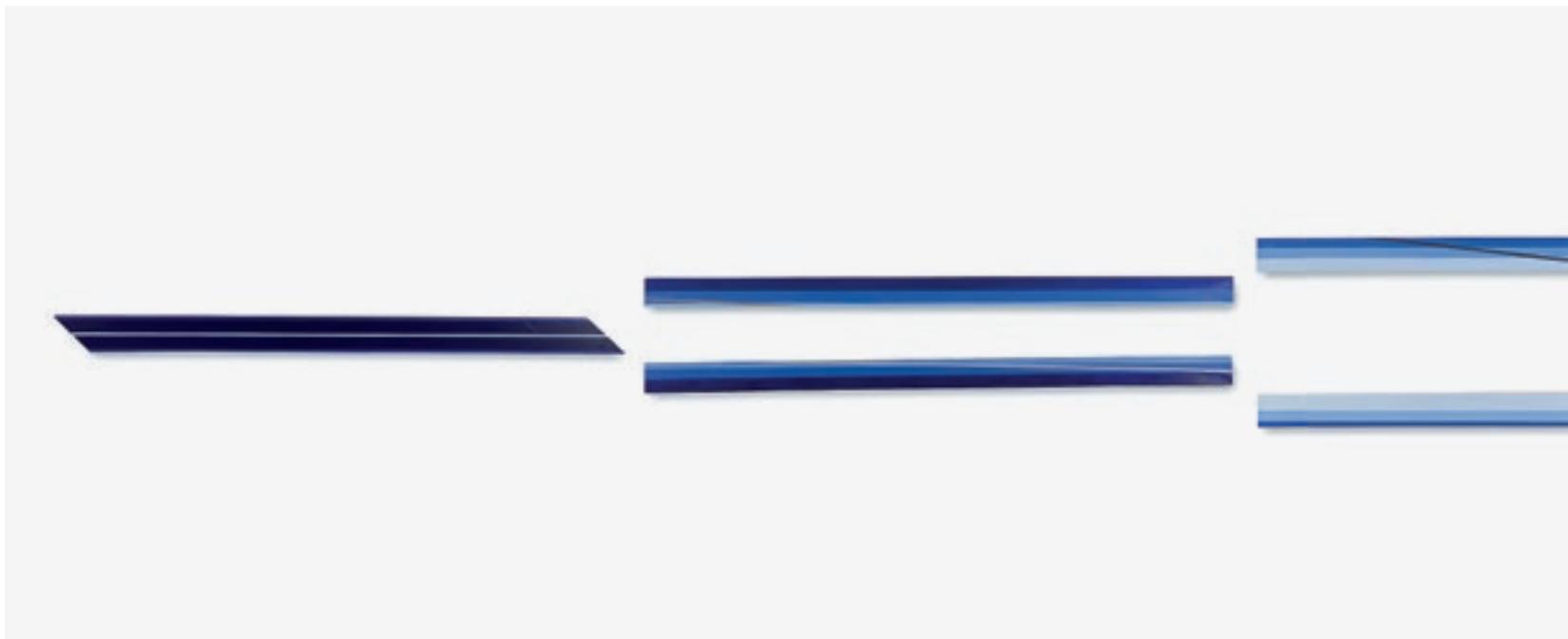
Bałka is the author of the memorial built to honour the victims who lost their lives on the ferry "Estonia" in Stockholm in 1998. In 2009, he produced the monumental work *How It Is* for the prestigious Unilever Series in the Turbine Hall of London's Tate Modern. He has participated in many major international exhibitions, including documenta in Kassel (1992), the Venice Biennale (1990, 1993, 2003, 2005 and 2013), the Carnegie International in Pittsburgh, Pennsylvania (1995), the São Paulo Biennial (1998), the Biennale of Sidney (1992 and 2006), and the Santa Fe Biennial, Argentina (2006). His works are held in the permanent collections of major museum worldwide, including the Tate Britain in London, Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, Museum of Contemporay Art in Los Angeles, Museum of Modern Art in San Francisco, Museum of Modern Art in New York, Art Institute of Chicago, Moderna Museet in Stockholm, Kiasma in Helsinki, and National Museum of Art in Osaka (Japan).

## Jan Berdyszak

Zawory (Polonia), 1934

Zawory (Poland), 1934

34



Jan Berdyszak es una de las figuras más prominentes de la escena artística polaca de la posguerra. Como defensor de la libertad artística, trabaja con numerosas técnicas y medios (pintura, artes gráficas, dibujo, fotografía e instalaciones para emplazamientos concretos), y mantiene un cuaderno de bocetos con sus reflexiones.

Berdyszak es un artista-filósofo que, con sus creaciones, persigue tanto explorar el mundo como entablar un diálogo con la percepción humana y la tradición artística. Su arte refleja las tendencias experimentales de la segunda mitad del siglo xx, marcadas por el análisis y la exploración de la pintura de caballete y el potencial del espacio. En las obras de Berdyszak, el espacio que se revela entre los elementos individuales de cada obra suele ser más importante que sus componentes materiales.

Jan Berdyszak is one of the most prominent figures of the Polish post-war art scene. As an advocate of complete artistic freedom, he works with many techniques and media (painting, graphics, drawing, photography and site specific installations) and he keeps a sketchbook with his reflections.

Berdyszak is an artist-philosopher. He sees the aim of creation as both exploring the world and engaging in a dialogue with human perception and artistic tradition. His art reflects the experimental trends of the later half of the twentieth century, marked by analysis and exploration of easel painting and the potential of space. In Berdyszak's pieces, the space that is revealed between the individual elements of a given artwork is frequently more important than its material parts.

**Infinito** [Nieskończoność] 1975-1977.

instalación con nueve pinturas apaisadas (acrílicos sobre lienzo):

27 x 348 x 6 cm (1), 18 x 350 x 6 cm (2), 20.5 x 350 x 6 cm (2),

26 x 347 x 6 cm (2) y 40 x 347 x 6 cm (2)

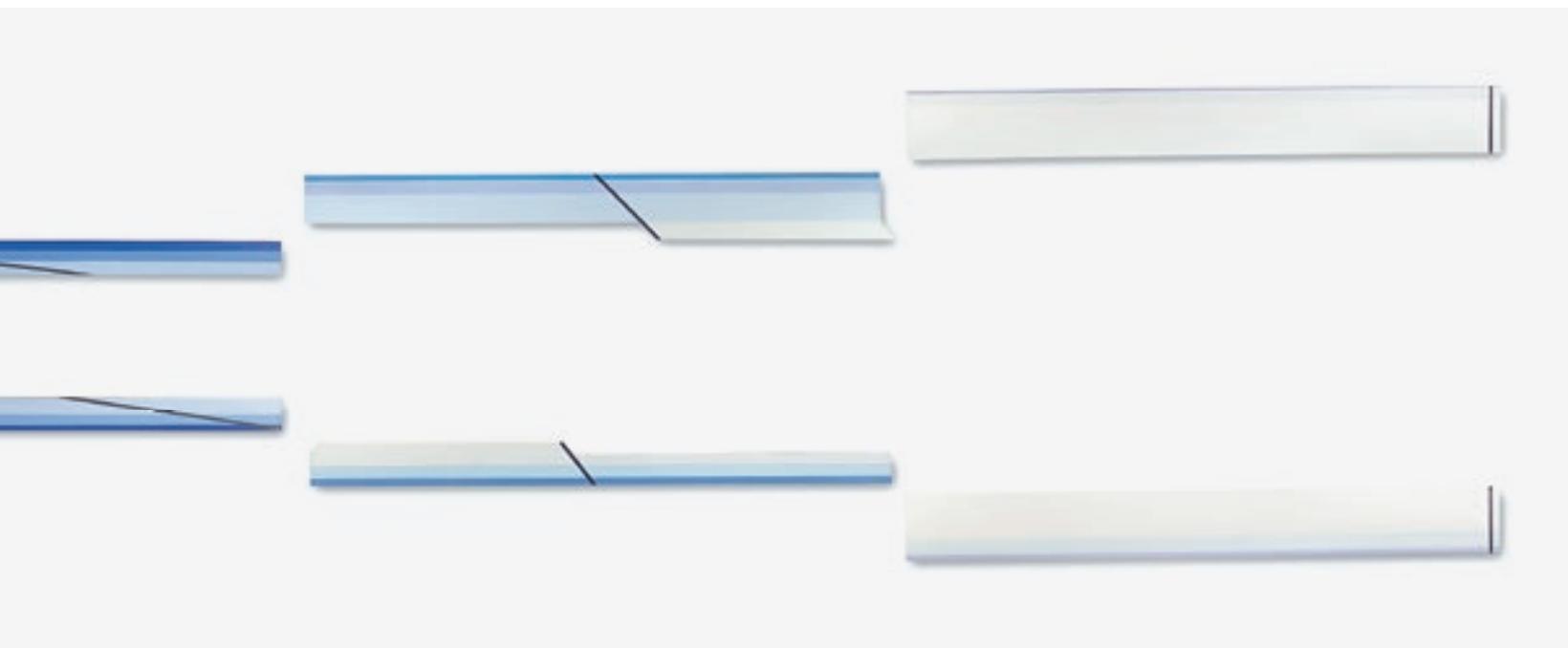
**Infinity** [Nieskończoność] 1975–1977.

installation with nine oblong paintings (acrylic on canvas):

27 x 348 x 6 cm (1), 18 x 350 x 6 cm (2), 20.5 x 350 x 6 cm (2),

26 x 347 x 6 cm (2) and 40 x 347 x 6 cm (2)

35



*Infinito* (1975-1977) es la primera pintura de Berdyszak compuesta de varias piezas, y fue creada para ser expuesta en varias paredes. La pintura está formada por nueve paneles horizontales. La composición comienza con un único panel en el lado izquierdo y se despliega hacia la derecha descubriendo gradualmente la pared vacía. El primer elemento de la composición es de color oscuro, con una sola línea blanca trazada a lo largo de su eje horizontal que constituye el único indicio del ulterior «desdoblamiento» de la pieza. La pintura se desdobra en dos partes separadas por un intervalo espacial real. El ojo humano, que en la cultura occidental está acostumbrado a leer de izquierda a derecha, viaja desde lo concreto a lo espacial. El título de la obra invita al espectador a seguir la sugerencia de infinitud y a expandir la estructura de la obra con la mirada interior. De este modo, el área ocupada por el espacio debería seguir creciendo hasta hacer «estallar» el cubo blanco expositivo.

*Infinity* (1975–1977) is Berdyszak's first multipartite painting. Meant to be exhibited on several walls, the painting consists of nine horizontal panels. The composition begins on the left with a single object and gradually exposes the empty wall as it unfolds to the right. The element that initiates the arrangement is dark, with a single white line running along its horizontal axis as the only indication of the subsequent "breakdown" of the piece. The painting breaks into two parts, leaving an actual spatial interval between the elements. Thus, the human eye, accustomed to reading from left to right in Western culture, travels from the concrete to the spatial. The title invites the viewer to accept the suggestion of infinity and to expand the structure of the work with the mind's eye. Thus, the area occupied by space should continue to grow, ultimately "bursting" the white cube in which it is exhibited.



36



La obra de tres piezas *Pintura complementaria (Reflejo complementario)* (1979–1980) fue creada para ser expuesta en dos paredes opuestas en un espacio preferentemente estrecho. Dos elementos verticales claros «enmarcan» una pared, acentuando por su forma el espacio y el área *intersticial*. En la pared opuesta hay un único panel vertical blanco, con una línea oscura que discurre a lo largo de su eje vertical. La obra confronta al espectador con dos formas de espacio: uno es claro y está extendido, y el otro es oscuro y está «comprimido». El título de la pieza sugiere que los dos tipos de espacio son «iguales» y complementarios entre sí; que es la combinación de ambos la que conforma el todo en la mente del espectador. Durante la observación de *Pintura complementaria*, los cambios de punto de vista del espectador desplazan su mirada hacia una de las pareces, forzándolo a dar la espalda a la otra.

Berdyszak tiene obra en los Museos Nacionales de Varsovia, Poznań, Wrocław y Cracovia (Polonia), el Museo de Arte de Łódź (Polonia), el Instituto de Arte Moderno de Kamakura (Japón), el Museum of Fine Art de Boston, el Brooklyn Museum de Nueva York, los Staatliche Museen de Berlín, el Museo de la Iglesia de San Pedro de Erfurt (Alemania), el Museo Alvar Aalto de Jyväskylä (Finlandia), el Museo de Skopie (Macedonia), el Museo Pushkin de Moscú, la Colección Torsten Lilia de Arte Gráfico de Suecia y en la Colección Antonio Gades de Getafe (Madrid).

#### **Pintura complementaria (Reflejo complementario)**

[Obraz komplementarny (Refleksja komplementarna)] 1979–1980,  
tres piezas: acrílico sobre madera y lienzo, 180 x 6 cm (1) y 180 x 28 cm (2)

The three-element work *Complementary Painting (Complementary Reflection)* (1979–1980) is meant to be exhibited on two opposite walls, preferably in a narrow space. Two light vertical elements “frame” one wall, as their shape accentuates the space and area *between* them. On the opposite wall there is a single white vertical panel with a dark line along its vertical axis. Thus, the viewer is confronted with two forms of space: one is light and extended and the other is “compressed” and dark. The title of the piece suggests that these two types of space are “equal” and complementary to one another—it is the combination of the two in the viewer’s mind that forms a whole. While perceiving *Complementary Painting*, changes in the viewer’s point of view shift his gaze toward one of the walls, forcing him to turn his back to the other.

37

Berdyszak’s works can be found in Poland’s National Museums in Warsaw, Poznań, Wrocław and Kraków, Museum of Art in Łódź (Poland), Institute of Modern Art in Kamakura (Japan), Museum of Fine Art in Boston, Brooklyn Museum in New York, Staatliche Museen in Berlin, Museum in der Peterskirche in Erfurt (Germany), Alvar Aalto Museum in Jyväskylä (Finland), Museum in Skopje (Macedonia), Pushkin Museum in Moscow, The Torsten Lilia Graphic Art Collection in Sweden, and the Antonio Gades Collection in Getafe (Madrid).

#### **Complementary Painting (Complementary Reflection)**

[Obraz komplementarny (Refleksja komplementarna)] 1979–1980,  
three pieces: acrylic on wood and canvas, 180 x 6 cm (1) and 180 x 28 cm (2)

## Carlos Cruz-Díez

Caracas (Venezuela), 1923

Caracas (Venezuela), 1923

38

El artista de origen venezolano Carlos Cruz-Díez es uno de los principales representantes del arte cinético, una corriente que descubrió en 1955 durante un viaje a Francia y España. Desde los años 50, se ha centrado casi exclusivamente en tres asuntos fundamentales: el color, la línea y la percepción del ojo humano. Para Cruz-Díez, el color es una entidad autónoma que cambia a lo largo del tiempo y el espacio y no precisa de una forma particular para existir. Las obras de Cruz-Díez requieren la participación activa del espectador, que interviene en el proceso creativo cuando, al cambiar de punto de vista, hace que sus superficies parezcan vibrar y ondularse. Cruz-Díez ha clasificado sus obras en cuatro tipos: fisicromías, cromointerferencias, cromosaturaciones y transchromías. También realiza intervenciones artísticas en el espacio urbano. Sus obras más famosas de este tipo son los pasos de cebra multicolor.

Carlos Cruz-Díez realizó su primera fisicromía en Caracas en 1959; desde entonces, ha producido más de 1.500 obras de este tipo, incluida su *Fisicromía n.º 643* (1973). El nombre de la serie pretende acentuar la «materialidad» del color, su variabilidad y su independencia de los objetos físicos. Cada fisicromía está compuesta por un sistema de finos listones dispuestos en composiciones verticales u horizontales. La interacción entre los colores evoca un baile cromático desenfrenado en la retina del ojo. La composición y la iluminación, su temperatura y su fuerza también cambian.

Sus fisicromías están presentes en las colecciones de numerosos museos, incluidos el Centre Pompidou de París, el Blanton Museum of Art de Austin (Texas) y la Tate Modern de Londres. En 1967, el artista realizó una serie de transchromías para un complejo residencial de Caracas.

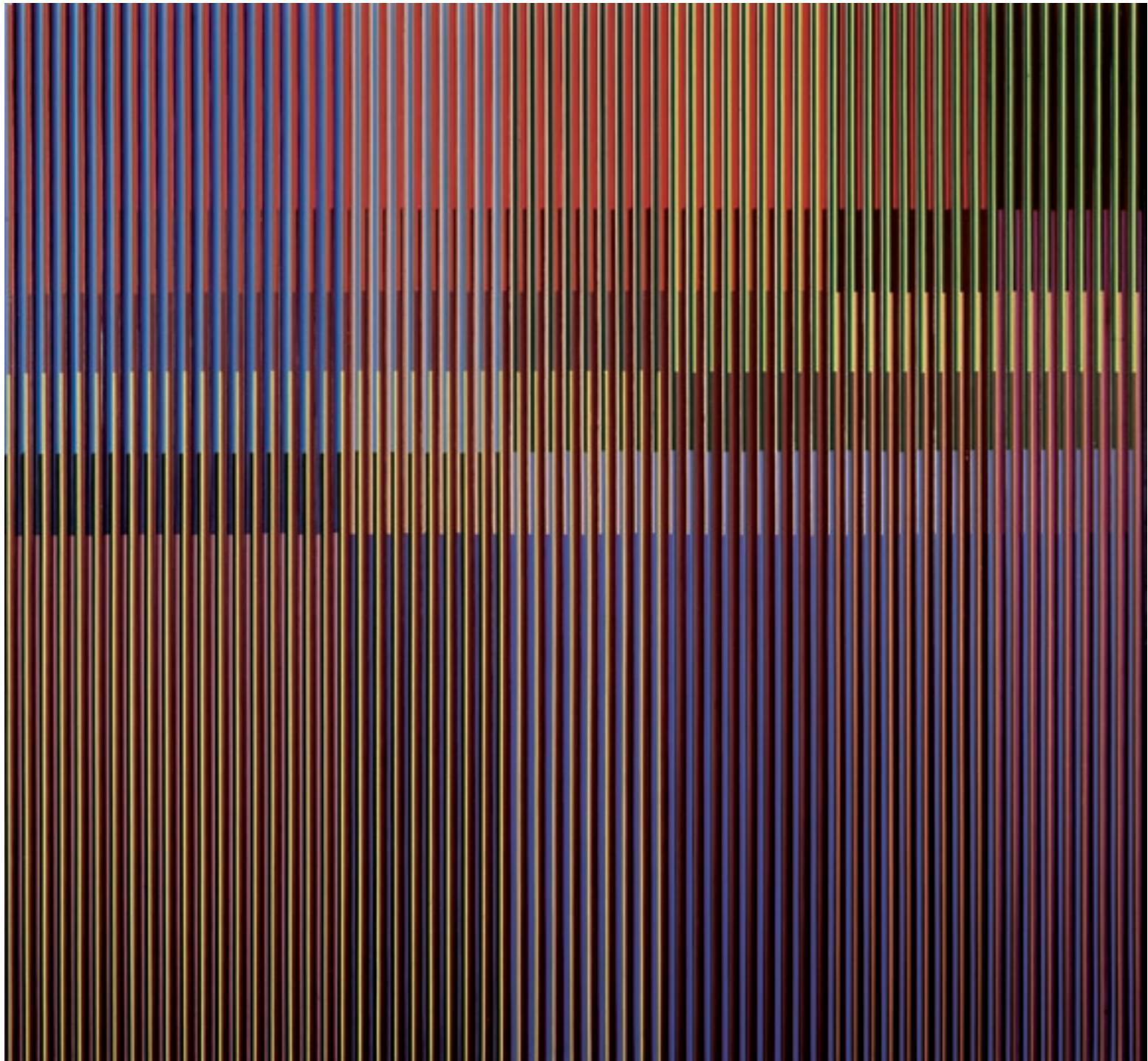
Carlos Cruz-Díez es uno de los artistas sudamericanos más famosos. Ha participado en numerosas exposiciones internacionales y en muestras individuales en todo el mundo, incluidas la Bienal de Venecia, donde representó a Venezuela, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Stedelijk Museum de Ámsterdam y el Museum of Modern Art de Nueva York. Sus obras están presentes en numerosas colecciones de prestigio de todo el mundo, incluidas las del Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Centre Pompidou de París y el Museum of Fine Arts de Houston (Texas).

Carlos Cruz-Díez, originally from Venezuela, is one of the leading representatives of kinetic art, which he first encountered in 1955 during a trip to France and Spain. Since the 1950s, he has almost exclusively focused on three fundamental issues: colour, line, and the perception of the human eye. Colour, he says, is an autonomous entity that changes over time and space and requires no particular form to exist. Cruz-Díez's works demand the active participation of the viewer, who takes part in the process of their creation through shifts in his or her point of view, which make the works' surface appear to vibrate and undulate. Cruz-Díez developed a four-part typology for his works, dividing them into physichromies, chromointerferences, chromosaturations and transchromies. He also produces artistic interventions in urban spaces, the most famous of which are his colourfully striped pedestrian crossings.

Carlos Cruz-Díez made his first physichromie in Caracas in 1959 and has made over 1,500 of them since that time, including the *Physichromie No. 643* (1973). The name of the series stresses the "materiality" of colour, its variability and its independence from physical objects. Each physichromie is composed of a system of thin slats arranged in vertical or horizontal compositions. Interactions between the colours evoke a mad dance of colours on the retina of the viewer's eye. The composition and lighting, its temperature and strength, also change.

Physichromies can be found in many museum collections, including those of the Centre Pompidou in Paris, the Blanton Museum of Art in Austin (Texas), and the Tate Modern in London. In 1967, the artist completed a series of transchromies for a building complex in Caracas.

Carlos Cruz-Díez is one of the best known South American artists. He has participated in numerous major international exhibitions and has held individual shows worldwide, including the Venice Biennale, where he represented Venezuela, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, the Stedelijk Museum in Amsterdam, and New York's Museum of Modern Art. His works are included in many prestigious collections, including those of the Museum of Modern Art in New York, Tate Modern in London, Centre Pompidou in Paris, and Museum of Fine Arts in Houston (Texas).



**Fisicromía n.º 643** 1973,  
acrílico y PVC sobre madera con marco de aluminio, 70 x 70 cm

**Physichromie No. 643** 1973,  
acrylic and PVC on wood with aluminium frame, 70 x 70 cm

## Hubert Czerepok

Słubice (Polonia), 1973

Słubice (Poland), 1973

40

Hubert Czerepok realiza instalaciones, fotografías, objetos, películas, proyectos multimedia e intervenciones en el espacio público. En 2000, fundó junto con Zbigniew Rogalski el dúo Magisters, que permaneció en activo durante dos años y realizó obras cargadas de ironía y absurdo.

En sus obras, Czerepok utiliza la manipulación, las citas, la imitación, la reinterpretación y el metraje encontrado (películas *ready made*), así como técnicas de «corta y pega», y aborda temas relativos a la cultura, la ciencia y la religión. Su obra gira en torno a los fenómenos inexplicables, los acontecimientos misteriosos, las habilidades extraordinarias, las catástrofes, las visiones y las teorías conspirativas. Ha realizado películas sobre el fin del mundo, el exorcismo de una joven, una aparición de la Virgen María en la torre de una iglesia de Egipto y la investigación polaca de las sondas meteorológicas durante la década de 1960. Presenta imágenes que narran la historia real del granjero polaco Jan Wolski, quien en 1978 experimentó un encuentro con alienígenas (el artista ha reconstruido el platillo volante que secuestró a Wolski). En *El patrón de los 50 microgramos perdidos* (2011), expuso partículas diminutas de una aleación de platino e iridio de cincuenta microgramos de peso, que es la cantidad de materia que, durante los últimos cien años, ha perdido, inexplicablemente, el kilogramo patrón depositado en la Oficina Internacional de Pesos y Medidas ubicada en Sèvres, cerca de París. Czerepok explora los límites entre la obsesión y la normalidad, investigando los orígenes del bien y del mal y los momentos precisos en los que se intercambian, indagando en las relaciones entre la manipulación y la fe, cuestionando el alcance de la imaginación y la lógica humanas y mostrando la fragilidad de la razón.

La obra *No solo el bien viene de arriba* (2009) hace referencia, por su forma, al eslogan colocado sobre los portones de acceso a los campos de concentración nazis. Sin embargo, el autor ha sustituido el texto «*Arbeit macht frei*» (El trabajo os hará libres) por el mensaje «*Not only good comes from above*» (No solo el bien viene de arriba). «*Arbeit macht frei*» es una paráfrasis de «*Wahrheit macht frei*» (La verdad os hará libres), una cita del Evangelio según San Juan (Juan, 8:32) muy empleada entre los protestantes alemanes. *Arbeit macht frei* fue, en sus orígenes, el título de un libro del escritor alemán de derechas Lorenz Diefenbach, que posteriormente fue adoptado como eslogan entre los círculos nacionalsocialistas. En la década de 1930, los nazis lo utilizaron en su propaganda para promocionar los programas de lucha contra el desempleo. Posteriormente, el General de las SS Theodor Eicke ordenó colocar el eslogan en la entrada de varios campos de concentración nazis

Hubert Czerepok is the author of installations, photographs, objects, films, multimedia projects and activities in public spaces. In 2000, he and Zbigniew Rogalski founded the duo Magisters (it continued for two years), creating works that were full of irony and absurdity.

In his art, Czerepok uses manipulation, quotations, pastiche, reinterpretation and found footage ("ready made" films) or "copy and paste" techniques, drawing on areas of culture, science and religion. He creates works about unexplained phenomena, mysterious events, extraordinary abilities, catastrophes, visions and conspiracy theories: Czerepok has shown a film about the end of the world, a girl being subjected to exorcism, an apparition of the Virgin Mary in a church tower in Egypt, and Polish research on meteorological rockets in the 1960s. He has also presented images that tell the true story of the Polish farmer Jan Wolski, who in 1978 came face to face with aliens (he has even reconstructed the flying saucer that kidnapped Wolski). In *The Norm of Lost 50 Micrograms* (2011), he exhibited minute grains of an alloy of platinum and iridium weighing fifty micrograms, which is the amount that has inexplicably disappeared over the last hundred years from the standard kilogram stored at the International Bureau of Weights and Measures in Sevres, near Paris. Czerepok explores the boundaries between obsession and normality, looking for the origin of both good and evil, and exactly when they can exchange places, tracking the relations between manipulation and faith, asking how far human imagination and logic can reach, and showing the fragility of reason.

The work *Not Only Good Comes from Above* (2009) refers to the slogan placed above the gates of Nazi concentration camps, except that in this case instead of "Arbeit macht frei" [Work makes you free] the message reads "Not only good comes from above". "Arbeit macht frei" was a paraphrase of a quote from the Gospel of John (John, 8:32) that was familiar to German Protestants: "Wahrheit macht frei" [The truth will set you free]. "Arbeit macht frei" was originally the title of a book by the right-wing German author Lorenz Diefenbach, and was later adopted as a slogan in nationalist circles. In the 1930s, the Nazis used it in their propaganda to promote programs for combating unemployment. Following SS General Theodor Eicke's orders, the slogan was placed over the entrance of a number of Nazi concentration camps (Auschwitz, Dachau, Gross-Rosen, Sachsenhausen, Theresienstadt and Flossenbürg). The slogan



41

(Auschwitz, Dachau, Gross-Rosen, Sachsenhausen, Theresienstadt y Flossenbürg). El eslogan utilizado por Hubert Czerepok, «Not only good comes from above», está tomado de la Sociedad Vril, una organización ocultista cuyas enseñanzas constituyeron uno de los pilares de la ideología nazi. La obra de Czerepok es irónica, subversiva e iconoclasta.

La obra de Hubert Czerepok se ha expuesto en La Criée Centre d'art contemporain de Rennes (Francia), el Centro de Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski de Varsovia (Polonia), el Museo de Arte Moderno de Haifa (Israel), la Galería Nacional de Praga y el centro de arte De Appel arts centre en Ámsterdam.

No solo el bien viene de arriba 2009, neón, 60 x 450 cm

used by Hubert Czerepok, "Not only good comes from above" is a quotation taken from the Vril Society, an occult organization whose founding provided one of the foundations of Nazi ideology. Czerepok's work is thus ironic, subversive and iconoclastic.

Czerepok's work has been exhibited, among other venues, in La Criée Centre d'art contemporain in Rennes (France), Zamek Ujazdowski Centre for Contemporary Art in Warsaw, Museum of Modern Art in Haifa (Israel), National Gallery in Prague, and De Appel arts centre in Amsterdam.

Not Only Good Comes from Above 2009, neon, 60 x 450 cm

## Stanisław Dróżdż

Sławków (Polonia), 1939–  
Wrocław (Polonia), 2009

Sławków (Poland), 1939–  
Wrocław (Poland), 2009

42

Poesía concreta significa aislar la palabra y acentuar su autonomía. Aislara la palabra de su contexto lingüístico, aislarla también del contexto de la realidad extralingüística para que pueda significarse a sí misma y por sí misma. En la poesía concreta, el contenido determina la forma y la forma determina el contenido.

La poesía tradicional narra la imagen. La poesía concreta escribe con la imagen.  
Stanisław Dróżdż

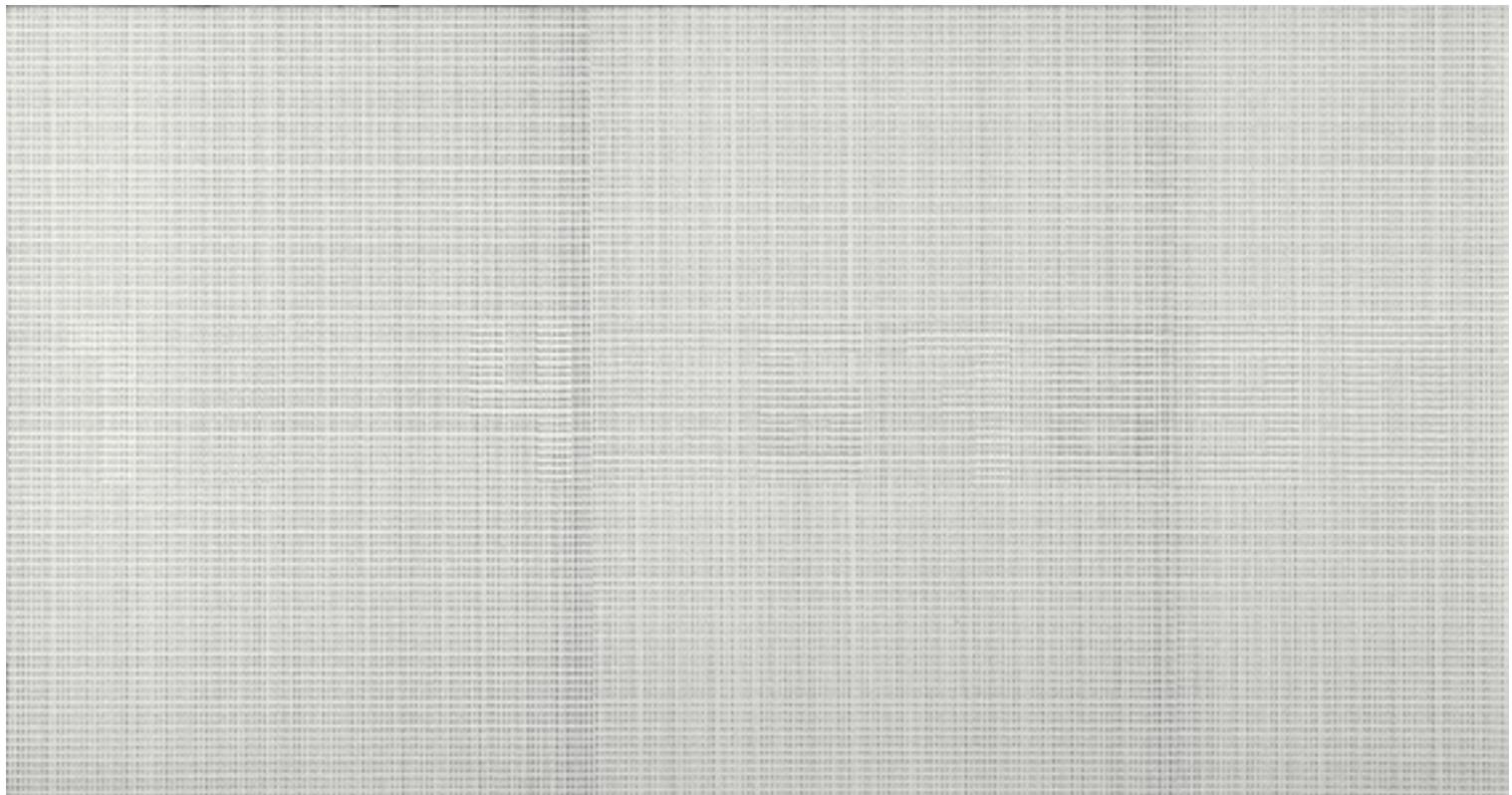
Stanisław Dróżdż fue uno de los más eminentes artistas vanguardistas polacos de las décadas de 1960 y 1970 y el representante más prominente de la corriente polaca de poesía concreta. En 1967, comenzó a trabajar en la intersección entre la poesía y las artes visuales, creando obras que él definió como «formas-noción» y «formas-contenido». En ellas utilizaba símbolos lingüísticos y matemáticos que disponía en conjuntos basados en sistemas matemáticos, en un ejercicio de integración de la ciencia y las artes plásticas. Creó manuscritos mecanografiados y composiciones de gran tamaño pintadas directamente sobre paneles o en forma de ampliaciones fotográficas. Entre las obras más importantes de Dróżdż se encuentran *Olvido*, *Soledad*, *fue-es-será* y *Entre*.

La obra *Sin título* (1974), conocida también como *Textos numéricos*, está compuesta por doce impresiones a ordenador que contienen conjuntos de dígitos sucesivos repetidos. En las obras de Dróżdż, los dígitos, como las letras y los signos de puntuación, están desprovistos de su función informativa, y no forman parte de ninguna narración mayor. Operan al margen de su relación contextual con las unidades de medida, dinero o tiempo. No contienen relaciones. Son abstractos e incontables, pero, al mismo tiempo, polivalentes en potencia.

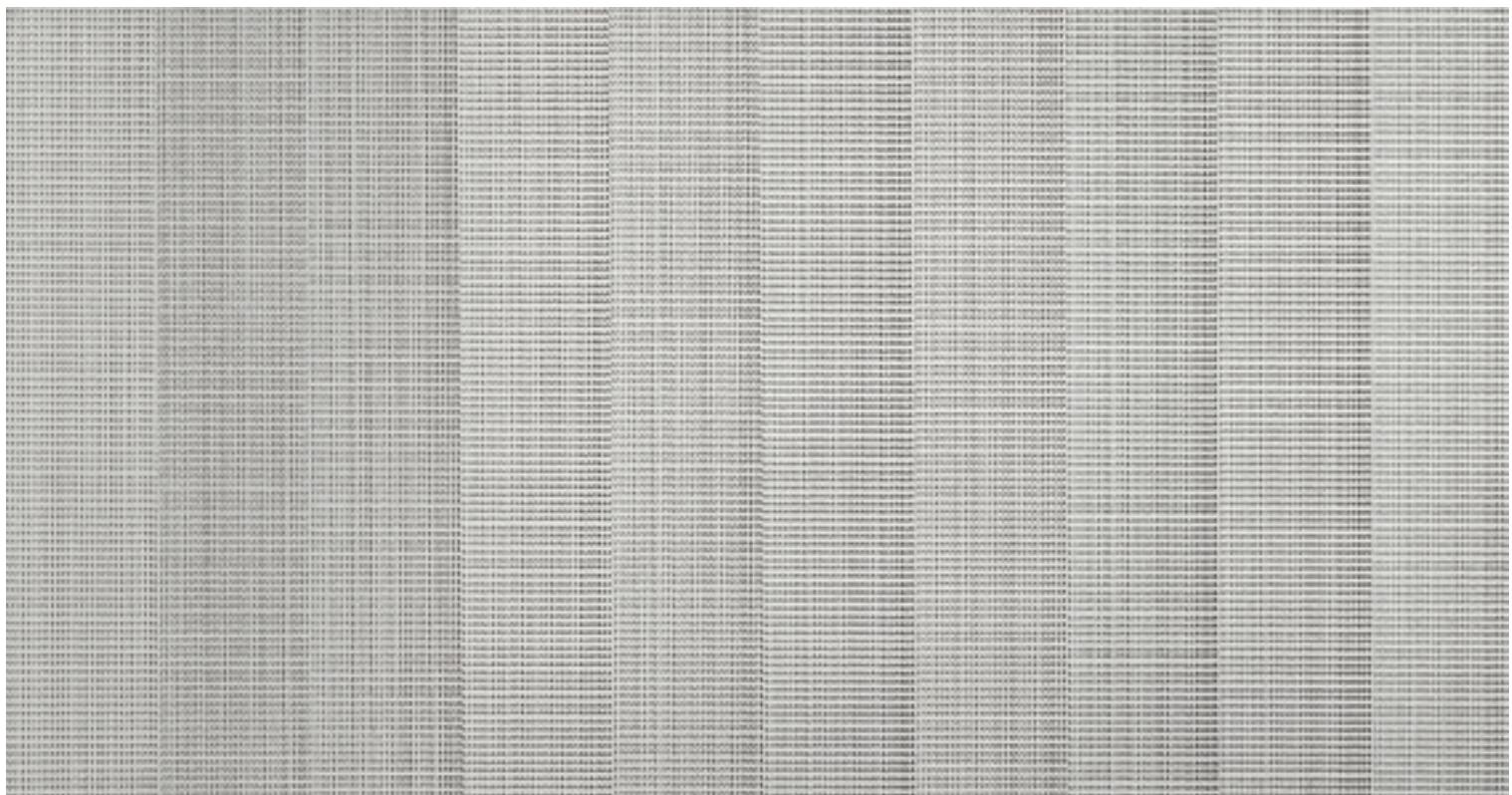
Concrete poetry means to isolate the word and to stress its autonomy. To isolate the word from its linguistic context, to isolate it also from the context of extra-linguistic reality, so that the word might signify itself and for itself. In concrete poetry, form is determined by content, and content by form. Traditional poetry gives an account of an image. Concrete poetry writes with an image. Stanisław Dróżdż

Stanisław Dróżdż is one of the most eminent Polish avant-garde artists of the 1960s and 1970s, and the most prominent representative of Polish concrete poetry. Since 1967, he worked at the intersection of poetry and the visual arts, which he defined as "notion-shapes" and "content-forms". He made use of linguistic and mathematical symbols and arranged them into sets based on mathematical systems, thus integrating science with the visual arts. His work included both typed manuscripts and large-sized compositions painted directly on panels or blown up as photographs. Dróżdż's most important works include *Oblivion*, *Solitude*, *was-is-will-be* and *Between*.

The work *Untitled* (1974), also known as *Numerical Textes*, is composed of twelve computer print-outs showing sets of repeating, successive digits. In Dróżdż's works, digits, like letters and punctuation marks, are stripped of their informational function and are not part of any broader narrative—they operate outside of their contextual relationship to units of measure, money or time, and they contain no relations. They are abstract and non-countable, but at the same time, potentially polyvalent.



43



**Sin título (Textos numéricos)** [Bez tytułu (Teksty numeryczne)] 1974,  
doce impresiones con ordenador ODRA sobre cartón,  
41,5 x 79,5 cm cada una

**Untitled (Numerical Textes)** [Bez tytułu (Teksty numeryczne)] 1974,  
twelve prints printed with ODRA computer on cardboard,  
41,5 x 79,5 cm each



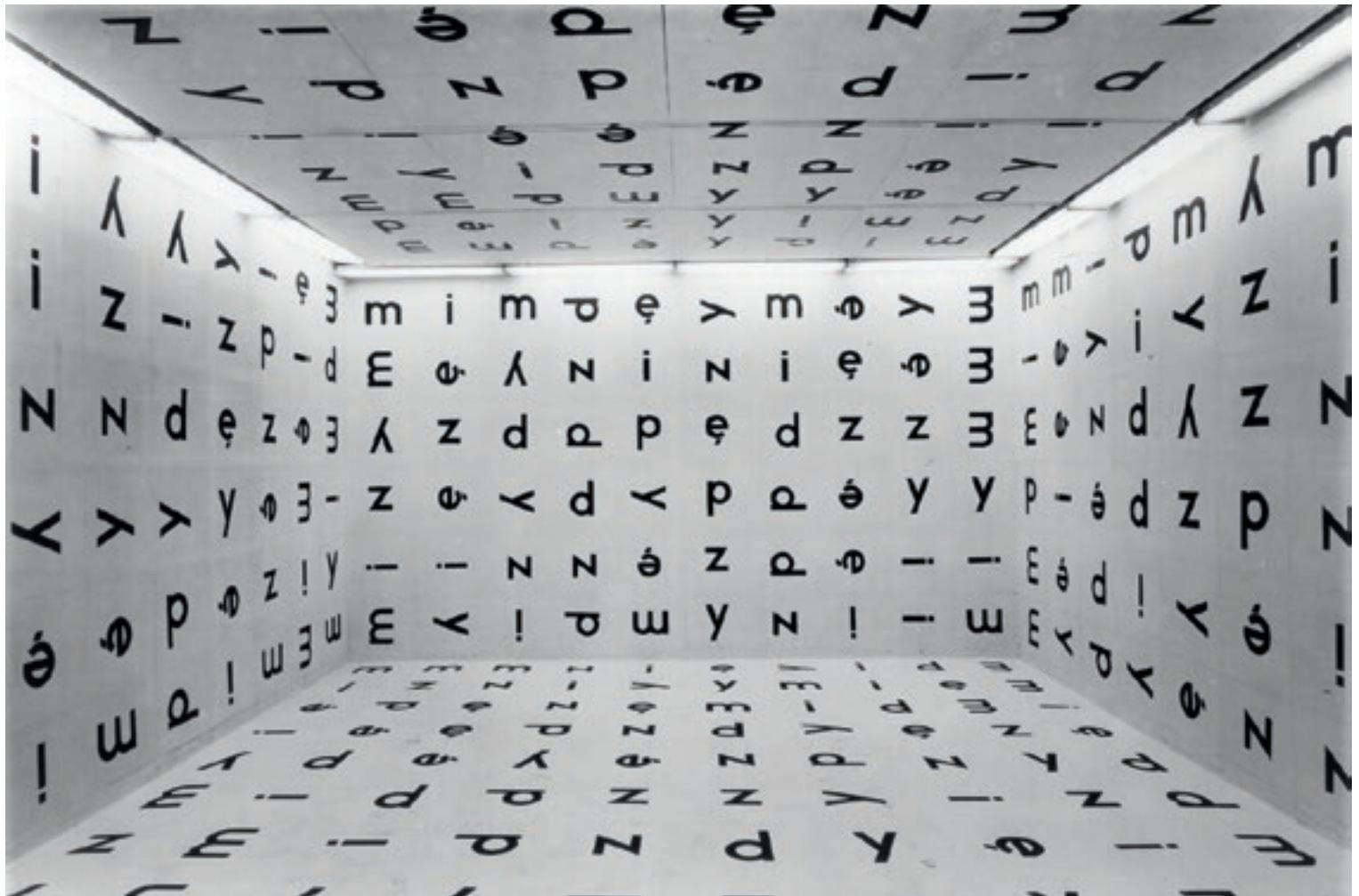


La instalación *Entre* (1977) se expuso inicialmente en la Galería Foksal de Varsovia. Zbigniew Gostomski y Michał Bieganowski se ocuparon de los aspectos técnicos del proyecto. La obra está formada por la palabra *m-i-ę-d-z-y* (e-n-t-r-e) escrita en letras sueltas y en minúsculas, para resaltar su equivalencia. Siguiendo los principios matemáticos que Dróżdż aplicaba en su trabajo, se giraron las letras 90°, 180° o 270° sobre sus ejes y se colocaron en las paredes, el techo y el suelo de la galería, en columnas y filas separadas entre sí por una distancia constante de cincuenta centímetros. Esta disposición impedía que las letras formasen la palabra *między* completa. Este tipo de presentación gráfica y la presencia de la repetición refuerzan la ilusión de movimiento de las letras. La naturaleza rompedora de la obra de Dróżdż reside en su descubrimiento de una forma de registrar el texto de un modo no lineal y virtual, su renuncia a la página en favor del espacio tridimensional, un espacio en el que el espectador puede entrar y que permite al artista darle acceso al interior de la palabra.

Aunque Stanisław Dróżdż mantuvo vínculos con galerías polacas (la Galería Foksal de Varsovia a partir de 1971) y con el Sindicato de Artistas y Diseñadores Polacos (a partir de 1975), siempre se consideró a sí mismo como un poeta. Fue editor de la publicación *Concrete Poetry. A Selection of Polish Texts and documentation, 1967–1977* (1978), impulsor del arte concreto polaco y organizador de numerosos simposios y exposiciones. Participó en la exposición de poesía concreta celebrada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1970 y en la exposición Atelier '72 de arte polaco celebrada en la Richard Demarco Gallery de Edimburgo en 1972. Su obra se ha expuesto en las salas de la Feria de Leipzig (*odtqd-dotqd*, 1997), en la Feria del Libro de Fráncfort (2000), en las exposiciones *In Between* del Chicago Cultural Center (2002) y *Beyond Geometry. Experiments in Form*, en Los Angeles County Museum of Art. En 2003, representó a Polonia en la 50 Bienal de Venecia.

The installation *Between* (1977) was originally exhibited at the Foksal gallery in Warsaw. Zbigniew Gostomski and Michał Bieganowski were responsible for the technical side of the idea. The work is comprised of the word *m-i-ę-d-z-y* [b-e-t-w-e-e-n] divided into single letters. The word is written in small letters to stress each letter's equivalence. Following the mathematical principles Dróżdż adopts in his work, each letter is rotated on its axis at either 90, 180 or 270 degrees, and placed on the gallery walls, ceiling and floor in evenly spaced columns and rows, fifty centimetres apart. As a result, the letters never combine to make up the full word *między*. This kind of graphic display and the presence of repetitions enhance the illusion of movement in the letters. The breakthrough nature of the work by Dróżdż consists in the artist's discovery of a way to record a text in a non-linear and virtual manner, rejecting the page in favour of a three dimensional setting that the viewer can actually enter, as if the artist were bringing the viewer inside a word.

Although Stanisław Dróżdż had ties to Polish galleries (he has worked with the Foksal gallery in Warsaw since 1971) and to the Union of Polish Artists and Designers (since 1975), he always referred to himself as a poet. He was the editor of the publication *Concrete Poetry: A Selection of Polish Texts and Documentation, 1967–1977* (1978) and an animator of Polish concrete art. He organised numerous symposia and shows and he participated in the exhibition of concrete poetry held at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1970, and in the Atelier '72 exhibition at the Richard Demarco Gallery in Edinburgh in 1972. His work has been shown in the halls of the Leipzig Fairgrounds (1997), at the Book Fair in Frankfurt (2000), in the exhibitions *In Between*, at the Chicago Cultural Center (2002), and *Beyond Geometry: Experiments in Form*, at Los Angeles County Museum of Art in 2004. In 2003 he represented Poland at the 50 Biennale of Art in Venice.



**Entre** [Miedzy] 1977, instalación, 700 x 450 x 300 cm

**Between** [Miedzy] 1977, installation, 700 x 450 x 300 cm

## Olafur Eliasson

Copenhague  
(Dinamarca), 1967

Copenhagen  
(Denmark), 1967

48

Olafur Eliasson es uno de los artistas más interesantes de este siglo. Realiza esculturas, objetos e instalaciones en los que utiliza el agua, el aire, la luz y el calor. Su obra conjuga el *op art*, el *land art*, el arte *pop*, el diseño, el arte conceptual, la artesanía, la física y la arquitectura. Su obra incluye continuas referencias a los cuatro elementos y los cinco sentidos. La fascinación de Eliasson por la forma en que el ojo humano percibe la luz data de largo. El artista explora las relaciones entre la luz y el color sirviéndose de herramientas científicas con las que demuestra la naturaleza dinámica y subjetiva del fenómeno de la percepción de la luz. En este proceso, el ser humano desempeña un papel activo; no se limita a responder de manera pasiva a los estímulos. Ejemplos de sus investigaciones en este campo son sus instalaciones de luz para emplazamientos concretos, en las que el artista construye espacios (túneles y laberintos) en cuyo interior coloca iluminaciones específicas para influir en la percepción del espacio.

Junto con la observación de los fenómenos naturales, uno de los puntos centrales del arte de Eliasson es la exploración del proceso de coparticipación en la creación de la obra de arte. Eliasson entiende su obra como un inicio susceptible de ser completado por un espectador activo.

Su videoinstalación *Estrella imagen remanente abstracta* (2008) hace referencia a la forma en que el ojo humano procesa la luz. Sobre una pantalla se proyectan manchas de color en movimiento que se mezclan creando un efecto de imagen remanente en el espectador. Entonces, la imagen que se forma en la retina se solapa con las manchas de color que siguen moviéndose en la pantalla. De este modo, cada espectador crea una composición nueva y única que solo él mismo ve. Esta forma de involucrar los sentidos del espectador es un rasgo distintivo de la obra de Eliasson, a medio camino entre el arte y la ciencia.

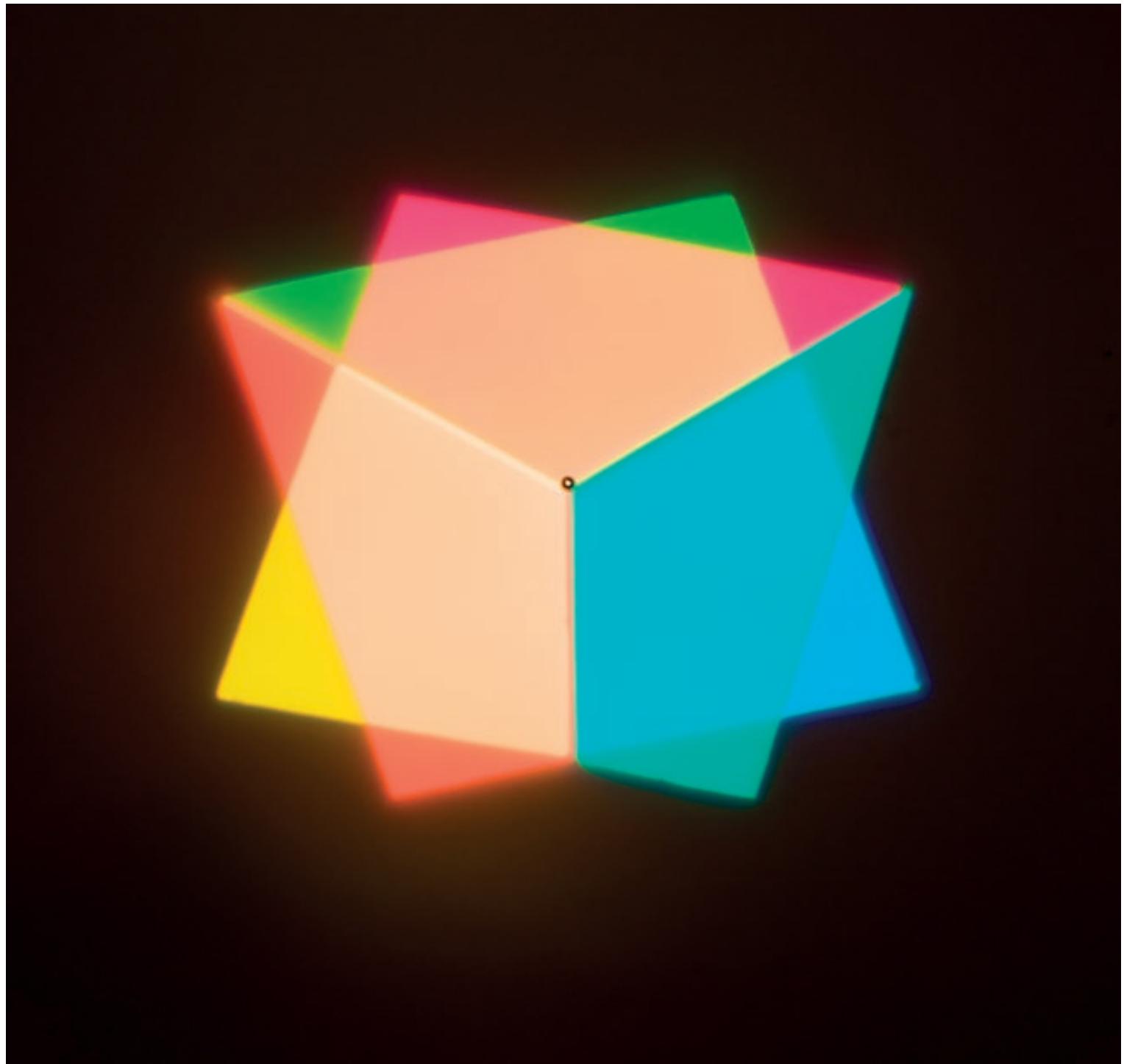
Eliasson obtuvo el reconocimiento internacional con *El proyecto del tiempo*, una obra realizada para la Tate Modern de Londres (2003). En la Sala de Turbinas, colgó un sol artificial construido con un sistema de lámparas y espejos. Cinco años después, construyó cuatro cataratas artificiales en el East River de Nueva York: *The New York City Waterfalls* (Las cataratas de la Ciudad de Nueva York). Posteriormente, diseñó la fachada del edificio Harpa, el auditorio y centro de congresos inaugurado en Reikiavik (Islandia) en 2011. Se ha expuesto obra suya en el Museum of Contemporary Art de Chicago, la Kunsthause de Bregenz (Austria), el Martin-Gropius-Bau de Berlín y las Bienales de Venecia, São Paulo y Estambul. También dirige el Studio Olafur Eliasson de Berlín.

One of this century's most interesting artists, Olafur Eliasson creates sculptures, objects and installations making use of water, air, light and heat. His work encompasses op-art, land art, pop-art, design, conceptualism, crafts, physics and architecture. He repeatedly refers to the four elements and five senses in his work and has for many years been fascinated by how light is perceived by the human eye, exploring the relationship between light and colour. Using tools from the world of science, he shows how the perception of light is a subjective, dynamic phenomenon—we play an active role in this process and are not merely passively responding to stimuli. This was the case in his site-specific light installations, in which he built spaces (tunnels and labyrinths) and then filled them with specific lighting, influencing the perception of the space.

Alongside observations of natural phenomena, a central point in Eliasson's art is the exploration of the process of co-involvement in the creation a work of art—he sees his works as a beginning that awaits completion by an active viewer.

His video installation *Abstract Afterimage Star* (2008) refers to how the human eye processes light. Patches of colour are thrown onto a screen. As they move, they blend, creating an afterimage effect in the viewer, which then overlaps with the still moving patches of colour on the screen. In this way, every viewer independently creates a new, unique composition that only he or she sees. Involving the viewers' senses in this way is a distinguishing feature of Eliasson's work, which balances between art and science.

Eliasson won international acclaim for *The Weather Project* in the Tate Modern in London (2003), where he hung an artificial sun, built out of a system of lamps and mirrors, in the Turbine Hall. Five years later, in 2008, he built four artificial waterfalls along the East River in New York (*The New York City Waterfalls*). In 2011, a concert hall was opened in Reykjavik (Iceland) with a facade designed by Eliasson. His works have been shown, among other venues, at the Museum of Contemporary Art in Chicago, Kunsthause Bregenz (Austria), Martin-Gropius-Bau in Berlin, and the Venice, São Paulo and Istanbul biennials. He runs the Olafur Eliasson Studio in Berlin.



49

**Estrella imagen remanente abstracta** 2008,  
instalación compuesta por seis focos con filtros de colores  
(azul, amarillo, magenta, rojo, verde y turquesa), proyectados en la pared  
dimensiones variables, 2:33 min

**Abstract Afterimage Star** 2008,  
installation with six spotlights, wall mount and colour filter foil  
(blue, yellow, magenta, red, green and turquoise),  
dimensions variable, 2.33 minutes

## Wojciech Fangor

Varsovia (Polonia), 1922

Warsaw (Poland), 1922

50

Wojciech Fangor se hizo famoso entre los años 1949 y 1955, cuando las autoridades comunistas polacas impusieron el estilo dominante del realismo socialista. Fue entonces cuando pintó *Postaci* (Personajes)—la pintura polaca moderna más famosa—y *Madre coreana*, las obras que le granjearon el reconocimiento del mundo del arte.

Con motivo del V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en Varsovia, el Gobierno polaco le encargó la realización de un experimento interesante: una pieza decorativa urbana monumental de estilo modernista que Fangor realizó junto con Henryk Tomaszewski. Desde entonces, Fangor ha explorado el espacio en diferentes entornos.

En 1958 creó una de las primeras instalaciones del mundo del arte, *Estudio del espacio*, en la Galería Nowa Kultura de Varsovia. En ella, todos los elementos de la galería formaban parte de la exposición. Quería demostrar que el mero hecho de entrar en un espacio nos hace partícipes de su creación. En 2005, retomó esta idea en la exposición *Wystawa wystawy* (Una exposición de exposiciones) celebrada en el Centro de Escultura Polaca de Orońsko.

Durante la década de 1960 y los comienzos de la de 1970, Fangor pintó las obras que conforman su aportación al arte mínimo y el *op art*. Una de ellas es *Rojo y negro 9* (1961). Se trata de la pieza más temprana del artista de la Grażyna Kulczyk Collection y, sin embargo, de las más destacadas. Fangor cubrió el lienzo de pequeños puntos, adoptando el puntillismo de los neoimpresionistas y, desdibujó los bordes de la figura, empleando el *sfumato* de Leonardo da Vinci. La aplicación de estas técnicas produce un color palpitante y vibrante, cuya observación se convierte en algo casi doloroso: la luz cegadora distorsiona el espacio.

En 1962, Fangor comenzó a exponer en los EE. UU. Durante este período, experimentó con el color y utilizó el efecto de la dispersión para invertir la perspectiva. «La pintura moderna ha dejado de ser un agujero dentro de un marco al cual nos asomamos», escribió. La superficie debería emanar hacia el exterior. *Dos arcoíris* (1962) representa la materialización de estas búsquedas. Al observar la pintura, el espectador tiene la sensación de que la obra rebosa por los laterales del marco.

**Rojo y negro 9** 1961, óleo sobre lienzo, 171,4 x 119,4 cm

Wojciech Fangor became popular in the years 1949–1955, when the Communist authorities in Poland imposed the dominating style of socialist realism. He painted *Postaci* [Characters] at this time—the best known modern Polish painting—as well as *Korean Mother*, which brought him wide recognition.

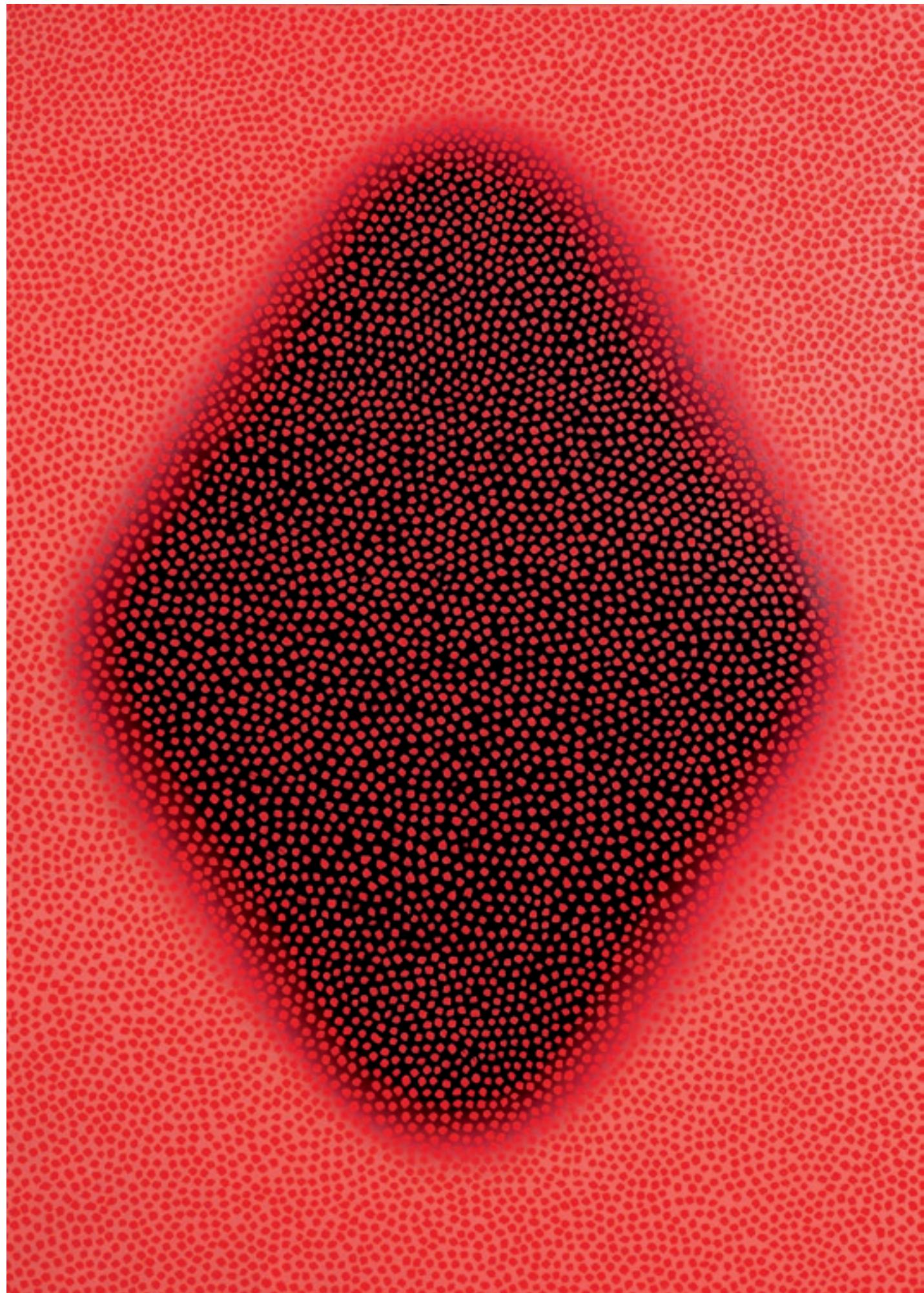
Together with Henryk Tomaszewski, he created a monumental piece of urban decoration, commissioned by the authorities, for the V World Youth Festival in Warsaw, using a modernist style. Since then, Fangor has explored space, changing surroundings.

In 1958 he created one of the first environments in the world of art—*Study of Space*—in the Nowa Kultura [New Culture] gallery in Warsaw. Everything in the gallery became part of the exhibition, as he wanted to show that by entering a space we co-create it. He referred to this idea and developed it in 2005 in *Wystawa wystawy* [An Exhibition of Exhibitions] at the Centre of Polish Sculpture in Orońsko.

In the 1960s and early 1970s, Fangor painted the pictures which constitute his contribution to minimal and op-art. One of these is *Red & Black 9* (1961). The earliest piece by the artist to become part of the Grażyna Kulczyk Collection, it stands out from the entire collection. Covering the canvas with small dots, Fangor used the pointillism discovered by the impressionists. On the other hand, he blurred the edges of the figures, making use of the *sfumato* discovered by Leonardo da Vinci. As a result, the colour pulsates and vibrates, making it almost painful to look at, the light is blinding and the space is disrupted.

In 1962, Fangor began exhibiting in the United States. It was a period of experimenting with colour, of using the effect of dispersing colour to achieve inverted perspectives. "The modern painting has ceased to be a hole in a frame to peer into", he wrote. The surface should emanate outwards. *Two Rainbows* (1962) gives expression to these explorations, as we are looking at a painting that spills out of its frame.

**Red & Black 9** 1961, oil on canvas, 171.4 x 119.4 cm





52

Fangor viajó a los EE. uu. en 1962 invitado por el Institute of Contemporary Art de Washington. Durante su estancia de seis meses, se dio cuenta de que los artistas del otro lado del océano estaban investigando sobre muchos de los mismos problemas que él: la ilusión óptica, la intensidad del color y la cinética. Descubrió que el cambio de color gradual —el *sfumato*— creaba la ilusión de la perspectiva invertida. *Cuadrado 27* (1962) pertenece a una serie de pinturas cuadradas en blanco y negro de dimensiones idénticas. Al mirar esta obra, el espectador tiene la impresión de que los bordes laterales se repliegan hacia atrás.

Fangor pintó *Cuadrado 3* (1962) en los EE. uu., donde descubrió la pintura de campos de color —una de las principales corrientes artísticas estadounidense, diferenciada del expresionismo abstracto— que confiere la máxima importancia al color y a la carga emocional que lo acompaña. *Cuadrado 3* forma parte de la serie de pinturas cuadradas en blanco y negro de dimensiones idénticas que precede a la famosa serie de círculos. En ese momento, Fangor estaba explorando las posibilidades de la técnica del *sfumato*. En *Cuadrado 3*, la aplicó a los bordes inferior e izquierdo del lienzo, suavizando la transición entre el negro y el blanco y sustituyéndola por un área de gris. Esta distribución desigual de la tensión interna produce en el espectador la ilusión de que el ángulo inferior izquierdo se curva hacia detrás, mientras que el ángulo superior derecho se proyecta hacia delante.

En 1964 Wojciech Fangor recibió una beca de la Ford Foundation y viajó a Berlín Occidental. Durante su estancia, pintó *N 24*, una obra en la que da continuidad a las exploraciones formales que había iniciado a principios de la década de 1960 con el uso de la técnica del *sfumato*, es decir, de transiciones suaves entre un color y el siguiente. A diferencia de los artistas renacentistas, a Fangor no le interesaba crear una ilusión de profundidad. Buscaba más bien lograr el efecto contrario, crear una perspectiva invertida, un efecto de elevación. *N 24* es por tanto como el negativo de las pinturas de la serie *Cuadrados* anteriores. Mientras que en algunas de estas obras anteriores el negro ocupaba los bordes del lienzo, en esta pieza el autor hace precisamente lo contrario: dispone la mancha más oscura en el centro del cuadro. Esto provoca la impresión de que la pintura está siendo arrastrada hacia el interior y hacia el centro.

**Dos arcoíris** 1962, óleo sobre lienzo, 179,6 x 64,8 cm

Invited by the Institute of Contemporary Art in Washington, Fangor travelled to the United States in 1962. During his six month stay, he realised that the artists from across the ocean were working on much the same problems as he was: optical illusion, intensity of colour and kinetics. He also discovered that a gradual change in colour—*sfumato*—created the illusion of reverse perspective. *Square 27* (1962) is one of a series of black and white paintings with an identical square format (90 x 90 cm). Looking at the painting, we have the impression that its edges wrap around behind it.

Fangor painted *Square 3* (1962) in the United States, where he first encountered colour field painting—one of the main trends in American art, distinct from abstract expressionism—in which the most important element of a work was colour and its accompanying emotional charge. *Square 3* is part of a series of black and white paintings with an identical square format (90 x 90 cm), preceding the famous circles series. At this time, Fangor was exploring the possibilities of the *sfumato* technique. In *Square 3* he applied it to the two parallel edges of the canvas, smoothing out the transition from black to white and replacing it with an area of grey. This results in an internal tension that is not spread equally, and we thus experience the illusion that the lower left corner curves backward, while the upper right corner extends forward.

He created the painting *N 24* while on a Ford Foundation grant in West Berlin in 1964. It is a continuation of the formal explorations he started in the early 1960s with the use of the *sfumato* technique. In contrast to Renaissance artists, though, Fangor was not interested in creating an illusion of depth, but the reverse—he sought to create an inverted perspective, a raised effect. *N 24* is like the negative of earlier paintings from the *Square* series. Whereas in earlier works, black dominated at the edges of the paintings, here we have the exact opposite; the centre of the painting is the darkest part. As a result, the impression is created of the painting being pulled inward toward the centre.

**Two Rainbows** 1962, oil on canvas, 179,6 x 64,8 cm



54

**Cuadrado 27** 1962, óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm

**Square 27** 1962, oil on canvas, 90 x 90 cm



**Cuadro 3** 1962, óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm

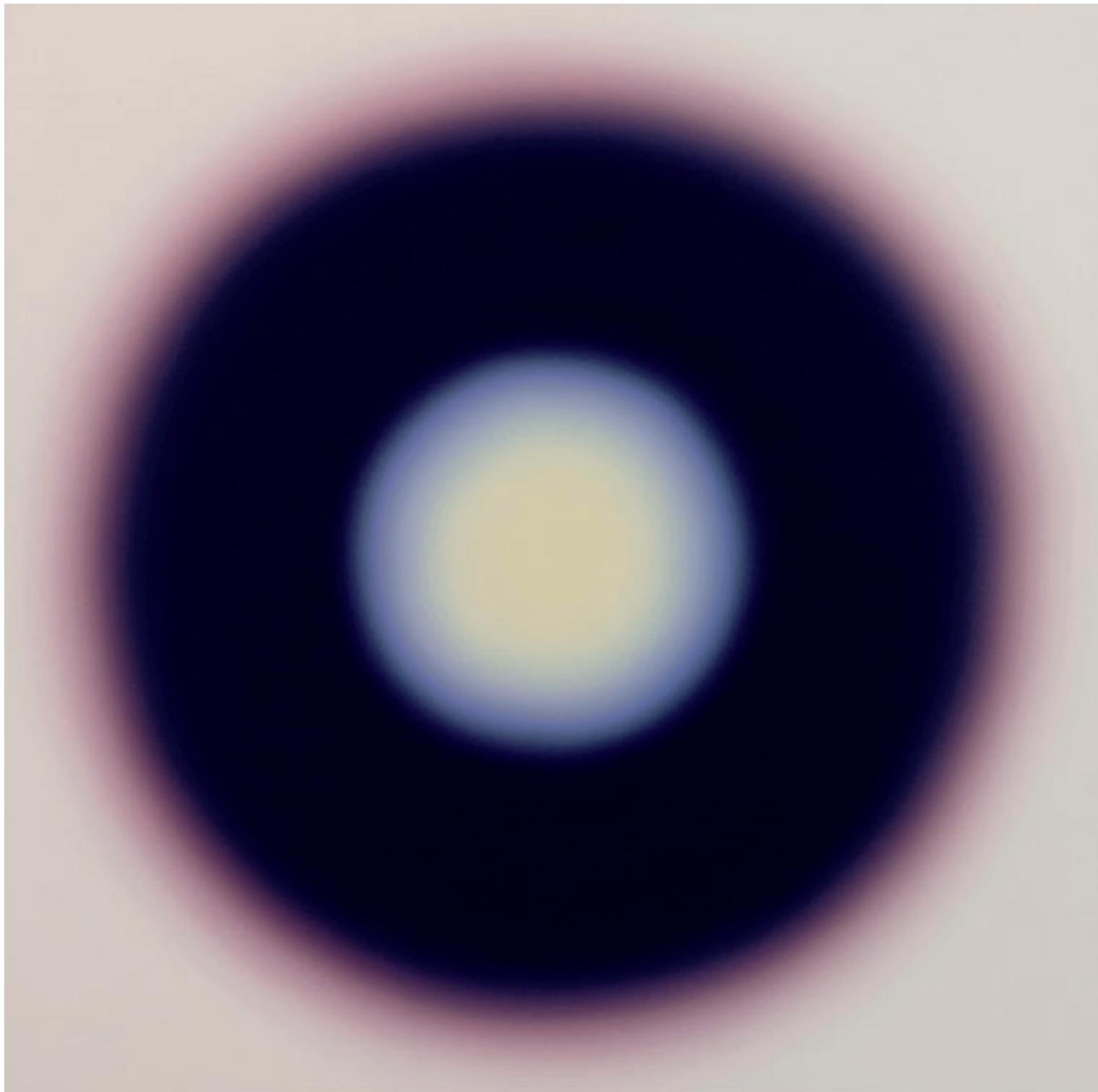
**Square 3** 1962, oil on canvas, 90 x 90 cm



56

N 24 1964, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm

N 24 1964, oil on canvas, 100 x 100 cm



57

**M 42** 1970, óleo sobre lienzo, 121,9 x 121,9 cm

**M 42** 1970, oil on canvas, 121.9 x 121.9 cm



58

**M 12** 1970, óleo sobre lienzo, 143 x 143 cm

**M 12** 1970, oil on canvas, 143 x 143 cm

Las ondas multicolores de Fangor, como en *M 12* (1970), se hicieron famosas tras la muestra individual de su obra celebrada en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1964. En estas obras, Fangor utilizó también el efecto del *sfumato*. No obstante, a diferencia de los artistas renacentistas, no lo empleó como técnica, sino como fin en sí mismo. Escribió que quería «incorporar el espacio-tiempo a la pintura», creando un efecto que denominó «espacio ilusorio positivo».

*M 18* (1970) forma parte también de la serie de ondas multicolores, en la que Fangor empleó el «espacio ilusorio positivo», un efecto contrario a la ilusión de profundidad. Los colores solapados palpitan, se disuelven y se mueven en direcciones diferentes. La imagen cautiva y engaña a la vista con trucos ópticos.

*M 42* (1970) pertenece a la serie de obras más conocida de Wojciech Fangor. En sus círculos, el artista experimentó con pares de colores complementarios que vibran generando oscilaciones en la superficie del lienzo. Los colores, sin bordes definidos, atraen y repelen la mirada por igual. La interacción del espacio, la luz y el color hace dolorosa su contemplación. Los círculos que Fangor creó de 1963 en adelante están considerados como sus mejores representaciones del «espacio ilusorio positivo».

*SU 25* (1975) forma parte de la serie de ondas multicolores, cuyas obras constituyeron en gran medida el centro de la muestra individual celebrada en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1964. La obra aborda la búsqueda del «espacio ilusorio positivo» en una suerte de perspectiva invertida. Los bordes difuminados de las «ondas» desdibujan y solapan sus fronteras. Esto provoca la impresión de que la pintura está viva: su superficie palpita, vibra y los colores rebosan.

Entre 1966 y 1998 Fangor residió en los EE. UU. Participó, entre otros eventos, en la famosa exposición internacional *The Responsive Eye* (El ojo sensible) del Museum of Modern Art de Nueva York en 1965. En 1970 se convirtió en el único artista polaco en tener una exposición individual en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. También participó en una serie de eventos especiales, como un ballet de Martha Graham en el Mark Hellinger Theatre de Nueva York en 1974 para el que realizó la escenografía, y en *Homenaje a la ballena* (1980), donde representó el contorno de una ballena, visible desde lejos, a base de toallas dispuestas en la ladera de una montaña.

Fangor es uno de los artistas más importantes del arte polaco de la segunda mitad del siglo XX. Fue cofundador de la escuela polaca del cartel y precursor del arte en el espacio público. Su obra abarca diversas disciplinas artísticas como la pintura, las artes gráficas, la escultura, la escenografía y las instalaciones espaciales. También ha colaborado con arquitectos en proyectos como el diseño del Pabellón polaco de la Exposición Universal de Bruselas y de otros pabellones polacos para eventos internacionales en Nueva York y París, así como en la decoración del interior de la estación de ferrocarril Warszawa Śródmieście de Varsovia (Polonia). Tiene obra en las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum y el Museum of Modern Art de Nueva York y el Stedelijk Museum de Ámsterdam, entre otras instituciones.

Fangor's multicoloured waves, as in *M 12* (1970), became famous following a solo exhibition of his work at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York in 1964. In these works, he used the *sfumato* effect as an end in itself, instead of as a technique, in contrast to Renaissance artists. In his own words, he wanted to "incorporate space-time into painting", creating a "positive illusory space".

*M 18* (1970) is also part of Fangor's multicoloured waves series, in which he achieved an effect he called "positive illusory space"—the opposite of the illusion of depth in a picture. As a result, overlapping colours pulsate, dissolve and move in different directions, and the image mesmerizes and fools the viewer's vision with optical tricks.

*M 42* (1970) is a work from Fangor's best known series, his circles, in which he experimented with pairs of contrasting colours vibrating in and out from the surface of the canvas. The colours, lacking sharp edges, both attract and repel the eye, and the interaction of space, light and colour make it painful to look at the painting. The circles he created from 1963 onward are regarded as Fangor's best representations of "positive illusory space".

59

*SU 25* (1975) is part of Fangor's multicoloured waves series, a number of which formed the main body of his solo exhibition at the Guggenheim Museum in New York in 1964. The work centres on the search for "positive illusory space", a kind of inverted perspective. The blurry edges of the "waves" cause the distinction between them to blur and overlap. As a result, the painting seems to be alive; its surface pulsates, vibrates, and the colours spill outwards.

Fangor lived in the United States from 1966 to 1998. Among other exhibits, in 1965 he participated in the famous international exhibition *The Responsive Eye* at the Museum of Modern Art in New York. In 1970 he became the only Polish artist to have a solo exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York. He also contributed to a series of spectacular events, including his set design for a Martha Graham ballet at the Mark Hellinger Theatre in New York in 1974, or *Homage to the Whale* (1980), an outline of a whale made out of towels laid on the side of a mountain, visible from afar.

Fangor is one of the most important Polish artists of the second half of the twentieth century. He was a co-creator of the so-called Polish Poster School and a precursor of art in public spaces. His art covers painting, graphics, sculpture, set design and spatial installations. He has also collaborated with architects, designing the Polish Pavilion at the Brussels World Fair, as well as in those held in New York and Paris, and the interior of Warszawa Śródmieście railway station in Warsaw. Among other collections, his works can be found in the Solomon R. Guggenheim Museum and the Museum of Modern Art in New York and in the Stedelijk Museum in Amsterdam.

## Dan Flavin

Nueva York (EE. UU.),  
1933–Riverhead, Nueva York  
(EE. UU.), 1996

New York (USA),  
1933–Riverhead, New York  
(USA), 1996

60

Dan Flavin es uno de los pioneros del minimalismo. Su seña de identidad artística son las instalaciones de luz compuestas por lámparas fluorescentes. Comenzó a pintar bajo la influencia del expresionismo abstracto, pero en 1959 desarrolló interés por el ensamblaje y el *collage*. En 1961, el artista realizó sus primeras esculturas de luces eléctricas, a las que bautizó como «íconos». Muy pronto, Flavin comenzó a utilizar tubos fluorescentes de colores para crear sus piezas. Los instalaba en las paredes o en el suelo, formando composiciones sencillas que, a través de los colores, evocaban las vibraciones y la energía.

La obra *Sin título* (1968) de la Grażyna Kulczyk Collection es un conjunto de dos líneas verticales que emiten una luz fluorescente amarilla. Flavin defendía que la luz «da vida» a aquello que ilumina; según él, la luz es «una imagen gaseosa flotante e implacable cuyo resplandor delató su presencia física en algo próximo a la invisibilidad».

Las *situaciones* de Flavin, como él llamaba a sus instalaciones, tenían forma de «esquinas», «barreras» y «pasillos». En 1966, Flavin comenzó a crear ambientes. En 1967 realizó su primera instalación a gran escala en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven. En la documenta 4 de Kassel de 1968 llenó de luz ultravioleta una sala completa. En 1971, realizó una instalación monumental en la fachada del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

Dan Flavin también realizó una serie de intervenciones permanentes en edificios como la Grand Central Station de Nueva York (1976), la Hamburger Bahnhof de Berlín (1996) y La Fundación Chinati de Donald Judd de Marfa (Texas), donde la intervención se completó de forma póstuma. El Museum of Contemporary Art de Chicago, la National Gallery of Art de Washington, d. c., el Museum of Modern Art de Fort Worth (Texas), la Hayward Gallery de Londres y el Los Angeles County Museum of Art de Los Ángeles, entre otras sedes, expusieron una gran retrospectiva itinerante de su obra.

Dan Flavin is one of the pioneers of minimalism. Light installations composed of fluorescent lamps are his signature works. The artist's early paintings were influenced by abstract expressionism, but in 1959 he developed an interest in assemblage and collage. In 1961, the artist made his first sculptures with the use of electric lights, which he called *Icons*. Soon, Flavin began to use colourful fluorescent pipes to make his objects, which he installed on walls or floors, arranging them into simple compositions that evoked vibrations and energy through their colours.

The work *Untitled* (1968) from the Grażyna Kulczyk Collection features two vertical lines that give off a yellow fluorescent light. Flavin believed that light "brings to life" what it shows; according to him light is "a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence into approximate invisibility".

Flavin's *The Situations*, as he dubbed his installations, took the form of "corners", "barriers" and "corridors". In 1967, Flavin began to create environments. The first of these large-scale installations was made in 1966 for the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven. At the 1968 documenta 4 exhibition in Kassel, he filled the gallery with ultraviolet light. In 1971, he made a monumental installation for the façade of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York.

Flavin has also installed a number of permanent interventions, including those at Grand Central Station in New York City (1976), Hamburger Bahnhof in Berlin (1996); and the Donald Judd Chinati Foundation in Marfa, Texas, completed posthumously. A major retrospective of his work (2004–2007) was shown, among other venues, in the Museum of Contemporary Art in Chicago, National Gallery of Art in Washington, d. c., Museum of Modern Art in Fort Worth (Texas), Hayward Gallery in London, and Los Angeles County Museum of Art.

**Sin título** 1968, luz fluorescente amarilla, 185,4 x 21 x 12,1 cm

**Untitled** 1968, fluorescent yellow light, 185,4 x 21 x 12,1 cm



## Sam Francis

San Mateo, California  
(EE. UU.), 1923-Santa Mónica,  
California (EE. UU.), 1994

San Mateo, California  
(USA), 1923–Santa Mónica,  
California (USA), 1994

62

*El color es luz incendiada.* Sam Francis

Sam (Samuel Lewis) Francis estudió botánica, medicina y, posteriormente, historia del arte, en la Universidad de Berkeley. Comenzó a pintar durante una convalecencia en el hospital tras resultar herido en un accidente de aviación durante la Segunda Guerra Mundial. En 1950 se mudó a París y estudió en el taller de Fernand Léger. Sin embargo, su obra recoge sobre todo la influencia de las pinturas de Henri Matisse, la pintura de acción y el expresionismo abstracto norteamericano, especialmente la obra de Jackson Pollock y Clyfford Still. Durante esos años, Francis realizó viajes a México y Asia, donde estudió el budismo zen. En 1962, regresó a California cautivado por la luz de la región. Su pintura sigue destacando con respecto a la de otros pintores estadounidenses por su clara inspiración en el arte francés y japonés, así como en la filosofía oriental.

Francis utiliza el espacio como material para sus obras. Lo entiende como un lugar interior, cósmico y translúcido, cuya naturaleza múltiple y variada está determinada por la interacción de los colores con la blancura de las imprimaciones. En sus pinturas, las manchas de color aparecen confinadas a los bordes del lienzo o forman campos cuadrados.

La pintura de 1969 *Sin título (SFP 69-17)* de la Grażyna Kulczyk Collection es un rectángulo de espacio blanco enmarcado por dos franjas de colores que recorren en paralelo los lados más largos. Francis afirmó en una entrevista: «Pinto el tiempo». *Sin título (SFP 69-17)* refleja las investigaciones del artista en este campo.

Francis obtuvo el reconocimiento internacional tras la exposición de su lienzo *El gran rojo* en la muestra *Twelve Artists* (Doce artistas) celebrada en 1956 en el Museum of Modern Art de Nueva York. El Metropolitan Museum of Art y el Museum of Modern Art de Nueva York, el Kunstmuseum de Basilea, el Museo de Arte Idemitsu de Tokio, además del Centre Pompidou y el Musée national d'art moderne de París poseen obra suya.

**Sin título (SFP 69-17)** 1969, acrílico sobre lienzo, 396 x 244 cm

*Colour is light on fire.* Sam Francis

Sam (Samuel Lewis) Francis studied Botany and Medicine at Berkeley, and, later on, Art History. He began to paint during World War II while convalescing from an injury suffered during flight training. In 1950, he moved to Paris. Although he studied at Ferdinand Leger's studio, his greatest influences were Henri Matisse, action painting and American abstract expressionism, especially the work of Jackson Pollock and Clyfford Still. After travelling to Mexico and Asia, where he studied Zen Buddhism, in 1962 Francis returned to California, enchanted by the lighting conditions there. His paintings continue to stand out from those of other American painters due to the clear influence of French and Japanese art, as well as of Eastern philosophy.

According to Francis, space is a matter for a painting, an inner place, cosmic and translucent; colours interact with the whiteness of primers and determine the many and varied aspects of space. In his paintings, patches of colour appear at the edges of canvases or make up square fields.

The 1969 painting *Untitled (SFP 69-17)* is a rectangle of white space set within colourful bands along the longer sides. Francis once claimed in an interview, "I paint time". *Untitled (SFP 69-17)* reflects the artist's pursuits in this field.

Francis' obtained international fame when his canvas *Big Red* was shown in 1956 at the *Twelve Artists* exhibition held at the Museum of Modern Art in New York. His work can be found in the Metropolitan Museum of Art and the Museum of Modern Art in New York, Kunstmuseum in Basel, Idemitsu Museum of Arts in Tokyo, and Centre Pompidou and Musée national d'art moderne in Paris.

**Untitled (SFP 69-17)** 1969, acrylic on canvas, 396 x 244 cm



## Richard Buckminster Fuller

Milton, Massachusetts  
(EE. UU.), 1895–Los Ángeles,  
California (EE. UU.), 1983

Milton, Massachusetts  
(USA), 1895–Los Angeles,  
California (USA), 1983

64

Richard Buckminster Fuller, también conocido como *Bucky*, fue una de las personalidades más fascinantes del siglo xx y «un profeta de la nueva realidad del siglo xxi». Fuller fue un visionario, inventor, diseñador, ingeniero, arquitecto, artista, filósofo, filántropo y activista ambiental que patentó veintiocho inventos y publicó numerosos libros. Además, predijo hace más de medio siglo la creación de una red mundial de información. Fuller fue nombrado doctor *honoris causa* por varias instituciones prestigiosas, pese a que nunca se graduó en la universidad (fue expulsado dos veces de Harvard).

En sus investigaciones, Fuller se centró en resolver los problemas de la civilización, incluidas las necesidades de vivienda, transporte y suministro energético, la pobreza y el medio ambiente. Su invento más famoso es la cúpula geodésica, una estructura semiesférica. Por su carácter práctico y su belleza, la cúpula geodésica se utiliza principalmente para recubrir estructuras de gran tamaño.

Fuller fue un filósofo práctico que demostró sus ideas mediante inventos que él denominaba «artefactos». Sin embargo, este gran inventor nunca se consideró a sí mismo un artista. No obstante, defendió la supresión de las fronteras entre el arte y la ciencia y predijo que Albert Einstein, al igual que Leonardo da Vinci, recibiría algún día la consideración de artista.

*El complejo de Jitterbugs* (1976) es uno de los «artefactos» de Fuller, una representación física de las relaciones entre icosaedros, y una de sus obras que ejemplifica el cruce de las fronteras entre el arte y la ciencia. En el espacio de la galería, *El complejo de Jitterbugs* parece una escultura abstracta y constructivista. Trasladado a una sala de conferencias, el mismo objeto se convertiría en un modelo matemático complejo. Pese a que para Fuller la categoría de la belleza era secundaria, todos sus «artefactos» se caracterizan por su armonía y por una consideración atenta de la composición.

Richard Buckminster Fuller, also known as "Bucky", was one of the most fascinating personalities of the twentieth century and "a prophet of the new reality of the twenty-first century". A visionary, inventor, designer, engineer, architect, artist, philosopher, philanthropist and environmental activist, Fuller patented twenty-eight inventions and published numerous books. In addition, more than half a century ago, he predicted the creation of a global information network. Fuller was awarded honorary doctorates from a number of prestigious institutions, but never graduated from university (he was twice expelled from Harvard).

In his research, Fuller focused on solving the problems of civilization, including needs related to housing, transport, energy supply, poverty and the environment. The most famous among his inventions is the geodesic dome: a partial-spherical shell structure. Both practical and beautiful, geodesic domes are mainly used to enclose large structures.

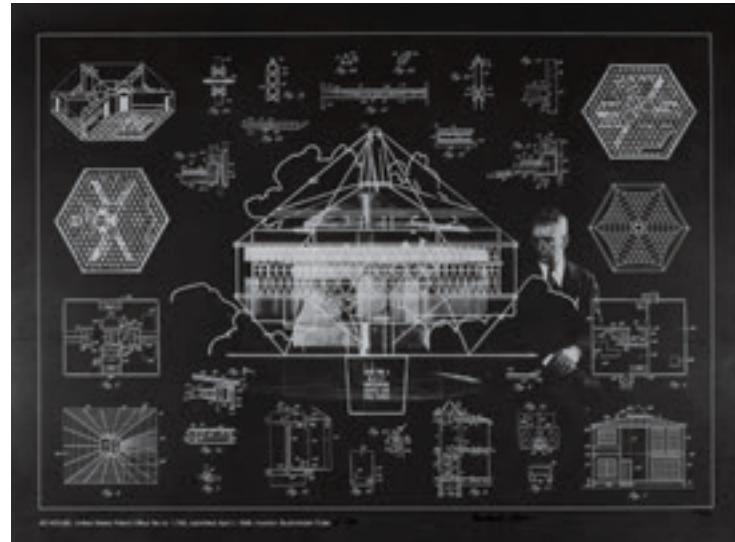
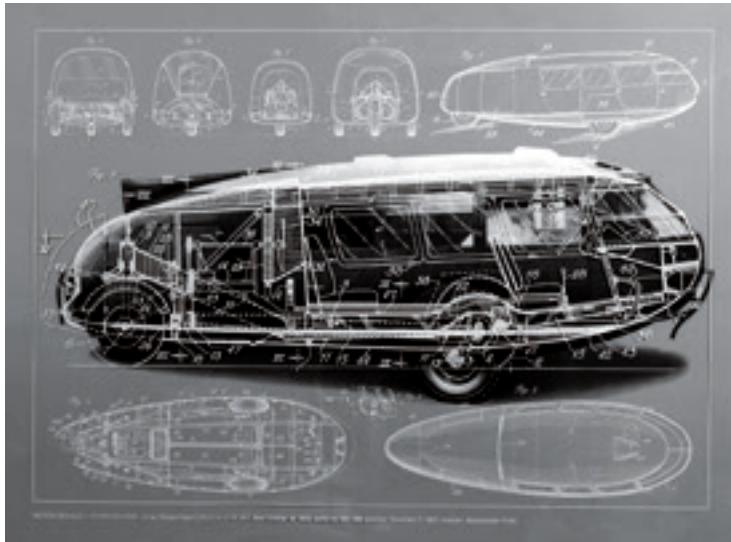
Fuller was a practical philosopher who demonstrated his ideas through inventions he called "artifacts". Although he never considered himself an artist, he advocated blurring the boundaries between art and science and predicted that Albert Einstein, like Leonardo da Vinci, would one day be considered artists.

*Complex of Jitterbugs* (1976) is one of Fuller's "artifacts", a physical representation of the relations between icosahedrons. The work is an example of how Fuller's work crossed the boundaries between art and science. Shown in a gallery space, *Complex of Jitterbugs* appears to be an abstract and constructivist sculpture—if it were moved to a lecture hall it would appear to be a complicated mathematical model. Although the category of beauty was secondary for Fuller, all of his "artifacts" are characterized by their harmony and carefully considered composition.



**El complejo de jitterbugs** 1976,  
aluminio pulido, cobre grabado y acero inoxidable,  
182,88 x 88,9 x 88,9 cm

**Complex of Jitterbugs** 1976,  
polished aluminium, etched copper and stainless steel,  
182.88 x 88.9 x 88.9 cm

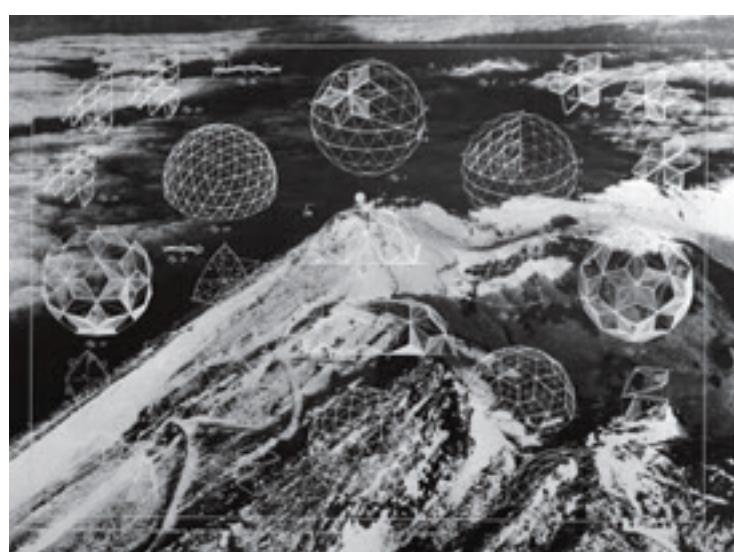
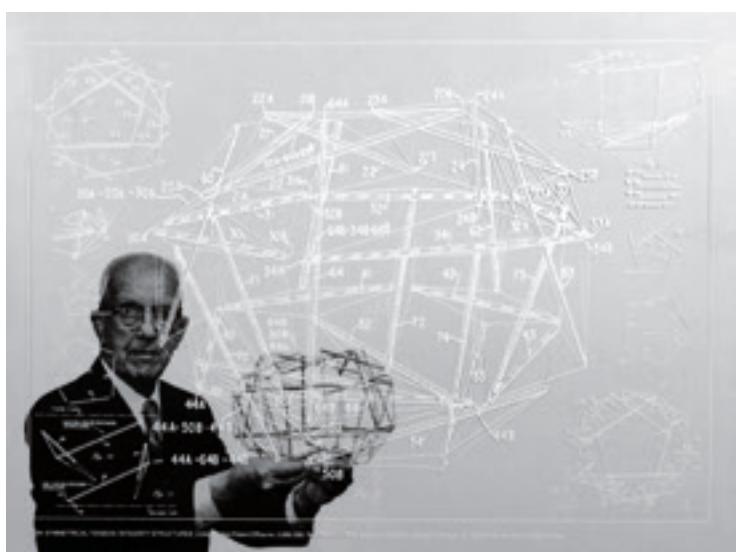
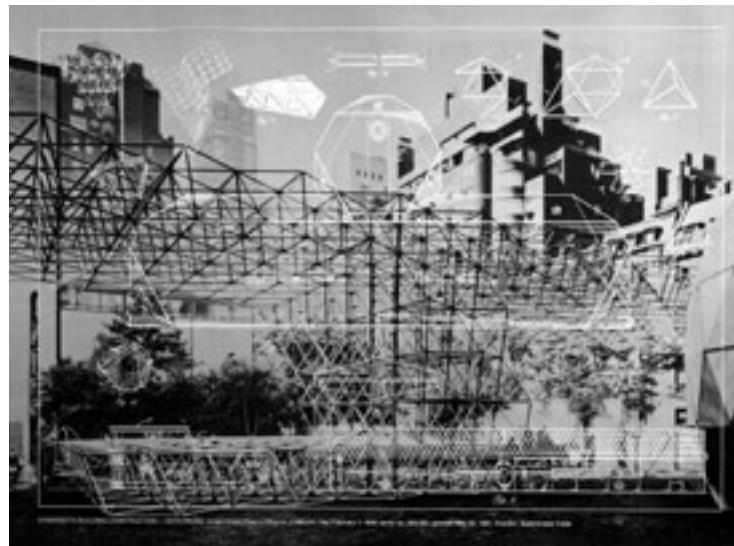
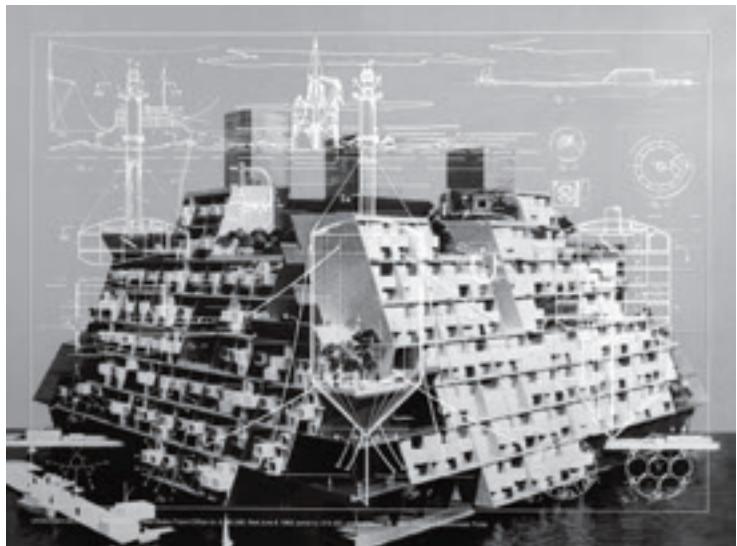


66



**Inventos: doce en torno a uno** 1981,  
trece piezas: serigrafías en tinta blanca sobre película de poliéster transparente;  
fotografías: serigrafía sobre papel Lenox, 76,2 x 101,6 cm cada una

**Inventions: Twelve around One** 1981,  
thirteen pieces: screenprints in white ink on clear polyester film;  
photographs: screenprint on Lennox paper, 76.2 x 101.6 cm each



67

*Inventos: doce en torno a uno* (1981) es un portfolio que contiene los trece diseños más importantes de Fuller, entre otros, *Casa 4D*, *Cúpula geodésica*, *Agujas de remo* y *Casa Dymaxion*. Cada lámina del portfolio está formada por dos elementos superpuestos: una impresión a tinta blanca sobre poliéster transparente (el diseño del invento) y una representación del objeto final. Esta obra demuestra la diversidad de los intereses de Fuller.

Los diseños de Fuller se exponen a menudo en los museos de arte moderno. El Whitney Museum of American Art de Nueva York, el Museum of Contemporary Art de Chicago, el Museum of Modern Art de San Francisco y el Design Museum de Londres han expuesto obras del diseñador.

*Inventions: Twelve around One* (1981) is a portfolio of Fuller's thirteen most important designs that illustrates the versatility of Fuller's interests. Among others, it includes, *4D House*, *Geodesic Dome*, *Rowing Needles* and *Dymaxion House*. Each page in the portfolio consists of two superimposed elements: a white ink print-out on transparent polyester (a design for an invention) and a representation of the final object.

Fuller's designs are often exhibited in modern art museums. The Whitney Museum of American Art in New York, Museum of Contemporary Art in Chicago, Museum of Modern Art in San Francisco, and the Design Museum in London have all organized exhibitions of his works.

# Gego

Gertrude Goldschmidt

Hamburgo (Alemania), 1912–  
Caracas (Venezuela), 1994

Hamburg (Germany), 1912–  
Caracas (Venezuela), 1994

68

Tras licenciarse como ingeniera de edificación, Gego (Gertrude Goldschmidt), que era judía, se vio obligada a emigrar de Alemania a Venezuela en 1939. Allí, se integró en una comunidad de artistas cuyos intereses giraban en torno a las interrelaciones entre el arte y la ciencia. Este es el motivo por el que su obra suele leerse bajo el prisma del arte cinético y el *op art*. Las composiciones de sus dibujos, sus esculturas y sus instalaciones están basadas en cálculos matemáticos. Sin embargo, no son producto del rigor científico. En su lugar, las obras de Gego reflejan su habilidad para combinar la racionalidad y la poesía mediante el uso de las líneas curvas y los polígonos irregulares. Sus obras más conocidas ofrecen un análisis perspicaz de la geometría, las relaciones espaciales, la profundidad y el ritmo, esto es, de los aspectos fundamentales subyacentes al constructivismo. Ocupó amplios espacios vacíos con objetos de malla de alambre hechos a mano que, por su ligereza, parecían flotar y desplegarse hasta el infinito en el espacio expositivo.

La escultura *Sin título (Estudio)* de 1964, está formada por alambres de distintos grosores incrustados en una base de madera. Este tipo de obras es característico de la producción de la artista entre 1957 y 1971. Para Gego, la línea era la forma primaria de desarrollo compositivo. Es, por un lado, un elemento estructural, la materialización de un pensamiento; y por otro, una forma que representa la expresión artística libre.

*Almanaque para 1969* (1968) pertenece a una serie de nueve obras gráficas realizadas entre 1968 y 1969 en las que Gego analiza las relaciones matemáticas entre los números siete y doce, dos cifras fundamentales en el sistema de ordenación del calendario (días y meses). El plano visual de la obra está subdividido en ochenta y cuatro cuadrados que forman doce filas y siete columnas. Cada uno de esos ochenta y cuatro cuadrados está formado por nueve campos de cuadrados y círculos y es diferente a los demás.

Tras el fallecimiento de la artista en 1994, se creó una fundación con su nombre para conservar y divulgar su arte. Ese mismo año, la Galería de Arte Nacional de Caracas inauguró una exposición permanente de obras de su serie *Reticulárea*. Su obra está representada en las colecciones de muchos museos, principalmente de Sudamérica y EE. UU., incluidos el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, el Museum of Modern Art de Nueva York, la Biblioteca del Congreso de Washington D. C. y el Art Institute de Chicago.

In 1939, Gego (Gertrude Goldschmidt), then an architectural engineer, was forced to emigrate from Germany to Venezuela because she was Jewish. There she joined a community of artists who were interested in the interface between art and science, which is why her work is often read through the prism of kinetic art and op-art. The compositions of her drawings, sculptures and installations are indeed based on mathematical calculations, but they are not a product of scientific rigor. Instead, Gego's works reflect her ability to merge rationality and poetry through the use of curved lines and irregular polygons. Her best known works provide a penetrating analysis of geometry, spatial relationships, depth and rhythm—in other words, the fundamental issues underlying constructivism. Gego filled large empty spaces with hand-made, openwork objects made of wire mesh. Their lightness makes them seem to float and spread out into infinity in large gallery halls.

The 1964 sculpture *Untitled (Study)* is composed of wires of different thickness embedded in a wooden base. Works of this type were produced by the artist between 1957 and 1971. For Gego, the line was the primary form for building a composition. On the one hand, it is a structural element, the materialization of a thought, and on the other it is a form that represents free, artistic expression.

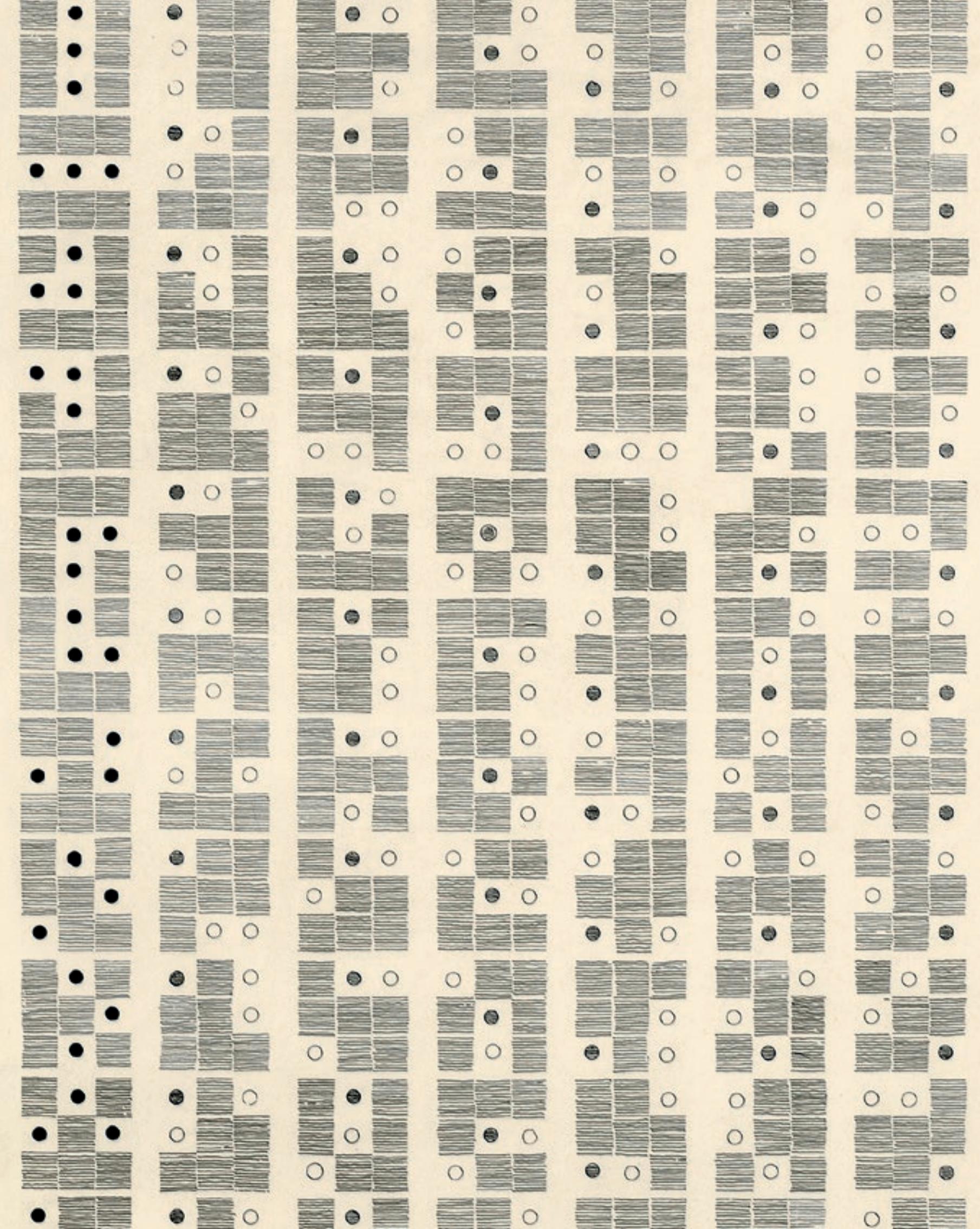
*Almanaque for 1969* (1968) is part of a series of nine graphic works made between 1968 and 1969 in which Gego analyzes the mathematical relationships between the numbers seven and twelve, which are key to the system used to order the calendar (days and months). The work's visual plane is subdivided into nine fields of squares, which form twelve rows and seven columns. Each of the eighty-four fields is different, and is filled with squares and circles.

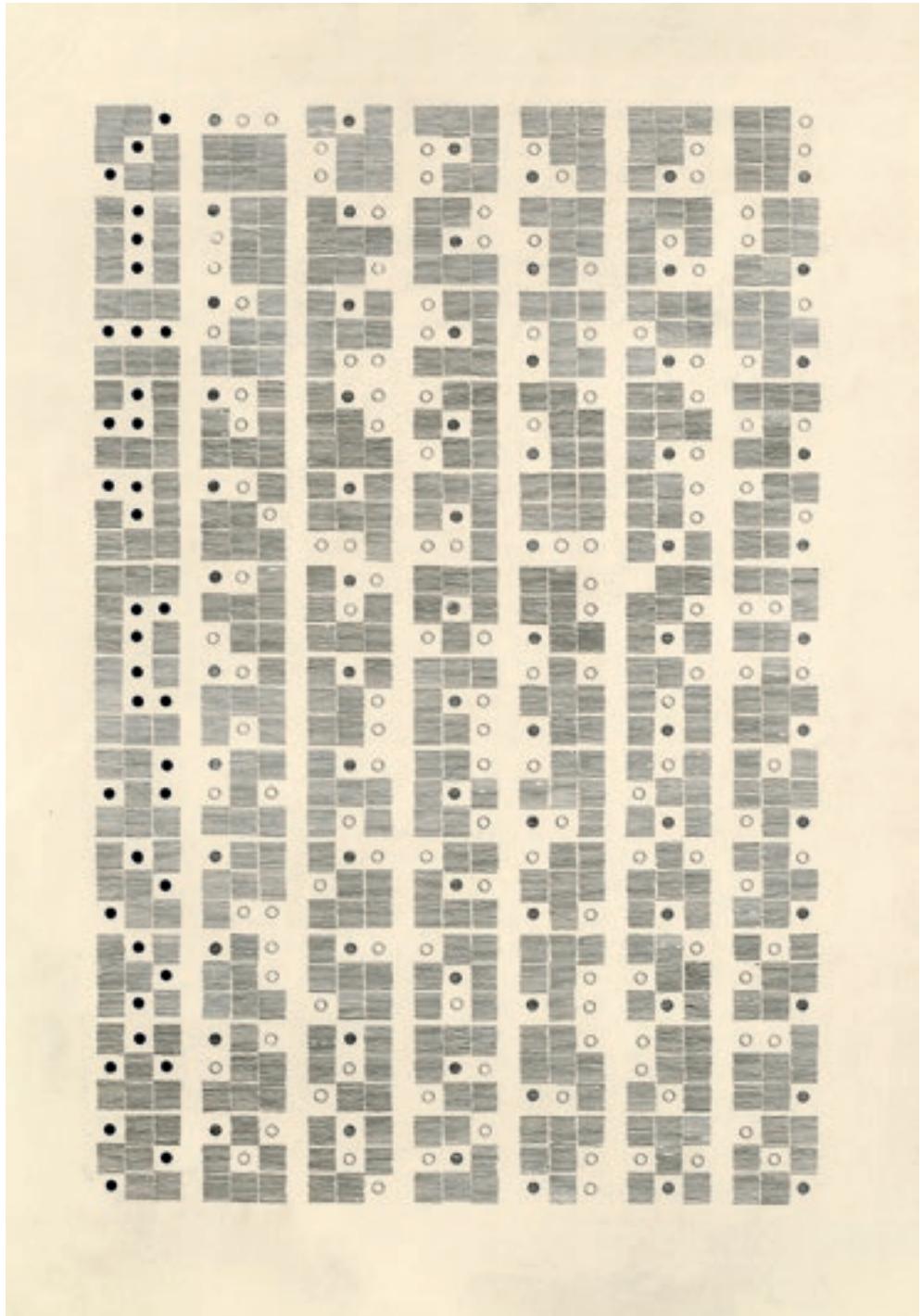
After the artist's death in 1994, a foundation with her name was established to preserve and popularize Gego's art. That same year, the Galería de Arte Nacional in Caracas opened a permanent exhibition of works from her *Reticularea* series. Her works can be found today in the collections of many museums, mainly in South America and the United States, including the Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Museum of Modern Art in New York, Library of Congress in Washington, D.C., and Art Institute of Chicago.



**Sin título (Estudio)** 1964, alambre y madera, 16 x 7 x 4 cm

**Untitled (Study)** 1964, metal wire and wood, 16 x 7 x 4 cm





Almanaque para 1969 1968, litografía, 106 x 78 cm

Almanaque for 1969 1968, lithography, 106 x 78 cm

## Katarzyna Górná

Varsovia (Polonia), 1968

Warsaw (Poland), 1968

72

*El desnudo es el atuendo más universal que alcanzo a imaginar, desprovisto de contexto social, histórico o de cualquier otro tipo.* Katarzyna Górná

Katarzyna Górná realiza fotografías de gran formato, instalaciones y películas. A mediados de la década de 1990, estudió escultura en el estudio de Grzegorz Kowalski «Kowalnia» en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. El arte de los estudiantes que se graduaron allí fue bautizado posteriormente como «arte extremo». La obra de Katarzyna Górná gira en torno a las cuestiones sociales y a menudo hace referencia a los tabúes. Se centra en los temas de la feminidad y los estereotipos sociales e iconográficos que lleva aparejados, como, por ejemplo, la objetualización, la función de la mujer en la sociedad, la cultura y el mito, el modelo de feminidad y la dificultad para determinar la identidad de género. En sus obras condenatorias, amargas y, en ocasiones, autorreprobatorias, desenmascara la hipocresía social y revela nuestras fobias.

*Madona* (1996) es la obra más famosa de su serie *Madonas*. En ella la artista aplica los patrones iconográficos del arte cristiano a un medio artístico que les es ajeno: la fotografía. Las fotografías de esta serie muestran a una joven adolescente, a una mujer con un bebé en brazos y a una mujer con un hijo adulto en el regazo. Son alegorías a la virginidad, la maternidad y la lamentación comunes en el arte cristiano.

*Madonas* es un tríptico fotográfico que invoca la iconografía de la Virgen María, que ha ejercido una gran influencia en la forma en que se ha representado a la mujer en el arte cristiano. En esta obra, los motivos religiosos de larga tradición adquieren un sentido nuevo, acorde con el momento actual. Las mujeres a las que Górná retrata están desnudas, son modernas, tienen conciencia de su cuerpo y miran a la cámara sin vergüenza.

Katarzyna Górná ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas, entre ellas, las organizadas por el Instituto Wyspa de Arte de Gdańsk (Polonia), el Centro de Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski de Varsovia, el Museo Nacional de Varsovia, la Galería Nacional de Arte Zachęta de Varsovia, el Centro de Arte Contemporáneo Łaznia de Gdańsk, la Galería de Arte Contemporáneo Bunkier Sztuki de Cracovia y la Segunda Bienal de Praga.

**Madona** 1996, fotografía sobre DIBOND, 120 x 90 cm

*The nude is the most universal attire I can imagine, devoid of a social, historical or any other context.* Katarzyna Górná

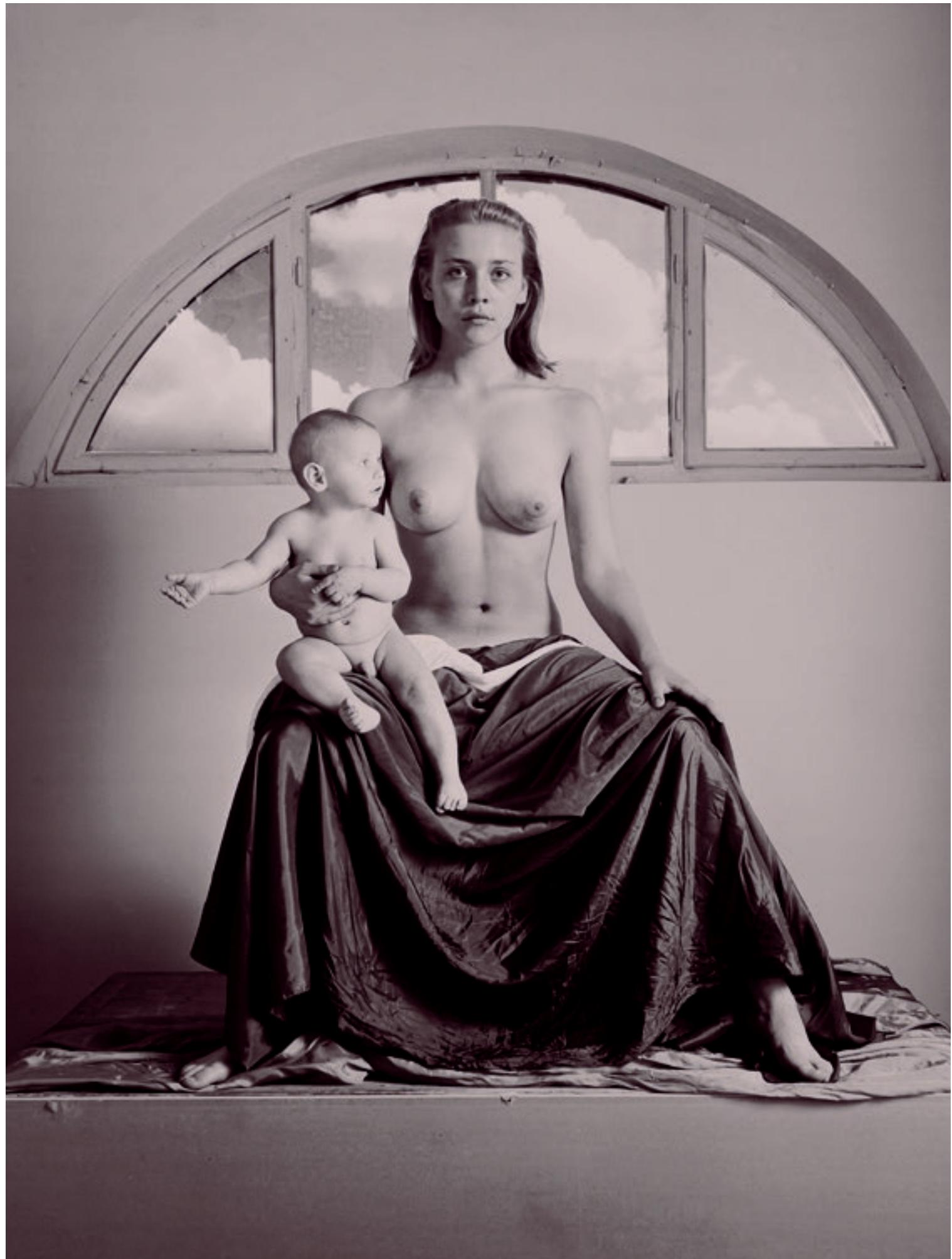
Katarzyna Górná is the author of large-sized photographs, installations and films. She studied sculpture in the mid-1990s at Grzegorz Kowalski's Kowalnia workshop at the Warsaw Academy of Fine Arts. The work of the students who graduated from it later came to be known as "extreme art". Górná is interested in social issues and often makes reference to taboos. She focuses on questions of femininity and related social and iconographic stereotypes, such as objectification, women's function in society, culture and myth, the ideal image of the female, and the difficulty of determining gender identity. In her censoring, bitter and sometimes self-deprecating works, she unmasks social hypocrisy and reveals our phobias.

*Madonna* (1996) is Górná's best-known work from the *Madonas* series, in which the artist applies iconographic patterns from Christian art to an artistic medium that is alien to it: photography. The photos show an adolescent girl, a woman with a child on her arm, and a woman with an adult son on her lap; common allegories of Virginity, Maternity and Lamentation in Christian art.

*Madonas* is a photographic triptych invoking the iconography of the Virgin Mary, which had a large impact on the manner in which women were portrayed in Christian art. However, in this work, time-honoured religious motifs acquire a new, updated aspect. The women portrayed by Górná are nude, modern and aware of their bodies, and look unabashedly into the camera.

Katarzyna Górná's work has been shown in numerous solo and group exhibitions, including those held at the Wyspa Art Institute in Gdańsk (Poland), Zamek Ujazdowski Centre for Contemporary Art in Warsaw, National Museum in Warsaw, Zachęta National Art Gallery in Warsaw, Łaznia Centre for Contemporary Art in Gdańsk, and Bunkier Sztuki in Kraków, as well as in the Second Biennial of Prague.

**Madonna** 1996, photograph on DIBOND, 120 x 90 cm



## Gerhard von Graevenitz

Schilde (Alemania),  
1934-Habkern/Traubachtal  
(Suiza), 1983

Schilde (Germany),  
1934–Habkern/Traubachtal  
(Switzerland), 1983

74

*Mis obras existen en algún lugar entre la exploración y el juego. [...] No utilizo ni los materiales ni las técnicas antiguos y tradicionales; prefiero los nuevos y fáciles de conseguir. Mis objetos se pueden duplicar. Utilizo el momento porque rechazo la búsqueda de la estabilidad y la infinitud. La impredecibilidad del movimiento es una invitación al juego. ¿Quién quiere jugar? Gerhard von Graevenitz*

Gerhard von Graevenitz estudió economía en la Universidad de Fráncfort y pintura en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Fue uno de los representantes de la *Nouvelle Tendance*, un movimiento que congregó a artistas interesados por el movimiento, la luz, la ilusión óptica y el azar. A Graevenitz también le fascinaban las obras de los artistas de la Bauhaus. Se le considera un representante del arte constructivo-concreto y del arte cinético. En la década de 1950, realizó pinturas inspiradas en Jean Fautrier y Jean Dubuffet. Posteriormente, Graevenitz se centró en el estudio de los procesos de la percepción visual.

La pieza *Objeto cinético (maqueta para el muro de La Haya)* (1968) es testimonio del interés del artista por el arte cinético. Esta composición monocromática blanca formada por cuadrados distribuidos uniformemente sobre una superficie lisa es una maqueta de la instalación cinética que el artista ejecutó en el vestíbulo de entrada del Gemeentemuseum de La Haya en 1969. El ángulo de inclinación de cada uno de los cuadrados cambia por acción de un mecanismo oculto que mueve las placas individualmente. La instalación de Graevenitz cubría un relieve anterior con un mensaje nacionalista profundamente perturbador. Parte de la construcción de la pieza fue ejecutada por una empresa externa. Cinco años después, el mecanismo fabricado por dicha empresa se averió y Graevenitz tuvo que realizar las reparaciones y los ajustes necesarios. Tras el fallecimiento del director del museo, la instalación se desmontó y, casi con toda certeza, se destruyó.

*Distribución horizontal* (1960) es un relieve, basado en un patrón irregular, de pequeñas protuberancias en yeso, uno de los elementos característicos de la obra de Graevenitz. Dependiendo de la posición del espectador y de la iluminación, la disposición de las sombras en torno a las protuberancias cambia, el espacio adquiere profundidad y la pieza cobra vida animada por una ilusión de movimiento.

Las obras de Gerhard von Graevenitz están representadas en los fondos de la Tate Modern de Londres y el Museum Ritter de Waldenbuch (Alemania), así como en numerosas colecciones privadas.

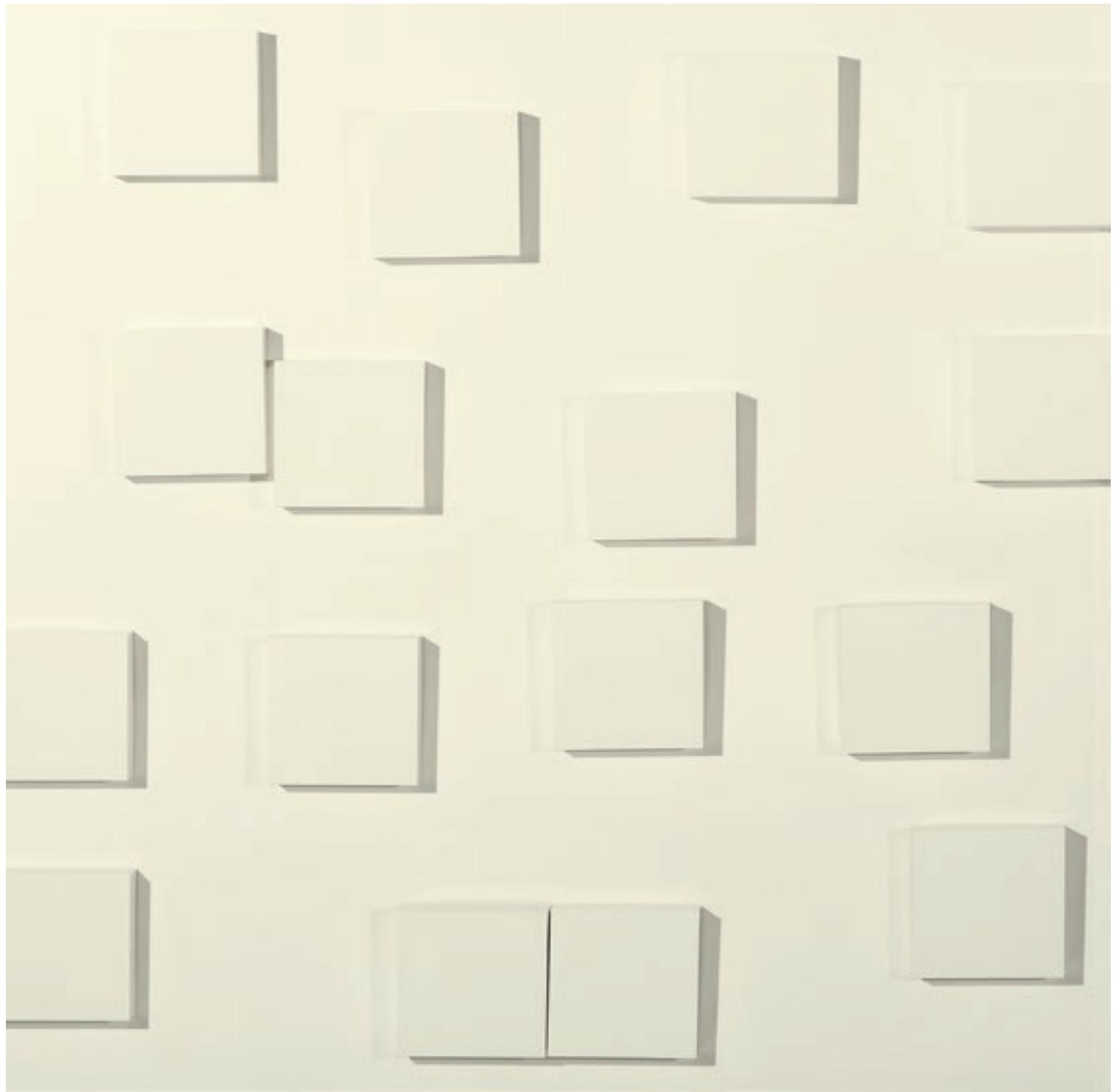
*My works exist somewhere between exploration and play. [...] I do not use old, traditional materials and techniques; I prefer new and easily accessible ones. My objects can be duplicated. By using movement, I reject the pursuit of stability and infinity. The unpredictability of motion is an invitation to play. Who wants to play? Gerhard von Graevenitz*

Gerhard von Graevenitz studied Economics at the University of Frankfurt and Painting at the Academy of Fine Arts in Munich. He was one of the representatives of the *Nouvelle Tendance*, a movement that united artists interested in motion, light, optical illusion and accident. Von Graevenitz was fascinated by the works of Bauhaus artists and he is considered a representative of constructive-concrete and kinetic art. In the 1950s he painted works inspired by Jean Fautrier and Jean Dubuffet. He later concentrated on the study of the processes of visual perception.

*Kinetic Object (Model for The Hague Wall)* (1968) is a testament to the artist's interest in kinetic art. This monochrome white composition consisting of squares spread evenly over a smooth surface is a model for the kinetic installation the artist exhibited in the entrance hall of the Gemeentemuseum Den Haag (The Hague Municipal Museum) in 1969, in which the squares change their angle of inclination by means of a hidden mechanism that moves the individual plates. This installation covered an earlier, deeply disturbing relief with a nationalistic message. Some of the construction work on the piece was carried out by a hired company. When the mechanism broke five years later, von Graevenitz had to make the necessary reparations and adjustments himself. After the death of the museum's director, the installation was dismantled and most likely destroyed.

*Horizontal Distribution* (1960) is a relief based on an irregular pattern of fine, plaster projections which are characteristic of von Graevenitz's work. Depending on the position of the viewer and the lighting, the arrangement of the shadows around the projections changes, space deepens and an illusion of movement animates the work.

Gerhard von Graevenitz's work can be found in the collections of Tate Modern in London and Museum Ritter in Waldenbuch (Germany), as well as in many private collections.



75

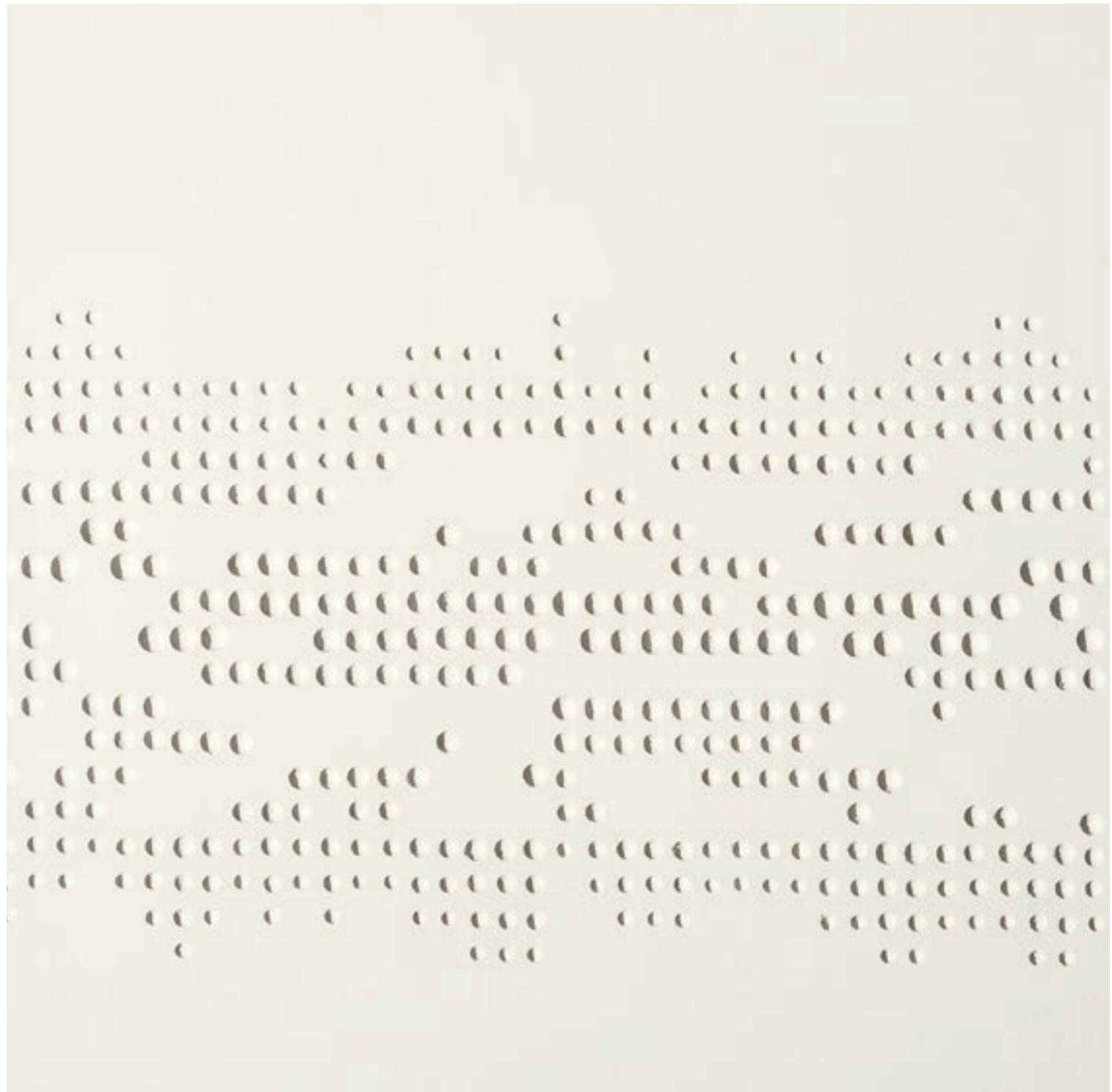
**Objeto cinético (maqueta para el muro de La Haya)**

[Kinetisches Objekt (Modell für die Haager Wand)] 1968,  
madera, aluminio, motor, PVC, acero, polietileno y vidrio acrílico,  
122 X 122 X 13,3 cm

**Kinetic Object (Model for The Hague Wall)**

[Kinetisches Objekt (Modell für die Haager Wand)] 1968,  
wood, aluminium, motor, PVC, steel, polyethelen and acrylic glass,  
122 X 122 X 13,3 cm





77

**Distribución horizontal** [Horizontale Verteilung] 1960,  
tiza, barita y madera, 39,6 x 39,5 cm

**Horizontal Distribution** [Horizontale Verteilung] 1960,  
chalk, barite and wood, 39.6 x 39.5 cm

## Loris Gréaud

Eaubonne (Francia), 1979

Eaubonne (France), 1979

78

Loris Gréaud estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza y la Escuela Nacional Superior de Artes de Cergy-Pontoise, en París. Fue sin duda tan singular formación la que imprimió en su obra su carácter distintivo, caracterizado por la fusión musical y artística tan difícil de categorizar. En la creación de sus gigantescas obras, suelen intervenir especialistas de diversos campos, como la música, la arquitectura, el diseño, la ingeniería y el cine. Este método de creación colectiva en la que cada participante aporta su experiencia desdibuja la noción de autoría individual del proyecto. Gréaud compara su función con la de un director de cine o de orquesta. De este choque de perspectivas distintas surgen instalaciones que apelan a todos los sentidos del espectador. Gréaud planifica sus exposiciones hasta el más mínimo detalle y supervisa incluso la forma de las invitaciones y las notas de prensa.

La pieza *Nada es verdad todo está permitido* (2007) es una instalación formada por cuatro elementos. El suelo de la sala de exposiciones está cubierto por una moqueta Dymaxion cuidadosamente diseñada por el artista. El motivo geométrico en blanco y negro evoca las obras de Richard Buckminster Fuller. El neologismo *Dymaxion*, que Buckminster Fuller acuñó para nombrar muchos de sus inventos, es un acrónimo formado por las palabras *dynamic* (dinámico), *maximum* (máximo) y *tension* (tensión). Sobre la moqueta se alza una escultura cuya forma está inspirada en una obra de Buckminster Fuller de 1943, *Mapa Dymaxion*. En esta obra, el inventor encajó el globo terráqueo en un icosaedro, una forma geométrica de veinte caras triangulares. En su instalación, Gréaud presenta un icosaedro en forma de estructura geométrica desplegada. En una pantalla próxima, se muestra la transformación de granos de maíz en palomitas. Completa la obra una serie de veintiséis impresiones sobre plexiglás del cielo nocturno sobre las que se proyecta la imagen de un mapa.

En 2005 Loris Gréaud recibió el Premio Ricard, adjudicado por una comisión de coleccionistas franceses. Se ha mostrado obra suya en numerosas exposiciones individuales y colectivas organizadas por instituciones como el Centre Pompidou y el Palais de Tokyo de París, el Museum of Modern Art de Nueva York, la Kunsthalle de St. Gallen (Suiza), el Museo Mori de Tokio, el Whitney Museum de Nueva York, el Palazzo Grassi de Bolonia, la Fundación Francois Pinault de Venecia y la Kunsthalle de Viena. En 2011, expuso en la 54 Bienal de Venecia el tan nombrado *Gepetto Pavilion*. En 2013, fue invitado a preparar una pieza para la Pirámide del Louvre, en París. El FRAC Île-de-France/Le Plateau, el Musée d'art moderne de la Ville de Paris y el Centre Pompidou, todos ellos en París, poseen obra suya en sus colecciones.

Loris Gréaud studied at the Conservatoire national supérieur de musique et de danse and at the École nationale supérieure d'arts de Cergy-Pontoise in Paris, a schooling that explains the distinct fusion of music and art that characterizes his work. It is hard to find a category that can encompass Gréaud's work. He frequently involves specialists from a range of fields—including music, architecture, design, engineering and film—in the creation of his gigantic works. This method of collective work, to which each participant brings his or her experience, blurs the notion of authorship in Gréaud's projects; he compares his role to that of a director or conductor. The result of this clash of different perspectives is installations that engage all the viewer's senses. Gréaud arranges his exhibitions down to the tiniest detail, controlling even the form of the invitations and press releases.

The piece *Nothing Is True Everything Is Permitted* (2007) is an installation composed of four elements. The floor of the exhibition space is laid with a Dymaxion carpet designed in detail by the artist, where the black and white geometrical pattern recalls the works of Buckminster Fuller. The neologism "Dymaxion", which Buckminster Fuller used to name many of his inventions, is a conflation of the words "dynamic", "maximum" and "tension". On the carpet stands a sculpture whose form is inspired by a work by Buckminster Fuller from 1943, *Dymaxion World Map*. In this work, the inventor collapsed the globe into an icosahedron, a form with twenty triangular sides. Gréaud presents one in the form of a dynamically unfolded geometrical structure. On a screen nearby, grains of corn are being shown as they are heated and transformed into popcorn. The work is completed by a series of twenty-six graphic images showing the night sky with a map projection superimposed over them.

In 2005 Loris Gréaud received the Ricard Prize, awarded by a committee of French collectors. His works have been shown at numerous individual and group exhibitions, including those held at the Centre Pompidou in Paris, Palais de Tokyo in Paris, Museum of Modern Art in New York, Kunsthalle in St. Gallen (Switzerland), Mori Museum in Tokyo, Whitney Museum in New York, Palazzo Grassi in Bologna, Francois Pinault Foundation in Venice, and Kunsthalle Wien in Vienna. In 2011, at the 54 Venice Biennale, he showed the much talked about *Gepetto Pavilion*. In 2013, he was invited to prepare a piece for the Piramide du Louvre in Paris. His works can be found in the collections of museums such as FRAC Île-de-France/Le Plateau in Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, and Centre Pompidou in Paris.



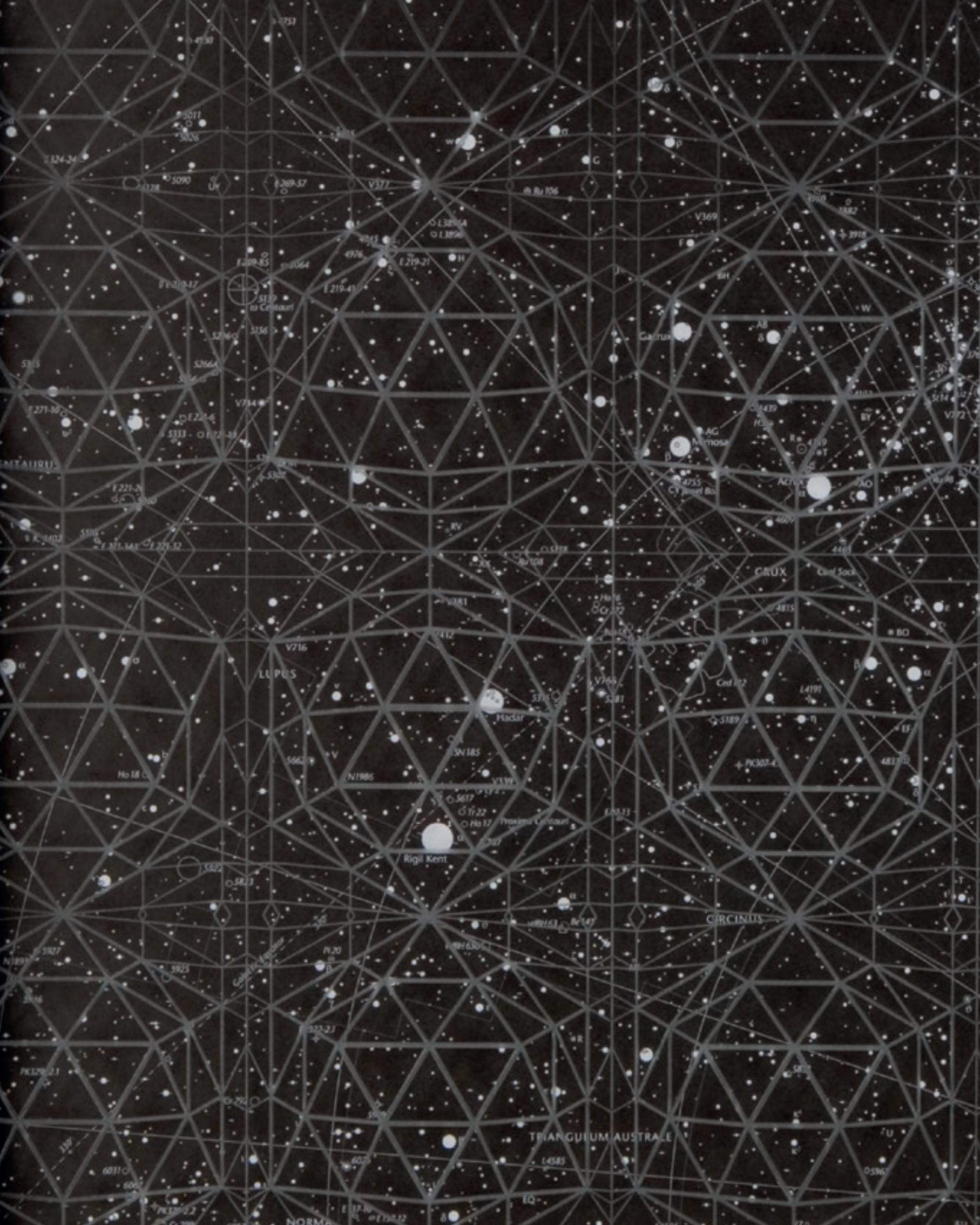
79

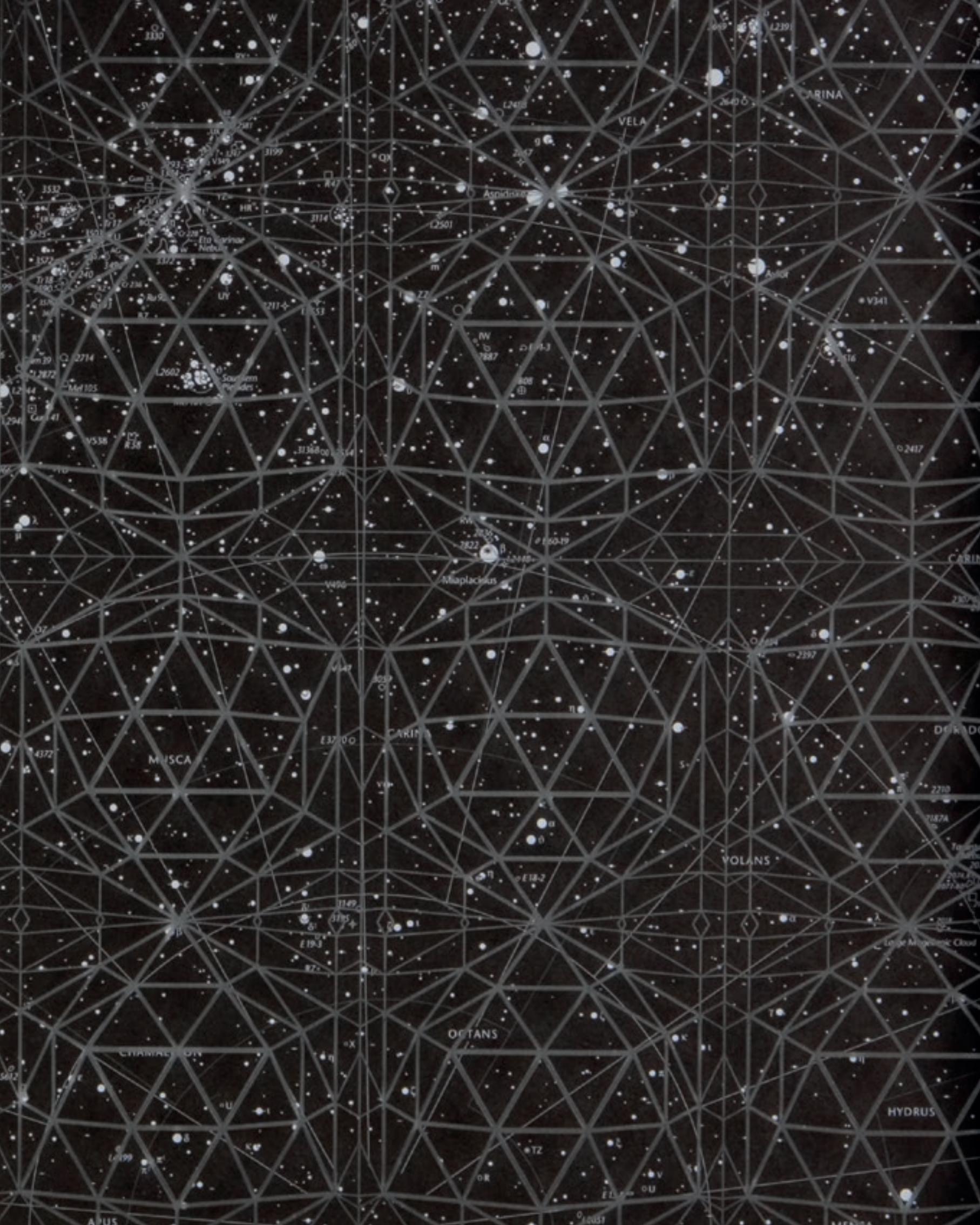
**Nada es verdad todo está permitido** 2007,

instalación con moqueta y escultura (acero y polimirror),  
89,75 x 162,96 x 260,21 cm; vídeo instalación (3 LCD, 3 DVD y marco),  
1:36 min; impresiones: veintiséis piezas  
(offset, plexiglás grabado y marcos negros), 33 x 46 cm cada una

**Nothing Is True Everything Is Permitted** 2007,

room installation with carpet and sculpture (steel and polimirror),  
89.75 x 162.96 x 260.21 cm; video installation (3 LCD, 3 DVD and frame),  
1:36 minutes; prints: twenty-six prints  
(offset posters, engraved Plexiglas), 33 x 46 cm each





## Izabella Gustowska

Poznań (Polonia), 1948

Poznań (Poland), 1948

82

*El tiempo y la memoria: los dos estados que predominan en mi obra. El pasado, el presente, el posible futuro... todos se entrelazan. [...] Gestos, palabras, imágenes, cosas importantes y sin importancia, todo fluye a cámara lenta.* Izabella Gustowska

En los comienzos de su carrera, Izabella Gustowska trabajó con el grupo Od Nowa (Re-new), con el que participó en actividades artísticas al aire libre y parateatrales. Entre 1970 y 1992, dirigió la Galería ON de Poznań. Gustowska fue una de las primeras artistas polacas en abordar temas feministas con los nuevos medios. La serie *Rasgos de parecido relativos*, en la que trabaja desde 1970, está integrada por numerosos retratos en los que desdibuja la frontera entre la realidad y su reflejo, y representa simbólicamente la personalidad compleja de la mujer. Utiliza la iconografía femenina y hace referencia a las obras de escritoras tan famosas como Virginia Woolf y Sylvia Plath. Crea instalaciones, performances y combina diferentes medios, incluidos las artes gráficas, la pintura, la fotografía, el cine, paneles de vidrio, luces de neón y espejos convencionales y fotosensibles.

La videoinstalación *Amor - Rosa* (2005) está formada por una serie de escenas de amor e intimidad, así como alusiones a obras maestras de la pintura —desde Rafael y los prerrafaelitas a Édouard Manet, Jean-Auguste-Dominique Ingres y Anne-Louis Girodet— encerradas en una estructura de cristal rojo. Entre ellas, hay primeros planos de rostros de mujeres en éxtasis, ángeles besándose, dos pares de labios a punto de encontrarse, referencias a Cupido y Psique, *La visitación*, Olimpia y Ofelia. Una imagen que se repite es la de *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas* (1595), una famosa y enigmática pintura anónima de la Escuela de Fontainebleau.

Izabella Gustowska es profesora de la Universidad de Artes de Poznań desde hace muchos años. Representó a Polonia en la 43 Bienal de Venecia en 1988 y ha participado dos veces en la Bienal de São Paulo. Sus obras se han expuesto en la Moderna Galerija de Ljubljana (Eslovenia) y el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, entre otras instituciones. Su obra está representada en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres y la Albertina de Viena.

**Amor-Rosa** [Miłość-Róża] 2005, vídeo, 5:20 min

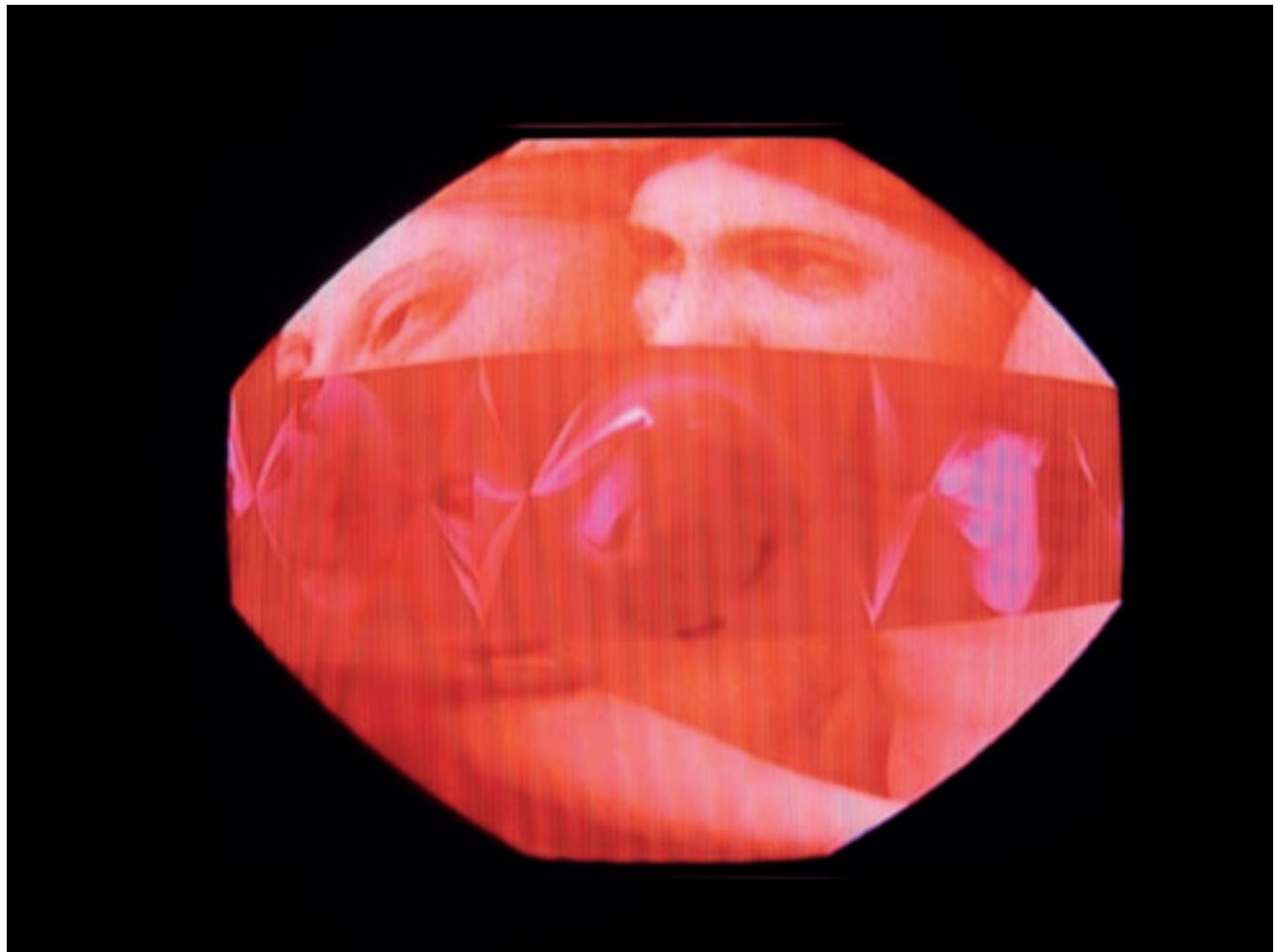
*Time and memory—these two states dominate my work. Past, present, possible future—they all mesh together. [...] Important and unimportant things, gestures, words, images—all flow by in slow-motion.* Izabella Gustowska

Izabella Gustowska used to work with the Od Nowa (Re-new) group, engaging in outdoor and paratheatrical artistic activities. From 1970 to 1992 she ran the ON gallery in Poznań and she was one of the first Polish new media artists to deal with feminist topics. Since 1970, as part of the series *Relative Features of Resemblance*, she has created multiple portraits, blurring the boundary between reality and its reflection, and achieving a symbolic representation of the complex female personality. Gustowska uses female iconography, referring to the works of such renowned artists as Virginia Woolf and Sylvia Plath. She creates installations and performances, and combines different media, including graphic art, painting, photography, film, panes of glass, mirrors, neon lights and light-sensitive mirrors.

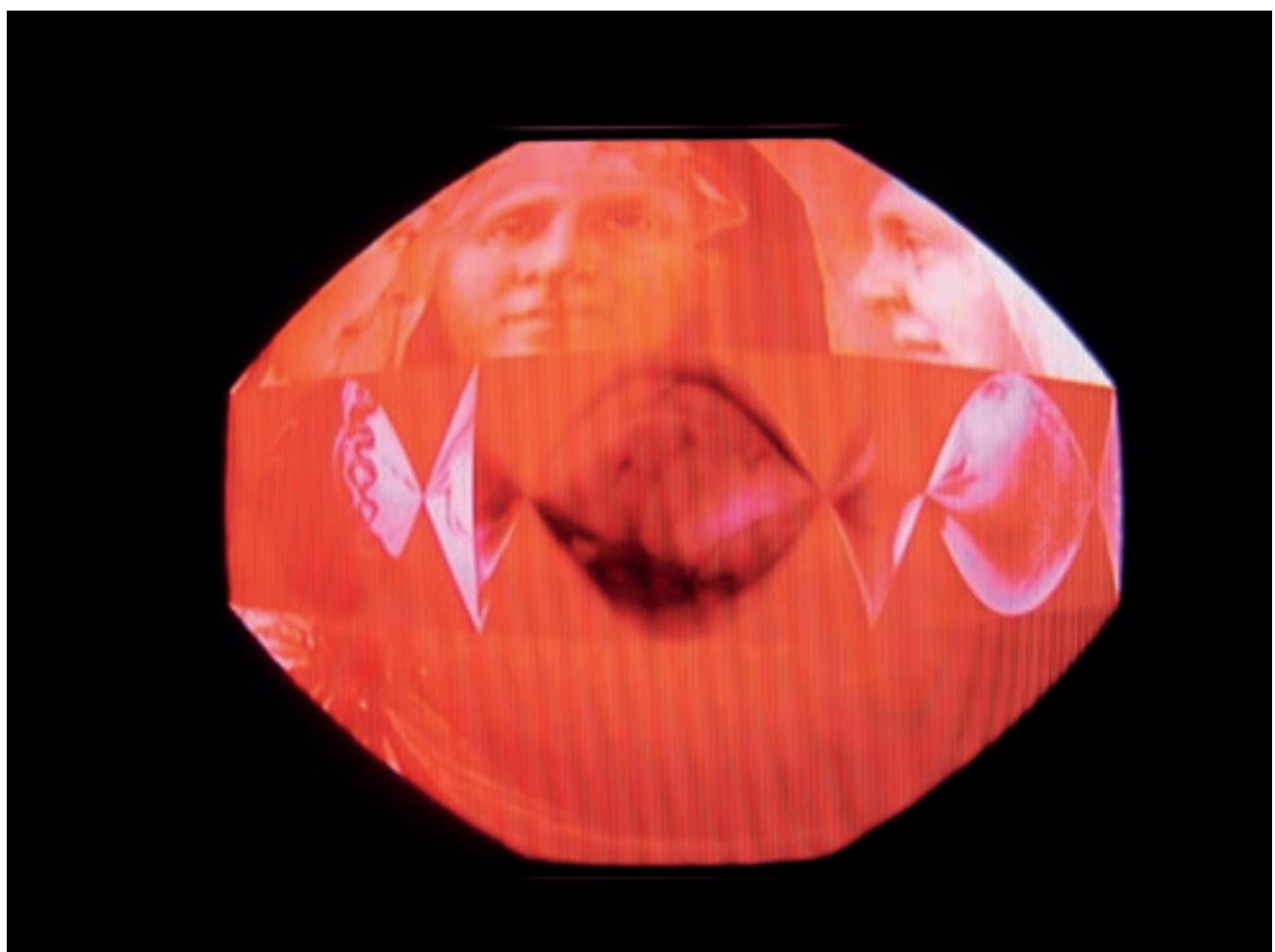
In the video installation *Love-Rose* (2005), scenes of love and intimacy and allusions to painting masterpieces—from Raphael and the pre-Raphaelites to Édouard Manet, Jean-Auguste-Dominique Ingres and Anne-Louis Girodet—are enclosed within the form of a red crystal. The images include close-ups of the faces of women in ecstasy, kissing angels, two pairs of lips about to meet, references to Cupid and Psyche, *The Visitation*, Olympia and Ophelia. One image that repeats itself is that of a famous anonymous and enigmatic painting, *Gabrielle d'Estrées and One of Her Sisters* (1595), a work belonging to the School of Fontainebleau.

Izabella Gustowska has taught for many years at the University of Arts in Poznań. In 1988, she represented Poland at the 43 Venice Biennale and she has participated twice in the São Paulo Biennial. She has exhibited her work, among other venues, at Moderna Galerija in Ljubljana (Slovenia) and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna. Her work can be found in Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, Museum of Modern Art in New York, Victoria and Albert Museum in London, and Albertina Museum in Vienna.

**Love-Rose** [Miłość-Róża] 2005, video, 5.20 minutes



83



## Sebastian Hempel

Dresde (Alemania), 1971

Dresden (Germany), 1971

84

Sebastian Hempel realiza instalaciones cinéticas y lumínicas de distintas dimensiones. Muchas de ellas incorporan mecanismos eléctricos ocultos, fabricados por el propio Hempel, que reaccionan a la presencia humana mediante detectores de movimiento instalados en la sala. Las obras en sí poseen formas geométricas sencillas y suelen ser en blanco y negro, lo cual permite que el espectador se concentre en observar el movimiento, o el juego de luces o ilusiones ópticas. El espectador es asimismo un elemento crucial de las piezas: los objetos y las instalaciones cobran vida y funcionan plenamente solo cuando hay una persona cerca. Este enfoque creativo conecta a Hempel con la tradición de arte cinético y el *op art*; el propio artista admite que una de sus mayores fuentes de inspiración son las obras de Gerhard von Graevenitz (también representado en la Grażyna Kulczyk Collection).

La pieza *Gordo delgado* (2006) está formada por dos objetos que se ponen en movimiento por la acción de un compresor neumático: dos grupos de rectángulos blancos en forma de cruz extendidos en el suelo que se cierran súbitamente y se transforman en dos cubos simples en respuesta al movimiento humano. Transcurridos unos momentos, los cubos recuperan su forma bidimensional inicial.

La Pieza *9 cuadrados* (2011) es un relieve cinético. Está formada por un fondo blanco y nueve cuadrados negros de diferentes tamaños. Los cuadrados están fijados al fondo mediante imanes que, a su vez, están conectados a un mecanismo oculto. Su motor se activa mediante detectores de movimiento que reaccionan a la presencia de visitantes en la sala. Es un objeto que solo funciona plenamente en interacción con el espectador. Los cuadrados se deslizan lenta y silenciosamente unos alrededor de otros. El artista ha organizado y programado sus movimientos para crear ciertas figuras: una serie de ilusiones ópticas que producen la impresión de que la composición alterna entre la concavidad y la convexidad.

Hempel también trabaja a menudo con la luz. Entre sus obras más impresionantes están sus instalaciones cinéticas de tubos fluorescentes, en las que la aparición de espectadores activa la danza mecánica de grandes marañas de tubos que ocupan toda la sala expositiva.

Sebastian Hempel ha expuesto obra en la Städtische Galerie de Dresden (Alemania), la Städtische Galerie de Nordhorn (Alemania) y la Galería Národní de Praga.

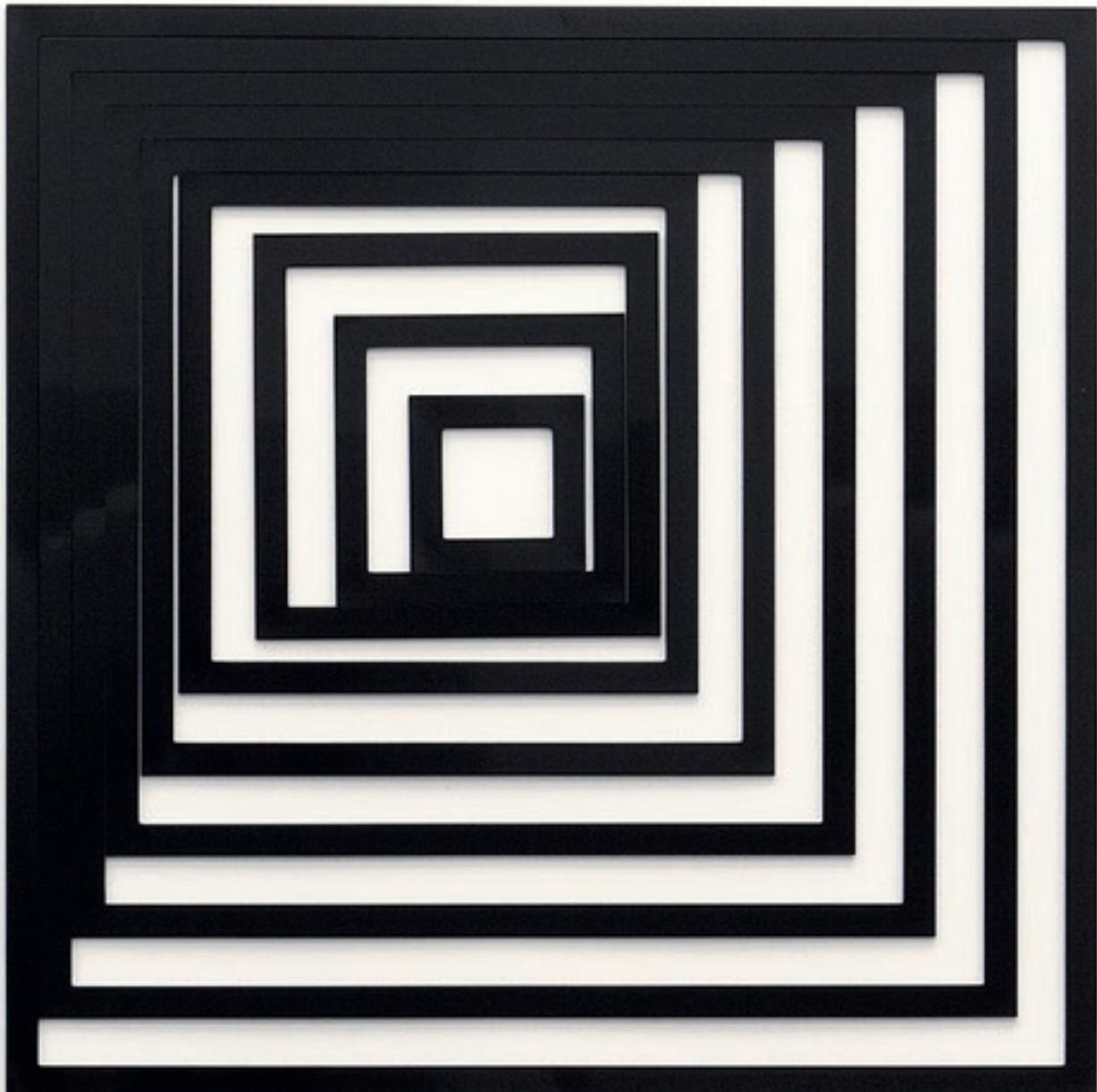
Sebastian Hempel's works are kinetic and light installations of various sizes. Many of them feature hidden electrical mechanisms (constructed independently by the artist) that react to the presence of people due to movement detectors mounted around a gallery. The actual works have simple, geometric forms and are usually black and white. This allows the viewer to concentrate on watching the movement or the play of lights and optical illusions. The viewer is a crucial element of the pieces—the objects and installations only come to life and function fully when there is a person present. This creative approach connects Hempel with the tradition of kinetic and optical art. The artist himself admits that he draws a great deal of inspiration from the art of Gerhard von Graevenitz (whose works are also found in the Grażyna Kulczyk Collection).

The piece *Fatboy Slim* (2006) consists of two objects which are set in motion by a pneumatic compressor. In response to human movements, the set of white rectangles lying on the floor suddenly close up and turn into two simple cubes. After a moment, the shapes return to their original two-dimensional form.

The piece *9 Squares* (2011) is a kinetic relief. It consists of a white background and nine black squares of varying sizes. The squares are attached to the background by magnets which are connected to a hidden mechanism. Their driving motor is switched on by movement detectors reacting to the presence of visitors in a gallery. Thus, it is an object that functions fully only in interaction with the viewer. The squares glide around one another slowly and silently. Their movements are organised and programmed by the artist to create certain figures in a series of optical illusions. As a result, the composition seems to switch between being concave and convex.

In his works, Hempel also uses light often. Among his most impressive works are the kinetic installations using fluorescent tubes that create a thicket which fills the exhibition hall. The appearance of spectators sets the tubes off on their mechanical dance.

Sebastian Hempel has showed his works, among other venues, at Städtische Galerie in Dresden (Germany), Städtische Galerie in Nordhorn (Germany), and Národní gallery in Prague.



**9 cuadrados** [9 Quadrate] 2011, PVC, aluminio y motor,  
100 x 100 x 7 cm

**9 Squares** [9 Quadrate] 2011, PVC, aluminium and motor,  
100 x 100 x 7 cm



86



**Gordo delgado** 2006,  
madera barnizada, neumático y compresor;  
100 x 100 x 100 cm y 100 x 100 x 60 cm (cerrado);  
400 x 300 cm y 320 x 220 cm (abierto)

**Fatboy Slim** 2006,  
varnished wood and pneumatic compressor,  
100 x 100 x 100 cm and 100 x 100 x 60 cm (closed);  
400 x 300 cm and 320 x 220 cm (opened)



## Jenny Holzer

Gallipolis, Ohio (EE. UU.), 1950

Gallipolis, Ohio (USA), 1950

88

Jenny Holzer es una de las artistas contemporáneas más conocidas en los Estados Unidos. Inició su trayectoria artística realizando pinturas abstractas a las que añadía elementos textuales, y hacia finales de la década de 1970 ya consideraba la palabra escrita como el medio fundamental del arte. En su obra utiliza la publicidad, los medios de comunicación de masas y los espacios públicos, y coloca sus textos en tazas, preservativos, lápices, prendas de ropa, espacios publicitarios, edificios y plazas. Graba en piedra o proyecta sobre paredes textos que, a menudo, guardan relación con patrones de pensamiento, eslóganes publicitarios o refranes, y suelen ser críticos con la sociedad contemporánea, abordando cuestiones como la autoridad, la ideología, la discriminación y el consumismo. La propia Holzer ha admitido que todas sus obras giran en torno al sexo, la muerte y la guerra.

Holzer empezó a trabajar con diodos LED en 1982, en una serie de eslóganes que instaló en la plaza Times Square de Nueva York, en los que figuraba la famosa frase «protégeme de lo que deseo». Los textos, con contenido de crítica social, parpadeaban provocativamente entre los letreros luminosos habituales. Posteriormente, Holzer comenzó a proyectar sus obras iluminadas en diversos espacios públicos, incluida la Bolsa de Nueva York, estadios deportivos, oficinas bancarias y centros comerciales. Sus obras con diodos LED también se han convertido en piezas de museo. Forman parte de las colecciones permanentes de la Kunsthalle de Hamburgo y el Museo Guggenheim de Bilbao, entre otras instituciones.

One of America's best known contemporary artists, Jenny Holzer began making abstract paintings, to which she added elements of text. Towards the end of the 1970s, she came to view the written word as the fundamental medium of art. Using adverts, mass media and public spaces, she places her texts on mugs, condoms, pencils, clothing, advertising spaces and on buildings and squares. She also carves texts into stone or projects them onto walls. These texts relate to patterns of thought, advertising slogans or sayings, and are often critical of contemporary society, relating to questions of authority, ideology, discrimination and consumerism. She once said that all her works are about sex, death and war.

In 1982, Holzer used LED lamps for the first time in her work when she installed a sequence of slogans in New York's Times Square, including the famous "Protect me from what I want". Her socially engaged texts flashed provocatively between ordinary illuminated advertisements. After this, she projected her illuminated works in various public places, including the New York Stock Exchange, sports stadiums, shopping malls and inside a bank. Her LED works have also become museum pieces and are permanently exhibited in the Kunsthalle in Hamburg and the Museo Guggenheim in Bilbao, among other venues.

**Mano derecha o147-03-cl0259-61195 azul blanco** 2007,  
óleo sobre lino, 259 x 201 cm

**Right Hand o147-03-cl0259-61195 blue white** 2007,  
oil on linen, 259 x 201 cm

92 ~ ~

R Hand

TALEB, Ena  
US912 - 15016



89

56119-55007-10-LHD

**Azul púrpura, Arno, Erlauf** (2007) es un *display* vertical que muestra tres textos de la artista iluminados mediante diodos LED azules y rojos. Los textos hacen referencia a la memoria colectiva, la agresión, la intimidad en la pareja y las amenazas fruto del mundo moderno, como el sida.

Desde 2004, se ha centrado en analizar documentos desclasificados en virtud de la Ley por la Libertad de la Información del Gobierno estadounidense. En sus cuadros, sus proyecciones de grandes dimensiones y sus letreros luminosos, ha introducido declaraciones juradas, mensajes de correo electrónico, fallos judiciales y otros materiales oficiales sobre la situación de Oriente Medio con los que ha logrado crear una representación de la guerra y la tortura que invita a la reflexión. En su serie *Pinturas redacción*, transforma documentos censurados en serigraffías en las que sustituye las partes censuradas por elementos de color. Elige los colores de las marcas que tapan los fragmentos del texto que el Gobierno considera delicados según las emociones que provoca el documento. Los colores predominantes en las obras son el negro, el marrón y el rojo sangre. En *b.1* (2008), perteneciente también a esta serie, el rojo describe el grado de intervención del censor.

**Azul púrpura, Arno, Erlauf** 2007,  
señal electrónica con diodos rojos y azules, 293 x 14 x 8 cm

**Purple Blue, Arno, Erlauf** (2007) is a vertical display on which three of the artist's texts are illuminated by means of blue and red LED diodes. They refer to collective memory, aggression, intimacy between couples and threats created by the modern world, such as AIDS.

Since 2004, Holzer has focused on analysing declassified documents released under the American government's Freedom of Information Act. She has introduced in her pictures large-scale projections and electric signs, sworn statements, e-mails, court judgements and other official materials concerning the situation in the Middle East, creating a suggestive picture of war and torture. In her *Redaction Paintings* series she turns censored documents into screen prints, changing the parts that were blacked out by the censor into colourful elements. The colours of the patches obscuring the fragments of text which the government considers sensitive are chosen to reflect the emotions aroused by the document. The dominant colours in the works are black, brown and blood red. In *b.1* (2008), a work belonging to this series, the red depicts the degree of intervention of the censor.

**Purple Blue, Arno, Erlauf** 2007,  
electronic sign with red and blue diodes, 293 x 14 x 8 cm

E M P E R O R S D E M O C R A T Y

b6 -1

b7C -1

b6 -1 From: [REDACTED]  
b7C -1 To: Bald, Gary, BATTLE, FRANKIE, CUMMINGS, ARTHUR, ...  
Date: Fri, Dec 5, 2003 9:53 AM  
Subject: Fwd: Impersonating FBI at GTMO

b6 -1 Frank [REDACTED]  
b7C -1

I am forwarding this EC up the CTD chain of command. MLDU requested this information be documented to protect the FBI. MLDU has had a long standing and documented position against use of some of DOD's interrogation practices, however, we were not aware of these latest techniques until recently.

b2 -3 Of concern, DOD interrogators impersonating Supervisory Special Agents of the FBI told a detainee that [REDACTED] These same interrogation teams then [REDACTED]  
b6 -4 [REDACTED] The detainee was also told by this interrogation team [REDACTED]  
b7C -4 [REDACTED]  
b7E -1 [REDACTED]  
b7F -1 [REDACTED]

These tactics have produced no intelligence of a threat neutralization nature to date and CITF believes that techniques have destroyed any chance of prosecuting this detainee.

If this detainee is ever released or his story made public in any way, DOD interrogators will not be held accountable because these torture techniques were done the "FBI" interrogators. The FBI will left holding the bag before the public.

b6 -1 SSA [REDACTED]  
b7C -1 CTD/MLDU  
)

CC: [REDACTED]

b6 -1  
b7C -1

**ENCABEZAMIENTO** (2008) pertenece también a la serie *Pinturas redacción*. En ella, el color negro tiene un significado añadido: el texto censurado corresponde a la ausencia, al vacío. Las áreas negras se convierten en «espacios en blanco» que logran reflejar la estrategia del censor.

En *Cargando con el muerto amarillo blanco* (2007), se ha censurado la información más importante y se ha sustituido por marcas de censura en forma de bloques geométricos.

*Mano derecha o147-03-CID259-61195 azul blanco* (2007) es uno de los pocos lienzos que no posee marcas de censura. Es la huella manual de un soldado fallecido en prisión, tomada tras su muerte. Al observar las pinturas de esta serie, el espectador se pregunta si la mano de este hombre cometió de verdad un crimen, o si su propietario fue acusado injustamente. Jenny Holzer no juzga; se limita a revelar la verdad de la época en la que vivimos.

Jenny Holzer representó a los EE. UU. en la Bienal de Venecia de 1990 y ganó el León de Oro. Muchas de sus obras se han convertido en instalaciones permanentes. Pueden verse en la Kunsthalle de Hamburgo, el Museo Guggenheim de Bilbao o el Reichstag de Berlín, entre otros lugares. El Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Modern de Londres y el Walker Art Center de Minneapolis (Minnesota) también poseen obra suya en sus respectivas colecciones.

**Cargando con el muerto amarillo blanco** 2007,  
óleo sobre lino, 83,8 x 64,8 x 3,8 cm

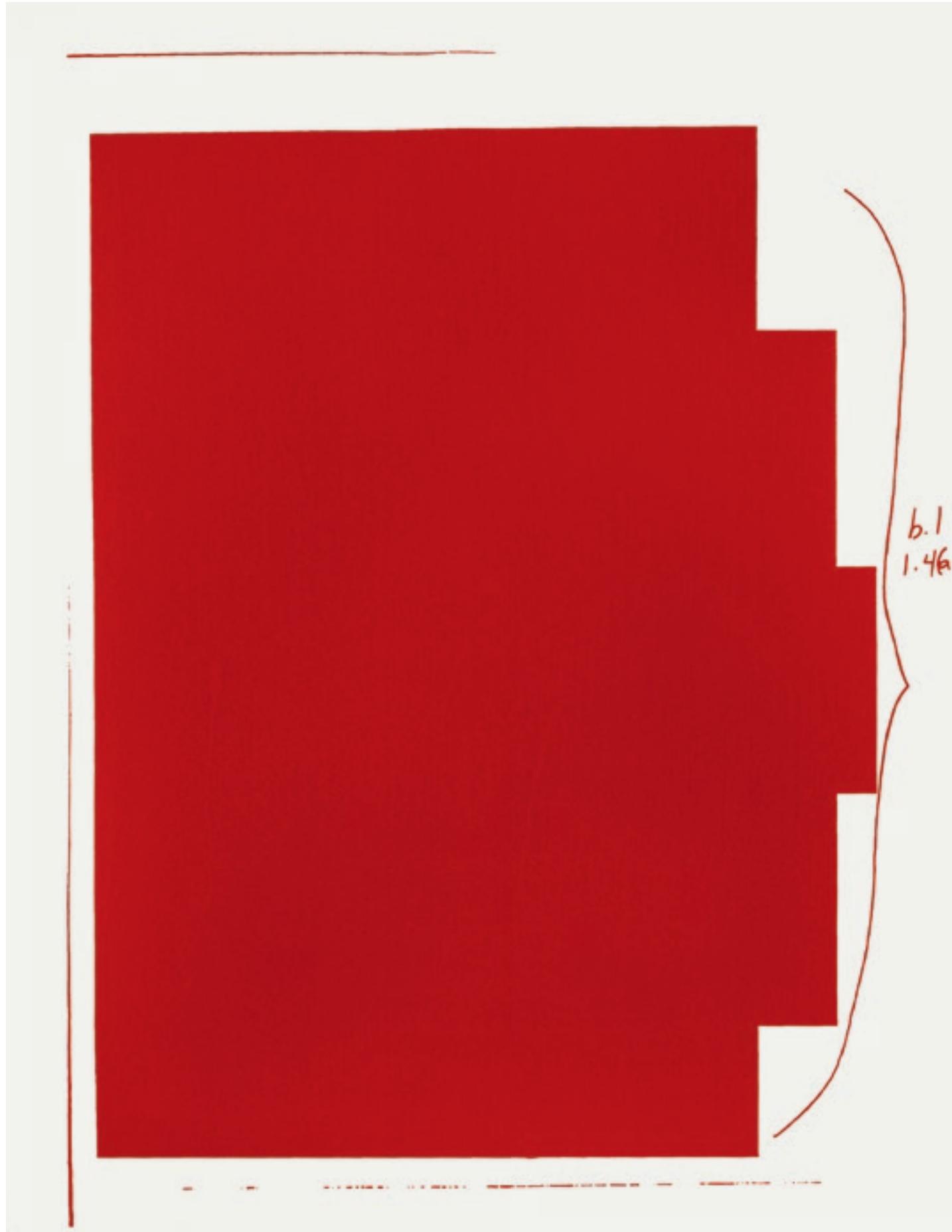
**HEADER** (2008) es otra pintura de la serie *Redaction Paintings*.  
93  
The black in this painting has an added significance, since the blackened text equates absence, a void. The black areas become "blank spaces", aptly reflecting the censor's strategy.

In *Holding the Bag yellow white* (2007) the most important information has been blacked out and replaced with geometrical "censor's blocks".

*Right Hand o147-03-CID259-61195 blue white* (2007) es una de Holzer's few canvases que no llevan marcas de censura. Es la huella manual de un soldado que murió en prisión. La impresión de sus huellas dactilares fue tomada después de su muerte. Mirando las imágenes de esta serie, nos preguntamos si este hombre realmente cometió un crimen, o si su propietario fue injustamente acusado. Jenny Holzer no juzga; solo revela la verdad de los tiempos en los que vivimos.

In 1990, Jenny Holzer represented the United States at the Venice Biennale, where she was awarded the Golden Lion. Many of her works have become permanent installations that can be seen, among other places, at Kunsthalle in Hamburg, Museo Guggenheim in Bilbao, or the Reichstag in Berlin. Other pieces by Holzer can be found at the Museum of Modern Art in New York, Tate Modern in London, and Walker Art Center in Minneapolis (Minnesota).

**Holding the Bag yellow white** 2007,  
oil on linen, 83,8 x 64,8 x 3,8 cm



b.1 2008, óleo sobre lino, 147,3 x 111,8 cm

b.1 2008, oil on linen, 147.3 x 111.8 cm



**ENCABEZAMIENTO** 2008, óleo sobre lino, 147,3 x 111,8 cm

**HEADER** 2008, oil on linen, 147.3 x 111.8 cm

## Donald Judd

Excelsior Springs,  
Missouri (EE. UU.), 1928–  
Nueva York (EE. UU.), 1994

Excelsior Springs,  
Missouri (USA), 1928–  
New York (USA), 1994

96

Donald Judd es uno de los artistas más importantes de la posguerra estadounidense. Fue escultor, teórico y crítico de arte, y representante del minimalismo, un término que él mismo se negó a aceptar. Estudió Filosofía e Historia del arte en la Universidad de Columbia. Creó objetos geométricos abstractos de metal, plexiglás de colores, hormigón y contrachapado a los que denominó «pilas», «cajas» y «progresiones». Su obra cambió el curso del desarrollo de la escultura moderna. En 1963, publicó un ensayo fundamental en forma de manifiesto titulado *Objetos específicos*.

Judd creó su primera pila vertical en 1965 y continuó desarrollando esta forma durante los años siguientes. Estos objetos suelen estar compuestos por diez elementos fijados verticalmente a una pared en una disposición precisa. La forma muestra claramente el interés del artista por eliminar cualquier referencia a la destreza o habilidad manual del individuo. Judd utilizaba la denominación «objetos específicos» para designar estos objetos tridimensionales que no eran ni pinturas ni esculturas.

*Sin título* (1969) forma parte de una serie de «pilas» que Judd fabricó en solo dos formatos diferentes. Esta se trata de la pila más pequeña, y está hecha de acero inoxidable. A estas construcciones las llamó «objetos específicos». Son el resultado de la búsqueda de la objetividad absoluta. Los objetos de Judd no eran independientes de su entorno, sino que parecían conversar con él.

*Sin título*, de 1971, está formado por dos masas simples. Una exposición de arte minimalista —como Judd defendía firmemente— no podía ser una colección de pequeñas piezas dispares, sino que debía ser un todo indivisible, una sola obra, en esencia.

Donald Judd is one of the most important post-war American artists. He was a sculptor, art theorist and critic, as well as a representative of minimalism, though he himself disavowed that term. He studied Philosophy and Art History at Columbia University. In his work, he created abstract, geometrical objects out of metal, coloured Plexiglas, concrete and plywood—which he called “stacks”, “boxes” and “progressions”—changing the course of the development of modern sculpture. In 1963, he published a key manifesto-like essay entitled “Specific Objects”.

Judd created his first vertical stack in 1965, and continued to develop the form in following years. These objects are usually composed of ten elements placed vertically against a wall in a precise arrangement. The form clearly shows the artist's attempt to eliminate all references to individual skill or handicraft. Judd named them “Specific Objects”, meaning three-dimensional objects which are neither pictures nor sculptures.

*Untitled* (1969) is part of a series of “stacks” that Judd made in two different formats. This is the smaller of the stacks, made from stainless steel. He called these pieces “Specific Objects”, result of a search for absolute objectivity. Judd's objects were not separate from their surroundings, but seemed to be in discourse with these.

The object *Untitled* from 1971 is composed of two simple masses. An exhibition of minimal art—as Judd strongly emphasized—could not be a collection of disparate small parts, but needed to be an indivisible whole; essentially, a single work.



97

**Sin título** 1969, acero inoxidable y plexiglás, 15,2 x 68,6 x 61 cm

**Untitled** 1969, stainless steel and Plexiglas, 15.2 x 68.6 x 61 cm

En *Sin título (90-3 Donaldson)*, de 1990, Judd utilizó un material original, el acero corten. Este material aportó un color nuevo a su paleta y una superficie asombrosamente delicada. Además, a diferencia de los metales que había utilizado hasta entonces, absorbía la luz en lugar de reflejarla. Los seis cubos que componen la obra tienen una superficie áspera y mate, con una textura ligeramente granulada. Sin embargo, lo más importante para el artista era la calidez del tono marrón del material, que Judd contrastó con plexiglás brillante negro para crear una ilusión de infinitud. *Sin título (90-3 Donaldson)* no es solo un estudio sobre la interacción de los materiales y el espacio, sino también sobre la acción de la luz y los reflejos. Los cubos de acero mate son marcos que conducen al espectador a una profundidad ilusoria.

Los minimalistas intentaron eliminar cualquier huella de expresión individual en su obra. De ahí proviene su interés por las técnicas de producción en serie. Judd, por ejemplo, encargaba la soldadura y la pintura de sus objetos a empresas especializadas.

En 1973, Judd se trasladó a Marfa, Texas, donde halló, en el desierto circundante, el contexto ideal para sus objetos. La Fundación Chinati que Judd fundó aún está radicada allí. Se trata de un complejo de más de una docena de edificios que compró para crear el entorno ideal para sus obras, así como para las de Dan Flavin, John Chamberlain y, posteriormente, Ilya Kabakov, Claes Oldenburg y Richard Long. En una de las salas, en un espacio vacío, colocó cien de sus objetos de aluminio a intervalos medidos con precisión.

Donald Judd expuso, entre otros lugares, en el Whitney Museum de Nueva York (1968, 1988), la documenta de Kassel (1968, 1982), la National Gallery of Canada de Ottawa (1975), la Bienal de Venecia (1980), el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven (1987), y la Tate Modern de Londres (2004).

**Sin título (90-3 Donaldson)** 1990,  
seis piezas: acero cortén y plexiglás negro,  
300 x 48,9 x 25,1 cm total, 25,1 x 48,9 x 25,1 cm cada una

In *Untitled (90-3 Donaldson)*, from 1990, Judd used an original material, corten steel, which brought a new colour to his palette and an amazingly smooth surface that, unlike the metals he used earlier, absorbed light rather than reflecting it. The six rough cubes have a matt, slightly grainy texture, but the most important thing for the artist was the material's warm brown colour. He contrasted it with black, shiny Plexiglas, creating an illusion of infinity. *Untitled (Donaldson 90-3)* is not only a study in the interaction of materials and space, but also of light and reflections. The matt, steel cubes are frames, leading the viewer into an illusory depth.

Minimalists tried to erase all traces of individual expression from their work. This is where their interest in techniques of mass production stems. Judd, for example, commissioned the welding and painting of his objects to firms specializing in such work.

In 1973, he moved to Marfa, Texas, where he found an ideal context for his objects in the surrounding desert; the Chinati Foundation Judd founded is still based there today. It is a conglomeration of over a dozen buildings that he bought to create an ideal environment for his works, as well as for works by Dan Flavin, John Chamberlain and, later, Ilya Kabakov, Claes Oldenburg and Richard Long. In one of the halls—in an empty space, at precisely measured intervals—he placed one hundred of his aluminium objects.

Donald Judd exhibited, among other places, at the Whitney Museum in New York (1968 and 1988), documenta in Kassel (1968 and 1982), National Gallery of Canada in Ottawa (1975), the Venice Biennale (1980), Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven (1987), and Tate Modern in London (2004).

**Untitled (90-3 Donaldson)** 1990,  
six pieces: corten steel and black Plexiglas,  
300 x 48.9 x 25.1 cm overall, 25.1 x 48.9 x 25.1 cm each



## Tadeusz Kantor

Wielopole Skrzyńskie  
(Polonia), 1915–  
Cracovia (Polonia), 1990

Wielopole Skrzyńskie  
(Poland), 1915–  
Kraków (Poland), 1990

100

Experimenté la acción de las fuerzas «del otro lado»; sacudieron la superficie «pura» de mi IMAGEN. Sentí que la MATERIA y las CENIZAS, traídas por los vientos del AZAR, eran LA FORMA VERDADERA DEL HOMBRE, su imagen infernal. Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor es uno de los artistas polacos del siglo xx más famosos internacionalmente. Fue fundador de un teatro *underground* durante la Segunda Guerra Mundial, así como de su propio teatro, Cricot 2 (1956). Fue director de teatro, pintor, artista gráfico, escenógrafo, autor de afamadas performances (*La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole, Dejad que los artistas desaparezcan*, Hoy es mi cumpleaños y Nunca regresaré aquí), películas y *happenings*, crítico de arte y cofundador del sindicato de artistas conocido como el Grupo de Cracovia. Su producción está considerada como uno de los fenómenos artísticos independientes más interesantes de la Europa de posguerra. Desde 1993 hasta su fallecimiento, Kantor se mantuvo estrechamente ligado a Cracovia. En una ocasión, escribió: «Con mi existencia artística, he confirmado mi pertenencia a un período particular, una nacionalidad particular, un lugar particular. Y me estoy refiriendo a Cracovia, de la que formo parte». La producción teatral de Kantor influyó en artistas de la talla de Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Antoni Tàpies y Robert Wilson.

Kantor fue el primer exponente polaco del tachismo (del francés *tache*, mancha). Pintó obras abstractas utilizando con eficacia salpicaduras y manchones de pintura. Abandonó la poética del informalismo por la pintura de acción, el ensamblaje y el *emballage*, consistente en envolver objetos reales, como paraguas y bolsos, en lienzos. Su curiosidad por las corrientes artísticas nuevas y su uso creativo de las tradiciones locales, los rituales privados y el pasado formaron parte de su búsqueda constante de nuevos medios de expresión en su arte. Intentó dar forma artística e imprimir su propio sello personal en todo lo que le rodeaba. Diseñó su propia casa en Hucisk, que dotó de un extraño torreón gótico, y construyó objetos monumentales, incluida una bombilla y una silla gigantes en la plaza del Mercado de Cracovia, un puente en forma de percha sobre el río Vístula, e incluso su propia lápida, que representa a un niño sentado en un pupitre, bajo la que se encuentra sepultado junto con su madre.

I experienced the action of forces “from the other side”, they shook up the “pure” surface of my IMAGE. I felt the MATTER and the ASHES, blown about by the winds of CHANCE, to be the ULTIMATE SHAPE OF MAN, his infernal image.Tadeusz Kantor

One of the world's best known Polish artists of the twentieth century, Tadeusz Kantor founded an underground theatre during the Second World War, as well as his own Cricot 2 theatre in 1956. He was a theatre director, painter, graphic artist, stage designer and author of famed performances (*The Dead Class*, *Wielopole*, *Wielopole, Let the Artists Vanish*, *Today Is My Birthday*, and *I Shall Never Return Here*), happenings, films and artistic commentaries, as well as the co-founder of the union of artists known as the “Krakow Group”. His output is considered to be among post-war Europe's most interesting independent artistic phenomena. From 1993 up until his death, Kantor remained closely linked with Kraków. As he once wrote, “With my artistic existence I confirmed my belonging to a particular period, a particular nationality, a particular place. I'm thinking here of Kraków, which I'm a part of”. Kantor's theatrical output influenced such artists as Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Antoni Tàpies and Robert Wilson.

The first Polish proponent of tachisme (from *tache* [stain in French]), he painted abstract works by means of an effective use of paint splashes and blots. He abandoned the poetics of Art Informel for action painting, assemblage, and “emballage”, where he wrapped real objects—umbrellas, bags—in a canvas. His curiosity about new artistic trends and his creative use of local traditions, private rituals and the past were part of his constant search for new means of expression in his art. Kantor tried to give an artistic shape and his own personal stamp to everything around him. He designed his own house in Hucisk with a strange, gothic tower, and built monumental objects, including a gigantic light bulb and chair on the main market square in Kraków, a hanger-shaped bridge over the Vistula river, and his own gravestone, in the shape of a boy sitting at a school desk, under which he is buried along with his mother.



**Composición** [Kompozycja] 1957, óleo sobre lienzo, 85 x 110 cm

**Composition** [Kompozycja] 1957, oil on canvas, 85 x 110 cm

102



**Informal** [Informel] 1959, acrílico sobre lienzo, 100 x 81 cm

**Informal** [Informel] 1959, acrylic on canvas, 100 x 81 cm

El artista creó *Composición* (1957) a su regreso de París, ciudad a la que se había traslado en 1955 tras recibir una invitación para asistir al Segundo Festival de Arte Dramático. En esa época, las galerías estaban exponiendo la obra de Wols, Jean Fautrier y Hans Hartung, una obra que impresionó profundamente a Kantor y que Michel Tapié denominó *art informel* (arte informal). «La pintura era un registro, el rastro de una acción provocada por la intervención del azar; no se trataba de un acto de renuncia, sino más bien de tomar control del azar, de asignarle una función deliberadamente», explicó Kantor. El artista salpicaba o aplicaba la pintura desde el tubo directamente sobre el lienzo —lo cual es visible en *Composición*—, fascinado por «la acción» de pintar.

La pintura *Informal* (1959) es producto del interés antiguo de Kantor por la pintura de acción. Con el tiempo, la estructura de sus pinturas comenzó a engrosarse y a evolucionar hacia el relieve. El artista comenzó a utilizar espátulas y brochas. Kantor siguió realizando estas pinturas —que él describía como «imágenes infernales», «emanaciones de mi yo interior»— hasta 1963.

Las obras de Tadeusz Kantor se han expuesto en el Centre Pompidou de París, el Palazzo Pitti de Florencia, la Casa Milà de Barcelona y el Museo de Bellas Artes de Praga, entre otras instituciones artísticas. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor en Polonia y recibió el prestigioso Premio Rembrandt de la Fundación Goethe. El legado teatral y artístico de Kantor se ha preservado en Cricoteka, el Centro para la documentación del Arte de Tadeusz Kantor de Cracovia, que alberga la colección más extensa de su obra.

*Composition* (1957) was created after Kantor returned from Paris. He had left for Paris in 1955 after receiving an invitation to attend the Second Festival of Dramatic Arts. At the time, galleries there were showing the works of Wols, Jean Fautrier and Hans Hartung, and Kantor was impressed by their art. Michel Tapié called it "art informel", or unformed art. "The painting was a record, a trace of an action brought about by the intervention of chance; it was not so much an act of surrender, as one of taking control of chance, and deliberately assigning it a role", Kantor explained. Fascinated by the "action" of painting, he splashed or squeezed paints directly onto the canvas, as is visible in *Composition*.

Kantor's painting *Informal* (1959) is a product of his long-standing interest in action painting. Over time, the structure of his paintings began to thicken and evolve toward relief, as he began using both putty knives and brushes. Kantor produced such paintings—which he described as "infernal images" that were "emanations of my inner self"—up until 1963.

Tadeusz Kantor's works have been exhibited in the Centre Pompidou in Paris, Palazzo Pitti in Florence, Casa Milà in Barcelona, and Museum of Fine Arts in Prague, among other places. He was named a Knight of Poland's Legion of Honour and awarded the Goethe Foundation's prestigious Rembrandt Award. Kantor's theatrical and artistic legacy has been preserved by Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, in Kraków, where the most extensive collection of his works is housed.

## Anselm Kiefer

Donaueschingen  
(Alemania), 1945

Donaueschingen  
(Germany), 1945

104

Anselm Kiefer estudió filología románica, derecho y pintura. Asistió a las clases de Joseph Beuys en Düsseldorf y viajó por toda Europa. A finales de la década de 1970, era uno de los representantes más eminentes de la pintura alemana contemporánea. A menudo se le ha llamado «la conciencia de la nación», puesto que sus obras de gran formato evocan la historia de Alemania y el fascismo, así como la religión, la mitología y la memoria. Como Kiefer dijo en una ocasión, «Mi pensamiento es vertical, y uno de sus planos es el fascismo. Pero veo todas sus capas. En mis pinturas cuento historias para mostrar lo que oculta la historia. Hago un agujero y lo atravieso». Sus pinturas son relieves espaciales hechos con pintura y materiales como paja, alquitrán, plomo y restos de anuncios publicitarios.

Una gran influencia para Kiefer fue la poesía de Paul Celan, un judío germanohablante que sobrevivió al Holocausto y escribió poemas sobre la experiencia de la *shoah*. Su poesía inspiró muchas de las obras monumentales y melancólicas de Kiefer, como *Dein goldenes Haar Margarete* (Tu pelo dorado Margarita) y *Dein aschenes Haar Sulamith* (Tu pelo ceniciente Sulamita). En su obra *El pelo*, Kiefer también evoca las heroínas de la poesía de Celan, como la bíblica Sulamita de pelo negro como el azabache y la Margarita faustiana de dorados cabellos.

*El pelo* (2006) representa una llanura infinita y desierta en invierno. Del suelo cubierto de lodo emergen cruces dispuestas en filas que se extienden hasta el horizonte. Es el mundo tras una catástrofe. Tres sillas «flotan» suspendidas sobre el centro de este páramo. En una de ellas, hay un manojo de leña; en la otra, una maraña de pelo humano negro; la silla central está vacía. Kiefer ahonda en el tema de la culpa y la responsabilidad, pero también plantea la siguiente pregunta: «¿Puede la cultura alemana existir sin los judíos?».

Kiefer es uno de los artistas alemanes contemporáneos más expuestos. Se ha mostrado obra suya en la Bienal de Venecia, donde representó a Alemania junto con Georg Baselitz (1980), y en la Monumenta de París, celebrada en el Grand Palais (2007). El Art Institute de Chicago, la Neue Nationalgalerie de Berlín, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la Foundation Beyeler de Basilea y el Museo Guggenheim de Bilbao han celebrado exposiciones individuales de su obra. Son muchas las colecciones prestigiosas de todo el mundo que poseen obra suya en sus fondos, incluidas las del Museum of Modern Art, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern de Londres y la Hamburger Bahnhof de Berlín.

Anselm Kiefer studied Romance Languages, Law and Painting, attended lectures by Joseph Beuys in Düsseldorf and travelled across Europe. At the close of the 1970s, he was one of the most eminent representatives of contemporary German painting. He was often referred to as "the conscience of the nation", as his large-sized works invoked Germany's history and fascism, as well as religion, mythology and memory. As he once said, "My thought is vertical, and one of its planes is fascism. But I see all its layers. In my paintings I tell stories in order to show what lies behind history. I make a hole and go through". His paintings are spatial reliefs made of paint and materials such as straw, tar, lead and the remains of advertisements.

The artist was greatly influenced by the poetry of Paul Celan, a German-speaking Jew who survived the Holocaust and wrote poems about the experience of the Shoah. Celan's poetry inspired many of the Kiefer's monumental, melancholic works, such as *Dein goldenes Haar Margarete* [Your Golden Hair Margarita] and *Dein aschenes Haar Sulamith* [Your Ashen Hair Sulamite]. The heroines invoked by Celan—the Biblical raven-haired Shulamite and the Faustian golden-haired Margarita—are also addressed in Kiefer's work *The Hair*.

*The Hair* (2006) represents a boundless and deserted plateau in wintertime. Stumps of crosses emerge out of the muddy ground in rows that extend as far as the horizon. This is the world following a disaster. Three chairs "hover" over the centre of this wilderness. On one chair, there is a bundle of firewood; on the other, a tangle of black human hair; while the middle chair remains empty. Kiefer returns to the subject of guilt and responsibility, but also poses the question, "Can German culture exist without the Jews?"

Kiefer is one of the most frequently exhibited contemporary German artists. His work has been shown at the Venice Biennale—where he represented Germany along with Georg Baselitz (1980)—and at the Monumenta in Paris' Grand Palais (2007). Solo exhibitions of his work have been held, among other venues, in the Art Institute in Chicago, Neue Nationalgalerie in Berlin, Metropolitan Museum of Art in New York, Foundation Beyeler in Basel, and Museo Guggenheim in Bilbao. Kiefer's work can be found in many prestigious collections worldwide, including those of the Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Modern in London, and Hamburger Bahnhof in Berlin.



**El pelo** [Das Haar] 2006,  
aceite, emulsión, acrílico, carboncillo, sillas, ramas y yeso,  
330 x 380 cm

**The Hair** [Das Haar] 2006,  
oil, emulsion, acrylic, charcoal, chairs, branches and plaster,  
330 x 380 cm

## Jarosław Kozłowski

Śrem (Polonia), 1945

Śrem (Poland), 1945

106

Jarosław Kozłowski es uno de los principales representantes polacos del arte conceptual, teórico del arte y autor de objetos, dibujos, libros, fotografías y performances. Formó parte del movimiento internacional FLUXUS y, en 1971, fundó una red internacional de arte conocida como NET. «La NET opera al margen de las instituciones y está formada por casas, estudios y cualquier local privado en el que se articulen propuestas artísticas. [...] La red tiene puntos en diferentes ciudades y países; estos lugares mantienen un contacto recíproco que implica el envío de conceptos, proyectos, grabaciones y otras formas de articulación cuyo intercambio facilita su presentación paralela en todos los puntos de la red».

Entre 1972 y 1990, Kozłowski dirigió la Galería Akumulatory 2 de Poznań, en la que expuso obra de artistas vanguardistas polacos y extranjeros. En la década de 1960, Kozłowski comenzó a utilizar el sonido, la luz, el dibujo, la fotografía y los objetos cotidianos en sus obras. Considera el arte como un campo de autoanálisis; de ahí que los motivos de la institución artística y el estatus del artista sean temas recurrentes en sus textos de crítica. De igual importancia en la obra de Kozłowski es el tema de la comunicación, en un sentido amplio, y las cuestiones relacionadas, como el lenguaje, los signos, el significado y la percepción.

El dibujo es uno de los medios que el artista utiliza con más frecuencia. El propio Kozłowski escribió lo siguiente al respecto: «El dibujo se acerca al pensamiento. Es el registro más directo de las ideas y las emociones, y es, al mismo tiempo, el más analítico, al estar exento de los rituales del taller». Kozłowski utilizó el dibujo, por ejemplo, en su obra *Expedición (Dibujo)* de 1969, en la que dibujó en el pavimento líneas que estaban desincronizadas con las líneas de convergencia de las baldosas de hormigón. Esta y otras obras de Kozłowski muestran que el dibujo es un ser autónomo que surge de la voluntad y el pensamiento del artista, más que de la realidad tangible. *Acto de dibujo XIII 11/12.09.1979* (1979) es una obra de gran formato en papel cuya superficie está densamente cubierta por un sombreado de líneas de grafito. Los actos individuales de dibujo del artista están borrados casi por completo. El todo se funde para crear un borrón oscuro uniforme. Solo en los bordes de la obra se aprecia que el borrón está, en realidad, formado por líneas simples. La Grażyna Kulczyk Collection posee otra obra de esta serie.

Jarosław Kozłowski comenzó a exponer en 1967. Desde entonces, se ha mostrado obra suya en la Galería Foksal de Varsovia, la Galería René Block de Berlín, la Kunstlerhaus Bethanien de Berlín, el Museet for Samtidskunst de Oslo y la Stadtgalerie de Berna.

Jarosław Kozłowski is one of the major Polish representatives of conceptual art, an art theoretician, and the author of objects, drawings, books, photographs, and performances. He was engaged in the international FLUXUS movement, and in 1971 inaugurated the international art network known as NET. "The NET operates outside of institutions and consists of private homes, studios and any premises in which artistic proposals are articulated. [...] The points in the network are located in various cities and countries; there is mutual contact between these places that involves sending concepts, projects, recordings and other forms of articulation, the exchange of which facilitates their parallel presentation in all points in the network."

Between 1972 and 1990 he ran Galeria Akumulatory 2 in Poznań, where he showed the work of Polish and foreign avant-garde artists. Since the 1960s, Kozłowski has used sound, light, drawing, photography, and everyday objects in his art. He considers art to be an area of self-analysis; hence the motifs of the art institution and the artist's status recur in his critical texts. Equally important in Kozłowski's oeuvre is the broad question of communication and related issues, including language, signs, meaning, and perception.

Drawing is one of the media most frequently used by Kozłowski. As he wrote, "Drawing comes close to thinking. It is the most direct record of ideas and emotions, and at the same time it is the most analytical, free from the rituals of the studio". Kozłowski used drawing, for instance, in his 1969 work *Expedition (Drawing)*, which involved drawing lines on the pavement that were out of sync with the lines of convergence of the concrete tiles. This and other works by Kozłowski show that drawing is an autonomous entity that arises from the artist's will and thoughts rather than from tangible reality. *Drawing Fact XIII 11/12.09.1979* (1979), one of the two works by Kozłowski that can be found in the Grażyna Kulczyk Collection, is a large-sized work on paper which is densely covered by a hachure of graphite lines. The individual acts of drawing by the artist are nearly totally obliterated, with the whole merging to create a uniform, dark blotch. Only at the edges of the work can we see that this blotch is in reality composed of single lines.

Jarosław Kozłowski has exhibited his work, among other venues, in Galeria Foksal in Warsaw, Galerie René Block in Berlin, Kunstlerhaus Bethanien in Berlin, Museet for Samtidskunst in Oslo, and Stadtgalerie in Bern.



**Acto de dibujo XIII 11/12.09.1979** 1979,  
grafito sobre papel, 240 x 120 cm

**Drawing Fact XIII 11/12.09.1979** 1979,  
graphite on paper, 240 x 120 cm

## Katarzyna Kozyra

Varsovia (Polonia), 1963

Warsaw (Poland), 1963

108

Estuve [...] en una exposición en Budapest y, durante mi estancia allí, visité una casa de baños pública de estilo turco por primera vez en mi vida. El lugar me dejó absolutamente fascinada. Sus interiores oscuros y lóbregos, su atmósfera singular... Había mujeres extrañas deambulando, comportándose de formas totalmente distintas a lo que estamos acostumbrados a ver en la vida diaria. Expresaban cualquier cosa menos erotismo. Katarzyna Kozyra

Katarzyna Kozyra es una de las artistas polacas más conocidas de las últimas dos décadas. Fotógrafa, escultora y realizadora de video, su nombre se ha convertido en un símbolo del arte crítico. Desenmascarar los aspectos ocultos de la vida social y abordar temas tabú, como la enfermedad, la vejez y la muerte, le han granjeado la etiqueta de artista controvertida.

En su proyecto de graduación, *Pirámide de animales*, Kozyra abordó el tema del sacrificio de animales en los mataderos y desató un debate público en Polonia a mediados de la década de 1990. En reacción a las críticas, la artista escribió: «Para sacrificar animales de un modo "civilizado" e industrial es preciso hacerlo de manera anónima, lejos de la vista de los consumidores potenciales. Quitar la vida a un animal de una forma abierta e individualizada es motivo de escándalo y censura. Me he expuesto conscientemente a estos ataques. Ha sido cien veces más horrible observar la muerte de un caballo que tener que escuchar todas las injurias que se han vertido sobre mí. En mi deseo de ser coherente, también me he hecho responsable de la muerte de animales que yo no había matado. Mi composición habla de la muerte en general y, específicamente, de la muerte de esos cuatro animales».

En su obra *Olimpia*, que describe su lucha contra el cáncer, aborda este tema tabú. Por otro lado, *Rito de la primavera* —una grotesca danza de la muerte— expresa la fascinación de la artista por la vejez y la decadencia.

I was [...] at an exhibition in Budapest, and while there I visited a Turkish-style public bathhouse for the first time in my life. The place absolutely fascinated me; its dark and dreary interiors, its uncommon atmosphere... Strange women walking about, behaving in ways that were totally different from what we are used to seeing on a daily basis. They expressed everything but eroticism. Katarzyna Kozyra

One of the best known Polish artists of the last twenty years, Katarzyna Kozyra is a photographer, sculptor, and video filmmaker. Her name has come to symbolize critical art; exposing hidden aspects of social life and dealing with taboo subjects, such as disease, old age and death, has made her a synonym for controversy.

Kozyra's diploma project (*Pyramid of Animals*) on the killing of animals in slaughterhouses sparked a public debate in Poland in the mid-1990s. In reaction to criticism, the artist wrote, "Killing animals in a 'civilised' and industrial manner requires that this take place anonymously, out of sight of potential consumers. Taking the life of an animal in an open and individualised way is a reason for outrage and censure. I consciously exposed myself to these attacks. It was a hundred times more horrible to observe the death of a horse than to have to listen to all the invectives that have been hurled at me. In my desire to be consistent, I also accepted responsibility for the death of animals I hadn't killed. My composition is about death in general and specifically about the death of these four animals".

In her work *Olimpia*, which depicts her battle with cancer, she dealt with another taboo subject. Meanwhile, *Rite of Spring*—a grotesque *danse macabre*—expresses the artist's fascination with old age and decay.



109

**La casa de baños para mujeres** [Łaznia żeńska] 1997, fotograma

**The Women's Bathhouse** [Łaznia żeńska] 1997, still photograph

En la videoinstalación *La casa de baños para mujeres* (1997), Kozyra filmó rituales íntimos con una cámara oculta. La artista se introdujo en el mundo privado de una casa de baños para mujeres y registró el aspecto de estas cuando no están siendo observadas, desprovistas así de la carga de los estereotipos de belleza corporal y juventud que transmite la cultura occidental. Durante unos breves instantes, la película muestra dos pinturas que evocan sendos cánones de belleza artísticos anteriores: *Baño turco*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, y *Susana y los viejos*, de Rembrandt van Rijn.

En su obra *Casa de baños para hombres*, por la que recibió una mención de honor en la 48 Bienal de Venecia de 1999, se introdujo en otro mundo prohibido. En esa ocasión se disfrazó de hombre y utilizó una cámara oculta para registrar el comportamiento de los hombres en una casa de baños.

Katarzyna Kozyra estudió filología germánica en la Universidad de Varsovia y escultura en el estudio de Grzegorz Kowalski en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Sus obras se han expuesto en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Moderno Kiasma de Helsinki, el Museo de Arte de Haifa (Israel) y el Museum Ludwig de Budapest, entre otras instituciones.

In the 1997 video installation *The Women's Bathhouse*, Kozyra filmed intimate rituals with a hidden camera, entering the closed world of a women's bathhouse to confront what women look like when they are not being observed, unburdened by the stereotypes of the beautiful, youthful body disseminated by Western culture. For a brief moment in the film, two paintings are shown that evoke past canons of beauty in art: Ingres' *Turkish Bathhouse* and Rembrandt's *Susanna at the Bath*.

Kozyra entered another forbidden world in her work *Men's Bathhouse*, for which she received an honourable mention at the 48 Venice Biennale in 1999. In this case, she disguised herself as a man and used a hidden camera to record the behaviour of men bathing at the bathhouse.

Katarzyna Kozyra studied German at the University of Warsaw and Sculpture in the studio of Grzegorz Kowalski at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She has exhibited her works, among other venues, in the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Museum of Modern Art Kiasma in Helsinki, Haifa Museum of Art in Haifa (Israel), and Ludwig Museum in Budapest.



La casa de baños para mujeres [fotograma]

The Women's Bathhouse [still photograph]

## Edward Krasiński

Łuck (Ucrania), 1925–  
Varsovia (Polonia), 2004

Łuck (Ukraine), 1925–  
Warsaw (Poland), 2004

112

Edward Krasiński fue pintor, escultor, escritor, autor de instalaciones espaciales y dadaísta provocador. Es una de las personalidades más interesantes del arte polaco de la posguerra. Tras estudiar arte en Cracovia, se trasladó a Varsovia, donde se unió al grupo de artistas neovanguardistas asociados a la Galería Foksal del que formaban parte Tadeusz Kantor y Henryk Stażewski. Las obras tempranas de Krasiński, «esculturas lineales» hechas con alambres, varillas y cables, dan testimonio de su lucha con la tradición del constructivismo. En 1964, durante la Segunda Exposición Internacional al Aire Libre de Koszalin, expuso *Arpón de la era atómica*, un objeto escultórico/pictórico, irónico y raro, suspendido en el espacio que constituyó, además, una de las primeras instalaciones artísticas del arte polaco. En 1968, Krasiński comenzó a marcar su espacio circundante con cinta adhesiva azul, aplicándola —siempre a una altura de ciento treinta centímetros— a paredes, puertas, pinturas y otras obras de arte. La cinta azul se convirtió en su sello de identidad, y sus acciones artísticas posteriores se encaminaron hacia el arte conceptual.

*Sin título* (1966–1984) es una reconstrucción original de una pieza creada inicialmente en 1966. La obra está formada por dos tubos dispuestos verticalmente el uno sobre el otro con un pequeño espacio de separación. Del interior del tubo superior cuelga una pequeña pelota roja. Krasiński creó toda una serie de obras que incorporan una gota de pintura roja o una pelota roja que «absorbe» o «transmite» energía.

La línea azul que Krasiński utilizaba para demarcar el espacio que lo rodeaba y delinear su «círculo espiritual» aparece con frecuencia en distintos lugares. La intervención del artista organizaba y ponía de relieve el espacio, lo volvía más real y lo cuestionaba. Si bien la línea azul se interpretó a menudo como una visualización del tiempo lineal, el artista la consideraba una especie de broma dadaísta.

Krasiński creó N.º 124 (1972) a principios de la década de 1970. En esa época, el artista había comenzado a realizar pinturas/ensamblajes que formaban parte del entorno cotidiano de la persona. Eran fragmentos de dormitorios, cuartos de baño o vestíbulos, e incluían los objetos

Painter, sculptor, writer, author of spatial installations and dadaist provocateur, Edward Krasiński is one of the most interesting personalities in post-war Polish art. After studying Art in Kraków, he moved to Warsaw, where he joined the neo-avant-garde artists (including Tadeusz Kantor and Henryk Stażewski) associated with the Foksal gallery. Krasiński's early works, "linear sculptures" made from wires, rods and cables, demonstrate his struggle with the tradition of constructivism. In 1964, during the Second International Koszalin Plenair, he exhibited *Spear of the Atomic Age*, a both ironic and funny sculptured/painted object set in space that was one of the first artistic environments in Polish art. In 1968, Krasiński began marking the space around him with blue Scotch tape, applying it—always at a height of 130 cm—to walls, doors, paintings and other works of art. This blue tape became his trademark. Krasiński's subsequent artistic actions moved in the direction of conceptual art.

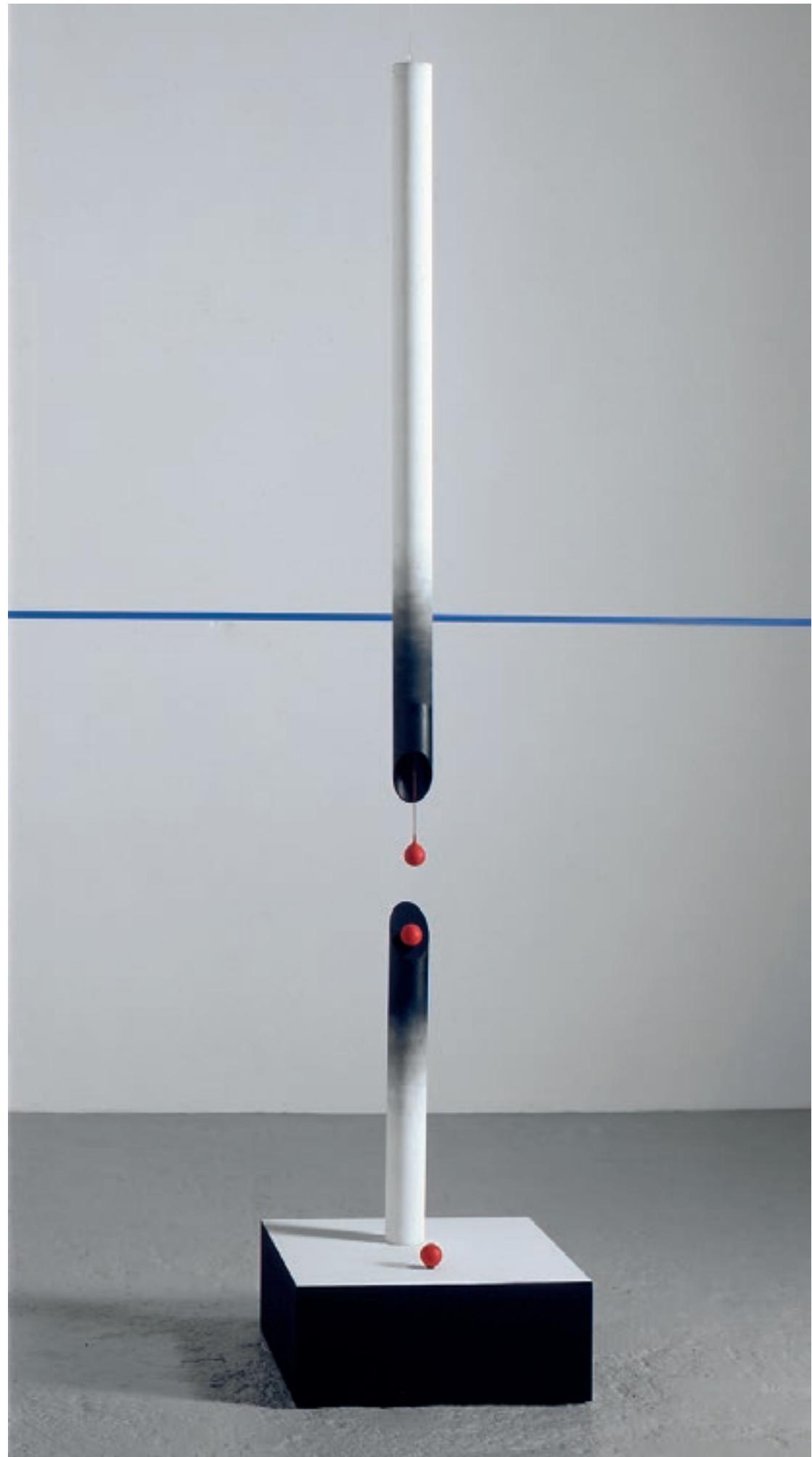
*Untitled* (1966–1984) is an original reconstruction of a piece first created in 1966. The work features two tubes placed horizontally one above the other with a small space between them. A small red ball is "coming out" of the upper tube. Krasiński created an entire series of works featuring a drop of red or a red ball that "collects" or "transmits" energy.

The blue line that Krasiński used to mark the space around him and to encompass his "spiritual circle", appears regularly in different places in his work, both organizing and emphasizing space, making it more real and questioning it. While the blue line was often interpreted as a visualization of linear time, the artist treated it as a kind of dadaist joke.

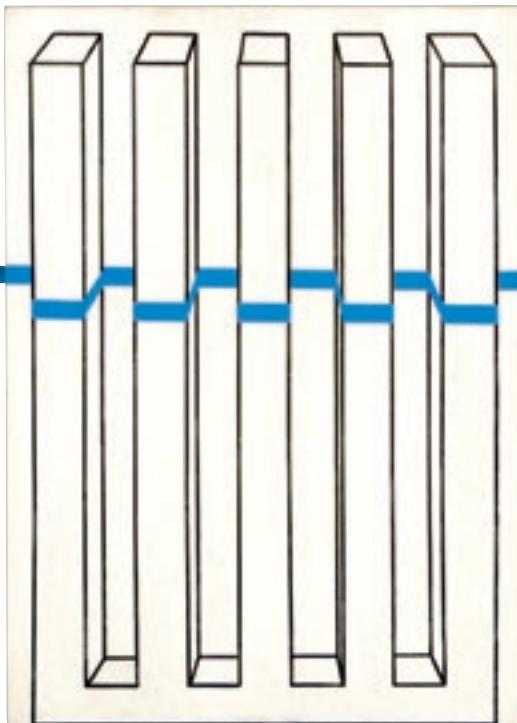
No. 124 (1972) was created in the early 1970s, when Krasiński started to make paintings/assemblages that were part of a person's everyday environment. These were fragments of bedrooms, bathrooms or hallways, and included the most basic objects to be found in these places, like a plate with the number 124. Naturally, the artist marked these objects with his signature blue line.

**Sin título** [Bez tytułu] 1966–1984.  
óleo sobre aluminio, alambre de metal, pelotas de ping pong y madera,  
226 x 45 x 45 cm

**Untitled** [Bez tytułu] 1966–1984.  
oil on aluminium, metal wire, ping pong balls and wood,  
226 x 45 x 45 cm

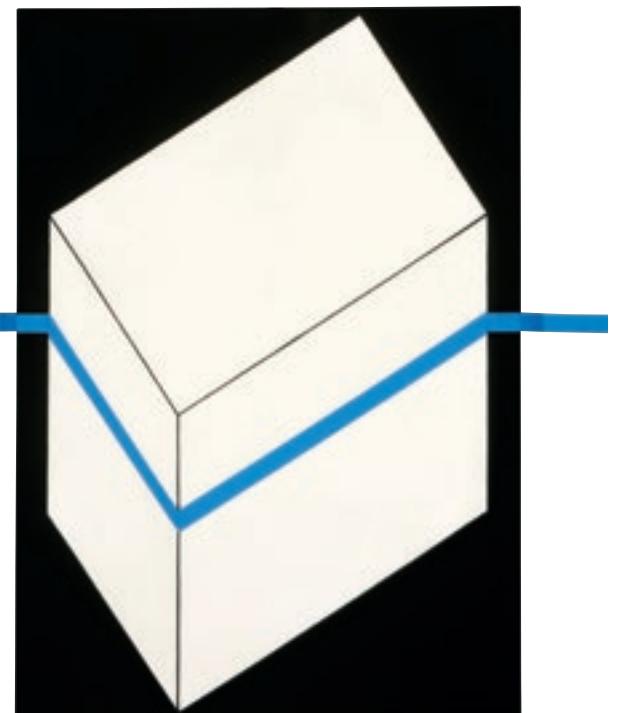


114



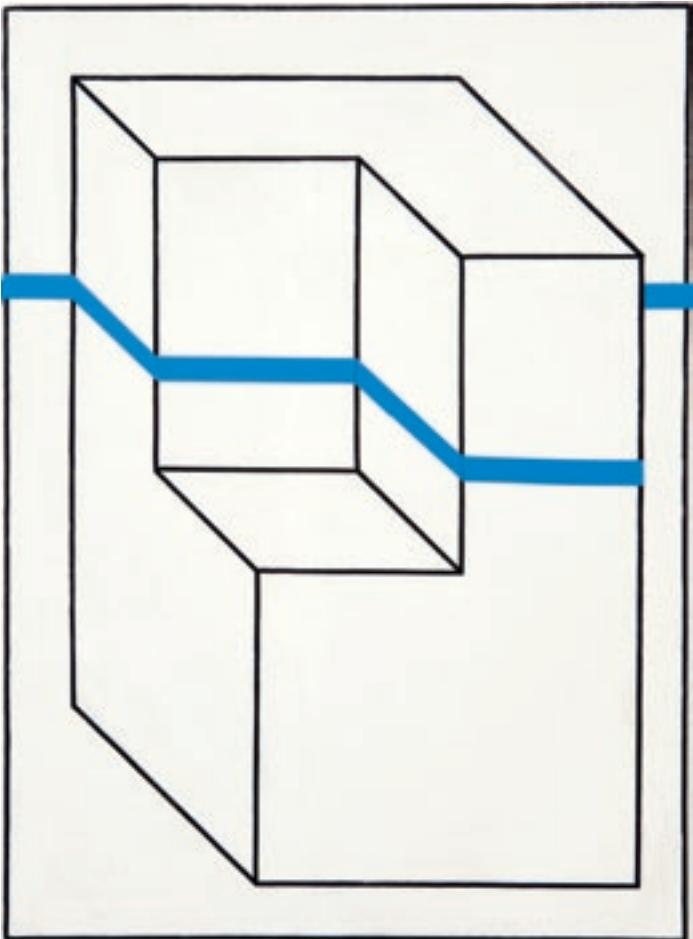
**Intervención** [Interwencja] 1975,  
óleo sobre tablero de fibra y cinta azul, 70 x 50 x 3 cm  
(anchura incluyendo la cinta: 112 cm)

**Intervención 25** [Interwencja 25] 1975,  
óleo sobre tablero de fibra y cinta azul, 70 x 50 x 3 cm  
(anchura incluyendo la cinta: 126,5 cm)

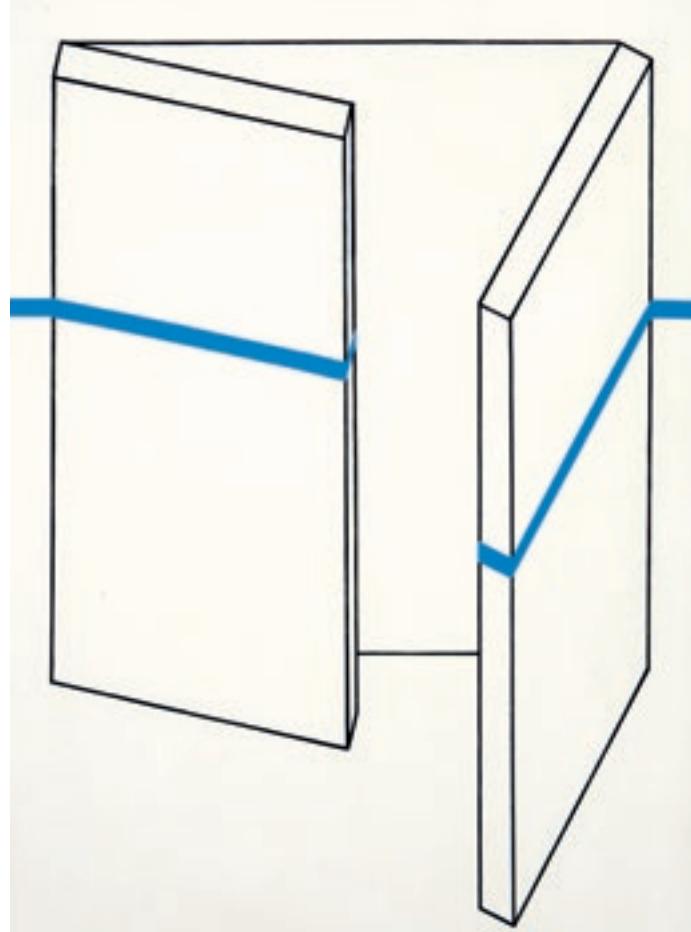


**Intervention** [Interwencja] 1975,  
oil on fiberboard and blue scotch tape, 70 x 50 x 3 cm  
(width including the tape: 112 cm)

**Intervention 25** [Interwencja 25] 1975,  
oil on fiberboard and blue scotch tape, 70 x 50 x 3 cm  
(width including the tape: 126,5 cm)



**Intervención 3** [Interwencja 3] 1975,  
acrílico sobre madera y tablero de fibra y cinta azul,  
70 x 50 x 4 cm



**Intervention 3** [Interwencja 3] 1975,  
acrylic on wood and fiberboard and blue scotch tape,  
70 x 50 x 4 cm

**Intervención 10** [Interwencja 10] 1975,  
óleo sobre tablero de fibra y cinta azul,  
100 x 70 x 3 cm

**Intervention 10** [Interwencja 10] 1975,  
oil on fiberboard and blue scotch tape,  
100 x 70 x 3 cm

más básicos que suelen encontrarse en estos lugares, como una placa con el número 124. Naturalmente, el artista marcaba los objetos con su línea azul característica.

Krasiński discrepaba con los críticos que describían su arte como conceptual. Como él explicó: «Lo que hago es extremadamente real, ¡casi demasiado real!. Una línea azul «expone» la pared, no la construye ni la crea, sino que la pone al descubierto y revela la realidad de la pared «ignorada». Krasiński tenía especial apego a su estudio de Varsovia. A partir de 1970, lo compartió con el artista vanguardista polaco Henryk Stażewski, y, tras el fallecimiento de este en 1988, acabó yéndose a vivir a él. El estudio se convirtió tanto en objeto de la obra de Krasiński como en un importante punto de encuentro para los artistas polacos e internacionales. Krasiński llegaría incluso a exponer algunos elementos de su estudio o a reproducirlo durante sus espectáculos.

*Intervención* (1975) es una de las obras de Krasiński que representa formas sobre un fondo negro, en este caso, un pequeño cubo blanco visto desde arriba con una línea azul que parece sujetarlo contra el fondo.

En *Intervención 3* (1975), una línea azul corta un cubo al que le falta una esquina. El cubo, con aristas de color negro, parece sobresalir de la pared. La línea parte desde la izquierda del cubo y discurre hacia la derecha.

A mediados de la década de 1970, el artista comenzó a crear pinturas rectangulares blancas de 100 × 70 cm con dibujos axonométricos de diversos objetos. *Intervención 10* (1975) representa una puerta de doble hoja semiabierta, cortada horizontalmente por una línea azul que desaparece detrás de la puerta. Se trata de obras que producen la ilusión de una línea azul que «entra».

*Intervención 25* (1975) representa una figura compuesta por cinco elementos verticales sobre los que se ciñe una línea azul. La línea está colocada de tal manera que parece que entra en el óleo desde la pared situada a izquierda de la pintura, sigue los contornos del objeto tridimensional representado, y continúa hacia la pared de la derecha. Krasiński realizó esta y otras obras de la serie *Intervenciones* sobre un tablero de fibra recubierto de pintura blanca para paredes. Para el artista, las *Intervenciones* debían fundirse con las paredes y, de este modo, mezclarse con la realidad.

Krasiński disagreed with critics who described his art as conceptual. As he explained, "What I do is extremely real, it is almost too real!" A blue line "exposes" a wall—it does not build or create it, but lays it bare and reveals the reality of the "overlooked" wall. Krasiński's Warsaw studio was a very special place for the artist. Since 1970, he shared it with the Polish avant-garde artist Henryk Stażewski, and eventually lived there alone after Stażewski's death in 1988. The studio became both the object of Krasiński's work and an important meeting point for Polish and international artists. Krasiński would even exhibit some elements of his studio or reproduce it during his shows.

*Intervention* (1975) is one of Krasiński's works depicting forms on a black background. A small white cube is seen from above, while a blue line appears to be attaching the cube to the background.

In *Intervention 3* (1975), a blue line intersects a cube with a missing corner. Outlined in solid black, the cube looks as if it protrudes from the wall. The line extends to the left and right of the cube.

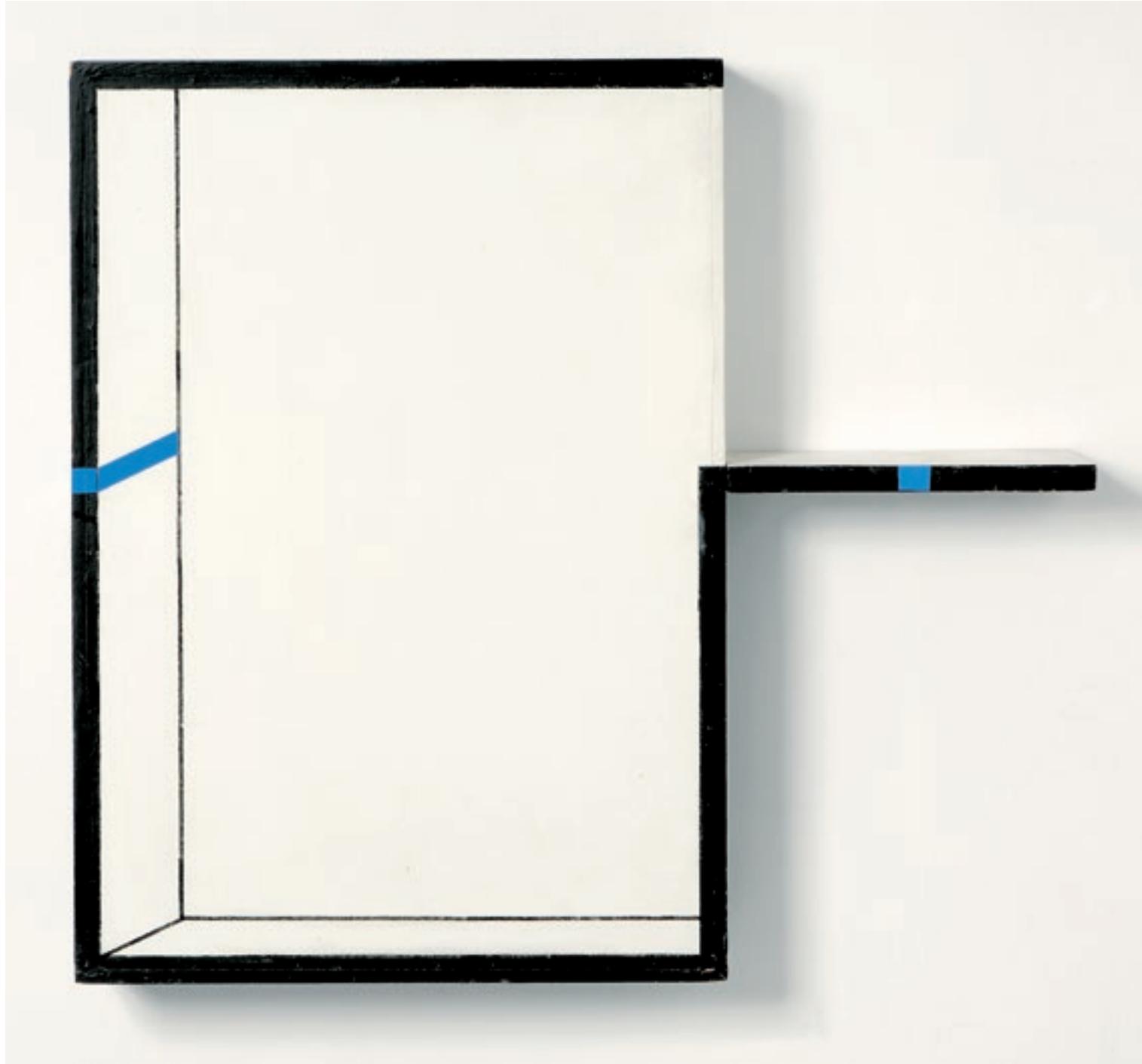
Since the mid-1970s, Krasiński created white rectangular paintings which always measure 100 × 70 cm. These canvases featured axonometric drawings of various objects. *Intervention 10* (1975) depicts a half-opened double door, horizontally cut by a blue line. These are illusionary works into which the blue line "enters".

In *Intervention 25* (1975), a blue line unites a figure comprised of five vertical elements. The line has been positioned so that it appears to pass from the wall to the left of the painting onto the canvas, following the contours of the three-dimensional object depicted, and continuing onto the wall to the right of the painting. This piece, as well as other works in the *Interventions* series, was painted on fiberboard with white wall paint. For Krasiński, *Interventions* were meant to merge with walls and thus blend into reality.



**N.º 124** [Nr. 124] 1972,  
acrílico sobre madera y metal y cinta adhesiva azul,  
76 x 56 x 6 cm (anchura incluyendo la cinta: 105 cm)

**No. 124** [Nr. 124] 1972,  
acrylic on wood and metal and blue scotch tape,  
76 x 56 x 6 cm (width including the tape: 105 cm)



**Intervención** [Intervencja] 1990,  
acrílico sobre tablero de fibra y madera y cinta azul,  
78 x 70 x 10 cm

**Intervention** [Intervencja] 1990,  
acrylic on fiberboard and wood and blue scotch tape,  
78 x 70 x 10 cm

La línea azul apareció por primera vez en una fiesta que Krasiński dio en su casa de Zalesie Górnne, cerca de Varsovia. El artista recordaba así su aparición: «Pegué una cinta azul en la pared, a la altura apropiada. Me pregunté qué saldría de ello. Llegaron los invitados y bebimos vodka. Yo tenía algunos rollos de esta cinta adhesiva. Así que fui al bosque —lo cual fue muy romántico— y pegué la cinta en los troncos de los árboles. [...] Ahora existía un bosque con una línea azul. [...] Esta línea azul también surgió de mi decisión de encontrar una solución radical a un problema que había tenido en Japón (en esa época estaba exponiendo en Tokio). [La casa de subastas] Desa había enviado mis esculturas —que tenían largas piezas de goma azul que serpenteaban por el suelo— a Tokio en barco. El barco hizo escala en varios puertos y las piezas llegaron tarde a la exposición. Recibí un telegrama desde Tokio (les había informado convenientemente y sabían que el barco llegaría un mes tarde), y se me ocurrió la idea de enviar un télex. Fui a la oficina de correos y envié la palabra "azul" 5.000 veces. Previamente, también había enviado un telegrama a Tokio para informarles de que recibirían un télex, y de que quería que pusieran este rollo de papel de télex perforado, junto con el telegrama, en una peana que yo había diseñado. [...] También les pedí que, una vez que llegaran las esculturas, colocasen el rollo en un armario blindado y se lo entregasen al museo de Tokio. Todo salió como estaba previsto. Fue la primera obra de arte conceptual de Polonia».

*Intervención 32* (1975) es una pintura sobre madera en rojo y blanco, los colores nacionales de Polonia. La ironía y la autoironía son elementos esenciales en la obra de Edward Krasiński; mantienen la distancia con la realidad, restándole realismo y aportando ligereza a cuestiones aparentemente serias. *Intervención* (1990) es más que una pintura, es casi un objeto tridimensional. El artista empleó algunos trucos ópticos sencillos y jugó con la ilusión de profundidad.

La Kunsthalle de Basilea y la Galería Nacional de Arte Zachęta de Varsovia (Polonia) han organizado retrospectivas de la obra de Krasiński. El artista también participó en numerosas exposiciones colectivas de instituciones como el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la 10 Bienal de Tokio, el Musée d'art moderne de la Ville de Paris, la Richard Demarco Gallery de Edimburgo, la 43 Bienal de Venecia y el Moderna Museet de Estocolmo. Su obra está representada en las colecciones del Centre Pompidou de París, el Museo de Arte de Łódź (Polonia) y la Galería Nacional de Praga.

The blue line first appeared at a party held at Krasiński's home in Zalesie Górnne, near Warsaw. As the artist recalled, "I stuck a blue strip on the wall at the appropriate height. I wondered what would come out of this. The guests came and drank some vodka. I had a few rolls of this Scotch tape. So I went into the forest, which was very romantic, and stuck the tape onto tree trunks. [...] So now there was a forest with a blue line. [...] This blue line also came out of my decision to choose a radical solution to a problem I had in Japan (I was having an exhibition in Tokyo at the time). Desa had shipped my sculptures, which had long blue pieces of rubber that wound along the floor, to Tokyo by sea. However, this ship stopped at various other ports, and thus arrived late to the exhibition. I received a telegram from Tokyo (they were very well informed and knew that the ship would be a month late), so I came up with the idea of sending a telex. I went to the post office and sent the word "Blue" five thousand times. I also sent a telegram to Tokyo beforehand saying that I would send them a telex at a given time, and that I wanted them to put this roll of perforated telex paper, alongside the telegram, onto a podium that I had designed. [...] I also asked them to place the roll in a bullet-proof cabinet once my sculptures arrived, and I gave it to the museum in Tokyo. Everything went according to plan. It was the first Polish conceptual artwork."

*Intervención 32* (1975) was painted on wood in red and white, the Polish national colours. Irony and self-irony are vital elements of Krasiński's art, which maintains a distance from reality, makes reality less real, and lends lightness to seemingly serious matters. *Intervención* (1990) is more than a painting—it is practically a three-dimensional object. In this work, Krasiński used some simple optical tricks, playing with the illusion of depth.

Retrospective exhibitions of Krasiński's work have been organized by the Kunsthalle in Basel and the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw. The artist also took part in numerous group exhibitions, among other venues, in the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, 10 Biennial in Tokyo, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Richard Demarco Gallery in Edinburgh, 43 Venice Biennale, and Moderna Museet in Stockholm. His works can be found in the collections of the Centre Pompidou in Paris, the Museum of Art in Łódź (Poland), and the National Gallery in Prague.

## Zofia Kulik

Wrocław (Polonia), 1947

Wrocław (Poland), 1947

120

*Colecciono imágenes. Se puede decir que soy rica en imágenes.  
Me las pongo.* Zofia Kulik

Zofia Kulik es autora de fotografías, acciones, instalaciones y esculturas, y una de las artistas polacas contemporáneas más importantes. Entre 1971 y 1987, formó el dúo artístico KwieKulik junto con Przemysław Kwiek. Sus actividades, próximas al arte conceptual y críticas con el régimen comunista polaco, consistían en organizar y documentar acciones. Consciente de su propio potencial creativo, Kulik abandonó el dúo y comenzó a crear su propio arte.

A mediados de la década de 1980 comenzó a utilizar la técnica de la exposición múltiple y a realizar *collages* en blanco y negro, a menudo de gran formato, a base de fotografías de edificios, monumentos y objetos, así como de poses y gestos humanos. Durante varios años, el modelo al que utilizó para crear este vocabulario fotoiconográfico fue el artista polaco Zbigniew Libera, quien reconstruyó en torno a setecientas poses tomadas del acervo artístico universal, incluidas vasijas griegas, pinturas barrocas y estatuas comunistas. La artista da a sus obras forma de ornamentos, mandalas, vidrieras y tablas, e ilustra aspectos asociados con el poder y el totalitarismo, como el orden, el *glamour* y la prisión.

*Autorretrato con el palacio* (1990) representa a la artista desnuda, rodeada de una mandorla que se asemeja a la vez a una vagina y a un sarcófago. Kulik está sosteniendo una lanza sobre la que figura una estrella roja que representa el comunismo. Sobre su cabeza pende la imagen invertida del Palacio de la Cultura y la Ciencia de Varsovia, un símbolo de la dominación soviética durante el régimen comunista en Polonia. Es una reina atrapada, inmóvil. «La tensión emana del conflicto entre el autoritarismo y la imposibilidad de movimiento», afirma Kulik; «La composición es muy estática, no hay dinamismo, no hay lucha. Sin embargo, hay en ella una tensión formal contra la forma estática que lleva aparejado un componente de malestar y rebeldía».

*I collect images. You can say that I am rich in images. I dress in them.*  
Zofia Kulik

Zofia Kulik is the author of photos, actions, installations and sculptures, and one of Poland's most important contemporary artists. From 1971 to 1987, she and Przemysław Kwiek formed the artistic duo KwieKulik. Their activities, close to conceptual art and critical of the communism in place in Poland at that time, were based on organizing and documenting actions. Conscious of her own creative potential, Kulik gave up working as a duo and began creating art on her own.

In her individual work since the mid-1980s, using the technique of multiple exposure, she has produced black and white, often large, collages made from photographs of buildings, monuments and objects, as well as human poses and gestures. For several years, the model she used to create this photo-iconographic vocabulary was the Polish artist Zbigniew Libera, who reconstructed some seven hundred postures and gestures borrowed from the world of art, including Greek vases, Baroque paintings and communist statues. Giving her work the form of ornaments, mandalas, stained glass, and *panneaux*, Kulik illustrates things associated with power and totalitarianism, such as order, glamour and imprisonment.

In *Self-portrait with the Palace* (1990) the artist is naked, surrounded by a mandorla that resembles both a vagina and a sarcophagus. Kulik is holding a spear with a red star, associated with communism. Above her head is an inverted image of the Palace of Culture and Science in Warsaw—a symbol of Soviet domination during the Polish communist era. She is a trapped, immobile queen. "The tension appears in the conflict between imperiousness and the impossibility of movement", Kulik says. "The composition is very static, there's no dynamic, no fight. However, there is a formal tension in it, against the static form, which carries an element of unrest and rebellion".



121

**Autorretrato con el palacio** [Autoportret z pałacem] 1990,  
impresión sobre gelatina de plata, 60 x 50 cm

**Self-portrait with the Palace** [Autoportret z pałacem] 1990,  
silver gelatin print, 60 x 50 cm



Una gran parte de la obra de Kulik tiene connotaciones feministas, y aborda la cuestión de la dominación de género, el fortalecimiento de la mujer y la búsqueda de la identidad. La serie *Mi propio esplendor* hace referencia a imágenes renacentistas y barrocas de soberanos, como el retrato de la reina Isabel I, en poses hieráticas que resaltan su fuerza y los atributos del poder. En *Mi propio esplendor (V)-Hija, madre, pareja* (2007), la artista se representa a sí misma como una soberana ataviada con un vestido de imágenes masculinas que forman ornamentos que restringen y «atan» su cuerpo. La artista sostiene una hoz con la mano izquierda mientras que con la derecha abarca al trío del título: ella misma, es decir, la hija, sosteniendo a su madre y a su pareja, Przemysław Kwiek. La obra aborda la identidad y la subjetividad de la artista como madre, hija y pareja.

En 1997 Zofia Kulik representó a Polonia en la 47 Bienal de Venecia con la pieza *Arma simbólica IV*. En 2007, participó en la documenta 12 en Kassel. Su gigantesco mural *De Siberia a Ciberia* (1998–2004), formado por diecisiete mil fotogramas de televisión que ocupan veintiún metros de longitud, se ha expuesto en la Galería Nacional de Arte Zachęta de Varsovia y en el Museum Bochum (Alemania), entre otras instituciones.

Much of Kulik's work has feminist overtones, dealing with the issue of gender domination, women's empowerment, and the search for identity. The series *The Splendour of Myself* refers to Renaissance and Baroque images of rulers, like the portrait of Queen Elizabeth I, hieratically represented in poses that highlight strength and the attributes of power. In *The Splendour of Myself (V)-Daughter, Mother, Partner* (2007) Kulik depicts herself as a in a dress made of male images that form an ornamentation that restricts and "binds" her body. In her left hand, the artist holds a sickle, and in the right one she embraces the trio in the title: herself, that is, the daughter, holding her mother and her partner, Przemysław Kwiek. The work thus affects the identity and subjectivity of the artist as a mother, daughter and partner.

123

In 1997, Zofia Kulik's work *Symbolic Weapon IV* represented Poland at the 47 Venice Biennale. In 2007, she participated in documenta 12 in Kassel. Her giant mural *From Siberia to Cyberia* (1998–2004), twenty-one meters in length and consisting of seventeen thousand frames of television was shown, among other venues, at Zachęta National Gallery in Warsaw and Museum Bochum (Germany).

**Mi propio esplendor (V)-Hija, madre, pareja**  
[Współnictwo siebie (V)-Córka, Matka, Partner] 2007,  
quince fotografías en blanco y negro con exposición múltiple,  
impresión en gelatina de plata, 254 x 182 cm

**The Splendour of Myself (V)-Daughter, Mother, Partner**  
[Współnictwo siebie (V)-Córka, Matka, Partner] 2007,  
fifteen multiple exposure black and white photographs,  
silver gelatin print, 254 x 182 cm

## Yayoi Kusama

Matsumoto (Japón), 1929

Matsumoto (Japan), 1929

124

Yayoi Kusama es una de las artistas más prominentes de Japón. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Kioto y celebró su primera exposición en la sede de la Asociación Japonesa de Psiquiatría. En 1955, comenzó a mantener correspondencia con Georgia O'Keeffe. Tres años después, viajó a Nueva York, centro del arte mundial en plena efervescencia. Los quince años que pasó allí constituyeron también su período de mayor desarrollo artístico, la etapa en la que forjó y maduró su lenguaje artístico personal. Durante su estancia en los EE. UU., Kusama obtuvo reconocimiento como creadora de *performances* de compromiso social, en las que solía utilizar cuerpos desnudos que pintaba con lunares brillantes. Los periodistas la llamaban la «Princesa de los lunares».

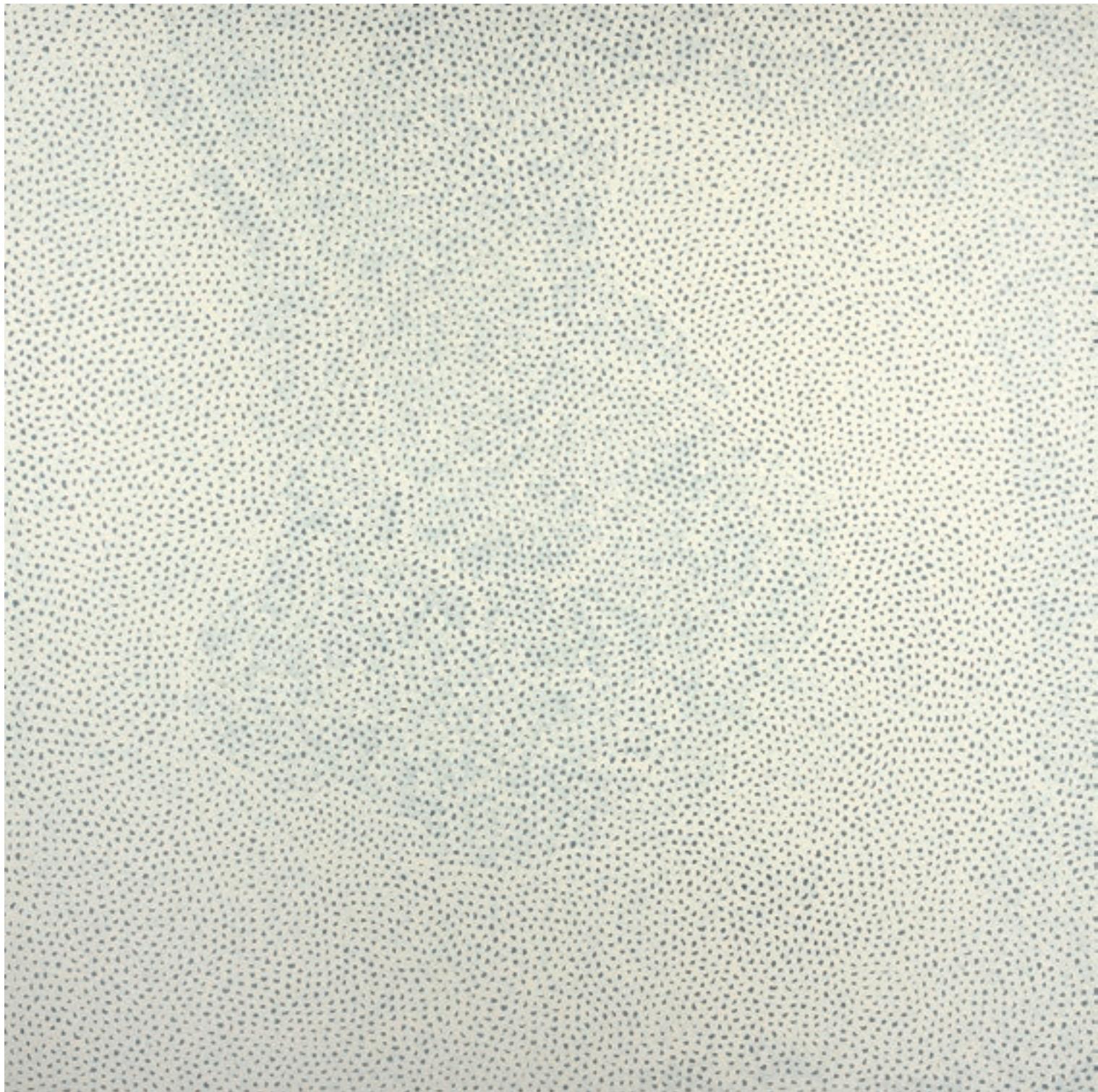
En su obra, criticó la discriminación por razones de sexo, raza u orientación sexual. Como pacifista declarada, también expresó su oposición a la guerra. En una de sus *performances* más famosas, envió una carta abierta al presidente Richard Nixon ofreciéndose a mantener sexo con él a cambio de que este retirase las tropas estadounidenses de Vietnam.

«Nada más llegar a Nueva York, me subí a lo más alto del Empire State Building. Ante la visión de la gran ciudad, me prometí a mí misma que un día conquistaría Nueva York y me haría un nombre en el mundo. [...] Me dediqué a trabajar. Dibujaba todos los días y empecé a pintar "redes". En algún momento, los lienzos llegaron a alcanzar los diez metros de longitud, y pintaba "redes" de sol a sol. Cuando dibujaba, el motivo se expandía hasta salir del lienzo y ocupar el suelo y la pared, de manera que, cuando lo observaba a distancia, veía una alucinación, y esa visión me engullía. Así es como me convertí en una artista ambiental. [...] Las obsesiones, la obsesión con el falo y la obsesión con el miedo, son los temas principales de mi obra. [...] Cuando veo flores, las veo en todas partes, y hay tantas que empiezo a entrar en pánico. Me abruman de tal forma que me las quiero comer todas», declaró en una entrevista.

Yayoi Kusama is one of Japan's most important artists. She studied at the School of Applied Arts in Kyoto. Her first exhibition was held at the Japanese Psychiatrists Association. In 1955, she began corresponding with Georgia O'Keeffe, and three years later she travelled to New York, the most vibrant centre for art in the world at the time. The fifteen years she spent there was also the period of her greatest artistic development, when she crystallised her individual, mature style. While living in America, Kusama gained fame as the creator of socially engaged performances, in which she frequently used naked bodies painted with bright polka dots. The paparazzi called her the "princess of polka dots".

In her work, Kusama critiqued discrimination on the basis of gender, race or sexual orientation. As a declared pacifist, she also spoke out against war. One of her most renowned performances involved sending an open letter to President Richard Nixon, offering him sex in return for withdrawing American soldiers from Vietnam.

As she mentioned in an interview, "When I first arrived in New York, I went to the top of the Empire State Building. Seeing this big city, I promised myself that one day I would conquer New York and make my name in the world. [...] I devoted myself to my work. I drew every day and started painting 'nets'. Eventually the canvases were up to thirty-three feet long, and I painted 'nets' from dusk till dawn. When I was drawing, the pattern would expand outside of the canvas to fill the floor and the wall. So when I looked from a distance, I would see a hallucination, and I would get swallowed up by this vision. This is how I became an environmental artist. [...] Obsessions, phallus obsessions, obsessions of fear, these are the main themes of my art. [...] When I see flowers I see them everywhere and there are so many of them I begin to panic. I'm so overwhelmed that I want to eat them all."



**Infiinito - REDES** QPRABC 2008, acrílico sobre lienzo, 162 x 162 cm

**Infinity-NETS** QPRABC 2008, acrylic on canvas, 162 x 162 cm



A finales de la década de 1950, comenzó a crear su famosa serie *Redes infinitas*, una colección de pinturas enormes que se asemejaban a encajes irregulares. Los críticos localizan el origen de estas representaciones en la infancia de la artista, en los papeles pintados y los manteles estampados del hogar familiar. Los motivos recurrentes de flores, rostros y genitales evolucionaron gradualmente hacia formas más simples: las redes y los lunares por los que se la conoce en la actualidad.

En su autobiografía, Kusama afirma que sus primeras alucinaciones aparecieron durante la guerra. Veía violetas con rostros humanos mientras que su propia voz retumbaba como los ladridos de un perro y la habitación se cubría de motivos florales que se transformaban en lunares. Recrear estas visiones, como en la obra *Infinito - REDES QPRABC* (2008), la calmaba.

Más recientemente, la artista ha ofrecido una explicación distinta sobre el origen de los lunares en su arte. Parece que, de niña, su madre la pellizcaba tan fuerte que le dejaba innumerables marcas redondas en la piel.

Kusama trasladó sus motivos obsesivamente recurrentes a los objetos y las paredes. Los críticos interpretan su arte bajo el prisma del arte conceptual, el arte feminista, el *op art*, el arte *pop* y el surrealismo.

Durante los últimos veinte años de la vida de esta artista y escritora octogenaria, se han celebrado varias exposiciones retrospectivas de su obra en los museos más prestigiosos del mundo, incluidos el Museum of Modern Art de Nueva York, la Kunsthalle de Viena y el Museo de Arte Mori de Tokio. En 1993 representó a Japón en la Bienal de Venecia. Poseen obra suya las colecciones del Centre Pompidou de París, el Walker Art Center de Minneapolis (Minnesota) y la Tate Modern de Londres, entre otras. En 2011, Yayoi Kusama creó una línea de accesorios para Louis Vuitton por invitación de Marc Jacobs.

At the end of the 1950s, Kusama began creating her famous *Infinity Nets* series—massive paintings that resembled irregular lacework. Critics identify the source of these representations in the artist's childhood, specifically in the patterned wallpapers and tablecloths of her home. The repeating motifs of flowers, faces and genitalia in her work gradually evolved towards a simpler form: the nets and polka dots typical of the artist today.

In her autobiography, *Infinity-NETS QPRABC* (2008), Kusama states that her first hallucinations appeared during the war. Violets with human faces spoke to her with voices that sounded like a barking dog, and floral patterns filled the room, turning into polka dots. Recreating these visions soothed her.

In recent years, the artist has explained the genealogy of the polka dots in her art in a different way. Apparently, when she was a child, her mother would pinch her so hard she would be left with innumerable spots on her skin.

Kusama moved her obsessively repeating patterns onto objects and walls. Critics read her art through the lens of conceptual art, feminist art, op-art, pop-art and surrealism.

The last twenty years in the life of this octogenarian artist and writer have involved retrospectives in the world's most prestigious museums, including the Museum of Modern Art in New York, Kunsthalle in Vienna, and Mori Art Museum in Tokyo. In 1993 she represented Japan at the Venice Biennale. Her work can be found in the collections of the Centre Pompidou in Paris, Walker Art Center in Minneapolis (Minnesota), or Tate Modern in London, among others. In 2011, at Marc Jacobs' request, Kusama created a line of accessories for Louis Vuitton.

## Sol LeWitt

Hartford, Connecticut  
(EE. UU.), 1928–  
Nueva York (EE. UU.), 2007

Hartford, Connecticut  
(USA), 1928–  
New York (USA), 2007

128

Sol LeWitt realizó dibujos, murales, estructuras (como él denominaba a sus esculturas) e instalaciones espaciales. Fue además un pionero del minimalismo y perteneció a una generación de artistas estadounidenses que realizó contribuciones importantes al desarrollo artístico en la segunda mitad del siglo xx. Mantuvo una relación de amistad con algunos de sus exponentes, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Dan Flavin y Frank Stella. LeWitt fue también un teórico del arte. En su artículo de 1967 «Paragraphs on Conceptual Art» (Párrafos sobre el arte conceptual), publicado en *Artforum*, introdujo una de las definiciones del conceptualismo más utilizadas: «En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, realiza la planificación y toma las decisiones de antemano; la ejecución es un asunto superficial. La idea se convierte en una máquina que realiza el arte».

En su obra, Sol LeWitt se opuso al exceso emocional y siguió un método cuidadosamente elegido. Realizó estructuras basadas en un módulo predeterminado: conjuntos de elementos idénticos como, por ejemplo, cubos. Respetaba rigurosamente los principios para eliminar de su arte el factor azar. La esencia de su obra era la idea; de ahí que con frecuencia encargara la ejecución del concepto a otros artistas.

Las obras más conocidas de LeWitt son las estructuras espaciales. Comenzó a hacerlas en la década de 1960. Inicialmente estaban formadas por dos elementos idénticos unidos en ángulo recto por ocho puntos. Siguiendo este método, creó conjuntos modulares de cubos, pintados primero en negro y luego exclusivamente en blanco. En un principio, LeWitt utilizó la madera, pero luego comenzó a emplear el aluminio y el acero y, gradualmente, introdujo otras figuras. Pese a que la obra de Sol LeWitt parece estar completamente sujeta a la geometría como forma de representar un orden eterno, la intuición también desempeñó un papel en ella: determinó el número y la configuración de los módulos utilizados.

La obra *Forma derivada de un cubo* (1983) está compuesta por tres cuboides idénticos de  $40 \times 40 \times 80$  cm inscritos en un cubo de ochenta centímetros de lado. Dependiendo del ángulo de percepción, la estructura abierta pasa de ser una obra tridimensional a una obra casi plana y gráfica.

Sol LeWitt was an author of drawings, murals, structures (as he called his sculptures) and spatial installations, as well as a pioneer of minimal art. Part of the generation of American artists that made a significant contribution to the development of art in the latter half of the twentieth century, he was on friendly terms with Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Dan Flavin and Frank Stella, among others. LeWitt was also an art theoretician. In his 1967 article "Paragraphs on Conceptual Art", published in *Artforum*, he introduced one of the most frequently used definitions of conceptualism: "In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art."

In his art, LeWitt opposed excess emotions and followed a carefully selected method. He made structures with a predetermined module, sets of identical elements such as cubes. Strict adherence to principles was to eliminate the element of chance from his art. The idea was the essence of LeWitt's work; to such an extent that the implementation of the concept was often entrusted to other artists.

LeWitt is best known for his spatial structures. He began making them in the 1960s, initially with twelve identical elements joined at right angles at eight points. In this way, he created modular sets of cubes, painted first in black and then exclusively in white. Initially, LeWitt used wood, but later began using aluminium and steel, as he gradually introduced other figures. Although LeWitt's oeuvre seems fully subjected to geometry as form, representing an eternal order, the artist's intuition also played a role in his work, determining the number and configuration of the modules used.

*Form Derived from a Cube* (1983) is composed of three identical cuboids,  $40 \times 40 \times 80$  cm in size, inscribed into a cube with sides of 80 cm. Depending on the angle of perception, the open-work structure changes from a three-dimensional work into a nearly flat and graphic one.



La obra de Sol LeWitt se ha expuesto en el Museum of Modern Art de Nueva York, la Kunsthalle de Berna, el Museum of Modern Art de San Francisco y el Whitney Museum of American Art de Nueva York, entre otras instituciones. Su obra está representada en los fondos de la Tate Modern de Londres, el Centre Pompidou de París, el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y el Stedelijk Museum de Ámsterdam.

**Forma derivada de un cubo** 1983, madera pintada de blanco, 80 x 80 x 80 cm

Among other venues, LeWitt's work has been shown in the Museum of Modern Art in New York, Kunsthalle in Bern, Museum of Modern Art in San Francisco, and Whitney Museum of American Art in New York. His works can be found in the holdings of the Tate Modern in London, Centre Pompidou in Paris, Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, and Stedelijk Museum in Amsterdam.

**Form Derived from a Cube** 1983, wood and white paint, 80 x 80 x 80 cm

## Zbigniew Libera

Pabianice (Polonia), 1959

Pabianice (Poland), 1959

130

*Estaba dando una conferencia durante un programa organizado por la Fundación Auschwitz, en Bruselas. [...] Expliqué que fabriqué este juguete para demostrar cómo se está inculcando un cierto modelo social. Porque este juguete hace referencia a la forma de organización social: la representación de este problema y la función que desempeñan los juguetes en "modelar" a los niños. Lego es perfecto para eso. La conferencia suscitó un debate acalorado. Por un lado, había quienes decían que el arte es demasiado delicado para expresar la experiencia del Holocausto, y, por otro, me acusaban de utilizar un medio de expresión demasiado poderoso.* Zbigniew Libera

Zbigniew Libera es uno de los artistas más destacados del movimiento de arte crítico polaco. En 1982, durante el período de ley marcial en Polonia, el artista fue arrestado por su participación en la prensa clandestina, una experiencia que influyó notablemente en su forma de pensar. Libera realiza videoarte, fotografías y objetos.

En la década de 1990, Zbigniew Libera creó una serie de juguetes falsos, objetos que parecían muñecas o soldados de juguete normales y que, en realidad, eran obras de arte críticas que denunciaban el uso de los juguetes como instrumentos de socialización. Desde la doble perspectiva del artista y el antropólogo, Libera analizó el cuerpo humano sujeto a la presión social. Las obras de este período examinaban el funcionamiento de los roles sexuales atribuidos. Así, los *Dispositivos correctivos* (1994–1997) estaban pensados para «entrenar» los cuerpos de los chicos, mientras que *La tía de Ken* (1994) reflexionaba sobre las proporciones anormales del cuerpo femenino impuestas por la industria y la cultura pop. Los juguetes estaban embalados en cajas con eslóganes que incitaban a comprarlos/consumirlos («Reúne toda la colección», «La muñeca que te encanta desvestir»). En efecto, Libera utilizaba los juguetes para demostrar la manera en que la socialización controla el aspecto y el comportamiento de los futuros ciudadanos desde una edad temprana.

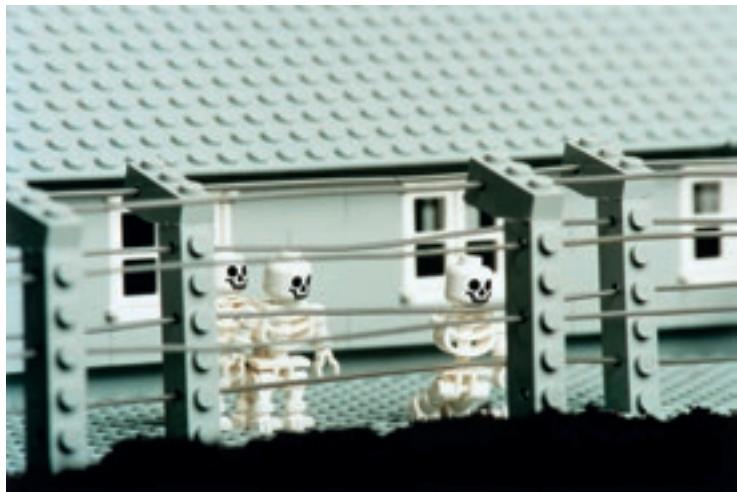
El «juguete» más famoso —y controvertido— de Libera es *Lego. Campo de concentración* (1996). El artista utilizó la firma danesa de bloques de construcción para crear una serie de sets empaquetados para construir campos de concentración dotados de cámaras de gas, barracones y vallas de alambre de espino. En *Un modelo distinto de prisión* (1996), Libera abordaba varios temas, desde el potencial violento de los juguetes infantiles, hasta el papel de la memoria colectiva y la inclusión del trauma del Holocausto en el discurso de la cultura de masas.

*I was delivering a lecture during a session organized by the Auschwitz Foundation in Brussels. [...] I explained that I made this toy in order to demonstrate how a certain social model is being instilled. Because this toy of mine refers to the form of social organization: the portrayal of this problem and the role toys play in "moulding" children. Lego is perfect for that. A heated debate followed the lecture. On the one hand, people said that art is too delicate to express the experience of the Holocaust; on the other hand, they accused me of using too powerful means of expression.* Zbigniew Libera

Zbigniew Libera is one of the leading artists of the so-called Polish Critical Art movement. In 1982, when Poland was under martial law, the artist was arrested for his role in the underground press, an experience that greatly influenced his way of thinking. Libera creates video art, photographs and objects.

In the 1990s, Zbigniew Libera created a series of faux toys, objects that looked like ordinary dolls or toy soldiers but were in fact critical works of art that exposed toys as instruments of socialization. Assuming the double role of both artist and anthropologist, Libera analyzed the human body subjected to social pressure. The works from this period examined the performance of ascribed sexual roles. Thus, *Corrective Devices* (1994–1997) were meant to “train” the bodies of boys, while *Ken’s Aunt* (1994) commented on the unnatural proportions of the female body imposed by industry and pop culture. The toys were packed in boxes with slogans encouraging one to buy and consume them: “Collect all of them”, or “The doll you love to undress”. Indeed, Libera used toys to demonstrate how, from an early age, socialization controls the looks and behaviours of future citizens.

The most famous among Libera’s “toys” is *Lego: Concentration Camp* (1996). The artist used the Danish firm’s bricks to create packages for a series of sets of toy concentration camps—such as *A Different Type of Prison* (1996)—complete with gas chambers, barracks and barbed wire fences. Libera addressed a number of issues in this work, from the potential for violence concealed in children’s toys, through the role of collective memory, to the inclusion of the Holocaust trauma in the discourse of mass culture.



**Un modelo distinto de prisión** 1996,  
portfolio con once fotografías en color, 20 x 29,7 cm (10) y 26,4 x 40 cm (1)

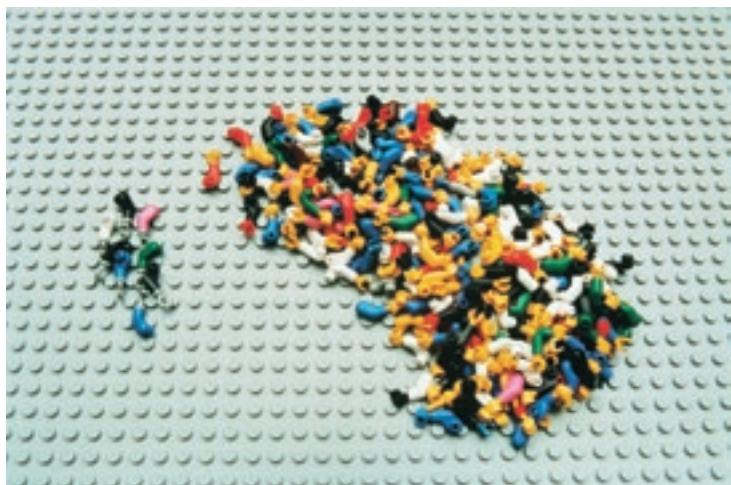
**A Different Type of Prison** 1996,  
portfolio of eleven color photographs, 20 x 29.7 cm (10) and 26.4 x 40 cm (1)



132

Un modelo distinto de prisión [detalle]

A Different Type of Prison [detail]



133

En 1997, la pieza iba a mostrarse en el Pabellón polaco de la Bienal de Venecia. No obstante, dada la controversia suscitada por la obra, Libera decidió retirarse de la Bienal. La polémica también llevó al Grupo Lego a amenazar al artista con emprender acciones legales. En la actualidad, *Lego. Campo de concentración* se encuentra en las colecciones del Jewish Museum de Nueva York, la Casa de la Historia de la República Federal de Alemania, situada en Bonn, y el Museo de arte Moderno de Varsovia.

Sus obras se han expuesto en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, la Kunstwerke de Berlín, el Centro de Arte Contemporáneo Witte de With de Róterdam, el Museo de Arte Moderno de Varsovia y el Museo Ludwig de Budapest.

The piece was to be shown in the Polish pavilion at the Venice Biennale in 1997. However, because of the controversy aroused by the work, Libera withdrew from the Biennale altogether. The controversy also resulted in the Lego Group threatening the artist with legal action. Today, *Lego: Concentration Camp* can be found in the collections of the Jewish Museum in New York, the House of History of the Federal Republic of Germany in Bonn, and the Museum of Modern Art in Warsaw.

His works have been exhibited in Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, Kunstwerke in Berlin, Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam, Museum of Modern Art in Warsaw, and Ludwig Museum in Budapest.

## Natalia LL

Natalia Lach-Lachowicz

Żywiec (Polonia), 1937

Żywiec (Poland), 1937

134

La producción artística de Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz) incluye *performances*, fotografías, videos, esculturas e instalaciones. Es una de las artistas conceptuales polacas más audaces, representante del *body art* y miembro del movimiento feminista mundial. En 1970 fundó el grupo y la galería Permafo junto con Andrzej Lachowicz y Zbigniew Dłubak. Utilizando la iconografía del arte *pop*, los medios de comunicación de masas y la pornografía, el grupo abordó temas relacionados con la identidad y la corporalidad de la mujer. LL ha creado fotografías eróticas atrevidas que se han convertido en íconos del arte feminista en Polonia.

Según Natalia LL, la fotografía artística, en el sentido tradicional, «pasa de puntillas por encima de lo esencial. Agrava la situación la tradición, que impone reglas de composición que contribuyen de un modo artificial a producir "ímagines artísticas" [...] El único método fotográfico prudente es registrar nociones o conceptos asumidos *a priori*. No me interesa estetizar la fotografía; por eso utilicé el término "fotografía íntima", válido tanto en el terreno de la creación como en el de la percepción».

A comienzos de la década de 1970, Natalia LL creó la famosa serie *Arte de consumo* (1972). Está formada por un conjunto de fotografías y videos que juegan con asociaciones relacionadas con el consumo. Se trata de una serie de veinte fotografías en blanco y negro en las que una modelo aborda varias maneras distintas de comer un plátano, una fruta que evoca asociaciones con el falo, el símbolo de la dominación masculina. En la obra, la artista modifica el significado del consumo. Un acto aparentemente inocente cobra un significado erótico. Al asignar a la mujer un papel activo, Natalia LL invierte el patrón de la dominación masculina.

Sus obras forman parte de las colecciones del Centro de Escultura Polaca de Orońsko (Polonia), el Museum Ludwig de Colonia, el Centre Pompidou de París y el International Center of Photography de Nueva York.

The artistic output of Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz) includes performance, photography, video, sculpture and installations. She is one of Poland's most daring conceptual artists, a representative of body art and a member of the global feminist movement. In 1970, along with Andrzej Lachowicz and Zbigniew Dłubak, she started the Permafo group and gallery. Using the iconography of pop art, mass media and pornography, the group addressed issues related to the identity and corporeality of women. Natalia LL created bold erotic photographs that have become icons of feminist art in Poland.

In her own words, artistic photography in the traditional sense "skims over the surface of the essential. The situation is exacerbated by long-standing traditions that impose rules of composition that artificially help to create 'artistic pictures'. [...] The only sensible photographic method is registering an assumed *a priori* concept or notion. I'm not interested in aestheticising photography, and for that reason I used the term 'intimate photography', valid in the realm of both creation and perception."

Her famous series *Consumer Art* (1972) consists of photographs and videos that play with associations related to consumption. In a series of twenty black and white photographs, a model approaches in a number of different ways the eating of a banana—a fruit that brings to mind associations with the phallus, the symbol of male dominance. The artist thus changes the meaning of consumption. A seemingly innocent act has taken on erotic meanings. Natalia LL has reversed the pattern of gender domination, assigning an active role to the woman.

Natalia LL's works are found, among other venues, in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko (Poland), Museum Ludwig in Cologne, Centre Pompidou in Paris, and International Center of Photography in New York.



135

**Arte de consumo** [Sztuka konsumpcyjna] 1972,  
veinte fotografías en blanco y negro, 30 x 40 cm cada una

**Consumer Art** [Sztuka konsumpcyjna] 1972,  
twenty black and white photographs, 30 x 40 cm each

## Heinz Mack

Lollar (Alemania), 1931

Lollar (Germany), 1931

136

El artista alemán Heinz Mack, uno de los representantes más destacados del *op art* y el arte cinético, estudió arte y filosofía. En 1957 fundó el movimiento Zero en Düsseldorf Junto con Otto Piene. El grupo está considerado como uno de los movimientos artísticos alemanes de posguerra más significativos. Zero obtuvo reconocimiento gracias a sus exposiciones de un solo día, sus acciones artísticas y los manifiestos que publicó en su revista *Zero*. Los artistas afines a Zero se oponían al informalismo y rechazaban cualquier forma de individualismo, subjetividad y realismo. En su lugar, se decantaron por la abstracción geométrica y el arte cinético.

Heinz Mack comenzó realizando pinturas en blanco y negro, y, con posterioridad, abandonó totalmente el medio. Comenzó a utilizar aluminio, materiales transparentes, piedra y arena. También utilizó el fuego, el agua y el viento en sus obras. Mack es autor de esculturas cinéticas, «estelas» giratorias y relieves de luz. Sus obras están instaladas en espacios públicos. En 1968, comenzó la serie *Proyecto Sahara*, en la que trabajaría hasta la siguiente década. El proyecto consistía en crear en el desierto un jardín de luz formado por un sistema de espejos. En 2006, Mack erigió una estela fotorreflejante de dieciocho metros de altura en Poznań, la ciudad natal de Grażyna Kulczyk.

*Relieve blanco* (1966) es una composición rítmica de color blanco. Al moverse sobre la superficie irregular, la luz produce un efecto óptico que crea una ilusión de vibración y ondulación en la parte superior del relieve.

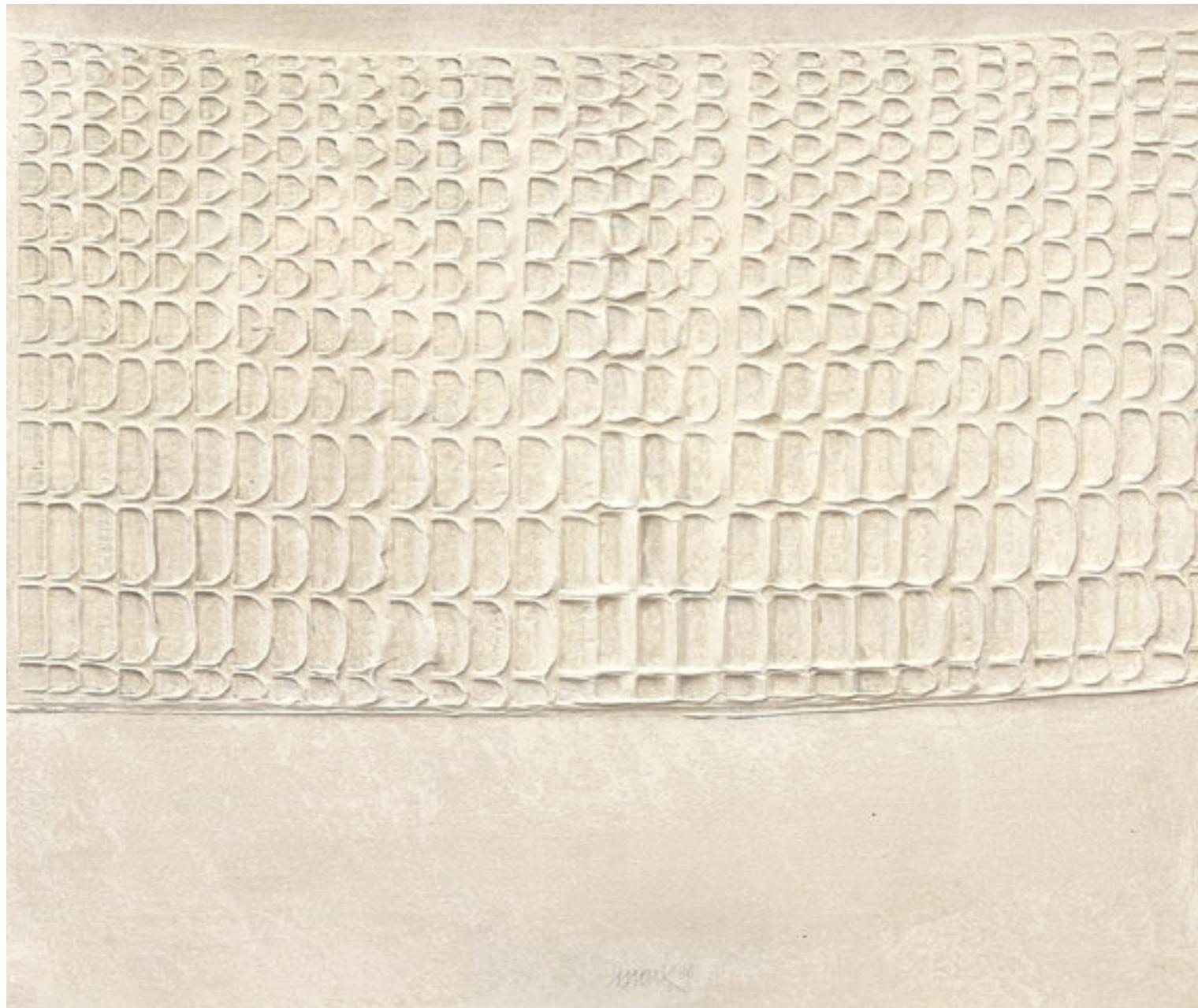
Las obras de Heinz Mack se han expuesto en multitud de galerías y museos prestigiosos. Se han mostrado en más de trescientas exposiciones individuales organizadas por el Musée d'art moderne de la Ville de Paris, el Museo Albertina de Viena, el Museo de Pérgamo de Berlín, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Museo de Arte de Łódź (Polonia), el Grand Palais de París, documenta 2, 3, 4 y 6 de Kassel y la 35 Bienal de Venecia, entre otras instituciones. La obra de Mack está representada en las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern de Londres y el Centre Pompidou de París. El artista tiene obra instalada en espacios públicos de Berlín, Colonia, Essen, Düsseldorf y Vaduz (Liechtenstein).

The German artist Heinz Mack, one of the leading representatives of op-art and kinetic art, studied Art and Philosophy. In 1957, together with Otto Piene, he founded the Zero movement in Düsseldorf, a group widely considered as one of the most significant German post-war art movements. Zero gained recognition through one-day exhibitions, artistic actions and manifestos published in its *Zero* magazine. The artists associated with Zero spoke against Art Informel and rejected all forms of individualism, subjectivity and realism. Instead, they opted for geometric abstraction and kinetic art.

Mack originally painted in black and white, and finally abandoned painting altogether. He began using aluminium, transparent materials, stone and sand. The artist also used fire, water and wind to create his works. Mack is the author of kinetic sculptures, rotating "steles" and light reliefs situated in public spaces. In 1968, he started the *Sahara Project*, which continued into the next decade. The project involved the creation of a light garden in the desert, consisting of a system of mirrors. In 2006, Mack erected an eighteen-meter-high, light-reflecting stele in Grażyna Kulczyk's home town of Poznań.

*White Relief* (1966) is a rhythmical composition created in white where the light moving over the uneven surface produces an optical effect that makes the upper part of the relief seem to vibrate and undulate.

Mack's works have been exhibited in many prestigious galleries and museums, including more than three hundred individual exhibitions, among other places, in the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Albertina Museum in Vienna, Pergamon Museum in Berlin, Stedelijk Museum in Amsterdam, Museum of Art in Łódź (Poland), Grand Palais in Paris, documenta 2, 3, 4 and 6 in Kassel, and the 35 Venice Biennale. Mack's works can be found in the collections of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Modern in London, and Centre Pompidou in Paris. The artist's projects can be found in public spaces in Berlin, Cologne, Essen, Düsseldorf, and Vaduz (Liechtenstein).



137

**Relieve blanco** [Weißes Relief] 1966,  
pigmento y resina sintética sobre madera en un marco de madera  
y plexiglás, 90 x 100 x 9,5 cm

**White Relief** [Weißes Relief] 1966,  
pigment and synthetic resin on wood in a wooden  
and Plexiglas frame, 90 x 100 x 9,5 cm

## Karel Malich

Holice (República Checa),  
1924

Holice (Czech Republic),  
1924

138

Dios [...] convirtió la nada en energía que da a aquellos que la ven y la reconocen la capacidad de crear. Cuando crean, olvidan esta nada durante unos instantes y formulan su concepción del mundo. Karel Malich

Karel Malich, artista gráfico, pintor, escultor y autor de *collages*, ensamblajes e instalaciones, pertenece a la segunda generación de artistas de la vanguardia, generación que conformó en gran medida el arte checo de posguerra. Lleva más de cincuenta años creando arte abstracto: obras sutiles y sugerentes que desprenden un halo mágico y onírico.

Se introdujo en el paisajismo inmediatamente después de la guerra. Posteriormente, inició un proceso gradual de simplificación formal y evolucionó hacia la abstracción. Sus relieves monocromáticos hechos de papel arrugado evocan paisajes vistos desde el cielo. En la década de 1960, Malich comenzó a crear esculturas e instalaciones espaciales próximas al arte minimalista. Suspendía en el espacio objetos de malla de alambre que se asemejaban a dibujos expresivos hechos en el aire. Sus títulos (*Energía*, *Huevo cósmico*, *Luz-aire*) sugerían que la intención del autor era representar las fuerzas invisibles de forma artística. Paulatinamente, Malich fue introduciendo en su obra referencias a lo sobrenatural, los fenómenos esotéricos, las experiencias internas, la vida espiritual y el universo.

Malich fue también uno de los pocos artistas checoslovacos que vincularon su producción de la posguerra al constructivismo de las décadas de 1920 y 1930. A mediados de la década de 1960, comenzó a crear objetos minimalistas con vidrio acrílico y madera pintada. Son hojas transparentes, muy distintas a sus objetos de alambre, que se asemejan a las visiones de luz y energía interior descritas en su poesía.

La obra *Proyecto n.º 2* (1970) es una escultura arquitectónica que podría servir como maqueta para un proyecto de edificio transparente. Malich emplea formas que hacen referencia a los cuatro elementos y se inspira en la energía del mundo de la naturaleza. Sin embargo, el material que utiliza —el vidrio acrílico transparente— evoca un mundo invisible, inaccesible a los sentidos. El artista realizó obras similares en madera y cromo.

Las obras de Karel Malich han formado parte de numerosas exposiciones. También ha expuesto en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el Centre Pompidou de París, la Kunsthalle de Krems (Alemania) y el Museum Fridericianum de Kassel.

God [...] changed nothingness into energy which gives those who see and recognise it the ability to create. When they create, they forget this nothingness for a moment and form their conception of the world. Karel Malich

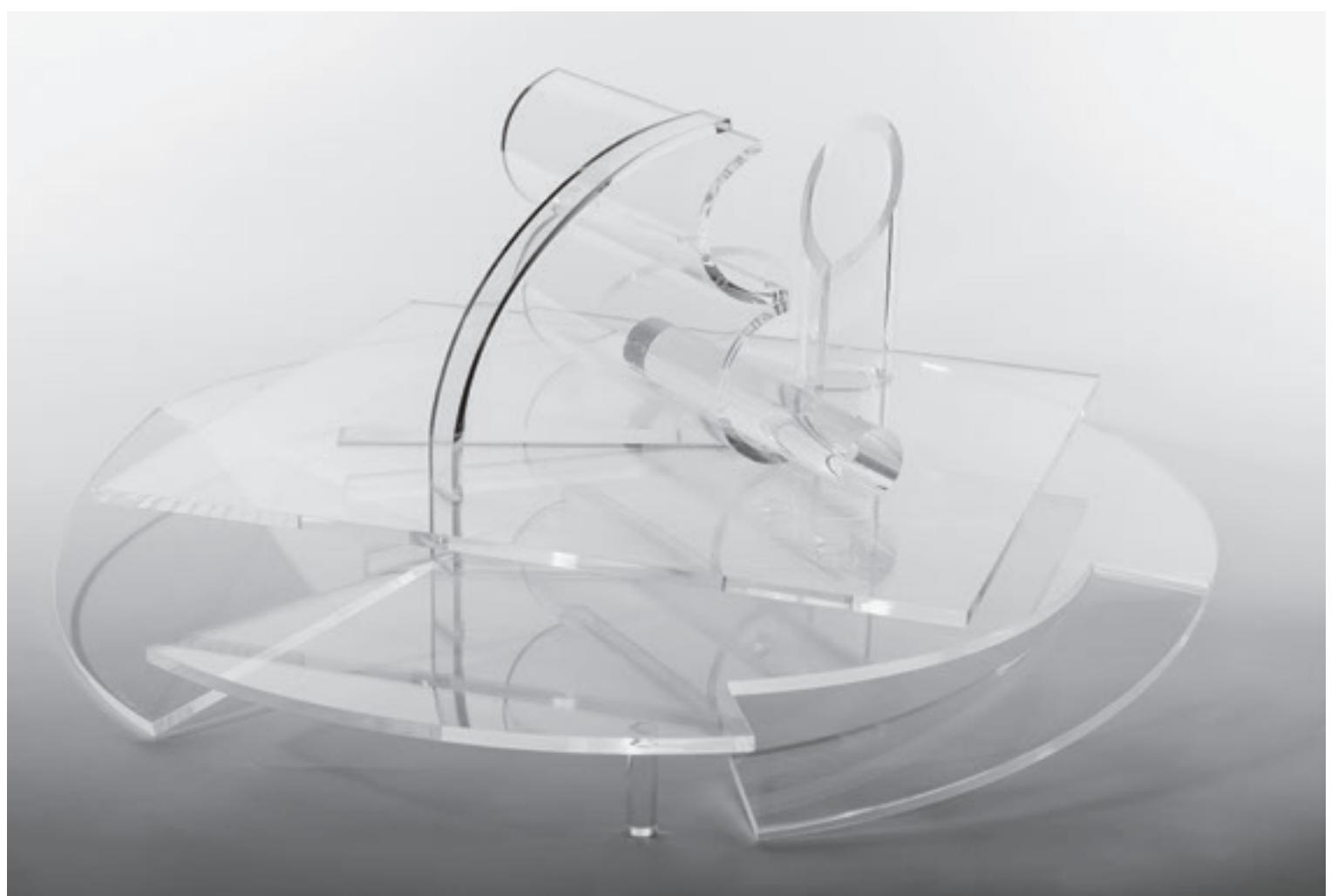
Karel Malich belongs to the second generation of the avant-garde, which strongly shaped post-war Czech art. Malich is a graphic artist, painter, sculptor, and author of collages, assemblages, and installations. For over fifty years he has been creating abstract, subtle and suggestive works that have a magical and dream-like aura about them.

Immediately after the war he painted landscapes. Then, through a gradual simplification of form, his art evolved into abstraction. His monochromatic reliefs made from creased paper brought to mind landscapes viewed from above. In the 1960s, Malich began to create sculptures and spatial installations close to minimal art. He suspended latticed wire objects in space that looked like expressive drawings made in the air. Their titles (*Energy*, *Cosmic Egg*, or *Light-Air*) suggested that the author's intention was to depict invisible forces in artistic form. Gradually, more and more references to the supernatural, esoteric phenomena, internal experiences, spiritual life, and the universe appeared in Malich's art.

Malich was also one of the few Czech artists who linked their post-war art to the constructivism of the 1920s and 1930s. In the mid-1960s, he began creating minimal objects from acrylic glass and painted wood. Malich's transparent sheets, very different from his wire objects, resemble the visions of inner light and energy described in his poetry.

*Project No. 2* (1970) is an architectural sculpture that could serve as a model for a project of a transparent building. Forms used by the artist refer to the four elements. Malich derives his inspiration from the energy of the world of nature. However, the material he uses—transparent acrylic glass—suggests references to an invisible world, inaccessible to the human senses. The artist made similar works with wood and chrome.

Malich's works have been shown in numerous exhibitions. He has also held exhibitions, among other venues, in Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Centre Pompidou in Paris, Kunsthalle in Krems (Germany), and Museum Fridericianum in Kassel.



**Proyecto n.º 2** [Projekt č. 2] 1970, plexiglás, 39 x 86 cm

**Project No. 2** [Projekt č. 2] 1970, Plexiglas, 39 x 86 cm

## Agnes Martin

Macklin (Canadá),  
1912-Taos, Nuevo México  
(EE. UU.), 2004

Macklin (Canada),  
1912-Taos, New Mexico  
(USA), 2004

140

*La cuadrícula fomenta el silencio, y lo expresa, además, como rechazo del habla.* Rosalind E. Krauss

Agnes Martin comenzó pintando obras figurativas en Nuevo México. Posteriormente se mudó a Nueva York y evolucionó hacia la pintura abstracta y minimalista. En 1957, Betty Parsons, propietaria de una galería de arte en esta ciudad, organizó la primera exposición individual de la obra de Martin. Durante su estancia en Nueva York, Martin entabló amistad con Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Barnett Newman y Adam Reinhardt —todos ellos figuras destacadas del expresionismo abstracto y el *op art*— y su obra comenzó a reflejar la influencia de estos creadores. En 1966, el Solomon R. Guggenheim Museum celebró una exposición en la que reconoció las obras de Martin como ejemplos de minimalismo y las mostró junto a los trabajos de Sol LeWitt, Robert Ryman y Donald Judd. Sin embargo, a diferencia del enfoque intelectual de estos artistas minimalistas, Martin tendió hacia una experiencia más personal y espiritual. Sus obras, basadas en una estructura cuadricular, se han convertido en iconos del arte moderno estadounidense. Forman composiciones claras, simétricas y rítmicas, que son ligeras y sencillas, pintadas en colores suaves, aparentemente desvaídos. Tras el fallecimiento de Ad Reinhardt en 1967, quien no solo era amigo de Martin sino también su mentor, la artista regresó a Nuevo México y abandonó el arte durante siete años.

La pintura *Recuerdos* (1960) pertenece a un período temprano e innovador de la carrera de Martin. Se trata de un lienzo marrón cubierto de sutiles líneas blancas formadas por infinidad de puntos. Durante este período, la artista utilizó exclusivamente los colores blanco, negro y marrón. La obra está dedicada a Daphne Vaughn, su amante, con la que vivió en Nueva York durante sus estudios.

Entre 1957 y 1967, Agnes Martin tuvo su estudio en la misma zona del sur de Manhattan que Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt y Robert Indiana, que fueron sus amigos. Dejó la pintura en 1967 y no la retomó hasta 1974.

La obra de Agnes Martin se ha mostrado en ochenta y cinco exposiciones individuales y dos retrospectivas itinerantes, la primera de ellas organizada por el Whitney Museum de Nueva York y, la segunda, por el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Agnes Martin participó en la Bienal de Venecia (1997, 1980, 1976), la Bienal Whitney (1995, 1977) y la documenta de Kassel (1972). Recibió numerosos premios, incluidos la Medalla Nacional de las Artes que otorga el Congreso de los Estados Unidos y el León de Oro a su

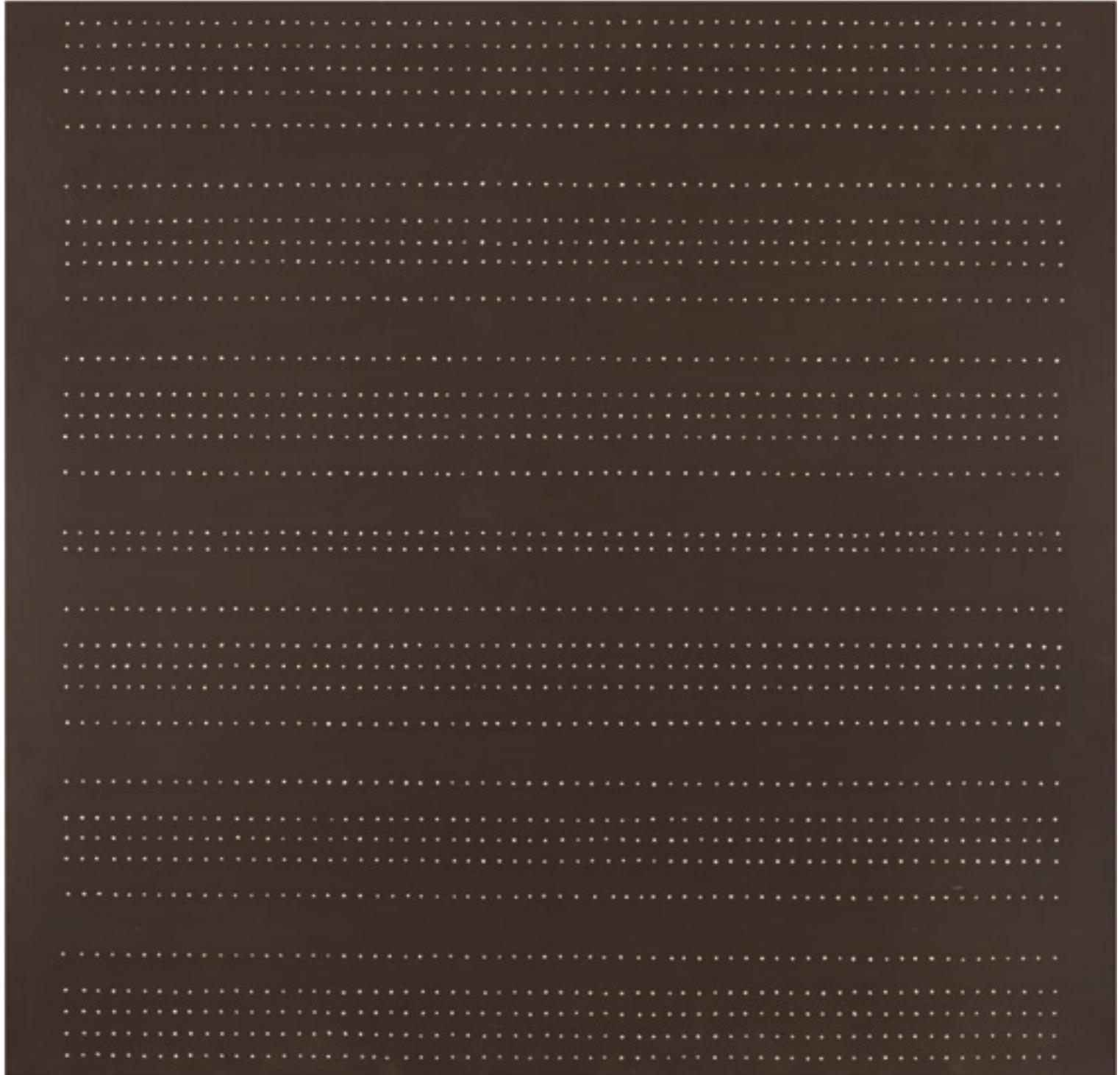
*The grid promotes silence, expressing it moreover as a refusal of speech.*  
Rosalind E. Krauss

Before Agnes Martin began painting abstract and minimalist works, she painted figurative pieces in New Mexico. In 1957, Betty Parsons, the owner of a gallery in New York, held the first solo exhibition of Martin's work. While in New York, Martin became friends with Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Barnett Newman, and Adam Reinhardt, important representatives of abstract expressionism and op-art whose work began to influence her art. At an exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum in 1966, Martin's works were recognized as an example of minimalism and placed among those of Sol LeWitt, Robert Ryman, and Donald Judd. However, in contrast to the intellectual approach of these minimal art artists, Martin tended towards a more personal and spiritual experience. Her works, based on a grid structure, have become icons of modern art in the United States. They form symmetrical, rhythmic, clear compositions that are light and simple, painted in soft, seemingly faded colours. After the death of Ad Reinhardt in 1967, who was not only Martin's friend but also her mentor, the artist returned to New Mexico and abandoned art for seven years.

The painting *Memories* (1960) was created in an early, ground-breaking period in Martin's career. A brown canvas is covered in subtle white lines composed of countless points. During this period, the artist exclusively used the colours black, white, and brown. The painting is dedicated to Daphne Vaughn, Martin's lover, with whom she lived in New York during her studies.

Between 1957 and 1967, Martin had a studio in the same area of downtown Manhattan as Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, and Robert Indiana, who were her friends. She stopped painting in 1967 and did not start again until 1974.

Martin held eighty-five solo exhibitions and two large retrospectives (the first organised by the Whitney Museum in New York, and the second by the Stedelijk Museum in Amsterdam), which later travelled to other museums. She took part in the Venice Biennale (1997, 1980, and 1976), the Whitney Biennial (1995 and 1977) and documenta in Kassel (1972). She received many awards, including the National Medal of Arts, the National Endowment for the Arts, and the Golden Lion in Venice



trayectoria artística de la Bienal de Venecia (1997). Asimismo, fue becada por el National Endowment for the Arts de Estados Unidos. Sus obras están representadas en las principales colecciones públicas de los Estados Unidos, como el New Mexico Museum of Art de Santa Fe, la Smithsonian Institution y la National Gallery of Art de Washington D. C., el Los Angeles Museum of Contemporary Art de Los Ángeles (California), y el Metropolitan Museum of Art, el Museum of Modern Art y el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern de Londres y el Magasin 3 Stockholm Konsthall de Estocolmo también poseen obra suya en sus fondos.

**Recuerdos** 1960, óleo sobre lienzo, 181,5 x 182,5 cm

for her life's work (1997). Her works are held, among other collections, in the New Mexico Museum of Art in Santa Fe, Smithsonian Institution and the National Gallery of Art in Washington, D.C., Los Angeles Museum of Contemporary Art, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Modern in London, and Magasin 3 Stockholm Konsthall.

**Memories** 1960, oil on canvas, 181.5 x 182.5 cm

## Jadwiga Maziarska

Sosnowiec (Polonia), 1913–  
Cracovia (Polonia), 2003

Sosnowiec (Poland), 1913–  
Kraków (Poland), 2003

142

*En mi arte nunca he imitado la vida; si alguna vez he imitado algo, ha sido la experiencia.* Jadwiga Maziarska

Jadwiga Maziarska fue una precursora de la pintura matérica y el estructuralismo, y una exponente de la abstracción orgánica durante muchos años. Maziarska fue una mujer solitaria e independiente, de extraordinaria personalidad, que se dedicó exclusivamente al arte. «Yo no elegí la pintura. Fue la pintura la que me eligió a mí. Es mi vocación. El arte me mostró el sentido de mi vida», afirmó la artista tres años antes de morir. En 1932, comenzó a estudiar derecho en la Universidad de Vilnius. Al año siguiente abandonó la facultad y se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Cracovia para estudiar pintura. En 1957, fue cofundadora del Grupo de Cracovia, una asociación artística que sigue activa en nuestros días.

Fascinada por el aspecto matérico de la pintura, en la década de 1940 comenzó a variar las texturas de sus cuadros, añadiendo elementos textiles y de papel. Aplicaba capas gruesas de pintura que conferían a sus obras el aspecto de relieves. En su producción también utilizó cera, arena, yeso, tierra y cordón.

La fascinación de Maziarska por la materia también es visible en los elementos de color que utilizaba en sus lienzos, incluidos fragmentos de diferentes tipos de tejidos de colores. Le proporcionaba los retales de tela su madre, que era costurera y trabajaba en casa. En 1948, realizó sus primeros «collages de retales» para la Primera Exposición de Arte Moderno de Cracovia. *Enlace común*, de ese mismo año, contiene tonos cálidos y referencias a la biología. Sus formas abstractas comprenden series de elementos que se asemejan a la estructura del tejido vivo vista al microscopio.

*I never imitated life in my art; if I imitated anything, it was experience.*  
Jadwiga Maziarska

A Polish precursor of the painting of matter and structuralism, Jadwiga Maziarska was a long-time proponent of organic abstraction. Independent and reclusive, she had a magnificent personality and dedicated herself exclusively to art. "I did not choose painting. It was painting that chose me. It is my vocation. Art has shown me the sense of my life," she said three years before her death. In 1932, she began studying Law at the University of Vilnius, but left law school the following year and enrolled in the Kraków Academy of Fine Arts to study Painting. In 1957, she co-founded the Kraków Group Art Association, which still exists today.

Maziarska was fascinated with the material aspect of painting. In the 1940s, she began to vary the textures of her paintings, adding textile and paper elements to them. She applied thick layers of paint, which made her paintings resemble reliefs. She also used wax, sand, plaster, soil, and string.

Maziarska's fascination with matter can also be seen in the colourful elements she used in her canvases, including fragments of colour textiles of diverse threads; she had access to scraps of fabric at home because her mother was a seamstress. In 1948, she made her first "scrap collages" for the First Exhibition of Modern Art in Kraków. *Common Link*, from that same year, displays warm hues and shows associations with biology. Maziarska's abstract forms comprise arrays of elements that resemble the structure of tissue seen under a microscope.



**Enlace común** [Wspólne ogniwko] 1948, tela sobre lienzo, 108 x 85 cm

**Common Link** [Wspólne ogniwko] 1948, fabric on canvas, 108 x 85 cm



144

La superficie en relieve de *Composición* (1960) produce un choque visual en el espectador al mismo tiempo que lo invita a tocarla. Durante años, se asumió que la obra de Maziarska era totalmente abstracta y, como tal, ajena a la realidad. Durante la preparación de una muestra individual de la obra de la artista en 1998, se descubrió que Maziarska había basado sus composiciones en fotografías y recortes de periódico meticulosamente archivados, que la artista trasladaba con precisión al lienzo sirviéndose de una cuadrícula.

Jadwiga Maziarska participó en la Primera Exposición de Arte Moderno de Cracovia, un acontecimiento celebrado en 1948-49 que supuso un gran avance para el país, así como en otras exposiciones en Polonia y en el extranjero, como en la famosa *Espaces abstraits* (Espacios abstractos) celebrada en Turín y en Milán en 1969. Albergan obra suya los Museos Nacionales de Cracovia, Poznań, Varsovia, Łódź y Katowice, en Polonia, así como numerosas colecciones privadas.

The relief surface of *Composition* (1960) impacts the viewer and, moreover, invites one to touch it. For years, Maziarska's oeuvre was assumed to be totally abstract and, as such, removed from reality. During preparations for a solo exhibition of her works in 1998, it was discovered that Maziarska had based her compositions on meticulously archived photographs and newspaper clippings, and that she used a grid to precisely transfer motifs found in these sources onto canvas.

145

Maziarska took part in the First Exhibition of Modern Art in Kraków (Poland), a breakthrough event for Poland held between 1948 and 1949, as well as in other shows, both in Poland and abroad, such as the famous *Espaces abstraits* exhibition celebrated in Turin and Milan in 1969. Her work can be found, among other collections, in the National Museums in Kraków, Poznań, Warsaw, Łódź, and Katowice, as well as in private collections.

## Annette Messager

Berck-sur-Mer (Francia), 1943

Berck-sur-Mer (France), 1943

146

La artista francesa Annette Messager cursó sus estudios artísticos en la École nationale supérieure des Arts Décoratifs de París. Es escultora, fotógrafa, pintora y realizadora de vídeos e instalaciones; también borda, teje, dibuja y diseña pequeños pájaros. En la década de 1970, comenzó a trabajar con objetos cotidianos y fotografías con las que construía piezas que hablaban sobre la vida de las mujeres y los roles sociales que se les atribuyen. Gradualmente, el cuerpo y sus símbolos, así como el lenguaje, que está cargado de prejuicios y agresiones ocultas, cobraron cada vez más importancia en su obra. El arte de Messager está fuertemente vinculado al feminismo. En él, utiliza trabajos de artesanía, redes de pescar, medias y pañuelos —materiales y técnicas que tradicionalmente han estado asociadas a las mujeres—. En la obra *Mi colección de proverbios*, que combina elementos feministas y léxicos, bordó en retales de lienzo refranes franceses antiguos que contienen ideas misóginas. Messager crea relatos que hacen referencia a la religión, los mitos y las leyendas, la literatura, la cultura popular y la filosofía. Esto es patente en su proyecto *Casino*, basado en la historia de Pinocchio y expuesto en la Bienal de Venecia de 2005. La infancia, con sus juegos y fantasías, constituye la fase más creativa de la vida de las personas, la fase en la que se construye la identidad social. Le fascinan especialmente los roles que la vida social nos obliga a desempeñar (en sus obras actuales emplea el motivo de la máscara). En la década de 1990, Messager dejó de utilizar los animales de peluche característicos de su obra anterior y comenzó a construir sus piezas utilizando juguetes de tela.

*Tres armas de fuego* (2007) es una pieza que combina los temas de los juguetes, las armas y la sensualidad. Las tres armas coloreadas parecen suaves e inocuas. Están cubiertas de pequeñas chapas con fotos de cuerpos femeninos en blanco y negro. Messager había utilizado fotografías similares en obras anteriores para hacer alusión a las reliquias religiosas y a la representación de partes de cuerpos de santos, especialmente de las cabezas, las manos y los pies. El motivo de las armas y los lápices de colores infantiles que se asemejan a lanzas o estiletes (amenazantes, divertidos e irónicos al mismo tiempo) es claramente visible en su obra de la década de 1990.

La obra de Messager se ha expuesto, entre otros lugares, en el Musée d'art moderne et contemporain de Estrasburgo (Francia), el Centre Pompidou de París, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Musée d'art moderne de la Ville de París, así como en muestras internacionales, incluidas las documenta de Kassel, la Bienal de Sidney y la Bienal de Venecia, en cuya edición n.º 51 recibió el León de Oro por el proyecto que expuso en el Pabellón francés.

The French artist Annette Messager, a graduate of the École nationale supérieure des Arts Décoratifs in Paris, is a sculptor, photographer, painter, and creator of videos and installations. She also embroiders, knits, draws, and performs taxidermy on small birds. In the 1970s, the material of her works came from everyday items and photography, out of which Messager constructed pieces that spoke about the lives of women and the social roles they were expected to play. Gradually, the body and its symbolism began to play an ever greater role in her work, together with language, which is filled with prejudice and hidden aggression. Messager's art is strongly tied to feminism. She uses materials and techniques traditionally associated with women in her work, such as fishing nets, stockings, and scarves. In the work *My Collection of Proverbs*, which combines feminist and lexical elements, she embroidered old French sayings containing misogynist ideas onto scraps of canvas. Messager creates narratives that refer to religion, myths and legends, literature, popular culture, and philosophy. This can be seen in her project *Casino*, based on the story of Pinocchio, which she exhibited at the 2005 Venice Biennale. Childhood and its associated play and make-believe is the most creative phase in a person's life, a phase in which we construct our social identity. The roles that social life forces us to play (Messager uses the motif of masks in her current works) particularly fascinates her. Since the 1990s, rather than employing the stuffed animals she used earlier, Messager has begun constructing her pieces using cuddly toys.

*Three Guns* (2007) is a piece combining the subjects of toys, weapons, and sensuality. The three, colourful guns seem soft and unthreatening. They are covered with small badges containing black and white photos of the female body. Messager used similar photos in earlier pieces to refer to religious relics and the representation of parts of saints' bodies, especially heads, hands, and feet. The motif of weapons and children's crayons that resemble spears or stilettos (both threatening and amusing and ironic) is clearly visible in her work from the 1990s.

Works by Messager have been shown, among other venues, in the Musée d'art moderne et contemporain in Strasbourg (France), Centre Pompidou in Paris, Museum of Modern Art in New York, and Musée d'art moderne de la Ville de Paris, as well as in international exhibitions such as documenta in Kassel, the Biennale of Sydney, and the Venice Biennale. She received a Golden Lion at the 51 Venice Biennale for the project she exhibited in the French pavilion.



**Tres armas de fuego** [Trois fusils] 2007,  
tela, chapas (con fotografías en blanco y negro) y cordones negros, 180 x 160 cm

**Three Guns** [Trois fusils] 2007,  
fabric, pin badges (with black and white photos) and black strings, 180 x 160 cm

## Joan Mitchell

Chicago (EE. UU.), 1925–  
París (Francia), 1992

Chicago (USA), 1925–  
Paris (France), 1992

148

En 1947, poco después de graduarse en el Art Institute de Chicago, Joan Mitchell se trasladó a Francia. Allí, su pintura comenzó a evolucionar hacia la abstracción. Tras regresar a los EE. UU. e instalarse en Nueva York, se convirtió rápidamente en una de las principales exponentes del expresionismo abstracto. En 1951, mostró su trabajo en la legendaria 9th Street Show (Exposición de la calle 9), organizada por Leo Castelli. A mediados de la década de 1950, comenzó a realizar viajes cada más frecuentes a Francia, donde finalmente se asentó en 1968.

Mitchell se mantuvo fiel al expresionismo abstracto durante más de cincuenta años. Los colores que utilizaba en su pintura dan testimonio de su admiración por las pinturas de Vincent van Gogh y Henri Matisse. Su arte reflejaba la influencia de su entorno, el clima, la gente que la rodeaba, la poesía que leía y la música que escuchaba mientras trabajaba. Casi nunca pintó del natural; siempre trabajaba de noche y en completa soledad. Comparaba sus pinturas con poemas, y las veía como una emanación de sus estados interiores y sus experiencias.

*Sin título* (1965) pertenece a un período en el que Mitchell vivía a caballo entre los EE. UU. y Francia.

Joan Mitchell es una de las artistas estadounidenses más expuestas. Su obra se ha mostrado en el Museum of Modern Art de Nueva York, el Musée d'art moderne de la Ville de París y la Galerie National du Jeu de Paume de París, entre otras instituciones. Poseen obra suya en sus colecciones el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el Walker Art Center de Minneapolis (Minnesota), la Tate Modern de Londres, la National Gallery of Art de Washington D. C., el Centre Pompidou de París y el Hammer Museum de Los Ángeles.

In 1947, shortly after graduating from the Art Institute of Chicago, Joan Mitchell moved to France. There, her work began to move in the direction of abstraction. After returning to the United States to live in New York, she quickly became one of the leading proponents of abstract expressionism. In 1951, she showed her work at the legendary 9th Street Show exhibition, organised by Leo Castelli. In the mid-1950s, she began to travel again to France, where she finally settled in 1968.

For over fifty years, Mitchell remained faithful to abstract expressionism. Her admiration for the paintings of Vincent van Gogh and Henri Matisse is visible in the colours she used in her paintings. Her art was influenced by her environment, the weather, the people around her, the poetry she read, and the music she listened to as she created her works. She almost never painted from nature—instead, she always worked at night and in complete solitude. She compared her paintings to poetry and saw them as an emanation of her inner states and experiences.

*Untitled* (1965) comes from a period when Mitchell was dividing her time between the United States and France.

Mitchell is one of the world's most frequently exhibited American artists. Her works have been shown, among other venues, in the Museum of Modern Art in New York, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, and Galerie National du Jeu de Paume in Paris. Her paintings can be found, among other collections, in the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Walker Art Center in Minneapolis (Minnesota), Tate Modern in London, National Gallery of Art in Washington D.C., Centre Pompidou in Paris, and Hammer Museum in Los Angeles.

**Sin título** 1965, óleo sobre lienzo, 146,1 x 113,7 cm

**Untitled** 1965, oil on canvas, 146.1 x 113.7 cm



## Manfred Mohr

Pforzheim (Alemania), 1938

Pforzheim (Germany), 1938

150

Manfred Mohr, que inició su carrera como músico de jazz y pintor de acción, realiza arte digital desde hace más de cuatro décadas. Construye abstracciones espaciales que primero genera electrónicamente y luego imprime o traslada a la sala expositiva en forma de instalaciones. En su caso, el ordenador no opera meramente como una herramienta o un medio, sino que redefine el papel del artista.

En un inicio, algunas de estas formas generadas por ordenador presentaban rasgos comunes con la pintura abstracta, especialmente con el informalismo. Uno de los avances importantes del arte de Mohr fue la limitación de la paleta de colores al negro, el blanco y los tonos de grises.

El lenguaje gráfico de este artista alemán está basado en un vasto sistema de signos desprovistos de referencias semánticas. Los símbolos que aparecen en la obra de Mohr están basados en asociaciones cotidianas que evocan figuras geométricas o partituras, constelaciones digitales a las que el espectador debe dotar de contenido.

En 1973, Mohr comenzó a limitar la impredictibilidad del ordenador y creó un sistema de signos propio basado en el cubo. P-306/350-c (1984), perteneciente a la serie *Divisibilidad* —en la que trabajó hasta mediados de la década de 1980—, presenta un lienzo blanco con un cubo delineado en negro y dividido horizontal y verticalmente en diez partes. El cubo se expande y muta, evocando transformaciones moleculares. En piezas posteriores de la serie, Mohr utilizó las formas creadas en divisiones anteriores para construir conjuntos nuevos, en continua expansión, de representaciones desmembradas.

Manfred Mohr estudió litografía en la École des Beaux Arts de París. Inspirado por la filosofía de Max Bense y la obra del compositor Pierre Barbaud, en 1969 comenzó a crear dibujos generados por ordenador. A comienzos de la década de 1970, se centró en la figura del cubo, que sigue explorando en sus obras gráficas, sus películas y sus instalaciones. En 1997, se hizo miembro del grupo de artistas abstractos estadounidenses (American Abstract Artists).

Mohr tiene obra en las colecciones del Centre Pompidou de París, el Museum Ludwig de Colonia, el Kunstmuseum de Stuttgart, el Musée des Beaux-Arts de Montreal, el Stedelijk Museum de Ámsterdam y el Musée de l'Élysée de Lausana (Suiza).

Manfred Mohr started his career as a jazz musician and action painter. For more than four decades, he has been involved in making computer art. He constructs spatial abstractions which are first generated electronically and then printed or transferred to a gallery space as an installation. The computer in this case is not merely a tool or an intermediary, but serves to redefine the role of the artist.

Initially, some of these machine-generated forms shared common features with abstract painting, especially Art Informel. An important breakthrough in Mohr's art was a limiting of the colour palette to black, white, and shades of grey.

Mohr's graphic language is based on an extensive system of signs that are devoid of semantic references. The symbols appearing in his work are based on everyday associations, bringing to mind geometric figures or sheet music. It is up to the spectator to supply the content for the computer constellation.

In 1973, Mohr began limiting the unpredictability of the computer and created his own system of signs based on the cube. In P-306/350-c (1984), part of the *Divisibility* series, which he continued into the mid-1980s, a white canvas features a black-outlined cube which has been cut up horizontally and vertically into ten parts. The cube expands and mutates, bringing molecular transformations to mind. In later parts of the series, Mohr used the shapes created from earlier divisions to create new, ever-expanding sets of dismembered representations.

Mohr studied Lithography at the Ecole des Beaux Arts in Paris. Inspired by the philosophy of Max Bense and the work of composer Pierre Barbaud, in 1969 he began to create computer-generated drawings. At the beginning of the 1970s he began to focus on the figure of the cube, which he continues to explore in his graphic works, films and installations. In 1997, he became a member of the American Abstract Artists group.

Mohr's works can be found, among other collections, in the Centre Pompidou in Paris, Museum Ludwig in Cologne, Kunstmuseum in Stuttgart, Musée des Beaux-Arts in Montreal, Stedelijk Museum in Amsterdam, and Musée de l'Élysée in Lausanne (Switzerland).



P-306/350-C 1984, acrílico sobre lienzo, 242 x 242 cm

P-306/350-C 1984, acrylic on canvas, 242 x 242 cm

## François Morellet

Cholet (Francia), 1926

Cholet (France), 1926

152

François Morellet es uno de los representantes europeos más destacados del minimalismo y la abstracción geométrica. Pinta y realiza instalaciones y obras en el espacio público desde la década de 1950. Su objetivo principal es limitar la subjetividad en el arte; considera que el único punto de referencia de una obra de arte es la propia obra. Para lograr este fin se sirve de la geometría. Sus lienzos están construidos con formas básicas —líneas, cuadrados y triángulos— dispuestas conforme a cálculos matemáticos o al puro azar.

Junto con un grupo de compañeros artistas, en 1960 Morellet fundó el Groupe de Recherche d'Art Visuel (Grupo de Investigación de Artes Visuales, GRAV) con el objetivo de crear un nuevo lenguaje plástico basado en los últimos avances intelectuales. El grupo aspiraba a «dotar la geometría de significado social». Aunque el GRAV se desintegró en 1968, logró ejercer una gran influencia en el desarrollo futuro del arte cinético y minimalista.

En la década de 1970, Morellet creó obras relacionadas con la arquitectura, y utilizó bombillas fluorescentes que expuso en espacios o combinadas con imágenes.

La obra *3 tramas simples 0° 30° 90°* (1972) es producto de la exploración en torno a la forma, que el artista inició en la década de 1950, cuando creó las primeras «mallas» (*trames*). La composición está formada por tres sistemas de líneas negras dispuestas en ángulos de 0°, 30° y 90°. El conjunto produce una superficie armónica y plácida, desprovista de tensión interna.

La pieza *1 trama de rejilla 0°* (1971) no es tanto una pintura como una instalación pictórica. El artista logró un efecto similar a una «trama» (o malla) fijando una rejilla de alambre a una tabla negra. El patrón rítmico, obtenido mediante un proceso mecánico, produce una superficie cubierta por una rejilla perfectamente regular. El uso de un elemento fabricado industrialmente recalca aún más el interés del artista por erradicar la subjetividad del arte.

La obra de Morellet se ha expuesto en el Centre Pompidou de París, el Brooklyn Museum of Art de Nueva York, el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Gante (Bélgica), el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven y la Neue Nationalgalerie de Berlín, entre otras instituciones. Sus trabajos están representados en numerosas colecciones, incluidas la Sammlung Hoffmann de Berlín, el Centre Pompidou de París y la Tate Britain de Londres.

François Morellet is one of Europe's leading representatives of minimal art and geometrical abstract art. He has been painting and creating installations and works in public spaces since the 1950s. His primary aim is to limit subjectivity in art, with the sole point of reference for a piece of art being the work itself. He uses geometry as a tool to achieve this end. His canvases are constructed out of basic forms—lines, squares, and triangles—whose arrangement is based on mathematical calculations or pure chance.

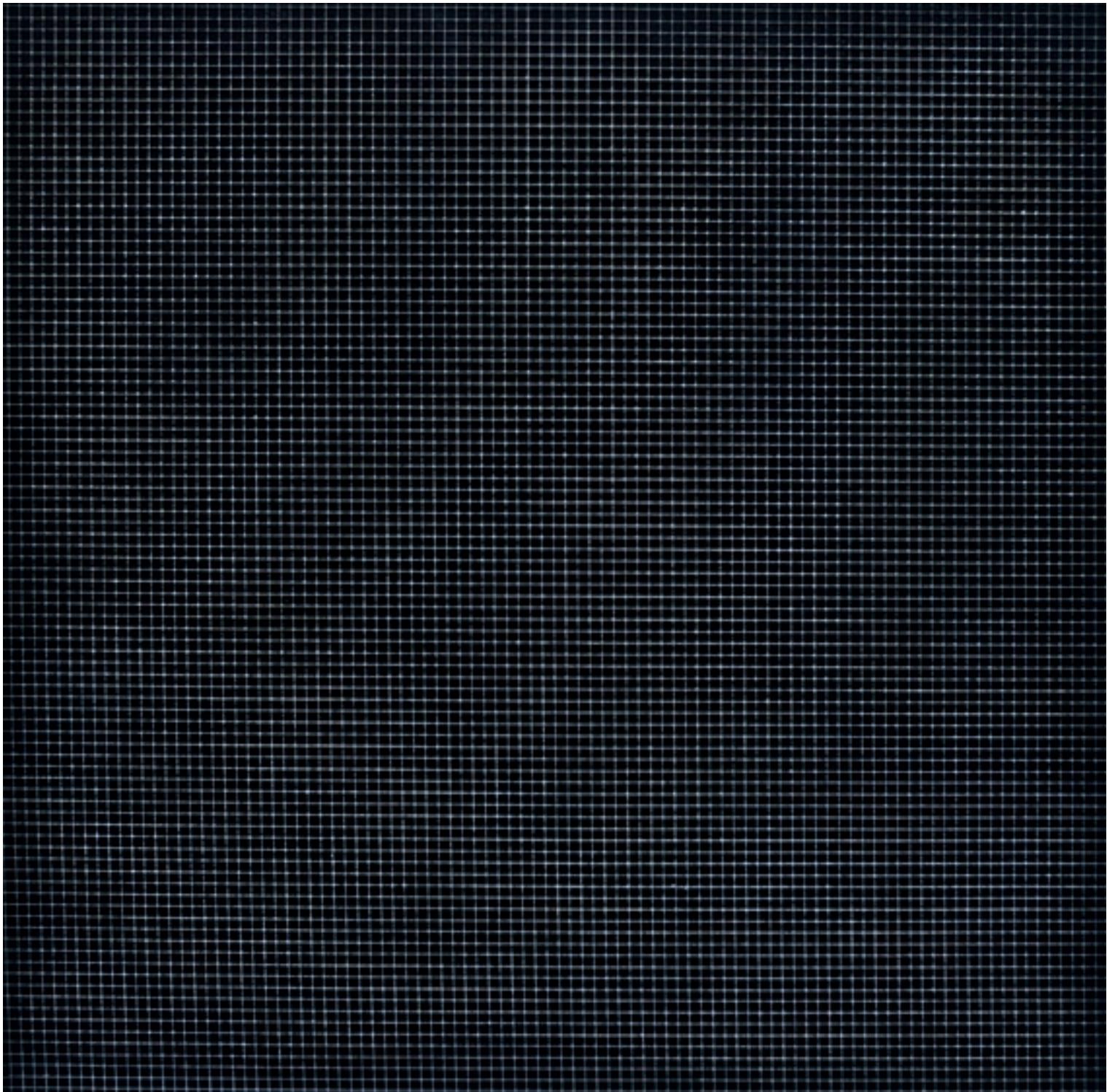
In 1960, Morellet founded the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) with a group of fellow artists with the aim of creating a new visual language based on the latest intellectual achievements. The group wanted to "give geometry social significance". Although GRAV broke up in 1968, it managed to exert a strong influence on the future development of kinetic and minimal art.

In the 1970s, Morellet created works related to architecture and also used fluorescent bulbs, which he displayed in spaces or combined with pictures.

The work *3 Simple Grids 0° 30° 90°* (1972) is a product of the explorations of form the artist began in the 1950s, when he created his first "trames". The composition is composed of three systems of black lines arranged in relation to each other at angles of 0, 30, and 90 degrees. The whole creates a harmonious, calm surface devoid of internal tension.

The piece *1 Mesh Frame 0°* (1971) is not so much a picture as a painterly installation. The artist achieves in this work an effect similar to a "trame" (or frame) by attaching a wire mesh onto a black board. The rhythmic, mechanically achieved pattern creates a surface covered by a perfectly regular grid. The use of a ready, industrially produced element further emphasises the attempt to cleanse art of its subjective element.

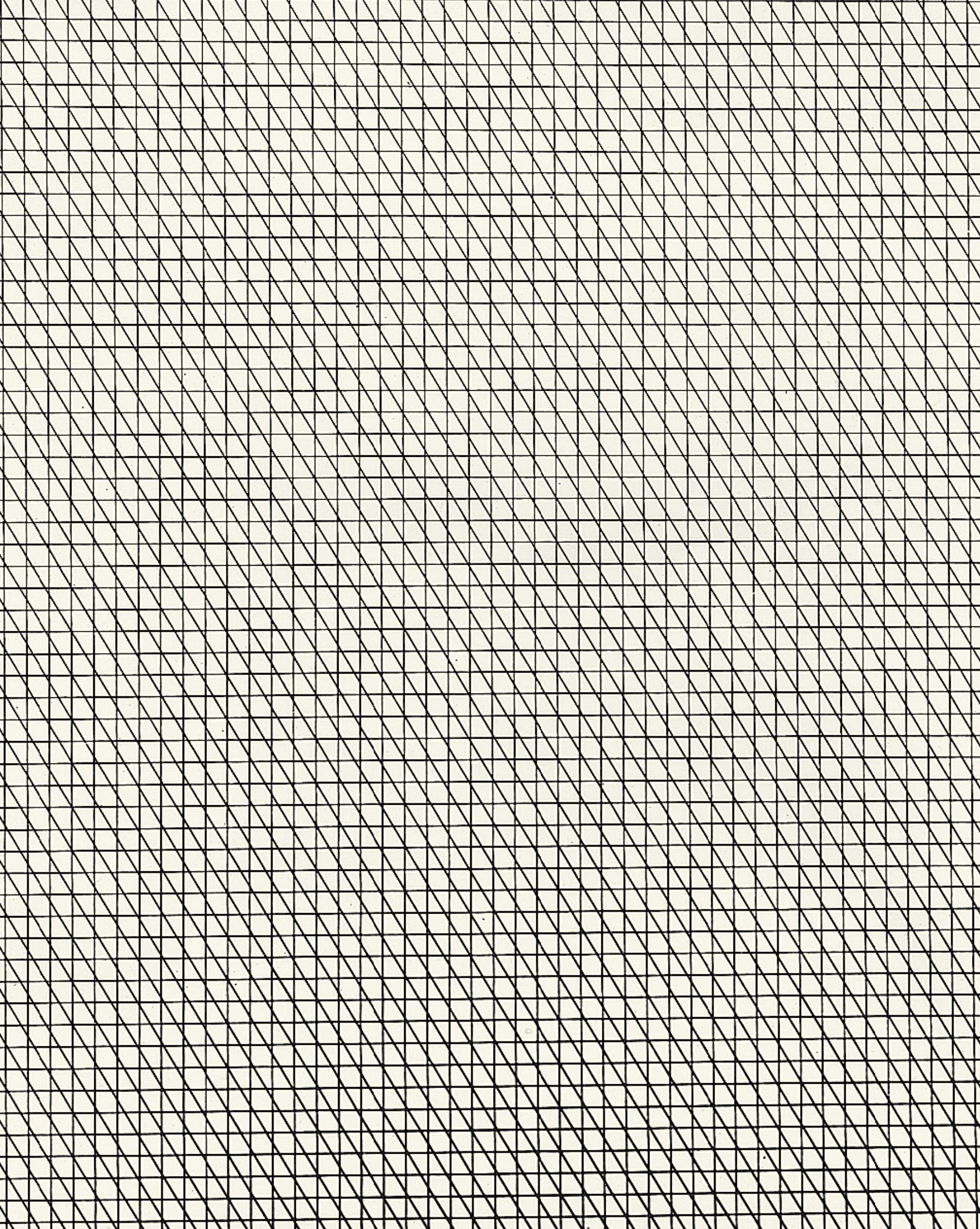
Morellet's works have been exhibited at the Centre Pompidou in Paris, Brooklyn Museum of Art in New York, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Ghent (Belgium), Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, and Neue Nationalgalerie in Berlin, among other venues. They are found in numerous collections, including those of Sammlung Hoffmann in Berlin, Centre Pompidou in Paris, and Tate Britain in London.

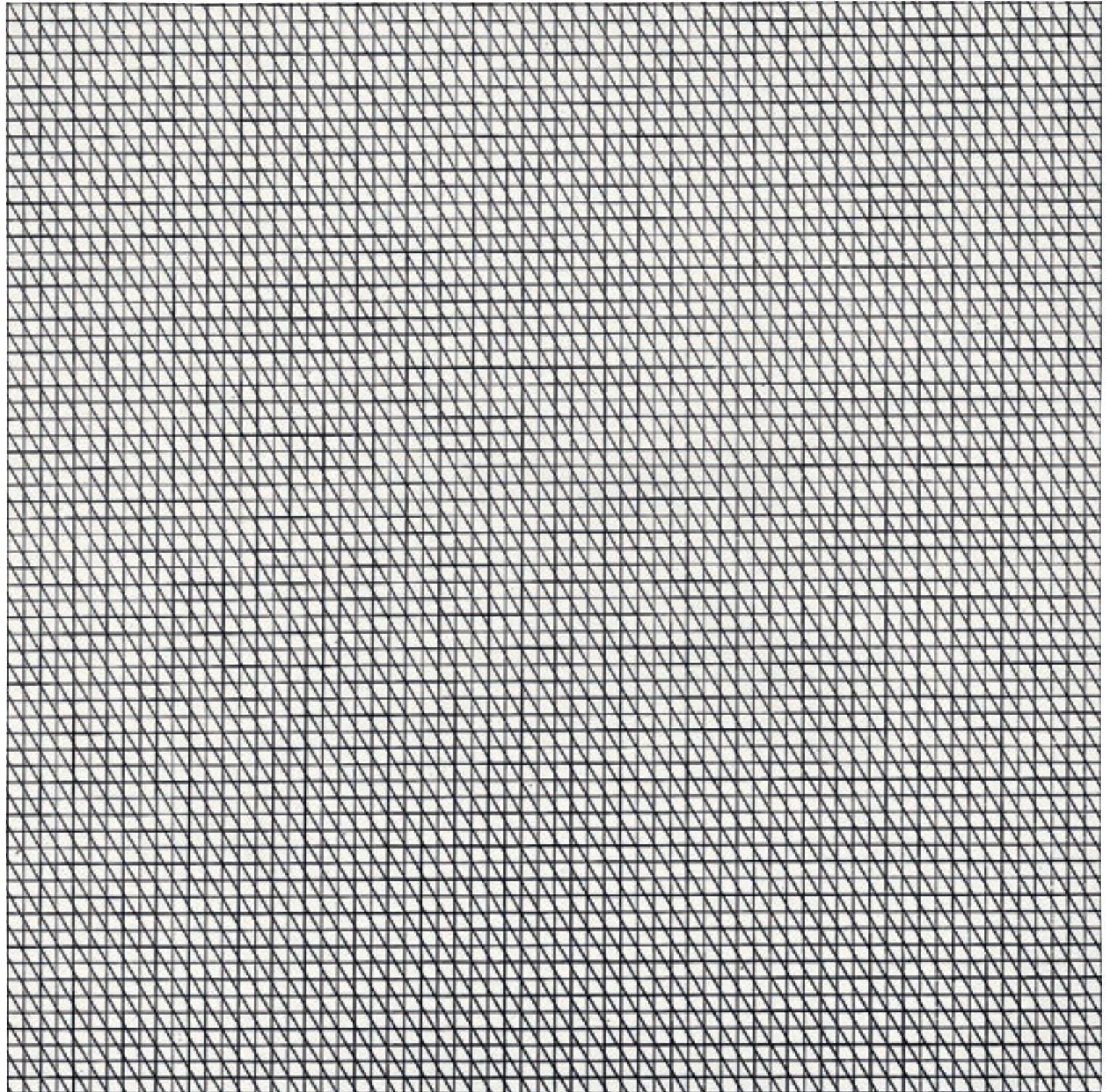


153

1 trama de rejilla oº [1 trame de grillage oº] 1971, acero sobre tabla, 60 x 60 cm

1 Mesh Frame oº [1 trame de grillage oº] 1971, steel on board, 60 x 60 cm





**3 tramas simples o° 30° 90°** [3 simples trames o° 30° 90°] 1972,  
óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm

**3 Simple Grids o° 30° 90°** [3 simples trames o° 30° 90°] 1972,  
oil on canvas, 140 x 140 cm

## Marzena Nowak

Piaseczno (Polonia), 1977

Piaseczno (Poland), 1977

156

*Todo lo que tocamos viene del pasado y es nuestro camino hacia la muerte.*  
Marzena Nowak

Marzena Nowak explora fundamentalmente los temas del tiempo y la memoria. Sin embargo, los cuadros, los objetos, las películas y las instalaciones que crea no son reconstrucciones de acontecimientos o situaciones pasados. Nowak se sirve de los motivos del pasado para mostrar el modo en que la realidad y nuestra percepción de ella cambian con el paso del tiempo. Los materiales que utiliza con más frecuencia son los objetos de su entorno cercano, que son también los que se han grabado más profundamente en su memoria. Estas prendas de ropa, juguetes o espacios crean un mapa íntimo de los recuerdos de la artista. Las imágenes que evoca son meras sombras de acontecimientos pasados filtrados a través de la experiencia acumulada. Junto con la memoria de las imágenes, muchas de sus obras presentan también la memoria de la textura, la temperatura o los sonidos que producen los objetos.

«Siempre he estado rodeada de telas. Mi madre cosía. Me hacía toda la ropa. Por eso se han instalado en mi memoria, junto con los patrones recortados de las revistas. Eran marañas abstractas de líneas, todas ellas diferentes. Seguir una única línea con la vista ya representaba todo un reto», recuerda.

El arte de Marzena Nowak toma su forma de los patrones de confección. Utilizando papel de calco, la artista trasladó los laberintos de líneas a lienzos blancos a los que denominó *Recortes* (2002), abstracciones «frías» y misteriosas que se asemejan a gráficos complejos, mapas o constelaciones, y que han dejado de ser patrones para confeccionar prendas para el cuerpo.

La serie *Recortes* de Nowak fue su proyecto de fin de carrera en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. El proyecto «constructivista» y despersonalizado de la artista está en realidad muy cercano a su propia experiencia física.

Marzena Nowak es una de las artistas polacas jóvenes más interesantes. En 2003, un año antes de terminar sus estudios en Varsovia, Mirosław Bałka la invitó a participar en el proyecto *Absolut Generations* para la 50 Bienal de Venecia. Desde entonces, sus pinturas, objetos y videos se han expuesto en numerosas muestras individuales y colectivas de instituciones tanto polacas como extranjeras. Algunas de ellas son la Galería Nacional de Arte Zachęta de Varsovia, la Art Stations Foundation de Poznań (Polonia) y el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena.

*Everything we touch comes from the past and is our path to death.*  
Marzena Nowak

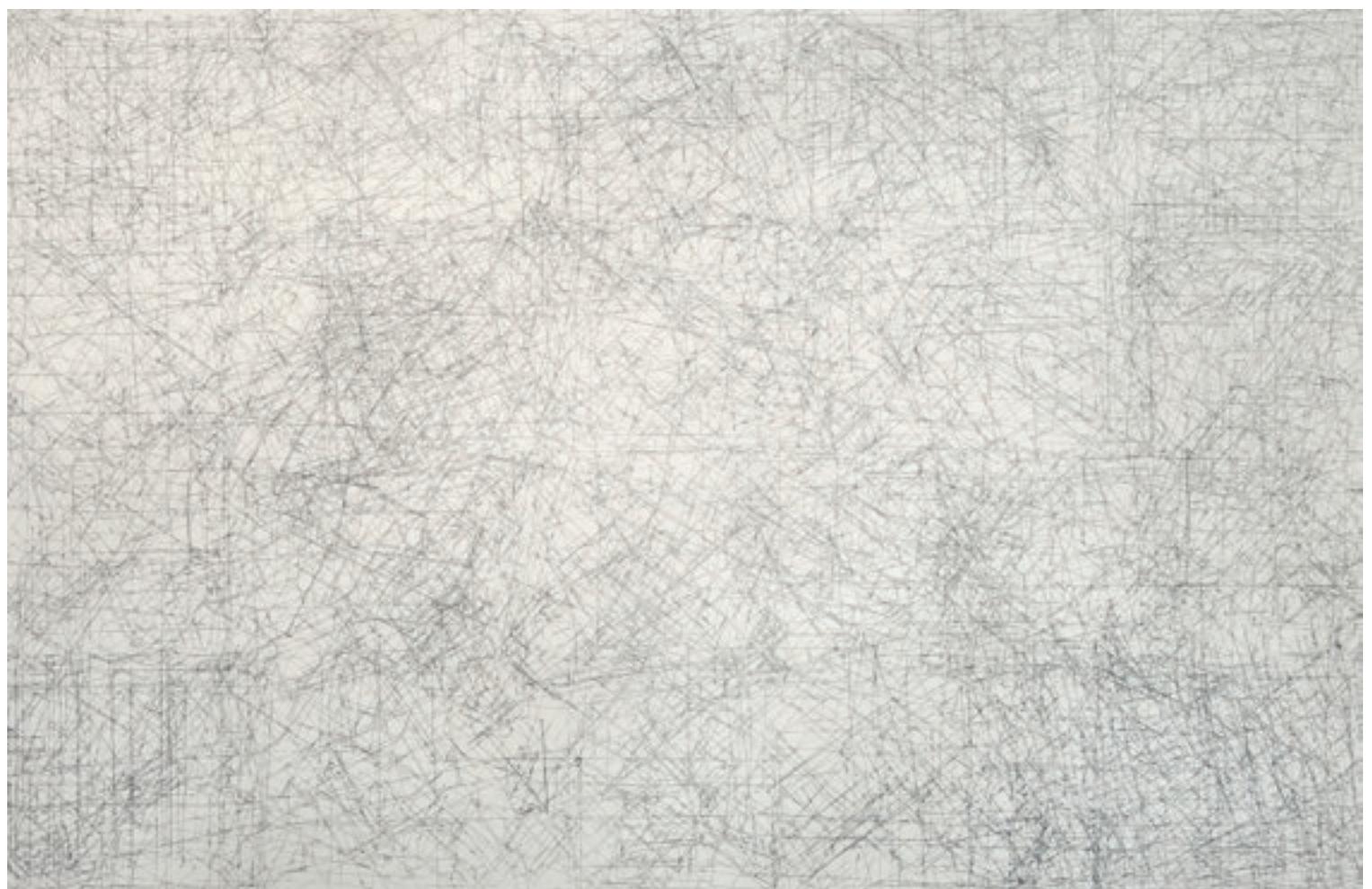
The fundamental themes explored by Marzena Nowak are time and memory. However, the pictures, objects, films, and installations she creates are not reconstructions of events or situations that took place in the past. Nowak uses motifs from the past to show how reality and our perception of it changes with the passing of time. The materials used most frequently by Nowak are objects from her immediate surroundings, and hence those that have etched themselves deepest into her memory. These clothes, toys, or spaces create an intimate map of the artist's memory. The images she recalls are merely a shadow of past events, filtered through accumulated experience. In many of her works, alongside the memory of images, there is also the memory of texture, temperature, or the sounds that objects produce.

“Material. I was always surrounded by it. My mother sewed. All my clothes were made by her. That's why they stuck in my memory, along with patterns cut out from magazines. They created an abstract tangle of lines that all looked different. It's a challenge in itself just to follow a single line with your eyes”, she recalls.

Nowak took the form for her art from dressmaking patterns, painstakingly transferring a labyrinth of lines onto white canvases using carbon paper. These are her *Cutouts* (2002), mysterious, “cold” abstractions resembling complex graphs, maps, or constellations that are no longer patterns for sewing coverings for the body.

Nowak's *Cutouts* series was her diploma work at the Warsaw Fine Arts Academy. The artist's de-personalised, “constructivist” project is in reality very close to her own physical experience.

Nowak is one of the most interesting Polish young artists. In 2003, just one year after completing her studies in Warsaw, Mirosław Bałka invited her to contribute to the *Absolut Generations* project for the 50 Venice Biennale. Since then, her paintings, objects, and videos have been exhibited in many individual and group shows both in Poland and abroad, including those held in Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, Art Stations Foundation in Poznań (Poland), and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna.



**Recortes** [Wykroje] 2002, calco negro sobre lienzo, 200 x 300 cm

**Cutouts** [Wykroje] 2002, black carbon copy on canvas, 200 x 300 cm

## Roman Opałka

Abbeville-Saint-Lucien  
(Francia), 1931-Roma  
(Italia), 2011

Abbeville-Saint-Lucien  
(France), 1931-Rome  
(Italy), 2011

158

*Mi idea es tan sencilla como la propia vida: se desarrolla del nacimiento a la muerte. Es una tarea para toda una vida, porque el último número que pinte marcará el final de mi existencia. Estoy intentando plasmar algo que nunca se ha plasmado. Trato de pintar la duración de una vida.* Roman Opałka

Roman Opałka es uno de los artistas conceptuales europeos más destacados y uno de los artistas polacos más eminentes, apreciado y reconocido en todo el mundo. El padre de Opałka fue minero en Francia y regresó a Polonia con su familia en 1935. Tras la Segunda Guerra Mundial, Opałka estudió en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, donde se interesó por la pintura materialista. Más tarde, el artista empezó a crear las obras metafóricas de su serie *Descripción del mundo*. En 1965, se embarcó en un proyecto en el que seguiría trabajando hasta su muerte: un registro del paso del tiempo y, a la vez, de su propia vida. En este conmovedor trabajo, titulado *OPAŁKA 1965 / 1 - ∞*, Opałka plasmó el paso del tiempo cubriendo sus lienzos con filas de números blancos. Parte esencial del proyecto son los autorretratos fotográficos del artista y las grabaciones sonoras en las que recita los números. Tardó treinta años en llegar al número 5.000.000. El proyecto fue truncado por la muerte de Opałka, cuyo último cuadro, inacabado, empieza con el número 5.603.153. Su primera pintura «contada» o *Detalle*, como él las llamaba, se encuentra en la colección del Museo de Arte de Łódź, que también alberga el penúltimo cuadro de la serie. Este último *Detalle* con el número 5.332.889-5.346.903, pintado treinta y cinco años después del primero, es prácticamente blanco.

Según los cálculos del artista, su edad y su ritmo de trabajo no iban a permitirle alcanzar un número compuesto por «ocho ochos, el más cercano posible al símbolo del infinito», Opałka decidió así llegar al número integrado por siete sietes: 7.777.777. De este modo, el proyecto del artista se transformó en una revisión conceptual del motivo del *memento mori*. El último cuadro de la serie pertenece a la fase *blanc merité* (blanco merecido). El lienzo, originalmente negro, había ido pasando por los distintos tonos de gris hasta llegar a ser blanco, con lo que los números blancos que lo cubren resultan casi invisibles.

### **OPAŁKA 1965/1 - ∞ (detalle, autorretratos)**

Fotografías en blanco y negro, 30,2 x 23,9 cm cada una

*My idea is as simple as life itself—it develops from birth till death. It is a task for a lifetime because the last number painted by me will mark the end of my existence. I'm trying to paint something that has never been painted. I'm trying to paint the duration of a life.* Roman Opałka

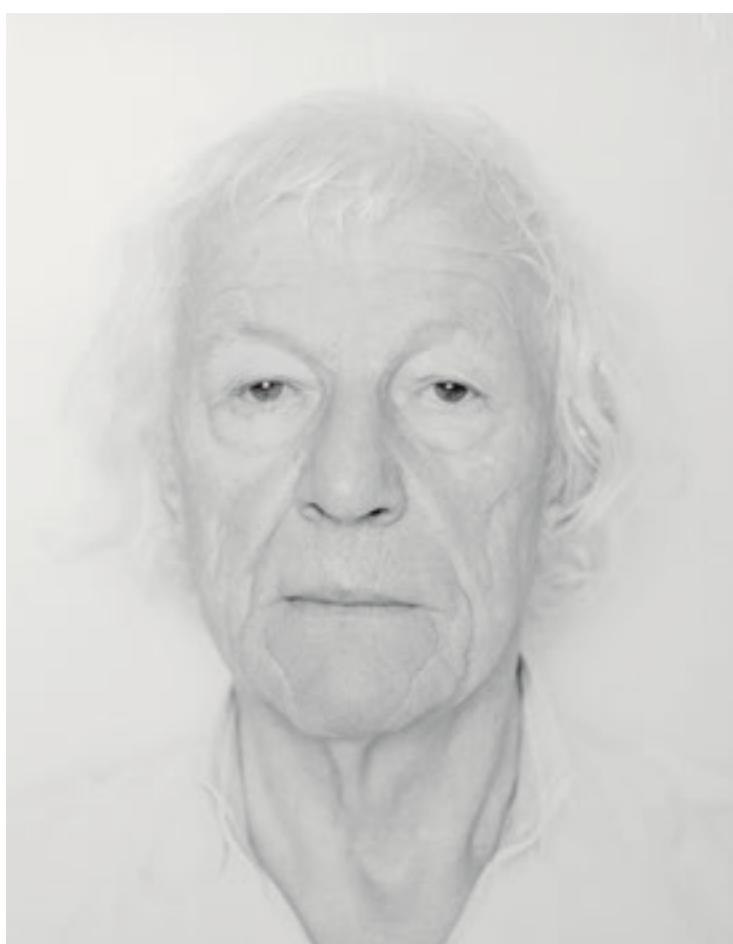
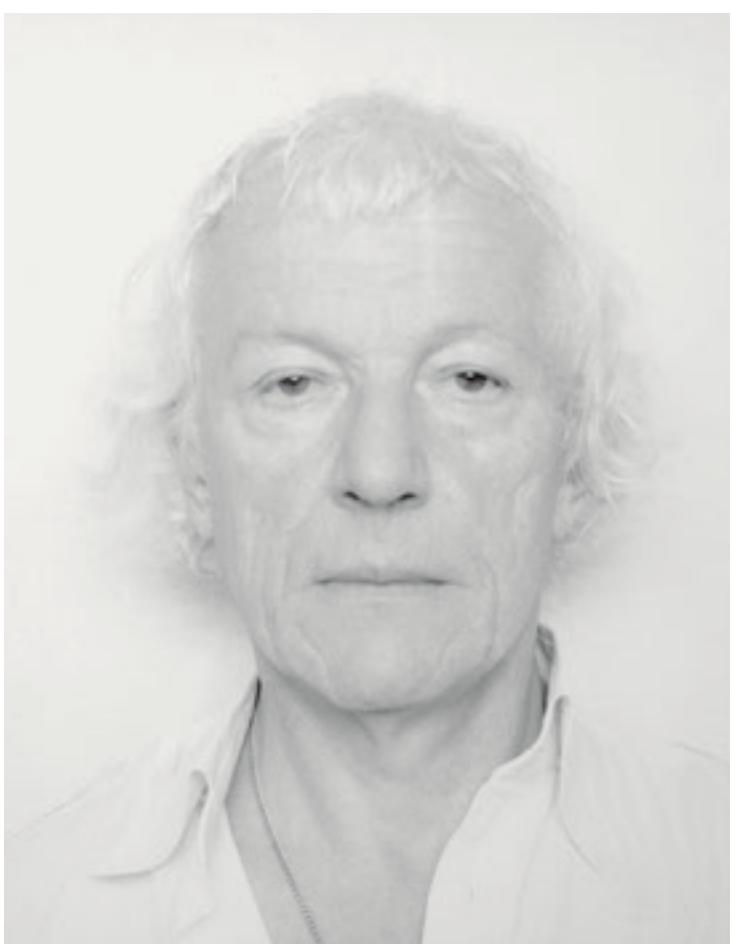
Roman Opałka is one of the leading European conceptual artists and one of the most eminent Polish artists, appreciated and recognised worldwide. Opałka's father was a miner in France who returned with his family to Poland in 1935. After World War Two, Opałka studied at the Warsaw Fine Arts Academy, where he became interested in the painting of matter. Later, the artist began creating the metaphorical works of his *Description of the World* series. In 1965, he embarked on a project that he would continue until his death—a record of the passage of time and, at the same time, of the artist's life. In this moving work, entitled *Opałka 1965/1-∞*, Opałka recorded the passage of time by covering canvases with rows of white numbers. Integral to this project were photographic self-portraits of the artist and audio records of him reciting individual numbers. It took thirty years for Opałka to reach the number 5,000,000. The project was cut short by the Opałka's death, with his last, unfinished painting beginning with the number 5603153. His first "counted" painting, or *Detail*, as he called it, can be found in the collection of the Museum of Art in Łódź, which also includes the penultimate painting in the series. Painted thirty-five years after the first one, this last *Detail*, numbered 5332889-5346903, is almost white.

According to the artist's calculations, his age and the pace of his work would not allow him to reach a number composed of eight eights in his 1965/1-∞ series; one that would be the closest to the infinity symbol. Opałka then decided to reach the number composed of seven sevens: 7.777.777. Thus, the artist's project became a conceptual re-working of the "memento mori" motif. The last painting in the series belongs to the "blanc merité" [well-earned white] phase. The canvas, originally black, passed through all the shades of grey before becoming white, with the recorded white numbers being almost invisible.

### **OPAŁKA 1965/1 - ∞ (detail, self-portraits)**

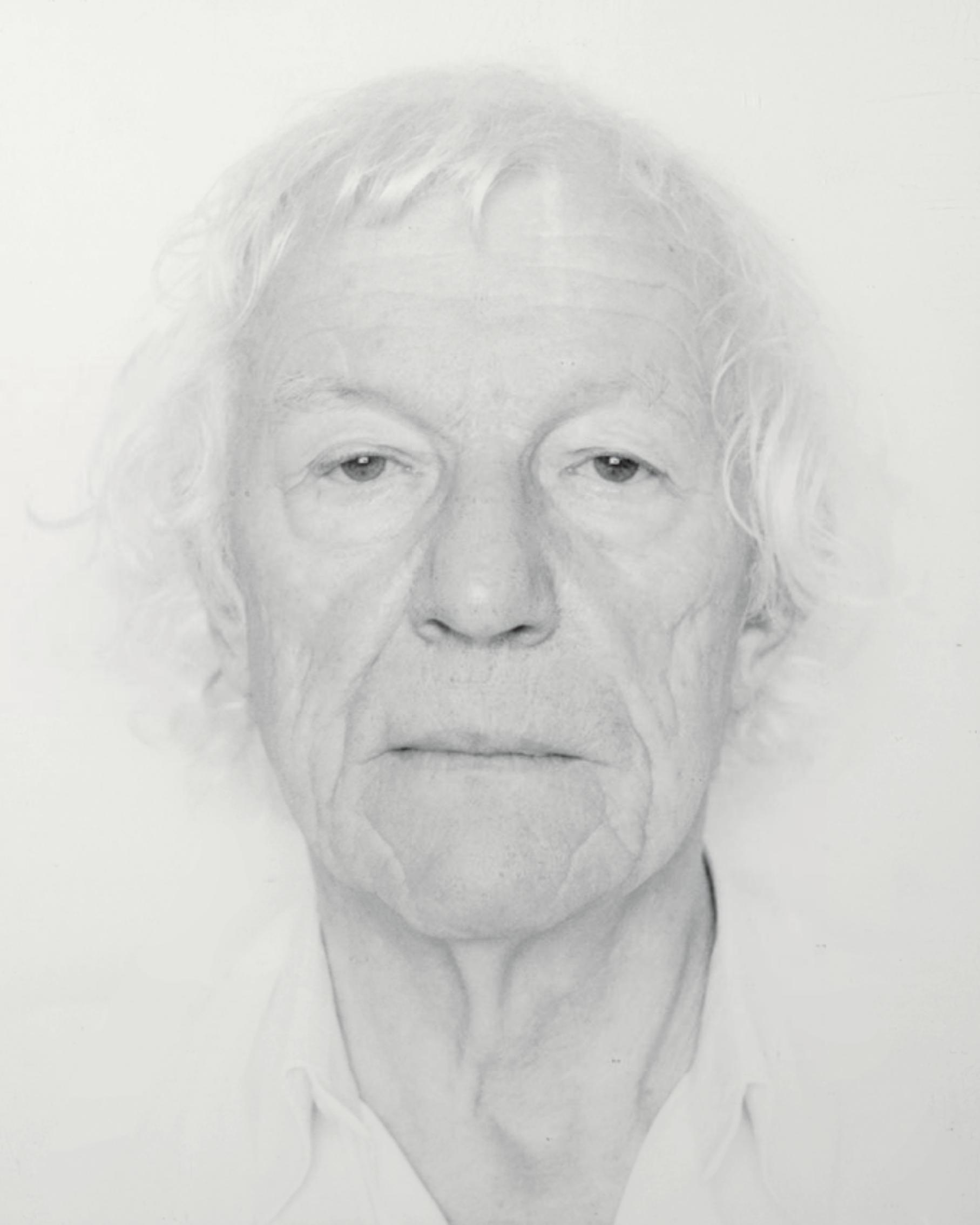
Black and white photographs, 30.2 x 23.9 cm each

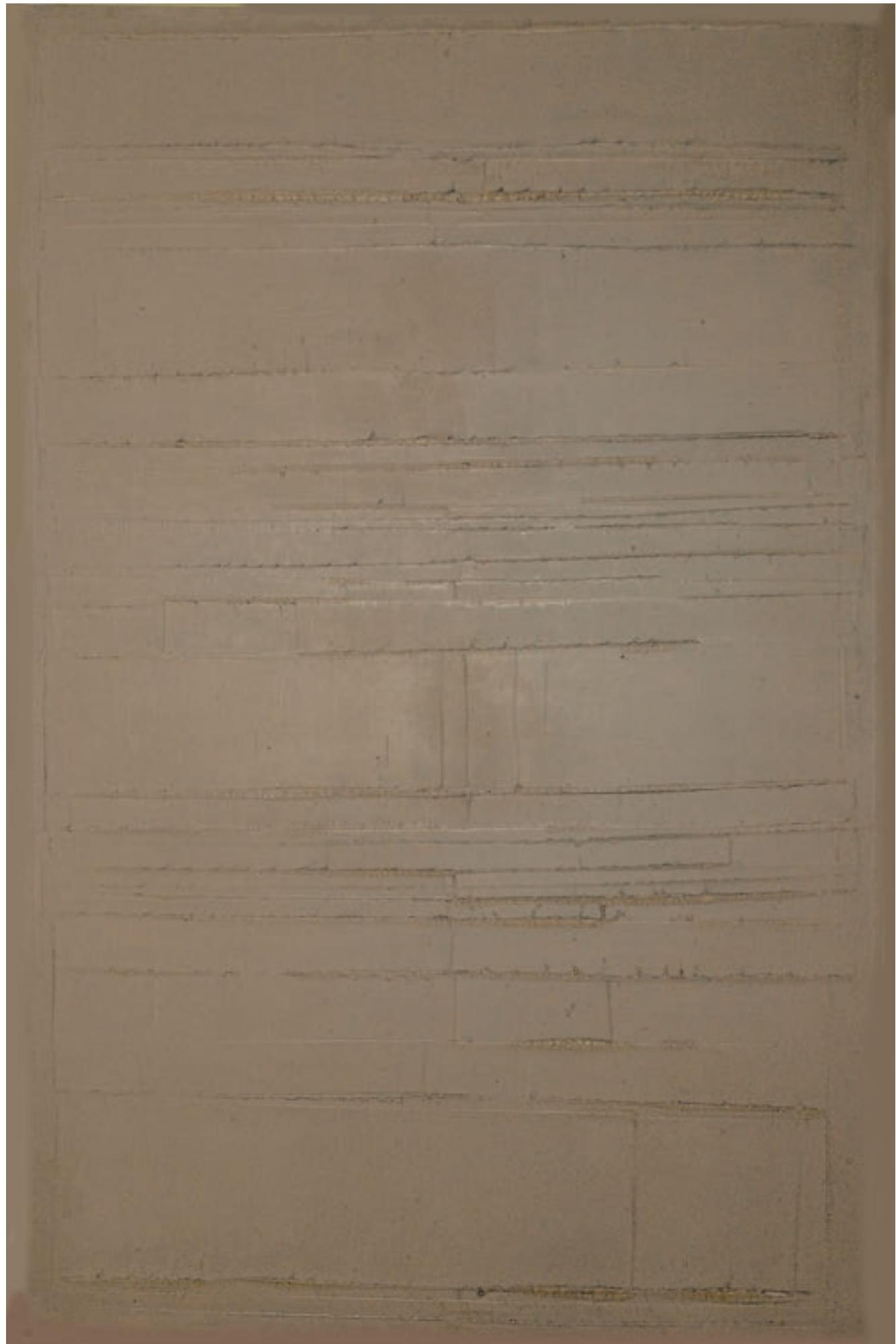




OPAŁKA 1965/1 - ∞ (detalle, autorretratos)

OPAŁKA 1965/1 - ∞ (detail, self-portraits)





Roman Opałka desarrolló también un sistema para exponer las obras de la serie *Detalles*. Una sala octogonal (el arquitecto Jean Nouvel ayudó a diseñar el proyecto) en la que había un cuadro colgado en cada una de las siete paredes (la octava estaba ocupada por la entrada) creaba un entorno perfecto, conocido como *L'Octogone Opałka* (Octógono Opałka). Las fotografías del artista se exhibían a veces de un modo similar. En total, se crearon doscientos treinta *Detalles*.

*Lambda* (1965), perteneciente a la colección de Grażyna Kulczyk, es una de las obras de la serie *Alfabeto griego* de Opałka. Este ciclo, creado el mismo año en el que el artista inició el proyecto *OPAŁKA 1965 /1-∞*, fue una continuación de *Phonemats*, una serie de obras gráficas contemplativas basadas en sutiles transiciones entre distintos tonos de gris. Los títulos de estas creaciones ejecutadas en óleo sobre lienzo procedían de las letras del alfabeto griego (*Lambda*, *Kappa*, *Chi*, *Omicron*, *Gamma*). Opałka cubría los lienzos con gruesas capas de pintura, eliminaba el exceso con una espátula y creaba así cuadros modelados en relieve. Todas las obras de esta serie son monocromáticas y están pintadas en tonos tierra apagados: ocre, gris, verde y también negro y blanco. *Alfabeto griego* recuerda a la pintura matérica del artista, pero, como ha señalado el crítico de arte Bożena Kowalska, Opałka obtuvo resultados diferentes usando los mismos medios. En opinión de Kowalska, Opałka «impuso a la materia la claridad de las divisiones y las superficies anchas, así como el orden riguroso de los límites geométricos».

Roman Opałka participó en la documenta de Kassel (1977), en la Bienal de São Paulo (1987) y en la Bienal de Venecia (1995, 2003, 2011). Las obras del artista se pueden ver en las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York, el Centre Pompidou de París, el Los Angeles County Museum of Art y la Albertina de Viena.

**Lambda** 1965, técnica mixta sobre lienzo, 201 x 131 cm

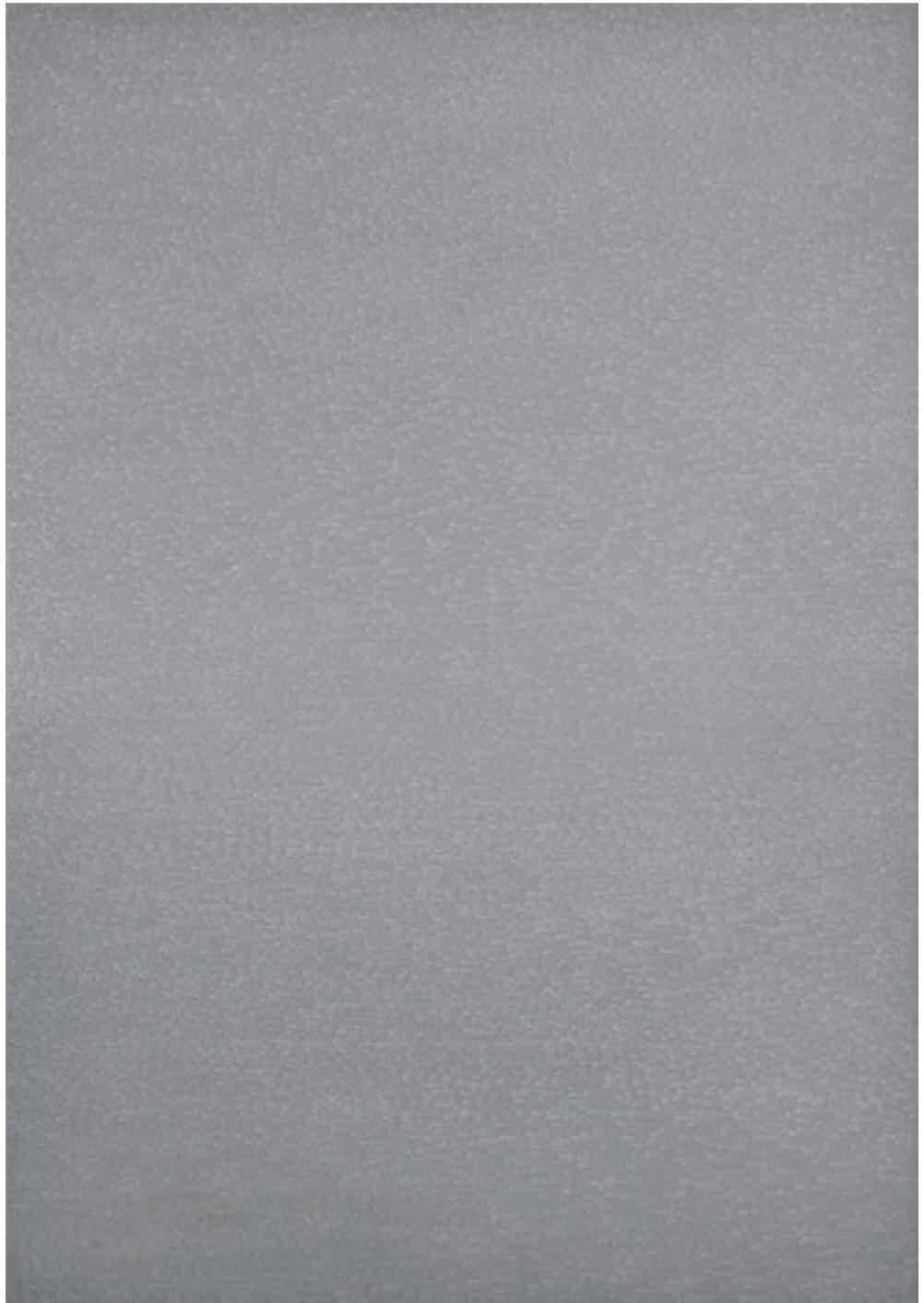
Roman Opałka also developed a system for exhibiting the paintings from the *Details* series: an octagonal hall (the architect Jean Nouvel helped design the project), in which one painting hung on each of the seven walls (the entrance took up the eighth wall), created a perfect environment, known as "L'Octogone Opałka". Photographs of the artist were sometimes exhibited in a similar manner. All in all, two hundred thirty *Details* were created by Opałka.

*Lambda* (1965), held in the collection of Grażyna Kulczyk, is one of the works from Opałka's *Greek Alphabet* series. This cycle, created the same year the artist started the *Opałka 1965/1-∞* project, was a follow-up to *Phonemats*—a series of contemplative graphic works based on subtle transitions between different shades of grey. The titles of these oil-on-canvas paintings came from letters of the Greek alphabet: *Lambda*, *Kappa*, *Chi*, *Omicron*, *Gamma*... Opałka covered the canvases with thick layers of paint and then removed the excess with a palette-knife, thus creating relief-modelled paintings. All the works in this series are monochrome and painted in subdued earth tones: ochre, grey, and green, as well as black and white. *Greek Alphabet* is reminiscent of the artist's painting of matter, but, as the art critic Bożena Kowalska observes, in this series Opałka achieved different results by using the same means. According to Kowalska, Opałka "imposed upon matter the clarity of divisions and wide surfaces, and the rigorous order of geometrical boundaries".

Opałka took part in documenta in Kassel (1977), the São Paulo Biennial (1987), and the Venice Biennale (1995, 2003, and 2011). The artist's works can be found in the collections of the Museum of Modern Art in New York, Centre Pompidou in Paris, Los Angeles County Museum of Art, and Albertina Museum in Vienna.

**Lambda** 1965, mixed media on canvas, 201 x 131 cm





165

Opałka 1965/1 - ∞ Detalle - 816 708 – 843 801  
acrílico sobre lienzo, 196 x 135 cm

Opałka 1965/1 - ∞ Detail - 816 708 – 843 801  
acrylic on canvas, 196 x 135 cm



166

Opałka 1965/1 - ∞ Detalle - 5 583 850 - 5 595 003  
acrílico sobre lienzo, 196 x 135 cm

Opałka 1965/1 - ∞ Detail – 5 583 850 – 5 595 003  
acrylic on canvas, 196 x 135 cm



## Gabriel Orozco

Jalapa (Méjico), 1962

Jalapa (Mexico), 1962

168

Gabriel Orozco, creador de esculturas, instalaciones, pinturas y fotografías, encuentra su inspiración en sus viajes entre México, Nueva York y París, los lugares en los que vive. Sus obras aluden con frecuencia a la vida de la calle y a encuentros accidentales, descubrimientos inusuales y acciones espontáneas. Le gusta trabajar solo. Vuelve a menudo a los mismos temas y utiliza materiales encontrados y objetos ordinarios. En consecuencia, sus creaciones resultan extremadamente contemporáneas y cercanas a la vida cotidiana.

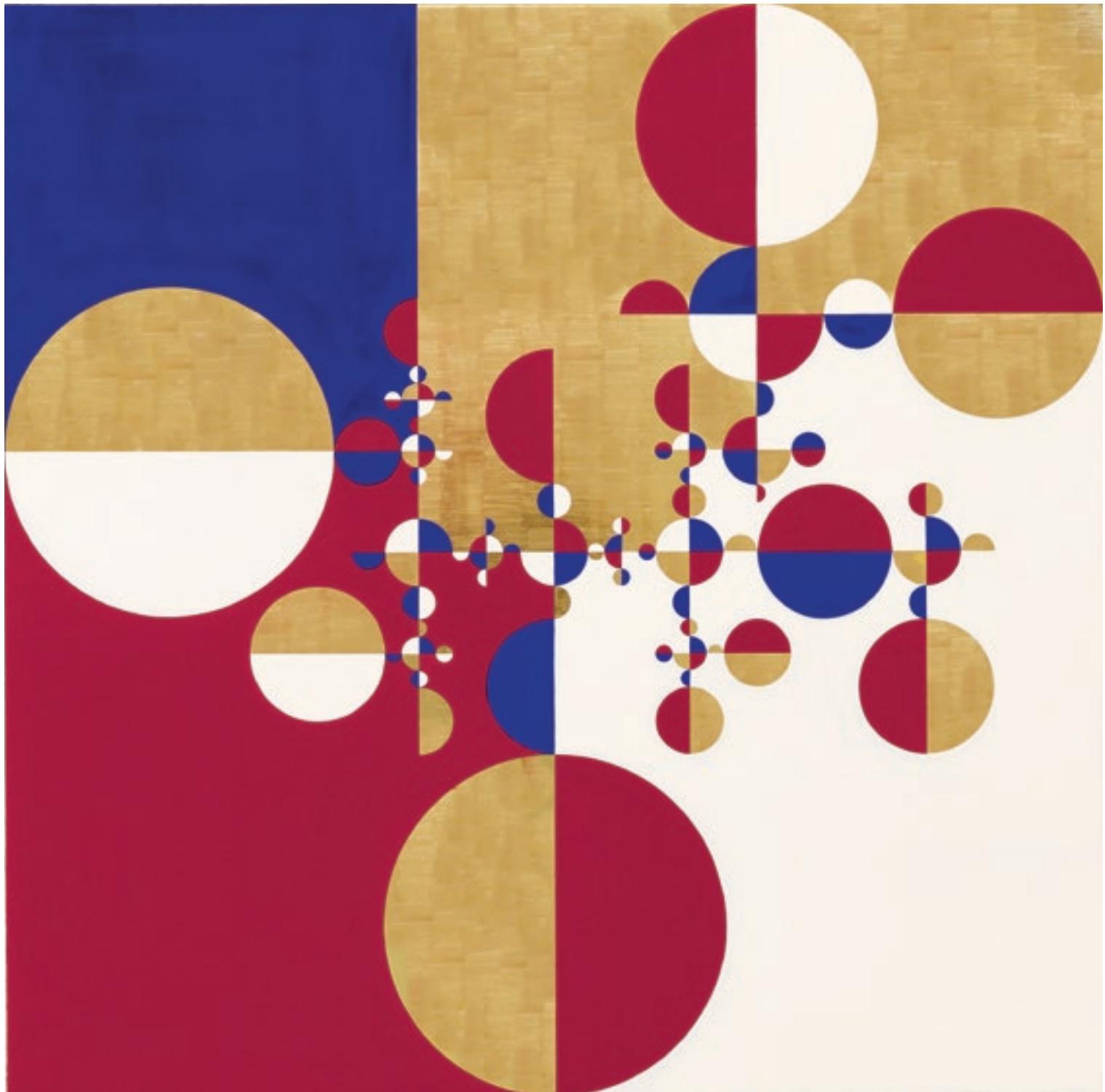
Gabriel Orozco no empezó a interesarse por la pintura hasta 2004. La serie de abstracciones geométricas sobre lienzo titulada *El árbol del samurái* (2007) se exhibió por primera vez en la exposición individual del artista celebrada en la Serpentine Gallery de Londres. La distribución de formas circulares y los precisos gráficos geométricos recuerdan a sus primeros diseños gráficos y bocetos, dibujados en billetes y en pasajes de avión. Creada con la ayuda de un ordenador, la obra se inspira en los movimientos que describe el caballo en el tablero de ajedrez. Orozco explora todas las posibles variantes de los movimientos que puede ejecutar la pieza en un sistema cerrado y con un conjunto de colores claramente definidos (emplea en esta serie una gama restringida de colores: rojo, azul, amarillo y blanco). Esta serie decorativa, de marcado atractivo formal, es también una continuación de su compleja investigación fenomenológica.

Orozco ha expuesto, entre otros lugares, en la Kunsthaus Bregenz de Austria, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Kunstmuseum de Basilea y el Museum of Modern Art de Nueva York. Ha participado en la Bienal de Venecia y en las documenta 10 y 13 de Kassel.

Gabriel Orozco, a creator of sculptures, installations, paintings, and photographs, draws inspirations from his travels between Mexico, New York and Paris—the places where he lives. His works frequently refer to street-life, accidental meetings, unusual discoveries, or spontaneous actions. Orozco likes to work alone. He often returns to the same themes, and he uses found materials and ordinary objects. As a result, his art feels very contemporary and close to everyday life.

Orozco only became interested in painting in 2004. The series of geometric abstractions on canvas *Samurai Tree* (2007) was shown for the first time at the artist's solo exhibition held at Serpentine Gallery in London. The arrangement of circular forms and the precise geometric graphs recall his early graphics and sketches, drawn on banknotes or airline tickets. The work was created using a computer and is inspired by the way a knight moves across a chessboard. Orozco, with the help of a computer, explores all the possible variants of the moves the figure can make within a closed system with a precisely defined and restricted set of colours: red, blue, yellow, and white. This decorative and formally attractive series is also a continuation of his complex phenomenological research.

Orozco has exhibited his work, among other venues, at Kunsthaus Bregenz in Austria, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Modern in London, Kunstmuseum in Basel, and Museum of Modern Art in New York. He has participated in the Venice Biennale and in documenta in Kassel.



**Árbol del samurái (Sin variaciones 6H)** 2007,  
temple al huevo sobre tabla de cedro rojo con pan de oro, 55 x 55 cm

**Samurai Tree (Invariant 6H)** 2007,  
egg tempera on red cedar panel with gold leaf, 55 x 55 cm

## Teresa Pągowska

Varsovia (Polonia),  
1926-2007

Warsaw (Poland),  
1926–2007

170

Teresa Pągowska fue una de las representantes más destacadas del movimiento Nueva Figuración de Polonia, miembro además de Réalités Nouvelles y de la Nouvelle Ecole de París. Tras completar su formación como pintora en la escuela de arte, trabajó restaurando elementos arquitectónicos decorativos durante la reconstrucción del casco antiguo de Gdańsk. Inicialmente, su producción artística se centró en la pintura matérica (*haute pâte*), pero con el tiempo desarrolló un estilo propio enmarcado dentro de la neofiguración que combinaba el expresionismo abstracto, el surrealismo y el expresionismo. Colores planos, deformaciones expresivas, ornamentación, erotismo y una tierna visión del cuerpo, libre de cualquier pretensión de objetividad, son las principales características de su obra. Sentía fascinación por el proceso de deterioro físico que experimenta la forma humana. Pintaba imágenes en las que la «humanidad parecía temer su propio rostro»: los rasgos aparecen distorsionados, desenfocados y retorcidos espasmódicamente. En la década de 1980, Pągowska comenzó a interesarse por los temas religiosos.

*Habitación amarilla* (1970) data de su periodo neofigurativo. Muestra una figura medio humana y medio animal deformada que descansa sobre una silla situada en el centro de una habitación luminosa y vacía.

Pągowska ha sido objeto de exposiciones individuales en el Neuer Berliner Kunstverein de Berlín (1974) y en el Museo Nacional de Poznań (Polonia, 2003), entre otras sedes.

Teresa Pągowska was one of the most important representatives of the New Figuration movement in Poland. She was also a member of Réalités Nouvelles and Nouvelle Ecole of Paris. After graduating in Painting from art school, she worked restoring decorative architectural elements during the reconstruction of the old quarters of Gdańsk. Originally, her artistic work focused on "haute pâte" (matter painting), but over time she created her own brand of New Figuration art, which combined abstract expressionism, surrealism, and expressionism. Flatly painted colours, expressive deformations, decoration, eroticism, and a tender view of the body, free of attempts at objectivity, were the main features of her work. Pągowska was fascinated by the process of physical deterioration the human form undergoes. She painted images in which "humanity seemed afraid of its own face", with distorted, blurred, and spasmodically twisted features. In the 1980s, Pągowska began addressing religious themes.

*Yellow Room* (1970) dates from her New Figuration period. It shows a deformed, human-animal figure wedged in a chair placed at the centre of a bright, empty room.

Pągowska held solo exhibitions, among other venues, in Neuer Berliner Kunstverein in Berlin (1974), and National Museum in Poznań, Poland (2003).



Habitación amarilla [Żółty pokój] 1970, óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm

Yellow Room [Żółty pokój] 1970, oil on canvas, 150 x 130 cm

## Otto Piene

Bad Laasphe (Alemania), 1928

Bad Laasphe (Germany), 1928

172

Otto Piene es una de las figuras más interesantes del arte alemán de posguerra. Pintor, escultor y artista especializado en instalaciones, creó los *Lichtballette* (ballets de luz) y, junto con Heinz Mack y Günther Uecker, fue el fundador y uno de los miembros más destacados del grupo artístico Zero. El grupo, formado en 1957, era famoso por sus exposiciones de un día celebradas en los estudios que los artistas tenían en Düsseldorf, y por sus manifiestos, que defendían un arte opuesto al de la pintura informalista y la abstracción geométrica, de moda en Alemania en aquella época. Zero se convirtió enseguida en un movimiento internacional que aglutinaba a artistas de numerosos países, como Jean Tinguely, Yves Klein, Antoni Tàpies y Lucio Fontana. Los artistas integrados en el grupo Zero usaban la luz y el movimiento en sus creaciones.

A Piene se deben muchas obras pioneras del arte contemporáneo, como los cuadros confeccionados con fuego y humo (*Rauchbilder*) y el *Sky Art*. En 1957 comenzó a crear composiciones monocromas cubiertas con puntos de trama distribuidos de un modo uniforme. Desde 1959, construye objetos espaciales móviles y obras luminocinéticas. Se ha inspirado en la producción de László Moholy-Nagy anterior a la guerra y, en especial, en su *Modulador luz-espacio*, así como en la obra de Fernand Léger *Ballet mécanique*.

Las obras de Otto Piene están integradas por una fuente de luz oculta tras una pantalla de metal perforado. Cuando el accionador eléctrico los pone en movimiento, los elementos crean la impresión de una danza de luz parpadeante. *Columna de luz Double 50* (1972) se compone de dos cilindros de metal colocados el uno sobre el otro, en el interior de los cuales giran las fuentes de luz. Este giro provoca que sobre las paredes de la sala aparezcan y desaparezcan unos puntos de luz. *Columna de luz Double 50* no es tanto una escultura como un entorno que influye en la percepción. Como el resto de sus *Lichtballette*, esta obra continúa la tradición europea del arte cinético y el *op art*.

Las obras de Otto Piene se han mostrado en la Bienal de Venecia, incluido en *El Palacio Enciclopédico*, así como en las documenta 2 y 6 de Kassel. Sus creaciones forman parte de numerosas colecciones, como las del Museum of Modern Art de Nueva York, el Smithsonian American Art Museum de Washington D. C., la Sammlung Hoffmann de Berlín y el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio.

**Columna de luz Double 50** [Lichtsäule Double 50] 1972,  
metal, lámparas y transmisión, 210 x 50 cm Ø

Otto Piene, one of the most interesting figures in post-war German art, is a painter, sculptor, and installation artist. He is the founder of *Light Ballets* and, along with Heinz Mack and Günther Uecker, the founder and leading figure of the art group Zero. Founded in 1957, Zero was famous for its one-day exhibitions held in artists' studios in Düsseldorf and for its manifestos promoting art that was in opposition to informal painting and geometric abstraction, which were then fashionable in Germany. Zero quickly became an international movement, linking artists from different countries, such as Jean Tinguely, Yves Klein, Antoni Tàpies, and Lucio Fontana. The artists gathered around the group Zero created art using light and movement.

Piene is the author of many groundbreaking contemporary art works, such as paintings made with fire and smoke (*Rauchbilder* [*Sky Art*]). In 1957, he began to create monochrome compositions covered with evenly arranged raster points. Since 1959, he has built lumino-kinetic works with mobile, spatial objects. He has been inspired by the pre-war work of László Moholy-Nagy—in particular by his *Light Space Modulator*—and by Fernand Léger's *Ballet Mécanique*.

Piene's works consist of a light source concealed behind a perforated metal screen. Set in motion by an electric actuator, the elements give the impression of a flickering dance of light. *Light Column Double 50* (1972) consists of two metal cylinders arranged one above the other. The lamps that turn inside them make points of light appear and disappear on the walls of the room. *Light Column Double 50* is not so much a sculpture as an environment that influences perception. Like all of the artist's *Light Ballets*, it carries on the tradition of European op-art and kinetic art.

Piene's works have been shown, among other venues, at the Venice Biennale, including *The Encyclopedic Palace* in 2013, and documenta in Kassel. The artist's works are part of many collections, including those of the Museum of Modern Art in New York, Smithsonian American Art Museum in Washington D.C., Sammlung Hoffmann in Berlin, and National Museum of Modern Art in Tokyo.

**Light Column Double 50** [Lichtsäule Double 50] 1972,  
metal, lamps and electric actuator, 210 x 50 cm Ø



## Agnieszka Polska

Lublin (Polonia), 1985

Lublin (Poland), 1985

174

Agnieszka Polska es una de las artistas más interesantes de la generación más joven. Crea animaciones, dibujos y vídeos en los que usa fotografías de archivo, documentación de obras de arte y material visual que prepara siguiendo las convenciones estilísticas de pinturas históricas. Su interés se centra en la historia, en especial en las utopías modernas, y también en los mecanismos de la memoria y la creación de mitos e ilusiones. Las referencias a los cánones de belleza del pasado impregnán su obra de una distintiva atmósfera nostálgica y melancólica.

Entre sus originales proyecciones de arte moderno se incluye el tríptico *Tres videos con narración*. En los dos primeros vídeos, *El olvido de los nombres propios* (2009) y *Mis cosas favoritas* (2009), transformó las obras de otros artistas—como Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria o Wolf Vostell—en una suerte de utilería a partir de la cual confeccionar una casa de muñecas. La tercera película, *Sensibilización al color* (2009), es un intento deliberadamente distorsionado de reconstruir una *performance* de Włodzimierz Borowski de 1968 a partir de la documentación fotográfica. «Los malentendidos y las malinterpretaciones son los factores que hacen avanzar la cultura, que crean nuevas cualidades y plantean nuevas preguntas. El archivo—como cualquier organismo vivo—vive y cambia sin cesar, multiplicando interminablemente las imágenes de sí mismo. Los elementos que han sido negados y rechazados en el proceso de archivar emergen más tarde como la materia oscura del subconsciente», explica la artista.

En el vídeo *Gimnasia médica* (2009), Polska insufla nueva vida a las ilustraciones de un manual médico de antes de la guerra. Los agotadores ejercicios gimnásticos, dirigidos a corregir posturas incorrectas o a la rehabilitación tras un accidente, se transforman en manos de la artista en un teatro de danza sutil, sensual y surrealista.

Agnieszka Polska ha mostrado sus creaciones en lugares como la Tate Modern de Londres, el Instituto KW de Arte Contemporáneo de Berlín, el Palais de Tokyo de París, la Kunsthalle de Salzburgo y el Museo de Arte Moderno de Varsovia. En 2012 fue nominada para el premio Generaciones Futuras otorgado por el Centro de Arte Pinchuk de Kiev (Ucrania) y en 2013 ha estado entre los finalistas del galardón Views de la Deutsche Bank Foundation.

Agnieszka Polska is one of the most interesting artists of Poland's young generation. She creates animations, drawings, and videos in which she uses archive photography, documentation of works of art, and specially prepared visual materials stylised on historic paintings. She is interested in history—especially modernist utopias—the mechanisms of memory, and the construction of myths and illusions. The references to past canons of beauty create a specific, nostalgic, and melancholic atmosphere in her art.

Her original screenings of modernist art include *Three Videos with Narration*. In the first two, *The Forgetting of Proper Names* (2009) and *My Favourite Things* (2009), she transformed the works of other artists—such as Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria, or Wolf Vostell—into a kind of prop from which she could create a doll's house. The third film, *Sensitization to Colour* (2009), is a deliberately distorted attempt at reconstructing a 1968 performance by Włodzimierz Borowski on the basis of photographic documentation. As she explains, “Misunderstandings, misinterpretations—these are the factors which push culture forward, creating new qualities and posing new questions. The archive—like each and every living organism—lives and changes without ceasing, endlessly multiplying images of itself. Elements which have been negated and rejected in the process of archiving later emerge as the dark matter of our subconscious.”

In the *Medical Gymnastics* (2009) video, Polska breathed new life into illustrations from a pre-war medical manual. The exhausting gymnastic exercises, aimed at correcting poor posture or rehabilitation after an accident, are changed by the artist into a subtle, sensual, and surreal dance theatre.

Polska has shown her work, among other venues, at Tate Modern in London, KW Institute for Contemporary Art in Berlin, Palais de Tokyo in Paris, Kunsthalle in Salzburg (Austria), and Museum of Modern Art in Warsaw. In 2012 she was nominated for the Future Generations Prize awarded by the Pinchuk Art Centre in Kiev (Ukraine) and in 2013 for The Views Award from the Deutsche Bank Foundation.



175

**Gimnasia médica** [Ćwiczenia korekcyjne] 2009, video, 8:02 min

**Medical Gymnastics** [Ćwiczenia korekcyjne] 2009, video, 8:02 minutes



176



Gimnasia médica [fotogramas]

Medical Gymnastics [still photographs]



177



## Bettina Rheims

Neuilly-sur-Seine  
(Francia), 1952

Neuilly-sur-Seine  
(France), 1952

178

Antes de empezar a trabajar como fotógrafa, Bettina Rheims fue modelo. Como ella misma explicó en una entrevista, siempre prefirió estar al otro lado del objetivo. Se dio a conocer a principios de la década de 1980 con una serie de retratos de *strippers* y acróbatas. Este primer trabajo de la fotógrafa, aún debutante y desconocida, se presentó en una exposición individual en el Centre Pompidou en 1981. Desde entonces, su interés artístico siempre se ha centrado en las personas. La única excepción puede encontrarse en una serie de obras en las que immortalizó animales disecados, que ella fotografiaba de manera que parecieran vivos (*Animal*, 1982). Rheims se especializó en retratos de mujeres desnudas o semidesnudas. Su obra analiza la feminidad en todas sus facetas: cultural, religiosa, sexual. Bettina Rheims ha colaborado también con importantes revistas (*ELLE*, *Paris Match*) y ha fotografiado a personajes famosos, como Madonna y Jaques Chirac, además de retratar a hombres y mujeres anónimos. Desde los 24 años, Rheims colabora con el escritor Serge Bramly, con quien han llevado a cabo cinco proyectos hasta la fecha: *Habitación cerrada* (1992), *INRI* (1998), *Shanghai* (2003), *Bettina Rheims: Retrospectiva* (2004) y *Rose, es París* (2009).

*Piedad* (1997) pertenece a la serie *INRI*. Rheims y Bramly trabajaron juntos tanto en las fotografías como en los textos complementarios. La preparación del proyecto requirió visitas a iglesias y museos y conversaciones con sacerdotes, teólogos e historiadores de arte. La serie completa se publicó en formato de álbum en 1998. *INRI* está basada en el Nuevo Testamento y en su interpretación visual a lo largo de los últimos dos mil años. Bramly y Rheims reinterpretan los motivos más importantes de la cultura europea con la ayuda del medio moderno de la fotografía. La Natividad, el sermón de la montaña, la Crucifixión y otras escenas de la vida de Jesús se presentan en contextos modernos, a veces atractivos y a veces radicales, que producen nuevos iconos. El proyecto pretende responder a una pregunta: ¿cómo se debe representar la vida de Jesús a principios del siglo XXI? ¿Cómo ilustrar su existencia, sus acciones y sus enseñanzas en el contexto de un mundo que nos resulte familiar, del modo más directo posible y también, paradójicamente, de manera atemporal, en sintonía con las palabras del Evangelio: «Y he aquí, yo estoy con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo»?

Bettina Rheims ha expuesto sus creaciones en el Centre Pompidou y la Maison Européenne de la Photographie de París y en la Art Gallery of New South Wales de Sídney. En 1994, obtuvo el galardón Grand Prix de la Photographie de la Ville de Paris.

Bettina Rheims was a model before she began working as a photographer. As she explained in an interview, she always preferred standing on the other side of the lens. She gained renown in the early 1980s with a series of portraits of strippers and acrobats. This debut series by a then unknown photographer was shown in a solo exhibition at the Centre Pompidou in 1981. Since that time, the focus of her artistic interest has always been on people. The only exception is a series of works in which she immortalised stuffed animals, photographing them so that they looked alive (*Animal*, 1982). Portraits of naked or semi-naked women are Rheims' speciality. Her work is about analysing femininity in all its aspects: cultural, religious, and sexual. Rheims has also collaborated with major magazines (*ELLE*, *Paris Match*, etc.), photographing celebrities, such as Madonna or Jaques Chirac, as well as anonymous men and women. Since the age of twenty-four, Rheims has collaborated with the writer Serge Bramly. Together, they have carried out five projects to date: *Chambre close* (1992), *INRI* (1998), *Shanghai* (2003), *Bettina Rheims: Retrospective* (2004), and *Rose c'est Paris* (2009).

In *Pieta* (1997), part of the *INRI* series, Rheims and Bramly worked together on both the photographs and the accompanying texts. Preparation for the project involved visits to churches and museums and discussions with priests, theologians, and art historians. The entire series was published as an album in 1998. *INRI* is based on the New Testament and its visual interpretation over the last two thousand years. Bramly and Rheims reinterpreted the most important motifs from European culture with the aid of the modern medium of photography. The Nativity, the Sermon on the Mount, the Crucifixion and other scenes from the life of Jesus were shown in modern, sometimes attractive, sometimes drastic, contexts, resulting in new icons. The project was intended to answer the question of how to represent the life of Jesus at the beginning of the twenty-first century, how to illustrate his life, deeds and teachings in the context of a world that is familiar to us, as directly as possible, and also, paradoxically, timelessly, in accordance with the words of the Gospel: "And behold, I am with you always, to the end of the age."

Rheims has shown her work, among other venues, in the Centre Pompidou and Maison Européenne de la photographie in Paris and the Art Gallery of New South Wales in Sydney. In 1994, she won the Grand Prix de la Photographie de la ville de Paris.



179

**Piedad (de la serie INRI)** [Piéta (z serii INRI)] 1997,  
fotografía en color, 154 x 125 cm

**Pieta (from the INRI series)** [Piéta (z serii INRI)] 1997,  
colour photograph, 154 x 125 cm

## Jan Schoonhoven

Delft (Países Bajos),  
1914–1994

Delft (Netherlands),  
1914–1994

180

*Una superficie blanca no es un paisaje ártico ni una materia cargada de asociaciones específicas. No es ni un material hermoso ni un símbolo de nada. Una superficie blanca es una superficie blanca.* Jan Schoonhoven

Jan (Johannes Jacobus) Schoonhoven es creador de pinturas, relieves y formas espaciales. Estudió en la Real Academia de Artes Plásticas de La Haya. Después de la Segunda Guerra Mundial, empezó a trabajar en una oficina de correos y a crear arte en su tiempo libre, de noche y durante los fines de semana. Schoonhoven no tenía estudio: trabajaba en una mesa de su sala de estar, lo que explica el formato limitado de sus piezas. Contar con unos ingresos estables le permitía trabajar libre de las restricciones impuestas por la situación económica o las tendencias del momento. Según Schoonhoven, el arte debía ser absolutamente objetivo y estar desprovisto de cualquier componente emocional. El arte debía, ante todo, proclamar la belleza del mundo moderno.

Schoonhoven participó activamente en la vida cultural de los Países Bajos. En la década de 1950, estuvo vinculado al grupo COBRA y posteriormente se unió al Nederlandse Informele Groep. Desde 1960, junto con Jan Hendrikse y Henk Peeters, integró el Nul-groep, asociado con el grupo Zero. Pese a la ruptura del grupo, Schoonhoven se mantuvo fiel a los ideales compartidos por el colectivo hasta el final de su vida. Entre esos principios se incluían la monocromatidad, la geometría y una repetición rítmica de elementos.

A comienzos de los años sesenta, el artista dejó la pintura y empezó a crear formas espaciales. A fin de alcanzar la máxima objetividad, Schoonhoven elaboraba sus obras usando los elementos más básicos y repetitivos organizados en estructuras rítmicas y simétricas. A la vez, abandonó el color en favor del blanco, que consideraba neutro. Usaba principalmente papel maché y cartón por su textura rugosa, que contrastaba bien con la geometría sólida de las formas rígidas del artista. Schoonhoven se inspiraba en los objetos más triviales, como pérgolas de madera, mosaicos o persianas. Estas fascinaciones se reflejan en el relieve R 72-21 de 1972.

En 1967, el artista fue galardonado con el segundo premio de la Bienal de São Paulo. Sus obras se han expuesto también en las documenta 4 y 6 de Kassel, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y en el Gemeentemuseum de La Haya. Sus piezas forman parte de las colecciones del Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, el Centre Pompidou de París, la Tate Modern de Londres y el Museum of Modern Art de Nueva York.

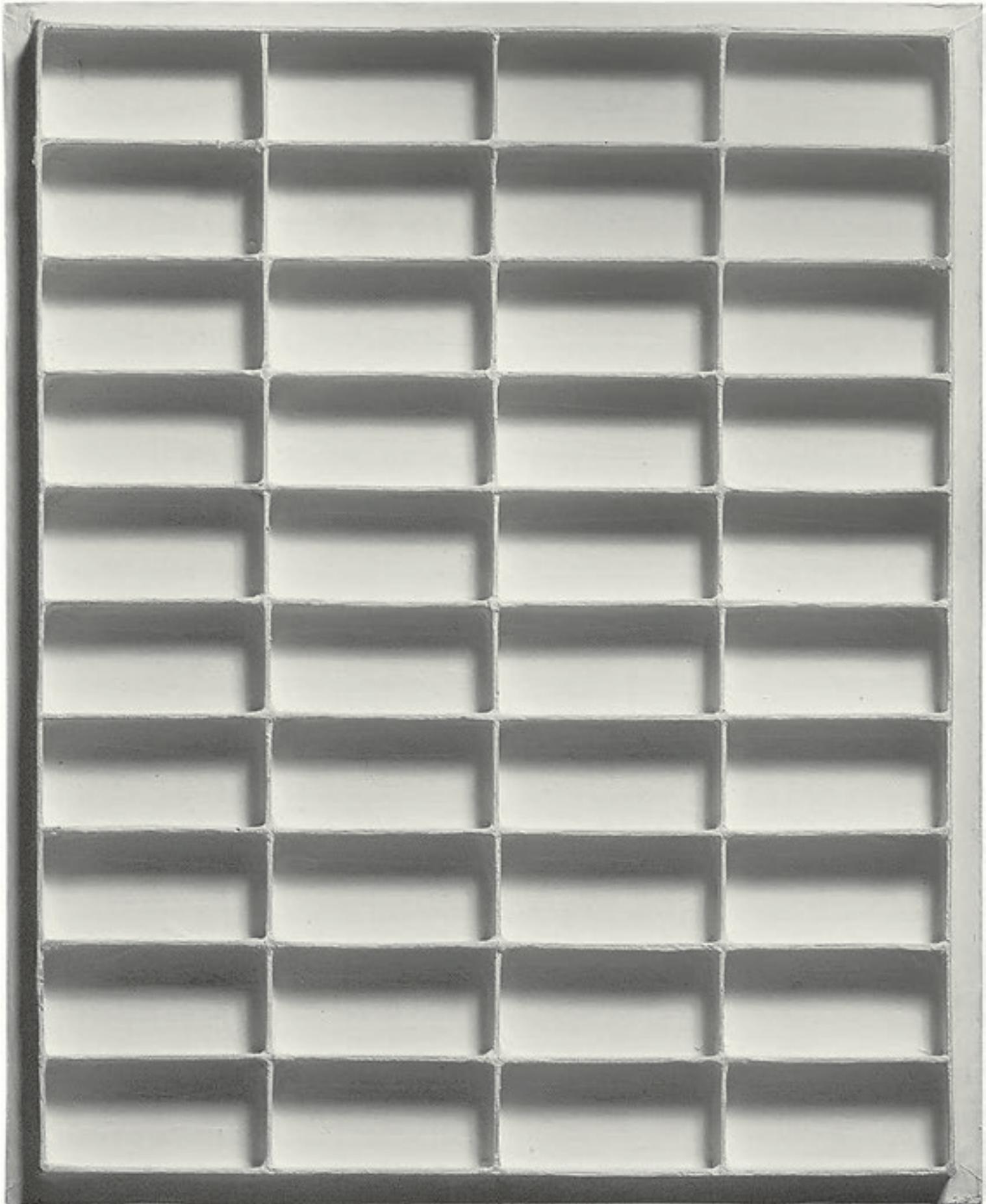
*A white surface is not an arctic landscape or matter charged with any specific associations. It is neither a beautiful material, nor a symbol of anything. A white surface is a white surface.* Jan Schoonhoven

Jan (Johannes Jacobus) Schoonhoven is the author of paintings, reliefs, and spatial forms. He studied at the Royal Academy of Visual Arts in The Hague and after World War Two started to work at a post office and created art "after hours", in the evenings and during weekends. Schoonhoven had no studio: he worked on a table in his living room, which explains the limited format of his pieces. Having a steady income meant he could work without the constraints imposed by the current economic situations or trends. According to Schoonhoven, art should be absolutely objective and devoid of any emotional element. Indeed, art should affirm the beauty of the modern world.

Schoonhoven took an active part in the cultural life of the Netherlands. In the 1950s, he was associated with the COBRA Group and later joined Nederlandse Informele Groep. Since 1960, together with Jan Hendrikse and Henk Peeters, he was part of Nul-groep, associated with the Zero group. Despite the group's break-up, Schoonhoven remained faithful to the ideals the collective shared until the end of his life. These included monochromativity, geometry, and a rhythmic repetition of elements.

In the early 1960s, the artist shifted from painting to creating spatial forms. In order to achieve maximal objectivity, Schoonhoven built his works from the most basic and repetitive elements, arranged in rhythmic, symmetrical structures. At the same time, he abandoned colour in favour of white, which he saw as neutral. He used mainly papier-mâché and cardboard because their rough texture contrasted well with the solid geometry of the artist's rigid forms. Schoonhoven derived his inspiration from the most trivial objects, such as wooden arbours, tiles, or shutters. These fascinations are reflected in the 1972 relief R 72-21.

In 1967, Schoonhoven was awarded a Second Prize at the São Paulo Biennial. His works have been exhibited at documenta in Kassel, as well as in Stedelijk Museum in Amsterdam and Gemeentemuseum in The Hague. His works can be found in the collections of the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, Centre Pompidou in Paris, Tate Modern in London, and Museum of Modern Art in New York.



R 72-21 1972, madera, cartón y papel maché, 53,3 x 43 cm

R 72-21 1972, wood, cardboard and papier-maché, 53.3 x 43 cm

## Kajetan Sosnowski

Vilna (actual Lithuania), 1913–  
Varsovia (Polonia), 1987

Vilnius (now Lithuania), 1913–  
Warsaw (Poland), 1987

182

*Limitar los medios de expresión me proporcionó unas condiciones más favorables para organizar conscientemente un cuadro.* Kajetan Sosnowski

Pintor, dibujante y escultor, antes de la Segunda Guerra Mundial Kajetan Sosnowski estudió en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Tras la ocupación nazi, empezó a participar en la organización de la vida artística de Polonia. Fue uno de los fundadores del Sindicato de Artistas y Diseñadores Polacos de Łódź y ocupó el cargo de director artístico del semanario *Kuźnica*. Como cofundador de Grupa 55, participó activamente en todas sus exposiciones y en la gestión de la Galería Krzywe Koło de Varsovia, creada por el grupo. Contribuyó al desarrollo del programa de la Galería El de Elbląg y la de la Bienal de Formas Espaciales local, en la que posteriormente participó como escultor. También colaboró en la creación de la Galería 72 en Chełm Lubelski.

Entre 1958 y 1959, Sosnowski trabajó en la serie abstracta *Pinturas en blanco*, a la que pertenece *Composición en blanco B 9 XII* (1958). Como recuerda el propio artista, la serie nació de la desesperación y de una pérdida de fe en sí mismo. Sosnowski creía que una paleta de colores completa ofrecía demasiadas variaciones y por ello se limitaba a los tonos menos «activos», centrándose a cambio en la estructura del cuadro. Como observa Bożena Kowalska, «amasaba una pintura muy densa con una espátula, como si fuese arcilla [...]. El tosco mate se yuxtaponía al brillante acabado de la superficie. Sus pinturas eran casi relieves. La sombra inundaba las depresiones y la luz centelleaba en las secciones lisas y convexas de la superficie. En la calidez del blanco, el austero gris se volvía de repente azul». Los cuadros blancos de Sosnowski fueron únicos en el contexto del arte polaco de la época.

Kajetan Sosnowski ha protagonizado diversas exposiciones individuales, como las de las galerías Krzywe Koło, Współczesna y Studio de Varsovia, la Galería Pod Mona Lisą y el Museo de Arte Moderno de Wrocław (Polonia), el Museo de Zielona Góra (Polonia), la Galería Krzysztofory de Cracovia (Polonia) y diversas galerías de Dinamarca, Italia y Alemania. Una gran muestra individual celebrada en la Galería Zachęta de Varsovia en 1988 resumió toda su trayectoria artística.

**Composición en blanco B 9 XII** [Kompozycja w białym B 9 XII] 1958,  
óleo sobre lienzo, 136 x 101 cm

*Limiting the media of expression provided me with better conditions for consciously organising a painting.* Kajetan Sosnowski

A painter, draughtsman, and sculptor, prior to World War Two Kajetan Sosnowski studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw. After the Nazi occupation, he became involved in the organisation of artistic life in Poland. He was one of the founders of the Union of Polish Artists and Designers in Łódź and the artistic director of *Kuźnica* weekly. As the co-founder of Grupa 55, he was actively engaged in all of their exhibitions and in the undertakings of Galeria Krzywe Koło in Warsaw, which was set up by the group. He contributed to the development of the program of Galeria El in Elbląg and of the local Biennial of Spatial Forms, where he later showed work as a sculptor. He also contributed to the establishment of Galeria 72 in Chełm Lubelski.

Between 1958 and 1959, Sosnowski worked on a series of abstract *Paintings in White*, including *Composition in White B 9 XII* (1958). As the artist recalls, the series was born out of despair and loss of faith in himself. Sosnowski believed that a full colour palette offered too many variations, and consequently limited his work to the least "active" hues, focusing instead on the structure of the painting. As Bożena Kowalska observes, "He kneaded thick paint with a spatula, like clay [...]. He juxtaposed a coarse matte with the shiny gloss of the surface. His paintings looked more like reliefs. There was shade in the depressions and light flickered on the smooth and convex sections of the surface. In the warmth of whiteness, the austere grey suddenly became blue" Sosnowski's white paintings were unique in terms of the Polish art of the time.

Sosnowski has held solo shows, among other venues, in Krzywe Koło gallery, Studio gallery, and Współczesna gallery in Warsaw, Pod Mona Lisą gallery and Museum of Contemporary Art in Wrocław (Poland), Museum in Zielona Góra (Poland), and Krzysztofory Gallery in Kraków (Poland), as well as in galleries in Denmark, Italy, and Germany. In 1988, a large solo show at the Zachęta gallery in Warsaw summed up his artistic *œuvre*.

**Composition in White B 9 XII** [Kompozycja w białym B 9 XII] 1958,  
oil on canvas, 136 x 101 cm

Kajetan 58

## Henryk Stażewski

Varsovia (Polonia),  
1894–1988

Warsaw (Poland),  
1894–1988

184

*El arte abstracto de Stażewski lleva una enorme carga de sutileza, incluso de intimidad, en su ejecución; su disciplina está más estrechamente vinculada —más de lo que podría parecer a primera vista— con la poesía que con la estéril filosofía.* Jerzy Olkiewicz

Henryk Stażewski fue uno de los artistas polacos más importantes y audaces del siglo xx. Pintor, diseñador y creador de decorados y carteles, participó en la fundación de la vanguardia polaca anterior a la guerra y contribuyó enormemente a la historia de la vanguardia mundial. Tras graduarse en la Escuela de Bellas Artes de Varsovia, trabajó con los grupos de vanguardia más importantes de Polonia. Expuso por primera vez con los expresionistas polacos y fue después cofundador de los grupos Blok, Praesens y a.r. En 1924, empezó a viajar con frecuencia a París, donde estableció una estrecha relación con Piet Mondrian y Michel Seuphor. Perteneció a los grupos internacionales Cercle et Carré y Abstraction-Création. Cofundó el Museo de Arte de Łódź y, entre 1929 y 1931, ayudó a adquirir nuevas obras para su colección. Durante la guerra, sus obras se destruyeron en un incendio en su estudio. Tras la contienda, colaboró con la galería de vanguardia Krzywe Koło de Varsovia y en 1965 cofundó la Galería Foksal.

Para Stażewski, la abstracción tenía que ver con la búsqueda de un equivalente artístico de la naturaleza, a fin de extraer su esencia y descubrir las leyes que gobiernan el universo, no a través de las matemáticas, sino por medio de la intuición y el instinto. Defendía que la ciencia, la tecnología y el arte eran en esencia abstractas y tenían un objetivo común: la adquisición de conocimiento. Tras la guerra, en paralelo a su regreso al cubismo, Stażewski experimentó con el espacio y el color. En la década de 1960, «descubrió» los relieves, una síntesis de pintura, escultura y arquitectura. El juego de luces y sombras intensifica la ilusión espacial, de modo que cuando el espectador se mueve, la composición cambia y «cobra vida». El artista trabajaba con diversos materiales, como el cobre, el aluminio y dos innovaciones de la época: el plexiglás y las pinturas fluorescentes. Después de 1970, Stażewski retomó la pintura geométrica plana, enriquecida con cálidos colores neón.

Fue uno de los precursores del conceptualismo. Algunos residentes de Wrocław aún recuerdan cómo, en 1970, proyectó en el cielo nocturno haces cruzados de luz visibles a treinta kilómetros de distancia. Pensaba que el arte estaba tan estrechamente ligado a la vida que podía incluso curar la enfermedad. Después de la guerra, diseñó salas azules para los hospitales psiquiátricos.

*Stażewski's abstract art carries an enormous load of subtlety, and even intimacy, in its execution; its discipline is more closely linked—than might first appear—with poetry than with sterile philosophy.* Jerzy Olkiewicz

Henryk Stażewski was one of the most important and daring Polish artists of the twentieth century. A painter, designer, set designer, and poster designer, he helped found the pre-war Polish avant-garde and contributed greatly to the history of the avant-garde worldwide. After graduating from the Warsaw School of Fine Arts, he worked with the most important avant-garde groups in Poland. He first exhibited with the Polish expressionists and then co-founded the groups Blok, Praesens and a.r. In 1924, he began travelling frequently to Paris, where he established close ties with Piet Mondrian and Michel Seuphor. He belonged to the international groups Cercle et Carré and Abstraction-Création. He co-founded the Museum of Art in Łódź, and from 1929 to 1931 helped it acquire new works for its collection. During the war, his works were destroyed in a fire in his studio. After the war, he established ties with the avant-garde Krzywe Koło gallery in Warsaw, and in 1965 he co-founded the Foksal gallery.

For Stażewski, abstraction was about the search for an artistic equivalent of nature, about extracting its essence and discovering the laws governing the universe—not through mathematics, but by means of intuition and instinct. He claimed that science, technology, and art were essentially abstract and had a common goal: the acquisition of knowledge. After the war, alongside his return to cubism, Stażewski experimented with space and colour. In the 1960s, he “discovered” reliefs; a synthesis of painting, sculpture, and architecture. The play of light and shadow increases the illusion of space, so that when the viewer moves, the composition changes and “comes to life”. The artist used a variety of different materials: copper, aluminium, and two recent innovations: Plexiglas and fluorescent paints. After 1970, he again returned to flat, geometric painting, which was now enriched by warm, neon colours.

Stażewski was one of the precursors of conceptualism. Some Wrocław residents still remember how, in 1970, he sent crossing beams of light, visible from a distance of thirty kilometres, into the night sky. He believed that art was so closely tied to life that it was even capable of curing illness. Thus, after the war, he designed blue wards for psychiatric hospitals.



185

**Relieve blanco n.º xxviii** [Relief bialy nr. xxviii] 1961,  
acrílico sobre tabla, 32 x 38 cm

**White Relief No. xxviii** [Relief bialy nr. xxviii] 1961,  
acrylic on board, 32 x 38 cm

186



**Relieve n.º 4** [Relief nr. 4] 1965, técnica mixta, 67 x 99 x 7 cm

**Relief No. 4** [Relief nr. 4] 1965, mixed media, 67 x 99 x 7 cm

*Relieve blanco n.º xxviii* (1961) pertenece a una serie de obras creadas bajo la influencia de la fascinación de Stażewski por el blanco por su condición de color neutro, que permitía al observador concentrarse exclusivamente en la forma. La obra consta de dos superficies. La capa inferior está dividida por líneas paralelas horizontales, mientras que la superior se compone de cuadriláteros de diferentes tamaños. Los distintos elementos quedan separados por ranuras poco profundas que hacen que la iluminación de la superficie sea desigual. La composición monocroma se limita por tanto a la yuxtaposición de formas geométricas distribuidas rítmicamente.

A mediados de los sesenta, Stażewski empezó a experimentar con el metal. Sus relieves de aluminio introdujeron dos nuevos elementos: la luz reflejada y el movimiento. La composición, como se puede ver en el *Relieve n.º 4* de aluminio de 1965, empieza a ser menos rigurosa. Elaborados con cobre, bronce y aluminio, los relieves de Stażewski reflejan la luz. Su composición, visible en este relieve de bronce de 1965, es muy dinámica. La pieza está integrada por un fondo negro cubierto por tres superficies divididas, respectivamente, en treinta y seis, dieciséis y veinticinco cuadrados, cada una de ellas orientada en un ángulo diferente para provocar en el observador una impresión de movimiento.

El *Relieve n.º 4* de 1968 data del período en el que Stażewski estaba explorando la colorimetría. La pieza, que recuerda a una paleta de colores, se compone de cuadrados, cada uno de ellos pintado con una saturación de color diferente. Los veinticinco cuadrados, cinco por columna y por fila, están distribuidos de modo que el color cambia gradualmente del carmesí al azul. Los cuadrados están fijados sobre un fondo negro. Las líneas horizontales y verticales negras realzan la estricta geometría de la obra, al tiempo que la suave transición tonal crea un conjunto poético y armonioso.

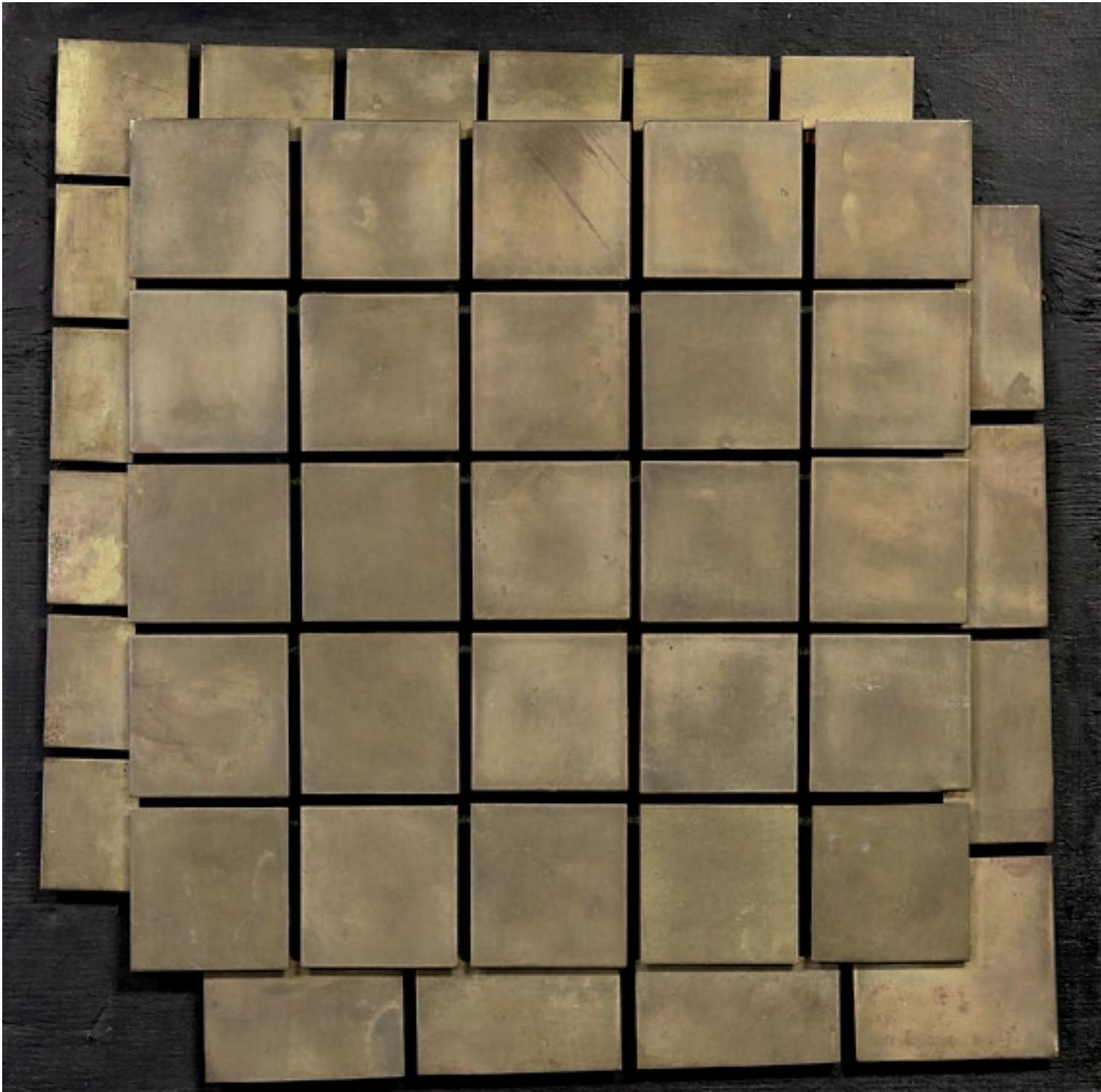
Desde la década de 1920, las obras de Henryk Stażewski se han mostrado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en diversos museos polacos e internacionales, como el Museo de Arte de Łódź (Polonia), el Centre Pompidou de París, el Moderna Museet de Estocolmo, el Museum of Modern Art de Nueva York y el Musée d'art moderne de la Ville de Paris. En 1966, recibió un premio honorífico en la 23 Bienal de Venecia.

*White Relief No. xxviii* (1961) belongs to a series of works created under the influence of Stażewski's fascination with white as the most neutral colour, making it possible for the viewer to concentrate exclusively on the form itself. The work is composed of two surfaces; the lower layer is divided by parallel, horizontal lines, while the higher one is composed of different sized quadrilaterals. The individual elements are separated from each other by shallow grooves that cause the lighting on the surface to be uneven. The monochrome composition is thus limited to the juxtaposition of rhythmically arranged geometric forms.

In the mid-1960s, Stażewski began experimenting with metal. His aluminium reliefs introduced the element of reflected light and movement. Their composition, as exemplified in aluminium *Relief No. 4* (1965), was less rigorous. Made of copper, bronze, and aluminium, Stażewski's reliefs reflect the light. Their composition, as exemplified by this bronze *Relief* from 1965, is very dynamic. The piece consists of a black background covered by three surfaces divided respectively into thirty-six, sixteen, and twenty-five squares, each oriented at a different angle, giving the viewer the impression of movement.

*Relief No. 4* (1968) comes from the period during which Stażewski was exploring colorimetrics. Resembling a colour palette, the work consists of squares, each painted with a different saturation of colour. The twenty-five squares, with five in each column and row, are arranged so that the colour changes smoothly from crimson to blue. The squares are fixed to a black background. Black horizontal and vertical lines emphasize the work's strict geometry while, at the same time, the gentle transition of tones creates a poetic, harmonious whole.

Since the 1920s, Stażewski's work has been shown at numerous individual and group exhibitions in museums both in Poland and abroad, including those held in the Art Museum in Łódź (Poland), Centre Pompidou in Paris, Moderna Museet in Stockholm, Museum of Modern Art in New York, and Musée d'art moderne de la Ville de Paris. In 1966, he received an Honorary Award at the 23 Venice Biennale.



**Relieve** [Relief] 1965, técnica mixta y bronce, 39 x 39 cm

**Relief** [Relief] 1965, mixed media and bronze, 39 x 39 cm



Relieve n.º 4 [Relief nr. 4] 1968, acrílico sobre madera, 40 x 40 cm

Relief No. 4 [Relief nr. 4] 1968, acrylic on wood, 40 x 40 cm

## Władysław Strzemiński

Minsk (Bielorrusia), 1893–  
Łódź (Polonia), 1952

Minsk (Belarus), 1893–  
Łódź (Poland), 1952

190

Władysław Strzemiński, pintor, teórico, figura capital de la vanguardia anterior a la guerra y uno de los artistas más importantes de la historia del arte polaco, estudió en la Escuela de Ingeniería Militar. Durante la Primera Guerra Mundial, fue reclutado para luchar con el ejército zarista y, como resultado de las heridas que sufrió, le fueron amputados un brazo y una pierna. Durante la Revolución de Octubre, entró en contacto con los pioneros de la vanguardia moscovita, Kazimir Malévich y Vladímir Tatlin. En 1918 y 1919, se formó en los Estudios de Arte Estatales Libres (swomas) de Moscú y más tarde ocupó importantes cargos en instituciones artísticas soviéticas. En 1923 se trasladó a Polonia y se estableció en Łódź. Fue un miembro activo de numerosos grupos artísticos polacos e internacionales, como Block, Praesens, a.r. y Abstraction-Création. Strzemiński fue uno de los principales impulsores de la creación de la Colección Internacional de Arte Moderno, que sentó las bases para el primer museo de arte moderno de Europa, el Museo de Arte de Łódź. En 1950, durante la era estalinista, fue acusado de formalismo y perdió su trabajo como profesor en la Escuela de Bellas Artes de Łódź. Murió en la pobreza.

En 1928, Strzemiński publicó *Unizm w malarstwie* (El unismo en la pintura) un texto teórico en el que definía las principales características de su arte. El unismo era una consecuencia de los movimientos de vanguardia de principios del siglo xx. Proclamaba la plena autonomía de un cuadro, que debía impactar al observador sin otros recursos que el color, la forma y la división del lienzo. Defendía la desimbolización del arte, oponía los contrastes en el lienzo y se esforzaba por crear obras que fuesen totalmente armoniosas. Tras la Segunda Guerra Mundial, continuó pintando y realizando exploraciones teóricas. De este período data *Teoria widzenia* (Teoría de la visión) que refleja sus pensamientos sobre la historia de la cultura y la estética, basados en su estudio de la perspectiva en el arte.

En la misma época, creó una serie de «pinturas solares», unas impresiones visuales en el lienzo de lo que experimentaba al mirar al sol. Las formas irregulares son, efectivamente, las manchas que se forman bajo el párpado cuando se expone a una luz intensa. En cierto sentido, *Composición (Imagen residual)*, de 1948–1949, es un intento de representar una sensación visual esquiva. Las imágenes residuales de Strzemiński nacen de su interés por los mecanismos de la visión y la estructura del ojo humano. Hay otras obras de esta serie en el Museo Nacional de Varsovia y en el Museo de Arte de Łódź, que en 2010 organizó una gran exposición monográfica sobre la obra del artista, *Afterimages of Life. Władysław Strzemiński and the Right to Art*.

Władysław Strzemiński was a painter and theoretician, a leading figure in the pre-war avant-garde, and one of the most important artists in the history of Polish art. He studied at the School of Military Engineering. During World War One, he was drafted into the Tsarist army and, as a result of injuries he suffered, his arm and leg had to be amputated. During the October Revolution, he made contact with the pioneers of the Moscow avant-garde Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin. In 1918–1919, he studied at the Free State Art Studios (swomas) in Moscow and afterward held important positions in Soviet art institutions. In 1923, he moved to Poland and settled in Łódź. He was an active member of many Polish and international artistic groups, such as Block, Praesens, a.r., and Abstraction-Création. Strzemiński was one of the main instigators behind the creation of the International Collection of Modern Art, which provided the basis for Europe's first modern art museum: the Museum of Art in Łódź. In 1950, during the Stalinist era, the artist was accused of formalism and lost his job as a professor at the School of Fine Arts in Łódź. As a result, he died in poverty.

In 1928, Strzemiński published *Unism in Painting*, a theoretical text in which he defined the main features of his art. Unism was a consequence of the avant-garde movements of the early twentieth century. It assumed the complete autonomy of a painting, which was to impact the viewer solely through colour, shape, and the division of the canvas. He supported de-symbolising art, opposed contrasts within the canvas, and strove to create a work that was perfectly harmonious. After World War Two, he continued his painting and theoretical explorations and wrote *Theory of Vision*, which laid out his thoughts on aesthetics and cultural history, based on his study of perspective in art.

Strzemiński created a series of "solar paintings": visual impressions on canvas of what he experienced while looking at the sun. The irregular shapes are, in fact, spots that form under the eyelid under the influence of strong light. In a sense, *Composition (Afterimage)*, from 1948–1949, is an attempt to depict an elusive visual sensation. Strzemiński's afterimages are a result of his interest in the mechanism of looking and the structure of the human eye. Other works from this series can be found, among other venues, in the National Museum in Warsaw and Museum of Art in Łódź, which in 2010 organized a large monographic exhibition on the artist's work, *Afterimages of Life: Władysław Strzemiński and the Right to Art*.



**Composición (Imagen residual)** [Kompozycja (Powidok)] 1948–1949,  
óleo sobre lienzo, 48 x 43 cm

**Composition (Afterimage)** [Kompozycja (Powidok)] 1948–1949,  
oil on canvas, 48 x 43 cm

## Alina Szapocznikow

Kalisz (Polonia), 1926–  
Praz-Coutant (Francia), 1973

Kalisz (Poland), 1926–  
Praz-Coutant (France), 1973

192

*Toda mi actitud con respecto al trabajo creativo es biológica; dibujo mucho del natural.* Alina Szapocznikow

Alina Szapocznikow es una de las escultoras más destacadas y originales de Polonia. Inspirándose en su lucha personal con una enfermedad terminal, la artista creó un lenguaje de formas único que refleja los cambios que se producen en el cuerpo humano. Con este fin, Szapocznikow introdujo en sus esculturas nuevos materiales como el poliéster o el poliuretano y experimentó con ellos con grandes resultados. Sus obras, tan conmovedoras como expresivas, poseen un excepcional atractivo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Szapocznikow, nacida en el seno de una familia judía, fue confinada en un gueto y enviada posteriormente a los campos de concentración alemanes de Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen y Theresienstadt. Tras la guerra, emigró a París, pero regresó a Polonia en 1952. Sin embargo, después de algunos años, se trasladó de nuevo a Francia, esta vez para siempre. Fue allí donde entró en contacto con los artistas del Nuevo Realismo. En 1962, Szapocznikow representó a Polonia en la Bienal de Venecia.

En 1968, se le diagnosticó cáncer de mama y empezó a crear moldes de su cuerpo enfermo. La biografía de Szapocznikow, superviviente del Holocausto judío y una mujer enferma incapaz de concebir (razón por la cual ella y su marido Ryszard Stanisławski adoptaron a un hijo, Piotr), es sin duda esencial para entender su arte. A pesar de su prematura muerte en 1973 a la edad de 47 años, Szapocznikow se puede considerar una de las mayores artistas de su época.

**Autorretrato-Herbario** [Autoportret-Herbier] 1971,  
poliéster y madera policromada, 81 x 52 x 5 cm

*My entire attitude to creative work is biological; I draw a lot from nature.*  
Alina Szapocznikow

Alina Szapocznikow is one of Poland's most outstanding and original sculptors. Drawing on her personal struggle with terminal illness, the artist created a unique language of forms which reflected the changes that occur in the human body. Consequently, Szapocznikow introduced new materials, such as polyester or polyurethane, into her sculptures, experimenting with them with great results. Her works, which are both moving and expressive, are unique in their appeal.

Born into a Jewish family during the Second World War, Szapocznikow was forced into a ghetto and later imprisoned at the Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen, and Theresienstadt German concentration camps. After the war, she moved to Paris, only to return to Poland in 1952. However, after several years, she moved back to France; this time permanently. It was there that she first became involved with the Nouveau Réalisme artists. In 1962, she represented Poland at the Venice Biennale.

In 1968, Szapocznikow was diagnosed with breast cancer and began making casts of her sick body. Indeed, Szapocznikow's biography as a Jewish Holocaust survivor and as a woman afflicted with disease and unable to bear children (she and her husband, Ryszard Stanisławski, adopted a son, Piotr) is essential to the understanding of her art. Despite her untimely death in 1973 at the age of forty-seven, Szapocznikow can certainly be considered one of the greatest artists of her time.

**Self-portrait-Herbarium** [Autoportret-Herbier] 1971,  
polyester and polychrome wood, 81 x 52 x 5 cm



193

194



**Novia blanca loca** [Fiancée folle blanche] 1971,  
poliéster y malla de plástico, 46 x 25,5 x 22 cm

**Crazy White Bride** [Fiancée folle blanche] 1971,  
polyester and plastic mesh, 46 x 25.5 x 22 cm



195

**Labios en marcha** [Bouches en marche] 1966,  
poliéster coloreado, 52 x 16 cm

**Marching Lips** [Bouches en marche] 1966,  
coloured polyester, 52 x 16 cm

Buena parte de la obra creativa de Alina Szapocznikow se inspira en sus experiencias personales durante la ocupación nazi y en su propia enfermedad terminal. Las esculturas de Szapocznikow son casi exclusivamente un recordatorio del cuerpo, un «registro» de lo efímero. Sus obras posteriores, de naturaleza autobiográfica, como *Tumores* (1968) y *Fetiches* (1970), muestran a menudo a una mujer fascinante y atractiva. El carácter dramático de estas obras procede fundamentalmente de la fragmentación y de los cambios funcionales de los distintos elementos: una pieza vaciada que representa una parte del cuerpo reemplaza a la escultura, convirtiéndola en un objeto artístico o incluso, en apariencia, utilitario. En la serie *Lámparas* (1968), Szapocznikow hace uso de un único elemento, un pecho femenino vaciado en poliuretano, pero incrementa su fuerza expresiva añadiéndole luz.

*Labios en marcha* (1966) es una de las obras más famosas de Alina Szapocznikow. En 1966, la artista empezó a crear numerosos moldes de esculturas cuyas formas recuerdan a flores espigadas. En esta pieza, unos labios moldeados, los de Szapocznikow por un lado y los de la modelo Arianne por otro, se tambalean sobre un tallo de poliuretano. Szapocznikow reprodujo después *Labios en marcha* con otros materiales siguiendo un concepto de diseño similar. Szapocznikow afirmaba que le interesaba «buscar la forma, encontrar la máxima expresión de la sensualidad y el drama».

*Juego de guijarros* (1967) es un plano de bronce de formas orgánicas que sugiere una superficie dinámica y vibrante, una especie de tejido biológico con piedras ovaladas incrustadas en él. Podemos extraer y tocar las piedras, jugar con ellas y volver a colocarlas en las aberturas de la pieza. Es una «escultura interactiva» y por tanto concebida para experimentarla mediante la interacción física con el material y la exploración táctil. A la vez, tiene algo de repulsivo, ya que permite hurgar en su «cuerpo» y sus cavidades.

En 1967, la artista creó un molde de la barriga de Arianne, una amiga del escritor Roland Topor. En el invierno de 1967–68, Szapocznikow realizó a partir de estos moldes varias composiciones —la serie *Bellies*— que se podían colocar en distintas configuraciones. Las confeccionó usando diversos plásticos (vinilo y poliuretano) y también creó monumentos de mármol y mullidos almohadones de espuma con la misma forma.

Much of Szapocznikow's creative work was inspired by her personal experiences living under Nazi occupation and her terminal illness. Her sculptures are almost exclusively a remembering of the body, a "recording" of the ephemeral. Her later works, autobiographical in nature, such as *Tumors* (1968) and *Fetishes* (1970), often depict a fascinating, attractive woman. The dramatic character of these works derives mainly from fragmentation and changes in the function of the respective elements: a cast of a body part replaces an entire sculpture, thus turning it into an artistic or even into a seemingly utilitarian object. In the *Lamps* series (1968), Szapocznikow made use of a single element, a cast of a female breast in polyurethane, and strengthened its power of expression by adding light.

*Marching Lips* (1966) is one of Szapocznikow's most famous works. In 1966, the artist began making numerous casts of sculptures whose forms resembled tall flowers. In this piece, Szapocznikow's lips, on the one side, and the model Arianne's on the other, teeter on a polyester stem. Szapocznikow would later reproduce *Marching Lips* with other materials following a similar design concept. Szapocznikow said that she was interested in "looking for form, looking for the greatest expression of sensuality and drama."

*Pebble Set* (1967) is a bronze organic plane, suggesting a lively, pulsating surface; some kind of biological tissue with oval stones embedded in it. The stones can be removed, touched, played with, and put back into the openings in the sculpture. It is an "interactive sculpture" and, thus, it is meant to be experienced by means of physical interaction with the material and to be explored by touch. At the same time, there is something repulsive about the piece, as it allows one to delve into its "body" and cavities.

In 1967, the artist made a cast of the belly of Arianne, a friend of the writer Roland Topor. In the winter of 1967–1968, Szapocznikow made a number of compositions out of these casts—the *Bellies* series—which could be arranged in different configurations. She created them using a variety of plastics (vinyl and polyurethane), and also produced bellies in the form of marble monuments and as soft foam cushions.



**Juego de guijarros** [Jeu de Galets] 1967,  
diecisiete piedras pulidas y paleta de bronce, 6 x 58 x 34 cm

**Pebble Set** [Jeu de Galets] 1967,  
seventeen polished stones and bronze palette, 6 x 58 x 34 cm

198



**La redonda** [La Ronde] 1968, poliuretano, 120 x 117 x 20 cm

**The Round** [La Ronde] 1968, polyurethane, 120 x 117 x 20 cm

En esta serie se encuadra la escultura *La redonda* (1968), hecha de poliuretano e incluida en la colección. La pieza se compone de dos barrigas marrones colocadas una junto a la otra que surgen de un tejido oscuro y redondo. Es el nacimiento de la materia corporal, que parece crecer o incrustarse en una especie de extraña masa primordial. Los vaciados de Szapocznikow son como copias fotográficas: intentan captar la realidad que representan con la mayor precisión posible.

Cuando la escultura *Novia blanca loca* (1971) se mostró en París en 1972, provocó una gran polémica. La pieza, realizada en poliéster de color, representa a una mujer desnuda que se reclina sobre un falo blanco y rosa. La mujer aparece completa, mientras que del hombre solo queda el pene. La obra tiene fuertes connotaciones sexuales, pero a la vez comenta el mecanismo del deseo, estrechamente vinculado con la tradición del desnudo femenino.

Dos de las series de obras que creó durante los últimos años de su vida, *Tumores* (1969–1971) y *Herbario* (1971–1972), destacan por su carácter personal. Sin embargo, solo la primera «página» de la serie *Herbario* —*Autorretrato* (1971), incluida en la Grażyna Kulczyk Collection— se ha vaciado a partir del cuerpo de la escultora. Se compone de un autorretrato hecho pedazos clavado sobre un listón de madera. Los demás moldes no proceden del cuerpo de Szapocznikow, sino del de su hijo, un hombre joven. La artista creaba vaciados de estos moldes que después se cortaban, se prensaban y se aplataban como plantas montadas sobre las láminas de un herbario. Por tanto, *Herbario* constituye el intento final de Szapocznikow de unificar su propia biografía como mujer y como madre, así como de combinar la historia de su cuerpo con los sufrimientos que experimentó.

La obra de Szapocznikow despertó en muchas ocasiones un gran interés de la crítica tanto en Polonia como en Francia. Sin embargo, la primera exposición completa de las creaciones de esta excepcional escultora fuera de Polonia no se organizó hasta 2011. La muestra *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955–1972*, celebrada en el centro de arte contemporáneo Wiel's de Bruselas, se centró en el periodo creativo más tardío y experimental de Szapocznikow, interrumpido por la prematura muerte de la artista en 1973. La exposición visitó también el Museum of Modern Art de Nueva York y el Hammer Museum de Los Ángeles.

One of the sculptures in the collection from this series is *The Round* (1968), made from polyurethane. The sculpture consists of two brown bellies, arranged side by side, which emerge out of a dark, oblong tissue. Body matter is being born; it is growing out of or sinking into some kind of strange, primal mass. Szapocznikow's casts are like photographic prints—they try to capture the reality they depict with the greatest possible accuracy.

When the sculpture *Crazy White Bride* (1971) was shown in Paris in 1972, it aroused great controversy. Made from colour polyester, the sculpture depicts a naked female reclining upon a white-and-pink phallus. While the female is depicted in her entirety, only the penis remains of the man. The piece carries strong sexual connotations, but at the same time exposes the mechanism of desire, strongly associated with the tradition of the female nude.

Two series of works Szapocznikow created during the final years of her life, *Tumeurs* (1969–1971) and *Herbarium* (1971–1972), are particularly personal. However, only the first "page" in the *Herbarium* series—the 1971 *Self-Portrait*, currently in the Grażyna Kulczyk Collection—is a cast of the sculptor's body: a smashed self-portrait pinned to a wooden lath. All subsequent casts are not of Szapocznikow's own body, but of her son's, a young man. Szapocznikow made casts which were then cut, pressed, and flattened like plants mounted on herbarium sheets. Thus, *Herbarium* constitutes Szapocznikow's ultimate attempt at unifying her own biography as both a woman and a mother, as well as at combining the story of her body with the sufferings it underwent.

Szapocznikow's work has been the subject of frequent and enthusiastic critical interest both in Poland and France. However, the first comprehensive exhibition of this outstanding sculptor's oeuvre to be held outside of Poland was not organized until 2011. The *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972* exhibition at the Centre of Modern Art Wiel's in Brussels focused on Szapocznikow's late and most experimental creative period, which was cut short by the artist's untimely death in 1973. The exhibition later travelled to the Museum of Modern Art in New York and the Hammer Museum in Los Angeles.

## Antoni Tàpies

Barcelona (España),  
1923–2012

Barcelona (Spain),  
1923–2012

200

Antoni Tàpies, pintor, escultor, grabador y teórico del arte conocido como el «metafísico de la materia», es uno de los artistas españoles más conocidos del siglo xx, autor del término «arte informalista» y uno de los principales representantes de este movimiento artístico. No estudió en ninguna escuela de arte y en sus primeras obras resulta clara la influencia de los surrealistas Paul Klee y Joan Miró.

A principios de la década de 1950, Tàpies se interesó por la pintura de artistas como Jean Fautrier y Jean Dubuffet, rechazó la concepción predeterminada del cuadro y confió en la ejecución espontánea y en las propiedades de la materia para intensificar la fuerza expresiva de su obra. Empezó a crear pinturas y relieves de arena, tierra, ceniza, cuerdas y papel. Empleaba objetos rotos y deteriorados, desperdicios y basuras que aún conservaban algún encanto excepcional. Destacaban por su gran riqueza de matices de color y por la belleza material que irradiaba su luz interior. Denominaba a sus obras «informalistas». El cuadro titulado *Cuadro n.º 8-D-1961* (1961) data de este período. Para entonces, Tàpies ya se había convertido en uno de los artistas españoles más reconocibles.

En sus pinturas informalistas, Tàpies experimenta con la textura de la pintura y el lienzo, transformados así en un tipo de relieve que podríamos describir como cuadro-objeto. La obra *Efecto de bastón en relieve* (1979) nos hace pensar en un trozo de tierra yerma y reseca.

Antoni Tàpies, a painter, sculptor, printmaker, and art theoretician, was known as the "metaphysician of matter". One of the best known Spanish twentieth-century artists, he was the author of the term Art Informel and one of the pre-eminent representatives of this art movement. He did not attend any art school and his first works were influenced by the surrealists Paul Klee and Joan Miró.

In the early 1950s, Tàpies took interest in the painting of artists such as Jean Fautrier and Jean Dubuffet, rejecting the pre-determined construction of a painting and using spontaneous execution and the properties of matter to enhance the expressive quality of his work. Thus, he began to make paintings and reliefs out of sand, soil, ash, strings, and paper. He used lacerated and time-weathered objects, refuse and garbage. Full of exceptional charm, these objects stood out due to the wealth of colour nuances they contained and the beauty of the matter they gave-off through an inner light. He called his work "informel". The painting titled *Painting No. 8-D-1961* (1961) represents this very period, when Tàpies was already acclaimed as one of the most recognizable Spanish artists.

In his paintings, Tàpies experimented with the texture of paint and canvas, transforming them into object-paintings, a form of relief. The work *Walking Stick Effect in Relief* (1979) brings to mind associations with a fragment of parched, barren land.



**Cuadro n.º 8-D-1961** [Quadre n.º 8-D-1961] 1961,  
óleo y gouache sobre cartón, 76,2 x 104,14 cm

**Painting No. 8-D-1961** [Quadre n.º 8-D-1961] 1961,  
oil and gouache on cardboard, 76.2 x 104.14 cm



A finales de la década de 1970, bajo la influencia del *pop art*, Tàpies empezó a usar también objetos cotidianos, como fragmentos de muebles, cruces, cartas, dígitos y figuras geométricas, que contribuyen al mensaje simbólico o metafísico de sus piezas. En su obra, el artista hace referencia a menudo a los acontecimientos políticos de su tiempo. En los setenta, participó en la lucha contra el régimen de Franco y fue encarcelado. En 1952, representó a España en la 26 Bienal de Venecia y recibió prestigiosos galardones del Carnegie Institute y la UNESCO. En 1984, creó la Fundació Antoni Tàpies, dedicada a promover el arte contemporáneo. Fue nombrado doctor *honoris causa* por varias universidades y recibió diversos premios. En 2010, en reconocimiento a sus logros, el rey Juan Carlos le concedió el título nobiliario de marqués de Tàpies.

Las obras de Antoni Tàpies se pueden encontrar en las colecciones de, entre otros, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern Gallery de Londres, las National Galleries of Scotland de Edimburgo, el Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles.

**Efecto de bastón en relieve** 1979,  
acrílico y carbón sobre lienzo, 113 x 140 cm

In the 1970s, under the impact of pop-art, Tàpies also began making use of everyday objects, including bits of furniture, crosses, letters, digits, and geometric figures, all of which added to the symbolic or metaphysical message of his paintings. In his work, the artist made frequent references to current political events. In the 1970s, he was involved in the struggle against the Franco regime and was incarcerated. Tàpies represented Spain at the 26 Venice Biennale in 1952 and received prestigious awards by the Carnegie Institute and UNESCO. In 1984, he set up The Antoni Tàpies Foundation to promote contemporary art. Apart from honorary doctorates from various universities and multiple other awards, in 2010, in recognition of his achievements, King Juan Carlos I of Spain granted him the noble title of marquis de Tàpies.

Works by Tàpies can be found, among other collections, in the Museum of Modern Art and Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Modern Gallery in London, National Galleries of Scotland in Edinburgh, Museo di Arte Moderna e Contemporanea in Trento (Italy), Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, Museu d'Art Contemporani in Barcelona, and Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

**Walking Stick Effect in Relief** 1979,  
acrylic and charcoal on canvas, 113 x 140 cm

## Luis Tomasello

La Plata (Argentina), 1915

La Plata (Argentina), 1915

204

La obra geométrica de Luis Tomasello se vio influida en sus inicios por el arte concreto y, en particular, por las creaciones de Piet Mondrian. Posteriormente, Tomasello se dejó seducir por el arte cinético y el *op art*. Los relieves troquelados que dominan la obra del artista argentino son únicos por su sutil juego de tonalidades, luces y sombras.

Fascinado por las vidrieras de la catedral de Chartres, en sus composiciones conocidas como *Atmósferas cromoplásticas*, el artista intentó crear la ilusión de transparencia del color. Alcanzó este objetivo mediante el empleo de un patrón —recurrente en muchas de sus series— compuesto de elementos repetidos y pulidos hasta la perfección. Sobre una superficie plana y blanca, Tomasello coloca bloques tridimensionales, cuya forma depende de los materiales empleados. Así instaladas, las figuras parecen flotar en el espacio. Al pintar las paredes de estos bloques más cercanas a la superficie plana con colores intensos, el fondo claro funciona a modo de pantalla que refleja la luz ya reflejada y en la superficie lisa se proyecta una suerte de claroscuro colorido. Estos relieves troquelados no tienen parte de abajo o de arriba y se pueden instalar en cualquier orientación en las paredes de las galerías.

La obra *Reflexión n.º 50* (1982) parte de un principio similar. Tomasello consigue crear la ilusión de movimiento en esta obra mediante la colocación sobre una superficie lisa de un conjunto de poliedros idénticos dispuestos de un modo menos regular de lo habitual. La composición está integrada por dos grupos de poliedros iguales entre sí y orientados con distintos ángulos unos respecto de otros. La obra induce a una contemplación activa en el espectador, que puede estudiar los cambios de posición y examinar la interacción de las sombras superpuestas.

Louis Tomasello's geometric work was initially influenced by concrete art, in particular by the work of Piet Mondrian. Later, he was fascinated with kinetic art and op-art. The embossed reliefs which dominate the Argentinean artist's oeuvre are unique, due to the subtle interplay of hues, lights, and shadows.

Enchanted by the stained-glass windows of the Chartres cathedral, in his compositions, known under the collective name of *Chromoplastic Atmospheres*, Tomasello tries to create the illusion of colour transparency. He reaches this objective by repeating and honing to perfection a recurrent pattern found in many of his series of works. The artist attaches three-dimensional blocks to a flat white surface. The shape of the blocks depends on the materials used. The figures look as if they are floating in space. The walls of the modules closest to the flat surface are painted with intense colours. The light background thus functions like a screen that reflects already reflected light, and the smooth surface creates a colourful chiaroscuro. The embossed reliefs have neither a "bottom" nor a "top" and can be placed in any manner on gallery walls.

The work *Reflection No. 50* (1982) is based on a similar principle. Attached to a smooth surface, a set of multiplied blocks, less regular than usual, creates the illusion of motion. The composition is comprised of two identical sets of elements turned at an angle toward one another. The work induces active contemplation by the viewer in order to follow the changes in position and examine the interplay of superimposed shadows.



205

**Reflexión n.º 50** 1982, acrílico y laca sobre madera, 121 x 151 x 17 cm

**Reflection No. 50** 1982, acrylic and lacquer on wood, 121 x 151 x 17 cm

En la serie *Luz negra* n.º 518, iniciada en la década de 1980, el artista experimentó con superficies negras monocromáticas («negro sobre negro»). Sus relieves planos están marcados con ranuras rítmicas que dan forma a una composición regular de cuadrados. El juego de sombras y de intensidades del negro cambia en función de la posición del espectador y del ángulo de reflexión de los rayos del sol. La serie *Luz negra* inspiró el volumen de poesía de Julio Cortázar *Negro el 10*.

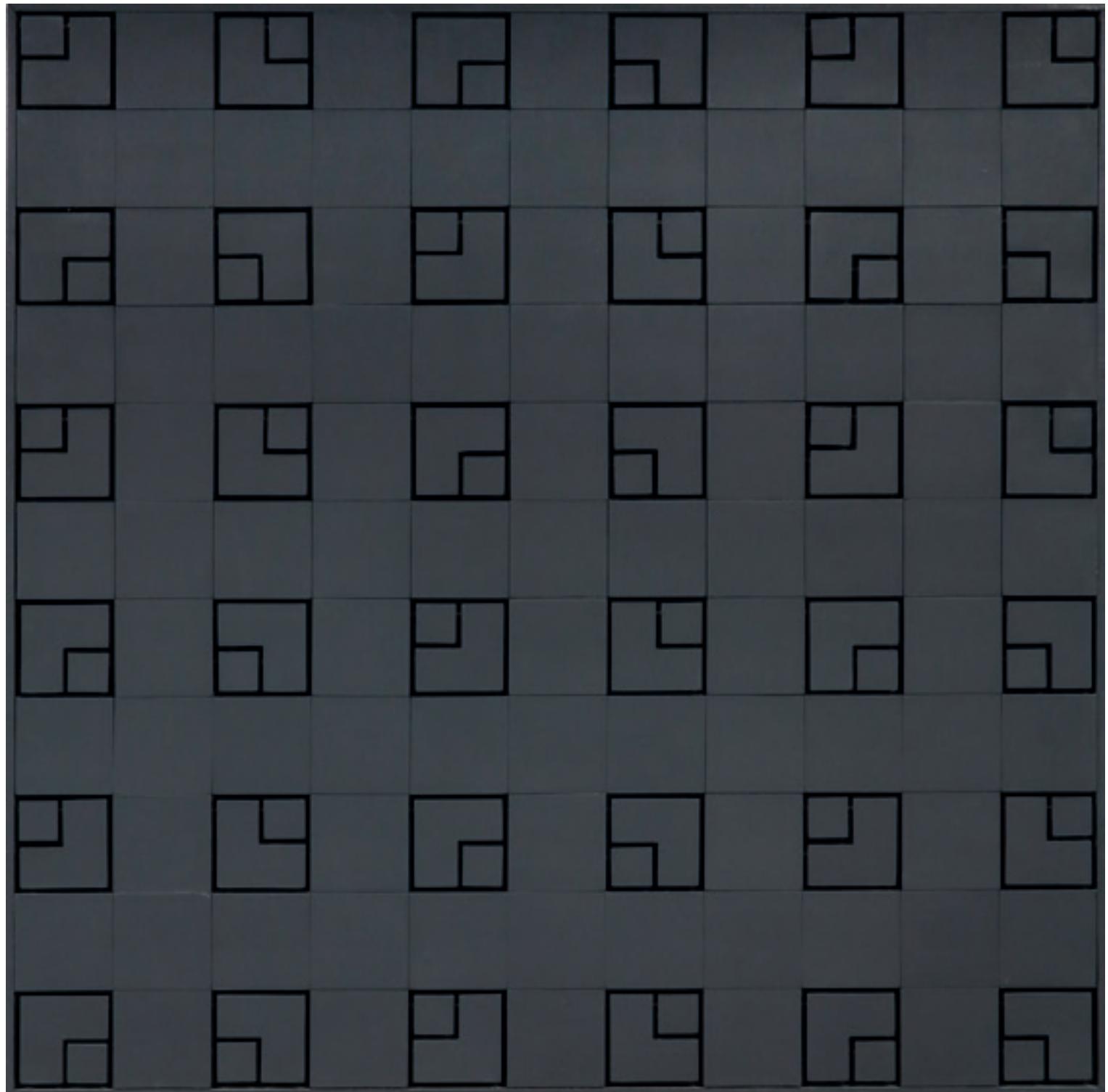
Tomasello estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1957 se estableció en París, donde entró en contacto con la galería de vanguardia Denise René, a la que ha representado en numerosas muestras internacionales de prestigio. Los llamativos relieves de Tomasello se han integrado con acierto en diversas obras arquitectónicas. Su *Mural cromoplástico* (1971) decora la fachada del edificio San Pedro de Guadalajara (Méjico). El artista argentino diseñó también el vestíbulo de la Facultad de Farmacia de Marsella (1972) y el mobiliario de las salas de conferencias del Palais de Congrès de París y de la planta de Renault en Boulogne-Billancourt, cerca de París.

La obra de Tomasello se puede encontrar, por ejemplo, en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Centre Pompidou de París, el New York University Museum o el Musée national d'art moderne de París.

In *Black Light No. 518*, begun in the 1980s, the artist experimented with monochromatic, black surfaces: “black on black”. These flat reliefs are marked by a rhythm of slots that comprise a regular composition of squares. The interplay of shades and intensities of blackness changes depending on the viewer’s position and the angle of reflection of the sun’s rays. The *Black Light* series inspired Julio Cortázar’s volume of poetry *Negro el 10*.

Tomasello studied painting at the Academy of Fine Arts in Buenos Aires. In 1957, he settled in Paris, where he established links with Denise René’s avant-garde gallery, which he has represented at many prestigious international shows. Tomasello’s striking reliefs can also be successfully used in architectural settings. His *Chromoplastic Mural* (1971) decorates the façade of the San Pedro building in Guadalajara, Mexico. The Argentinean artist also designed the entrance to the School of Pharmacy in Marseilles (1972) and the furnishings of the conference rooms at the Palais de Congrès in Paris and the Renault factory in Boulogne-Billancourt, near Paris.

Tomasello’s works can be found, among other collections, in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Centre Pompidou in Paris, New York University Museum, and Musée national d’art moderne in Paris.



207

Luz negra n.º 518 [Lumière Noire No. 518] 1982,  
acrílico sobre madera, 100,5 x 100,5 x 6 cm

Black Light No. 518 [Lumière Noire No. 518] 1982,  
acrylic on wood, 100,5 x 100,5 x 6 cm

## Rosemarie Trockel

Schwere (Alemania), 1952

Schwerte (Germany), 1952

208

Rosemarie Trockel es una de las artistas alemanas contemporáneas más importantes y conocidas. Crea dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, *collages*, vídeos, objetos multimedia y obras que se encuentran en la frontera entre la arquitectura y el diseño. En sus producciones trata temas como el cuerpo humano, la sexualidad y la feminidad, socavando los conceptos de género y cultura y desafiando los sistemas políticos, sociales, éticos y estéticos. Su «arma» más importante es la ironía. Bascula entre la emoción y la reflexión, lo privado y lo público, lo secreto y lo revelado. Sus obras se presentan a menudo como colecciones de objetos que recuerdan a los instrumentos empleados en la investigación científica. Trockel usa materiales como el vidrio, el cemento, la madera, la tela y el pelo, además de objetos encontrados, con el fin de desafiar sus asociaciones comunes. En sus creaciones se pueden identificar rasgos del dadaísmo, el surrealismo y el conceptualismo.

En la década de 1970, Trockel estudió antropología, sociología, teología y matemáticas durante su formación en magisterio. Más tarde, se formó como pintora en la Werkkunstschule de Colonia. Inicialmente estuvo influida por el estilo del grupo Neue Wilde, pero tras regresar de un viaje a Nueva York en el que entró en contacto con Cindy Sherman y Jenny Holzer, Trockel empezó a encontrar su propio camino.

*Sin título* (1989) se asemeja a las creaciones de las vanguardias anteriores a la guerra; sin embargo, su ejecución guarda más relación con el *pop art* y con el arte feminista. La obra forma parte de la serie más famosa de Trockel, *Cuadros de punto*, creada en 1985. Estas composiciones de punto se confeccionaron usando máquinas especialmente programadas. Es esto lo que hace que estas obras programadas artificialmente, desprovistas de cualquier rastro de trabajo artesanal, sean especialmente interesantes en el contexto del neoexpresionismo que se estaba desarrollando en la década de 1980. *Cuadros de punto* es un proyecto que se burla de las divisiones sociales tradicionales entre las actividades masculinas y femeninas. Aquí, las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres se han mecanizado y, al hacerlo, han entrado en un dominio reservado a los hombres. Por otra parte, al tensar la tela sobre un bastidor, Trockel juega con la jerarquía del arte, en la que lo artesanal ocupa un lugar inferior a la pintura.

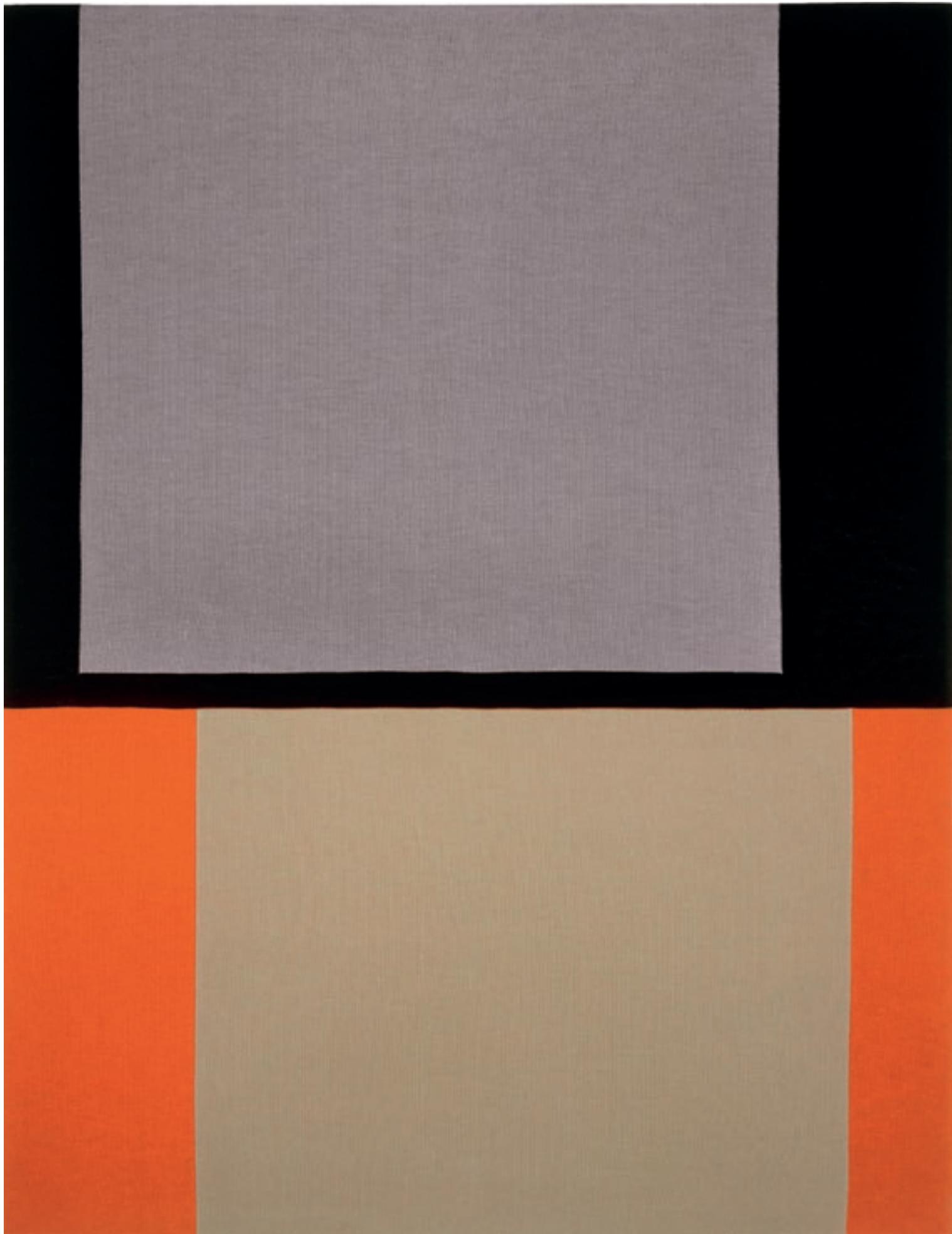
**Sin título** 1989, lana beige, negra y naranja, 195 x 150 cm

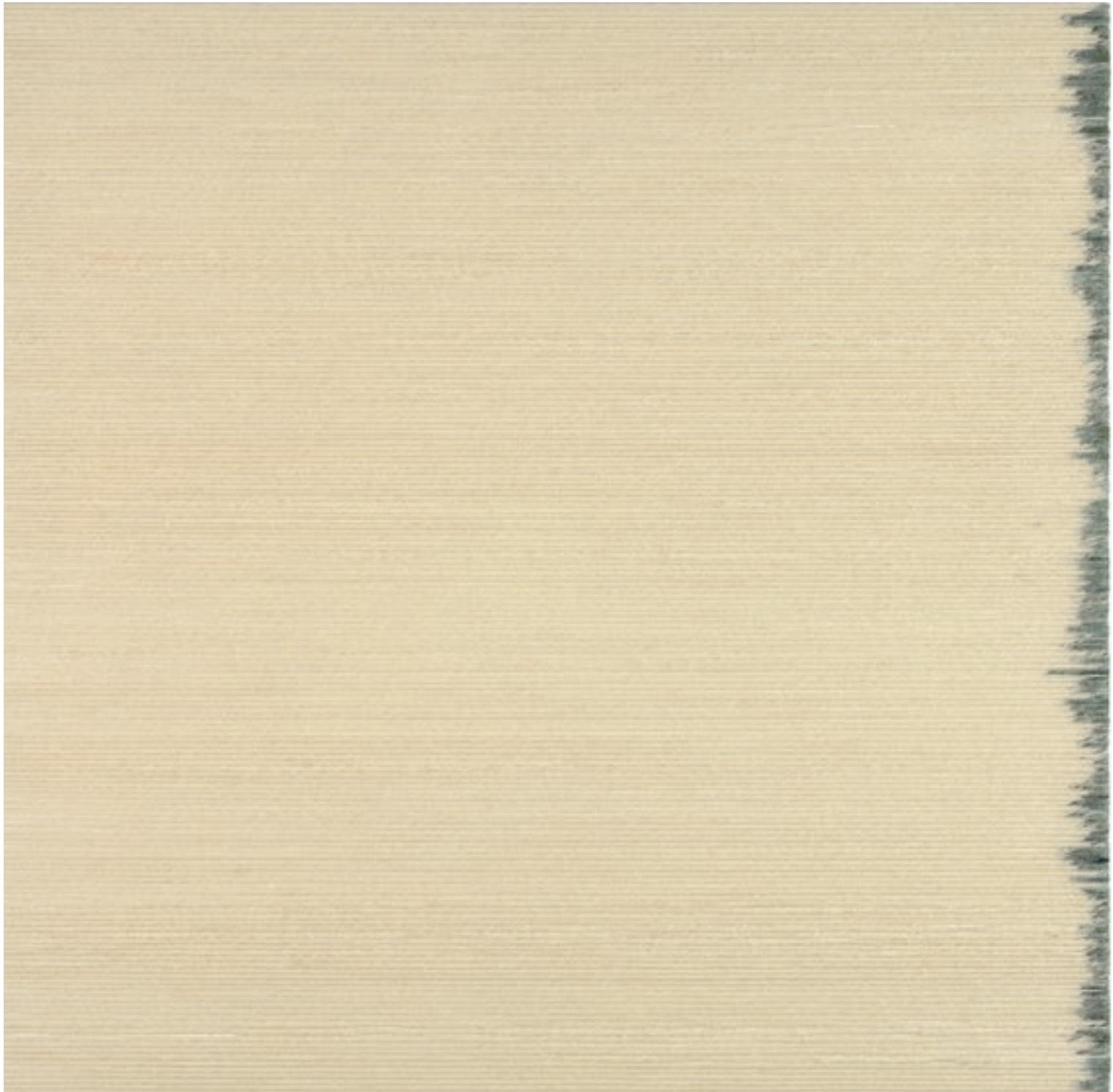
Rosemarie Trockel is one of the most important and best known contemporary German artists. She is the author of drawings, paintings, sculptures, installations, collages, videos, multimedia objects, and works balancing on the border between architecture and design. In her art she addresses topics such as the human body, sexuality, and femininity, undermining the concept of gender and culture and challenging political, social, ethical, and aesthetic systems. Her most important "weapon" is irony. Her oeuvre balances between emotion and reflection, between the private and the public, the secret and the revealed. Her works are often presented as a collection of objects and are evocative of instruments used in scientific research. Trockel uses materials such as glass, cement, wood, fabric, and hair, as well as found objects, in order to challenge their common associations. Her art resonates with dadaism, surrealism, and conceptualism.

In the 1970s, Trockel studied Anthropology, Sociology, Theology, and Mathematics in preparation to work as a teacher. Later, she studied painting at the Werkkunstschule in Cologne. Initially, she was influenced by the art of the Neue Wilde group, but after returning from a trip to New York, where she came into contact with Cindy Sherman and Jenny Holzer, she began to find her own path.

*Untitled* (1989) resembles the works of the pre-war avant-garde. However, the manner in which it was made relates more to pop and feminist art. The work is part of Trockel's most famous series, *Knitted Paintings*, which she started to work on in 1985. These knitted compositions were created using specially programmed machines, making these artificially programmed works, devoid of any trace handiwork, particularly interesting in the context of the neo-expressionism that was developing in the 1980s. *Knitted Paintings* mocks traditional social divisions between male and female activities. Jobs traditionally assigned to women are mechanized here, thus entering a domain traditionally reserved for men. At the same time, in pulling fabric over a stretcher, Trockel plays with the hierarchy in art, in which crafts occupy a lower place than painting.

**Untitled** 1989, beige, black and orange wool, 195 x 150 cm





210

**Zona de confort** [Komfort Zone] 2011, lana y plexiglás, 100 x 100 cm

**Comfort Zone** [Komfort Zone] 2011, wool and plexiglas, 100 x 100 cm

Su serie *Cuadros de punto* se basa en la combinación de la pintura con el punto, una forma de arte aplicada que siempre se ha considerado una actividad «femenina». Como usa una máquina de tejer para crear la imagen, la originalidad de la creación se pone en cuestión. *Zona de confort* (2011) no se elaboró con una máquina, sino a mano, tensando fibras gruesas y carnosas (no tejidas) sobre un bastidor. Estas pinturas creadas a mano constituyen una sagaz reflexión sobre la jerarquía aceptada en el arte, en la que la pintura de caballete ocupa el rango superior y la artesanía queda relegada al último lugar. Trockel rechaza este esquema y transforma un producto artesanal en un cuadro. El título es también un elemento importante de la obra. La *zona de confort*, como explica la artista, es un espacio ficticio desconectado de las influencias y los problemas del exterior, un territorio imaginario de sosiego, seguridad y comodidad que no existe en el mundo real.

La obra de Rosemarie Trockel se ha presentado, entre otros espacios, en el Museum of Modern Art de Nueva York, la Whitechapel Art Gallery de Londres, el Moderna Museet de Estocolmo y el Centre Pompidou de París. En 1999, representó a Alemania en la Bienal de Venecia. Sus obras forman parte de numerosas colecciones, como las del Museum of Modern Art de Nueva York, el Art Institute de Chicago y la Nationalgalerie de Berlín.

Trockel's *Knitted Paintings* series is based on combining the medium of painting with knitting, a form of applied art which is traditionally considered a "female" activity. By using a knitting machine to produce her works, the category of originality in her art is called into question. *Comfort Zone* (2011) was not produced by a machine, but made by hand, with its thick, fleshy (non-woven) fibres being pulled over a stretcher. Such hand-made paintings are a perverse commentary to the accepted hierarchy in art, in which easel painting is ranked highest and crafts are placed at the bottom. Trockel negates this pattern, transforming a craft product into a painting. The title is also an important element of the work. *Comfort Zone*, as the artist explains, is a fictional space cut off from outside influences and problems, an imaginary quiet zone of safety and comfort that does not exist in the real world.

Trockel's work has been shown, among other venues, in the Museum of Modern Art in New York, Whitechapel Art Gallery in London, Moderna Museet in Stockholm, and the Centre Pompidou in Paris. In 1999, she represented Germany at the Venice Biennale. Her works are present in many collections, including those of the Museum of Modern Art in New York, Art Institute of Chicago, and Nationalgalerie in Berlin.

## Teresa Tyszkiewicz

Cracovia (Polonia), 1906–  
Łódź (Polonia), 1992

Kraków (Poland), 1906–  
Łódź (Poland), 1992

212

Las obras que Teresa Tyszkiewicz creó antes de la guerra —pinturas, diseños gráficos, diseños textiles, ilustraciones para libros infantiles y revistas— se perdieron durante la ocupación. Tras la contienda, abandonó su fascinación por el cubismo y adoptó el tachismo. Describió así el cambio: «Me lo expliqué a mí misma diciéndome que nuestra época carecía por completo de formas: había perdido las antiguas y no había encontrado otras nuevas. [...] En esta situación de crisis, apareció de repente, como una revelación, el tachismo. [...] Las formas se creaban solas, con la ayuda de los movimientos espontáneos del material pictórico, se organizaban según sus propias leyes y eran, en cierto modo, perfectas y auténticas».

Desde principios de la década de 1950, Tyszkiewicz creó composiciones informes utilizando figuras y colores escasos. La principal herramienta de expresión era la línea negra. Las composiciones recordaban a la caligrafía. Los signos «escritos» sobre la superficie de color claro del lienzo eran casi jeroglíficos, como letras de un alfabeto desconocido u olvidado. Algunas de sus obras tienen títulos que aluden directamente al gesto pictórico (*Composición agresiva*, *Gesto espontáneo*). Tyszkiewicz rechazaba conscientemente el color y limitaba su paleta casi exclusivamente al blanco y al negro. Según la artista, el color desapareció con la pintura figurativa; en la pintura gestual, la función imitativa del color dejaba de ser necesaria.

En *Sin título (Gesto/Composición)*, de 1959, el color sigue estando presente, pero por lo demás resultan visibles todas las características de su pintura: el movimiento expresivo y la sensualidad del material pictórico.

La obra de Teresa Tyszkiewicz es aún poco conocida. En 1948 participó en la importante muestra de posguerra *Exposición de Arte Moderno* celebrada en Cracovia (Polonia). Sus últimas muestras tuvieron lugar en la galería Piekary de Poznań (2006) y la galería Atlas Sztuki de Łódź (2013).

Teresa Tyszkiewicz's pre-war works—paintings, graphics, cloth designs, and illustrations for children's books and magazines—were lost during the occupation of Poland. After the war, she soon abandoned her fascination with cubism and took up tachisme. As she described, "I explained it to myself by the fact that our entire epoch had no forms, having lost the old ones—it found no new ones. [...] In this crisis situation there suddenly appeared—like a revelation—tachisme. [...] Shapes created themselves, helped by spontaneous movements of the painterly material, organising itself according to its own governing laws, and so in a way perfect and authentic".

From the beginning of the 1950s, Tyszkiewicz created shapeless compositions, using sparse forms and colours. The main tool of expression was the black line. The compositions were reminiscent of calligraphy. The signs "written" on the light coloured surface of the canvas are almost hieroglyphic, like letters from an unknown or forgotten alphabet. Some of her works have titles that refer directly to the painterly gesture, such as *Aggressive Composition* or *Spontaneous Gesture*. Tyszkiewicz consciously rejected colour, restricting her palette almost exclusively to black and white. According to the artist, colour itself disappeared with figurative painting; in the painting of gesture, colour's imitative function was no longer necessary.

Although colour is still present in *Untitled (Gesture/Composition)*, from 1959, the painting brings together the characteristic features of Tyszkiewicz's work: the expressive movement and sensual painterly material.

Tyszkiewicz's work is still little known. In 1948 she participated in the important post-war *Exhibition of Modern Art* in Kraków (Poland). Her last shows were held in Piekary gallery in Poznań (2006) and Atlas Sztuki gallery in Łódź (2013).



213

**Sin título (Gesto/Composición)**

[Bez tytułu (Gest/Kompozycja)] 1959,  
óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

**Untitled (Gesture/Composition)**

[Bez tytułu (Gest/Kompozycja)] 1959,  
oil on canvas, 81 x 100 cm

## Günther Uecker

Wendorf (Alemania), 1930

Wendorf (Germany), 1930

214

Günther Uecker, pintor, escultor y creador de objetos e instalaciones, fue, junto con Heinz Mack y Otto Piene, una de las figuras capitales de Zero, grupo artístico alemán de máxima relevancia creado tras la Segunda Guerra Mundial. Los artistas asociados a Zero trabajaban con la luz y el movimiento. Uecker abandonó la pintura informalista en favor de las obras monocromáticas. A mediados de la década de 1950, empezó a usar clavos como elemento compositivo para crear obras que se asemejaban a campos eléctricos. En 1962, cubrió con clavos objetos cotidianos, como una silla, un televisor o un instrumento musical. Uecker también hizo empleo de la luz eléctrica y la arena, así como de mecanismos de relojería que aportaban un movimiento físico real.

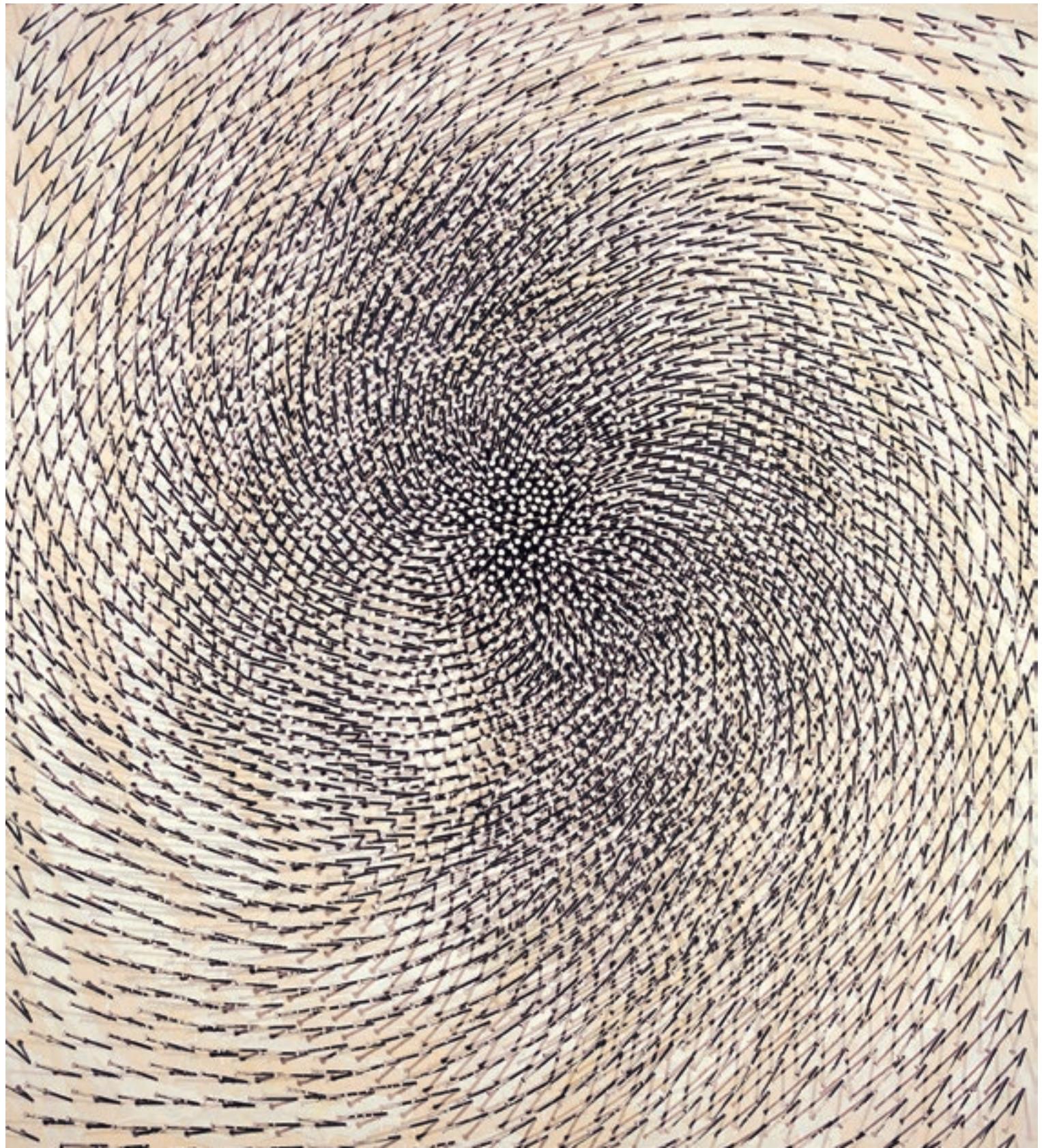
*Espiral* (2000) combina dos de los elementos distintivos de Uecker: los clavos y el movimiento. Los clavos, insertados en un lienzo cubierto con una capa de yeso, están distribuidos en torno a un punto central. Cuanto mayor es la proximidad con el centro de la composición, más densa es la configuración de los clavos. Una fuente de luz añadida intensifica el dinamismo de la obra.

Las creaciones de Günther Uecker se han mostrado, entre otros, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Museum of Modern Art de Nueva York, la Kunsthalle de Düsseldorf, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, la Galerie für Zeitgenössische Kunst de Leipzig, el Martin-Gropius-Bau de Berlín y la Neue Nationalgalerie de Berlín. La obra de Uecker forma parte de las colecciones del Art Institute of Chicago, el Hamburger Bahnhof de Berlín, el Walker Art Center de Mineápolis, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven y el Ulmer Museum de Ulm.

Günther Uecker is a painter, sculptor, and author of objects and installations. Along with Heinz Mack and Otto Piene, he was a leading figure in Zero, one of the major art groups established in post-war Germany, which focused on light and motion. Uecker gave up Art Informel for the sake of monochromatic works. In the mid-1950s, he began using nails as a compositional element, creating works that resembled electric fields. In 1962, he used nails to cover ordinary, everyday objects, such as a chair or a TV set, and musical instruments. Uecker also used electric light, sand, and clockworks that introduced actual, physical movement.

*Spiral* (2000) is a painting that combines Uecker's two signature elements: nails and motion. The nails, hammered into a canvas covered with a layer of plaster, are arranged around a central point; the closer they are to the centre of the composition, the denser the layout of the nails. The addition of light makes the work even more dynamic.

Uecker's work has been shown, among other venues, in the Stedelijk Museum in Amsterdam, Museum of Modern Art in New York, Kunsthalle in Düsseldorf, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig (Germany), and Martin-Gropius-Bau and Neue Nationalgalerie in Berlin. Among other collections, Uecker's work is part of those of the Art Institute of Chicago, Hamburger Bahnhof in Berlin, Walker Art Center in Minneapolis (United States), Stedelijk Museum in Amsterdam, Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, and Ulmer Museum in Ulm (Germany).



**Espiral** [Spirale] 2000,  
clavos y yeso sobre lienzo colocado en una tabla,  
200 x 180 x 16 cm

**Spiral** [Spirale] 2000,  
nails and plaster on canvas laid on panel board,  
200 x 180 x 16 cm

## VALIE EXPORT

Waltraud Lehner

Linz (Austria), 1940

Linz (Austria), 1940

216

VALIE EXPORT (Waltraud Lehner) trabaja con medios audiovisuales, realiza *performances*, instalaciones, *happenings* en espacios públicos, películas y fotografías. Es una de las artistas austriacas más destacadas y una radical del género y del cuerpo —a menudo recurre al suyo propio en sus obras—. En los años 60 renunció a su apellido y comenzó a utilizar un pseudónimo tomado de una famosa marca austriaca de cigarrillos, Smart Export.

Debutó a mediados de la década de 1960 en Viena, en pleno auge del accionismo vienés. Bajo la influencia de las *performances* de algunos de sus representantes, comenzó a utilizar su propio cuerpo como instrumento de expresión artística. Sus *happenings* sobre el concepto del tabú coincidieron con la revolución sexual que se estaba produciendo en todo el mundo. En sus *performances*, VALIE EXPORT puso énfasis en la objetualización de la mujer, condenó la aceptación social de la misoginia y criticó los valores burgueses tradicionales. Entre sus *performances* más conocidas están una en la que saca a pasear al artista Peter Weibel atado con una correa y otra en la que pasea por la calle con los pechos desnudos dentro de una caja con una pequeña abertura y anima a los transeúntes a introducir la mano y tocarlos.

La obra *La melodía infinita/única de las cuerdas* (1998) está formada por diez televisores colocados sobre peanas metálicas. Las pantallas reproducen una película que muestra la aguja sin hilo de una máquina de coser en funcionamiento, acompañada por el sonido monótono de la máquina. La costura, una actividad que tradicionalmente ha estado asignada a las mujeres, suele verse como algo seguro, que requiere poco esfuerzo. VALIE EXPORT la muestra desde otra perspectiva. Los golpes de la aguja, acompañados por su sonido, se vuelven malévolos; la ausencia de seres humanos y la visión única del movimiento de la máquina transforman la costura en un proceso completamente mecánico.

Las obras de VALIE EXPORT se han expuesto, entre otras instituciones, en el Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Musée d'art moderne et contemporain de Ginebra y el Pabellón austriaco de la Bienal de Venecia (1980), así como en la documenta 6 de Kassel (1970). Sus obras están presentes en las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Centre Pompidou de París.

A performance artist, inter-media artist and creator of installations, public happenings, films, and photographs, VALIE EXPORT (Waltraud Lehner) is one of the most important feminist artists in the world and a body and gender radical, often using her own body in her art. In the 1960s, she rejected her surname and began using a pseudonym borrowed from a popular brand of Austrian cigarettes, Smart Export.

VALIE EXPORT debuted in the mid 1960s in Vienna, which was at the time dominated by the Viennese Actionists. In her performances, she began using her own body as an instrument for artistic expression. Her happenings on the taboo coincided with the sexual revolution that was then taking place worldwide. VALIE EXPORT stressed the objectification of women in her performances, condemning the social acceptance of misogyny and criticising traditional bourgeois values. Among her best known performances is the one where she led the artist Peter Weibel around on a leash or when she walked through the streets with her bare breasts contained in a box with a small opening, encouraging passers-by to put their hands in and touch them.

*The Un-ending/-ique Melody of Cords* (1998) consists of ten televisions placed on metal stands. On the screens one can watch a film showing the unthreaded needle of a sewing machine at work accompanied by the monotonous sound of the machine. Sewing, an activity traditionally assigned to women, is usually seen as something safe, requiring little effort. VALIE EXPORT shows it from another side. Each hit of the needle, combined with the accompanying sound, becomes malevolent—sewing thus becomes a totally mechanised process, and instead of a human being we see the movement of the machine.

Among other venues, VALIE EXPORT's works have been shown in the Guggenheim Museum in New York, Tate Modern in London, Musée d'art moderne et contemporain in Geneva, and the Austrian Pavilion at the 1980 Venice Biennale, as well as at documenta 6 in Kassel (1970). Among other collections, her works can be found at the Museum of Modern Art in New York, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, and Centre Pompidou in Paris.



217

#### **La melodía infinita/única de las cuerdas**

[Die un-endliche/-ähnliche Melodie der Stränge] 1998,  
diez monitores, reproductores de DVD sobre pedestales de acero,  
dimensiones variables

#### **The Un-ending/-ique Melody of Cords**

[Die un-endliche/-ähnliche Melodie der Stränge] 1998,  
ten video monitors, DVD players and steel pedestals,  
dimensions variable

## Victor Vasarely

Pécs (Hungria), 1906–  
París (Francia), 1997

Pécs (Hungary), 1906–  
Paris (France), 1997

218

Inicialmente, Victor Vasarely (Vásárhelyi Győző), precursor del *op art*, planeó hacerse médico, pero pronto abandonó los estudios de medicina para dedicarse al arte. En 1929, empezó a estudiar en la escuela de Bortnyik, conocida como la Bauhaus de Budapest. En 1930 emigró a París, donde trabajó como diseñador gráfico en varias agencias de publicidad. Se introdujo en el círculo de la vanguardia artística parisina y comenzó a dedicar cada vez más tiempo a la creación artística. Antes de la Segunda Guerra Mundial, su obra combinaba elementos del expresionismo, el cubismo y el surrealismo. Sus motivos, tomados de la naturaleza, se simplificaron y geometrizaron. Vasarely empezó a interesarse por cuestiones relacionadas con la perspectiva y a explorar temas como el ajedrez y la «cebra». En 1955, comenzó a publicar manifiestos sobre el *op art* y el arte cinético, así como a crear pinturas ópticas y cinéticas cuya composición cambiaba en función del ángulo de percepción. Su entorno inmediato le inspiraba los motivos de sus obras: la disposición de los azulejos en una estación de metro de París, un remolino o la forma de una concha. Entre 1954 y 1960 desarrolló su período «blanco y negro». Sus obras de esa época se componen de una red de líneas paralelas y ondas rítmicas. En esta fase, Vasarely se centró en la ilusión óptica. Además de su trabajo pictórico, desarrolló una notable actividad como fotógrafo. En 1955, participó en la que sería una muestra pionera para el *op art* europeo, *Le mouvement* (El movimiento), celebrada en la Galería Denise René de París, y publicó un manifiesto en el que subrayaba el papel activo del espectador en el proceso de dar vida a un cuadro. A principios de la década de 1960, el color volvió a sus obras. Fue entonces cuando nacieron dos de sus series más famosas: *Alfabeto plástico* y *Folklore planetario*. En 1965, Victor Vasarely tomó parte en la muestra *Responsive Eye* (El ojo sensible) del Museum of Modern Art de Nueva York, donde expuso sus obras junto a las de la artista británica Bridget Riley. Desde entonces, los críticos lo llaman «el padre del *op art*».

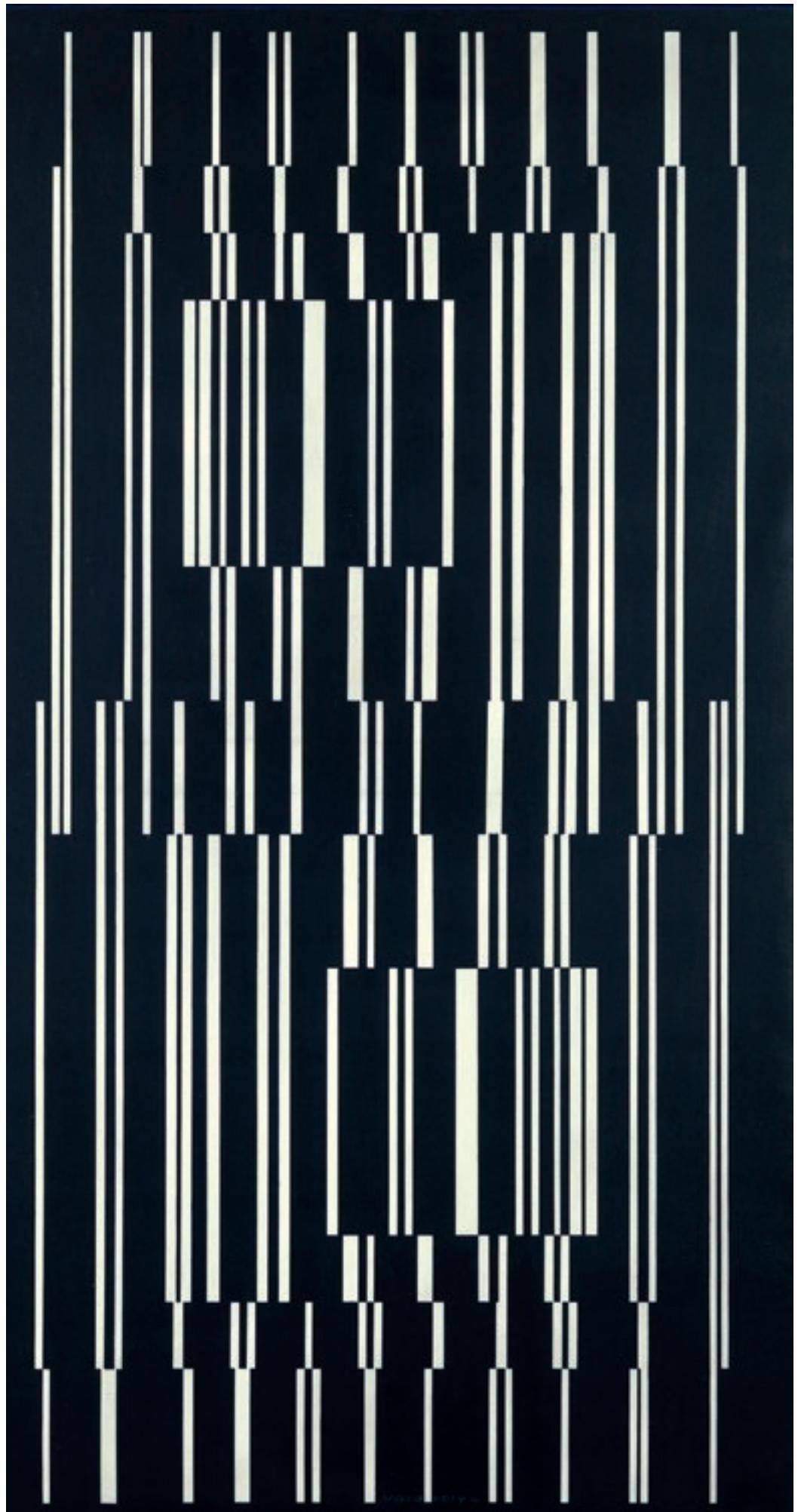
El cuadro procede de un período en el que Vasarely usaba principalmente los colores blanco y negro y formas geométricas como líneas, cuadrados, rectángulos y círculos. *Bora Mi* (1959), como todas las obras de esta serie (las siguientes se designaron con ordinales), se compone de varios planos superpuestos. Cada uno de ellos está cubierto por una red de líneas en blanco y negro con distintos grosores. El patrón irregular que generan parece latir, con lo que se crea una ilusión tridimensional.

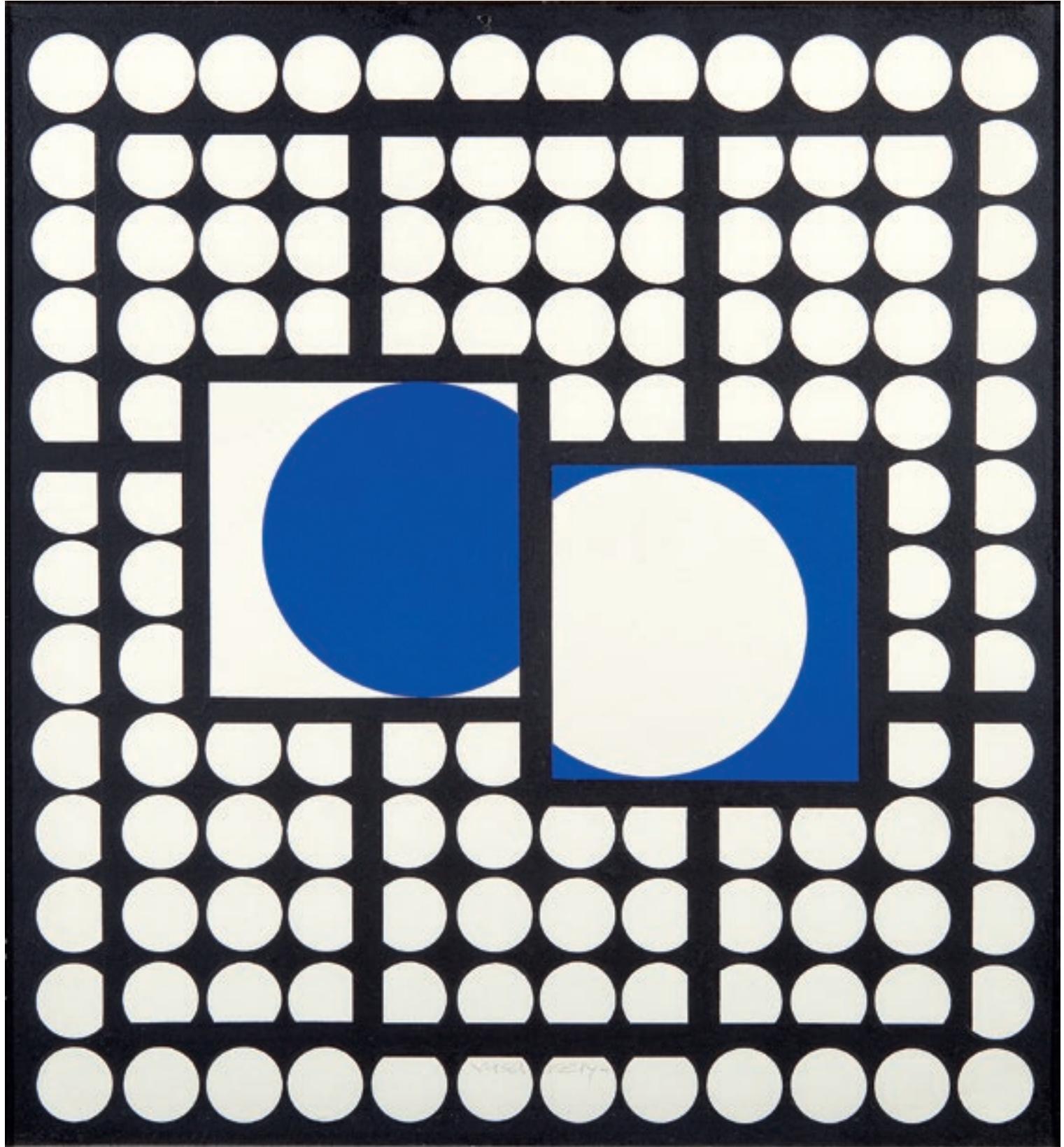
**Bora Mi** 1959, acrílico sobre lienzo, 200 x 106 cm

Initially, Victor Vasarely (Vásárhelyi Győző), a precursor of op-art, planned to become a physician, but soon gave up medical studies to dedicate himself to art. In 1929, he began studying in Bortnyik's school, referred to as the Budapest Bauhaus. In 1930, Vasarely moved to Paris, where he worked as a graphic designer in advertisement agencies. There, he entered the circle of the Parisian artistic avant-garde and spent more and more time creating his own art. Prior to World War Two, his oeuvre combined elements of expressionism, cubism, and surrealism. Taken from nature, his motifs became simplified and geometric, as he was interested in questions of perspective. Moreover, he explored the motif of the chessboard and the "zebra". In 1955, he began publishing manifestoes on op-art and kinetic art; he also made optical and kinetic paintings with compositions that changed depending on the angle of perception. He drew on his immediate environment for motifs for his works: the arrangement of tiles in a metro station in Paris, a whirlpool, or the shape of a shell. The years between 1954 and 1960 represent his "black-and-white" period, characterized by works composed of a network of parallel lines and rhythmical waves, focusing on optical illusion. Apart from painting, Vasarely was also active as a photographer. In 1955, he took part in what proved to be a breakthrough show for European op-art, *Le mouvement*, held at the Galerie Denise René in Paris, and he published a manifesto where he stressed the active role of the viewer in the process of a painting coming into being. In the early 1960s, colour returned to his work. This was when two of his most famous series were born: *Alphabet plastique* and *Folklore planetaire*. In 1965, Vasarely took part in the *Responsive Eye* show at New York's Museum of Modern Art, where he displayed his works side by side with those of the British artist Bridget Riley. Ever since, critics have called him the "father of op-art".

Like all the works from this series (successive ones were designated with ordinals), *Bora Mi* (1959) is composed of a few superimposed planes covered with a network of black and white lines of differing thickness. The irregular pattern they make up seems to pulsate, offering the illusion of three dimensions. The painting comes from a period when Vasarely primarily used the colours black and white along with geometric shapes such as lines, squares, rectangles, and circles.

**Bora Mi** 1959, acrylic on canvas, 200 x 106 cm





**Bella-NY** 1968, acrílico sobre cartón, 40 x 44 cm

**Bella-NY** 1968, acrylic on board, 40 x 44 cm

*Bella-NY* (1968) se elaboró según el método patentado del artista que se conoce como *unités plastiques* (unidades plásticas), un sistema de formas geométricas con una paleta de colores específica distribuidas sobre el lienzo. La composición está integrada por círculos y cuadrados de dos tamaños. Estas figuras geométricas básicas están pintadas con tres colores: negro, blanco y azul.

El artista pretendía integrar el arte con la arquitectura y el urbanismo. En 1970, trabajó en el Museo Vasarely de Gordes (Francia) y en 1976 creó la Fundación Vasarely en Jas de Bouffan (Francia), conformada por seis edificios hexagonales diseñados por el propio artista y cubiertos con policromía geométrica.

La obra de Victor Vasarely se puede encontrar en la Fundación Vasarely de Aix-en-Provence (Francia), el Museo Vasarely de Pécs (Hungria) y el Museo Vasarely de Budapest. El artista es además autor de numerosos murales, como *Tributo a Malevich*, diseñado en colaboración con Carlos Raúl Villanueva en 1954 (Universidad de Caracas).

*Bella-NY* (1968) was composed in line with the artist's patented method known as "unités plastiques", a system of geometric shapes arranged on the canvas in a certain colour palette. The composition consists of circles and squares in two sizes. These basic geometric figures are painted in three colours: black, white, and blue.

Vasarely attempted to integrate art with architecture and urban planning. In 1970, he worked in the plans for the Musée Vasarely in Gordes (France) and in 1976 he founded the Vasarely Foundation in Jas de Bouffan (France), housed in six hexagonal buildings designed by him and covered with geometric polychromy.

Vasarely's work can be found, among other venues, in the Vasarely Foundation in Aix-en-Provence (France), Vasarely Museum in Pécs (Hungary), and Vasarely Museum in Budapest. He is also the author of a number of murals, including *Tribute to Malevitch*, designed together with Carlos Raúl Villanueva in 1954 for the University of Caracas.

## Andrzej Wróblewski

Vilna (Lituania), 1927–  
Montes Tatra (Polonia,  
Eslovaquia), 1957

Vilnius (Lithuania), 1927–  
Tatra Mountains (Poland,  
Slovakia), 1957

222

*Aspiramos a pintar un cuadro que ayude a la gente a distinguir el bien del mal.* Andrzej Wróblewski

Andrzej Wróblewski es una de las mayores leyendas del arte polaco. Creó un número de obras relativamente bajo, debido a su muerte prematura a la edad de 30 años mientras caminaba en solitario por las montañas. Sin embargo, lo que dejó tras de sí nos muestra a un artista dividido entre la realidad y el arte. Junto a sus trabajos de propaganda y obras realistas y comprensibles, encontramos piezas innovadoras que rozan la abstracción. En la década de 1940, siendo un joven pintor, participó en los cambios políticos que estaban teniendo lugar en Polonia. «No pretendemos ocultar los peligros a los que os enfrentáis. Muy al contrario, deseamos que recordéis la guerra y el imperialismo, y que la bomba atómica está en manos de hombres malvados. Pintamos imágenes que son desagradables, como el olor de un cadáver», escribió. Obsesionado con la muerte, creó obras icónicas sobre la guerra, el acto de morir y el uso de las armas, reflejo del espíritu del realismo socialista. Experimentó personalmente los horrores de la guerra y fue testigo de la muerte de su padre como consecuencia de un ataque al corazón durante su encarcelamiento. En el arte de Wróblewski no encontramos sangre, gritos ni patetismo; en su lugar, hay contención y silencio. En sus cuadros, la muerte es de color gris azulado.

*Madre con hijo muerto* (1949) hace referencia a un importante elemento de la iconografía cristiana presente en la cultura polaca: la maternidad de María. Combina dos nociones opuestas, el nacimiento y la muerte, una madre con un niño pequeño en los brazos y una madre con su hijo adulto muerto (Piedad).

La obra de Andrzej Wróblewski —pintor, crítico e historiador de arte— ha tenido una influencia capital en varias generaciones de artistas polacos. Sus creaciones, pese a lo reducido de su número, se pueden encontrar en los museos más importantes de Polonia. En 2010, el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven celebró la primera exposición retrospectiva de la obra del artista fuera de Polonia, *To the Margin and Back* (Al margen y de vuelta).

**Madre con hijo muerto** [Matka z zabitym synem] 1949,  
óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm

*We want to paint a picture that would help people tell good from evil.*  
Andrzej Wróblewski

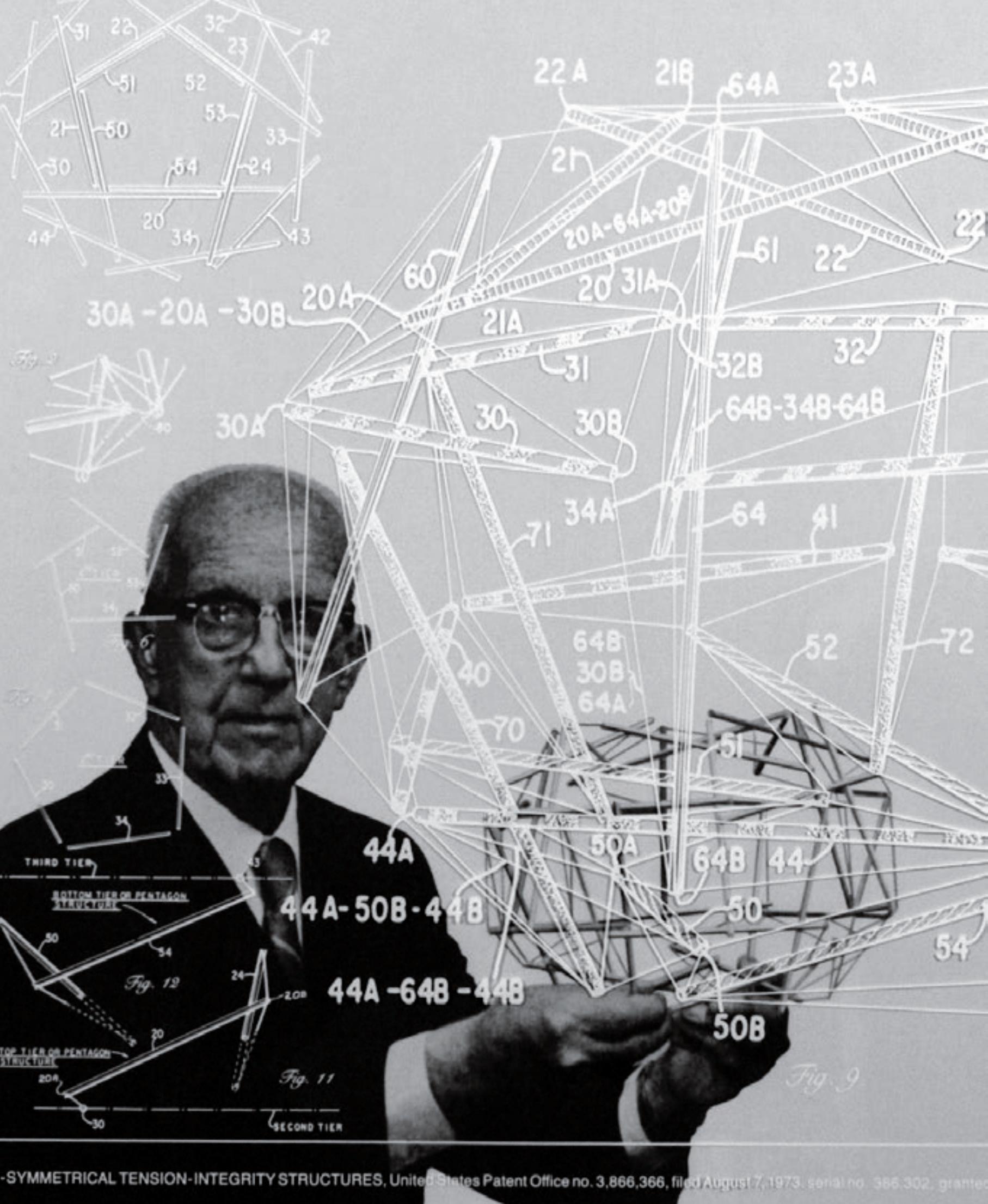
The work of Andrzej Wróblewski—painter, critic, and art historian—had a major influence on multiple generations of Polish artists. One of the greatest legends in Polish art, due to his premature death at age thirty, while hiking alone in the mountains, he produced a relatively small number of works. However, the works he left reveal how he was torn between reality and art. Wróblewski created propaganda and readable, realistic works along with innovative pieces bordering on abstraction. As a young painter in the 1940s, he became involved in the political changes taking place in Poland. “We are not hiding the dangers you face. On the contrary, we want you to remember about the war and imperialism, that the atomic bomb is in the hands of evil men. We paint images that are unpleasant, like the smell of a corpse”, he wrote. He was obsessed by death and painted iconic works about war, shooting, and dying that reflected the spirit of socialist realism. He personally experienced the horrors of war, witnessing his father suffering a heart attack while in custody. Wróblewski’s art however is free of blood, screams, and pathos; instead, there is restraint and silence. Death in his paintings is blue-grey in colour.

*Mother with a Dead Child* (1949) makes reference to an important element of Christian iconography in Polish culture, the motherhood of Mary, which combines two contrasting notions: birth and death, a mother with a young child in her arms and a mother with her dead adult son (Pietà).

Wróblewski’s works, though few in number, can be found in the most important museums in Poland. In 2010, the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven held the first retrospective exhibition of the artist’s work outside of Poland, *To the Margin and Back*.

**Mother with a Dead Child** [Matka z zabitym synem] 1949,  
oil on canvas, 120 x 90 cm





-SYMMETRICAL TENSION-INTEGRITY STRUCTURES, United States Patent Office no. 3,866,366, filed August 7, 1973, serial no. 386,302, granted





Fundacja Banco Santander ma zaszczyt zaprezentować Państwu po raz pierwszy w Hiszpanii jedną z najważniejszych istniejących obecnie w Polsce kolekcji sztuki współczesnej – kolekcję Grażyny Kulczyk. Od stycznia do czerwca 2014 roku wybór dzieł z tego zbioru, pod sugestycznym tytułem *Każdy dla kogoś jest nikim*, jest eksponowany w Sala de Arte de la Ciudad Grupo Santander, w Boadilla del Monte (Madryt).

Wystawa ta stanowi kolejny etap konsolidacji naszego projektu, mającego na celu upowszechnienie światowej sztuki współczesnej poprzez prezentację najważniejszych prywatnych zbiorów. W ramach tej inicjatywy, która rozpoczęła się w 2010 roku prezentacją *Daros Latinamérica Collection* z Zuryszu, pokazaliśmy kolejno *Collezione Sandretto Re Rebaudengo* z Turynu (2011), *Rubell Family Collection* z Miami (2012) oraz londyńską *Cranford Collection* (2013).

Tym razem mamy przyjemność zaprezentować wspaniałą kolekcję, która przybliży nam sztukę polską, przyczyniając się jednocześnie do zacieśnienia naszych więzi z tym krajem, w którym ubiegłej wiosny mieliśmy zaszczyt wystawić część kolekcji Banco Santander w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Jest dla nas wielkim zaszczytem, że Grażyna Kulczyk zdecydowała się udostępnić nam wybór dzieł ze swojej kolekcji, na który składają się prace artystów tworzących w Polsce w latach 1945–1989, czyli w okresie rządów komunistycznych, a także dzieła renomowanych artystów z innych krajów, z którymi polscy twórcy podejmowali interesujący dialog.

Wystawa obejmuje trzy podstawowe obszary: sztuka abstrakcyjna i konceptualna, kobieta w sztukach wizualnych oraz dzieła nawiązujące do pamięci zbiorowej i historii. Poprzez tę strukturę komisarz wystawy pragnie przybliżyć nam osobowość kolekcjonerkę Grażyny Kulczyk i wykazać, dlaczego jej postać stanowi jeden z najważniejszych punktów odniesienia w kulturze polskiej.

Zważywszy na ogromne znaczenie edukacji artystycznej dla naszego społeczeństwa, wystawę uzupełnia program dydaktyczny, na który składają się warsztaty dla rodzin z dziećmi, wizyty interaktywne dla szkół oraz wizyty dla grup o specjalnych uwarunkowaniach poznawczych.

Pragnę podziękować w sposób szczególny komisarzowi wystawy, Timothy'emu Personsowi, za jego zaangażowanie oraz Justynie Burško, koordynującej zespół Art Stations Foundation, za udzielone nam wsparcie. Chciałbym również przekazać Grażynie Kulczyk, w imieniu całego zespołu Fundacji Banco Santander, wyrazi ogromnej wdzięczności za udostępnienie nam najlepszych dzieł z jej zbiorów oraz za możliwość zaprezentowania ich naszej publiczności w Sala de Arte Santander.

**Antonio Escámez Torres**  
Prezes  
Fundacja Banco Santander

Zapraszam Państwa do poznania i doświadczenia kolekcji sztuki, którą przywozę z Polski. Wydaje mi się, że jest to pierwszy w historii udział prywatnego kolekcjonera z mojego kraju w wydarzeniu tej skali, jakim jest wystawa w Fundación Banco Santander. Warunki życia w Polsce, z trudem odbudowującej się po strasznej dla nas wojnie, pod kontrolą bloku sowieckiego, nie sprzyjały rozwojowi prywatnej kolekcji odzwierciedlającej historię rozwoju sztuki współczesnej. Zrealizowałam ten projekt dzięki temu, że byłam swoim własnym, rozumiejącym i zaangażowanym sponsorem. Należę bowiem do grona pionierów polskich przedsiębiorców ze spektakularnym sukcesem biznesowym. Zanim moja kolekcja stała się „assetem”, wymagała determinacji, roztropności i – zarazem – odwagi i rozmachu inwestycji. Jestem z wykształcenia prawnikiem. Mój ojciec był pilotem dywizjonu 305 Royal Air Force, uczestniczącego w zwycięskiej bitwie o Anglię. Gdyby nie patriotyczna postawa mojej mamy, lekarza i społecznika, która ściągnęła ojca po wojnie do Polski – urodziłaby się w Londynie. Miałabym pewnie znacznie lepsze warunki do realizacji genu przedsiębiorczości, ale nie miałabym możliwości stworzenia tak niepowtarzalnej kolekcji.

227

Ponad 10 lat temu zbudowałam w Poznaniu, jednym z czterech największych polskich miast, unikatowy kwartał handlowy zintegrowany z przestrzenią zorientowaną i przeznaczoną na działania artystyczne. Ten postindustrialny i zrewitalizowany kompleks obiektów nazwałam – od historycznego przeznaczenia – Starym Browarem. Byłam prekursorką takich rozwiązań i za to dwukrotnie zostałam nagrodzona przez światową kapitułę Icsc za projekt integrujący biznes ze sztuką. Częścią Starego Browaru jest muzeum, gdzie podczas kilku wystaw rocznie prezentowane są dzieła z mojej kolekcji. W tym miejscu działa Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, przyciągająca na swoje workshopy, konferencje i festiwale artystów i ekspertów z całej Europy.

Rozwijając te przedsięwzięcia, skonstatowałam, że DNA moich aktywności biznesowych zawarte jest w prostej zasadzie integrującej proporcje sztuki i biznesu: 50/50 – niezależnie od tego, czy jest to projekt w Poznaniu, w Nowym Jorku czy w Londynie. Porządkuje ona i balansuje moje życie we wszystkich wymiarach.

Zdaję sobie sprawę, że należę do mikrospołeczności światowych kobiet – kolekcjonerek, jednocześnie czynnych zawodowo.

Dziękuję Ci, Palomo Botin, za odwagę i wyobraźnię, dziękuję za to, że dostrzegała kolekcjonerkę w tej części Europy, która zasługuje na nieustanne odkrywanie. Dziękuję za ogromne wyczucie i mądrość, z jaką kurator Timothy Persons przedstawił tak złożony materiał i charakter kolekcji. Dziękuję za przeprowadzenie analizy, podsumowanej mądrym tekstem Andzie Rottenberg i Julianowi Heynenowi. Dziękuję za myśli, uwagi i zaangażowanie Asia Źak Persons, Monice Branickiej, Paulinie Kolczyńskiej, Isabelli Czarnowskiej i Joannie Mytkowskiej. Dziękuję za ogromną pracę i zaangażowanie zespołu Art Stations Foundation z Justyną Buško i Banco Santander Foundation z Marią Beguiristain-Wasza współpraca przy tym projekcie pokazuje, że Europa na Zachodzie i Wschodzie jest jednym organizmem.

Jestem bardzo ciekawa jak odbierzecie Państwo tę precyzyjnie pomyślaną, bardzo osobistą kolekcję, powstałą w wyjątkowym miejscu i czasie w historii Europy. Życzę Państwu dobrych doznań i jeszcze raz dziękuję za zaszczyt obecności na tej wystawie i towarzyszących jej spotkaniach.

**Grażyna Kulczyk**

## **Everybody Is Nobody for Somebody**

TIMOTHY PERSONS

„Każdy jest dla kogoś nikim”<sup>1</sup> – ten cytat ucieleśnia pogląd, że każdy ma prawo do własnej perspektywy: zawsze znajdzie się ktoś, komu nawet najsłynniejsze nazwisko nie mówi absolutnie nic. Wystawa otwiera intelektualną przestrzeń, w której ideami możemy się dzielić, zamiast je oceniać. Artyści – znani bądź nie – konfrontują swoje idee w dialogu z innymi artystami. A rozmowa ta toczy się w niepowtarzalnym języku sztuki, który przekracza granice polityki, religii i upływającego czasu.

Społeczna i kulturalna sytuacja Polski w latach 1945–1989 była radykalnie różna od tej na Zachodzie. Idee artystyczne interpretowano wtedy z perspektywy prywatnej i lokalnej, dopiero nowa rzeczywistość polityczna po 1989 roku zmieniła sposób wpisywania prac w kontekst sztuki międzynarodowej. Niniejsza wystawa łączy artystów pracujących w skrajnie różnej sytuacji politycznej, pokazując, że twórczość nie zna granic.

228

Zestawione ze sobą prace same znajdują swoje miejsce, wpisując się w kontekst sąsiadujących dzieł. Aby to uzyskać, ułożyłem je w serie zazębających się ze sobą cykli myślowych określonych przez poszczególne kierunki artystyczne. Ekspozycja ma być mostem pomiędzy kulturami, łączącym wiele kierunków poprzez ich konceptualne powinowactwa.

Istnieją dwie ścieżki prowadzące przez przestrzeń ekspozycji – pierwsza wiedzie widza od malarstwa Agnes Martin, poprzez artystów bardziej zainteresowanych problematyką płci kulturowej, aż do abstrakcyjnych prac Joan Mitchell. Jeśli wybierzemy drugą, natknijemy się na konceptualistów i minimalistów, po czym widz wkracza do sal łączących twórców geometrii abstrakcyjnej i artystów op-artu za sprawą linii systematycznego ruchu. Ten kolista ruch wtapia się płynnie w salę artystów *color field painting* i kończy na perle wystawy – obrazie Władysława Strzemińskiego.

Wybór i zestawienie prac tak odległych od siebie geograficznie i artystycznie podkreśla wyjątkowość i głębię Kolekcji Grażyny Kulczyk. Wystawa oferuje osobistą perspektywę na to, jak istotna była Polska dla kształtowania się myśli konceptualnej. Przypomina też, że sztuka jest językiem uniwersalnym, otwartym oknem, przez które można patrzeć w obie strony.

Kiedy cztery lata temu poznałem Grażynę, nie zdawałem sobie sprawy z bogactwa i różnorodności jej zbiorów. Byłem pod wielkim wrażeniem nie tylko kolekcji, ale i magnetycznej osobowości kobiety, która kolekcjonuje tak różnorodne prace. Ujrzałem zbiór jako stałe powiększające się koło, którego piastą jest sztuka polska, a liczne szprchy stanowi sztuka międzynarodowa.

Kiedy dowiedziałem się, że mam zostać kuratorem wystawy, ujrzałem całość jako wyimaginowany teatr o dwóch scenach. Na jednej scenie Roman Opałka, ze swoimi minimalnymi interwencjami, przedstawia Donalda Judda, a ten z kolei Stanisława Dróżdża, tymczasem na drugiej oglądamy politykę płci w wykonaniu Aliny Szapocznikow, która wprowadza na scenę Katarzynę Kozyrę, ta zaś odsyła nas do VALIE EXPORT i Jenny Holzer. Tworzą pewnego rodzaju scenę dla pamięci zbiorowej, gdzie obok siebie mogą zasiąść Mirosław Bałka i Anselm Kiefer. Każda sala na wystawie jest osobną sceną, dając widzowi niezliczone możliwości tworzenia własnego teatru wyobraźni.

Chciałbym osobiście podziękować Grażynie Kulczyk za jej pasję i oddanie sztuce, które sprawiły, że praca przy wystawie była dla mnie codziennie nowym odkryciem. Moim zamiarem było uczynienie z kolekcji narzędzia inspiracji, a także wprowadzenie nowej perspektywy, w której ktoś już nie jest dla każdego nikim.

1. Cia Rinne

## **O otwieraniu pudełek w pudełkach**

KORESPONDENCJA ELEKTRONICZNA POMIĘDZY ANDĄ ROTTENBERG

I JULIANEM HEYNENEM

### DROGI JULIANIE

zastanawiam się, w jaki sposób możemy wypracować wspólną opinię na temat Kolekcji Grażyny Kulczyk? i czy w ogóle nam się to uda, jeśli wziąć pod uwagę, że oceniamy z zupełnie innej perspektywy? Ty patrzysz z zewnątrz, ja ze środka. Ty w naturalny sposób przywołujesz kontekst słynnych, bogatych, dobrze zachowanych kolekcji ze „Starej Europy” i tamtejszych tradycji związanych z kolekcjonowaniem sztuki. Kiedy ja myślę o sytuacji w Polsce, widzę nie tylko ciągnącą się przez cały xx wiek historię niszczenia i tracenia wszelkich dóbr kultury (z różnymi przyczynami politycznymi), ale również odmienne warunki społeczne i psychologiczne, w których działały polscy kolekcjonerzy. 150 lat rozbiorów, krótki czas II Rzeczypospolitej oraz dwie wojny światowe wpłynęły na zbudowanie wyjątkowej, lokalnej skali wartości, wedle której najistotniejszą cechą w sztuce (podobnie jak w literaturze, muzyce czy architekturze) była jej „polskość”. Trudno się temu dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę groźbę utraty tożsamości narodowej. Dodajmy czterdzieści cztery lata komunistycznej polityki izolowania Polski od Zachodu oraz stan polskiej gospodarki na przestrzeni ostatnich dwustu lat, a otrzymamy obraz okoliczności, które oddziaływały zarówno na samą sztukę, jak i jej kolekcjonowanie. Co więcej, kolekcje zachodnioeuropejskie budowane w oparciu o kryteria opisane w europejskich (i amerykańskich) podręcznikach historii sztuki, które pomijały większość pozycji uważanych przez polskich krytyków za istotne. Ty nadal możesz je uznawać za przeceniane, my będziemy o nich myśleć raczej w kategoriach niedowartościowania.

Anda, 26 października 2013

---

### DROGA ANDO

pozwól, że Ci przerwę i zapytam, jaki jest dziś ogólny stan prywatnych zbiorów sztuki w Polsce? I jak układają się relacje między prywatnymi kolekcjonerami, publicznością i muzeami? Czy kolekcjonerzy są akceptowani, doceniani, a może oceniani krytycznie?

Julian, 26 października 2013

---

### DROGI JULIANIE

długa polska tradycja na tym polu – połączona z powojenną biedą, narzuconym komunizmem i dumą narodową – wytworzyła coś, co można by nazwać „postawą obywatelsko-patriotyczną”, i co przez lata miało duże znaczenie dla – w istocie bardzo rzadkiej – praktyki kolekcjonowania sztuki

po roku 1945. Dodam, że bezpośrednio po 1989 roku polscy kolekcjonerzy także koncentrowali uwagę głównie na sztuce historycznej (w tym na malarstwie Jana Matejki). Jeśli chodzi o spojrzenie w głąb XX wieku, zauważać można było pewne zainteresowanie okresem przedwojennym i tak zwaną „szkołą paryską” (Mela Muter etc.) zarówno na rynku sztuki, jak i w prywatnych kolekcjach. Z tego, co wiem, istnieje też jedna poważna kolekcja sztuki rosyjskiej (awangardowej i współczesnej) oraz jej polskich odpowiedników, która jest czasami udostępniana publiczności. Mamy też w prywatnych rękach jedną naprawdę dużą, starannie wyselekcjonowaną, reprezentatywną kolekcję sztuki polskiej z ostatnich siedemdziesięciu pięciu lat. Jeśli chodzi o zbiorów światowej sztuki nowoczesnej i współczesnej kolekcja Grażyny Kulczyk jest w naszym kraju absolutnie wyjątkowa. Absolutnie wyjątkowa jest też praktyka pokazywania tych prywatnych zbiorów zarówno na wystawach stałych, jak i czasowych.

Tą wyjątkowość doceniają jednak tylko wąskie kręgi specjalistów – i może jeszcze poznańska inteligencja. Mam wrażenie, że – inaczej niż za granicą – polskie społeczeństwo oraz administracja (różnego szczebla) wciąż nie dostrzega społecznych korzyści płynących z zasilania publicznej kultury przez prywatne fundusze (Grażyna Kulczyk finansuje również program performatywny Stary Browar Nowy Taniec), dlatego zapewne nadal nie mamy instytucji kulturalnych współfinansowanych z pieniędzy prywatnych i publicznych. Co więcej, w Poznaniu nie powstanie budynek muzeum zaprojektowany już przez Tadao Ando z myślą o tej właśnie kolekcji, ponieważ miasto nie chciało zaangażować się w inwestycję wspólnie z tak zwaną osobą prywatną, choć osobę tę reprezentuje fundacja powołana specjalnie do tego celu. Piszę o tym z przykrością, ponieważ do niedawna, z wyjątkiem łódzkiego Muzeum Sztuki, które wyrasta z tradycji zrodzonej w latach 30. XX wieku, nie mieliśmy żadnego państwowego bądź miejskiego muzeum oferującego możliwość obcowania z międzynarodową skalą wartości, mogącą stanowić punkt odniesienia dla współczesnej sztuki polskiej.

„Kolekcjonerka zbiera dzieła międzynarodowych artystów z akcentem na sztukę polską, w ten sposób umieszcza ją w nowych kontekstach, a zarazem wpisuje w globalne procesy artystyczne”, pisał Paweł Leszkowicz w katalogu towarzyszącym pierwszej publicznej prezentacji kolekcji sztuki Grażyny Kulczyk (2007). Ta formuła przypomina strategię, którą zaplanowałam w 1990 roku dla nowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Wiele lat później, w roku 2006, już jako nowopowstające muzeum, ogłosiliśmy nawet konkurs na projekt najlepszej linii narracyjnej, pamiętając o tym, że w sztuce nowoczesnej i współczesnej mamy do czynienia z więcej niż jedną tradycją. Wiemy oboję, że z tej samej taśmy reżyser może zrobić poważny dramat albo komedię – wszystko zależy od montażu. Podobnie jest ze zbiorami sztuki. Leszkowicz także podkreślił wielość kontekstów i kierunków, wyróżniając osiem wątków: Biblioteka, Akt, Rzeźba cielesna, Perwersja, Moda, Religia, Przedmiot, Muzeum. Wróć do metafory filmowej – jeśli nie satysfakcjonuje nas ogólny podział na gatunki, możemy zapytać: jakiego rodzaju komedię lub poważny dramat pokazuje nam reżyser? To byłoby pytanie o materiał źródłowy. Czy dysponujemy narzędziem, które pomoże nam znaleźć odpowiedź?

Anda, 26 października 2013

#### DROGA ANDO

nie mogę nie skomentować Twojego założenia, że sztukę, a przynajmniej kolekcjonowanie sztuki, „oceniamy z zupełnie innej perspektywy”! Oczywiście, biorę pod uwagę szczególny kontekst, w jakim sztuka i jej kolekcjonowanie funkcjonują w Polsce, i zgadzam się, że nasza wiedza o historii sztuki jest niesymetryczna: Ty wiesz dużo o „zachodniej” historii sztuki, my wciąż wiemy żenując się mało o dziejach sztuki Europy Środkowej i Wschodniej. Pamiętaj jednak, że mamy rok 24 PMB (po Murze Berlińskim) i wierzę, że oboje powinniśmy przezwyciężyć naszą fiksację na podziałach Wschód/Zachód niedoceniony/przeceniony, pomniejszy/kluczowy – nie w imię uładzonej, zglobalizowanej, płaskiej europejskiej teraźniejszości, lecz po to, by znaleźć wspólnie dziedzictwo/przyszłość naszego małego kontynentu. Podam przykład, trzymając się wciąż kwestii kolekcjonowania sztuki: czy porównanie sytuacji w Niemczech Zachodnich w latach 50. XX wieku z sytuacją Polski w tym samym okresie nie byłoby ciekawe? Jakie były nastroje oraz historyczne i ideologiczne warunki kolekcjonowania sztuki w Republice Federalnej Niemiec po nazizmie, drugiej wojnie światowej i Holokauście? Jakie były widoki, a jakie ograniczenia? w jakim stopniu kolekcjonowanie było „miedzynarodowe”, w jakim stopniu modernizm był świadomą/nieświadomą reakcją na niedawną przeszłość? A co stało się z „niemieckością sztuki niemieckiej”, by sparafrasować tytuł słynnej książki Nikołaja Pevsnera? Analogicznie moglibyśmy zapytać o kształt polskości w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej. Krótko mówiąc: moglibyśmy porównać ze sobą nasze sąsiadujące ze sobą chwiejące się bloki, bądź obszary pustki, po 1945, i być może odkryć, że mówimy o dwóch stronach jednej monety.

229

A wracając do sztuki, którą Grażyna Kulczyk umieściła w swojej kolekcji, chciałbym powiedzieć, że podoba mi się Twoja metafora materiału filmowego, który można zmontować tak, by otrzymać poważny dramat albo komedię – lub film science fiction, a nawet porno. Kiedy myślimy o zbiorze osoby prywatnej – w przeciwieństwie do kolekcji muzealnej – zwykle szukamy paraleli pomiędzy dziełami sztuki lub ich tematyką a osobowością kolekcjonerki. Zakładamy zazwyczaj, że poprzez zbiór sztuki kolekcjonerka wyraża siebie, w pewnym sensie tak, jak gdyby sama była artystką. z pewnością wchodzą tu w grę ciągły voyeurystyczne, ale trudno też zaprzeczyć, że przynajmniej część kolekcjonerów chce poprzez zbieranie dowiedzieć się czegoś o sobie. Świadomie bądź nieświadomie analizują swoją relację do świata, by móc próbując nawet znaleźć sobie „własne” miejsce – którego nie znaleźli, działając na innych polach. To jednak nie czynią ich innymi niż pozostały ludzie, tacy jak my. Przykładowo, ty i ja moglibyśmy zrobić przegląd artystów, których lubimy, wystaw, które zorganizowaliśmy i tekstów, które napisaliśmy, i stworzyć w ten sposób „lustra” naszych Ja lub naszej relacji do świata. W sumie jednak myślę, że takie podejście do interpretacji zbioru sztuki jest niezbyt ciekawe, gdyż jest zbyt osobiste. A liczy się przecież niezależność poszczególnych dzieł sztuki, zawarty w nich potencjał tworzenia nowych relacji w różnych kontekstach. Kurator powinien w pewnym momencie stać się niewidzialny – tak samo powinno być w przypadku kolekcjonera. Innymi słowy, każdy, kto wchodzi w relację ze zbiorem zgromadzonym przez jedną osobę – jako widz bądź jako kurator pokazujący prace z owej kolekcji – ma możliwość i prawo budowania własnych interpretacji i koncepcji – nawet takich, które przeczą intuicjom i zamiarom kolekcjonera.

Julian, 29 października 2013

#### DROGI JULIANIE

nie zamierzałam wprowadzać porównania w skali 1:1 pomiędzy powojenną sytuacją w Polsce i w Niemczech; myślę, że chciałam raczej opisać historyczny kontekst, w jakim powstawały zbiory Grażyny Kulczyk. W kolekcji znajdziemy nazwiska i dzieła odzwierciedlające lokalną tradycję i trendy dominujące na polskim rynku sztuki w początkach lat 90. XX wieku, kiedy najbardziej upragnionymi obiekty były obrazy Jacka Malczewskiego, wkrótce zastąpione przez dzieła Jerzego Nowosielskiego. Szkoda, że nie widziałeś tych aukcji na własne oczy! w tej kolekcji podoba mi się to, że nadal są w niej prace obydwu malarzy. Grażyna Kulczyk ma odwagę świadomie nawiązywać do lokalnych wartości; mimo że Nowosielski jeszcze nie zdobył międzynarodowej renomii, kolekcjonerka zgromadziła ponad trzydzieści (starannie wybranych) prac tego malarza, przy „zaledwie” dwudziestu dwóch dziełach Kantora i dwunastu Romana Opałki ( dodatkowo mamy też dziewięć portretów fotograficznych). To jasne, że ilość nie jest tak ważna jak jakość, ale te liczby pokazują nastawienie kolekcjonerki. Dodajmy do tego trochę nieznanych (nawet wśród szerokiej publiczności w Polsce) nazwisk takich, jak: Jerzy Kujawski, Eugeniusz Markowski, Jadwiga Maziarska, Mela Muter, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Tyszkiewicz (1906–1992), i fotografów w rodzaju Jerzego Lewczyńskiego, Fortunaty Obrąpalskiej, Marka Piaseckiego, Bronisława Schlabsa, a do tego bardzo rzadkie, wykonane w wynalezionej przez artystę technice, heliografie Karola Hillera – wciąż niedocenionego twórcy z kręgu Władysława Strzemińskiego – a otrzymamy bardzo ciekawą linię przemian w sztuce polskiej od lat 30. do 70. XX wieku. Nie mówiąc już o Alinie Szapocznikow i Andrzejem Wróblewskim, którzy właśnie odnajdują swoje miejsce (na nowo) w europejskiej historii sztuki.

W tym kontekście widać, że lepiej dotychczas znana (bardziej rygorystyczna i sformalizowana) tradycja reprezentowana przez Henryka Stażewskiego, Wojciecha Fangora, Edwarda Krasińskiego, nie była jedyną, jaką liczyła się w Polsce. Oraz, że należy do niej dodać więcej nazwisk (Kajetan Sosnowski, Koji Kamoji, Ryszard Winiarski). Pamiętaj też, że nawet wśród dzieł polskich konstruktivistów (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro), znajdujemy tu obiekty bardziej „miękkie”, a nawet figuratywne.

Oczywiście, nie mam tu na myśli prac bardziej współczesnych lub przykładów sztuki światowej, które świadczą o innym podejściu, ale sądząc, że wspomniane przeze mnie cechy tego zbioru pomogą nam w pewnym stopniu opisać strategię kolekcjonerki (jeśli nie chcesz nazwać tego misją).

Anda, 2 listopada 2013

---

#### DROGA ANDO

dziękuję za ten przegląd polskich artystów z kolekcji i za wpisanie ich w kontekst lokalnego i międzynarodowego pola sztuki. To pokazuje, że nie jest złym pomysłem, aby kolekcjoner zaczynał budowanie swoich zbiorów od artystów i dzieł ze swojego kręgu kulturowego. i nie chodzi mi o to, że łatwiej te dzieła i tych artystów zrozumieć; to raczej kwestia pewnego rodzaju wibracji. Zdaje się, że istnieją zawsze pewne tony i modalności, które są nam znajome. Dzięki nim możemy przywyknąć do języka określonych dzieł sztuki. By pozostać przy metaforach muzycznych: słuchanie nowych, być może dziwnych, dźwięków jest podstawową cnotą kolekcjonera sztuki. Czy zgodzimy się, że można ten proces nazwać „treningiem” oka i umysłu? Choć chodzi tutaj raczej nie o świadomym wysiłku,

ale o coś w rodzaju osmozy. Jedyny kłopot w tym, że kiedy zaczyna się od sztuki ze swojego kontekstu kulturowego i koncentruje się na jej zbieraniu, angażując się coraz mocniej, trudno później oprzeć się pokusie oceniania sztuki z innych kręgów kulturowych w oparciu o paradygmat sztuki lokalnej. Jasne jest, że trzeba zawsze zaczynać od postawienia jakiejś, że się tak wyrażę, „tezy”, tak, aby mieć punkt wyjścia do analizy, to znaczy, do oceny swojej kultury i innych kultur. Potrzebujemy tego rozróżnienia na kulturę swoją i inną, aby móc docenić sztukę jako wszechobecny fenomen, wspólny różnym kulturom. A wyzwania, jakie stawia przed nami globalizacja, bardzo wyraźnie pokazują, jak łatwo można cofnąć się do „wyjściowych” założeń dotyczących tego, czym sztuka jest.

Wróć jednak do Kolekcji Grażyny Kulczyk – czy dokonany przez nią wybór polskich artystów od modernizmu do współczesności różni się od tego, co prezentują i gromadzą muzea w Polsce? Jak opisałabyś ton kolekcji, abstrahując od problemów historii sztuki? Użyłaś dwóch określeń: „bardziej miękkie” i „figuratywne”. Czy wystawiane dzieła pokazują dwudziestowieczną sztukę polską w nietypowym świetle, czy może podkreślają jej kobiece oblicze?

Julian, 5 listopada 2013

---

#### DROGI JULIANIE

widzę, że chcesz, abym znalazła – a raczej pokazała – związki między ogólnie, czyli globalnie, przyjętymi wartościami, a tymi, które reprezentuje Kolekcja Grażyny Kulczyk. Kłopot w tym, że nawet w kontekście globalnym nie dysponujemy zestawem sztywnych kryteriów oceny, zwłaszcza w wypadku szerszych kierunków bądź trendów; codziennie musimy rewidować kryteria, tak aby zróbić miejsce świeżym ideom, które pomogą nam ujrzeć sztukę w nowym świetle i dostrzec niespodziewane właściwości w pracach, które wydawały się już dobrze znane. Wiemy, że wszystko płynie – Πάντα ῥεῖ – jak powiedział Heraklit. Dzięki temu posiadamy zdolność akceptacji „dziwacznych” propozycji najmłodszego pokolenia, a także odkrywania nowych jakości w zapomnianych dziełach sprzed lat – na przykład u Szapocznikow, Wróblewskiego czy Hilmy af Klint, której wystawa podróżuje właśnie po Europie.

Pytasz o polskie muzea – przez dziesiątki lat skupiały się one na sztuce postkonstruktystycznej nie tylko dlatego, że jest ona ważna i cenna, lecz także z powodów politycznych: w okresie stalinowskim (1949–55) sztuka abstrakcyjna była zakazana, a przez przynajmniej dwie dekady po roku 1957 mogła wypełniać nie więcej niż piętnaście procent wystawy. Tak więc każdy abstrakcjonista stawał się bohaterem przez sam fakt namalowania kwadratu. Nie miało to wiele wspólnego z prawdziwie modernistycznymi ideami propagowanymi na przykład przez Zofię i Oskara Hansenów, których dziś na nowo odkrywa młode pokolenie polskich artystów (i których dorobek gromadzi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

Jednak linia prezentowana przez kolekcję Grażyny Kulczyk nie nawiązuje tylko do tej tradycji. Nie mylisz się, mówiąc o „kobiecym” aspekcie sztuki, który pojawią się w różnych kontekstach właściwie w całym zbiorze. Nie chodzi mi jednak tylko o bardziej lub mniej jednoznaczne stanowiska feministyczne zajmowane przez co najmniej trzy pokolenia polskich artystek: Alinę Szapocznikow, czy nawet Magdalę Abakanowicz w latach 60. Natalię LL, Zofię Kulik i Barbarę Falender, Izabellę Gustowską

i Teresę Murak w latach 70., oraz wszystkie młodsze artystki takie jak Marta Deskur, Katarzyna Górska, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska, Elżbieta Jabłońska i Paulina Ołowska – dla których można znaleźć punkty odniesienia, odpowiednio, w twórczości VALIE EXPORT, Yayoi Kusamy, Annette Messager, Vanessy Beecroft, Loretty Lux, Mariko Mori, Claudii Hart i Bettiny Rheims. Nie chodzi mi też tylko o dzieła tak wybitnych artystek jak Lynn Chadwick, Joan Mitchell, Agnes Martin, Gego czy Jenny Holzer ani o mniej znane prace Erny Rosenstein, Jadwigi Maziarskiej i Fortunaty Obrąpalskiej, które nie wprowadziły (a przynajmniej nie w sposób oczywisty) do swojej twórczości pierwiastka feministycznego.

W istocie mam na myśli również sztukę tworzoną przez mężczyzn. Jeśli się dokładnie przyjrzyś, zauważysz, jak wiele ich prac jest w tej kolekcji „kobieco zorientowanych” – choć nie są to realizacje reprezentatywne dla twórczości tych artystów. Dotyczy to Tadeusza Kantora, Jerzego Kujawskiego, Romana Opałki, Thomasa Hirschhorна, Zhang Huana, Marcina Maciejowskiego, Michaela Najjara, Macieja Osiki, Roberta Rumasa, Zygmunta Rytki, a także Andy'ego Warhola, Andrzeja Wróblewskiego czy nawet Artura Żmijewskiego, nie zapominając o Pablu Picassie, Brunonie Schulzu i Jerzym Nowosielskim, dla których kobiety zawsze były przedmiotem fascynacji.

Czy to masz na myśli, pisząc o „kobiecym obliczu”?

Anda, 6 listopada 2013

---

#### DROGA ANDO

stanowczo nie wierzę w istnienie uniwersalnie akceptowanych wartości i kryteriów w dzisiejszym świecie sztuki. Może czasami można odnieść wrażenie pewnej uniformizacji, jeśli patrzysz na ten świat z zewnątrz i zbyt często bywa na biennale, ale to jest zjawisko o drugorzędnym znaczeniu, stworzone przez nas, kuratorów. Wszystko jest płynne, jak słusznie zauważałaś, i zapewne takie pozostałoście jeszcze długo. Być może czas dominujących paradygmatów w sztuce przeminął. A może sam pomysł napisania światowej historii sztuki był od początku poroniony, gdyż okazał się ostatnią konsekwencją zachodniej koncepcji Sztuki przez duże S, która narodziła się 500 lat temu gdzieś między Florencją i Antwerpią, a od drugiej połowy XX wieku była silnie podkopywana. Ale to stawia nas oczywiście w cudownej sytuacji, uwalniając od ciężaru oceniania każdej nowej pracy w oparciu o zestaw niezmiennych kryteriów i prowadząc ku nowym odkryciom, o których wspomniałaś. A można też, wracając do wspomnianej przez Ciebie problematycznej tendencji kategoryzowania sztuki na „polską i całą resztę”, spojrzeć na sprawę inaczej i zauważyc, że obecna sytuacja daje nam okazję powiązania poszczególnych prac z innymi bez względu na ich styl, czas powstania czy kulturę, z której pochodzą. (Co i tak powinniśmy czynić zawsze, jeśli chcemy naprawdę dogłębnie poznać temat.)

Pytanie o relacje zbiorów Grażyny Kulczyk do zbiorów polskich muzeów dotyczyło w szczególności kwestii wolności wyboru w dzisiejszych czasach. Prywatny kolekcjoner nie musi przedstawiać programu swojej kolekcji, nie musi jej wyjaśniać zgodnie z wymogami instytucji kulturalnych i edukacyjnych, w ogóle nie musi się na jej temat wypowiadać. A nawet jeśli zdecyduje się upublicznić kolekcję, choćby na chwilę i częściowo, tak jak czyni to Grażyna Kulczyk, spojrzenie widzów kieruje się na poszczególne dzieła, ich zestawienia i interakcje, które mogą się okazać zaskakującą

odkrywcze. „Perspektywa kobieca” jest jednym z takich cennych podejść do sztuki – musimy być tylko ostrożni, by nie zacząć używać jej automatycznie, jako czegoś stałego. Myślę, że mamy pełne prawo skoncentrować się na „erotyce sztuki” – to dziwne, ale i zręczne sformułowanie przeczytałem niedawno na rysunku Paula Theka – artysta nawiązuje tutaj oczywiście do Susan Sontag. Jej esej *Przeciw interpretacji* kończy się słynnym zdaniem: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”. Dzięki takiemu ujęciu tematu, „perspektywa kobieca” poszerzy się, przekształcając się w podejście skoncentrowane na zmysłowej i holistycznej reakcji nie tylko na ikonografię gender bądź określone kształty i kolory, ale także na bardzo wielorakie dzieła sztuki. Kiedy zobaczyłem zbiór w domu kolekcjonerki, miałem uczucie, że również tą „inną” linią, sztuką, którą tymczasowo możemy nazwać konkretną bądź konceptualną, kierował ten zmysłowy, holistyczny – kusi mnie, żeby użyć tutaj tego słowa – instynkt. Weźmy na przykład te ciągle modulacje pozornie jednakowych figur na płótnach Romana Opałki (obrazów jest prawie dziesięć). Albo nawet te płaskie, tak zwane industrialne, powierzchnie obiektów Richarda Artschwagera i Donalda Judda, czy wreszcie „abstrakcyjne” kształty Wojciecha Fangora lub to, czym emanuje zwyczajny sprzęt oświetleniowy w pracach Dana Flavina. Czy też przezroczyste kształty/ciała w rzeźbach Karella Malicha. I nawet przy okazji tak prostej pracy jak *Form Derived From a Cube* Sola LeWitta przychodzi do głowy termin „Augensex”, który posłużył Gerhardowi Rockenschaubowi za tytuł jednej z jego pierwszych wystaw (określenie zostało przetłumaczone jako „seks dla oka”...). Chcę przez to powiedzieć, że w dużej części zbiorów Grażyny Kulczyk odnajduję erotyczny klimat, a może raczej erotyczne pojmowanie sztuki. A jak to wygląda z Twojej perspektywy?

Julian, 6 listopada 2013

1. W przekładzie Dariusza Żukowskiego (Susan Sontag, *Przeciw interpretacji* i inne eseje. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012).

---

#### DROGI JULIANIE

jak mogłabym się z Tobą nie zgodzić! i jakieś odświeżające rozumienie sztuki proponujesz, przywołując Rockenschauba. Tak, myślę, że „naskórek” wielu prac z kolekcji ma ten pociągający, a więc i seksowny wygląd. A jednak, moim zdaniem, kategoria „Augensex” nie pasuje do wielu innych prac, zwłaszcza do ciężkich, stemplowanych ołowiem klocków drewna, które sporządził Andrzej Szewczyk jako transfigurację listów Kafki do Felicji Bauer. Choć jego Biblioteki mają seksualny podtekst nie tylko z racji miłosnej historii Kafki, lecz również w kontekście procesu pieczętowania samego w sobie. Jednocześnie jednak prace te mają wymiar eschatologiczny. Niektórzy (na pewno pamiętasz, kto mianowicie) twierdzą, że Eros i Thanatos pozostają ze sobą w bliskim związku; można się o tym przekonać, patrząc na prace Aliny Szapocznikow (znowu) i przypominając sobie teatr Kantora. Przy okazji Kolekcji Grażyny Kulczyk można też rozważyć ciąg Seks – Śmierć – Perwersja. Nie mam na myśli wyłącznie małych rysunków i gwaszy Nowosielskiego czy Brunona Schulza. Spójrz na rzeźbę Kozuuzu, lalki na fotografiach Marka Piaseckiego i Jerzego Lewczyńskiego, klasyczne rekwizyty vanitas na innych zdjęciach tego ostatniego, i zestaw je z upozowanymi na lalki-roboty postaciami z portretów Mariko Mori, *Ophelia* Loretty Lux, *Bionic Angel* Michaela Najjara, a znajdziesz się w otoczeniu seksownych fantomów, bardzo blisko nierzeczywistej rzeczywistości Vanessy Beecroft i jej żywych marionetek.

Wiem, że otwieram pudełko ze zbyt wieloma pudełczkami w środku, ale intruguje mnie, dlaczego ta freudowska część natury ludzkiej (odzwierciedlona w sztuce) musi szukać miejsca pomiędzy tak rygorystycznie sformalizowanymi strukturami jak dzieła Henryka Stażewskiego, Jeana Moreleta, Manfreda Mohra, Ryszarda Winiarskiego, Heinza Macka, płaskorzeźbami Mary Martin czy skrajnie koncepcyjnymi interwencjami Krasińskiego? A może myślę się, mówiąc o stronie rygorystycznej (przynajmniej w przypadku jednego z reliefów Mary Martin), i powinnam poszukać zmiękconej interpretacji? A jeśli tak, to jak odczytać miękką broń Annette Messager? I, wreszcie, jak zaklasyfikować *Lego* Zbigniewa Libery?

Anda, 6 listopada 2013

---

#### DROGA ANDO

232

razjeszcze dziękuję za ten przegląd kolekcji w odpowiedzi na moją uwagę o erotyce i sztuce. Kolekcja zyskała w moim umyśle wyraźny, cielesny kształt, wróciły żywe wspomnienia spotkań z tymi pracami. i chociaż prawdziwy jest, że na poziomie ikonografii i w odniesieniu do „naskórka” wielu z prac w kolekcji możemy mówić o dużej dawce erotycznych (i, oczywiście, tanatologicznych) pierwiastków, moją intencją było zwrócenie uwagi na kwestie bardziej abstrakcyjne. Sam akt patrzenia jest czynnością w pewnym sensie erotyczną, a nawet seksualną, a sztuka potrafi nam to często dobrze uświadadniać. Wspominam o tym, gdyż mam wrażenie, że oko kolekcjonerki w pewien sposób pieści eksponaty, które wybrała, a cały zbiór jest tej pieszczyt odzwierciedleniem. Pamiętasz logo kolekcji na jej stronie domowej lub w katalogu wystawy, której kuratorem był Paweł Leszkowicz? To oczy Grażyny Kulczyk – które nawet lekko się zamkają i otwierają, gdy zmieniamy nabylenie książki. Może jednak posuwam się za daleko, zapuszczając się w zbyt intymne rejony.

Wróćmy do prac, o których wspomniałaś. Nawet jeśli podążymy ścieżką „erotycznego spojrzenia” – choć sposobów podejścia do kolekcji jest wiele – i tak nie dzieliłbym prac na „miękkie” i „rygorystyczne”. Sądzę, że oba rodzaje należą do świata erotyki, a tym bardziej do świata seksu. Miękką broń Annette Messager stanowi tutaj świetny przykład, będąc rodzajem psychologicznej pułapki, w której wpadają wszelkie jednowymiarowe wyobrażenia na temat płci kulturowej. Nie zapominajmy też o współpraniu kolorów na przykład u Stażewskiego, o vibracjach i pulsowaniu w pracach Carlosa Cruza-Dieza, Gerharda von Graevenitza, Victora Vasarely’ego, i może jeszcze Agnes Martin, oczywiście u Yayoi Kusamy, i w końcu o falicznym generatorze świata Otto Pieneego opartym na „rygorystycznych” strukturach i materiałach. W tym kontekście ciekawym przypadkiem jest Edward Krasiński. Koncepcyjne zaplecze tego artysty jest oczywiste – jego prace są w dużej mierze wynikiem przemyśleń na temat obiektów/nie-obiektów, obecności/nie-obecności. Jednak nie tylko podczas wizyty w jego atelier, gdzie wszystko zostało zachowane mniej więcej w takim stanie jak w chwili śmierci artysty, ale również wtedy, gdy ogląda się jego prace w innych przestrzeniach, takich jak *white cube*, robią wrażenie obiektów zmysłowych. Wykonano je w prosty, rzemieślniczy sposób, ale właśnie to nieartyistyczne podejście przekazuje sensualizm koncepcji i spekulacji Krasińskiego.

Istotnie, meandrowanie pośród obiektów z tej kolekcji, i z innych też, jest jak otwieranie kolejnych pudełek, raz za razem, po to, by znaleźć w nich

następne pudełczko. Przywołując *Lego*. Obóz koncentracyjny Zbigniewa Libery, otworzyła wyjątkowo niebezpieczne pudełko, a przy tym całkiem inne od tych, które dotąd omawialiśmy.

A w związku z tym, co napisałaś na początku naszej korespondencji na temat historycznych warunków kolekcjonowania sztuki w Polsce, myślę o tym wielkim pęknięciu, wielkiej katastrofie, o traumatycznym polskim doświadczeniu w dwudziestym wieku. Czy ta trauma jest odzwierciedlona w omawianych zbiorach, a jeśli tak, to w jaki sposób? Jest nadto oczywiste, że jej ślad znajdujemy u Libery – przejawia się on jednak w sposób wyjątkowo nieskrępowany i radykalnie kontrowersyjny, co wynika zapewne z tego, że autor reprezentuje pokolenie urodzone kilka dobrych lat po wojnie. Można powiedzieć, że Libera podchodzi do sprawy postmodernistycznie – nie zapominając o tym, że nie jest świadkiem, ani osobą blisko ze świadkami tych wydarzeń związaną, ale kimś, kto przyjmuje perspektywę historyczną, w której zawiera się zarówno historia pamięci, jak i kwestie takie jak tak zwany przemysł Holokaustu. Tę pracę bardzo wiele dzieli od *Matki z zabitym synem* Andrzeja Wróblewskiego. Czy przychodzą Ci na myśl inne prace odnoszące się do tej samej problematyki?

Julian, 7 listopada 2013

---

#### DROGI JULIANIE

przede wszystkim muszę stwierdzić, że posługujesz się językiem angielskim dużo biegley niż ja; zauważalam, iż nie tylko nie potrafię w pełni wyartykułować swoich intuicji, ale też wystawiam je na błędą interpretację ze strony czytelnika. Myślę, że właśnie dlatego postanowiłeś lepiej wyjaśnić mi pojęcie „erotycznego spojrzenia”. Pamiętaj jednak, że angielskiemu znacznie bliżej do niemieckiego niż do polskiego. Dotyczy to również korzeni kultury (i sztuki), pomimo przekonania – bardzo w Polsce powszechnego – o naszej wspólnej „śródziemnomorskiej” tradycji.

Ta uwaga nie dotyczy Twojego błyskotliwego komentarza na temat logo kolekcji. Przy każdym wejściu na jej stronę internetową, mam wrażenie, że pukam panią Kulczyk w czoło. W gruncie rzeczy oboje staramy się dociec, co kryje się w umyśle ukrytym za tymi pięknymi oczami. A dokładniej – chcielibyśmy prześledzić trajektorię impulsów wizualnych w mózgu kolekcjonerki. Zamiast tego możemy jedynie podać za swoimi przekonaniami; weźmy na przykład kwestię wojny i sztuki.

Eschatologia, o której wspomniałam w poprzednim liście, odgrywa ważną rolę na poziomie bardziej prywatnym, indywidualnym i osobistym, ale także w bardziej uniwersalnym wymiarze, kiedy musimy radzić sobie z bolesną zbiorową pamięcią, szczególnie gdy w grę wchodzi druga wojna światowa. Sposób, w jaki odróżniłeś świadków od ich „bliskich krewnych”, przywiódł mi na myśl fragment *Pogrzebanych i ocalonych* Primo Leviego: „My, którzy przeżyliśmy, nie jesteśmy prawdziwymi i wiarygodnymi świadkami. W posiadaniu tej strasznej prawdy są ci, którzy zostali pograżeni, zatopieni, unicestwieni. My przemawiamy jedynie w ich imieniu. My, ocaleni, opowiadamy o doświadczeniu obozów koncentracyjnych tych, których już nie ma”<sup>2</sup>. Innymi słowy, zdaniem włoskiego pisarza, po wojnie nie było już żadnych świadków. My jednak wciąż podtrzymujemy pamięć posiłkującą się świadectwami z „drugiej”, albo nawet z „trzeciej”, ręki. Andrzej Wróblewski, podobnie jak Szapocznikow i Strzemiński ze swoimi wojennymi rysunkami, należy do tej pierwszej kategorii, to znaczy, do pokolenia, które przeżyło wojnę. Podobnie jest w wypadku całkiem dużej

grupy uwzględnionych w Kolekcji Grażyny Kulczyk polskich artystów (Abakanowicz, Kantor, Rosenstein, Nowosielski, Fortunata Obrąpalska), których sztuka nie odnosi się bezpośrednio do wojennych doświadczeń, ale daje się w niej odnaleźć ich ukryte ślady. Odważę się też zasugerować, że nieco mniej oczywiste nawiązania do okresu wojny można znaleźć także w pokrytych piaskiem, ziemistych i zakurzonych płaszczynach (opatrzonych krzyżami, liczbami etc.) obrazów Tapiésa, który budował swój styl w czasach reżimu Franco. Nawiasem mówiąc, podobne podejście do powierzchni obrazu zauważysz u Jadwigi Maziarskiej – jeszcze jednego polskiego świadka z „drugiej ręki” reprezentowanego w kolekcji.

Jak zauważyleś, trauma wojny jest w Polsce wciąż bardzo silnie odczuwalna. Temat ten jest obecny w książkach i filmach, w sztuce i przedstawieniach teatralnych tworzonych przez kolejne pokolenia. To właśnie nazywam świadectwem z „trzeciej ręki”. Poza Liberą, o którego nawiązaniach do przemysłu Holokaustu wspomniałeś, oraz Piotrem Ukląńskim i jego *Nazistami* zrodzonymi z podobnych побudek, jest w Kolekcji Grażyny Kulczyk jeszcze kilkoro artystów zajmujących się tą tematyką, choć nie zawsze są tu reprezentowani akurat pracami dotykającymi wojennej traumy. W pierwszej kolejności trzeba tutaj wymienić dwie rzeźby Mirosława Bałki, który w swej twórczości zwraca uwagę na sytuacje opresyjne, cierpienia i upokorzenie ofiar, ale odnosi się także do przemysłu Holokaustu i postępującej trywializacji pamięci. Świetnie obeznany z tematem, pracuje w sposób uważny i powściągliwy, prezentując osobiste, a nawet intymne podejście do materii cierpienia i śmierci. Blaknąca pamięć jest przedmiotem studiów Wilhelma Sasnala, którego obrazy odnoszą się często do już istniejących dzieł czy dokumentów, takich jak komiks *Maus* Arta Spiegelmana czy film *Shoah* Claude'a Lanzmana. Niektóre jego płótna reprezentują „niewinne” pejzaże albo rozmyte, nieostre portrety, jak gdyby artysta chciał zwrócić uwagę widza na proces zacierania pamięci dotyczącej osób i miejsc związanych z przestępstwem, w efekcie czego prawda pozostaje ukryta „pod płótnem”. W ten sposób prace Sasnala korespondują z obrazami Luca Tuymansa (niestety, nieobecnego w tej kolekcji). Mogę dodać, że Sasnal lokowany jest w długiej linii malarstwa figuratywnego, która bierze początek w twórczości Wróblewskiego; do tej tradycji zalicza się też Jerzy Jurry Zieliński, zaczynający powoli zdobywać większe uznanie.

Niezależnie od dużej liczby prac koncentrujących uwagę na ofiarach mamy też do czynienia ze sztuką tworzoną przez artystów próbujących poradzić sobie z dziedzictwem winy. Spośród niemieckich twórców zmagających się z tym ciężarem w Kolekcji Grażyny Kulczyk znalazły się nazwiska dwóch ważnych artystów: Anselma Kiefera, który od wielu lat drąży ten problem w swoich ogromnych płótnach, oraz Günthera Ueckera, autora *Popiołów* tworzonych po rozstaniu z grupą Zero – jakkolwiek uważne spojrzenie na jego klasyczne *Gwoździe* także skłania do rozszerzenia pola ich interpretacji. Jest też dość oczywiste, że o wojnie przypomina wiele spośród prac dotykających kwestii przemocy społecznej i politycznej – jak realizacje Zhang Huana, Petera Aeschermann, Leszka Knaflowskiego, a nawet Annette Messager.

Czy to nie ciekawe, że dostrzegamy aż tyle rozmaitych zagadnień w tej, relatywnie młodej, kolekcji?

Anda, 9 listopada 2013

2. Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.

#### DROGA ANDO

cóż, jeśli chodzi o nasze próby używania języka angielskiego, to uważam, że w ogóle nie chodzi o to, że jedno z nas opanowało go lepiej. W świecie sztuki, podobnie zresztą jak w innych obszarach życia zawodowego czy codziennego, każdy z nas próbuje się odnaleźć i określić, posługując się własnym idiolektem. Jednak w wypadku głębszej dyskusji na szczegółowe tematy najczęściej natrafiamy na przeskody komunikacyjne. Zdaje nam się, że odgadliśmy, co druga osoba miała na myśli, ale umykają nam niuanse głęboko zakorzenione w kulturze i języku naszego rozmówcy. Nam, Polce i Niemcowi, jest już dostatecznie trudno porozumieć się za pomocą naszych dwóch języków. Nawiasem mówiąc – jaka szkoda, że nie znamy nawzajem swoich języków, choć przecież każde z nas od dawna interesuje się kulturą i sztuką kraju tej drugiej osoby. No właśnie, a kiedy naszym medium jest język angielski, robi się jeszcze trudniej. Zamiast dwóch języków w próbę komunikacji angażujemy aż trzy, z czego każde z nas naprawdę dobrze zna tylko jeden. Poświęcam tej sprawie trochę więcej miejsca, ponieważ nasze e-maile zostaną wykorzystane w katalogu wydanym w Hiszpanii. W grę wchodzi więc jeszcze jeden język i kolejna kultura. Zdaje się, że przed nami nowa Wieża Babel. Linie wychodzące z „Europy Środkowej” (z dwóch bardzo różnych krajów sąsiadzkich) biegną do grupy wysp na północnym-zachodzie kontynentu, na Atlantyku (a stamtąd, rozbiegają się na cały anglojęzyczny świat) i do starej śródziemnomorskiej kultury na południowym zachodzie. Tak to jest w Europie, i najczęściej tak było. I zazwyczaj ten zagmatwany system całkiem dobrze działa. Może przy okazji dyskusji o sztuce kłopot z językiem okazuje się stymulujący. Między językiem i sztuką można nakreślić paralelę – nieważne, ile wiemy, jak dokładnie przeanalizowaliśmy materiał, jak niewzruszone są nasze stanowiska teoretyczne. Kiedy stajemy twarzą w twarz z dziełem sztuki, i oko w oko z osobą, z którą chcemy o nim rozmawiać, wkraczamy na fantastyczną ziemię niczyją. Koniec z podziałami na „zmyślenie i teorię / koncept i estetykę / kontekst i ontologię / biografię i ideologię”, jak to ujął mój przyjaciel-artysta. W naszych, nazwijmy to, rozmowach stąpamy po cienkim lodzie, ale jaki widok stanowimy i jakie piękne dźwięki wydajemy po drodze!

233

Wybacz, że pod koniec stałem się zbyt romantyczny. To pewnie jedna z kulturowych wad wspólna Niemcom i Polakom. A tak przy okazji – co każde z nas ma na myśli, używając słowa „romantyczny”? A co mają na myśli, użytkownicy języka angielskiego, nie wspominając już o wszystkich tych, którzy mówią po hiszpańsku na tylu kontynentach... Zagalopowałem się! Masz jednak absolutną rację, pisząc o pudełkach w pudełkach, które moglibyśmy bez końca otwierać, przechadzając się wśród prac z Kolekcji Grażyny Kulczyk. I to jest naprawdę fascynujące w zbiorze, który zgromadziła jedna osoba. Szczególna wartość tej kolekcji – poza znaczeniem poszczególnych prac czy roli całości dla kultury – to relacja między trójką: dzieło, widz, kolekcjonerka. Nie musimy wcale znać osoby ani jej intencji. A mimo to jest zawsze obecna, niczym pośredniczka pomagająca nam podejść do sztuki osobiście – z otwartością na twórcze nieporozumienia, również językowe. Niech nasza rozmowa toczy się dalej, gdzieś, kiedyś.

Julian, 10 listopada 2013

---

#### DROGI JULIANIE

Tak, niech się toczy!

Anda, 11 listopada 2013



### **Magdalena Abakanowicz**

Falenty (Polska), 1930

Jest jedną z najważniejszych postaci w polskiej sztuce XX wieku. Początkowo artystka malowała gwasze i tworzyła rzeźby. W latach 60. ubiegłego wieku wypracowała własny, oryginalny „język” sztuki. Przekształciła tradycyjną tkaninę (tkany obraz) w materiał form przestrzennych, monumentalnych rzeźb utkanych z sizalu, owczego runa, końskiego włosa. Zmysłowe w dotyku, wydzielające specyficzny zapach *Abakany* (nazwane tak od nazwiska autorki) wypełniały i organizowały przestrzeń, prowokując do fizycznego kontaktu: wejścia w nie, dotknięcie ich czy powąchania. „Abakany drażniły ludzi. Były nie w porę. W tkactwie: gobelin francuski, w sztuce: pop-art i sztuka konceptualna, a tu magiczne, ogromne... Obcy język” – pisała artystka.

W kolejnej dekadzie Abakanowicz, wierna surowej i ubogiej materii, kształtała z usztywnionych worków człekopodobne, wydrążone figury, jakby odlewy ciał pozbawionych głów. Kojarzące się ze zrzuconą skórą rzeźby odnoszą się do podmiotowości człowieka. Figury tworzą tłumy – to cykle wielkich rzeźb nazwane *Alteracjami*. Ustawione w przestrzeni publicznej, podobne do siebie, nieruchome, mówią, jak cała twórczość artystki, o ludzkiej kondycji: sile tłumu i niemocy, samotności jednostki.

Samotność, niemoc uosabia także *Mała postać* (1999). Bezgłowa, sztywno wyprostowana figura wygląda jak uwiezione na wieki na podium, niezdolna do żadnego ruchu. Dramat egzystencji potęguje pęknięcie, rozpad jej „ciała”. Artystka odnosi się w tej pracy do nieodwoalnej katastrofy śmierci.

Światowa kariera Abakanowicz rozpoczęła się w 1962 roku na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie, gdzie pokazała *Abakany*. W 1965 roku otrzymała za nie Grand Prix na Biennale w São Paulo. Od tamtej pory prace Abakanowicz pojawiały się w najważniejszych pokazach na całym świecie. Znajdują się w wielu prestiżowych kolekcjach, m.in. w Centre Pompidou w Paryżu, Ludwig Muzeum w Kolonii, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Abakanowicz jest autorką wielu prac w przestrzeniach publicznych: w ogrodzie rzeźby w Israel Museum w Jerozolimie znajduje się instalacja *Negew*, składająca się z siedmiu kamiennych kręgów (1987), w Museum of Contemporary Art w Hiroszimie jest *Przestrzeń umilkłych istnień* – 40 figur z brązu (1993), a w Grant Park w Chicago powstała złożona ze 106 żelaznych figur *Agora* (2006). Największa realizacja w przestrzeni publicznej – *Nierozpoznani*, którą tworzy 112 figur żeliwnych, znajdujących się w Parku na Cytadeli w Poznaniu, rodzinnym mieście Grażyny Kulczyk.

### **Mirosław Bałka**

Warszawa (Polska), 1958

Zawsze było mi bliższe posugiwanie się okruchami codzienności, koncentrowanie się na śladach z pozoru mało ważnych, na drobnych czy wręcz wstydlowych detałach. Miroslaw Bałka

Jeden z najlepiej rozpoznawalnych polskich artystów współczesnych, rzeźbiarz, autor instalacji i filmów wideo. Na jego sztuce zaważyło

katolickie wychowanie oraz doświadczenia wyniesione z rodzinnego domu w Otwocku, w którym się wychował, a potem urządził swoją pracownię.

Bałkę interesuje ciało – w kontekście prywatnych, domowych rytuałów, pamięci i historii. Początkowo tworzył rzeźby figuralne. Po 1990 roku zaczął tworzyć niemal abstrakcyjne prace, w których odnosił się do ciała za pomocą jego wymiarów (zwykle własnych), śladów, jakie zostawia (pot, mocz, sperma, łzy), temperatury. Mówiąc o ciele, używa również „futerałów” na nie: trumny, łóżka, urny. Jako tworzywo sztuki wykorzystuje też metal, kamień, drewno, popiół, mydło, a pod koniec lat 90. XX wieku zaczął używać filmów wideo.

190 × 10 × 7 (1998) to jedna z prac odnoszących się do osobistych, związanych z religią doświadczeń artysty, takich jak wina, kara, odkupienie. Rzeźba jest długą, stalową listwą z przytwierdzonymi do niej siedmioma haczykami – rodzaj wieszaka, którego końcówki pomazano białą świętą kredą. Tytuł odwołuje się do wymiarów pracy, a te z kolei do wymiarów ciała artysty. Długość obiektu wyznaczyła rozpiętość ramion. Liczba haczyków odnosi się do siedmiu grzechów głównych. W tradycji katolickiej zwyczaj znaczenia świętą kredą drzwi do domu ma na celu ochronę przed złem. W Starym Testamencie pomazanie domu krwią baranka pozwalało uniknąć kary Bożej.

235

Podstawą dla rzeźby Miroslawa Bałki 54 × 54 × 58 (1999) jest ceramiczna donica przykryta okrągłą stalową płytą. Na płycie ustawione są dwie blaszane struktury przypominające dwuspadowe dachy wsparte na pojedynczych słupkach. Tytuł rzeźby odzwierciedla jej wymiary. Forma sugeruje powracający w twórczości Bałki motyw domu.

Miroslaw Bałka jest twórcą m.in. pomnika ofiar katastrofy promu „Estonia” w Sztokholmie (1998). W 2009 roku w ramach prestiżowej Unilever Series zrealizował w londyńskiej Tate Modern monumentalną pracę *How It Is*. Brał udział w ważnych wystawach międzynarodowych m.in.: w documenta w Kassel (1992), Biennale w Wenecji (1990, 1993, 2003, 2005, 2013), Carnegie International w Pittsburghu (1995), Biennale w São Paulo (1998), Biennale w Sydney (1992, 2006), Biennale w Santa Fe (2006). Jego prace znajdują się w ważnych kolekcjach muzealnych na świecie, m.in. w Tate Britain w Londynie, Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven, Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Museum of Modern Art w San Francisco, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Art Institute w Chicago, Moderna Museet w Sztokholmie, Kiasma w Helsinkach, National Museum of Art w Osace.

### **Jan Berdyszak**

Zawory (Polska), 1934

Jest jedną z najbardziej wyrazistych postaci polskiej sceny artystycznej II połowy XX wieku. Malarz, grafik, rysownik, fotograf, autor instalacji, prowadzi także szkicowniki, w których zapisuje swoje refleksje.

Berdyszak jest artystą-filozofem, którego interesuje zarówno poznawanie świata, jak i dialog z ludzką percepcją i tradycją artystyczną. Jego twórczość wpisuje się w te nurty sztuki II połowy XX wieku, w ramach których artyści analizowali cechy obrazu sztalugowego czy zgłębiali potencjał przestrzeni. Dla artysty ważniejsza od materialnych części dzieła jest właśnie przestrzeń, która ujawnia się pomiędzy pojedynczymi elementami pracy.

*Nieskończoność* (1975–77) to pierwszy w dorobku Berdyszaka obraz wieloczęściowy, zaplanowany do prezentacji na kilku ścianach. Składa się on z dziewięciu horyzontalnych paneli. Układ rozpoczyna się po lewej stronie od pojedynczego obiektu i rozwijając się stopniowo ku prawej, eksponuje pustą ścianę. Element inicjujący strukturę jest ciemny, a wzdłuż jego poziomej osi przebiega biała kreska, zapowiadająca „rozpadek” kolejnych składowych obrazu na dwie części z realnym interwałem przestrzennym pomiędzy nimi. Oko ludzkie, w kulturze zachodnioeuropejskiej przyzwyczajone do czytania od lewej do prawej, wychodzi od konkretu ku przestrzeni. Tytuł pracy prowokuje widza do poddania się sugestii nieskończoności i rozbudowywania struktury dzieła w wyobraźni w taki sposób, by obszar zajmowany przez przestrzeń wciąż się rozrastał, „rozsadzając” *white cube*, w którym praca jest eksponowana.

Wiele uwagi Berdyszak poświęca rozpadowi obrazu na części oraz wpływowi tego zabiegu na proces percepcji. *Trzynastościowy Obraz komplementarny* (1979–80) jest przeznaczony na dwie przeciwwiełe ściany, najlepiej w wąskim pomieszczeniu. Dwa jasne wertykalne elementy z boków „ramują” rozciągłość ściany, a ich ukształtowanie kieruje uwagę na przestrzeń i obszar pomiędzy nimi. Naprzeciw sytuuje się natomiast pojedyncza wąska, pionowa listwa, również utrzymywana w białej tonacji, z ciemną pionową kreską wzdłuż osi wertykalnej. Widz konfrontowany jest więc z dwoma rodzajami przestrzeni: jasną, rozciągniętą oraz „ściśniętą” w ciemnej szczelinie. Tytuł obrazu sugeruje, że chodzi o dwie równorzędne, wzajemnie dopełniające się sytuacje; oba widoki są komplementarne i dopiero razem, w umyśle widza, tworzą całość. W procesie percepcji *Obrazu komplementarnego* odbiorca zmienia punkty widzenia, przenosząc wzrok na jedną ze ścian i odwracając się plecami do drugiej.

Prace artysty znajdują się m.in. w: Muzeach Narodowych w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu oraz Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Institute of Modern Art w Kamakura, Museum of Fine Art w Bostonie, Brooklyn Museum w Nowym Jorku, Staatliche Museen w Berlinie, Museum in der Peterskirche w Erfurcie, Alvar Aalto Museo w Jyväskylä, Museum w Skopje, Muzeum Puszkina w Moskwie, Kolekcji Torsten Lilia w Szwecji, Kolekcji Antonio Gadesa w Getafe.

### **Carlos Cruz-Díez**

Caracas (Wenezuela), 1923

Carlos Cruz-Díez, artysta wenezuelski, jest jednym z najważniejszych przedstawicieli sztuki kinetycznej. Odkrył ją w 1955 roku podczas podróży do Francji i Hiszpanii. W swoich pracach artysta od lat 50. skupia się niemal wyłącznie na trzech podstawowych zagadnieniach: percepcji ludzkiego oka, kolorze i linii. Kolor jest – jak mówi – bytem niezależnym, który zmienia się w czasie i przestrzeni i który, by istnieć, nie potrzebuje żadnej formy. Prace Cruza-Dieza wymagają aktywnej roli widza: zmieniając punkt patrzenia, uczestniczy on niejako w procesie powstawania dzieła. Efektem tego jest wrażenie falowania, wibrowania powierzchni dzieła. Artysta dzieli swoje prace na: *Physichromies*, *Chromointerferences*, *Chromosaturations* i *Transchromies*. Tworzy także projekty dla przestrzeni publicznej. Do najbardziej znanych należą malowane w kolorowe pasy przejścia dla pieszych.

Pierwszą *Physichromię* n. 643 (1973) Carlos Cruz-Díez stworzył w 1959 roku – do dziś powstało ich ponad 1500. Nazwa cyklu ma podkreślać

„materialność” koloru, jego zmienność i niezależność od przedmiotu fizycznego. Każda *Physichromię* zbudowana jest z systemu cienkich listewek, składających się na kompozycje form pionowych lub poziomych. Dzięki zestawieniom barw prace wywołują na siatkówce oka szalony taniec kolorów. Zmienia się też kompozycja, światło, jego temperatura i siła.

*Physichromies* znaleźć można w wielu kolekcjach muzealnych, w tym w Centre Pompidou w Paryżu, Blanton Museum of Art w Austin czy w Tate Modern w Londynie. W 1967 roku artysta zrealizował cykl *Transchromies* dla zespołu architektonicznego w Caracas.

Carlos Cruz-Díez jest jednym z najbardziej znanych artystów pochodzących z Ameryki Południowej. Brał udział w wielu ważnych międzynarodowych wystawach zbiorowych i pokazach indywidualnych, w tym na Biennale w Wenecji, gdzie reprezentował Wenezuelę, w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, Stedelijk Museum w Amsterdamie czy w nowojorskim Museum of Modern Art. Jego prace znajdują się w wielu prestiżowych kolekcjach na całym świecie, m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu, Museum of Fine Arts w Houston.

### **Hubert Czerepok**

Słubice (Polska), 1973

Autor instalacji, fotografii, obiektów i filmów, projektów multimedialnych i działań w przestrzeni publicznej. W 2000 roku założył ze Zbigniewem Rogalskim duet Magisters (istniejący dwa lata), tworzący prace pełne ironii i absurdzu.

Czerepok w swojej sztuce posługuje się manipulacją, cytatami, pastiszem, reinterpretacją, wykorzystując techniki *found footage* (filmowy *ready made*) czy „kopij i wklej” (*cut, copy and paste*), czerpiąc z kultury, nauki, religii. Tworzy prace na temat niewyjaśnionych zjawisk, tajemniczych zdarzeń, niezwykłych zdolności, katastrof, wizji, teorii spiskowych. Pokazuje film o końcu świata, o dziewczynie poddawanej egzorcyzmom, o objawieniu się Matki Boskiej na wieży kościoła w Egipcie, o polskich badaniach nad rakietami meteorologicznymi w latach 60. XX wieku. Przedstawia zdjęcia opowiadające prawdziwą historię polskiego rolnika Jana Wolskiego, który w 1978 roku stanął twarzą w twarz z kosmitami (rekonstruuje pojazd UFO, którym Wolski został porwany). Wystawia w galerii okruszek *The Norm of Lost 50 Micrograms* – wykonany ze stopu platyny i irydu obiekt ważący 50 mikrogramów, czyli tyle, ile w niewyjaśniony sposób ubyło w ciągu stu lat w wzorcowego kilograma przechowywanego w Międzynarodowym Biurze Miar i Wag w Sèvres pod Paryżem. Czerepok bada granice między opętaniem a normalnością, szuka źródeł narodzin dobra i zła i momentu ich zamiany miejscami, tropi związki wiary z manipulacją, pyta, jak daleko sięga ludzka wyobraźnia, logika, i pokazuje, jak wątpliwy jest rozum.

Praca *Not only Good Comes from Above* (2009) przywołuje stylistyką napisy umieszczane na bramach prowadzących do obozów koncentracyjnych, tyle że tutaj zamiast „Arbeit macht frei” (Praca czyni wolnym), czytamy, że „Nie tylko dobro przychodzi z góry”. „Arbeit macht frei” to parafrasa rozpowiemionego w tradycji protestanckiej cytatu z Ewangelii św. Jana (J 8, 32): „Wahrheit macht frei” (Prawda was wyzwoli). „Arbeit macht frei” to tytuł książki niemieckiego prawnika pisarza Lorenza Diefenbacha. W latach 30. XX wieku

hasła tego używała propaganda nazistowska w Niemczech w walce z bezrobociem, a potem umieszczało je na bramach wejściowych niemieckich obozów koncentracyjnych (m.in. w Auschwitz, Dachau, Gross-Rosen, Sachsenhausen). z kolei hasło użyte przez Czerepoka „Nie tylko dobro przychodzi z góry” jest cytatem zaczerpniętym z historii Vril – okultystycznej organizacji, której założenia były jedną z podstaw nazistowskiej ideologii. Praca Czerepoka jest ironiczna i dwuznaczna.

Hubert Czerepok miał wystawy m.in. w: La Criée Centre d’art contemporain w Rennes, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Museum of Modern Art w Hajfie, Narodni Galerie w Pradze i De Appel arts centre w Amsterdamie.

### **Stanisław Dróżdż**

Sławków (Polska), 1939 – Wrocław (Polska), 2009

[...] poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poesja tradycyjna opisuje obraz. Poesja konkretna pisze obrazem.

Stanisław Dróżdż

Stanisław Dróżdż jest jednym z najbardziej znaczących artystów polskiej awangardy lat 60. i 70. XX wieku i najwybitniejszym przedstawicielem nurtu polskiej poezji konkretnej. Od 1967 roku tworzył prace z pogranicza poezji i sztuk wizualnych, które definiował jako „pojęciokształty” i „treściointymy”. Wykorzystywał symbole językowe i matematyczne, kompilując z nich układy oparte na systemach matematycznych i integrując w ten sposób naukę ze sztukami wizualnymi. Prace przyjmowały postać zarówno maszynopisów, jak i wielkoformatowych kompozycji malowanych bezpośrednio na planszach lub powiększonych fotograficznie. Do najważniejszych realizacji Dróżdża należą: *Zapominanie*, *Samotność, było-jest-będzie* oraz *Między*.

Praca *Bez tytułu* (1974), znana również jako *Sytuacja semiotyczna*, składa się z dwunastu wydruków komputerowych, na których prezentowane są układy skomponowane z powtarzonych znaków kolejnych cyfr. W realizacjach Dróżdża cyfry, podobnie jak znaki literowe i interpunkcyjne, są pozbawione charakteru informacyjnego, nie stanowią części szerszej narracji. Funkcjonują poza kontekstami jednostek miar czy czasu. Nie łączą się w związki. Są abstrakcyjne i nieprzeliczalne, lecz jednocześnie potencjalnie wieloznaczne.

*Między* (1977) to instalacja zrealizowana w Galerii Foksal w Warszawie. Autorami koncepcji technicznej byli Zbigniew Gostomski i Michał Bieganowski. Na pracę składa się rozczłonkowane na pojedyncze litery słowo *m-i-ę-d-z-y*. Jest ono zapisane minuskułą, by podkreślić równoważność liter względem siebie. Litery zapisane zostały zgodnie z regułami matematycznymi właściwymi pracom Dróżdża. W *Między* są one obracane o 90°, 180° i 270° wokół własnej osi i wpisane w odpowiednie kwatery o rozmiarach 50 x 50 cm, na które podzielono ściany, sufit i podłogę galerii. W efekcie litery nigdy nie łączą się z sobą w pełny wyraz *między*. Ten rodzaj graficznej ekspozycji oraz obecność powtórzeń wzmagają do odbiorcy iluzję ruchu użytych w pracy znaków. Przełomowość dzieła Dróżdża wynika z odnalezienia dla zapisu tekstu formy nelinearnej i wirtualnej, czyli takiej, która odrzuca tradycyjny zapis

na stronie na rzecz przestrzeni trójwymiarowej, do której odbiorca może fizycznie wejść. Artysta wprowadza widza do wnętrza słowa.

Choć od początku artysta był związany z polskimi galeriami (od 1971 z Galerią Foksal w Warszawie) i Związkim Polskich Artystów Plastyków (od 1975), sam zawsze uważał się za poetę. Był redaktorem publikacji *Poezja konkretnej. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacji z lat 1967–1977* (1978), animatorem polskiego ruchu konkretystycznego, organizatorem sympozjów i wystaw. Uczestniczył w festiwalu poezji konkretnej w Stedelijk Museum w Amsterdamie (1970) i w festiwalu sztuki polskiej Atelier ’72 w Galerii Richarda Demarco w Edynburgu (1972). W halach targowych w Lipsku (*odtqd-dotqd*, 1997), na Targach Książki we Frankfurcie (2000), wystawach *In Between* w Cultural Center w Chicago (2002) i *Beyond Geometry. Experiments in Form* w Museum of Art w Los Angeles. W 2003 roku reprezentował Polskę na 50. Biennale Sztuki w Wenecji.

237

### **Olafur Eliasson**

Kopenhaga (Dania), 1967

Eliasson to jeden z najciekawszych artystów XXI wieku. Tworzy rzeźby, obiekty, instalacje, wykorzystując w swoich pracach wodę, powietrze, światło, ciepło. Jego twórczość obejmuje op-art, land art, pop-art, design, konceptualizm, rzemiosło, fizykę, architekturę. Artysta wielokrotnie odwoływa się do czterech żywiołów i pięciu zmysłów. Od wielu lat fascynuje go to, w jaki sposób światło oddziałuje na nasze oko; bada relacje zachodzące pomiędzy światłem a kolorem. Stosując narzędzia naukowe, pokazuje, że postrzeganie świata jest zjawiskiem subiektywnym, dynamicznym, że człowiek odgrywa w tym aktywną rolę, a nie jest jedynie pasywnym odbiorikiem bodźców. Dowód tego, realizując świetlne instalacje *site-specific*: budował specjalne pomieszczenia (tuneli, labirynty), a następnie wypełniał je światłem o określonych parametrach, wpływając w ten sposób na percepcję przestrzeni.

Obok obserwacji zjawisk naturalnych centralnym punktem sztuki Eliassona jest badanie procesu współczesnictwa w kreowaniu dzieła. Swoje realizacje artysta postrzega jako punkt wyjścia, czekający na dopełnienie przez uczestnika jego sztuki.

Instalacja wideo *Abstract Afterimage Star* (2008) odwołuje się do procesu przetwarzania świata przez ludzkie oko. Na ekran rzutowane są różnobarwne plamy. Wprowadzone w ruch, przenikają się, wywołując u patrzącego efekt powidoku. Stworzony w oku obraz nakłada się następnie na wciąż obracające się plamy na ekranie. W ten sposób każdy widz samodzielnie kreuje nowe, niepowtarzalne kompozycje. Takie angażowanie zmysłów widza jest charakterystyczną cechą balansującą na styku sztuki i nauki twórczości Eliassona.

Międzynarodowy rozgłos przyniosła artyście praca *The Weather Project*, którą zrealizował w Tate Modern w Londynie (2003). W Hali Turbin zawisło wtedy zbudowane z systemu lamp i luster sztuczne słońce. Pięć lat później wzduł przepływającej przez Nowy Jork East River artysta zbudował cztery sztuczne wodospady (*The New York City Waterfalls*). W 2011 roku z kolei w Reykjaviku otwarta została sala koncertowa, której fasadę zaprojektował właśnie Eliasson. Jego prace pokazywane były m.in. w: Museum of Contemporary Art w Chicago, Kunsthause w

Bregencji, Martin-Gropius-Bau w Berlinie oraz na 55. Biennale w Wenecji. Artysta prowadzi w Berlinie Olafur Eliasson Studio.

### **Wojciech Fangor**

Warszawa (Polska), 1922

Fangor zdobył popularność już w latach 1949–1955, gdy w Polsce komunistyczne władze naruciły obowiązujący styl: socrealizm. Artysta namalował w tym duchu *Postaci* – najbardziej znany współczesny polski obraz – oraz *Matkę Koreankę*, która przyniosła mu uznanie w świecie sztuki.

Ciekawym eksperymentem, zleconym przez władze, była gigantyczna dekoracja Warszawy (zrealizowana przez Fangora razem z Henrykiem Tomaszewskim) z okazji Światowego Zjazdu Młodzieży w 1955 roku, nawiązująca do stylistyki modernistycznej. Od tamtej pory Fangor interweniuje w przestrzeń, zmienia otoczenie.

238

W 1958 roku artysta stworzył jedno z pierwszych w sztuce światowej environments – *Studium przestrzeni* – w Salonie „Nowej Kultury” w Warszawie. Wszystko, co było w galerii, stało się elementem wystawy. Artysta chciał wykazać, że wchodząc w przestrzeń współtworzymy ją. Do tej idei nawiązywał i rozwinał ją w „Wystawie wystawy” w 2005 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Oriońsku.

W latach 60. i na początku lat 70. XX wieku Fangor malował obrazy, które stanowią jego oryginalny wkład do minimal artu i op-artu. Jednym z nich jest obraz *Red & Black* z 1961 roku. To najwcześniejsza praca Wojciecha Fangora w Kolekcji Grażyny Kulczyk i zarazem wyróżniająca się z całego zbioru. Pokrywając płótno drobnymi punktami, artysta posłużył się odkrytą przez impresjonistów techniką puentystyczną, a rozmywając kontur figury, zastosował wynalezione przez Leonarda da Vinci sfumato. W efekcie tych zabiegów kolor w obrazie pulsuje i wibruje, sprawiając ból patrzącemu, światło oślepia, a przestrzeń ulega zakłóceniom.

W 1962 roku Fangor zaczął pokazywać swoje prace w USA. Jest to czas eksperymentowania z kolorem, wykorzystywania efektu rozproszenia barw w celu uzyskania odwróconej perspektywy. „Współczesny obraz przestał być dziurą w ramie do zaglądania w głąb” – pisał artysta. Powinien emanować swoją powierzchnią na zewnątrz. *Two Rainbows* (1962) to praca stanowiąca wyraz tych poszukiwań. Patrzymy na obraz, który wychodzi z ram.

Wojciech Fangor przyjechał do USA w 1962 roku na zaproszenie Institute of Contemporary Art w Waszyngtonie. Podczas półrocznego pobytu artysta zauważał, że amerykańskich malarzy interesują podobne zagadnienia: iluzja przestrzeni, nasycenie barw, kinetyka. Polak odkrył, że miękko przechodzący kolor – sfumato – tworzy iluzję jakby odwróconej perspektywy. *Square 27* (1962) należy do cyklu czarno-białych obrazów o identycznych rozmiarach (90 × 90 cm). Patrząc na to płótno, odnosimy wrażenie, że jego brzegi zawijają się pod spód.

Wojciech Fangor namalował *Square 3* (1962) w USA, gdzie zetknął się z malarstwem przedstawicieli color field painting (jednej z głównych tendencji w malarstwie amerykańskim, wyodrębnionej z ekspresjonizmu abstrakcyjnego), dla których najistotniejszym elementem dzieła był kolor i emocje w nim zawarte. Obraz należy do cyklu kilkunastu czarno-białych prac o wymiarach 90 × 90 cm, poprzedzających powstanie słynnych

„kół”. W tym czasie artysta odkrywał możliwości techniki sfumato, W *Square 3* zastosował ją na dwóch prostopadłych krawędziach płotna, niwelując przejście między bielą a czernią, zastępując granicę szarością. Ten zabieg sprawia, że napięcia wewnętrzne płotna nie są rozłożone równomiernie i ulegamy iluzji, iż dolny lewy róg ucieka w głąb, a prawy górny wystaje.

Wojciech Fangor namalował obraz *N 24* w 1964 roku podczas pobytu na stypendium w Ford Foundation w Berlinie Zachodnim. Ta praca jest kontynuacją rozpoczętych we wcześniejszych latach 60. XX wieku eksperymentów z techniką sfumato, polegającą na miękkim przechodzeniu od jednej barwy do drugiej. Fangorowi, w przeciwieństwie do artystów renesansu, nie chodziło jednak o stworzenie iluzji głębi w obrazie, lecz przeciwnie – jakby odwróconej perspektywy, wypukłości. Obraz *N 24* jest negatywem prac z cyklu „Square”. Czerń jest w tych obrazach najintensywniejsza na brzegach, natomiast w *N 24* odwrotnie: to centrum obrazu jest najciemniejsze. W efekcie można odnieść wrażenie, że obraz wciąga do środka.

„Wielobarwne fale” Fangora, takie jak *M 12* (1970), rozmieściła wystawa monograficzna jego prac w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. W tych pracach Fangor wykorzystał sfumato. Traktował je nie jako metodę, lecz cel, czyli przeciwnie niż artyści renesansowi. Chodziło mu o „włączenie czasoprzestrzeni do malarstwa”, stworzenie „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” – jak sam pisał.

*M 18* (1970) także należy do cyklu „wielobarwnych fal”, w którym artysta uzyskał efekt nazywany przez niego „pozytywną przestrzenią iluzyjną” – stanowiący przeciwieństwo iluzji głębi w obrazie. Kolory o zatartych brzegach falują, rozpływają się i przesuwają w różne strony. Obraz uwodzi i oszukuje wzrok optycznymi trikami.

*M 42* (1970) to praca z naj słynniejszego cyklu Wojciecha Fangora. W „kołach” artysta eksperymentował z parami kolorów kontrastujących ze sobą (wstępującymi na powierzchnię płotna i z niej występującymi). Pozbawione granic barwy przenikają się, to przyciągając, to odpychając wzrok. Wzajemne oddziaływanie przestrzeni, światła i koloru sprawia patrzącemu ból. Powstające od 1963 roku „koła” uważane są za najdoskonalsze odzwierciedlenie „iluzyjnej przestrzeni pozytywnej” Fangora.

*SU 25* (1971) należy do cyklu „wielobarwnych fal”, z których kilkanaście stanowiło trzon monograficznej wystawy Wojciecha Fangora w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku w 1964 roku. Poszukiwanie „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”, będącej czymś w rodzaju odwróconej perspektywy, to temat tej pracy. Rozmycie krawędzi „fal” powoduje zacieranie różnicy między jedną a drugą, ich wzajemne przenikanie się. W efekcie widz odnosi wrażenie, że obraz żyje: jego powierzchnia faluje, drga, a kolor wylewa się na zewnątrz.

W latach 1966–1998 Fangor mieszkał w USA. W 1970 roku, jako jedyny polski artysta, miał indywidualną wystawę w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Uczestniczył też m.in. w słynnej międzynarodowej wystawie *The Responsive Eye* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1965 roku. Przyczynił się także do spektakularnych wydarzeń, jakimi były na przykład scenografia do baletu Marthy Graham w Theatre Playbill Marka Hellingera w Nowym Jorku w 1974 roku czy w 1980 roku *Hommage to the Whale* – na stoku góry, widoczna z daleka, zrobiona z ręczników sylweta wieloryba.

Fangor jest jednym z najważniejszych artystów w historii polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku. Współtworzył tzw. polską szkołę plakatu i jest prekursorem sztuki w przestrzeni publicznej. Jego twórczość obejmuje różne dziedziny: malarstwo, grafikę, rzeźbę, scenografię, instalacje przestrzenne. Współpracował także z architektami m.in. przy projektowaniu Pawilonu Polskiego na Wystawę Światową w Brukseli, Pawilonów Polskich w Nowym Jorku i w Paryżu czy projekcie wnętrz Dworca Warszawa – Śródmieście. Jego prace znajdują się m.in. w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Nowym Jorku czy w Stedelijk Museum w Amsterdamie.

### Dan Flavin

Nowy Jork (USA), 1933 – Riverhead (USA), 1996

Artysta jest jednym z pionierów minimal artu. Jego znakiem rozpoznawczym są instalacje świetlne budowane ze świetłówek. Początkowo interesował go ekspresjonizm abstrakcyjny, później tworzył kolaże i assamblaże. W 1961 roku stworzył pierwsze rzeźby wykorzystujące światło elektryczne. Nazywa je „ikonami”. Wkrótce Flavin zaczął używać kolorowych fluorescencyjnych rur. Umieszczał je na ścianach lub podłodze, tworząc proste kompozycje oddziałujące barwą, wibracją, energią.

W pracy *Bez tytułu* (1968) z Kolekcji Grażyny Kulczyk dwie wertykalne linie świecą żółtym światłem. Artysta twierdzi, że światło „stwarza” to, co pokazuje, jest niczym „lekki i nieuchwytny jak gaza obraz”, który dzięki swoim błyskom umyka przed swoją obecnością fizyczną i zbliża się do niewidzialnego”.

Sytuacje, jak nazywał Flavin swoje instalacje, przybierały kształty „narożników”, „barier” i „korytarzy”. Od 1967 roku Flavin zaczął budować environments. Pierwszą tego rodzaju pracę zrealizował w 1966 roku dla Van Abbemuseum w Eindhoven w Holandii. Na documenta 4 w Kassel w 1968 roku obudował wejście galerii ultrafioletowym światłem. W 1971 roku zrealizował monumentalną instalację na budynku Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku.

Dan Flavin jest autorem także innych interwencji w architekturę, m.in. w Grand Central Station w Nowym Jorku (1976), w Hamburger Bahnhof w Berlinie (1996) czy w Chinati Foundation w Marfa w Teksasie, dokończonej już po jego śmierci (2000). Jego wielka wystawa retrospektywna prezentowana była m.in. w: Museum of Contemporary Art w Chicago, National Gallery of Art w Waszyngtonie, Modern Art Museum of Fort Worth w Teksasie, Hayward Gallery w Londynie, County Museum of Art w Los Angeles (Kalifornia).

### Samuel Lewis Francis

San Mateo (USA), 1923 – Santa Monica (USA), 1994

Kolor jest światłem w ogniu. Sam Francis

Sam (Samuel Lewis) Francis studiował botanikę i medycynę w Berkeley, a później historię sztuki. Zaczął malować podczas II wojny światowej, w trakcie rekonwalescencji (podczas treningu lotniczego doznał kontuzji). W 1950 roku pojechał do Paryża, uczył się w pracowni Ferdynanda Legera, jednak największy wpływ wywarło na niego malarstwo Henri Matisse'a, taszyzm oraz amerykański ekspresjonizm

abstrakcyjny, w szczególności Jackson Pollock i Clyfford Still. Artysta podróżował do Meksyku oraz Azji, gdzie studiował buddyzm zen. W 1962 roku Francis wrócił do Kalifornii, zachwycony tamtejszym światłem. Wyróżnikiem jego malarstwa na tle amerykańskim wciąż pozostają wyraźne inspiracje sztuką francuską i japońską oraz wpływy wschodniej filozofii.

Zdaniem Francisza przestrzeń jest jednocześnie malarska, wewnętrzna, kosmiczna i rozświetlona, barwy współgrały z bielą gruntów i określają różnorodne warianty przestrzeni. W jego obrazach plamy barwne występują na obrzeżach płótna lub tworzą kwadratowe pola.

Znajdujący się w Kolekcji Grażyny Kulczyk obraz *Untitled (SF 69-17)* z 1969 roku to prostokąt białej przestrzeni wzdłuż dłuższych boków ujęty wielobarwnymi pasami. „Maluję czas” – powiedział Francis w jednym z wywiadów. *Untitled (SF 69-17)* jest wizualizacją poszukiwań artysty.

239

Międzynarodowa sława Francisza rozpoczęła się, kiedy płótno *Big Red* jego autorstwa zostało w 1956 roku wystawione na ekspozycji *Twelve Artists* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Jego prace znajdują się w zbiorach: Metropolitan Museum of Art i Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kunstmuseum w Bazylei, Idemitsu Museum of Arts w Tokio oraz Centre Pompidou i Musée national d'art moderne w Paryżu.

### Richard Buckminster Fuller

Milton (USA), 1895 – Los Angeles (USA), 1983

Richard Buckminster Fuller, znany również jako Bucky, był jedną z najbardziej fascynujących osobowości XX wieku, „prorokiem nowej rzeczywistości XX wieku”. Wizjoner, wynalazca, konstruktor, inżynier, architekt, artysta, filozof, filantrop i działacz na rzecz ochrony środowiska, opatentował 28 wynalazków i opublikował kilkadziesiąt książek. Ponad pół wieku temu Fuller przewidział powstanie globalnej sieci informacyjnej. Był doktorem honoris causa wielu prestiżowych uczelni, chociaż nigdy nie uzyskał stopnia naukowego (dwukrotnie usunięto go z listy studentów Harvard University).

W swojej pracy naukowej Fuller skupiał się na rozwiązywaniu problemów cywilizacyjnych związanych z mieszkaniem, transportem, zaopatrzeniem w energię, biedą czy ekologią. Jego najbardziej znanym projektem jest tzw. kopuła geodezyjna, czyli półsferyczny szkielet wypełniony wielokątami. To praktyczne i piękne w formie rozwiązanie jest wykorzystywane głównie przy przykrywaniu obiektów o dużej powierzchni.

Fuller był filozofem praktykiem, który ideę przekładał na przedmioty, nazwane przez niego artefaktami. Sam nigdy jednak nie uważa się za artystę. Opowiadał się za zatarciem granic między sztuką a nauką; przepowidał, że Albert Einstein, podobnie jak Leonardo da Vinci, też zostanie uznany za artystę.

*Complex of Jitterbugs* (1976) to jeden z „artefaktów” Fullera, fizyczne przedstawienie zależności pomiędzy dwudziestocianami foremnymi. Praca stanowi przykład przekraczania przez Fullera granic między sztuką a nauką. Pokazany w przestrzeni galeryjnej *Complex of Jitterbugs* wydaje się abstrakcyjną, konstruktywistyczną rzeźbą. Ten sam obiekt przeniesiony

do sali wykładowej byłby już skomplikowanym modelem matematycznym. Mimo że dla Fullera kategoria piękna była wtórna, to wszystkie jego „artefakty” odznaczają się harmonią i przemyślaną kompozycją.

*Inventions: Twelve around One* (1981) to zaprojektowane przez Fullera portfolio zawierające trzydzieści jego najważniejszych projektów. Znajdują się w nim m.in. *4D House*, *Geodesic Dome*, *Rowing Needles* i *Dymaxion House*. Każda z kart portfolio składa się z dwóch nałożonych na siebie elementów: wydruku białym tuszem na przezroczystym poliestrze (projekt wynalazku) oraz karty z przedstawieniem jego realizacji. Praca ta dowodzi, jak wieloma problemami zajmował się Fuller.

Projekty Richarda Buckminstera Fullera są często prezentowane w instytucjach zajmujących się sztuką współczesną. Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku, Museum of Contemporary Art w Chicago, Museum of Modern Art w San Francisco czy Design Museum w Londynie zorganizowały jego monograficzne wystawy.

240

### Gego (Gertrude Goldschmidt)

Hamburg (Niemcy), 1912 – Caracas (Wenezuela), 1994

Gego, architekt inżynier, z powodu żydowskiego pochodzenia zmuszona była w 1939 roku wyemigrować z Niemiec do Wenezueli. Dołączyła tam do artystów zainteresowanych zagadnieniami z pogranicza sztuki i nauk ścisłych. Pewnie dlatego jej twórczość często interpretowana jest w kontekście sztuki kinetycznej i op-artu. To prawda, że rysunki, rzeźby i instalacje artystki powstawały na podstawie wyliczeń matematycznych, lecz dalekie były od naukowego rygoru. Gego potrafiła połączyć racjonalizm z poezją. Używała linii krzywych i nieregularnych wielokątów. Najbardziej znane jej prace są analizą geometrii, stosunków przestrzennych, rytmu, czyli podstawowych zagadnień konstruktywizmu. Artystka budowała w pustych przestrzeniach ażurowe struktury, siatki z metalu – wykonywane ręcznie. Ich lekkość sprawiała, że wydawały się unosić i w nieskończoność rozrastać w wielkich salach galerijnych.

Rzeźba *Bez tytułu (Studium)* (1964) zbudowana jest z różnej grubości drucików osadzonych w drewiancej podstawie. Takie prace artystka tworzyła między 1957 a 1971 rokiem. Dla Gego linia była podstawową formą budowania kompozycji. z jednej strony to element konstrukcyjny, zmateriaлизowanie myśli, z drugiej zaś – forma swobodnej ekspresji plastycznej.

*Almanach dla 1969* (1968) pochodzi z cyklu wykonanych między 1968 a 1969 rokiem dziewięciu prac graficznych, w których Gego analizowała stosunki matematyczne między liczbami 7 i 12, głównymi w porządku kalendarza (liczby dni i miesięcy). Forma graficzna pracy zbudowana jest z podzielonych na dziesięć pól kwadratów, które tworzą 12 rzędów i 7 kolumn. Każde z 84 pól jest inne.

Po śmierci Gego w 1994 roku powołano do życia fundację imienia artystki, zajmującą się opieką nad pozostawioną przez nią twórczością i jej popularyzacją. W tym samym roku w Galería de Arte Nacional w Caracas (Wenezuela) urządzono stałą ekspozycję jej prac z cyklu „Reticularea”. Dzieła Gego znaleźć można m.in. w Museo de Arte Contemporáneo w Caracas, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie i Art Institute w Chicago.

### Katarzyna Góra

Warszawa (Polska), 1968

Akt to najbardziej uniwersalny ubiór, jaki mogę sobie wyobrazić – bez kontekstu społecznego, historycznego czy jakiegoś innego. Katarzyna Góra

Katarzyna Góra jest autorką wielkoformatowych fotografii, instalacji i filmów. Studiowała rzeźbę w połowie lat 90. XX wieku w pracowni rzeźby Grzegorza Kowalskiego zwanej „Kowalnią” w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wyszli z niej artyści, których krytyczną twórczość określano czasem jako „sztuka ekstremy”. Katarzyna Góra interesuje się tematyką społeczną, często podejmuje tematy tabu. Skupia się zwłaszcza na problemach dotyczących kobiecości i związanymi z tym społecznymi oraz ikonograficznymi stereotypami, m.in. uprzedmiotowieniem, funkcjonowaniem kobiet w społeczeństwie i kulturze, mitem i ideałem wizerunku kobiecości, trudnościami z określeniem tożsamości płciowej. W swoich oskarżycielskich, ostrych, ale też nierzaz autoironicznych pracach demaskuje hipokryzję społeczną i ujawnia lęki.

*Madonna* (1996) to najbardziej znana praca Górnego z cyklu *Madonn*, w którym artystka wykorzystała schematy ikonograficzne zaczerpnięte ze sztuki chrześcijańskiej, używając obcego tej sztuce medium: fotografii. Zdjęcia przedstawiają dziewczynę w okresie dojrzewania, kobietę z dzieckiem na ręku i kobietę z dorosłym synem na kolanach. To znane z ikonografii chrześcijańskiej alegorie Dziewictwa, Macierzyństwa i Opłakiwania.

*Madonny* to tryptyk fotograficzny odwołujący się do ikonografii Matki Boskiej, która w znacznym stopniu wpłynęła na sposób obrazowania kobiet w sztuce chrześcijańskiej. W pracy tej funkcjonujące od wieków motywy religijne zyskały nowy, uwspółczesniony wymiar. Sportretowane przez Górną kobiety są nagie, współczesne, świadome swej cielesności, bez skrępowania patrzą wprost w obiektyw aparatu.

Katarzyna Góra brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych organizowanych m.in. przez: Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zachętę Narodową Galerię Sztuki w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Łaznia w Gdańsku, Bunkier Sztuki w Krakowie, a także 2. Biennale w Pradze.

### Gerhard von Graevenitz

Schilde (Niemcy), 1934 – Habkern/Traubachtal (Szwajcaria), 1983

Moje prace sytuują się gdzieś pomiędzy poszukiwaniami a zabawą. [...] Nie używam starych, tradycyjnych materiałów ani technik, preferuję nowe i ogólnie dostępne. Moje obiekty można powiełać. Stosując ruch, odrzucam dążenia do stałości i nieskończoności. Nieprzewidywalność ruchu zawiera w sobie zaproszenie do zabawy. Kto chce się bawić? Gerhard von Graevenitz

Artysta studiował ekonomię na uniwersytecie we Frankfurcie oraz malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Był jednym z przedstawicieli „Nouvelle Tendance”, ruchu, który zrzeszał artystów interesujących się zagadnieniami powiązanymi z ruchem, światłem, złudzeniami optycznymi, przypadkiem. Fascynował się dokonaniami twórców z kręgu Bauhausu. Jest uważany za przedstawiciela sztuki

konkretniej i kinetycznej. W latach 50. XX wieku tworzył malarstkie kompozycje inspirowane twórczością Fautriera i Dubuffeta. Z czasem Graevenitz poświęcił się badaniom procesów percepcji wizualnej.

*Kinetisches Objekt (Modell für die Haager Wand)* (1968) potwierdza zainteresowanie artysty sztuką kinetyczną. Monochromatyczna, biała kompozycja składająca się z kwadratów rozsianych nierównomiernie na gładkiej powierzchni jest modelem zrealizowanej w 1969 roku instalacji kinetycznej w holu wejściowym Muzeum Miejskiego w Hadze. Kwadraty zmieniają kąt nachylenia dzięki ukrytemu mechanizmowi poruszającemu pojedyncze klapki.

Instalacja Graevenitza zasłoniła relief niosący niepokojące, nacjonalistyczne treści. Za część prac podczas konstrukcji dzieła odpowiadała wynajęta firma instalacyjna. Kiedy pięć lat później zawiódł wykonany przez nią mechanizm, Graevenitz musiał samodzielnie wprowadzić konieczne poprawki. Po śmierci dyrektora instytucji instalacja została zdemontowana i prawdopodobnie zniszczona.

*Horizontale Verteilung* (1960) to relief bazujący na nieregularnym układzie charakterystycznych dla Graevenitza drobnych, gipsowych wypustek. W zależności od pozycji odbiorcy oraz rodzaju oświetlenia zmieniają się rzucane przez wypustki cienie, pogłębia się przestrzeń i pojawia się iluzja ruchu.

Prace Gerharda von Graevenitza znajdują się w zbiorach Tate Modern w Londynie, Museum Ritter w Waldenbuch oraz w wielu kolekcjach prywatnych.

### Loris Gréaud

Eaubonne (Francja), 1979

Artysta studiował w paryskim Conservatoire national supérieur de musique et de danse i École nationale supérieure d'arts de Cergy-Pontoise, stąd w jego pracach obecna jest fuzja muzyki i sztuki. Trudno znaleźć kategorię, do której można by przyporządkować jego działalność. Do realizacji swoich gigantycznych często prac zaprasza specjalistów z różnych dziedzin: od muzyki, przez architekturę, design, po inżynierię i film. Metoda pracy kolektywnej, w której każdy z uczestników wnosi swoje doświadczenie, zacierając zdaniem samego Gréauda autorstwo projektu. Swoją rolę w nim porównuje raczej do reżysera lub dyrygenta. Efektem takiej pracy są instalacje angażujące wszystkie zmysły odbiorcy. Artysta aranżuje swoje wystawy z dbałością o każdy szczegół. Gréaud kontroluje nawet formę zaproszeń i informację prasową.

Praca *Nothing is true everything is permitted* (2007) to instalacja składająca się z czterech elementów. Podłoga szczegółowo zaprojektowanej przez artystę przestrzeni wystawy wyłożona jest *Dymaxion Carpet*, dywanem, którego czarno-biały, geometryczny wzór nawiązuje do twórczości Richarda Buckminstera Fullera. Neologizm *dymaxion*, używany do nazwania wielu wynalazków Fullera, powstał z połączenia angielskich słów *dynamic*, *maximum*, *tension*. Na dywanie ustawiona jest rzeźba, której forma inspirowana jest stworzoną w 1943 roku przez Fullera *Dymaxion Map*. W projekcie wynalazcy kulę ziemską można przedstawić w formie ikosaedru, czyli dwudziestościanu foremnego. Gréaud przedstawiają ją w formie dynamicznie rozwiniętej geometrycznej struktury. Nawiązuje ona do pokazanych obok na ekranie ziaren kukurydzy, które pod wpływem

temperatury ulegają transformacji w popcorn. Całość dopełnia seria 26 grafik przedstawiających schemat nocnego nieba z naniesioną na nim siatką kartograficzną.

W 2005 roku Loris Gréaud został nagrodzony przyznawaną przez komitet francuskich kolekcjonerów Ricard Prize. Jego prace pokazywane były m.in. w: Centre Pompidou w Paryżu, Palais de Tokyo w Paryżu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kunsthalle w Sankt Gallen, Mori Museum w Tokio, Whitney Museum w Nowym Jorku, Palazzo Grassi w Bolonii, Francois Pinault Foundation w Wenecji, Kunsthalle w Wiedniu. W 2011 roku na 54. Biennale w Wenecji artysta pokazał projekt *The Gepetto Pavilion*. Jego prace znajdują się w kolekcjach m.in. FRAC Île-de-France/Le Plateau w Paryżu, Musée d'art moderne de la Ville de Paris i Centre Pompidou w Paryżu.

### Izabella Gustowska

Poznań (Polska), 1948

241

Czas, pamięć – te dwa stany dominują w mojej twórczości. Przeszłość, teraźniejszość, hipotetyczna przyszłość – zazębają się ze sobą. [...] Rzeczy ważne i nieważne, gesty, słowa, obrazy – przepływają w zwolnionym tempie. Izabella Gustowska

Artystka pracowała z grupą Od Nowa, zajmując się m.in. działaniami plenerowymi i parateatralnymi, a w latach 1970–1992 prowadziła Galerię ON w Poznaniu.

Jest jedną z pierwszych polskich artystek, które korzystając z nowych mediów, podjęły w sztuce tematy feministyczne. W cyklu *Względne cechy podobieństwa* od 1970 roku tworzyła portrety wielokrotne, zacierając granice między realnością a lustrzanym odbiciem, ukazując symboliczny obraz złożonej osobowości kobiety. Gustowska sięga do kobiecej ikonografii, odnosi się do twórczości tak znanych artystek jak Virginia Woolf czy Sylvia Plath. Realizuje instalacje, performances, łączy różne media, grafikę, malarstwo, używa fotografii, filmów, szklanych tafl, luster, neonów, światłoczułych luster.

Instalacja wideo *Miłość (Róża)* (2005) zamknięta w strukturze czerwonego kryształu różne sceny miłosne lub intymne, będące cytatami z arcydzieł historii malarstwa, od Rafaela, przez Ingresa i Maneta do prerafaelitów. W instalacji pojawiają się zbliżenia twarzy kobiet w ekstazie, całujących się aniołów, odniesienia do Amory i Psyche, Nawiedzenia, Olimpii czy Ofelii. Powracającym motywem jest słynny enigmatyczny portret *Gabrielle d'Estrées z siostrą* (1595) ze Szkoły Fontainebleau.

Izabella Gustowska od wielu lat jest pedagogiem na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W 1988 roku reprezentowała Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji, dwukrotnie brała udział w Biennale Sztuki w São Paulo. Wystawała m.in. w Moderna Galerija w Ljubljanie i w Museum Moderner Kunst w Wiedniu. Prace artystki znajdują się m.in. w Ludwig Museum w Wiedniu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku i Victoria and Albert Museum w Londynie, Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu.

### Sebastian Hempel

Drezno (Niemcy), 1971

Prace Sebastiana Hempela to różnej wielkości obiekty, instalacje kinetyczne i świetlne. Wiele z nich ma ukryte elektryczne mechanizmy (konstruowane samodzielnie przez artystę), które włączają się dzięki

reagującym na obecność ludzi detektorom ruchu zamontowanym w przestrzeni galerii. Same prace mają proste, geometryczne formy i najczęściej czarno-białą kolorystykę. To pozwala oglądającym skupić się na obserwacji ruchu, gry światła lub optycznych złudzeń. Widz również jest „elementem” dzieła – dopiero w jego obecności obiekty i instalacje ożywają i w pełni funkcjonują. Takie podejście twórcze wiąże Hempela z tradycją sztuki kinetycznej i optycznej, a sam artysta przyznaje, że wiele inspiracji czerpie ze sztuki Gerharda von Graevenitza (którego dzieła także znajdują się w Kolekcji Grażyny Kulczyk).

Praca *Fatboy Slim* (2006) składa się z dwóch obiektów, które wprawia w ruch kompresor pneumatyczny. Pod wpływem ruchu człowieka leżące płasko na podłodze białe siatki prostokątów błyskawicznie się zamkają i przeobrażają w dwa proste kubiki. Po chwili bryły wracają do początkowej, dwuwymiarowej formy.

Praca *9 Quadrate* (2011) jest kinetycznym reliefem. Składa się z białego tła i dziewięciu czarnych kwadratów różnej wielkości. Kwadraty przymocowane są do powierzchni pracy za pomocą magnesów, które łączą je z ukrytym z tyłu mechanizmem. Napędzający go silniczek uruchamia się dzięki detektorowi ruchu, reagującemu na obecność widzów w galerii. Jest to obiekt, który funkcjonuje w pełni dopiero dzięki interakcji z oglądającym. Kwadraty powoli i bezgłośnie przesuwają się wzgółkiem siebie, a ich ruch jest uporządkowany i zaprogramowany przez artystę. Ruch figur wywołuje serię złudzeń optycznych – kompozycja wydaje się raz wklęsła, raz wypukła.

W innych pracach Hempel często wykorzystuje światło. Do najbardziej imponujących dzieł należą kinetyczne instalacje ze świetlówek, których gąszcz wypełnia sale wystawowe. Pojawienie się widzów wprawia świetlne tuby w mechaniczny „taniec”.

Sebastian Hempel pokazywał swoje prace m.in. w Städtische Galerie w Dreźnie, Städtische Galerie w Nordhorn i Národní Galerie w Pradze.

### Jenny Holzer

Gallipolis (USA), 1950

Jest jedną z najbardziej znanych współczesnych artystek amerykańskich. Początkowo zajmowała się malarstwem abstrakcyjnym, do którego zaczęła wprowadzać elementy tekstu. Pod koniec lat 70. xx wieku uznała słowo pisane za podstawowe medium sztuki. Wykorzystując reklamę, media, przestrzeń publiczną, umieszcza swoje teksty na kubkach, prezerwatywach, ołówkach, ubraniach, nośnikach reklam, budynkach, placach. Napisy wykuwa w kamieniach lub wyświetla na ścianach. Ich treść nawiązuje często do schematów myślowych, sloganów reklamowych lub przysłów i bywa krytyką współczesnej cywilizacji, dotykając kwestii władzy, ideologii, dyskryminacji, konsumpcji. Sama Holzer przyznała kiedyś, że wszystkie jej prace dotyczą seksu, śmierci i wojny.

W 1982 roku artystka po raz pierwszy wykorzystała diody świecące LED. Na Times Square w Nowym Jorku pojawiły się kolejno hasła, m.in. słynne: „Protect me from what I want”. Społecznie zaangażowane teksty migają prowokacyjnie pomiędzy zwykłymi reklamami świetlnymi. Po tej akcji Holzer wyświetlała swoje prace w różnych miejscach publicznych, takich jak giełda, stadion, wnętrze banku, centrum handlowe. LED-owe prace weszły też w obieg muzealny. Na stałe eksponowane są m.in. w: Kunsthalle w Hamburgu i Solomon R. Guggenheim w Bilbao.

*Purple Blue, Arno, Erlauf* (2007) to wertykalna tablica, na której za pomocą czerwonych i niebieskich diod LED wyświetlone są trzy teksty artystki. Ich treść odnosi się do pamięci zbiorowej, agresji, bliskości między dwogiem ludzi, a także do zagrożeń płynących ze współczesnego świata, takich jak AIDS.

Od 2004 roku artystka skupiła się na analizie odtajnionych dzięki ustawie o wolności informacji dokumentów amerykańskiego rządu. Włączała do swych obrazów, wielkoformatowych projekcji świetlnych i znaków elektronicznych notatki, złożone pod przysięgą zeznania, e-maile, wyroki sądowe i inne materiały rządowe dotyczące sytuacji na Bliskim Wschodzie. Stworzyła sugestywny obraz wojny i tortur. W cyklu „Redaction Paintings” przenosi na sitodrukowe obrazy ocenzurowane dokumenty i zamienia zaczernione przez cenzora fragmenty na elementy kolorowe. Kolor plam przesyłających niewygodne dla rządu fragmenty tekstu dobrany jest w zależności od emocji, jakie wzbudza dany dokument. Przeważają prace czarne, brunatne, krwistoczerwone. Obraz b.1 (2008) jest jedną z prac należących do tego cyklu. Czerwień obrazuje zasięg interwencji cenzora.

*HEADER* (2008) to kolejny obraz z cyklu „Redaction Paintings”. Czerń na tym obrazie ma dodatkowe znaczenie: zaczernienie tekstu jest równoznaczne z jego brakiem, z pustką. Czarne pola stają się „białymi plamami”, co dobrze obrazuje strategie cenzorskie. W pracy *Holding the Bag yellow white* (2007) najważniejsze informacje zostały wymazane. Zastąpiły je geometryczne „cenzorskie” ramki.

*Right Hand 0147 – 03 – CID259 – 61195 blue white* (2007) to jedno z niewielu płócien niezawierających śladów cenzurowania. Jest to odcisk dłoni żołnierza, który zmarł podczas pobytu w więzieniu. Odcisk jego linii papilarnych został zdjęty już po śmierci. Patrząc na obrazy z tego cyklu, zastanawiamy się, czy dłoń tego człowieka naprawdę dopuściła się zbrodni, czy też jej właściciel został niesłusznie oskarżony. Jenny Holzer nie wydaje wyroków, tylko unaocznia prawdę czasu, w którym żyjemy.

Jenny Holzer w 1990 roku reprezentowała USA na Biennale w Wenecji, zdobywając Złotego Lwa. Wiele jej prac stało się permanentnymi instalacjami. Można je oglądać m.in. w Kunsthalle w Hamburgu, Solomon R. Guggenheim Museum w Bilbao czy w budynku Reichstagu w Berlinie. Inne jej prace znajdują się w kolekcjach Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Walker Art Center w Minneapolis.

### Donald Judd

Excelsior Springs (USA), 1928 – Nowy Jork (USA), 1994

Donald Judd to jeden z najważniejszych powojennych artystów amerykańskich, rzeźbiarz, teoretyk i krytyk sztuki, przedstawiciel minimalizmu, choć sam odrzucał tę kategorię. Studiował filozofię i historię sztuki na Columbia University. Był autorem abstrakcyjnych, geometrycznych obiektów z metalu, kolorowego pleksi, betonu i sklejki, które nazywała półkami, kubami i ciągami (przejściami). Swoją twórczością zmienił kierunek rozwoju nowoczesnej rzeźby. W 1963 roku opublikował kluczowy dla minimalizmu esej-manifest *Specific Objects*.

Judd stworzył swój pierwszy wertykalny „stos” w 1965 roku i kontynuował prace nad rozwojem tej formy przez następne lata. Zazwyczaj te obiekty składają się z dziesięciu elementów ułożonych pionowo na ścianie w precyzyjnym porządku. Ta forma ewidentnie pokazuje dążenie artysty

do wyeliminowania wszelkich odniesień do indywidualnego warsztatu czy pracy ręcznej.

Obiekt z 1969 roku należy do serii „półek”, które Judd budował tylko w dwóch formatach. To mniejszy format „półki”, wykonanej ze stali nierdzewnej. Prace te są rezultatem poszukiwań absolutnego obiektywizmu. Obiekty Judda nie odcinały się od własnego otoczenia, ale jakby z nim pertraktowały.

Obiekt *Bez tytułu* z 1971 roku składa się z dwóch prostych brył. Wystawa minimal artu – Judd podkreślał to wyraźnie – nie mogła być składowiskiem oderwanych od siebie drobnych części, lecz miała stanowić niepodzielną całość, jakby jedną pracę.

W obiekcie *Bez tytułu* (*Donaldson 90-3*) (1990) Judd użył oryginalnego materiału. Stal kortonowa (*corten steel*) wprowadziła do palety artysty nowy kolor i aksamitną powierzchnię, która w przeciwnieństwie do metali używanych wcześniej pochłaniała światło, zamiast je odbijać. Sześć chropowatych kubików ma matową, lekko ziarnistą strukturę, ale najważniejsza dla artysty była w tym materiale ciepła, brązowa barwa. Skontrastował ją z czarnym, błyszczącym pleksi, tworząc iluzję nieskończoności. *Bez tytułu* (*Donaldson 90-3*) to nie tylko studium oddziaływania materiałów i przestrzeni, ale też działania światła i odbicia. Matowe, stalowe kubiki są ramami, które wprowadzają widza w iluzoryczną głębię.

Minimaliści redukowali wszelkie ślady, jakie mogłyby w ich pracach zostawić indywidualna ekspresja. Stąd między innymi ich zainteresowanie technikami produkcji masowej. Judd zlecał spawanie i malowanie własnych obiektów wyspecjalizowanym zakładom.

W 1973 roku artysta przeniósł się do Marfy w Teksasie, gdzie w pustynnym otoczeniu znalazł idealny kontekst dla swoich obiektów; obecnie mieści się tam założona przez Judda Fundacja Chinati. To zespół kilkunastu budynków, które kupował, by stworzyć w nich wzorcowe otoczenie dla prac swoich, Dana Flavina, Johna Chamberlaina, później także Ilyi Kabakova, Claesa Oldenburga, Richarda Longa. W jednej z hal – w pustej przestrzeni, w precyzyjnie wymierzonych odstępach – umieścił sto własnych obiektów z aluminium.

Donald Judd wystawał m.in. w Whitney Museum w Nowym Jorku (1968, 1988), na documenta w Kassel (1968, 1982), w National Gallery of Canada w Ottawie (1975), na Biennale Sztuki w Wenecji (1980), w Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven (1987) i Tate Modern w Londynie (2004).

#### Tadeusz Kantor

**Wielopole Skrzyńskie (Polska), 1915 – Kraków (Polska), 1990**

Doświadczylem działania sił jakby „z tamtej strony”, które wstrząsały „czystą” powierzchnią mojego OBRAZU. Czułem, że ta MATERIA I POPIOŁY rozwiewane gwałtownym wiatrem PRZYPADKU są OSTATECZNYM KSZTAŁTEM CZŁOWIEKA, jego infernalnym wizerunkiem. Tadeusz Kantor

Jest jednym z najbardziej znanych na świecie polskich artystów XX wieku. Twórca konspiracyjnego teatru podziemnego podczas II wojny światowej i autorskiego Teatru Cricot 2 (1956). Reżyser teatralny, malarz, rysownik, scenograf, autor słynnych spektakli (*Umarła klasa*,

*Wielopole, Wielopole, Niech szczenią artyści, Dziś są moje urodziny, Nigdy tu już nie powróć*), happeningów, filmów, komentarzy artystycznych, współzałożyciel Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska. Jego twórczość uważana jest za jedno z najciekawszych i najbardziej niezależnych zjawisk w powojennej Europie. Od 1933 roku do końca życia Kantor związany był z Krakowem. Napisał kiedyś: „Swoją egzystencją artystyczną potwierdzałem przynależność do danej epoki, do danego narodu, do danego miejsca. Myślę o Krakowie, do którego należę”. Twórczość teatralna Kantora wywarła wpływ na takich artystów, jak: Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Antonio Tapies czy Robert Wilson.

Kantor był pierwszym polskim taszystą. Malował abstrakcje z efektownych rozprysków i zacieków farby. Porzucił poetykę informel na rzecz malarstwa gestu, asamblaży i ambalaży, w których realne przedmioty – parasole, torby – wtapiał w płótno. Ciekawy nowinek artystycznych, pomysłowy, sięgający do tradycji lokalnej, prywatnych rytuałów, przeszłości, ciągle szukał nowego języka dla swojej twórczości. Plastyczny kształt, osobiste piętro próbowało nadać wszystkiemu, co go otaczało i z czym żył. Zaprojektował własny dom z dziwną, gotycką basztą w Hucisku, pomniki – gigantyczną żarówkę i krzesło na Rynek Główny w Krakowie czy most-wieszak nad Wisłą, a nawet nagrobek – rzeźbę chłopca w ławce szkolnej – pod którym jest pochowany razem z matką.

243

*Kompozycja* (1957) powstała po powrocie artysty z Paryża. Kantor pojechał tam w 1955 roku na zaproszenie II Festiwalu Sztuki Dramatycznej. Tamtejsze galerie pokazywały prace Wolsa, Fautriera, Hartunga. Ich sztuka wywarła na Kantorze wrażenie. Michel Tapié nazwał ją *l'art informel* – malarstwem bezforemnym. „Obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku, było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli” – tłumaczył Kantor. Rozpryskiwał farby lub wyciskał bezpośrednio na płótno, co widać w *Kompozycji*. Fascynowała go „akcja” malowania.

Obraz *Informel* (1959) jest efektem długotrwałego zainteresowania Kantora malarstwem gestu. z czasem materia malarska jego obrazów zaczęła gęstnieć, zamieniała się w relief. Artysta zaczął używać także szpachli i pędzla. „Infernalne wizerunki”, „wydzielinę w własnego wnętrza” – jak pisał o tych pracach sam Kantor – powstawały do 1963 roku.

Tadeusz Kantor miał wystawy m.in. w paryskim Centrum Pompidou, Palazzo Pitti we Florencji, Casa Milá w Barcelonie, Muzeum Sztuk Pięknych w Pradze. Był kawalerem Legii Honorowej i zdobywcą prestiżowej Nagrody Rembrandta. Spuściznę teatralną i plastyczną Kantora zajmuje się Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, mający największy na świecie zbiór jego prac.

#### Anselm Kiefer

**Donaueschingen (Niemcy), 1945**

Kiefer studiował romanistykę, prawo i malarstwo. Uczestniczył w wykładach Josepha Boysa w Dusseldorfie, podróżował po Europie. Pod koniec lat 70. XX wieku stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli nowego malarstwa niemieckiego. Nazywano go często

głosem sumienia narodu, ponieważ w swoich wielkoformatowych obrazach odwoływał się do historii Niemiec i faszyzmu, także do religii, mitologii i pamięci. „Moje myślenie jest wertykalne. Jednym z jego poziomów jest faszyzm. Jednak widzę wszystkie jego warstwy. W moich obrazach snuję opowieści w taki sposób, by pokazać, co kryje się za historią. Robię dziurę i przechodzę przez nią” – powiedział kiedyś. Jego obrazy to przestrzenne reliefy stworzone z farby, ale też z materiałów takich, jak słoma, smoła, ołów, resztki z reklam.

Wielki wpływ na artystę wywarła poezja Paula Celana, niemieckojęzycznego Żuda ocalonego z Holokaustu, autora wierszy wynikających z doświadczenia Zagłady. Były one inspiracją dla wielu monumentalnych, melancholijnych prac artysty, takich jak *Dein goldenes Haar Margarete* (Twój złoty włos, Małgorzato), *Sulamith*, *Dein Haar Sulamith* (Twój włos, Sulamit). Do przywoływanych przez Celana bohaterek – biblijnej czarnowłosej Sulamit i złotowłosej faustowskiej Małgorzaty – odnosi się też Kiefer w pracy *Das Haar*.

244

Obraz *Das Haar* (2006) przedstawia bezkresną, opuszoną, zimową równinę. z błotnistej ziemi wyrastają kikuty krzyży, ich szeregi znikają za horyzontem. Oto świat po katastrofie. W środku tej pustki „unoszą się” trzy krzesła. Na jednym leży wiązka chrustu, na drugim – kłab czarnych ludzkich włosów. Środkowe krzesło jest puste... Kiefer wraca do tematu winy i odpowiedzialności, ale stawia też pytanie: czy możliwe jest istnienie niemieckiej kultury bez Żydów?

Kiefer należy do grona najczęściej prezentowanych w świecie współczesnych artystów niemieckich. Swoje prace pokazywał na Biennale w Wenecji, gdzie wraz z Georgiem Baselitzem reprezentował Niemcy (1980), czy na Monumenta w Paryżu w Grand Palais (2007). Miał indywidualne wystawy m.in. w: Art Institute w Chicago, Neue Nationalgalerie w Berlinie, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Foundation Beyeler w Bazylei, Guggenheim Museum w Bilbao. Prace Kiefera znajdują się w wielu prestiżowych kolekcjach na całym świecie: , m.in. w: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie czy Hamburger Bahnhof w Berlinie.

### Jarosław Kozłowski

Śrem (Polska), 1945

Jest jednym z najważniejszych w Polsce przedstawicieli sztuki konceptualnej i teoretykiem sztuki, autorem obiektów, rysunków, książek, fotografii, performances. Był związany z międzynarodowym ruchem FLUXUS, a w 1971 roku zainicjował działalność międzynarodowej sieci artystycznej NET.

„Sieć jest pozainstytucjonalna, tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki [...], punkty sieci znajdują się w różnych miastach i krajach, między poszczególnymi miejscowościami istnieje kontakt, polegający na wysyłaniu koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi im równoległą prezentację we wszystkich punktach sieci sieci”, pisał artysta.

W latach 1972–1990 artysta prowadził Galerię Akumulatory 2 w Poznaniu, w której prezentował twórczość polskich i zagranicznych

artystów awangardowych. W latach 1991–1993 był kuratorem Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Od lat 60. xx wieku Kozłowski wykorzystuje w swojej sztuce takie elementy, jak dźwięk, światło, rysunek, fotografia, oraz przedmioty codziennego użytku. Artysta uważa sztukę za obszar autoanalizy, stąd powracające w jego krytycznych pracach motywy instytucji sztuki i statusu samego artysty. Równie istotnym w twórczości Kozłowskiego zagadnieniem jest szeroko rozumiana komunikacja i związane z nią problemy, takie jak język, znak, znaczenie, percepcja.

Jednym z najczęściej używanych przez artystę mediów jest rysunek. Sam Kozłowski pisał: „Rysunek jest bliski myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych”. Kozłowski użył go choćby w pracy *Ekspedycja (Kreślenie)* z 1969 roku. Polegała ona na kreśleniu na chodniku linii niepokrywających się z liniami styku płyt chodnikowych. W tej i innych pracach pokazywał, że rysunek jest bytem samoistnym, że wynika nie z rzeczywistości materialnej, ale z woli i myśli artysty. Kozłowski stworzył kilka cykli rysunkowych, m.in. „Rysunki modalne”, „Rysunki czasowe”, „Rysunki wagowe”, „Rysunki przedmiotowe”, „Linie” czy „Caledonian Road Series”.

*Drawing Fact* (1979) to wielkoformatowe prace na papierze, z których dwie znajdują się w Kolekcji Grażyny Kulczyk. Ich powierzchnia jest szczerelnie pokryta siatką wykonanych grafitem kresek. Pojedynczy gest artysty zostaje więc niemal zatarty, całość zlewa się w jednorodną, ciemną plamę. Jedynie na brzegach dostrzec można, że ta plama w rzeczywistości składa się z pojedynczych linii.

Jarosław Kozłowski wystawia swoje prace od 1967 roku, m.in. w Galerii Foksal w Warszawie, Galerie René Block w Berlinie, Kunstlerhaus Bethanien w Berlinie, Museet for Samtidskunst w Oslo i Stadtgalerie w Bernie.

### Katarzyna Kozyra

Warszawa (Polska), 1963

Byłam [...] na wystawie w Budapeszcie i po raz pierwszy w życiu trafiłam tam do publicznej łaźni tureckiej. Miejsce to zachwyciło mnie bez reszty. Ponure i ciemne wnętrze z niesamowitą atmosferą. Przedziwne kobiety poruszające się i zachowujące w sposób całkowicie odmienny od tego, co przyzwyczajeni jesteśmy oglądać na co dzień. Było w nich wszystko z wyjątkiem erotyki. Katarzyna Kozyra

Jest jedną z najbardziej znanych polskich artystek ostatnich dwudziestu lat: fotografką, rzeźbiarką, autorką filmów wideo. Jej nazwisko stało się symbolem sztuki krytycznej, wydobywającej na jaw ukryte sfery życia społecznego, dotykającej tematów tabu, takich jak choroba, starość, śmierć, ale też synonimem kontrowersji.

Diplomowa praca Kozyry – *Piramida zwierzęt* – na temat zabijania zwierząt w rzeźni, wzbudziła publiczną dyskusję w Polsce w połowie lat 90. W reakcji na to artystka napisała: „Zadawanie śmierci zwierzętom w sposób cywilizowany i przemysłowy odbywa się anonimowo i poza oczami późniejszych konsumentów. Odebranie życia zwierzęciu w sposób jawni i przez indywidualum – jest powodem oburzenia

i napiętnowania. Świadomie wystawiłem się na tę próbę. Stokroć straszniejsza była obserwacja śmierci konia niż wszystkie inwektywy, które padły pod moim adresem. Chcąc być konsekwentną, wziąłem na swoje sumienie także śmierć zwierząt padłych. Moja kompozycja jest o śmierci generalnie i o śmierci tych konkretnych czterech zwierząt".

W pracy *Olimpia* dotknęła kolejnego tabu. Przedstawiła drastyczny przebieg swojej walki z rakiem. z kolei *Święto wiosny* – groteskowy taniec śmierci – było wyrazem fascynacji artystki starością i rozkładem.

Videoinstalacja *Łaznia żeńska* (1997) to sfilmowane ukrytą kamerą intymne obrzędy. Artystka wniknęła w zamknięty świat łazieni dla kobiet, by skonfrontować to, jak kobiety wyglądają, gdy nie są podglądane, z rozpowszechnionymi przez cywilizację młodości stereotypami pięknego ciała. W filmie pojawiają się kadry przywołujące powszechnie uznane, dawne kanony piękna na obrazach: *Łaznia turecka* Ingresa i *Zuzanna w kąpieli* Rembrandta.

W inny zakazany świat artystka wkroczyła też w pracy *Łaznia męska*, za którą otrzymała wyróżnienie na 48. Biennale w Wenecji w 1999 roku. Ucharakteryzowana na mężczyznę, ukrytą kamerą rejestrowała zachowania kąpiących się mężczyzn.

Katarzyna Kozyra studiowała germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim i rzeźbę w pracowni rzeźby Grzegorza Kowalskiego zwanej Kowalnią w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Prezentowała swoje prace m.in. w: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig w Wiedniu, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, Museum of Modern Art Kiasma w Helsinkach, Museum of Art w Hajfie, Ludwig Museum w Budapeszcie.

#### **Edward Krasiński**

Łuck (Ukraina), 1925 – Warszawa (Polska), 2004

Malarz, rzeźbiarz, autor przestrzennych instalacji i prowokator dadaistycznych zdarzeń, jest jedną z najciekawszych osobowości w powojennej sztuce polskiej. Po studiach artystycznych w Krakowie przeprowadził się do Warszawy, gdzie znalazł się w kręgu polskiej neoawangardy, skupionej wokół Galerii Foksal (m.in. z Tadeuszem Kantorem i Henrykiem Stażewskim). Jego wczesne prace pokazują zmagania z tradycją konstruktywizmu. Tworzył „rzeźby rysowane” z drutu, prętów, kabli. W 1964 roku pokazał na II Plenerze Koszalińskim *Dzidę wieku atomowego*, zabawny i ironiczny przedmiot rzeźbiarsko-malarski w przestrzeni, jedno z pierwszych environments w Polsce. W 1968 roku zaczął używać niebieskiej taśmy scotch, którą naklejał na ściany, drzwi, obrazy i inne dzieła sztuki, zawsze na wysokości 130 centymetrów. *Blue scotch* stała się znakiem rozpoznawczym jego sztuki. Dalsze działania Krasińskiego zbliżały go do konceptualizmu.

Praca *Bez tytułu* (1966–1984) jest autorską rekonstrukcją dzieła powstałego w 1966 roku. Dwie rurki umieszczone są tu pionowo, jedna nad drugą, z zachowaniem niewielkiego odstępu. z górnej rurki „wylatuje” czerwona kulka. Krasiński stworzył cały cykl prac z czerwonym punktem, który „zbiera” lub „przekazuje” energię.

Błękitny pasek, którym Krasiński oznaczał przestrzeń i zakreślał swój „duchowy krąg”, pojawiał się regularnie w różnych miejscach: jego interwencja w przestrzeni organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie

urealniała i stawała pod znakiem zapytania. Pasek interpretowany był jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.

Nr 124 (1972) należy do prac powstały na początku lat 70. xx wieku, gdy Krasiński zaczął montować obrazy asambleże, będące częścią codziennego otoczenia człowieka. To fragmenty pokoju, łazienki, korytarza. Składają się na nie przedmioty najprostsze, które można w takich miejscach znaleźć, jak tabliczka z numerem 124. Artysta oczywiście oznaczał je, naklejając niebieski pasek.

Krasiński nie zgadzał się z krytykami, którzy dostrzegali w jego sztuce konceptualizm: „To, co robię, jest jak najbardziej realne, aż do obrzydzenia!” – twierdził. Niebieski pasek „ujawnia” ścianę – nie buduje jej i nie tworzy, ale właśnie ujawnia, demaskuje realność „niedostrzeganego” muru. Bardzo ważnym miejscem dla Krasińskiego była jego pracownia w Warszawie, którą od 1970 roku dzielił z Henrykiem Stażewskim, a po jego śmierci w 1988 roku mieszkał tam sam. Stała się ona tworzywem jego twórczości i miejscem spotkań artystów z Polski i zagranicy. Niektóre jej fragmenty Krasiński prezentował lub odtwarzał na swoich wystawach.

245

Obraz *Interwencja* (1975) należy do cyklu brył namalowanych przez artystę na czarnym tle. Biały kubik przedstawiony jest w rzucie perspektywicznym z góry, a niebieski pasek jakby mocuje go do tła.

W *Interwencji 3* (1975) niebieski pasek przecina bryłę w kształcie sześciu z wyciętym narożnikiem. Namalowana czarna kreską bryła wygląda, jakby wystawała ze ściany. Pasek kontynuuje bieg z jej lewej i prawej strony.

Od połowy lat 70. xx wieku Krasiński tworzył obrazy białe, prostokątne, o stałym formacie 100 × 70 centymetrów. Pokrywają je aksonometryczne rzuty przedmiotów. *Interwencja 10* (1975) przedstawia uchylone dwuskrzydłowe drzwi, przecięte w poziomie znikającym za nimi niebieskim paskiem. To iluzoryczne obrazy, w których „wchodzi” błękitny pasek.

W pracy *Interwencja 25* (1975) niebieski pasek obiega figurę składającą się z pięciu pionowych elementów. Pasek ma kontynuację poza obrazem. Obraz, jak i inne prace z cyklu *Interwencje*, malowany jest na płycie pilśniowej białą farbą do ścian. Dla Krasińskiego *Interwencje* miały być częścią ściany, wtapiać się w rzeczywistość.

Niebieski pasek pojawił się po raz pierwszy na jednym z przyjęć w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Tak to wspominał:

„Przykleiłem niebieski pasek na ścianie na odpowiedniej wysokości. i ciekaw byłem, co z tego wyniknie. Przyszli goście, pili wódeczkę, ja zaś miałem kilka krążków tej taśmy. Poszedłem do lasu, co było bardzo romantyczne, i klejałem pnie drzew. [...] Zrobił się las drzew z niebieskim paskiem. [...] Niebieski pasek wziął się także stąd, że pozwoliłem sobie na radykalne rozwiązanie moich kłopotów z Japonią, gdzie w Tokio odbywała się wystawa. Desa wysłała do Tokio statkiem moje rzeźby z długimi niebieskimi gumami wijącymi się po podłogach. Ten statek był trampelem zawijającym do różnych niepotrzebnych portów. Dostałem telegram z Tokio (mieli tam świetny wywiad i wiedzieli, że statek dopłynie miesiąc po otwarciu wystawy). Wpadł na pomysł, aby wysłać teleks. Poszedłem na pocztę, nadałem 5 tysięcy razy słowo „Blue”. Przedtem wysłałem telegram do Tokio, że nadam o danej godzinie teleks

i aby tę bardzo długą taśmę rzucili na zaprojektowane przeze mnie podium wraz z telegramem. [...] Poprosiłem też, żeby po otrzymaniu moich rzeźb zamknięto taśmę do gabloty z kuloodpornego szkła, i podarowałem ją Muzeum w Tokio. Tak też zrobiono. To był pierwszy w Polsce konceptualizm [...].

*Interwencja 32* (1975) została zrealizowana na desce w kolorach polskiej flagi. Ważnym elementem całej twórczości Edwarda Krasińskiego jest ironia i autoironia, stwarzające dystans do rzeczywistości, odrealniające ją i nadające lekkość pozornie poważnym sprawom.

*Interwencja* z 1990 roku wykracza poza malarstwo – jest właściwie trójwymiarowym obiektem. Autor wykorzystał w tej pracy proste triki optyczne, bawiąc się iluzją głębi.

Krasiński miał wielkie wystawy retrospektywne w Kunsthalle w Bazylei i w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m.in. w: Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 10. Biennale w Tokio, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Richard Demarco Gallery w Edynburgu, 43. Biennale Sztuki w Wenecji, Moderna Museet w Sztokholmie. Prace artysty znajdują się w zbiorach m.in. Centre Pompidou w Paryżu, Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.

246

### Zofia Kulik

Wrocław (Polska), 1947

*Kolekcjonuję wizerunki. Można powiedzieć, że jestem bogata w wizerunki. Ubieram się w nie.* Zofia Kulik

Zofia Kulik jest autorką fotografii, akcji, instalacji i rzeźb, jedną z najważniejszych polskich artystek współczesnych. W latach 1971–1987 razem z Przemysławem Kwiekiem tworzyła artystyczny duet KwieKulik. Ich działalność, bliska sztuce konceptualnej, krytyczna wobec komunizmu panującego w tamtych czasach w Polsce, polegała na organizowaniu akcji i ich dokumentowaniu. Świadoma własnej siły artystka zrezygnowała z pracy w duecie i zaczęła tworzyć samodzielnie.

W twórczości indywidualnej Zofia Kulik, stosując technikę wielokrotnego naświetlania, komponuje od połowy lat 80. xx wieku czarno-białe, często wielkoformatowe kolaeze, złożone ze zdjęć budynków, pomników, przedmiotów, ale przede wszystkim ludzkich póż i gestów. Przez kilka lat modelem, który posłużył Kulik do stworzenia rodzaju fotograficznego słownika ikonograficznego, był polski artysta Zbigniew Libera, który odtworzył około 700 póż i gestów, zaczerpniętych ze światowej sztuki, na przykład greckich waz, barokowych obrazów czy pomników komunistycznych. Artystka, nadając pracom formę ornamentów, mandali, witraży, panneauów, obrazuje to, co kojarzy się z władzą i totalitaryzmami, m.in.: porządek, przepych, uwięzienie.

W *Autoportrecie z pałacem* (1990) nagą artystkę otacza mandorla przypominająca waginę, ale też sarkofag. Kulik trzyma szpic – końcówkę drzewca sztandaru – zakończony czerwoną gwiazdą, kojarzącą się z komunizmem. Nad głową ma odwrócony do góry nogami Pałac Kultury i Nauki w Warszawie – symbol radzieckiej dominacji nad Polską w czasach komunizmu. To uwięziona, nieruchoma władczyńca. „Z tej sprzeczności między władczością a niemożnością ruchu powstaje pewne

napięcie, kompozycja jest bardzo statyczna, nie ma tu żadnej dynamiki, walki. A jednak to napięcie formalne, wbrew statyce postaci, niesie w sobie element niepokoju i buntu mówi artystka”.

Wiele prac Kulik ma wymowę feministyczną, dotyczy kwestii dominacji płci, podmiotowości kobiety, poszukiwania tożsamości. *Wspaniałość siebie V – Córka, Matka, Partner* (2007) to autoportret nawiązujący do renesansowych i barokowych wizerunków władców, m.in. do portretu królowej Elżbiety I, ukazanych hieratycznie, w pozie podkreślającej siłę, z atrybutami władzy. Artystka ukazała siebie jako władcynię w sukni z męskich wizerunków tworzących ornament, który ogranicza i „wieże” jej ciało. W pracy *Wspaniałość siebie V – Córka, Matka, Partner* Kulik w lewej ręce trzyma sierp, a prawą przygarnia tytułową trójczę: siebie, czyli córkę, trzymającą na rękach matkę oraz swojego partnera Przemysława Kwieka. Praca dotyczy kwestii tożsamości i podmiotowości artystki jako matki, córki i partnerki.

W 1997 roku Zofia Kulik pracą *Symbolic Weapon IV* reprezentowała Polskę na 47. Biennale Sztuki w Wenecji. W 2007 roku uczestniczyła w documenta 12 w Kassel. Jej gigantyczna fototapeta *Od Syberii do Cyberii* (1998–2004), o długości 21 metrów, złożona z 17 tysięcy kadrów telewizyjnych, pokazywana była m.in. w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie i w Muzeum w Bochum.

### Yayoi Kusama

Matsumoto (Japonia), 1929

Jest jedną z najważniejszych artystek japońskich. Studiowała w Szkole Sztuk Stosowanych w Kioto. Pierwszą wystawę miała w Japońskim Stowarzyszeniu Psychiatrów. Od 1955 roku korespondowała z Georgią O'Keeffe. Trzy lata później wyjechała do Nowego Jorku – najprzynajmniej rozwijającego się ośrodka artystycznego na świecie. Piętnaście spędzionych tam lat to również okres krystalizacji jej indywidualnego, dojrzałego stylu artystycznego. Mieszkając w Ameryce, Kusama zasłynęła jako autorka zaangażowanych społecznie performances, w których często wykorzystywała kropki malowane na nagich ciałach. Paparazzi nazwali ją Księżniczką Kropki.

W swoich pracach krytykowała dyskryminację płciową, rasizm, wojny. Jeden z jej najślynniejszych performances polegał na wysłaniu listu otwartego do prezydenta Richarda Nixona, w którym proponowała mu seks w zamian za wycofanie wojsk amerykańskich z Wietnamu.

„Kiedy po raz pierwszy dotarłam do Nowego Jorku, weszłam na szczyt Empire State Building. Widząc to olbrzymie miasto, obiecałam sobie, że pewnego dnia je podbiję, a o moim nazwisku usłyszy cały świat. Całkowicie poświęciłam się pracy. Rysowałam całymi dniami i rozpoczęłam słynne »siatkiki« [...] malowałam je od zmierzchu do świtu. Wzór przedostawał się poza płótno, zalewał podłogę i ściany. Gdy spojrzałam dalej, miałam halucynacje, byłam pochłonięta tą wizją. Obsesje, stany lekowe są głównym tematem moich prac. [...] Kiedy widzę kwiaty, widzę je wszędzie i jest ich tak dużo, że ogarnia mnie panika, zostaję nimi przytłoczona tak, że mam ochotę zjeść je wszystkie” – powie artystka w jednym z wywiadów

Pod koniec lat 50. xx wieku Kusama zaczęła tworzyć płótna ze słynnego cyklu „Infinity nets” – olbrzymie obrazy wyglądające jak nieregularne koronki. Źródłem tych przedstawień krytycy doszukują się w dzieciństwie

artystki – we wzorzystych tapetach i obrusach w jej rodzinny domu. Regularne motywy kwiatów, twarzy i genitaliów ewoluowały stopniowo w stronę form bardziej uproszczonych: siatek i charakterystycznych dla artystki kropek.

W swojej autobiografii zatytułowanej *Infinity – NETS QPRABC* (2008) Kusama opowiada, że jej pierwsze halucynacje pojawiły się podczas wojny. Przemawiały do niej fiołki o ludzkich twarzach, jej głos brzmiał niczym szczekanie psa, a kwiatowe wzory rozwijały się po pokoju, przekształcały w kropki. Przetwarzanie tych wizji w obrazy uspokajało ją.

W ostatnich latach artystka w jeszcze inny sposób wyjaśnia genealogię kropek w swojej sztuce. Podobno w dzieciństwie matka szczypała ją tak mocno, że na skórze pozostały jej nieslizone ślady w postaci kropek.

Obsesyjnie powtarzane wzory Kusama przenosiła na przedmioty i ściany. Prace artystki krytycy odczytują przez pryzmat sztuki konceptualnej, feministycznej, op-artu, pop-artu i surrealizmu.

Ostatnie dwadzieścia lat w życiu ponad osiemdziesięcioletniej artystki i pisarki to retrospektyny w najbardziej prestiżowych muzeach świata, m.in. w: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kunsthalle w Wiedniu, Mori Art Museum w Tokio. W 1993 roku reprezentowała Japonię na Biennale w Wenecji. Jej prace znaleźć można w kolekcjach m.in.: Centre Pompidou w Paryżu, Walker Art Center w Minneapolis i Tate Modern w Londynie. W 2011 roku, na zaproszenie Marcia Jacobsa, Yayoi Kusama stworzyła autorską linię akcesoriów dla Louisa Vuittona.

#### Sol LeWitt

Hartford (USA), 1928 – Nowy Jork (USA), 2007

Autor rysunków i malowidełściennych, struktur (tak nazywał swoje rzeźby) i instalacji przestrzennych jest pionierem minimal artu. Należał do pokolenia amerykańskich artystów, którzy znacząco wpłynęli na rozwój sztuki drugiej połowy XX wieku. Przyjaźnił się m.in. z Jasperem Johnssem, Robertem Rauchenbergiem, Danem Flavinem i Frankiem Stellą. LeWitt był także teoretykiem sztuki. W opublikowanym w 1967 roku w „Artforum” artykule *Paragraphs on Conceptual Art* przedstawił jedną z najczęściej używanych definicji konceptualizmu: „Najważniejszym aspektem w sztuce konceptualnej jest pomysł i koncepcja. Gdy artysta sięga po konceptualną formę sztuki, proces planowania i decyzji podejmowany jest z wyprzedzeniem, a samo wykonanie dzieła odbywa się w sposób powierzchowny. Idea staje się maszyną napędzającą sztukę.”

W swojej sztuce Sol LeWitt występował przeciwko nadmiarowi emocji, kierował się wybraną metodą. Tworzył struktury o określonym module, zestawiane z identycznych elementów, np. sześcianów. Ścisłe trzymanie się reguł miało wyeliminować z jego sztuki przypadkowość. Istota twórczości Sola LeWitta tkwiła w samym pomyśle, idei – realizację jej często powierzał innym wykonawcom.

Artysta jest najbardziej znany ze struktur przestrzennych. Tworzył je od lat 60. XX wieku, początkowo z dwunastu identycznych elementów połączonych pod kątem 90 stopni w ośmiu punktach. W ten sposób powstawały modułowo zestawiane sześcianny, malowane najpierw na czarno, a później wyłącznie na biały kolor. Na początku LeWitt

używał drewna, z czasem także aluminium i stali, stopniowo zaczął też wprowadzać inne figury. Choć jego sztuka wydaje się być w pełni podporządkowana geometrii jako rzeczywistej formie wiecznego porządku, to ważna była też rola intuicji artysty. Ona decydowała o liczbie użytych modułów i ich konfiguracji.

*Form Derived from a Cube* (1983) składa się z trzech identycznych prostopadłościanów o wymiarach 40 × 40 × 80 cm. Ułożone zostały tak, że wpisują się w sześcian o boku o długości 80 cm. W zależności od punktu widzenia ażurowa struktura zmienia się z trójwymiarowej w niemal płaską, graficzną.

Twórczość Sola LeWitta była prezentowana m.in. w: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kunsthalle w Bernie, Museum of Modern Art w San Francisco i Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku. Jego prace znajdują się w kolekcjach m.in.: Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu, Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku i Stedelijk Museum w Amsterdamie.

247

#### Zbigniew Libera

Pabianice (Polska), 1959

[...] miałem wykład podczas sesji zorganizowanej przez Fundację Auschwitz w Brukseli. [...] Tłumaczyłem, że tą zabawką chciałem pokazać, jak się uczy pewnego modelu społecznego, bo ta zabawka dotyczy formy organizacji społecznej – w jaki sposób się to przedstawia, jak modeluje się dzieci przy pomocy zabawki. Lego jest do tego idealne. Po wykładzie odbyła się bardzo ostra dyskusja, z jednej strony, że sztuka jest za słaba, aby wyrazić Holokaust, a z drugiej zaś, jak możesz sięgnąć po tak mocne środki wyrazu. Zbigniew Libera

Zbigniew Libera uważany jest za jednego z czołowych przedstawicieli polskiego nurtu zwanego sztuką krytyczną. Duży wpływ na jego sposób myślenia miało aresztowanie w 1982 roku, podczas stanu wojennego w Polsce, za drukowanie prasy podziemnej. Artysta tworzy wideo, fotografie i obiekty.

W latach 90. Zbigniew Libera stworzył serię fikcyjnych zabawek. Przedmioty wyglądające jak zwykłe lalki i żołnierzyki w rzeczywistości są krytycznymi pracami odnoszącymi się do procesu socjalizacji dzieci. Libera analizował w nich z antropologicznego punktu widzenia poddane presji społecznej ludzkie ciało. Prace z tego okresu badały zagadnienie odgrywania przypisanych społecznie ról płciowych. *Urządzenia korekcyjne* (1994–1997) miały służyć „tresowaniu” ciał małych chłopców. *Ciotka Kena* (1994) z kolei była komentarzem do nienaturalnych proporcji kobiecego ciała, narzuconych przez przemysł i popkulturę. Zabawki były pakowane w pudełka opatrzone hasłami zachęcającymi do ich zakupu/konsumpcji („Zbierz je wszystkie”, „The doll you love to undress”). Używając figur zabawki, Libera pokazywał, że już od najmłodszych lat proces socjalizacji steruje wyglądem i zachowaniem przyszłego obywatela.

Najgłośniejszą z serii zabawek Libery był projekt *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996). Używając klocków znanej duńskiej firmy, artysta stworzył opakowania do serii zestawów, z których zbudować można było komory gazowe, baraki, ogrodzenia z drutu kolczastego. Zgodnie z intencją artysty projekt miał pokazać ukryty w zwyczajnych zabawkach potencjał

destrukcji i agresji, problem pamięci zbiorowej, włączania traumy Holokaustu w dyskurs kultury masowej.

W 1997 roku praca ta miała zostać pokazana w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji. Na skutek kontrowersji, jakie wówczas wywołała, Zbigniew Libera wycofał się z reprezentowania Polski na tej imprezie, a firma Lego chciała wytoczyć artyście proces. Ostatecznie projekt *Lego. Obóz koncentracyjny* trafił do kolekcji m.in. Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku, Domu Historii Republiki Federalnej Niemiec w Bonn oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Jego prace pokazywane były m.in. w: Museum Moderner Kunst w Wiedniu, Kunstwerke w Berlinie, Witte de With w Rotterdamie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Ludwig Museum w Budapeszcie.

248

### Natalia LL

Zabłocie (Polska), 1937

Artystka zajmuje się performances, fotografią, filmami video, tworzy rzeźby i instalacje. Jest jedną z najodważniejszych polskich przedstawicielek nurtu sztuki koncepcjonalnej i body art, uczestniczką światowego ruchu feministycznego. W 1970 roku z Andrzejem Lachowiczem oraz Zbigniewem Dłubakiem założyła grupę i galerię Permafo. Korzystając z ikonografii pop-artu, mass-medów i pornografii, poruszała tematy związane z tożsamością i cielesnością kobiety. Stworzyła odważne fotografie erotyczne, które stały się ikonami sztuki feministycznej w Polsce.

Zdaniem autorki fotografia artystyczna w tradycyjnym rozumieniu „[...] ślijga się niejako po powierzchni istotnego. Sytuację pogarsza jeszcze bogata tradycja przekazująca kanony komponowania, które sztucznie mają pomagać wytwarzaniu »obrazów artystycznych«”. Twierdzi ona: „Jedyną dla mnie i sensowną metodą fotograficzną jest rejestracja *a priori* przyjętej koncepcji, pojęcia. Nie interesuje mnie fotografia estetyzująca, dlatego też zastosowałam termin fotografii intymnej, mający sens i w sferze kreacji, i percepji”.

Na początku lat 70. XX wieku Natalia LL stworzyła słynną serię *Sztuka konsumpcyjna* (1972). Składają się na nią fotografie i filmy igrające ze skojarzeniami związanymi z konsumpcją. W cyklu dwudziestu czarno-białych fotografii modelka na różne sposoby zjada banana – owoc wywołujący skojarzenia z fallusem, symbolem męskiej dominacji. Artystka dokonała zmiany znaczenia pojęcia konsumpcji. Pozornie niewinna czynność nabrala erotycznych znaczeń. Natalia LL odwróciła też schemat dominacji płci, powierzając aktywną rolę kobiecie.

Prace artystki znajdują się m.in. w: Centrum Rzeźby Polskiej w Opolu, Museum Ludwig w Kolonii, Musée national d'art moderne w Paryżu, Centre Pompidou w Paryżu i International Center of Photography w Nowym Jorku.

### Heinz Mack

Lollar (Niemcy), 1931

Niemiecki artysta Heinz Mack, jeden z głównych przedstawicieli op-artu i sztuki kinetycznej, studiował sztukę i filozofię. W 1957

roku razem z Otto Piensem założył w Düsseldorfie Grupę Zero, jedno z najważniejszych niemieckich ugrupowań artystycznych powstałych po II wojnie światowej. Zero zasłynęła jednodniowymi wystawami, akcjami i manifestami publikowanymi w magazynie „Zero”. Artyści występowali przeciwko abstrakcji informel, odrzucali wszelkie formy indywidualizmu, subiektywizmu i realizmu. Propagowali abstrakcję geometryczną i sztukę kinetyczną.

Heinz Mack początkowo malował obrazy w czerni i bieli, potem zarzucił malarstwo. Zaczął używać aluminium, materiałów przezroczystych, kamienia, piasku; stosował w sztuce ogień, wodę i wiatr. Jest autorem rzeźb kinetycznych, ruchomych steli, świetlnych płaskorzeźb. Jego prace funkcjonują w przestrzeni publicznej. W 1968 roku powstał *Projekt Sahara*, częściowo zrealizowany w następnej dekadzie, polegający na stworzeniu na pustyni świetlnego ogrodu zbudowanego m.in. z systemu zwierciadeł. W 2006 roku w Poznaniu, rodzinnym mieście Grażyny Kulczyk, stanął 18-metrowy świetlisty słup – stela.

*White Relief* z 1966 roku to opracowana w bieli rytmiczna kompozycja. Światło ślizgając się po nierównej powierzchni, wywołuje efekt optyczny, sprawia, że górna część reliefu drży, faluje.

Prace Heinza Macka pokazywane były na ponad trzystu indywidualnych wystawach, m.in. w Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Albertina w Wiedniu, Pergamon Museum w Berlinie, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Grand Palais w Paryżu, a także na dokumenta 2, 3, 4 i 6 w Kassel oraz na xxxv Biennale w Wenecji. Jego twórczość znajduje się w kolekcjach m.in.: Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu oraz w przestrzeniach publicznych takich miast, jak Berlin, Kolonia, Essen, Düsseldorf czy Vaduz.

### Karel Malich

Holice (Republika Czeska), 1924

Bóg [...] zamienił nicość w energię, którą obdarzył tych, którzy mają zdolność tworzenia. Tworząc, zapominają oni na moment o nicości i kreują własną wizję świata. Karel Malich

Karel Malich należy do pokolenia drugiej awangardy, która w dużym stopniu ukształtowała powojenny obraz sztuki czeskiej. Rysownik, malarz, rzeźbiarz, autor kolaży, asamblaży i instalacji, od ponad pół wieku tworzy abstrakcyjne, subtelne i sugestywne prace mające coś z magii i sennych klimatów.

Zaraz po wojnie artysta malował krajobrazy, stopniowo upraszczał formy, aż doszedł do abstrakcji. Monochromatyczne reliefy z pofałdowanego papieru przypominały krajobrazy widziane z góry. W latach 60. XX wieku Malich zaczął tworzyć rzeźby i instalacje przestrzenne bliskie minimal art. Ażurowe, druciane konstrukcje zawieszały w przestrzeni. Przypominały swobodne, ekspresywne rysunki w powietrzu. Ich tytuły (*Energy, Cosmic Egg, Light-air*) sugerują, że intencją autora było plastyczne przedstawienie niewidzialnych sił. Stopniowo w sztuce Malicha zaczęły się pojawiać coraz więcej odniesień do sił nadprzyrodzonych, zjawisk ezoterycznych, wewnętrznych przeżeć, życia duchowego, kosmosu. Jednocześnie Malich był jednym z nielicznych artystów czechosłowackich, którzy nawiązywali w powojennej sztuce do konstruktywizmu z lat 20. i 30. XX wieku. Od

połowy lat 60. artysta wykonywał minimalistyczne obiekty z pleksiglasu i malowanego drewna. Przezroczyste tafle, tak różne od drucianych prac Malicha, przypominają opisywane w jego poezji wizje wewnętrznego światła i energii.

*Projekt č.2* (1972) to architektoniczna rzeźba – model, który mógłby posłużyć do stworzenia projektu transparentnego budynku. Zastosowane przez artystę formy są odniesieniem do czterech żywiołów. Malich inspiruje się energią świata natury, jednak zastosowany przez niego materiał – przezroczysty pleksiglas – sugeruje odwołanie także do świata niewidzialnego, umykającego ludzkiem zmysłom. Podobne prace artysta wykonywał także z drewna i chromu.

Karel Malich pokazywał swoje prace na wielu wystawach, choćby w Národní Muzeum w Pradze. Miał też wystawy m.in. w: Museum Moderner Kunst w Wiedniu, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Centre Pompidou w Paryżu, Kunsthalle w Krems czy w Museum Fridrianum w Kassel.

#### **Agnes Martin**

Macklin (Kanada), 1912 – Taos (USA), 2004

*Siatka promuje ciszę, wyrażając ją jako odmowę wypowiedzi.*

Rosalind E. Krauss

Zanim Agnes Martin stała się malarką abstrakcyjną, łączoną z nurtem minimalizmu, malowała obrazy figuratywne. Mieszkała wtedy w Nowym Meksyku. W 1957 roku Betty Parsons, właścicielka galerii w Nowym Jorku, zorganizowała Martin pierwszą indywidualną wystawę jej prac. W USA artystka zaprzyjaźniła się z Robertem Indianą, Ellsworthem Kellym, Barnettem Newmanem i Adem Reinhardtem – przedstawicielami abstrakcyjnego ekspresjonizmu i op-artu – którzy wywarli wpływ na jej sztukę. Na wystawie w Solomon R. Guggenheim Museum w 1966 roku prace Martin zostały uznane za przykład minimalizmu i umieszczone wśród dzieł Sola LeWitta, Roberta Rymana i Donalda Judda. Jednak w przeciwieństwie do intelektualnego podejścia artystów z kręgu minimal artu Martin skłaniała się ku bardziej osobistym i duchowym doświadczeniom. Jej prace, oparte na strukturze siatki, stały się ikonami sztuki nowoczesnej w USA. Tworzyła symetryczne, rytmiczne, przejrzyste kompozycje, lekkie i proste, w delikatnych, jakby spłoszonych barwach. Po śmierci Ada Reinhardta, który był nie tylko jej przyjacielem, ale też mentorem, w 1967 roku Martin powróciła do Nowego Meksyku i porzuciła sztukę na siedem lat.

Obraz *Memories* (1960) pochodzi z wczesnego, przełomowego okresu twórczości artystki. Brązowe płótno pokrywają subtelne, białe linie skomponowane z nieskończonych punktów. Martin używała w tamtym okresie tylko barwy czarnej, białej i brązowej.

Obraz jest dedykowany Daphne Vaughn – kochance, z którą Agnes Martin mieszkała w Nowym Meksyku w czasach studenckich. W latach 1957–1967 Martin miała studio w tej samej części dolnego Manhattanu, co Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt czy Robert Indiana, z którymi była zaprzyjazniona.

Od 1967 roku Martin nie malowała. Wróciła do malarstwa dopiero w 1974 roku.

Agnes Martin miała 85 indywidualnych wystaw, w tym dwie duże retrospektywne (pierwsza zainicjowana przez Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku druga przez Stedelijk Museum w Amsterdamie), które były przenoszone do kolejnych muzeów. Artystka brała udział m.in. w Biennale w Wenecji (1976, 1980, 1997) i documenta w Kassel (1972). Była laureatką wielu nagród [National Medal of Arts, National Endowment for the Arts, Złoty Lew w Wenecji za całokształt twórczości (1997)]. Jej prace znajdują się w największych kolekcjach publicznych w Stanach Zjednoczonych (m.in. w New Mexico Museum of Art w Santa Fe, Smithsonian Institution w Waszyngtonie, Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Metropolitan Museum of Art i Museum of Modern Art w Nowym Jorku, National Gallery of Art w Waszyngtonie, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku oraz m.in. w kolekcji Tate Britain w Londynie i Magasin 3 Stockholm Konsthall w Sztokholmie).

#### **Jadwiga Maziarska**

Sosnowiec (Polska), 1913 – Kraków (Polska), 2003

249

*Nigdy nie naśladowałam w sztuce życia, a jeśli coś naśladowałam, to przeżycia.* Jadwiga Maziarska

Była polską prekursorką malarstwa materii i strukturalizmu, konsekwentną przedstawicielką abstrakcji organicznej. Niezależna, trzymająca się na uboczu, była wielką indywidualnością oddaną wyłącznie sztuce. „To nie ja wybrałam malarstwo. To ono mnie wybrało, to moje powołanie. Sztuka pokazała mi sens mojego istnienia” – powiedziała trzy lata przed śmiercią. W 1932 roku zaczęła studiować prawo na Uniwersytecie Wileńskim, po roku zrezygnowała i zapisała się na malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1957 roku współzakładała, istniejące nadal, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska.

Niemal od początku zafascynowana była materią malarską. W latach 40. XX wieku zaczęła urozmaicać faktury obrazów, stosując aplikacje z tkanin i papieru. Nakładała grubo farby, upodabniając obrazy do reliefów. Używała wosku, piasku, gipsu, ziemi, sznurków.

Fascynację materią zaobserwować można również w wielobarwnych aplikacjach na płótnie, do których tworzenia Maziarska używała fragmentów kolorowych tkanin o urozmaiconym splocie. Skrawki materiałów znajdowała w domu – jej matka była krawcową. W 1948 roku powstały tak zwane „kolaże ścinkowe” stworzone na Wystawę Sztuki Nowoczesnej. *Wspólne ognisko* (1948), pochodząca z tego samego roku ozdobna, utrzymana w ciepłej tonacji barwnej praca znajdująca się w Kolekcji Grażyny Kulczyk, kojarzy się z biologią. Abstrakcyjne formy tworzą układy przypominające struktury tkanek oglądane pod mikroskopem.

Reliefowa powierzchnia pracy *Kompozycja* z 1960 roku oddziaływa nie tylko na zmysł wzroku, ale sprawia też, że chce się jej dotknąć. Sztuka Maziarskiej przez lata uważana była za całkowicie abstrakcyjną, oderwaną od rzeczywistości. Podczas prac nad monograficzną wystawą artystki w 1998 roku okazało się, że punktem wyjścia dla kompozycji Maziarskiej były skrzętnie archiwizowane fotografie i wycinki prasowe. Motywy z nich artystka przenosiła na płótno za pomocą kratownicy.

Jadwiga Maziarska brała udział w ważnej dla Polski Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w latach 1948–49 oraz w innych ekspozycjach w kraju i za granicą, m.in. w słynnej wystawie „Espaces abstraits” w Turynie i Mediolanie w 1969 roku. Jej prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeów Narodowych w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Łodzi i Katowicach oraz w kolekcjach prywatnych.

#### Annette Messager

Berck-sur-Mer (Francja), 1943

Francuzka Anette Messager, absolwentka École nationale supérieure des arts décoratifs w Paryżu, jest rzeźbiarką, fotografką, maluje, tworzy filmy wideo, instalacje, haftuje, szydełkuje, preparuje ptaki, rysuje. W latach 70. xx wieku tworzywem jej sztuki były głównie przedmioty codziennego użytku oraz fotografie, z których Messager konstruowała prace opowiadające o życiu kobiety odgrywającej określone, przeznaczone dla niej role społeczne. Coraz więcej miejsca zajmowało w sztuce artystki ciało i jego symbolika oraz naszpikowany uprzedzeniami i ukrytą agresją język. Sztuka Messager jest łączona z nurtem feministycznym. Artystka używa w swoich pracach robótek ręcznych, sieci rybackich, pończoch, chust. Są to materiały i techniki tradycyjnie wiązane z kobietą. W pracy *My Collection of Proverbs*, łączącej wątki feministyczne i leksykalne, artystka wyhaftowała na kawałkach płótna stare francuskie powiedzenia zawierające mizoginiczne treści.

Messager tworzy narrację w odwołaniu do religii, mitów i baśni, literatury, kultury popularnej i filozofii. Widać to było w opartym na historii Pinokia projekcie *Casino*, który pokazała w 2005 roku na Biennale w Wenecji. Dzieciństwo i związane z nim zabawa oraz udawanie, to okres najbardziej kreatywny w życiu człowieka, w którym konstruuje się społeczne „ja”. Odgrywanie roli (obecne w jej pracach również przez motyw maski), na które skazuje nas życie w społeczeństwie, jest dla niej szczególnie pociągające. Od lat 90. xx wieku, zamiast używanych wcześniej wypchanych zwierząt, Messager zaczęła budować swoje prace z pluszowych zabawek.

*Trois fusils* (2007) to praca łącząca w sobie tematy zabawki, broni i cielesności. Trzy kolorowe strzelby sprawiają wrażenie miękkich, niegroźnych. Są pokryte przypinkami z czarno-białymi zdjęciami fragmentów kobiecego ciała. Podobnych fotografii Messager używała we wcześniejszych pracach, odwołujących się do relikwii i reprezentacji części ciała świętych, głównie głów, dloni i stóp. Motyw broni oraz przypominających dzidz i sztylety dziecięcych kredek (z jednej strony groźnych, z drugiej zabawnych i ironicznych) jest wyraźnie zauważalny w jej pracach z lat 90. xx wieku.

Prace Annette Messager pokazywane były na wystawach m.in. w: Musée d'art contemporain w Strasburgu, Centre Pompidou w Paryżu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Musée d'art moderne de la Ville de Paris oraz na międzynarodowych wystawach: dokumenta in Kassel (1977 i 2002), Biennale w Sydney (1979, 1984 i 1990) i Biennale w Wenecji (1980, 2003, 2005). Na 51. Biennale w Wenecji za projekt, który pokazała w pawilonie Francji, otrzymała Złotego Lwa. Jej prace znajdują się w kolekcjach m.in.: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku i Centre Pompidou w Paryżu.

250

#### Joan Mitchell

Chicago (USA), 1925 – Paryż (Francja), 1992

W 1947 roku, zaraz po ukończeniu studiów w Art Institute of Chicago, Joan Mitchell wyjechała do Francji. Tam jej malarstwo zaczęło oscylować w stronę abstrakcji. Po powrocie do USA zamieszkała w Nowym Jorku i szybko stała się jedną z wiodących przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Już w 1951 roku pokazała swoje prace na legendarnej, przygotowanej przez Leo Castellego wystawie „9th Street Show”. W połowie lat 50. xx wieku artystka zaczęła coraz częściej wracać do Francji, gdzie się ostatecznie osiedliła w 1968 roku.

Przez ponad pięćdziesiąt lat Mitchell pozostawała wierna ekspresjonistycznej abstrakcji. Podziw artystki dla malarstwa Vincenta van Gogha i Henri Matisse'a przejawiał się w jej obrazach szacunkiem dla koloru. Na jej sztukę wpływ miało otoczenie, pogoda, ludzie, poezja, jaką czytała, a także muzyka, której słuchała, przygotowując się do pracy. Niemal nigdy nie malowała z natury – pracowała wyłącznie w nocy i w zupełnej samotności. Sama porównywała swoje malarstwo do poezji. Praca nad obrazem była emanacją jej stanu wewnętrznego i doświadczeń.

Obraz *Bez tytułu* z 1965 roku pochodzi z okresu, gdy Mitchell dzieliła swój czas między USA a Francję.

Joan Mitchell jest jedną z najczęściej wystawianych na świecie artystek amerykańskich. Jej prace pokazywane były m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Galerie National du Jeu de Paume w Paryżu, Musée d'art moderne de la Ville de Paris w Paryżu. Jej obrazy znajdują się m.in. w: The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Walker Art Center w Minneapolis, Tate Modern w Londynie, National Gallery of Art w Waszyngtonie, Centre Pompidou w Paryżu czy w Hammer Museum w Los Angeles.

#### Manfred Mohr

Pforzheim (Niemcy), 1938

Artysta zaczynał swoją karierę jako muzyk jazzowy i malarz z kręgu action painting. Od ponad czterech dekad zajmuje się sztuką komputerową. Konstruuje abstrakcje przestrzenne, które przed wydrukiem czy przeniesieniem w przestrzeń galerii w postaci instalacji są generowane elektronicznie. Komputer, który nie jest w tym wypadku jedynie narzędziem czy medium pośredniczącym, staje się przyczynkiem do zredefiniowania roli artysty.

Początkowo niektóre z generowanych przez maszynę form miały cechy charakterystyczne dla malarstwa abstrakcyjnego, zwłaszcza sztuki informel. Ważnym przełomem w pracy Mohra było ograniczenie palety barwnej do czerni, bieli i odcieni szarości.

Graficzny język niemieckiego twórcy opierał się na wytwarzanym przez program rozbudowywanym systemie znakowym pozbawionym semantycznych odniesień. Symbole pojawiające się w pracach Mohra bazowały na codziennych skojarzeniach, przywodząc na myśl na przykład przetworzone figury geometryczne czy zapis nutowy. Od odbiorców zależało, jaką treścią wypełnią komputerowe konstelacje.

W 1973 roku Mohr ogranicza nieprzewidywalność komputera i stwarza autorski system znaków oparty na sześciianie. W pracy P-350-e z cyklu „Divisibility”, kontynuowanego w pierwszej połowie lat 80., białe płótna z graficznym, czarnym konturem sześciianu podzielone są na dziesięć części przez horyzontalne i wertykalne cięcia. Sześciian rozrasta się, mutuje, przywodząc na myśl transformacje molekularne. W następnych odsłonach cyklu, bazując na kształtach powstały podczas dotychczasowych podziałów, Mohr tworzy nowe, coraz bardziej rozbudowane zespoły rozczłonkowanych przedstawień.

Manfred Mohr studiował litografię w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu. Zainspirowany filozofią Maxa Bensa i twórczością kompozytora Pierre'a Barbauda w 1969 roku zaczął tworzyć generowane komputerowo rysunki. Na początku lat 70. skupił się na figurze sześciianu, którą do dziś bada w pracach graficznych, filmach i instalacjach. W 1997 roku został członkiem grupy American Abstract Artists.

Prace Mohra znajdują się w zbiorach m.in.: Centre Pompidou w Paryżu, Ludwig Museum w Kolonii, Kunstmuseum w Stuttgarcie, Musée des Beaux-Arts w Montrealu, Stedelijk Museum w Amsterdamie i Musée de l'Élysée w Szwajcarii.

#### François Morellet

Cholet (Francja), 1926

Artysta należy do europejskich przedstawicieli minimal artu i abstrakcji geometrycznej. Od lat 50. XX wieku zajmuje się malarstwem, tworzy instalacje i interwencje w przestrzeni publicznej. Jego celem jest ograniczenie subiektywizmu w sztuce. Jednym punktem odniesienia dla dzieła ma być ono samo. Narzędziem, którego używa, jest geometria. Jego płotna budowane są z podstawowych form: linii, kwadratów i trójkątów, których układy opierają się na matematycznych wyliczeniach lub wynikają z czystego przypadku.

W 1960 roku Morellet z grupą artystów założył Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), grupę artystyczną dającą do stworzenia nowego języka wizualnego, opartego na najnowszych zdobyczach wiedzy. Chcieli „nadać geometrii znaczenie społeczne”. GRAV rozpadła się w 1968 roku, zdążyła jednak wywrzeć znaczący wpływ na rozwój sztuki kinetycznej i minimal artu.

W latach 70. XX wieku Morellet tworzył prace związane z architekturą, używał także świetlówek, które eksponował w przestrzeni lub łączył z obrazami.

Obraz *3 simples trames* o° 30° 90° (1972) to rozwinięcie poszukiwań formalnych rozpoczętych już w latach 50. XX wieku, kiedy powstawały pierwsze „ramy”. Kompozycja zbudowana jest z trzech systemów czarnych linii, które ułożone są względem siebie pod kątem 0°, 30° i 90°. Całość tworzy harmonijną, monotonną powierzchnię pozbawioną wewnętrznych napięć.

Praca *1 trame de grillage* o° (1971) jest nie tyle obrazem, ile instalacją malarską. Efekt podobny do swoich *trame* (ram) uzyskał artysta przez nałożenie na czarną deskę metalowej siatki. Rytmiczny, mechanicznie otrzymany wzór tworzy powierzchnię pokrytą idealnie regularnym

rastrem. Użycie gotowego, przemysłowo wyprodukowanego elementu jeszcze bardziej podkreśla próbę oczyszczenia sztuki z pierwiastka subiektywnego.

Prace Morellęta prezentowane były m.in. w Centre Pompidou w Paryżu, Brooklyn Museum of Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst w Gandawie, Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven i Neue Nationalgalerie w Berlinie, znajdują się w kolekcjach m.in. Sammlung Hoffmann w Berlinie, Centre Pompidou w Paryżu oraz Tate Britain w Londynie.

#### Marzena Nowak

Piaseczno (Polska), 1977

Wszystko, czego dotykamy, pochodzi z przeszłości, to nasze dojście do śmierci. Marzena Nowak

251

Czas i pamięć to podstawowe sprawy zaprzątające uwagę artystki. Jej obrazy, obiekty, filmy i instalacje nie są jednak rekonstrukcją wydarzeń i sytuacji, które miały miejsce w przeszłości. Nowak używa motywów z przeszłości, by ukazać, w jaki sposób wraz z upływającym czasem zmienia się rzeczywistość oraz nasze jej postrzeganie. Materiałem stosowanym przez artystkę są najczęściej przedmioty z jej najbliższego otoczenia, a więc te, które najtrwalej zapisały się w jej wspomnieniach. Ubrania, zabawki, miejsca tworzą mapę intymnej pamięci artystki. W wielu jej pracach, obok pamięci obrazu, istotna jest także pamięć faktury, temperatury, dźwięków wydawanych przez przedmioty.

„Materiały. Od zawsze byłam nimi otoczona. Mama szyła. Wszystkie ubrania miałam przez nią uszyte. Dlatego tak utkwiły mi w pamięci, jak również wykroje z czasopism. Tworzyły abstrakcyjną płataninę linii różniących się pomiędzy sobą swoim wyglądem. To dopiero było wyzwanie, by dojść wzrokiem do końca linii” – wspomina artystka.

Marzena Nowak formę swojej sztuki wzięła z wykrojów, czyli jak mówią krawcy, z „formy” krawieckiej. Przeniosła pracowicie labirynty linii za pomocą kalki na białe płótno. To są właśnie „Wykroje” (2002) – tajemnicze, „chłodne” abstrakcje, przypominające skomplikowane wykresy, mapy, konstelacje gwiazdne, a już na pewno nie wzory do szycia osłon na ciało.

Nowak pokazała cykl „Wykroje” jako swoją pracę dyplomową w warszawskiej ASP. Pozornie odpersonalizowany, „konstruktywistyczny” projekt artystki jest w rzeczywistości bardzo bliski jej cielesnemu doświadczeniu.

Marzena Nowak jest jedną z najciekawszych polskich artystek młodego pokolenia. Już rok po skończeniu studiów w ASP w Warszawie, w 2003 roku, Mirosław Bałka zaprosił ją do projektu „Absolut Generations” na 50. Biennale w Wenecji. Od tamtego czasu jej malarstwo, obiekty i video pokazywane były na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce i za granicą, m.in. w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Art Stations Foundation w Poznaniu, Museum of Modern Art Ludwig Foundation w Wiedniu czy Dvir Gallery w Tel Awiwie.

### Roman Opałka

Abbeville-Saint-Lucien (Francja), 1931 – Rzym (Włochy), 2011

*Moja idea jest prosta jak życie, rozwija się od narodzin do śmierci. To zadanie na całe życie, bo ostatnia liczba, którą kiedyś namaluję, będzie oznaczać kres mego istnienia. Próbuje namalować coś, co nie było jeszcze namalowane. Namalować czas trwania jednej egzystencji.* Roman Opałka

Roman Opałka jest jedną z czołowych postaci europejskiej sztuki konceptualnej, jednym z najbardziej znanych na świecie polskich artystów. Jego ojciec był górnikiem we Francji. W 1935 roku wyjechał z rodziną do Polski. Po wojnie Roman Opałka studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo uprawiał malarstwo materii, później tworzył metaforyczne grafiki z cyklu „Opisanie świata”. W 1965 roku rozpoczął kontynuowane aż do śmierci dzieło – zapis mijającego czasu, a zarazem zapis życia artysty. To przejmujący projekt 1965 / 1 – ∞, w którym za pomocą ciągu białych liczb Opałka zapisywał upływający czas. Procesowi zapisywania towarzyszyły fotograficzne autoportrety artysty oraz nagrania jego głosu recytującego kolejne liczby. Osiągnięcie liczby 5 milionów zajęło artyście 30 lat. Kiedy umarł, na sztalugach pozostał niedokończony obraz, zaczynający się od liczby 5603153... W Muzeum Sztuki w Łodzi znajduje się pierwszy *Detal* – jak artysta nazywał pojedyncze „obrazy liczone” – oraz namalowany przez niego *Detal* o 35 lat późniejszy. Było to przedostatnie płótno, niemal biały 5332889 – 5346903.

Z obliczeń artysty wynikało, że ze względu na wiek i tempo pracy nie udało mu się osiągnąć ciągu ośmiu ósemek, która to liczba byłaby najbliższa symbolowi nieskończoności. Na punkt docelowy swojego dzieła wyznaczył liczbę 7777777. Projekt ten to rodzaj konceptualnego *memento mori*. Ostatni obraz z serii należał do fazy „zasłużonej bieli”: podobrazie z czarnego przez odcienie szarości stało się białe, więc zapisywane białą farbą cyfry były praktycznie niewidoczne.

Roman Opałka opracował również system ekspozycji *Detali*. Układ ośmiokątnej sali (w projekcie pomagał architekt Jean Nouvel), w której na każdej z siedmiu ścian miał być jeden obraz (w ósmej znajdowało się wejście), tworzył idealny environment, zwany „L'octogone Opalka”. Fotograficzne portrety artysty eksponowane były czasem w podobnym układzie. W sumie powstało 230 *Detali*.

Znajdująca się w Kolekcji Grażyny Kulczyk praca *Lambda* pochodzi z cyklu „Alfabet grecki”, tworzonego w przełomowym dla artysty roku 1965. Cykl ten stanowił przedłużenie „Fonematów”, kontemplacyjnych wyróżniających się grafik opartych na subtelnych przejściach tonalnych między różnymi odcieniami szarości. Obrazy, których tytuły pochodzą od kolejnych liter greckiego alfabetu (*Lambda, Kappa, Khi, Omikron, Gamma*), wykonane zostały w technice olejnej na płótnie. Artysta pokrywał płótna grubą warstwą farby, a następnie szpachłą zgarniał jej nadmiar, tworząc wypukłe „listewki”. Wszystkie prace z tego cyklu są monochromatyczne, malowane zgaszonymi, „ziemistymi” barwami: ugrem, szarością, złamaną zielenią, a także czernią lub bielą. „Alfabet grecki” przypomina malarstwo materii, lecz – jak pisze krytyk sztuki Bożena Kowalska – używając tych samych środków, Opałka osiągnął efekt odmienny, „narucił materii czystość gładkich, rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów”.

Roman Opałka uczestniczył m.in. w documenta w Kassel (1977), w Biennale w São Paulo (1987), i trzykrotnie (1995, 2003, 2011) w

Biennale w Wenecji. Prace artysty znajdują się w zbiorach m.in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Pompidou w Paryżu, Los Angeles County Museum czy w Albertinie w Wiedniu.

### Gabriel Orozco

Jalapa (Meksyk), 1962

Orozco, autor rzeźb, instalacji, obrazów, fotografii, czerpie inspirację z podróży pomiędzy Meksykiem, Nowym Jorkiem a Paryżem – miejscami, w których mieszka. Jego prace często odnoszą się do ulicznego życia, przypadkowych spotkań, dziwnych znalezisk, spontanicznych działań. Orozco lubi pracować sam. Często wraca do tych samych wątków, tematów, używa materiałów codziennego użytku oraz przedmiotów znalezionych. Dzięki temu jego sztuka jest aktualna i bliska życiu.

Gabriel Orozco zainteresował się malarstwem dopiero w 2004 roku. Seria abstrakcji geometrycznych na płótnie zatytułowana *Samurai Tree* (2007) pierwszy raz została pokazana podczas indywidualnej wystawy artysty w Serpentine Gallery w Londynie. Układ kolistych form oraz precyzyjnych, geometrycznych wykresów przywodzi na myśl jego wcześniejsze grafiki i rysunki szkicowane na banknotach czy biletach lotniczych.

Praca powstała przy użyciu komputera, inspiracją dla niej był sposób poruszania się figury skoczka na szachownicy. Orozco za pomocą komputera bada wszelkie możliwe warianty ruchu figur w obrębie zamkniętego układu i precyzyjnie określonego zestawu kolorów (artysta używa w tej serii ograniczonej palety barw: czerwieni, niebieskiego, złotego i białego). Ozdobna, atrakcyjna formalnie seria jest również kontynuacją zawiłych fenomenologicznych badań autora.

Artysta miał wystawy m.in. w: Kunsthaus Bregenz w Austrii, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Kunstmuseum w Bazylei i Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Uczestniczył w Biennale w Wenecji (1993, 2003, 2005) oraz documenta (1997, 2012) w Kassel.

### Teresa Pągowska

Warszawa (Polska), 1926 – 2007

Pągowska należy do najważniejszych przedstawicieli Nowej Figuracji w Polsce; była członkiem Réalités Nouvelles i Nouvelle École de Paris. Po studiach malarstwkich pracowała w Gdańsku przy dekoracjach rekonstruowanej Starówki. Początkowo uprawiała malarstwo materii, z czasem stworzyła własną odmianę Nowej Figuracji, wynikającą z połączenia ekspresjonizmu abstrakcyjnego, surrealizmu i ekspresjonizmu. Płasko kładziony kolor, ekspresyjna deformacja, dekoracyjność, erotyzm, czułość, pozbawione obiektywizmu spojrzenie na ciało – to cechy jej twórczości. Fascynowała ją proces fizycznego niszczenia dokonujący się na ludzkiej postaci. Malowała obrazy, na których „człowiek jakby się bał własnej twarzy”, a oblicza są zniekształcone, zdeformowane, zamazane i spazmatycznie wykrzywione. W latach 80. Pągowska podejmowała tematykę religijną.

Obraz *Żółty pokój* (1970) pochodzi z okresu Nowej Figuracji. Przedstawia zdeformowaną, ludzko-zwierzęcą figurę wciśniętą w fotel umieszczony w świętolej, pustej przestrzeni.

Artystka miała wystawy indywidualne m.in. w Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie (1974) i w Muzeum Narodowym w Poznaniu (2003).

### Otto Piene

**Bad Laasphe (Niemcy), 1928**

Otto Piene, jedna z najciekawszych postaci w sztuce niemieckiej po wojnie, malarz, rzeźbiarz, autor instalacji, twórca *Baletów świetlnych*, jest – obok Heinza Macka i Günthera Ueckera – założycielem i czołową postacią grupy Zero. Powstała w 1957 roku grupa słynęła z jednodniowych wystaw organizowanych w pracowniach artystów w Düsseldorfie oraz z wydawania manifestów artystycznych propagujących sztukę będącą w opozycji do modnego wówczas w Niemczech malarstwa informel i abstrakcji geometrycznej. Zero szybko stała się międzynarodowym ruchem, do którego włączyli się twórcy z innych krajów, m.in.: Jean Tinguely, Yves Klein, Antoni Tàpies czy Lucio Fontana. Artysti skupieni wokół grupy Zero tworzyli, posługując się światłem i ruchem.

Piene jest autorem wielu przełomowych dla współczesnej sztuki prac, takich jak obrazy malowane ogniem i dymem (*Rauchbilder* czy *Sky Art*). W 1957 roku artysta zaczął tworzyć monochromatyczne kompozycje pokryte rastrem równo ułożonych punktów. Od 1959 roku budował ruchome, przestrzenne obiekty, dzieła lumino-kinetyczne. Inspirowane były przedwojenną twórczością László Moholy-Nagya, a w szczególności jego *Light Space Modulator*, oraz pracą *Ballet Mécanique* Fernanda Légera.

Prace Otto Pienego zbudowane są ze źródła światła przysłoniętego ekranem z perforowanej blachy. Wprawione w ruch za pomocą elektrycznego napędu elementy dają wrażenie migotania, świetlnego tańca. *Lichtsäule Double* 50 z 1972 roku składa się z dwóch metalowych cylindrów ustawionych jeden nad drugim. W ich wnętrzu obracają się lampy. Świetlne punkty pojawiają się i znikają na ścianach pomieszczenia. *Lichtsäule Double* 50 jest nie tyle rzeźbą, ile wpływającym na percepcję przestrzeni environmentem. Podobnie jak wszystkie Balety świetlne artysty wpisuje się w tradycję europejskiego op-artu i sztuki kinetycznej.

Prace Otto Pienego pokazywane były m.in. na Biennale w Wenecji (1967, 1971) oraz na wystawie „Encyclopedic Palace” na Biennale w Wenecji (2013), dokumenta (1959, 1977) w Kassel. Dzieła artysty znajdują się w kolekcjach m.in.: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Smithsonian American Art Museum w Waszyngtonie, Sammlung Hoffmann w Berlinie czy National Museum of Modern Art w Tokio.

### Agnieszka Polska

**Lublin (Polska), 1985**

Agnieszka Polska jest jedną z najciekawszych artystek młodego pokolenia. Tworzy animacje, rysunki, filmy wideo, w których wykorzystuje archiwalne fotografie, dokumentacje dzieł sztuki i sfałszowane materiały wizualne stylizowane na obrazy z przeszłości. Interesuje ją historia, zwłaszcza modernistyczne utopie, a także mechanizmy pamięci, konstruowania mitów i iluzji. Odniesienia do minionych kanonów piękna kreują specyficzny, nostalgiczno-melancholijny klimat jej sztuki.

Autorskimi projekcjami modernistycznej sztuki są *Trzy filmy z narracją*. W dwóch pierwszych, *Zapominaniu nazw własnych* (2009) oraz *Moich ulubionych rzeczach* (2009), przekształciła prace innych artystów – takich jak Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria czy Wolf Vostell – w rodzaj rekwizytu, za pomocą którego można urządzić domek dla lalek. Trzeci film, *Uczulanie na kolor* (2009), jest świadomie zniekształconą próbą rekonstrukcji performance'u Włodzimierza Borowskiego z 1968 roku, dokonaną na podstawie dokumentacji fotograficznej. „Nieporozumienia, błędne interpretacje, to są czynniki, które pchają sztukę naprzód, tworząc nowe jakości i stawiając nowe pytania. Archiwum – jak absolutnie każdy żywy organizm – żyje i nieustannie podlega zmianom, mnożąc w nieskończoność obrazy samego siebie. Elementy zanegowane i odrzucone w procesie archiwizacji pojawiają się później jako ciemna materia naszej podświadomości” – tłumaczy artystka.

W *Ćwiczeniach korekcyjnych* (2009) artystka ożywiła ilustracje z przedwojennego podręcznika medycyny. Wyczerpujące ćwiczenia gimnastyczne, mające na celu skorygowanie wad postawy czy rehabilitację po wypadkach, artystka przetworzyła w subtelny, zmysłowy, surrealny teatr tańca.

253

Agnieszka Polska prezentowała swoje prace m.in. w Tate Modern w Londynie, KW Institute for Contemporary Art w Berlinie, Palais de Tokyo w Paryżu, Kunsthalle w Salzburgu czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W 2012 roku była nominowana do nagrody Future Generations Prize przyznawanej przez Pinchuk Art Center w Kijowie, a w 2013 roku – do „Spojrzeń”, Nagrody Fundacji Deutsche Bank. W 2013 roku została laureatką Nagrody Filmowej Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

### Bettina Rheims

**Neuilly-sur-Seine (Francja), 1952**

Zanim zaczęła pracować jako fotografka, Bettina Rheims była modelką. Jak przyznała w jednym z wywiadów, zawsze wolała stać po drugiej stronie obiektywu. Zasłynęła na początku lat 80. XX wieku serią portretów striptizerek i akrobatów. Ten debutancki cykl nieznanej wówczas nikomu fotografki pokazano na indywidualnej wystawie w Centre Pompidou w 1981 roku. Od tamtego czasu w centrum jej zainteresowań artystycznych zawsze był człowiek. Jedyny wyjątek stanowił cykl prac, w których artystka uwieczniła wypchanie zwierzęta w taki sposób, że sprawiały wrażenie żywych („Animal”, 1982). Specjalnością Rheims stały się portrety nagich lub półnagich kobiet. Jej sztuka jest analizą kobiecości we wszystkich jej aspektach: kulturowych, religijnych, seksualnych. Równolegle Bettina Rheims współpracowała z pismami („ELLE”, „Paris Match”), dla których portretowała sławne osoby. W jej portfolio znalazły się portrety Madonny i Jaques'a Chiraca, ale też anonimowych mężczyzn i kobiet. Od 24 roku życia Rheims współpracowała z Sergiem Bramlym, pisarzem. Do tej pory zrealizowali pięć wspólnych projektów: „Chambre closed” (1992), „I.N.R.I.” (1998), „Shanghai” (2003), „Bettina Rheims: Retrospective” (2004), „Rose c'est Paris” (2009).

*Pieta* (1997) pochodzi z cyklu „I.N.R.I.”. Duet wspólnie pracował zarówno nad zdjęciami, jak i nad warstwą tekstoną, która im towarzyszy. Przygotowanie do projektu wymagało wizyt w kościołach i muzeach, rozmów z księżmi, teologami i historykami sztuki. Całość wydana została w formie albumu (1998). „I.N.R.I.” opiera się na Nowym Testamencie i jego

wizualnych interpretacjach powstających przez ostatnie 2000 lat. Bramly i Rheims zreinterpretowali najważniejsze dla kultury europejskiej motywy za pomocą najbardziej nowoczesnego medium, czyli fotografii. Boże Narodzenie, Kazanie na Górze, Ukrzyżowanie i inne sceny z życia Jezusa pokazane zostały we współczesnych, czasem pięknych, innym razem drastycznych okolicznościach, tworząc nowe ikony. Projekt miał dać odpowiedź na pytanie: Jak pokazać Jezusa dziś, na początku XXI wieku? Jak zilustrować jego życie, jego czyny, jego naukę w świecie nam bliskim, w sposób jak najbardziej bezpośredni, paradoksalnie poza czasem, zgodnie ze słowami Ewangelii: „Jestem z wami na zawsze, aż do skończenia świata”?

Bettina Rheims pokazywała swoje prace m.in. w: Centre Georges Pompidou w Paryżu, Maison Européenne de la photographie w Paryżu i Art Gallery of New South Wales w Sydney. W 1994 roku została uhonorowana nagrodą Grand Prix de la Photographie de la ville de Paris.

254

### **Jan Schoonhoven**

Delft (Holandia), 1914–1994

*Biała płaszczyzna to nie arktyczny pejzaż ani materia przywodząca na myśl jakieś konkretne skojarzenia, ani też piękny materiał i nie symbol czegokolwiek. Biała płaszczyzna jest białą płaszczyzną.* Jan Schoonhoven

Autor obrazów, reliefów i form przestrzennych, studiował w Royal Academy of Visual Arts w Hadze. Po II wojnie światowej zatrudnił się na poczcie. Twórczością artystyczną zajmował się więc po pracy, wieczorami i w weekendy. Nie miał atelier – tworzył na stole w salonie, dlatego jego prace miały ograniczony format. Dzięki stałym zarobkom nie ulegał naciskom koniunktury ani mody. Zdaniem Schoonhovena sztuka powinna być absolutnie obiektywna, pozbawiona pierwiastka emocjonalnego, a affirmująca piękno współczesnego świata.

Jan Schoonhoven brał aktywny udział w życiu kulturalnym Holandii. W latach 50. XX wieku był związany z grupą COBRA, później był członkiem Nederlandse Informele Groep. Od 1960 roku m.in. z Janem Hendriksem i Henkiem Peetersem współtworzył Nul-groep, związaną z grupą Zero. Mimo rozpadu grupy Schoonhoven do końca życia pozostał wierny wypracowanym wspólnie ideatom: monochromatyczności, rytmicznej powtarzalności elementów dzieła, geometrii.

Od wczesnych lat 60. XX wieku artysta coraz rzadziej malował, więcej czasu poświęcał formom przestrzennym. Dążąc do maksymalnego obiektywizmu, budował prace z najprostszych, powtarzających się elementów, układanych w rytmiczne, symetryczne struktury. Jednocześnie zrezygnował z koloru na rzecz neutralnej – jego zdaniem – bieli. Używał głównie papier-mâché i kartonu. Ich chropowata struktura kontrastuje z niezachwianą geometrią konstruowanych przez artystę kratownic. Inspiracją dla jego prac mogły być nawet najbardziej banalne rzeczy, takie jak drewniane altanki, dachówki czy okiennice. Te poszukiwania artysty idealnie obrazuje powstały w 1972 roku relief R 72–21.

W 1967 roku Jan Schoonhoven otrzymał drugą nagrodę na Biennale w São Paulo. Swoje prace prezentował również na dokumenta (1968, 1977) w Kassel, a także na wystawach, m.in. w Stedelijk Museum w Amsterdamie czy Gemeentemuseum w Hadze. Prace artysty znajdują się m.in. w: Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven, Centre

Pompidou w Paryżu, Tate Gallery w Londynie czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

### **Kajetan Sosnowski**

Wilno (obecnie Litwa), 1913–Warszawa (Polska), 1987

*Ograniczenie środków wypowiedzi stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu.* Kajetan Sosnowski

Malarz, rysownik, rzeźbiarz, studiował przed II wojną światową w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po okupacji włączył się aktywnie w organizację życia artystycznego w Polsce. Tworzył Związek Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, był kierownikiem artystycznym tygodnika „Kuźnica”. Jako współzałożyciel Grupy 55 aktywnie uczestniczył we wszystkich jej wystawach oraz w działalności powołanej przez nią Galerii Krzywe Koło w Warszawie. Współtworzył program Galerii El w Elblągu oraz tamtejszego Biennale Form Przestrzennych, w którym następnie brał udział jako autor rzeźb. Przyczynił się również do utworzenia Galerii 72 w Chełmie Lubelskim.

W latach 1958–1959 Sosnowski pracował nad cyklem bezprzedmiotowych „Obrazów białych”, do którego należy *Kompozycja w białym B 9 XII* (1958). Jak wspominał artysta, cykl ten zrodził się ze zwątpienia i utraty wiary w siebie. Sosnowski uznał, że pełna paleta barw daje za dużo wariantów, więc ograniczył się do barwy najmniej „działającej” i skupił na strukturze warstwy malarskiej. Jak pisze Bożena Kowalska, „gęstą farbę rozgniatała szpachla jak glinę [...] z gładkim Iśniением powierzchni zestawiała chropawą matowość. Te obrazy były jak reliefy. W ich zagłębiach skrywała się cień, a na wygładzonych, wypukłych fragmentach płaszczyzn grało światło. W ciepłej bieli uboga szarość nagle stawała się błękitna...”. Białe obrazy Sosnowskiego były w tamtym czasie w sztuce polskiej czymś wyjątkowym.

Kajetan Sosnowski miał wystawy indywidualne m.in. w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, Galerii Współczesnej w Warszawie, Galerii Pod Moną Lisą i Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, Muzeum w Zielonej Górze, Galerii Krzysztofory w Krakowie, Galerii Studio w Warszawie oraz w galeriach w Danii, Włoszech, Niemczech. Podsumowaniem jego dorobku była duża wystawa indywidualna w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 1988 roku.

### **Henryk Stażewski**

Warszawa (Polska), 1894–1988

*Abstrakcyjna sztuka Stażewskiego zawiera wielki ładunek subtelności, nawet kameralności rozwiązań; jej dyscyplina ma więcej, niż się to na pierwszy rzut oka wydaje, związków z poezją niż z wysterylizowaną filozofią.* Jerzy Olkiewicz

Henryk Stażewski jest jednym z najważniejszych i najodważniejszych artystów polskich XX wieku. Malarz, designer, scenograf i autor plakatów, był współtwórcą przedwojennej polskiej awangardy i wniósł duży wkład w dzieje awangardy światowej. Po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych był związany z najważniejszymi polskimi ugrupowaniami awangardowymi. Najpierw wystawiał z „Ekspresjonistami polskimi”, potem współzakładał grupy Blok oraz

Praesens i a.r. Od 1924 roku wiele razy wyjeżdżała do Paryża, gdzie nawiązał bliskie kontakty z Pietem Mondrianem i Michelem Seuphorem. Należał do międzynarodowych ugrupowań Cercle et Carré oraz Abstraction-Création. Był współzałożycielem Muzeum Sztuki w Łodzi: w latach 1929–1931 pomagał pozyskiwać dzieła do kolekcji. W czasie wojny jego prace przepadły w pożarze pracowni. Po wojnie związał się z awangardową Galerią Krzywe Koło w Warszawie, a w 1965 roku współtworzył Galerię Foksal.

Dla Stażewskiego abstrakcja była szukaniem plastycznego ekwiwalentu natury, wydobywaniem jej esencji, odkrywaniem praw rządzących wszechświatem. Nie za pomocą matematyki, lecz intuicji i instynktu. Twierdził, że nauka, technika i sztuka są w istocie abstrakcyjne i mają wspólny cel: zdobywanie wiedzy. Po wojnie, równolegle z powrotem do kubizmu, Stażewski eksperymentował z przestrzenią i kolorem. „Wynalazkiem” artysty w latach 60. były reliefy – synteza malarstwa, rzeźby i architektury. Gra światła i cienia potęguje w tych pracach iluzję przestrzeni, a gdy widz się porusza, kompozycja „ożywa”, zmienia się. Artysta stosował różne materiały: miedź, aluminium oraz nowość – pleksi i farby fluorescencyjne. Po 1970 roku Stażewski znowu wrócił do płaskiego malarstwa geometrycznego, ale już wzboagaconego o gorące, neonowe kolory.

Był jednym z prekursorów konceptualizmu. Niektórzy wrocławianie jeszcze pamiętają, jak w 1970 roku wystrzelili w wieczorne niebo dziewięć krzyżujących się barwnych promieni, widocznych na odległość 30 kilometrów. Artysta wierzył, że sztuka może być tak blisko życia, że nawet potrafi leczyć. Po wojnie zaprojektował niebieskie sale dla szpitali psychiatrycznych.

*Relief biały nr xxviii* z 1961 roku należy do serii prac powstały pod wpływem fascynacji malarza bielą jako kolorem najbardziej neutralnym, umożliwiającym oglądającemu skupienie się wyłącznie na formie samej w sobie. Prace tworzą dwie płaszczyzny: spodnia podzielona jest horyzontalnymi, równoległymi liniami, wierzchnia składa się z prostokątów o różnych proporcjach. Poszczególne elementy oddzielone są od siebie płytkimi rowkami, przez co powierzchnia nie jest równomiernie oświetlona. Monochromatyczna kompozycja ogranicza się więc do oddziałujących na siebie nawzajem geometrycznych, rytmicznie ułożonych form.

W połowie lat 60. artysta zaczął eksperymenty z metalem. Powstające z miedzi, brązu i aluminium prace reliefowe odbijały światło. Ich kompozycja, jak w przypadku brązowego *Reliefu* z 1965 roku, była bardziej dynamiczna. Praca ta składa się z czarnego tła oraz trzech płaszczyzn podzielonych odpowiednio na 36, 16 i 25 kwadratów. Każda ułożona jest pod innym kątem, przez co dają widzowi złudzenie ruchu.

*Relief 4* z 1968 roku pochodzi z okresu, w którym Stażewski prowadził próby kolorymetryczne. Ta przypominająca tablicę kolorów praca składa się z kwadratów, z których każdy pomalowany został innym nasyceniem barwy. 25 pól, po pięć w każdym rzędzie i kolumnie, ułożone jest tak, by kolor przechodził łagodnie od karminowego do błękitnego. Kwadraty zostały przymocowane do czarnego pola, stanowiącego tło kompozycji. Czarne pionowe i poziome linie podkreślają rygorystyczną geometrię pracy. Łagodne przejścia walorowe tworzą harmonijną, poetyczną całość.

Od lat 20. XX wieku prace Henryka Stażewskiego były pokazywane na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce oraz za granicą, m.in. w: Muzeum Sztuki w Łodzi, Centre Pompidou w Paryżu, Moderna Museet w Sztokholmie, Musem of Modern Art w Nowym Jorku i Musée d'art moderne w Paryżu. W 1966 roku na XXXIII Biennale w Wenecji artysta otrzymał honorowe wyróżnienie.

### Władysław Strzemiński

Mińsk (Białoruś), 1893 – Łódź (Polska), 1952

Władysław Strzemiński, malarz, teoretyk, czołowa postać przedwojennej awangardy, jeden z najważniejszych artystów w historii polskiej sztuki. Studiował w Wojskowej Szkole Inżynierii. Podczas I wojny światowej został wcielony do carskiej armii, w wyniku obrażeń amputowano mu ramię i nogę. W trakcie rewolucji październikowej nawiązał kontakty z pionierami moskiewskiej awangardy – Kazimierzem Malewiczem i Władimirem Tatlinem. W latach 1918–1919 studiował w Pierwszych Państwowych Wolnych Pracowniach (swomas) w Moskwie; pełnił ważne funkcje w radzieckich placówkach artystycznych. W 1923 roku przeniósł się do Polski, zamieszkał w Łodzi. Był aktywnym członkiem wielu polskich i międzynarodowych ugrupowań artystycznych, takich jak: Blok, Praesens, a.r. czy Abstraction-Création. Władysław Strzemiński był jednym z głównych inicjatorów powołania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, będącej podstawą do utworzenia pierwszego w Europie muzeum sztuki nowoczesnej – Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1950 roku, w czasach socjalizmu, artysta został oskarżony o formalizm i wyrezygnował z pracy (był profesorem w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi). Zmarł w nendzy.

255

W 1928 roku Strzemiński opublikował *Unizm w malarstwie* – tekst teoretyczny, w którym zawarł najważniejsze założenia swojej sztuki. Unizm był konsekwencją ruchów awangardowych początku XX wieku. Zakładał całkowitą autonomię dzieła malskiego, które miało oddziaływać na widza wyłącznie kolorem, kształtem i podziałem płaszczyzny płótna. Był zwolennikiem odsymbolizowania sztuki, sprzeciwiał się kontrastom w obrębie płótna, dążył do stworzenia dzieła idealnie harmonijnego. Po II wojnie światowej kontynuował poszukiwania malarstwa i teoretyczne. Z tego okresu pochodzi *Teoria widzenia*, w której wyłożył swoje przemyślenia dotyczące estetyki i historii kultury odwołujące się do badań rozwoju perspektywy w sztuce. W tym samym czasie stworzył serię obrazów solarycznych. Są to przedstawione na płótnie wrażenia wzrokowe, jakich doznawał, patrząc na słońce. Nieregularne kształty to w rzeczywistości plamy tworzące się pod powieką oka pod wpływem silnego światła.

W pewnym sensie *Kompozycja (Powidok)* (1948–1949) jest próbą zobrazowania nieuchwytnego wrażenia wzrokowego. Powidoki Strzemińskiego to wynik zainteresowania artysty mechanizmem patrzenia i budową oka ludzkiego.

Inne prace z tego cyklu znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w Muzeum Sztuki w Łodzi, które w 2010 roku zorganizowało dużą monograficzną wystawę artysty „*Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*”.

## **Alina Szapocznikow**

Kalisz (Polska), 1926 – Praz-Coutant (Francja), 1973

Cały mój stosunek do twórczości jest biologiczny, czerpię wiele z przyrody.

Alina Szapocznikow

Alina Szapocznikow to jedna najoryginalniejszych polskich rzeźbiarek. Opierając się na osobistym doświadczeniu wieloletniej walki z nieuleczalną chorobą, stworzyła własny język form dla odzwierciedlenia przemian zachodzących w ludzkim ciele. Wprowadziła w tym celu do warsztatu rzeźbiarza nowe materiały (poliester, poliuretan), z którymi odważnie i skutecznie eksperymentowała, tworząc przejmujące prace o rzadko spotykanej sile ekspresji.

Urodzona w rodzinie żydowskiej, w czasie wojny była więziona w getcie oraz w niemieckich obozach koncentracyjnych Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen i Theresienstadt. Po wojnie wyemigrowała do Paryża, by w 1951 roku powrócić na kilka lat do Polski, po czym w końcu osiągnęła stałe we Francji, gdzie nawiązała kontakt z artystami z kręgu Nouveau Réalisme. W 1962 roku reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji.

W 1968 roku Alina Szapocznikow dowiedziała się, że ma raka piersi. Zaczęła tworzyć odciski swojego chorego ciała. Biografia Szapocznikow jest bardzo istotna dla zrozumienia jej twórczości: Żydówka, która przeżyła Holokaust, doświadczona ciężką chorobą, pozbawiona perspektyw macierzyństwa (z tej przyczyny razem z mężem Ryszardem Stanisławskim adoptowali syna Piotra). Pomimo przedwczesnej śmierci w 1973 roku, w wieku 47 lat, można ją umieścić wśród najwybitniejszych artystek jej czasów.

Twórczość Aliny Szapocznikow stymulowała osobiste przeżycia okupacyjne i doznania związane ze śmiertelną chorobą. W 1969 roku artystka dowiedziała się o nowotworze piersi. Choroba stała się najważniejszym motywem jej kolejnych rzeźb. Niemal w całości sztuka Szapocznikow jest zapamiętywaniem ciała, „utrwalaniem” nietrwałego. Dzieła późniejsze, autobiograficzne – *Nowotwory* (1968), *Fetysze* (1970) – ukazują często fascynującą, pociągającą kobietę. Ich dramatyczność zawiera się głównie we fragmentaryzacji i zmianie funkcji poszczególnych elementów: odlew części ciała zastępuje całą rzeźbę, przez co staje się przedmiotem artystycznym lub nawet – pozornie – użytkowym. W cyklu „Lampy” (1968) artystka zastosowała tylko jeden element – odlew kobiecej piersi w masie poliuretanowej – ale wzmacniła jego ekspresję, wprowadzając światło.

*Kroczenie usta* (1966) to jedna z najsłynniejszych prac Aliny Szapocznikow. Od 1966 roku artystka wykonała liczne odlewy rzeźby, której forma przypomina wysoki kwiat. Na poliestrowej łodydze osadzała odlewy ust – z jednej strony modelki Arianne, a z drugiej swoich własnych. Według podobnego schematu rzeźbiarka powiełała *Kroczenie usta* w różnych innych materiałach.

Sama Szapocznikow mówiła, że interesuje ją „szukanie formy, szukanie największej ekspresji dla zmysłowości czy dramatyzmu”.

*Jeu de Galets* (1967) to wykonana z brązu organiczna płaszczyzna, sugerująca żywą, pulsującą powierzchnię, w której osadzone są ovalne kamienie. Kamienie można wyjmować, dotykać, bawić się nimi i wkładać ponownie w otwory rzeźby. Jest to „rzeźba w akcji”, która ma działać, służyć dotykowemu poznawaniu, cielesnej interakcji z materią. Jest też

w niej coś odrażającego; pozwala na grzebanie w swoim „ciele” i jego zagłębieniach.

W 1967 roku artystka wykonuje odlewy brzucha Arianne, przyjaciółki pisarza Rolanda Topora. Zimą z 1967 na 1968 tworzy z tych odlewów liczne kompozycje: serię „Brzuchy”. Są to brzuchy dające się zestawiać w różne układy, tworzące je w różnych masach plastycznych (winylowej lub poliuretanowej), a także jako poduszki z miękkiej gąbki i jako marmurowe monumenty. Jedna z rzeźb z tej serii to znajdująca się w kolekcji Okrągła (*La Ronde*, 1968), wykonana w poliuretanie. Są to dwa brązowe brzuchy wyliniące się z ciemnej tkanki. Materia ciała rodzi się tu, kiełkuje lub tonie w jakiejś innej masie. Odlewy Szapocznikow są jak odbitki fotograficzne – z największą dokładnością starają się uchwycić prezentowaną rzeczywistość.

Gdy rzeźba *Fiancée folle blanche* (*Szaloną biłą narzeczoną*) (1971) została wystawiona w 1972 roku w Paryżu, wywołała kontrowersje. Wykonana z kolorowego poliestru, przedstawia nagą postać kobiecą opierającą się o różowo-biały fallus. Figura kobiety została pokazana w całości, z ciała mężczyzny pozostał jedynie penis. Praca ma silne konotacje erotyczne, ale też obnaża mechanizm pożądania, który stał za tradycją aktu kobiecego.

Szczególnie osobisty charakter mają prace z cykli powstały w ostatnich latach życia artystki: „Tumeurs” (1969–1971) i „Zielnik” (1971–1972). W cyklu „Zielnik” tylko pierwsza praca *Autoportret* – znajdująca się w Kolekcji Grażyny Kulczyk – jest odbiciem ciała rzeźbiarki. To zmiażdżony autoportret przypięty do drewnianej listwy. Później artystka wykonywała odlewy ciała już nie swojego, lecz syna – młodego mężczyznę. Sporządzała odlewy, które następnie cięła, gnioła i rozplaszczała niczym rośliny na kartach zielnika. „Zielnik” jest ostatnią próbą scalenia własnej biografii kobiety-matki, scalenia historii swojego ciała i jego cierpienia.

Twórczość Szapocznikow była na bieżąco żywo komentowana w Polsce i we Francji, jednak pierwszą obszerną prezentacją twórczości tej wybitnej rzeźbiarki poza Polską była wystawa „Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955–1972” w Centrum Sztuki Współczesnej WIELS w Brukseli w 2011 roku. Pokaz skupiał się na pracach Szapocznikow z najbardziej eksperymentalnego, późnego okresu jej twórczości, któremu kres położyła przedwczesna śmierć artystki. Wystawa została następnie przeniesiona do Museum of Modern Art w Nowym Jorku (2012).

## **Antoni Tàpies**

Barcelona (Hiszpania), 1923 – 2012

Malarz, rzeźbiarz, grafik, teoretyk sztuki, nazwany metafizykiem materii, jest jednym z najbardziej znanych hiszpańskich artystów XX wieku, autorem pojęcia „informel” i jednym z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu w sztuce. Nie studiował w żadnej szkole artystycznej, pierwsze prace tworzył pod wpływem surrealistów – Paula Klee i Joana Miró. Na początku lat 50. XX wieku Tàpies zainteresował się malarstwem artystów takich jak Jean Fautrier i Jean Dubuffet – odrzucających z góry ustaloną konstrukcję obrazu, kierujących się spontanicznością w wykonaniu i wykorzystującymi właściwości materii do zwiększenia ekspresji – i zaczął tworzyć obrazy oraz reliefy z piasku, ziemi, pyłu, sznurków, papieru. Używał materiałów „poranionych”, zniszczonych przez czas, odpadków i śmieci, mających jednak niezwykłą urodę. Przyciągały uwagę bogactwem niuansów kolorystycznych, pięknem materii emanującej wewnętrzny blaskiem. Używał dla tych prac nazwy „informel”.

Obraz zatytułowany *Quadre No. 8-D-1961* (1961) należy do tego nurtu. W tamtym czasie Tàpies miał już renomę jednego z najbardziej rozpoznawalnych artystów hiszpańskich.

Tàpies w swych obrazach informel eksperymentował z fakturą farby i płótna, przekształcając je w obrazy-przedmioty, rodzaje płaskorzeźb. Praca *Efecto de Bastión en Relieve* (1979) budzi skojarzenia z fragmentem wyschniętej, jałowej ziemi.

Od lat 70. xx wieku, pod wpływem pop-artu, Tàpies zaczął wykorzystywać przedmioty codziennego użytku, takie jak fragmenty mebli: umieszczał na płótnie krzyże, litery, cyfry, figury geometryczne, nadając pracom wymiar symboliczny bądź metafizyczny. Często odnosił się w sztuce do bieżących wydarzeń politycznych. W latach 70. xx wieku zaangażował się w walkę przeciwko reżimowi w Hiszpanii, za co został uwięziony. W 1952 roku reprezentował Hiszpanię podczas 26. Biennale Sztuki w Wenecji oraz otrzymał prestiżowe nagrody Carnegie Institute i UNESCO. W 1984 roku powołał Fundację im. Antoniego Tàpiesa, aby promować sztukę współczesną. Oprócz tytułu doktora honoris causa, przyznanego mu przez różne uczelnie, w 2010 roku w uznaniu zasług otrzymał od króla Hiszpanii Juana Carlosa i tytuł szlachecki markiza de Tàpies.

Prace Antoniego Tàpiesa znajdują się m.in. w: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie, National Galleries of Scotland w Edynburgu, Museo di Arte Moderna e Contemporanea w Trydencie, Museo Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires, Museu d'Art Contemporani w Barcelonie i Museum of Contemporary Art w Los Angeles.

#### Luis Tomasello

*La Plata (Argentyna), 1915*

Na geometryczne prace Luisa Tomasella początkowo wpływ miała sztuka konkretna, a w szczególności twórczość Pietra Mondriana. W późniejszym okresie był zafascynowany sztuką kinetyczną i op-artem. Wypukłe reliefy – charakterystyczne dla twórczości artysty – wyróżnia subtelna gra barw, światła i cieni.

Artysta, zachwycony witrażami Katedry w Chartres, starał się w kompozycjach, określanych wspólnym tytułem *Chromoplastic atmospheres*, stworzyć iluzję przezroczystości koloru. Swój cel osiągnął, powtarzając i doprowadzając do perfekcji schemat wykorzystywany w wielu cyklach. Do płaskiej, białej powierzchni przymocowywał trójwymiarowe bryły, których kształt uzależniony jest od użytych materiałów. Figury wyglądają, jakby lewitowały w przestrzeni. Ścianki modułów znajdujących się najbliżej płaskiej powierzchni malował na intensywny kolor. Jasne tło pełniło funkcję ekranu odbijającego światło, a na gładkim podłożu tworzyły się barwne światłocień. Wypukłe reliefy nie mają „dołu” ani „góry”, mogą być umieszczane w dowolny sposób na ścianach galerii.

Praca *Reflexión n. 50* zbudowana jest na podobnej zasadzie. Układ zmultiplikowanych, przymocowanych do gładkiej powierzchni brył, mniej regularny niż zazwyczaj, sprzyja iluzji ruchu. Kompozycja składa się z dwóch bliźniaczych, przesuniętych względem siebie zbiorów. Przedstawienie skłania widza do aktywnej kontemplacji: zmiany pozycji, obserwacji gry nakładających się cieni.

W cyklu „Lumièrre noire” No. 518 (1982) zapoczątkowanym w latach 80. XX wieku, artysta eksperymentował z monochromatycznymi, czarnymi powierzchniami – „czernią na czerni”. Płaskie reliefy poznaczone są rytmem szczelin tworzących regularnie rozmieszczone kwadraty. Gra cieni oraz natężenie czerni zmieniają się w zależności od pozycji widza oraz kąta padania promieni słonecznych. Cykl „Lumièrre noire” stał się inspiracją dla tomiku wierszy *Negro el 10* Julio Cortázara.

Tomasello studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Buenos Aires. W 1957 roku zamieszkał w Paryżu, gdzie związał się z awangardową galerią Denise René, którą reprezentował na wielu ważnych, międzynarodowych wystawach. Efektowne reliefy Tomasello doskonale sprawdzają się także w architekturze. Jego *Chromoplastic Mural* (1971) zdobi fasadę San Pedro Edifice w Guadalajarze w Meksyku. Argentyński artysta zaprojektował także wejście do wydziału farmaceutycznego w Marsylii (1972) oraz wyposażenie sal konferencyjnych w Palais de Congrès w Paryżu i w fabryce Renault w Boulogne – Billancourt w Paryżu.

257

Prace Tomasella znajdują się między innymi w zbiorach: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, Centre Pompidou w Paryżu, New York University Museum w Nowym Jorku i Musée national d'art moderne w Paryżu.

#### Rosemarie Trockel

*Schwerze (Niemcy), 1952*

Rosemarie Trockel jest jedną z najważniejszych i najbardziej znanych współczesnych artystów niemieckich, autorką rysunków, obrazów, rzeźb, instalacji, kolaży, filmów wideo, prac z pogranicza architektury i designu, obiektów multimedialnych. Dotyka w sztuce tematów takich, jak ludzkie ciało, seksualność, kobiecość, podważa pojęcia płci i kultury, kwestionuje systemy polityczne, społeczne, etyczne i estetyczne. Jej najważniejszą „bronią” jest ironia. Balansuje pomiędzy emocjami a refleksją, tym, co prywatne i publiczne, utajnione i odkryte. Jej prace bywają prezentowane jako zbiory przedmiotów kojarzących się z przyrządami do badań naukowych. Trockel korzysta z materiałów takich, jak szkło, cement, drewno, tkaniny, włosy, ale też używa przedmiotów znalezionych, by zaprzeczyć potocznym skojarzeniom. W jej sztuce pobرمiewa dadaizm, surrealizm, konceptualizm.

Rosemarie Trockel w latach 70. XX wieku studiowała antropologię, socjologię, teologię i matematykę, przygotowując się do pracy nauczycielki. Potem studiowała malarstwo w Werkkunstschule w Kolonii. Początkowo była pod wrażeniem sztuki „nowych dzikich”, po powrocie z Nowego Jorku, gdzie zetknęła się z Cindy Sherman i Jenny Holzer, zaczęła iść własną drogą.

Praca *Untitled* (1989) przypomina dzieła przedwojennej awangardy, jednak sposób, w jaki została wykonana, odnosi się do pop-artu i sztuki feministycznej. Praca należy do najsłynniejszego cyklu artystki: „dzierganych obrazów”, tworzonych od 1985 roku. To dzianinowe kompozycje wykonywane przy użyciu specjalnie zaprogramowanych maszyn. Właśnie te prace sztucznie zaprogramowane, pozbawione śladu ręcznej roboty, są szczególnie ciekawe w kontekście rozwijającego się w tamtych latach neoekspresjonizmu. „Dziergane obrazy” to projekt drwiący z tradycyjnych społecznych podziałów na zajęcia męskie i żeńskie. Praca tradycyjnie przypisywana kobietom została

tu zmechanizowana, weszła więc w domenę zarezerwowaną dla mężczyzn. Jednocześnie, naciągając dzianiny na blejtram, Trockel gra z hierarchią sztuki, w której rękoidle stoje niżej od malarstwa.

Seria „dzierganych obrazów” opierała się na zestawieniu medium malarstwa z tkaniem – sztuką użytkową, kojarzoną tradycyjnie jako zajęcie „kobiece”. Używając maszyny dziewczarskiej, dodatkowo artystka poddawała pod dyskusję kategorię oryginalności własnych prac. *Comfort Zone* (2011) nie powstała w procesie maszynowej produkcji, lecz została wykonana ręcznie, z grubszym, mięsistym włókien, rozcięgniętych (nie tkanych) na blejtramie. Ręcznie wykonane obrazy to przewrotny komentarz do utartej hierarchii sztuki, w której najwyżej plasuje się malarstwo sztalugowe, rzemiosło zaś na ostatnim miejscu. Artystka zanegowała ten schemat, przekształcając wyrób rzemieślniczy w obraz. Znaczenie pracy tworzy również tytuł. *Comfort Zone* to, jak mówi sama artystka, fikcyjna przestrzeń odcięta od zewnętrznych wpływów i problemów, wyobrażona jasna strefa bezpieczeństwa i wygody, nieistniejąca w realnym świecie.

258

Twórczość Rosemarie Trockel prezentowana była m.in. w: Musem of Modern Art w Nowym Jorku, Whitechapel Art Gallery w Londynie, Moderna Museet w Sztokholmie, Centre Pompidou w Paryżu. W 1999 roku reprezentowała Niemcy podczas 48. Biennale w Wenecji. Jej prace znajdują się w kolekcjach m.in.: Musem of Modern Art w Nowym Jorku, Art Institute w Chicago oraz Nationalgalerie w Berlinie.

#### **Teresa Tyszkiewicz**

Kraków (Polska), 1906 – Łódź (Polska), 1992

Przedwojenna twórczość Teresy Tyszkiewicz – malarki, graficzki, projektantki tkanin, ilustratorki książek i czasopism dla dzieci – przepadła podczas okupacji. Po wojnie artystka szybko porzuciła fascynację kubizmem i zainteresowała się taszyzmem. Tak opisywała tę zmianę: „Tłumaczyłam to sobie faktem, że cała nasza epoka nie miała formy, zgubiwszy dawną – nie odnalazła nowej. [...] w kryzysowej sytuacji ukazał się nagle – jak objawienie – taszyzm. [...] Kształt tworzył się sam, za pomocą spontanicznego gestu z malarstwa tworzącą (farby), organizując się wedle praw nim rządzących, a więc w sposób doskonały i autentyczny”.

Od początku lat 50. XX wieku Tyszkiewicz tworzyła bezkształtne kompozycje, oszczędne w formie i kolorze. Głównym narzędziem ekspresji była czarna kreska. Kompozycje przypominają kaligrafię. „Pisane” na jasnej powierzchni płótna znaki są niczym hieroglify albo litery nieznanego lub zaginionego alfabetu. Część jej prac nosi tytuły, które wprost odnoszą się do malarstwa gestu (*Kompozycja agresywna*, *Gest spontaniczny*). Tyszkiewicz świadomie zrezygnowała z koloru, ograniczając swoją paletę niemal wyłącznie do czerni i bieli. Według niej samej kolor zniknął wraz z figuracją; w malarstwie gestu naśladowcza funkcja koloru przestała być potrzebna.

W *Kompozycji/Gescie* z 1959 roku kolor jest jeszcze obecny, ale poza tym obraz skupia jak w soczewce charakterystyczne cechy malarstwa artystki: ekspresyjny gest i zmysłową materię malarską.

Twórczość Teresy Tyszkiewicz wciąż jest mało znana. W 1948 roku brała udział w ważnej po wojnie „Wystawie Sztuki Nowoczesnej” w Krakowie.

Ostatnia wystawa „Trud myślanego ruchu” odbyła się w 100-lecie jej urodzin w Galerii Piekary w Poznaniu w 2006 roku.

#### **Günther Uecker**

Wendorf (Niemcy), 1930

Günther Uecker, malarz, rzeźbiarz, twórca obiektów i instalacji, był obok Heinza Macka i Otto Pienego czołową postacią grupy Zero – jednej z najważniejszych niemieckich grup artystycznych powstałych po II wojnie światowej. W sztuce artystów związanych z Zero znalazło zastosowanie światło i ruch. Uecker zarzucił malarstwo informel i malował obrazy monochromatyczne. W połowie lat 50. XX wieku posłużył się gwoździami jako elementem kompozycji. Zaczął tworzyć prace wybite gwoździami, przypominające pole elektryczne. W 1962 roku Uecker pokrywał nimi także zwyczajne przedmioty codziennego użytku, takie jak krzesło czy telewizor, a także instrumenty muzyczne. Artysta używał również światła elektrycznego, piasku czy mechanizmów elektrycznych wprowadzających rzeczywisty, fizyczny ruch.

*Spirale* (2000) to obraz łączący w sobie dwa najbardziej dla Ueckera charakterystyczne elementy – gwoździe i ruch. Wybite w płótno gwoździe ułożone zostały wokół centralnego punktu. Im bliżej środka kompozycji, tym gwoździe gęściej pokrywają powierzchnię pracy. Dynamikę kompozycji podkreśla światło.

Prace Günthera Ueckera pokazywane były m.in. w: Stedelijk Museum w Amsterdamie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Kunsthalle w Düsseldorfie, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku, Martin-Gropius-Bau w Berlinie czy Neue Nationalgalerie w Berlinie. Dzieła Ueckera znajdują się w kolekcjach m.in.: Art Institute of Chicago, Hamburger Bahnhof w Berlinie, Walker Art Center w Minneapolis, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven i Ulmer Museum w Ulm.

#### **VALIE EXPORT właściwie Waltraud Lehner**

Linz (Austria), 1940

Performerka, artystka intermedialna, autorka instalacji, akcji w przestrzeni publicznej, filmów i fotografii – jest jedną z najważniejszych artystek feministycznych na świecie, przedstawicielką wiedeńskiego akcjonizmu, radykalistką w tematach związanych z ciałem i płcią, często posługującą się w sztuce własnym ciałem. Lehner odrzuciła swoje nazwisko i zaczęła używać pseudonimu zapozyczonego od marki popularnych austriackich papierosów „Smart Export”.

VALIE EXPORT zadebiutowała w połowie lat 60. XX wieku w Wiedniu, zdominowanym wówczas przez tzw. Wiedeńskich akcjonistów. W swoich performances zaczęła używać własnego ciała jako narzędzi artystycznej wypowiedzi. Jej dotykające tabu akcje zbiegały się w czasie z narastającą na całym świecie falą rewolucji obyczajowej. VALIE EXPORT podkreślała w nich podmiotowość kobiety, piękno i przyzwolenie na społeczny mizoginizm, wykluczenie, krytykowała mieszczańskie wartości. Do najbardziej znanych jej działań należy przeprowadzanie przez ulicę na smyczy artysty Petera Weibla oraz chodzenie po ulicy

z zawieszoną na nagich piersiach skrzynką z otworem i zachęcanie przechodniów do dotykania ich.

Praca *The Un-ending/-ique Melody of Cords* (1998) składa się z dziesięciu telewizorów ustawionych na metalowych stojakach. Na ekranach wyświetlany jest film przedstawiający poruszającą się, pozbawioną nici igłę w maszynie do szycia i wydawany przez nią dźwięk. Szycie, zajęcie tradycyjnie przypisywane kobietom, jest traktowane jako coś bezpiecznego, niewymagającego wysiłku. EXPORT pokazuje to inaczej. Uderzenia igły w połączeniu z wydawanym dźwiękiem stają się złowrogie, szycie jest procesem zmechanizowanym, zamiast człowieka widzimy ruch maszyny.

Prace VALIE EXPORT prezentowane były m.in. w: Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Musée d'art moderne et contemporain w Genewie, w Pawilonie Austriackim na Biennale w Wenecji (1980) i na dokumenta 6 w Kassel (1970). Jej prace znajdują się m.in. w: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, Centre Pompidou w Paryżu.

### Victor Vasarely

Pécs (Węgry), 1906 – Paryż (Francja), 1997

Początkowo Victor Vasarely (Vásárhelyi Győző), prekursor op-artu, zamierzał zostać lekarzem, szybko jednak porzucił studiowanie medycyny, by poświęcić się sztuce. Od 1929 roku studiował w szkole Bortnyika zwanej budapesztańskim Bauhausem. W 1930 roku Vasarely wyemigrował do Paryża, gdzie pracował jako grafik i projektant w agencjach reklamowych. Wszedł w środowisko paryskiej awangardy artystycznej i coraz więcej czasu poświęcał na tworzenie własnej sztuki. Jego twórczość przed II wojną światową łączyła w sobie wpływ ekspresjonizmu, kubizmu i surrealizmu. Zaczepione z natury motywy artysta upraszczał i geometryzował, interesowały go zagadnienia związane z perspektywą, eksplorował motywy szachownicy i „zebry”. Od 1955 roku publikował manifesty zapowiadające op-art i sztukę kinetyczną, tworzył też obrazy optyczno-kinetyczne, w których kompozycja zmieniała się w zależności od kąta patrzenia. Motyw czerpał z otoczenia: z układu kafla na stacji paryskiego metra, wirów wodnych czy kształtu muszli. Lata 1954–1960 to okres czarno-biały. Prace z tego czasu to siatka z linii równoległych i rytmicznych fal. Vasarely koncentrował się w nich na zagadnieniach iluzji optycznej. Oprócz malarstwa uprawiał także fotografię. W 1955 roku wziął udział w przełomowej dla europejskiego op-artu wystawie „Le mouvement” w Galerie Denise René w Paryżu, opublikował też manifest, w którym zwracał uwagę na aktywną rolę patrzącego w procesie powstawania obrazu. Na początku lat 60. XX wieku do jego sztuki wrócił kolor, powstały wtedy dwie słynne serie – „Alphabet plastique” i „Folklore Planetaire”. W 1965 roku Victor Vasarely wziął udział w wystawie „Responsive Eye” w Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku, gdzie pokazał swoje prace obok brytyjskiej artystki Bridget Riley. Od tego czasu krytycy zaczęli go nazywać ojcem op-artu.

Obraz *Bella-NY* (1964) zbudowany jest według opatentowanej przez artystę metody „unités plastiques”, czyli systemu aranżowanych na płótnie figur geometrycznych w określonej gamie barw. Kompozycja składa się z – występujących w dwóch wielkościach – kół i kwadratów, czyli podstawowych figur geometrycznych, namalowanych trzema kolorami: czernią, bielą i błękitem.

Obraz *Bora mi* (1959) pochodzi z okresu, w którym podstawowymi elementami prac Vasarely’ego były czerń i biel oraz formy geometryczne: linie, kwadraty, prostokąty i koła. *Bora mi*, jak wszystkie prace z tego cyklu (kolejne oznaczane były liczbami porządkowymi), zbudowany jest z kilku ułożonych jedna na drugiej płaszczyzn. Każda pokryta została siecią pionowych, czarnych i białych linii. Obraz wywołuje wrażenie pulsowania i daje efekt trójwymiarowości.

Artysta walczył o integrację sztuki z architekturą i urbanistyką. W 1970 roku otworzył w Gordes swoje muzeum, a w 1976 roku założył Fundację Vasarely’ego w Jasde-Bouffon, mieszczącą się w zaprojektowanych przez niego sześciu heksagonalnych budynkach, których wnętrza pokryły geometrycznymi polichromiami.

Prace Victora Vasarely’ego znajdują się m.in. w muzeach: Fondation Vasarely w Aix-en-Provence, Vasarely Museum w Pécu oraz Vasarely Museum w Budapeszcie. Artysta jest autorem kilku murali m.in. *Tribute to Malevitch*, który zaprojektował wspólnie z Carlosem Raúlem Villanuevą w 1954 roku (Universidad de Caracas).

259

### Andrzej Wróblewski

Wilno (Litwa), 1927 – Tatry (Polska, Słowacja), 1957

*Chcemy namalować obraz, który by pomagał odróżnić dobro od zła.*

Andrzej Wróblewski

Artysta jest jedną z największych legend w polskiej sztuce. Nie zdążył stworzyć wielu prac, zginął podczas samotnej wycieczki w góry w wieku 30 lat. Jednak to, co zostawił, dowodzi jego rozdarcia pomiędzy rzeczywistością a sztuką. Tworzył prace propagandowe, czytelne i realistyczne oraz nowatorskie dzieła bliskie abstrakcji. Jako młody malarz zaangażował się w polityczne przemiany w Polsce pod koniec lat 40. XX wieku. „Nie skrywamy przed wami niebezpieczeństw. Przeciwnie, chcemy, żebyście pamiętali o wojnie i imperializmie, o bombie atomowej w rękach złych ludzi. Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa” – pisał. Opętany śmiercią, namalował w duchu realizmu socjalistycznego obrazy będące ikonami wojny, rozstrzelania i umierania. Okropności wojny doświadczył osobiście: na jego oczach ojciec dostał zawału serca podczas aresztowania. W sztuce Wróblewskiego nie ma krwi, krzyku, patosu. Jest powściągliwość i cisza. Śmierć w obrazach artysty ma kolor niebiesko-szary.

*Matka z zabitym synem*, (1949) to obraz odwołujący się doważnej w kulturze polskiej ikonografii chrześcijańskiej – macierzyństwa Marii. Łączy w sobie dwa wyobrażenia: narodzin i śmierci, matki z małym dzieckiem na ręku i matki z martwym, dorosłym synem (Pieta).

Twórczość Wróblewskiego – malarza, krytyka i historyka sztuki – wywarła wielki wpływ na kilka pokoleń polskich artystów. Jego prace, których powstało niewiele, znajdują się w najważniejszych muzeach w Polsce. W 2010 roku w Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven odbyła się pierwsza przekrojowa wystawa artysty poza Polską „To the Margin and Back / Do krawędzi i z powrotem”.



PRESIDENTE | CHAIRMAN | PREZES

Antonio Escámez Torres

Justyna Buśko

Marta Kabsch

PATRONOS | TRUSTEES | RADA FUNDACJI

S. A. R. Princesa Irene de Grecia

Fernando de Asúa Álvarez

Antonio Basagoiti García-Tuñón

Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca

Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo

Rodrigo Echenique Gordillo

Víctor García de la Concha

Ramón González de Amezúa

Rafael Puyol Antolín

José María Segovia de Arana

Juan Velarde Fuertes

SECRETARIO | SECRETARY | SEKRETARZ

Antonio de Hoyos González

DIRECTOR GERENTE | MAGANING DIRECTOR |

DYREKTOR ZARZĄDZAJĄCY

Borja Baselga Canthal

**Exposición | Exhibition | Wystawa****ORGANIZADA POR | ORGANIZED BY |****ORGANIZACJA WYSTAWY**

Fundación Banco Santander  
Grażyna Kulczyk Collection

**COMISARIO | CURATOR | KURATOR**

Timothy Persons

**COORDINACIÓN | COORDINATION |****KOORDYNACJA**

María Beguiristain  
Rosario López Merás  
Lucía Fernández López  
Justyna Buško

**MONTAJE | INSTALLATION | MONTAŻ**

Arteria Logística del Arte, s. L.

**RESTAURACIÓN | RESTORATION |****KONSERWACJA**

Marta Guibert  
Agnieszka Dorota Lewandowska

**TRANSPORTE | TRANSPORT | TRANSPORT**

SIT Transportes Internacionales  
Art Logistic

**SEGUROS | INSURANCE | UBEZPIECZENIE**

Axa Art, Versicherung AG  
Es Arte Deleitosa, s. L.

**CON LA COLABORACIÓN DE |****IN CONJUNCTION WITH | WSPÓŁPRACA**

Banco Santander, División de Recursos Humanos, Organización y Costes.  
Dirección de Inmuebles  
y Gestión de Espacios y Patrimonio Artístico del Grupo

**Catálogo | Catalogue | Katalog****CORRECCIÓN DE TEXTOS |****PROOFREADING | KOREKTA**

CASTELLANO | SPANISH | HISZPAŃSKI  
TF Editores: Mariola Gómez Laínez  
Fundación Banco Santander:  
Blanca Gómez Mosquete  
Tatiana Blanco

**INGLÉS | ENGLISH | ANGIELSKI**

Agustín Vergara

**POLACO | POLISH | POLSKI**

Beata Rozga  
Anna Kowalczyk

**TRADUCCIÓN | TRANSLATION |**

TŁUMACZENIE  
Polisemia, s. L.  
Thomas Anessi  
Graham Crawford  
Małgorzata Olsza  
Marcin Turski  
Adam Zdrodowski

**FOTOMEcÁNICA | PHOTOMECHANICS |**

FOTOMECHANICA  
TF Artes Gráficas

**IMPRESIÓN | PRINTING | DRUK**

TF Artes Gráficas

**ENCUADERNACIÓN | BINDING |**

OPRAWA  
Ramos

**AGRADECIMIENTOS |****ACKNOWLEDGEMENTS | PODZIĘKOWANIA**

Asia Źak Persons  
Almudena Fernández-Golfín  
Instituto Polaco de Cultura

**COMUNICACIÓN | PRESS | BIURO PRASOWE**

Francisco Javier Expósito  
Paloma Delibes

**EDUCACIÓN Y TALENTO Joven |**  
**EDUCATION AND YOUNG TALENT |**

DZIAŁ EDUKACJI I MŁODYCH TALENTÓW  
Susana Gómez San Segundo  
Álvaro Ganado

**VISITAS DIDÁCTICAS |**  
**WORKSHOPS | WARSZTATY**

Carmen González de Bulnes  
MirArte, Arte para todos, s. L.  
Pedagogías Invisibles

**SECRETARÍA | SECRETARY | SEKRETARIAT**

María Eugenia García Bolaños  
Manuela Salas

**RESPONSABLE CONTROL GESTIÓN |**  
**RESPONSIBLE FOR MANAGEMENT**  
**CONTROL | KONTROLA ZARZĄDZA**

Luis Miguel Pulido

**COORDINACIÓN | COORDINATION |****KOORDYNACJA**

Blanca Gómez Mosquete  
TF Editores

**PRODUCCIÓN EDITORIAL | EDITORIAL**

PRODUCTION | WYDAWCA  
TF Editores

**DISEÑO | DESIGN | PROJEKT GRAFICZNY**

El Taller de GC

**TEXTOS | TEXTS | TEKSTY**

Grażyna Kulczyk  
Timothy Persons  
Anda Rottenberg  
Julian Heynen  
Jagna Lewandowska

**AUTORES DE LAS BIOGRAFÍAS |**  
**AUTHORS OF THE BIOGRAPHIES |**

AUTORZY BIOGRAMÓW  
Katarzyna Bik  
Małgorzata Dawidek Gryglicka  
Justyna Kowalska  
Jagna Lewandowska  
Kasia Redzisz  
Marta Smolińska  
Michał Suchora

**FOTOMEcÁNICA | PHOTOMECHANICS |**

FOTOMECHANICA  
TF Artes Gráficas

**IMPRESIÓN | PRINTING | DRUK**

TF Artes Gráficas

**ENCUADERNACIÓN | BINDING |**

OPRAWA

Ramos

**COPYRIGHT**

© DE LA EDICIÓN | OF THE EDITION |

DO NINIEJSZEGO WYDANIA

Fundación Banco Santander, Madrid;  
TF Editores, Madrid

© DE LOS TEXTOS | OF THE TEXTS |

DO TEKSTÓW

Sus autores

Their Authors

Autorzy

© DE LAS IMÁGENES |

FOR THE IMAGES | DO ILUSTRACJI

© Grażyna Kulczyk Collection;  
© Carlos Cruz Díez, VALIE EXPORT,  
Dan Flavin, Gerhard von Graevenitz,  
Loris Gréaud, Sebastian Hempel,  
Sol LeWitt, Heinz Mack, Agnes  
Martin, Annette Messager,  
François Morellet, Otto Piene, Jan  
Schoonhoven, Alina Szapocznikow,  
Luis Tomasello, Rosemarie Trockel,  
Günther Uecker y Victor Vasarely,  
VEGAP, Madrid, 2014; © 2014 Sam  
Francis Foundation, California /  
VEGAP; © 2014 Jenny Holzer, Artists  
Rights Society (ARS), NY / VEGAP,  
Madrid; © Judd Foundation / VAGA,  
NY / VEGAP, Madrid, 2014; © 2014  
Agnes Martin / VEGAP; © Fundació  
Antoni Tàpies, Barcelona / VEGAP,  
Madrid, 2014; © The Estate of Joan  
Mitchell; courtesy of Spüth Magers  
Berlin London (Rosemarie Trockel  
images); courtesy of Olafur Eliasson  
Studio and Tanya Bonakdar Gallery,  
New York; installation view at  
ŻAK / BRANICKA gallery, Berlin, 2013

**FOTOGRAFÍAS | PHOTOGRAPHS |****FOTOGRAFIE**

Adam Cieślowski (pp. 12, 19, 29, 31,  
32, 52, 73, 92, 95, 101, 102, 114, 115, 117,  
121, 125, 126, 131, 132, 133, 144, 153, 154,  
155, 162, 164, 165, 166, 167, 179, 185,  
186, 188, 189, 191, 194, 197, 198, 201,  
202, 205, 207, 215, 223, 234, 260);  
Bartek Buśko (pp. 8, 26, 27, 34, 35,  
36, 39, 43, 44, 45, 51, 54, 55, 66, 67,  
69, 75, 76, 77, 85, 89, 97, 107, 118,  
129, 135, 139, 157, 159, 160, 161, 171,  
173, 183, 193, 220); Jerzy Borowski,  
installation from Foksal Gallery  
Warsaw (p. 47); Simon Dablin,  
courtesy of Żak Brannicka Gallery  
(p. 22, 23, 41, 175, 176, 177); Eric  
Tschernow (p. 217); courtesy  
of Wojciech Fangor and Stefan  
Szydłowski Gallery (p. 58);  
courtesy of Cezary Ślązaki  
(p. 56); Piotr Żyliński (pp. 65, 66,  
79, 80, 81, 224); Ronnie Arnold,  
courtesy of Durban Segnini Gallery  
(pp. 70, 71); courtesy of Izabella  
Gustowska (p. 83); Franz Zadnicek  
(pp. 86, 87); courtesy of Yvon  
Lambert Gallery (pp. 91, 105);  
courtesy of Katarzyna Kozyra  
Foundation (pp. 109, 111); courtesy  
of Starmach Gallery (p. 113); Richard  
Valencia (pp. 141, 181, 219); Jochen  
Littkemann, courtesy Galerie  
Isabella Czarnowska, Berlin  
(pp. 147, 195); courtesy of The  
Estate of Joan Mitchell (p. 149);  
Bartosz Dziamski (p. 151); Florian  
Kleinefern (p. 169); Mareike  
Tocha, Köln (pp. 209, 210); Dominik  
Szweemberg (p. 213); courtesy of  
Olafur Eliasson Studio and  
Tanya Bonakdar, New York (p. 49);  
Katarzyna Kłudczyńska  
(κ PICTURES) (p. 143).

**CUBIERTA | COVER | OKŁADKA**

Edward Krasiński,

*Intervención* | *Intervention*  
[Intervencja], 1990  
(detalle | detail)

**P. 8**

Stanisław Dróżdż,  
*Sin título (Textos numéricos)* |  
*Untitled (Numerical Textes)*  
[Bez tytułu (Teksty numeryczne)],  
1974 (detalle | detail)

**P. 12**

Edward Krasiński,  
*Intervención 32* | *Intervention 32*  
[Intervencja 32], 1975  
(detalle | detail)

**PP. 26-27**

Natalia LL,  
*Arte de consumo* | *Consumer*  
Art [Sztuka konsumpcyjna], 1972  
(detalle | detail)

**P. 224**

Richard Buckminster Fuller,  
*Inventos: doce en torno a uno* |  
*Inventions: Twelve around One*, 1981  
(detalle | detail)

**P. 234**

Henryk Stażewski  
*Relieve blanco n.º xxviii* | *White*  
*Relief No. xxviii* [Relief bialy  
nr. xxviii], 1961 (detalle | detail)

**P. 260**

Luis Tomasello, *Luz negra n.º 518* |  
*Black Light No. 518* [Lumière Noire  
No. 518], 1982 (detalle | detail)

Queremos agradecer a todos aquellos

que tuvieron la amabilidad de darnos  
autorización para reproducir material  
en este catálogo. Tuvimos el cuidado  
de intentar obtener el copyright de  
todas las imágenes que aparecen

en el libro. Los editores se disculpán  
por cualquier error u omisión  
involuntaria. | We would like to thank  
all those who kindly gave us their  
permission to reproduce material in  
this catalog. Every effort was made

to obtain copyright permission for the  
images in this book. The publishers  
apologize for any inadvertent  
mistakes or omissions. | Dziękujemy  
wszystkim, którzy udzielili nam zgody  
na wykorzystanie ich materiałów w  
niniejszym katalogu. Podujemy  
wszelkie starania w celu uzyskania  
zgody autorów na opublikowanie  
ilustracji zamieszczonych  
w niniejszym wydawnictwie.  
Wydawcy z góry przepraszają za  
ewentualne błędy i nieumyślne  
ominięcia.

**ISBN**

978-84-92543-52-6

(Fundación Banco Santander)

978-84-15931-00-3

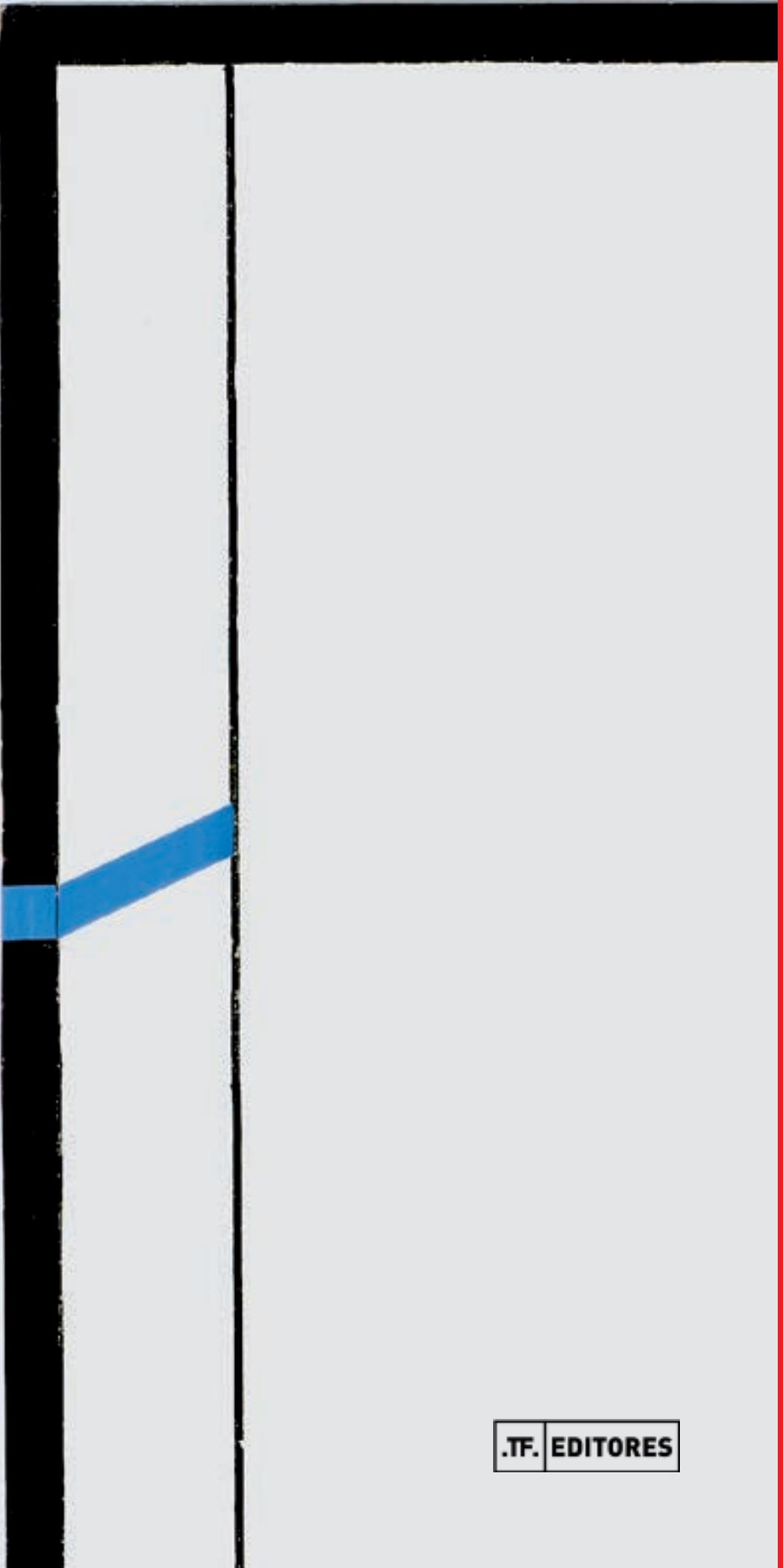
(TF Editores)

**DEPÓSITO LEGAL**

M-3084-2014







FUNDACION

Banco Santander

.TF. EDITORES