

SHE & SHE

Jolanta Rudzka-Habisiak
i
Julie Oakes

SHE & SHE

Wystawa Jolanty Rudzkiej-Habisiak i Julie Oakes zatytułowana SHE & SHE prezentuje dwie różne postawy artystyczne wyrosłe na gruncie polskiej i amerykańskiej sztuki kobiet.

Prace Jolanty Rudzkiej-Habisiak cechuje ogromna rozpoznawalność. Z pewnością twórczość ta ściśle łączy się z tradycjami wypracowanymi w łódzkiej PWSSP (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego), a immanentne cechy realizacji artystki to dynamika oraz piękna synteza koloru, materiału i techniki.

Zdyscyplinowane, podporządkowane organizującemu kompozycje rytmowi, precyzyjnie wykonane z ulubionych materii – skóry czy papieru przyciągają uwagę światłocieniowymi efektami, lekkością i elegancją formy. Proponują całą gamę odniesień, zapytań, suflują żartobliwe bon-moty, bywają przekorne i poetyckie.

Artystka z łatwością porusza się w każdym z niosących odmienne wyzwania obszarów. Rozbudowane instalacje, realizacje przestrzenne, imponujące kompozycje „naścienne”, kameralne księgi i grafiki łączy ten sam

stosunek do materii: nieustannie poznawczy, nieustannie eksperymentatorski.

Obszar artystycznych odniesień Julie Oakes obejmuje ochronę środowiska, prawa kobiet, spirytyzm, aktywizm artystyczny i korzyści płynące z różnorodności kulturowej. Artystka ukończyła studia magisterskie w dziedzinie sztuk wizualnych na Uniwersytecie Nowojorskim oraz otrzymała tytuł magistra nauk społecznych i politycznych w New School for Social Research w Nowym Jorku. W swoich pracach wykorzystuje malarstwo, ceramikę, szkło, instalację i wideo.

Bez względu na temat Julie Oakes charakteryzuje wizjonerskie podejście i wielką wrażliwość w narracji. Niezależnie od tego artystka zajmuje się z natury trudnymi tematami, przesuwa granice konstrukcji duchowych i feministycznych, jej bogata wyobraźnia i przenikliwa perspektywa podporządkowane są opanowaniu artystycznego kunsztu.

Twórczość obu artystek łączy multi-dyscyplinarność, aspekty malarskie, konstrukcyjne, wrażliwość na kolor, sensualność w podejściu do materii oraz swoisty „biologizm” i „organiczność” w logicznych i wyważonych kompozycjach, pełnych witalności i poczucia harmonii.





SHE & SHE

The exhibition of Jolanta Rudzka Habisiak's and Julie Oakes' artwork entitled SHE & SHE presents two different artistic attitudes that have grown out of Polish and American women's art.

The works by Jolanta Rudzka-Habisiak are highly recognizable. Undoubtedly, this art has been closely connected with the traditions developed at the State Higher School of Fine Arts in Łódź (at present the Strzemiński Academy of Fine Arts), and the immanent features accompanying the artist's works are the dynamics and beautiful synthesis of colour, material and technique.

Disciplined, subordinated to the rhythm organizing the compositions, made precisely from the artist's favourite materials – leather or paper – they attract the viewer's attention with chiaroscuro effects, lightness and elegance of form. They offer a whole range of references, inquiries, they prompt humorous bon mots, they are sometimes perverse and poetic.

The artist feels at ease in each of the areas that pose different challenges. Sophisticated installations, spatial projects, impressive

„wall hanging” compositions, intimate books and graphics combine the same approach to matter: constantly cognitive and always experimental.

Julie Oakes' area of artistic references encompasses environmental protection, women's rights, spiritism, artistic activism and the benefits of cultural diversity. She deals with painting, ceramics, glass, installation and video. She holds a master's degree in visual arts from New York University and a master's degree in social and political science from the New School for Social Research in New York.

Whatever the subject matter, Julie Oakes is characterized by a visionary approach and great sensitivity in her narration. Whether she deals with inherently complex topics or pushes the boundaries of spiritual and feminist constructions, her rich imagination and insightful perspective are subordinated to the mastery of artistic craftsmanship.

The works of both artists combines multi-disciplinarity, painting and construction aspects, sensitivity to colour, sensuality in the approach to matter and specific „biologism” and „organic nature” in logical and well-balanced compositions, full of vitality and sense of harmony.



Time flow, technika własna,
papier, drewno,
125 x 250 cm x 4 elementy, 2013

Time flow, own technique,
paper, birch wood,
125 x 250 cm x 4 elements, 2013



Jolanta Rutkiewicz-Habiszak



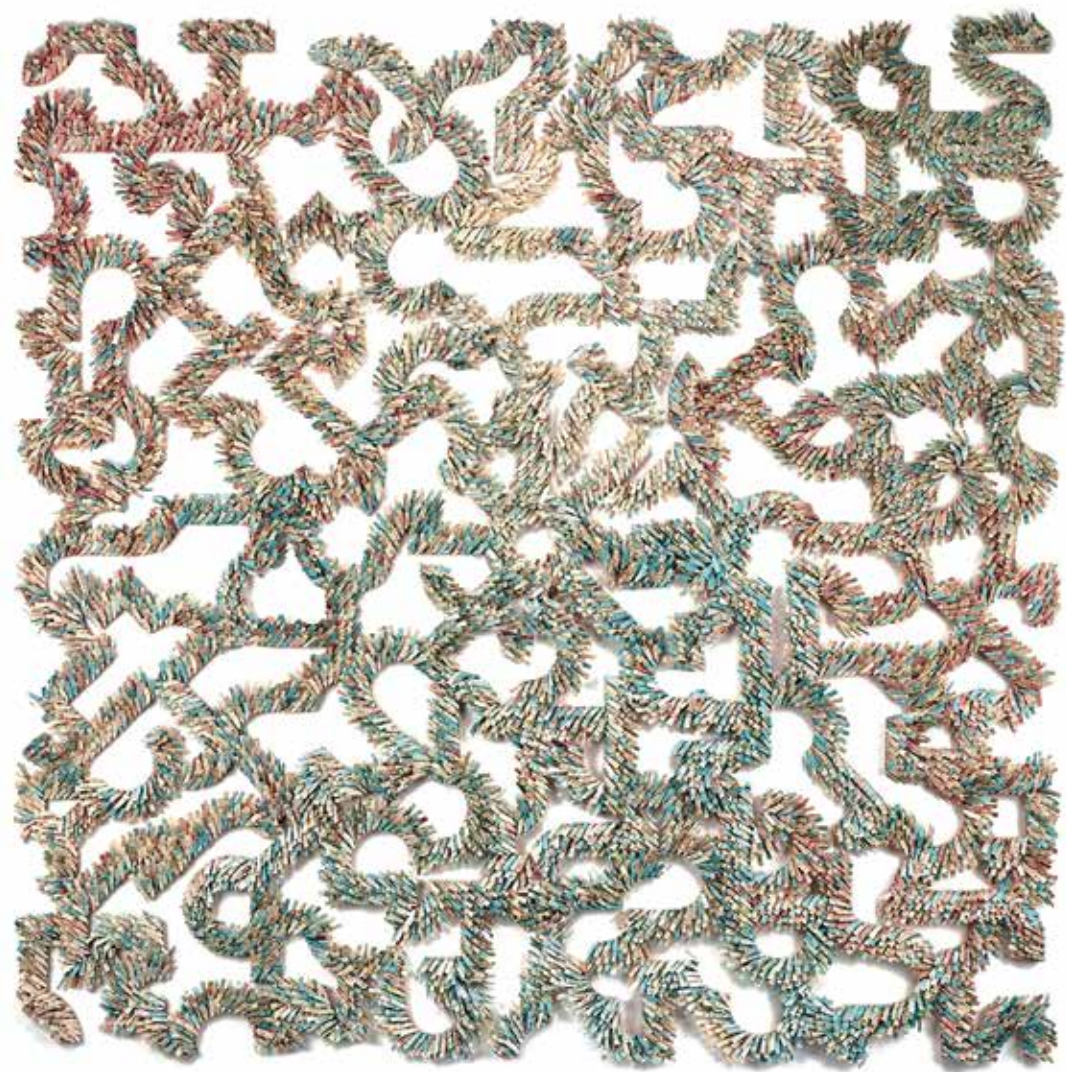


Jolanta Kudzka-Habiszak



Infinity, technika własna, żakard, skóra,
350 elementów, 304 x 300 cm, 2020

Infinity, own technique, jaquard cards, leather,
350 elements, 304 x 300 cm, 2020

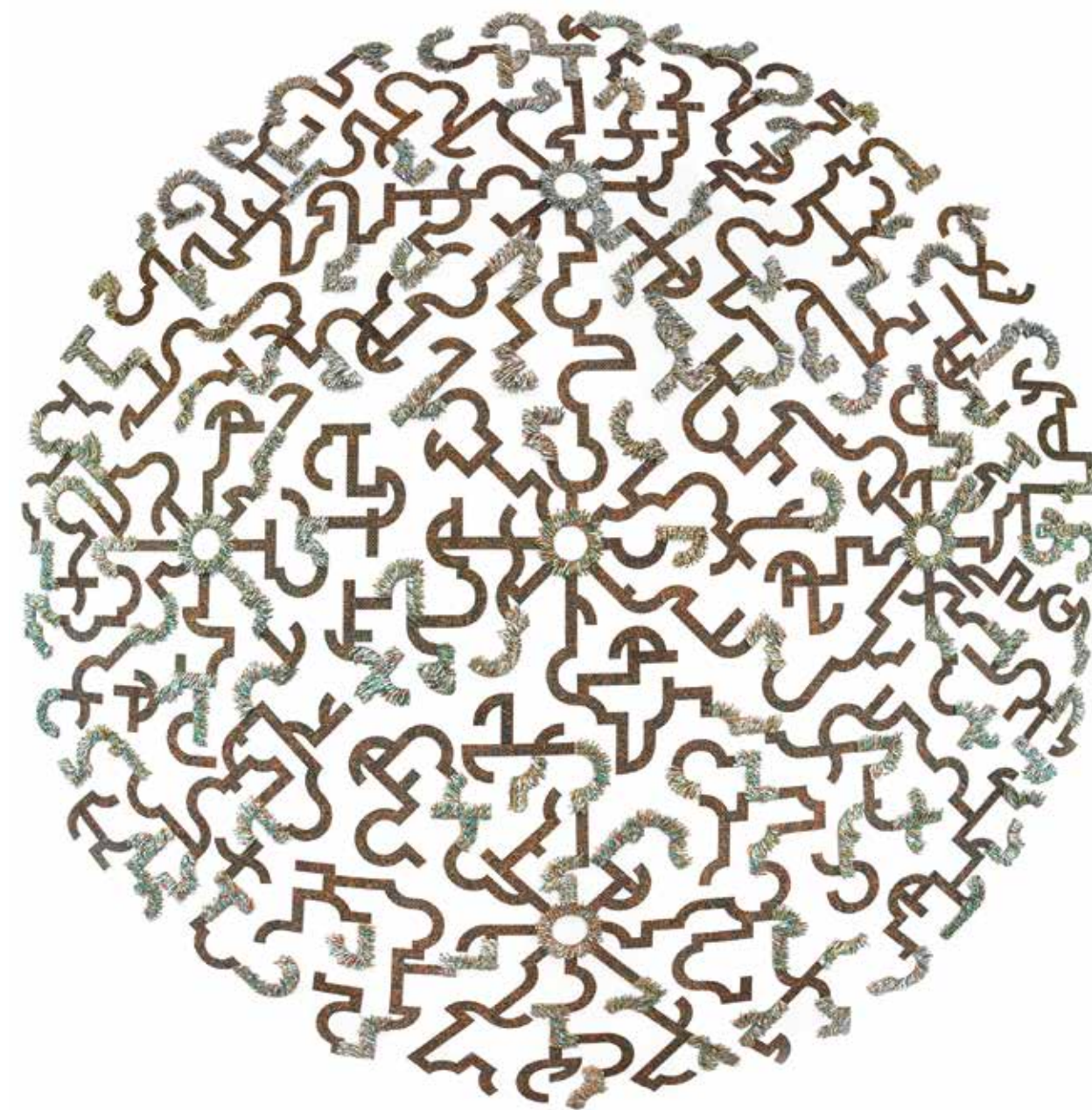


Alfabet, technika własna,
papier, sklejka brzozowa,
150 x 150 cm, 2016

Alphabet, own technique,
paper, birch wood,
150 x 150 cm, 2016



Jolanta Rudzka-Habisiak



Mandala, instalacja (site specific),
technika własna, papier, drewno,
ø 300 cm, 2016

Mandala, installation (site specific),
own technique, paper, wood,
ø 300 cm, 2016



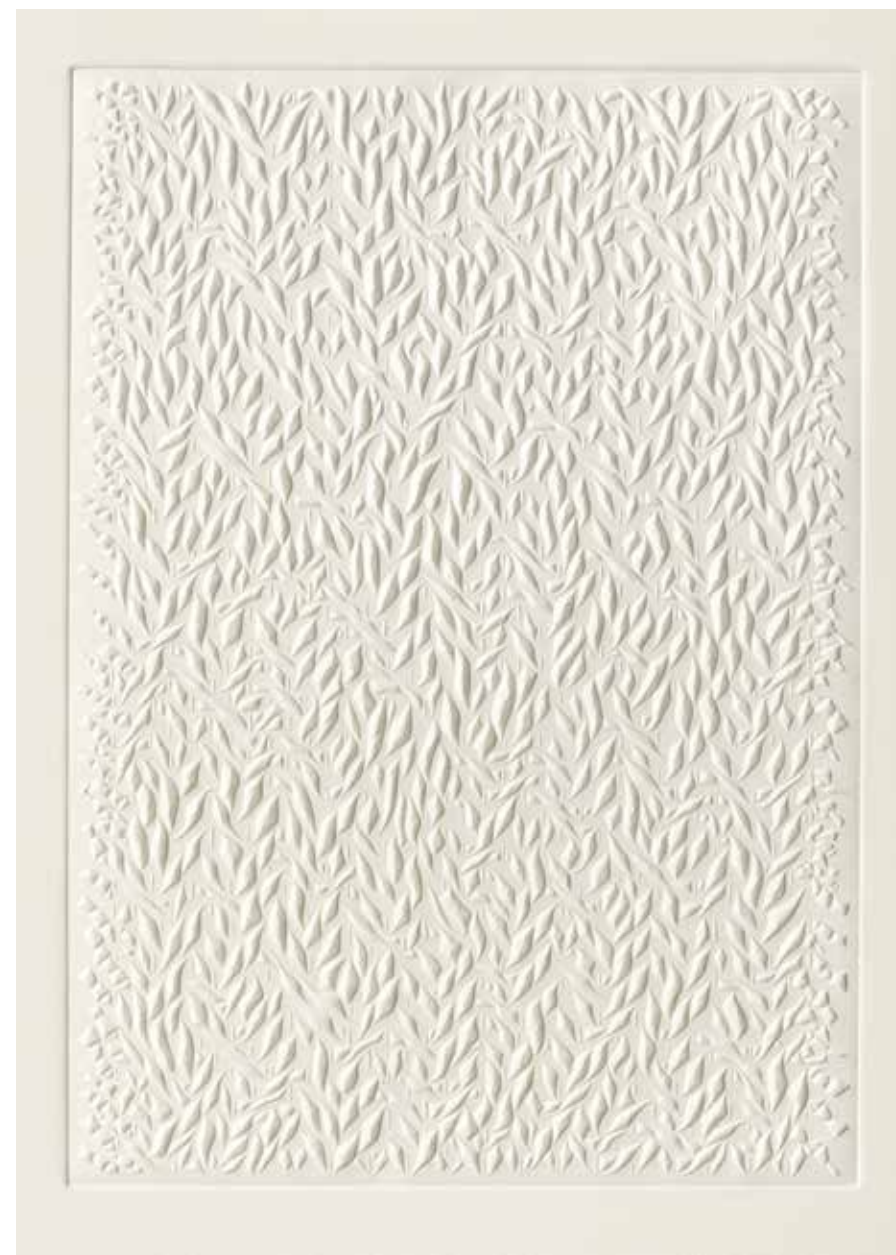


Rain, suchy tłok, przeplot,
38 x 27,5 cm, 2010

Rain, goffrage, interlace,
38 x 27,5 cm, 2010



Jolanta Ruzicka-Habiszak



Interlacja, suchy tłok, przeplot,
49 x 34,5 cm, 2010

Interlacja, goffrage, interlace,
49 x 34,5 cm, 2010





Bryza II, technika własna,
skóra, lniana siatka,
180 x 180 cm, 1995

Breeze II, own technique,
leather, linen net,
180 x 180 cm, 1995



Jolanta Ruzicka-Habiszak



Relief II, technika własna,
skóra, lniana siatka,
200 x 200 cm, 1988

Relief II, own technique,
leather, linen net,
200 x 200 cm, 1988



Klomb z cyklu Ogrody
technika własna, papier,
ø 110 cm, 2008

Flowerbed from Gardens cycle
own technique, paper,
ø 110 cm, 2008





Egg
technika własna, papier, drewno,
h 18 cm, ø 13 cm, 2018

Egg
own technique, paper, wood,
h 18 cm, ø 13 cm, 2018

Jolanta Rudzka-Habisiaik



Moon lake, technika własna,
papier, sklejka brzozowa, pleksi,
ø 250 cm, 2018

Moon lake, own technique,
paper, birch wood, plexi,
ø 250 cm, 2018





Jolanta Rudzka-Habisiak studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi (dzisiejsza Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego), gdzie w 1985 r. uzyskała dyplom w Pracowni Tkaniny Unikatowej. Obecnie jest profesorem (od 2005 roku), Kierownikiem Pracowni Obiektu do Wnętrza, Dywanu i Gobelinu w macierzystej uczelni. Brała udział w ponad 200 wystawach zbiorowych – polskich i międzynarodowych. Miała 30 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Tworzy obiekty i instalacje, zajmuje się sztuką tkaniny, projektowaniem dywanów, ale także działaniami opartymi na grafice artystycznej i technikach autorskich. Pełni funkcję rektora Akademii w latach 2012–2020.

Jest laureatką prestiżowych nagród za swoje wyjątkowe dzieła, takich jak: Nagroda Doskonałości 1987, Międzynarodowy Konkurs Tkaniny, Kioto, Japonia; I Nagroda Ministra Kultury i Sztuki – 4. Ogólnopolska Wystawa Tkaniny Polskiej, Łódź; Złoty Medal 1992 – 7. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; Srebrny Medal i Medal Centralnego Muzeum Włókiennictwa, Łódź – 9. Międzynarodowe Triennale Tkaniny 1998, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; Grand Prix 2001 – 5. Międzynarodowe Bałtyckie Triennale Tkaniny Miniaturowej w Gdyni; Nagroda Specjalna 2013 – 14. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; Nagroda Prezydenta Miasta Łodzi za najlepsze wydarzenie kulturalne w 2019 roku – Wystawa *Ab Ovo – Permutacje*, Łódź, 2019.

Wybór wystaw zbiorowych z ostatnich lat: Międzynarodowa Wystawa Elektrograficzna Małych Form, Budapeszt, 2010; 14. Międzynarodowe Triennale Małych Form Graficznych, Łódź, 2011; *Reinterpretacje, Współczesna Tkanina Unikatowa*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź, 2011; 42. *Wystawa Pokoju Yokosuka*, Kanagawa, Japonia, 2011; Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków, 2012; *Splendor tkaniny*, Galeria Zachęta, Warszawa, 2013; 14. Międzynarodowe

Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź, 2013; Międzynarodowe Biennale Rzemiosła Chengju, Wystawa główna 2, *Coś starego Coś nowego*, Seul, Korea, 2013; *Wokół Strzemińskiego*, Galeria Pryzmat, Kraków, 2014; *Grafika jest kobietą. Polska grafika XX i XXI wieku*, Międzynarodowe Centrum Grafiki – Galeria Centrum, Kraków, Polska, 2014; *Sztuka tkaniny. L'intreccio della bellezza opere di Jolanta Rudzka Habisiak*, Casa Natale di Raffaello, Urbino, 2014; *Jolanta Rudzka Habisiak – Sztuka włókna*, Akademia Sztuk Pięknych we Lwowie, Ukraina, 2015; *Utopia. Atopia. Dystopia*, Galeria Hol, ASP w Łodzi, 2016; *My, spadkobiercy Kobro*, Galeria Kobro, ASP Łódź; *Interlaces*, Head Bones Gallery, Vernon, Kanada, 2018; *Polish Printmaking and Textile Art-Works from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz*, FAB Gallery, University of Alberta, Edmonton, Kanada, 2019.

Prace artystki znajdują się w kolekcjach: Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Kopenhadze, Fundacji Kulturalnej Nikolaj w Kopenhadze, Savaria Museum w Szombathely (Węgry), Girona Art Museum w Gironie (Hiszpania), Racine Art Museum w Wisconsin (USA), China Printmaking Museum w Guanlan, Shenzen (Chiny) oraz w prywatnych zbiorach w kraju i na świecie.

Jolanta Rudzka-Habisiak studied at State Higher School of Fine Arts in Lodz (at present Strzemiński Academy of Art, Lodz) where in 1985 she obtained a diploma in the Studio of Textile Art. Presently she is a professor (since 2005), the head of the Studio of Objects for Interior, Carpets and Tapestry in her alma mater. She has taken part in over 200 collective exhibitions – Polish and international. She had 30 individual exhibitions in Poland and abroad. She creates objects and installations, she deals with fiber art, designing rugs and carpets, but also with activities based on graphic art and the author's techniques. She performs a function of the Rector of the Academy in the years 2012–2020.

She is the winner of some prestigious awards for her unique creations. **Main awards:** 1987 Excellence Award, International Textile Competition, Kyoto, Japan; I Prize of the Minister of Art and Culture – 4. National Exhibition of the Polish Tapestry, Lodz; 1992 Gold Medal – 7. International Triennial of Tapestry, the Central Museum of Textiles,

Lodz; 1998 Silver Medal and Medal of the Central Museum of Textiles, Lodz – 9. International Triennial of Tapestry, the Central Museum of Textiles, Lodz; 2001 Grand Prix – 5. International Baltic Triennial of Miniature Textiles in Gdynia; 2013 Special Prize – 14. International Triennial of Tapestry, the Central Museum of Textiles, Lodz; 2019 – Exhibition *Ab Ovo – Permutations* Award of the Major of the City of Lodz for the best cultural event in 2019.

Last group exhibitio**s** **L**selection: International Electrographic Art Exhibition of Small Forms, Budapest, 2010; 14. International Triennial of Small Graphic Forms, Lodz, 2011; *Reinterpretations, Polish Contemporary Textile Art*, the Central Museum of Textiles, Lodz, 2011; *The 42nd Yokosuka Peace Exhibition of Art*, Kanagawa, Japan, 2011; International Print Triennial, Cracow, 2012; *The Splendour of Textiles*, Zachęta Gallery, Warsaw, 2013; 14. International Triennial of Tapestry, the Central Museum of Textiles, Lodz, 2013; Chengju International Craft Biennale, Main Exhibition 2, *Something Old Something New*, Seul,

Korea, 2013; *Round Strzemiński*, Pryzmat Gallery, Cracow, 2014; *Graphic Art is a Woman. Polish Graphic Art of XX and XXI Century*, International Centre for Graphic Arts – Centrum Gallery Cracow, Poland, 2014; *Textile Art. L'intreccio della bellezza opere di Jolanta Rudzka Habisiak*, Casa Natale di Raffaello, Urbino, 2014; *Jolanta Rudzka Habisiak – Fibre art*, The Academie of Fine Arts in Lviv, Ukraine, 2015; *Utopia. Atopia. Dystopia*, Hol Gallery, ASP in Lodz, 2016; *We, Kobro's heirs*, Kobro Gallery, Lodz; *Interlaces*, Head Bones Gallery, Vernon, Canada, 2018; *Polish Printmaking and Textile Art-Works from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz*, FAB Gallery, University of Alberta, Edmonton, Canada, 2019.

Her works are in collections: The Central Museum of Textiles in Lodz, the Museum of Decorative Arts in Copenhagen, Nikolaj Cultural Foundation in Copenhagen, Savaria Museum in Szombathely (Hungary), Girona Art Museum in Girona (Spain), Racine Art Museum in Wisconsin (USA), China Printmaking Museum in Guanlan, Shenzen and private collections in Poland and around the world.

Prace Jolanty Rudzkiej-Habisiak cechuje ogromna rozpoznawalność. Zdyscyplinowane, podporządkowane organizującemu kompozycje rytmowi, precyzyjnie wykonane z ulubionych materiałów: skóry, papieru oraz lnu i jedwabiu przyciągają uwagę światłocienowymi efektami, lekkością i elegancją formy. A przy tym proponują całą gamę odniesień, zapytań, suflują żartobliwe bon-moty, bywają przekorne i poetyckie.

Artystka operuje różnymi odmianami i narzędziami abstrakcyjnego sposobu obrazowania, acz jej debiut osadzony był w nurcie figuracji. Taki początek niewątpliwie łączył się z tradycjami pracowni dyplomowej w macierzystej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, z silnym wówczas zwrotem tkaninowców ku formułom wypływającym z fotograficznych strategii opisywania rzeczywistości i (zapewne) z ciekawości własnej w mierzeniu się z wyzwaniem warsztatowymi i kompozycyjnymi niesionymi przez wielkoformatowy gobelin.

Powstała praca klasycznie tkana wełną, zatytułowana *Macierzyństwo* (1985). Wizerunek Madonny obejmującej wtulone w nią dziecko daleki jest od zhieratyzowanych, formalnych przedstawień tematu. Ma w sobie atmosferę sceny prywatnej, mówiącej o prawdziwej bliskości i więzi sportretowanych realistycznie postaci. Kontrastują z nimi „szkicowane” dynamiczne partie tła ze światłem „uciekającym” w głąb prostokątnego kadru, ujętego szeroką, bogatą ornamentale ramą, reliefowaną dodatkowymi prążkami, oplatanymi przędzą, z pasem ciemnego koloru u dołu, dającym dodatkowy efekt iluzjonistycznego oddzielenia.

Jolanta Rudzka-Habisiak's works are characterized by great recognizability. Disciplined compositions, subordinated to the organizing rhythm, precisely made of the artist's favourite materials: leather, paper, linen and silk; they attract attention with light and shade effects, lightness and elegance of the form. At the same time they bring out a whole range of references, queries, they prompt witty bon-mots, they are sometimes playful and poetic.

The artist uses different variants and tools of the abstract imaging method, even though her debut was based on figuration. Such a beginning was undoubtedly connected with the traditions of the studio she graduated from at the State Higher School of Fine Arts in Łódź, with a strong bias of textile artists in favour of formulas originating from photographic strategies of describing the reality and (arguably) from the artist's own curiosity about the craftsmanship and compositional challenges posed by the large-format tapestry.

The result was a work classically woven of wool entitled *Maternity* (1985). The image of Madonna embracing a child nestled up to her is far from the hierarchical, formal representations of the subject matter. It conveys the atmosphere of a private scene that shows the true closeness and emotional bond between the realistically portrayed figures. They are in contrast with the dynamically 'sketched' parts of the background with the light 'escaping' deeply into the rectangular image, surrounded by a broad, ornamental frame, decorated with additional relief stripes, entwined with yarn, with a band of dark colour at the bottom, giving an extra effect of illusionistic separation.

Thus, is it worth returning to the work which was a summary of academic education, admittedly noticed a year later, awarded with a medal at the national exhibition *Textile Art vs. the Sacred II* in the Archdiocesan Museum in Warsaw? I think it is because this early project says a lot about the author herself. And here comes the next question: would it not be easier to 'consume' the success achieved so quickly in the following works with similar imagery, especially that the then atmosphere favoured this kind of expression.

ELASTIC MEDIUM

The young artist decided to abandon tapestry (*Maternity* remained the only *stricte* woven work in her artistic career) and started to deal with a completely different soft medium – leather, quite a risky material (despite the recognition gained by very expressive and symbolic realizations by Wojciech Sadley or Bogusław Kowalewski's constructive compositions). Jolanta Rudzka-Habisiak did it 'on her own terms'. A starting point was a soft strip of leather that could be precisely formed. She turned it into the basic letter of an extensive alphabet of interlaces, twisted bands, knots fixed in lattices made of linen mesh. That was the beginning of *The Four States of Matter* (1986), transposed in the colours of the four elements into concentric, two-symmetric compositions, with regularly focused and scattered points. They were a kind of *homage* to the non-figurative traditions of her alma mater and the subject of the first presentation abroad at *Jugend Gestaltet* in Munich (1987). They were followed by *Reliefs*. The first, in indigo colour, was an international success – the artist was given the Excellent Award at the 1st International Textile Competition

Czy warto zatem wracać do pracy, która była podsumowaniem akademickiej edukacji, co prawda zauważonej, docenionej rok później medalem na ogólnopolskiej wystawie *Tkani-na wobec sacrum II* w warszawskim Muzeum Archidiecezjalnym? Sądzę, że tak, ponieważ ta wczesna realizacja wiele mówi o samej autorce. I tutaj nasuwa się kolejne pytanie: czy nie łatwiej byłoby „konsumować” osiągnięty tak szybko sukces w kolejnych pokrewnych obrazowaniu pracach, tym bardziej, iż atmosfera była przyjazna temu rodzajowi wypowiedzi.

ELASTYCZNE MEDIUM

Młoda artystka zdecydowała się jednak porzucić gobelin (*Macierzyństwo* pozostało jedyną *stricte* tkacką pracą w jej karierze artystycznej) i sięgnęła po zupełnie inne miękkie medium – po skórę, dość ryzykowną materię (mimo uznania dla bardzo ekspresyjnych i symbolicznych realizacji Wojciecha Sadleya czy konstruktorskich kompozycji Bogusława Kowalewskiego). Jolanta Rudzka-Habisiak zrobiła to „na własnych warunkach”. Za punkt wyjściowy wybrała miękką pasek skóry powolny precyzyjnemu kształtowaniu. Zamieniła go w podstawową literę rozbudowanego alfabetu przeplotów, skręcanych pasm, węzłów, supłów mocowanych w kratownicach z lnianej siatki. Tak narodziły się *Cztery stany skupienia* (1986) transponowane, w kolorach czterech żywiołów, w koncentryczne, dwusymetryczne kompozycje, o regularnie skupianych i rozpraszanych punktach. Były swoistym *hommage* dla niefiguratywnych tradycji własnej uczelni i przedmiotem pierwszej poza Polską prezentacji na *Jugend Gestaltet* w Monachium (1987). Chwilę po nich pojawiły się *Reliefs*. Już pierwszy z nich, w barwie indyga, przyniósł artystce międzynarodowy sukces – Excellent Award na 1st International Textile Competition w Kioto (1987).

Kolejny amarantowy *Relief IV* (1988) uhonorowany został I Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki na IV Ogólnopolskiej Wystawie Tkaniny Unikatowej w Łodzi (1988). Seria pięciu *Reliefów* (każdy 205 x 195 cm), zestawianych w różnych konfiguracjach, prezentowanych na dziesiątkach wystaw w kraju i na świecie, była przez długi czas wizytówką i znakiem rozpoznawczym artystki. Budziły zainteresowanie, intrygowały różnorodnością rysowanych skórzanym tworzywem rytmizowanych, rozrzeźbionych struktur, ich grą ze światłem, zmieniającym drobne składowe kształty i niuansującą barwę, zależnie od kąta patrzenia. Zyskały miano wibrujących, pulsujących życiem, wyważonych i logicznych, oryginalnych w formie i idei, nowatorskich w szeroko pojmowanej sztuce tkaniny. Te serie kompozycji, zamkniętych w prostokątnej formie (acz bliskiej kwadratu), cechuje ukryta konstrukcja i wyraziście zaznaczona bordiura. Jak w dywanie dobrze widoczna jest jedynie „okrywa zewnętrzna”. Kojarzący się z kobiernictwem model potęguje stosowany repertuar rozmaitych węzłów, sumakowych opłotów, przerzucanych przez „osnowy” pasm „warsztatowego haftu”, gradacja wysokości skórzanego runa (nieco później, w wielobarwnych kompozycjach, dołączy point rentré). Obrosły wieloma interpretacjami. Nasuwały skojarzenia z odzwierciedlonym sumarycznie pejzażem, zjawiskami przyrodniczymi, interpretacjami wydarzeń. Na wielkiej retrospektywie *Gobeliny polskie 1962–1991. Angers – Łódź* w Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine (1998) dopatrywano się w nich pokrewieństwa z kompozycjami François Morelleta.

„Dywanowe” reliefy miały swoje kontynuacje w purystycznych *9 możliwościach reliefu i bordiury*

in Kyoto (1987). The next amaranth *Relief IV* (1988) was awarded the 1st Prize of the Minister of Culture and Art at the 4th National Exhibition of Unique Textiles in Łódź (1988). The series of five *Reliefs* (each measuring 205 x 195 cm), arranged in various configurations, presented at dozens of exhibitions in Poland and worldwide, was for a long time the artist's showcase and her identification mark. They aroused interest, intrigued by the diversity of the rhythmicised, sculpted structures drawn with the leather material, their play with light, changing the small component shapes and differentiating colour, depending on the visual angle. They were defined as vibrating, pulsating with life, well balanced and logical, original in form and idea, innovative in the field of textile art. This series of compositions, enclosed in a rectangular form (though it is close to a square), is characterized by a hidden structure and a clearly marked bordure. Like in the carpet, only the 'outer cover' is clearly visible. The model, associated with carpet production, enhances the already existing repertoire of various knots, sumakh weaves, strands entwined through the 'warp', 'loom embroidery', the gradation of the height of the leather fleece (later, in multi-coloured compositions, point rentré will be added). It earned a lot of interpretations. They brought associations with the landscape reflected in a synthetic manner, natural phenomena, interpretations of events. At the great retrospective *Polish Gobelins tapestries 1962-1991. Angers-Łódź* in Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine (1998) they were connoted with the compositions by François Morellet.

'Carpet-like' reliefs had their continuation in the purist *9 Possibilities of Relief and Bordure*

(1989) with a quarter arrangement, in *Reminiscences* composed of stripes (1989), in freely approached compositions *Downwind* (1990), in *Autumn* kept in warm colours (1991/92) or in *Breezes*: the blue (1995) and rusty-red one (1995/96), in which the framing bordure is gradually reduced to a narrower band, and the central area is filled with a block repeat, painterly captured composition. The trend of the dynamic matter going beyond the designated frame is well illustrated in: *Relief for J&J* (1988), *Stairs up, Stairs Down* (1989) and sophisticate in colours, appealing with mood, 'flowing' with shapely wave *Twilight* (1993), as well as the intimate series *Quicksand* (1991) and *Boundaries* (1991). The attractive *Order* (1995) comes back to the 'carpet-like' pattern: two-symmetrical, flatly knotted, 'sounding' with pure colours (nota bene, variations of this composition were executed by the artist in the corresponding size of tuftings: *Graphite* and *Ginger* from 1994-1996).

The most famous of the series of leather works is the installation entitled *Dreams from Childhood, or a Picture Remembered* composed of five 'kites' suspended in space, containing images of fragments of clouds against the blue sky. Awarded with the Gold Medal at the 7th International Textile Triennial in Łódź (1992), kindly discussed by the Triennial audience, reproduced in informational materials, articles and reports from the exhibition, it almost completely defined and dominated the artistic *emplois* of its author.

IN SPACE

The circle of Jolanta Rudzka-Habisiak's formal and material interests was fortunately definitely wider. The artist began to use paper

(1989) o układzie kwaterowym, w pasowo zakomponowanych *Reminiscencjach* (1989), w swobodnie ujętych kompozycjach *Z wiatrem* (1990), w oddanej w ciepłych barwach *Jesieni* (1991/92) czy w *Bryzach* błękitnych (1995) i rdzawo-czerwonej (1995/96), w których obramiająca bordiura stopniowo zostaje redukowana do coraz węższego pasa, a pole środkowe zaczyna wypełniać jednoraportowa, malarsko oddana kompozycja. Nurt wykraczającej poza wyznaczoną ramę dynamicznej materii świetnie ilustrują: *Relief dla J&J* (1988), *Schodami w górę, schodami w dół* (1989) oraz wysmakowany kolorystycznie, uwodzący nastrojem, „spływający” kształtną falą *Zmierzch* (1993), a także kameralne cykle *Lotne piaski* (1991) i *Granice* (1991). Do wzorca „dywanowego” powraca efektowny *Szyk* (1995): dwusymetryczny, płasko wiązany, brzmiący czystymi barwami (nota bene wariacje tej kompozycji artystka zrealizowała w analogicznej wielkości tuftingach: *Grafit* i *Rudy* z lat 1994–1996).

Najsłynniejszą z serii skórzanych prac pozostaje instalacja zatytułowana *Marzenia z dzieciństwa, czyli obraz zapamiętany* złożona z pięciu zawieszonych w przestrzeni „latawców” zawierających obrazy fragmentów chmur na tle błękitnego nieba. Nagrodzona Złotym Medalem na 7. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi (1992), życzliwie dyskutowana przez triennaleńską publiczność, powielana w materiałach informacyjnych, artykułach i relacjach z wystawy, bez mała na stałe zdefiniowała i zdominowała artystyczne *emplois* swojej twórczyni.

W PRZESTRZENI

Krąg formalnych i materiałowych zainteresowań Jolanty Rudzkiej-Habisiak był szczęśliwie zdecydowanie szerszy. Artystka sięgnęła

po papier, a następnie po jedwab. Zaczęło się skromnie: od niewielkich formatami *Maponów*, jeszcze u schyłku lat 80. Skórzaną materię zastąpiły znane już wąskie paski, tym razem cięte z barwnych map hipsometrycznych. Fakturowane reliefy „opisywały” *Kolorowe światy*, stawały się *Przewodnikami w podróży* zamkniętymi w kameralnych formach (60–70 x 55 cm), coraz częściej nawiązujących do postaci otwartej książki. Ogromniały w wieloelementowych instalacjach zestawianych z trójkątnych żagli: siedmiu nieruchomych, jak w *Ciszy* (nagrodzonej Srebrnym Medalem oraz Medalem Centralnego Muzeum Włókiennictwa na 9. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi w 1998 roku) lub zyskiwały możliwość ruchu osadzone na drewnianych podwoziach bojerów (*Regaty* – skonstruowane w Salinie podczas plenerowego Smoky Hill River Festival, USA 1999).

Największą ze swych kompozycji przestrzennych – monumentalny (250 x 450 x 450 cm) czteroczęściowy *Oddech* (1992) – artystka zbudowała z białego papieru. Kaskadowo zwisające pasma, zakończone węzłami barwnymi na niebiesko, wpisała w potężne, acz proste geometryczne bryły, paradoksalnie ulotne, szeleszczące i poruszające się przy każdym ruchu powietrza. Zawieszony w przestrzeni, przenikany światłem, tracił swój realny wolumen na rzecz ułudnej iluzji. Ten zabieg w fantasmagorycznym operowaniu materią w przestrzeni najdoskonalej ujawnił się w *Ciepło* (1996). Regularny kształt odwróconego, rozciątego na cztery części, stożka wypełniają pasma kremowo-żółtawego jedwabiu, zakończone drobnymi węzłami. Harmonia formy, proporcji, barwy – zastosowanych w delikatnej, zwiewnej tkaninowej materii – zachwyca,

and then silk. At the outset there were small format *Mapons*, still at the end of the 1980s. The leather material was replaced by the already known narrow strips, this time cut from colorful hypsometric maps. The textural reliefs ‘depicted’ *Colorful Worlds*, became *Guides on a Journey* enclosed in intimate forms (60–70 x 55 cm), more and more often referring to the form of an open book. They grew into enormous multi-element installations made of triangular seven immobile sails, as in *Silence* (awarded with the Silver Medal and the Central Museum of Textiles Medal at the 9th International Textile Triennial in Łódź in 1998) or they gained a chance to move when mounted on wooden hulls of iceboats (*Regatta* – constructed in Salina during the outdoor Smoky Hill River Festival, USA 1999).

The artist built the largest of her spatial compositions – the monumental (250 x 450 x 450 cm) four-part *Breath* (1992) of white paper. She incorporated cascades of dangling strands, finished with knots, stained in blue, into powerful, though simple geometrical solids, paradoxically ephemeral, rustling and moving with each motion of the air. Suspended in space, permeated by light, they lost their real volume for the sake of fallacious illusion. This phantasmagoric manipulation of the matter in space was perfectly revealed in *Warmth* (1996). The regular shape of an upturned cone, cut into four parts, is filled with strands of cream and yellowish silk, finished with fine knots. The harmony of form, proportion, colour in the delicate, airy fabric matter delights and evokes reflections. The truly phenomenal *Warmth* (250 x 250 x 450 cm) had its first public presentation in the opinion-forming Galeria Krytyków Pokaz (1996). Fragile and delicate,

it wandered with exhibitions of silk medium through European exhibition venues.

ITINERARY

Artistic peregrinations of Jolanta Rudzka-Habisiak’s works are a complicated network of paths, crossing, returning to places already visited and extended to new territories. Warsaw, Koszalin, Książ, Elbląg, Sopot, Wałbrzych, Zamość, Płock, Szczecin, Częstochowa, Katowice, Jastrzębie-Zdrój, Leszno, Kraków, Piotrków Trybunalski, Gdynia, Bydgoszcz, Bielsko-Biała, Kartuzy, Łowicz, Zakopane, Poznań, Radom, Gdynia, Oleśnica, Skierniewice, Szczecin and of course Łódź (where new works are created and new challenges taken up) are exhibition stops in Poland. Their map will include Europe, America, Asia. It covers Germany (Munich, Berlin, Nuremberg, Stuttgart, Erfurt, Heidelberg, Hanover, Herne), Japan (Kyoto, Nagoya, Tokyo, and Yokosuka), Slovakia (Bratislava), Austria (Vienna, Graz, Laa an der Thaya), Russia (Moscow), Bulgaria (Sofia), Hungary (Szombathely, Békéscsaba and Nyíregyháza, Budapest, Táplánszentkereszt, Debrecen, Zalaegerszeg, Récsepak), Sweden (Stockholm, Örebro), France (Paris, Rouen and Angers, Fontaine-sous-Jouy, Douai), Czech Republic (Prague), Denmark (Kalundborg, Copenhagen, Odense and Svenborg, Knabstrup), the USA (with museums and academic centers in Chicago, Pittsburgh and Philadelphia in Pennsylvania, Lincoln in Nebraska, Salina in Kansas, Bowling Green in Ohio and Valdosta in Georgia), Belgium (Tournai), Mexico (Xalapa and Veracruz), Norway (Biri and Trondheim), Spain (Catalan Terrassa and Girona), The Netherlands (Allersmaborg, Spijkenisse and Rotterdam,

budzi refleksje. Prawdziwie zjawiskowe *Ciepło* (250 x 250 x 450 cm) miało pierwszą publiczną prezentację w opiniotwórczej Galerii Krytyków Pokaz (1996). Kruche i delikatne przewędrowało z wystawami jedwabnego medium przez europejskie sale wystawiennicze.

MARSZRUTY

Artystyczne podróże prac Jolanty Rudzkiej-Habisiak to skomplikowana sieć ścieżek, krzyżujących się, wracających do miejsc już odwiedzanych i poszerzanych o nowe terytoria. Warszawa, Koszalin, Książ, Elbląg, Sopot, Wałbrzych, Zamość, Płock, Szczecin, Częstochowa, Katowice, Jastrzębie-Zdrój, Leszno, Kraków, Piotrków Trybunalski, Gdynia, Bydgoszcz, Bielsko-Biała, Kartuzy, Łowicz, Zakopane, Poznań, Radom, Gdynia, Oleśnica, Skierniewice, Szczecin i naturalnie Łódź (gdzie powstają nowe prace i podejmowane są nowe wyzwania) to przystanki wystawiennicze tylko w Polsce. Ich mapa obejmuje Europę, Amerykę, Azję. Są na niej Niemcy (Monachium, Berlin, Norymberga, Stuttgart, Erfurt, Heidelberg, Hanower, Herne), Japonia (Kioto, Nagoja, Tokio, Yokosuka), Słowacja (Bratysława), Austria (Wiedeń, Graz, Laa an der Thaya), Rosja (Moskwa), Bułgaria (Sofia), Węgry (Szombathely, Békéscsaba i Nyíregyháza, Budapeszt, Táplánszentkereszt, Debreczyn, Zalaegerszeg, Récsepak), Szwecja (Sztokholm, Örebro), Francja (Paryż, Rouen i Angers, Fontaine-sous-Jouy, Douai), Czechy (Praga), Dania (Kalundborg, Kopenhaga, Odense i Svenborg, Knabstrup), USA (z muzeami i ośrodkami uniwersyteckimi w Chicago, pensylwańskim Pittsburghu i Filadelfii, w Lincoln w Nebrasce, w Salinie w Kansas, Bowling Green w Ohio i Valdosta w Georgii), Belgia (Tournai),

Meksyk (Xalapa i Veracruz), Norwegia (Biri i Trondheim), Hiszpania (katalońskie Terrassa i Girona), Holandia (Allersmaborg, Spijkenisse i Rotterdam, Breda, Haga, Amsterdam), Izrael (Tel Awiw oraz Holon i Megadim), Szkocja (Edynburg i Dundee), Finlandia (Helsinki), Wenezuela (Valencia), Słowenia (Murska Sobota), Włochy (Urbino), Korea Południowa (Chengju, Seul), Ukraina (Lwów), Rumunia (Bukareszt). Odzwierciedlają udział w konkursowych i przekrojowych wystawach sztuki włókna, wzornictwa, w prezentacjach interdyscyplinarnych, ekspozycjach tematycznych, zbiorowych pokazach sztuki polskiej i dorobku łódzkiego środowiska artystycznego, w coraz popularniejszych warsztatowych projektach organizowanych przez ośrodki akademickie oraz – tak ważnych dla każdego twórcy – pokazach indywidualnych, w których można najdobitniej przekazać istotne dla artysty treści. Stają się impulsem, dopingują, ba – wytwarzają presję, zmuszając do twórczych poszukiwań, do rekapitulacji tego, co już zostało powiedziane i doświadczane, ale i do poznawania nieustannie rodzących się zjawisk i do kreatywnej reakcji na zmieniający się coraz szybciej świat.

FIGURACJE, PŁASZCZYZNY, KONSTRUKCYJNE AŻURY

W praktyce artystycznej Jolanty Rudzkiej-Habisiak pojawiają się *Aniołety* (od 2003) – uskrzydłone torsy, zakotwiczone w przesuwanych, ciężkich, metalowych wózkach. Kobięce kształty pokrywają skrawki barwionego papieru, uzupełniane odcinkami nitki; wystające z ramion wielkie skrzydła ze sztywnych papierowych pasków to wznoszą się do lotu, to opadają. Przewrotne wizerunki Nike noszą imiona: *Natura* (w naturalnej bieli),

Breda, The Hague, Amsterdam), Israel (Tel Aviv, Holon and Megadim), Scotland (Edinburgh and Dundee), Finland (Helsinki), Wenezuela (Valencia), Slovenia (Murska Sobota), Italy (Urbino), South Korea (Chengju, Seoul), Ukraine (Lviv), Romania (Bucharest). They reflect participation in competitions and review exhibitions of fiber art, design, interdisciplinary presentations, thematic exhibitions, collective shows of Polish art and the achievements of the artistic environment in Łódź, in increasingly popular workshop projects organized by academic centers and – so important to every artist – individual shows, which can most accurately convey the content essential for the artist. They become an impulse, encourage, or exert pressure, forcing to undertake creative exploration, recapitulation of what has already been said and experienced, but also to learn about the constantly emerging phenomena and to creatively respond to the ever-changing world.

FIGURATIONS, PLANES, STRUCTURAL SHADES

In Jolanta Rudzka-Habisiak's artistic practice, *Angels/Aniołety* (2003) appear with winged torsos, anchored in sliding, heavy, metal trolleys. Female shapes are covered with scraps of coloured paper, supplemented with fragments of thread; big wings, made from stiff paper straps, growing from the arms, are either spread to fly or they are folded. The perverse images of Nike bear the following names: *Nature* (in natural white), *Amore* (amaranth), *Demon* (black with flashes of red); they are sometimes 'guards' (white-and-red) of the installation *Pastures* (2004). However, there is no warm affirmation that emanated from *Regatta*; they are rather an utterly ironic

message full of doubt and sadness. The three-dimensional mobile structures belong to few large-scale projects shown at the beginning of the first decade of this century. In the artist's artwork there is a period of tranquility, focusing on more intimate objects. We can observe a clear inclination towards signs and meanings of writing.

The books of *Gardens* (2005) made in impeccably pure white are filled with short strips of Hahnemühle etching paper, embossed with motifs of leaves, small twigs and flowers. In the colour cycles: *Interlaces*, *The Minimal* (2008), *Verses* (2009) – cards of coconut paper are the substrate of the composition made of tied leather straps. The same principle can be seen in the series *Pages* (2008) or *Interlacement* (2009), made primarily of paper, with contrasting textures.

The culmination of dozens of experimental and craftsmanship cycles (with very attractive artistic solutions) was another form of expression. The artist's repertoire is enriched by classic graphic art in the form of deeply embossed goffrages. It is a turn towards the tradition set in the former Carpet and Tapestry Studio, which (in a reformed form) has been run by Jolanta Rudzka-Habisiak since 2005. The graphic series: *Interno*, *Break*, *Bridges*, *Outer*, *Way*, *Celest*, *Interlacement*, *Intero*, *Birds* (2010) is a continuation of the search done in 'flexible' media, with their characteristic rhythm, multiplication of concentrated and dispersed granular and ribbon-like modules arranged in precise compositions. However, very quickly the illusive (too flat?) textile images are accompanied by portrayed archetypes in the form of paper twisted bands or short knots (*Pass*, *Rain* from 2010).

Amore (oranżowo-amarantowa), *Demon* (czern z rozbłyskami czerwieni); bywają „opiekunkami” (biało-czerwone) instalacyjnych *Pastwick* (2004). Nie ma w nich jednak ciepła afirmacji emanującej z *Regat*; sytuują się raczej w kręgu przekazu pełnego ironii, powątpiewania, smutku. Trójwymiarowe mobile należą do nielicznych wielkoformatowych realizacji pokazanych na początku pierwszej dekady obecnego stulecia. W twórczości artystki następuje bowiem okres ściszenia, skupienia na obiektach kameralnych. Rysuje się wyraźne podążanie w kierunku znaków i znaczeń pisma.

Księgi *Ogrodów* (2005) z nieskazitelnie czystej bieli wypełniają krótkie paski akwafortowego papieru Hahnemühle, pokryte wytłoczonymi sylwetowo motywami liści, drobnych gałązek, kwiatów. W operujących kolorem cyklach: *Przeploty*, *Minimalne* (2008), *Wersety* (2009) – podłożem kompozycji z wiązanych skórzanych pasków stają się karty papieru kokosowego. Tę samą zasadę widać w serii *Stronic* (2008) czy *Interlacji* (2009), wykonanych przede wszystkim z papieru, o kontrastujących teksturach.

Zwieńczeniem kilkudziesięciu eksperymentalorskich i warsztatowych cykli (o bardzo efektywnych rozwiązaniach plastycznych) było sięgnięcie po kolejną formę wypowiedzi. Do repertuaru artystki wkracza klasyczna grafika w postaci głęboko tłoczonych gofraży. To zwrot ku tradycji zadomowionej w dawnej Pracowni Dywanu i Gobelinu, którą (w zreformowanej postaci) Jolanta Rudzka-Habisiak prowadzi od 2005 roku. Graficzna seria: *Interno*, *Break*, *Bridże*, *Outer*, *Way*, *Celest*, *Interlacje*, *Intero*, *Birds* (2010) jest kontynuacją poszukiwań podejmowanych w „elastycznych” mediach, z charakterystycznym dla nich rytmem, multiplikacją koncentrowanych i rozpraszanych ziarnistych oraz

wstęgowych modułów, ujętych w precyzyjnie zestawione kompozycje. Jednakże bardzo szybko w iluzyjne (zbyt płaskie?) obrazy tkanin włączane zostają portretowane pierwowzory w postaci papierowych skręcanych wstęg lub krótkich węzłów (*Pass, Rain* z 2010 roku).

Preferowanie papieru, uważne egzaminowanie bieli, zainteresowanie aspektami kaligrafii sugerują dalekowschodnie inspiracje. Tam zapewne należy szukać impulsu, który zdecydował o nadaniu pracy *Upływ czasu/Time flow* (uhonorowanej Nagrodą Specjalną na 14. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi w 2013 roku) kształtu klasycznego czterodzielnego parawanu. Próżno jednak szukać stylistycznych analogii; bezapelacyjnie nosi piętno wypracowanego przez artystkę wizualnego języka, acz może zaskakiwać materia podstawowego budulca – wykonanego z brzoźowych płyt. Wyżurowane na ploterze we wzory ulistnionych lodyg, z wyraźnym pasmem traw u dołu, zostały „zahaftowane” nieregularnymi plamami z pasków skóry: w brązowych barwach ziemi (u podstawy); błękitnych, zielonych i piaskowo-oranżowych (w pasie środkowym) oraz niebiesko-szarzejącego nieba (u góry). Praca jest zdecydowanym powrotem do form monumentalnych [4 x (250 x 120 cm)]. Także w następnych artystka posługuje się dużą skalą. W kolistej *Mandali* (śr. 300 cm) ażurową kompozycję buduje z quasi-znaków skonstruowanych z linearnych „taśm”: ostro wyrysowanych, w przypadku wyplatanych ze skóry oraz o nieregularnych krawędziach, bo z węzłkowanych z kolorowych map. W późniejszym o rok (wyłącznie papierowym) *Alfabecie* (2016) koronkowy rysunek staje się nieco rozmyty, spleątany, przybiera postać „biologicznego” labiryntu.

Preferring paper, careful examination of white, the interest in different aspects of calligraphy suggest Far Eastern inspirations. We should probably look for the impulse there, which was the reason why the artist endowed the work *Time Flow* (honoured with the Special Prize at the 14th International Textile Triennial in Łódź in 2013) with the classic shape of a quadripartite screen. However, we can try in vain to look for stylistic analogies. The work unquestionably conveys the characteristics of the visual language developed by the artist, although the matter of the basic material can come as a surprise – it is made of birch boards. Printed on the plotter in patterns of leafy stems, with a distinct band of grass at the bottom, they were ‘embroidered’ with irregular patches of leather strips: in brown earth colours (at the bottom); blue, green, sand and orange (in the middle band) and the blue-grayish sky (at the top). The work is a definite return to monumental forms [4 x (250 x 120 cm)]. The artist uses a large format in the successive works too. In the circular *Mandala* (diameter 300 cm), the openwork composition is built of quasi-signs constructed of linear ‘tapes’: sharply drawn, in the case of those made of leather and with irregular edges, because made of knotted coloured maps. In a one year older (made only of paper) *Alphabet* (2016), the lacy drawing becomes a bit blurred, tangled, it takes the form of a ‘biological’ maze.

MASTERLY MINIATURES

The artist feels good at each of the challenging new areas. Extended installations, spatial projects, impressive ‘wall-mounted’ compositions, more personal books and graphics are linked together by the same attitude to the subject matter: constantly

cognitive, experimenting and open. As in a lens, it can be clearly seen in the smallest forms – in miniatures. She has a special affection for them. To a large extent, they are a laboratory of new ideas, they are sometimes the forerunner of the succeeding artistic steps, and at the same time they do not have the character of fragmentary trials. Created in parallel to the ‘main’ trend, they brought Jolanta Rudzka-Habisiak not only a lot of satisfaction but also recognition. They were presented at prestigious competition reviews: starting from the oldest traditional contest in Hungarian Szombathely (Nemzetközi Miniátúrtextil Biennálé, since 1988), through Kyoto (2nd International Textile Competition, 1992), Łódź (the national weaving miniature exhibitions, since 1992), Angers (5th Triennale Internationale mini-textiles, 1996); they were awarded in Chicago (1st Prize at Textile Art Center, 1992) and in Gdynia (Grand Prix at the 5th Baltic Biennale Miniature, 2001); they were admired at dozens of exhibitions, from Łódź to Mexico. We will recognize among them the ‘equivalents’ for relief compositions. *White, Pink, Variations* (from 1986-1987) – they attract the viewer’s attention to the nuances of structures in the applied knots and interlaces; made of leather in natural colour: *Budding, Sand Dunes, Sprouting* (from 1988) – they allure the viewer with the same properties of the matter. On a small scale, their direct impact is much more noticeable; the dynamics of the form used is also decreased. The mini works are the ones where the artifacts originate from, inscribed in the author’s interpretations: *My World* embedded on the globe, the cubic *Squaring of the World* (both from 1998), the winged bittersweet head of *Serafina* (2003). The models of the first mobiles are tested in the cycle *Free Winds*, started in 2000 (nota bene,

MISTRZOWSKIE MINIATURY

Artystka z łatwością porusza się w każdym z niosących odmienne wyzwania obszarów. Rozbudowane instalacje, realizacje przestrzenne, imponujące kompozycje „naścienne”, kameralne księgi i grafiki łączy ten sam stosunek do materii: nieustannie poznawczy, nieustannie eksperymentatorski, nieustannie otwarty. Jak w soczewce widać go wyraziście w formach najmniejszych – w miniaturach. Darzy je szczególną atencją. Są w dużej mierze laboratorium nowych pomysłów, bywają zapowiedzią kolejnych artystycznie kroków, a przy tym nie mają charakteru fragmentarycznych prób. Powstające równoległe do „głównego” nurtu przyniosły Jolancie Rudzkiej-Habisiak nie tylko mnóstwo satysfakcji, ale i uznania. Gościły na prestiżowych konkursowych przeglądach: począwszy od cieszącego się najstarszą tradycją w węgierskim Szombathely (Nemzetközi Miniátúrtextil Biennálé, od 1988), przez Kioto (2nd International Textile Competition, 1992), Łódź (ogólnopolskie wystawy miniatury tkackiej, od 1992), Angers (V Triennale Internationale mini-textiles, 1996); nagradzano je w Chicago (I Nagroda w Textile Art Center, 1992) i w Gdyni (Grand Prix na 5. Nadbałtyckim Biennale Miniatury, 2001); podziwiano na dziesiątkach wystaw, od Łodzi po Meksyk. Spotkamy wśród nich „odpowiedniki” dla kompozycji reliefowanych. *Biała, Różowa, Wariacje* (z lat 1986–1987) – prowadzą uwagę widza ku niuansom struktur w stosowanych wiązaniach i przeplotach; wykonane ze skóry naturalnej barwy: *Pączkowanie, Wydmy, Kielkowanie* (z 1988) – przyciągają samymi właściwościami materii. W małej skali o wiele silniej do głosu dochodzi bezpośrednio jej oddziaływanie; rośnie też dynamika użytej formy. W pracach mini debiutują gotowe

artefakty, wpisywane w autorskie interpretacje: osadzony na globusie *Mój świat*, szczęśliwa Kwadratura świata (obie z 1998), uskrzydłona słodko-gorzka główka *Serafiny* (2003). Testowane są modele pierwszych mobili w cyklu *Pomyślnych wiatrów*, zapoczątkowanym w 2000 roku (*nota bene* jeden z egzemplarzy został nagrodzony w Gdyni) oraz w serii *Aniołów* (czarny *Anioł Zadumy*, intensywnie tęczy Anioł *Pokusy* z 2000). Realizowane są wariacje „uzupełniające” wielkoformatowe kompozycje (biała *Anioleta* z 2004). Powstaje szereg eterycznych brył, skonstruowanych z wiązanych pasków tkanin (jak *lniany Szron* z 1996) lub zadrukowanych wiązek papieru (np. *Zielona kula/Abecadło*, białoczarne *Drzewko szczęścia* z 1996) oraz niemało zabawnych obiektów, które przypomnieć można choćby kolorowym *Deserem* (1996) czy przewiązaniem kokardką prezentowym pudełkiem z kolorowych map (*Podaruję Ci cały świat*, 2004). Żartobliwych propozycji jest zdecydowanie więcej. Do nich należą naturalistycznie ukształtowane ze skóry owoce (*Jabłuszko* i *Gruszka* z lat 2006–2007) lub mniej dosłowny stożkowaty *Kaprys* (1996). Zróżnicowane, atrakcyjne, a przy tym lapidarne i celne łączy harmonijna spójność z pracami o większej skali; stanowią ich swoiste *alter ego*, wynikające z tożsamego języka plastycznej wypowiedzi.

DYWANOWY DESIGN

Spójność można dostrzec również w oddalonej od unikatowego pola – rządzącej się prawami techniki i technologii, ekonomii i konkurencji rynkowej – tkaninie przemysłowej. Na „flirt” z designem artystka była niejako „skazana” (to kolejna z tradycji dobrze zakotwiczonych w łódzkiej uczelni); za flirt z dywanem „odpowiadała” macierzysta pracownia.

one of the works was awarded in Gdynia) and in the series *Angels* (the black *Angel of Reverie*, intensely iridescent *Angel of Temptation* from 2000). Variations ‘supplementary’ to large format compositions (the white *Anioleta* from 2004) are created. A series of ethereal solids is built from knotted strips of fabrics (like the linen *White Frost* from 1996) or printed bundles of paper (for example *Green Ball / Alphabet*, the black and white *Lucky Plant* from 1996) and a lot of fun objects, for example the colorful *Dessert* (1996) or a gift box tied with a colorful ribbon made of coloured maps (*I Will Give You the Whole World*, 2004). There are many more humorous proposals. They include naturalistically shaped fruit made of leather (*Apple* and *Pear* from 2006–2007) or the less-literal conical *Caprice* (1996). Diverse, attractive and at the same time concise and accurate, they are linked together by harmonious coherence with larger-format works; they constitute their specific alter ego, resulting from the consistent language of artistic expression.

CARPET DESIGN

Consistency can also be seen in the industrial textile design – different from the unique fabric – governed by the rules of technology, economics and market competition. However, the artist could not avoid ‘flirting’ with design (it is another tradition well rooted in the Łódź school); the studio she graduated from took credit for her affair with the carpet.

In the years 2002–2005 Jolanta Rudzka-Habisiak became the head of the design studio in ‘Dywilan’. Together with her graduate students (Agnieszka Czop and Joanna Rusin), she began to work on modernization of traditional carpet patterns, which the Łódź factory was

famous for. The artists proposed model carpets with restrained composition, often based on geometric arrangements, kept in subdued, painterly colour scheme. They gradually moved away from the standard convention closed with a bordure in favour of an unrestrained free play of motifs derived from the repertoire of classical ornamentation (spirals, volutes, stylized floral motifs), folk decorations (embroidery) and even synthetically captured landscape images. The creative enthusiasm, talent and professionalism quickly resulted in awards. The collection titled *Epoch* won the prize ‘Pattern of the Year 2004’, awarded by the Institute of Industrial Design; the collection *Z* was awarded with distinction at the *Interflat* Fair in Łódź in 2005.

The second, definitely more colorful encounter with industrial carpets took place in the Carpet Factory Agnella in Białystok, where in 2006–2011 Jolanta Rudzka-Habisiak held the position of the design director.

At that time the artist designs the original collections *Avant-Garde*, *Natura*; the series *Jazzy*, *Cozy*, *Structural* are created. They offer an extremely diverse stock. Half-brick repeat patterns: geometric ones and those from the repertoire of antique, ethnic and fashion industry fabrics, also figurative representations, photographic and synthetic, poster images fill open compositions. Uniformly woven, they are characterised by a variety of colours and hues. Diverse textures, cutting the fleece at various heights, departing from the traditional rectangular format – all of these are characteristic features of monochrome carpets. The classic, closed formula returns, especially in the line of tufted carpets, with decorative

W latach 2002–2005 Jolanta Rudzka-Habisiak stanęła na czele pracowni projektowej w „Dywilanie”. Wraz ze swymi dyplomantkami (Agnieszka Czop i Joanna Rusin) podjęła się modernizacji tradycyjnych wzorów kobierniczych, z których słynęła łódzka fabryka. Zaproponowane zostały modele o powściągliwej kompozycji, oparte często o geometryczne układy, podane w stonowanej, malarskiej kolorystyce. Stopniowo odchodziły od standardowej, zamkniętej bordiurą konwencji, na rzecz rozluźnionej, swobodnej gry motywów, czerpanych z repertuaru ornamentyki klasycznej (spirale, woluty, stylizowane motywy roślinne), ludowej (hafty), a nawet syntetycznie ujętych obrazów pejzażowych. Zapal twórczy, talent i profesjonalizm bardzo szybko zaowocowały nagrodami. Kolekcja *Epoka* zdobyła trofeum Wzór Roku 2004 przyznane przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego; kolekcja *Z* została wyróżniona w 2005 roku na Targach *Interflat* w Łodzi.

Drugie, zdecydowanie barwniejsze spotkanie z dywanami przemysłowymi miało miejsce w białostockiej „Agnelli”, gdzie w latach 2006–2011 Jolanta Rudzka-Habisiak piastowała stanowisko dyrektora ds. wzornictwa.

Artystka projektuje wówczas autorskie kolekcje *Avant-Garde*, *Natura*; powstają serie: *Jazzy*, *Cozy*, *Structural*. Oferują wyjątkowo różnorodny asortyment. Wielkoraportowe wzory: geometryczne oraz z repertuaru tkanin zabytkowych, etnicznych, ze świata mody, także przedstawienia figuratywne, obrazy fotograficzne i sumarycznie plakatowe wypełniają otwarte kompozycje. Jednolicie tkane charakteryzuje bogactwo kolorów lub walorów. Zróżnicowane faktury, cięcie na różnej wysokości runa, odchodzenie od tradycyjnego prostokątnego formatu

cechuje dywany monochromatyczne. Klasyczna, zamknięta formuła powraca, zwłaszcza w linii kobierców tuftingowych, z dekoracyjnymi „aplikacjami” z filcu, ale przed wszystkim ze skóry, ulubionego materiału projektantki. Ich ogromny i spektakularny przegląd, zatytułowany *Happy Birthday*, obejmujący ponad 80 egzemplarzy, w tym docenione w konkursie *Prodeco* (2007) i na targach *Domotex* w Hanowerze (2008), odbył się w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w 2010 roku.

RÓWNOLEGLE

Równolegle Jolanta Rudzka-Habisiak udziela się w wielu sferach życia artystycznego, okoł artystycznego i akademickiego. Jest członkiem interdyscyplinarnej grupy twórczej M-59 w Kopenhadze (od 1994), łódzkiego Stowarzyszenia „Pola designu” (od 2014) i przez wiele lat amerykańskiego towarzystwa Friends of Fibre Art International (do 2017). Zasiadała w Radzie Plastyki przy Ministrze Kultury i Sztuki (1992–1994), w Komisji ds. Wyższych Uczelni przy Prezydencie Miasta Łodzi (2001–2003); pełniła funkcję Eksperta ds. Kierunku Wzornictwo przy Komisji Akredytacyjnej Wyższych Szkół Artystycznych (2003–2006). Należy do Łódzkiego Towarzystwa Naukowego (od 2014).

Artystka jest zapraszana do gremiów jurorskich międzynarodowych i krajowych wystaw tkaniny unikatowej, plastyki, malarstwa, tekstylnego designu oraz przeglądów popularyzujących tkackie rzemiosło i sztukę. Bliskiej jej zawsze przekonanie o konieczności propagowania polskiej sztuki tkaniny legło u podstaw założenia w 1992 roku Fundacji „Protexsil”. Gromadzoną kolekcję miniatur, „mail-artu na polu tkaniny” przedstawiła na kilkunastu wystawach w Polsce i w Skandynawii.

‘applications’ made of felt, but first of all of leather, the designer’s favourite material. Their huge and spectacular review, entitled *Happy Birthday*, covering over 80 pieces, including those appreciated in the *Prodeco* competition (2007) and at the Domotex Fair in Hanover (2008), took place at the Central Museum of Textiles in Łódź in 2010.

PARALLEL ACTIVITIES

Jolanta Rudzka-Habisiak is simultaneously involved in many fields of artistic, art-related and academic life. She has been a member of the interdisciplinary creative group M-59 in Copenhagen (since 1994), the Łódź Association ‘Fields of Design’ (since 2014) and for many years she was affiliated with the American Association Friends of Fiber Art International (until 2017). She sat in the Council for Fine Arts at the Ministry of Culture and Arts (1992–1994), in the Commission for Higher Education working for the Mayor of the City of Łódź (2001–2003); she was the Expert in Industrial Design at the Accreditation Committee for Higher Artistic Schools (2003–2006). She has been a member of the Łódź Scientific Society (since 2014).

The artist is invited to sit on juries of international and national exhibitions of artistic textile, visual arts, painting, textile design and reviews popularizing the weaving craft and art. The fact that she had always believed that it was necessary to propagate the Polish art of textiles was the reason for setting up the ‘Protexsil’ Foundation in 1992. Her collection of miniatures, ‘mail-art in the field of textile’ has been presented at a dozen or so exhibitions in Poland and Scandinavia.

The artist regularly presents the Polish fiber art environment (the exhibition *Different Voices. New Art from Poland*, which she curated and took for a great tour around the United States in 1998–1999) and the achievements of students of the Academy of Fine Arts in Łódź (Lincoln in the USA, 1998, and Dundee in Scotland, 2000). Recently, she has frequently been participating in specialist conferences on design (Warsaw, 2017), industrial design (Opoczno, 2018) and printing strategies applied in the artistic textile (Santander in Spain, 2018).

In 2005 Jolanta Rudzka-Habisiak got the title of *professor ordinarius*; since 2012 she has been the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź.

APPENDIX

Nearly 30 individual exhibitions, over 200 collective exhibitions have been discussed in catalogues, articles, and book publications. In Poland, Irena Huml, Kinga Kawalerowicz, Dariusz Leśnikowski and Norbert Zawisza most comprehensively wrote about Jolanta Rudzka-Habisiak.

Irena Huml, who has been reviewing the achievements of artists-weavers for decades, the author of a pioneering monograph devoted to Polish contemporary artistic textile, welcomed the success of a very young artist at the International Textile Competition in Kyoto. She presented an enthusiastic review in the opinion-forming ‘Projekt’ (5’1990). After this, there were more reviews, including the one describing the alliance with the industrial design (*Jolanta Rudzka-Habisiak – from the art studio to the design studio*, in ‘2 + 3D’, 11’2004).

Artystka regularnie prezentuje polskie środowisko sztuki włókna (ekspozycja *Different Voices. New Art from Poland*, której była kuratorem, odbyła wielką turę po Stanach Zjednoczonych w latach 1998–1999) oraz dorobek studentów ASP w Łodzi (począwszy od Lincoln w USA, 1998 i Dundee w Szkocji, 2000). Ostatnio coraz częściej uczestniczy w konferencjach specjalistycznych na temat projektowania (Warszawa, 2017), wzornictwa (Opoczno, 2018) czy strategii drukarskich stosowanych w sztuce tkaniny (Santander w Hiszpanii, 2018).

W 2005 roku Jolanta Rudzka-Habisiak została profesorem zwyczajnym; od 2012 roku pełni funkcję Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

APPENDIX

Blisko 30 wystaw indywidualnych, ponad 200 zbiorowych pozostawiło ślad w katalogach, artykułach, wydawnictwach książkowych. W Polsce o Jolancie Rudzkiej-Habisiak najbardziej wyczerpująco pisali: Irena Huml, Kinga Kawalerowicz, Dariusz Leśnikowski i Norbert Zawisza.

Irena Huml, przez dziesięciolecia recenzująca osiągnięcia artystów tkaczy, autorka pionierskiej monografii poświęconej polskiej współczesnej tkaninie artystycznej, z radością powitała sukces bardzo młodej artystki na Interational Textile Competition w Kioto. Entuzjastyczną relację przedstawiła w opiniotwórczym „Projekcie” (5’1990). Po niej nastąpiły kolejne, w tym przybliżająca alians z przemysłowym designem (*Jolanta Rudzka-Habisiak – od pracowni artystycznej do studia projektowego*, w „2 + 3D”, 11’2004). Jedną z nich znalazła się w publikacji podsumowującej działalność autorki w dziedzinie

krytyki artystycznej, w tomie zatytułowanym *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki* wydanym przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Warszawa, 2003). Kinga Kawalerowicz, kuratorka stołecznej Galerii Krytyków Pokaz, specjalizującej się w sztuce współczesnej, komponując wystawę *Żywioty* (Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 2003), zwróciła uwagę na aspekty malarskie, konstrukcyjne, wrażliwość na kolor, sensualność w podejściu do materii oraz swoisty „biologizm” i „organiczność” w logicznych i wyważonych kompozycjach, pełnych witalności i poczucia harmonii. Dariusz Leśnikowski, kurator i krytyk, od 1995 roku związany z Galerią Amcor, a obecnie dyrektor Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, za najważniejsze cechy twórczych dokonań Jolanty Rudzkiej-Habisiak uważa: szeroki zakres uprawianej działalności plastycznej, zróżnicowanie używanych miękkich mediów i aspekty warsztatowe, decydujące o kształcie i szacie kreowanych prac. Kreśląc sylwetkę artystki, ukazując jej rolę w ewoluującej sztuce włókna, wskazywał źródła inspiracji, przyglądał się językowi i wymowie niesionych znaczeń (*Jolanta Rudzka-Habisiak. Interlacje*, Galeria Amcor, Łódź 2010). Norbert Zawisza, od początku, niejako „na co dzień” przyglądający się powstającym realizacjom swojej studentki, przez ponad trzy dekady dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa, przewodniczący Rady Łódzkiego Międzynarodowego Triennale Tkaniny (1992–2013), także juror wielu innych wystaw sztuki tkackiej w Europie, inicjator rozlicznych i różnorodnych wydarzeń na polu sztuki tkaniny, a przede wszystkim przez lata pomysłodawca, wnikliwy obserwator i analityk oraz konstruktywny krytyk tkaninowego forum

One of them was included in the publication summarizing the author's activity in the field of artistic criticism, in the volume entitled *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki* (Art of the subject – the subject of art) published by the Art Institute of the Polish Academy of Sciences (Warsaw, 2003). Kinga Kawalerowicz, a curator of the Galeria Krytyków Pokaz, a gallery specializing in contemporary art, designing the exhibition *Elements* (The City Art Gallery, Łódź 2003), drew attention to painterly and construction aspects, as well as to the artist's sensitivity to colour, sensuality in the approach to the matter and specific 'biologism' and 'organicity' in logical and well balanced compositions, full of vitality and a sense of harmony. Dariusz Leśnikowski, a curator and critic, affiliated with the Amcor Gallery since 1995, and currently the director of the City Art Gallery in Łódź, considers a wide range of artistic activities, the diversity of soft media and the craftsmanship aspects that determine the shape and perception of the created artwork to be the most important creative achievements of Jolanta Rudzka-Habisiak. Defining the artist's profile, revealing her role in the evolving fiber art, he pointed out the sources of inspiration, looked closely at the language and the meaning of the conveyed message (*Jolanta Rudzka-Habisiak. Interlacje*, Galeria Amcor, Łódź 2010). Norbert Zawisza, for more than three decades the director of the Central Museum of Textiles, chairman of the Council of the Łódź International Textile Triennial (1992–2013), also a juror of many other weaver art exhibitions in Europe, an initiator of numerous and diverse events in the field of the textile art, and above all for years the originator, perceptive observer,

analyst and constructive critic of the fiber art forum, observing the successive projects of his student on a 'daily basis', presented the most important figures of the Polish scene of artists-weavers. In an extensive publication entitled *Contemporary Textile Art in Poland* (Warsaw, 2017) he published a chapter devoted to the artist. Not only did the author remind us of the path of her fast career, marked by a series of awards at international expositions of weaving art, but he also made a thorough analysis of the technical apparatus, conditioning the craftsmanship and compositional solutions; he pointed to affiliations connecting with the traditions developed at the Łódź academy and the immanent characteristics accompanying the artist's realizations: dynamics and beautiful synthesis of colour, the material and the technique.

Jolanta Rudzka-Habisiak's exhibition presented in Urbino in 2014 was titled *L'intreccio della bellezza*. And even though the category of beauty is so frequently undermined and subjectivised, it is fundamental to the 'circulation of beauty' to maintain well-balanced, right proportions, their harmonious arrangement in a good structure. It is worth remembering the Pythagorean or Norwid's advice addressed not only to artists.

And it is worth following these guidelines not only in art.

sztuki, przedstawił najważniejsze postaci ze sceny polskiego środowiska artystów tkaczy. W obszernej publikacji noszącej tytuł *Współczesna tkanina w Polsce* (Warszawa, 2017) zamieścił rozdział poświęcony artystce. Autor nie tylko przypomniał ścieżkę jej szybkiej kariery, naznaczonej szeregiem nagród w międzynarodowych ekspozycjach sztuki tkackiej. Dokonał również wnikliwej analizy technicznego aparatu warunkującego rozwiązania warsztatowe i kompozycyjne, wskazał na afiliacje łączące się z tradycjami wypracowanymi w łódzkiej uczelni, a także immanentne cechy towarzyszące realizacjom artystki: dynamikę oraz piękną syntezę koloru, materiału i techniki.

Wystawa Jolanty Rudzkiej-Habisiak prezentowana w 2014 roku w Urbino została zatytułowana *L'intreccio della bellezza*. I choć kategoria piękna tak często bywa podważana i subiektywizowana, to jednak zachowanie powściągliwych i właściwych proporcji, harmonijnego ich układu w dobrej strukturze odgrywa podstawową rolę w „cyrkulacji piękna”. Warto pamiętać o pitagorejsko-norwidowskich wskazówkach pozostawionych nie tylko artystom.

I warto je stosować nie tylko w sztuce.

Małgorzata Wróblewska Markiewicz
translation into English / tłumaczenie Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska



SHESHE installation / instalacja

Tread Lightly, oil paint on 12 birch panels (each 48 x 48 in) inset with abalone, total 360 x 488 cm with 70 small porcelain high heeled shoes

Stąpaj lekko, olej na 12 panelach brzożowych (każdy 48 x 48 cali) ze wstawkami z masy perłowej, całość 360 x 488 cm z 70 małymi porcelanowymi butami na obcasach

Sit Up, wood chair with tapestry seat and backs, cast aluminum feet and extensions, 60 x 18 x 18 in, 2017-2019

Siedź prosto, drewniane krzesło z gobelinowym siedziskiem i oparciem, aluminiowe odlewy stóp, 60 x 18 x 18 cali, 2017-2019



SHESHE installation / instalacja

Sit Up, wood chair
with tapestry seat and backs,
cast aluminum feet and extensions,
60 x 18 x 18 in, 2017-2019

Siedź prosto, drewniane krzesło
z gobelinowym siedziskiem
i oparciem, aluminiowe odlewy stóp,
60 x 18 x 18 cali, 2017-2019



SHESHE installation / instalacja

Mad Sir, table and silk tapestry table runner,
on table with cast aluminum deer feet,
60 x 80 in, 2017-2019

Szalony Pan, stół z jedwabnym bieżnikiem,
aluminiowe odlewy stóp w kształcie racie jelenia,
60 x 80 cali, 2017-2019





Adam
 unglazed porcelain, gold leaf, acrylic
 paint, human hair and mixed media
 19 x 16 x 6 in

Adam
 porcelana nieszkliwiona, płatki złota,
 farba akrylowa, włosy, technika mieszana,
 wymiary 19 x 16 x 6 cali

Julie Oakes

TALES WE TOLD THEM ...
 installation
 unglazed porcelain, gold leaf, acrylic
 paint, human hair and mixed media.
 Dimensions are variable

HISTORIE, KTÓRE IM OPOWIADALIŚMY...
 instalacja
 porcelana nieszkliwiona, płatki złota,
 farba akrylowa, włosy, technika mieszana.
 Wymiary zmienne



Goldilocks and the Three Bears
 unglazed porcelain, gold leaf, acrylic paint and human hair, 14 x 13,5 x 3 in

Złotowłosa i trzy niedźwiedzie
 porcelana nieszkliwiona, płatki złota, farba akrylowa, włosy, wymiary 14 x 13,5 x 3 cale





Julie Oakes

SHESHE installation / instalacja

Queen, 143 pieces: recycled salad containers, automotive paint, linocut prints (3 images printed on a small BLICK press) on black Stonehenge paper, hand cut-out
60 x 18 x 18 in, 2017-2019

Królowa, 143 części: pojemniki z recyklingu, lakier samochodowy, linoryt (3 druki na prasie drukarskiej BLICK) na czarnym papierze Stonehenge, ręczne wycinanie
60 x 18 x 18 cali, 2017-2019





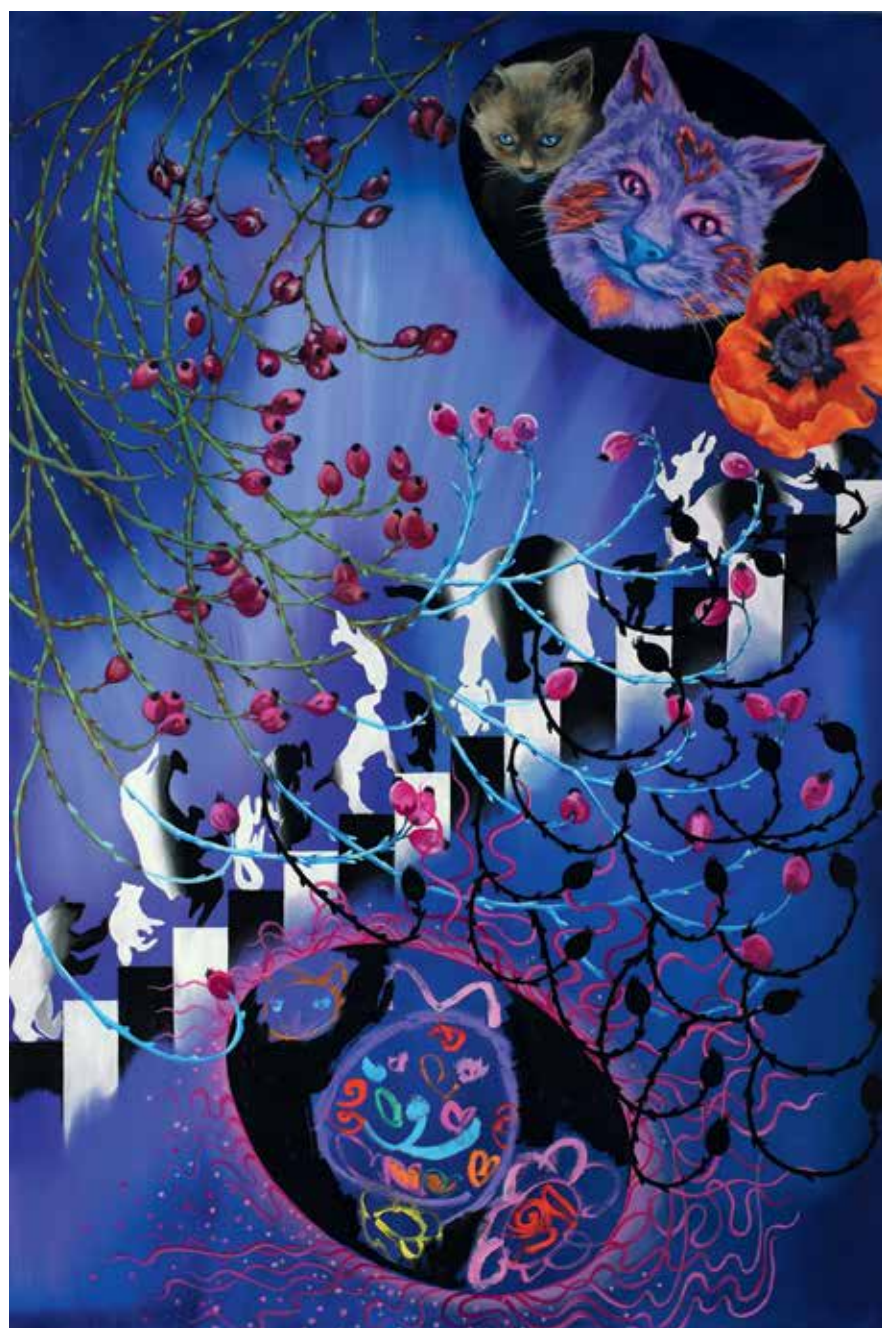
Julie Oakes

SHESHE installation / instalacja



Wolfie in a Dress, oil on canvas,
painting done in collaboration with Wren Winkler
72 x 48 in, 2017

Wilczyca w sukni, olej na płótnie,
obraz wykonany we współpracy z Wren Winkler
72 x 48 cali, 2017



Flower and her Baby, oil on canvas,
painting done in collaboration with Wren Winkler
72 x 48 in, 2018

Kwiat i jego ukochana, olej na płótnie,
obraz wykonany we współpracy z Wren Winkler
72 x 48 cali, 2018



It's the Mask, oil on canvas,
painting done in collaboration with Wren Winkler
72 x 48 in, 2019

To ta maska, olej na płótnie,
obraz wykonany we współpracy z Wren Winkler
72 x 48 cali, 2019



Julie Oakes

There is a particular understanding of life that comes with each of us. It's made up of the events that shape our lives, the investment we place in that which we do and a cultivation of identity. My life, itself, has been 'a piece of work' I have lived a life of adventure, exoticism, privilege, risk and good luck. I was born lucky for I was born with a natural ability to draw and paint and create a persona that has also become an expression of my understanding of life. My work and my persona are in sync.

Environmental protectionism, women's rights, spiritualism, artistic activism and the benefits of cultural diversity have been threads throughout Oakes' work. As a multidisciplinary visual

artist, she uses painting, ceramics, glass, performance, installation and video.

In 1994, Oakes opened Headbones Gallery in Vernon which ran until 2001. She moved to New York in 1998 to complete a Masters degree in Visual Arts from New York University and a Masters in Social and Political Science from the New School for Social Research, NY. In 2005 Oakes and her partner Richard Fogarty moved to Toronto. In 2010 they moved to Vernon, British Columbia where they designed and built Headbones Gallery and her studio.

With a dual career as a writer and artist, she has written for Canon Magazine, New York, D'Arte International and Vies Des Arts magazine 2004–2018. Her trilogy of novellas, *Human Sacrifice* accompanied her solo exhibitions in Canada and England. Her first novel *Hooks* was published by Dundurn Press, 2010.

Oakes' extensive exhibition history includes The Bau-Xi Gallery, Vancouver; The Rivington Gallery, London; Curcio Projects, New York; Lehman Leskiw Fine Arts, Toronto; The Museum of Modern Art, Miami;

Galerie Atelier III, Barmstedt (Germany); Galerie Samuel Lallouz, Montreal; The Varley Art Gallery, Ontario; The Canadian Museum of Northern History, Ontario; The Canadian Clay and Glass Museum, Ontario; Lonsdale Gallery, Toronto; The Kelowna Art Gallery, Vernon Art Gallery, Salmon Arm Art Gallery. In Poland, her works were included in *INTERwoven: New Canadian Perspectives into Textiles and Printmaking* at Kobro Gallery, Strzemiński Academy of Fine Arts, Lodz and The National Cultural Centre Art Gallery, Warsaw in 2017.

Her solo exhibitions at the Canadian Clay and Glass Museum, *Swounds and Awestruck Calendar of Ecology* were multimedia installations which paved the way for her current body of work, *SHESHE* which premiered at the Penticton Art Gallery, Penticton, BC in November 2019.

Oakes works are in public collections such as The Glenbow Museum, The Norman Mackenzie Art Gallery, The Mendel Gallery, The Varley Art Gallery, The Vernon Performing Arts Center, The AGSO, The Kenderdine Gallery, UBCO and The National Art Gallery of the Bahamas.

Julie Oakes

Każdy z nas pojmuje życie w swoisty sposób. Składają się na to wydarzenia, które kształtują nasze życie, zaangażowanie w to co robimy oraz kształtowanie tożsamości. Moje życie, samo w sobie, było «dziełem sztuki». Było pełne przygód, egzotyki, zaszczytów, ryzykownych posunięć i szczęścia. Urodziłam się szczęściarą, bo miałam naturalną zdolność do rysowania i malowania oraz kreowania swojej osobowości, która była również wyrazem mojego pojmowania świata. Moja twórczość i moja osobowość pozostają ze sobą w harmonii.

ochrona środowiska, prawa kobiet, spirytualizm, aktywizm w sztuce i korzyści płynące z różnorodności kulturowej są głównymi wątkami twórczości Julie Oakes. Jako multidyscyplinarna artystka wizualna zajmuje się malarstwem, ceramiką, szkłem, performance'em, instalacją i wideo.

W 1994 roku artystka otworzyła Galerię Headbones w Vernon, którą prowadziła do roku 2001. W 1998 roku przeprowadziła się do Nowego Jorku, gdzie uzyskała tytuł magistra Sztuki

na Uniwersytecie Nowojorskim (NYU) i tytuł magistra Nauk Społecznych i Politycznych w New School for Social Research. W 2005 roku Julie Oakes i jej partner Richard Fogarty przeprowadzili się do Toronto. W 2010 roku zamieszkali w Vernon w Kolumbii Brytyjskiej, gdzie zaprojektowali i zbudowali Galerię Headbones i pracownię artystki.

Prowadząc działalność artystyczną i literacką, Oakes pisała dla „Canon Magazine”, „New York”, „D'Arte International” i magazynu „Vies Des Arts” 2004–2018. Jej trylogia *Human Sacrifice* towarzyszyła jej wystawom indywidualnym w Kanadzie i Anglii. Jej pierwsza powieść *Hooks* została opublikowana przez Dundurn Press w roku 2010.

Wystawy prac Julie Oakes odbyły się m.in. w Vancouver – The Bau-Xi Gallery, w Londynie – The Rivington Gallery, w Nowym Jorku – Curcio Projects, w Montrealu – Galerie Samuel Lallouz, w Toronto – Lehman Leskiw Fine Arts oraz Lonsdale Gallery, w Ontario – The Varley Art Gallery, The Canadian Museum of Northern History oraz The Canadian Clay and Glass Museum, w Miami – The Museum of

Modern Art, w niemieckim Barmstedt – Galerie Atelier III, a także w Galeriach Sztuki w Kelowna, Vernon i Salamon Arm (Kolumbia Brytyjska, Kanada). W Polsce prace artystki były wystawiane na *INTERwoven: New Canadian Perspectives into Textiles and Printmaking* w Galerii Kobro w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi i w Narodowym Centrum Kultury w Warszawie w 2017 roku.

Indywidualne wystawy prac Julie Oakes w Canadian Clay and Glass Museum zatytułowane *Swounds* i *Awestruck Calendar of Ecology* były multimedialnymi instalacjami, które uTOROWAŁY drogę dla jej obecnego projektu, *SHESHE* – premiera w Penticton Art Gallery, Penticton (Kolumbia Brytyjska, Kanada) w listopadzie 2019 roku.

Prace Artystki znajdują się w kolekcjach publicznych, takich jak The Glenbow Museum, The Norman Mackenzie Art Gallery, The Mendel Gallery, The Varley Art Gallery, The Vernon Performing Arts Center, The AGSO, The Kenderdine Gallery, UBCO i The National Art Gallery of the Bahamas.

It begins in the 60's when Julie attends the summer school at the Banff School of Fine Arts to study painting with Charles Stegeman and Carl Andre. She has a part time job helping the curator Terry Fenton install at the Regina Art Gallery and is impressed by *Edward Keinholz: Assemblages and Tableaus* and *Audio Kinetic Environment: Zbigniew Blazeje*. That summer she attends Emma Lake Art School and takes painting from Ted Godwin. The esteemed Ernest Lindner paints *A Young Artist's Hand* as Julie models holding a paint brush. At the close of the summer, she attends the Harold Cohen Emma Lake Summer Workshop. She goes to the University of Manitoba for her Bachelor of Fine Arts and graduates with the Gold Medal. Kenneth Lochhead and George Swinton are her professors. She creates *The Purse Snatching*, a documented performance with Ron Gabe, who later became Felix Partz of General Idea, and stages *Spectrum Organization* a performance where the audience is transported to rainbow-lit sites just outside Winnipeg to view coloured tableaus from the inside of a transport truck trailer. At the Michael Steiner Emma Lake Workshop the next summer, she stages the performance *Opalescent Organization* with the audience viewing sites staged in the woods from an inclined plane mounted on the flat-bed deck of a transport truck. When the Canada Council travels across Canada visiting studios, Oakes is awarded a bursary. She travels from Amsterdam to Greece where she lives six months in an alternative community in the caves of Matala, Crete then travels overland in a painted land-rover through Turkey, Persia, Afghanistan and Pakistan. Julie then takes a boat to India where she spends the year in Goa, all the while drawing and writing, primarily performance pieces and illustrated journals.

Wszystko zaczyna się w latach 60. Julie uczęszcza do letniej szkoły w Banff School of Fine Arts i studiuje malarstwo u Charlesa Stegemana i Carla Andre. Pracuje na pół etatu, pomagając kuratorowi Terry'emu Fentonowi w Regina Art Gallery i jest pod wrażeniem prac Edwarda Keinholza: *Assemblages and Tableaus* i *Audio Kinetic Environment: Zbigniew Blazeje*. Uczęszcza do szkoły artystycznej Emma Lake Art School i uczy się malarstwa u Teda Godwina. Uznany malarz Ernest Lindner maluje *A Young Artist's Hand*, a modelką jest Julie z pędzlem w ręku. Bierze udział w warsztatach Harold Cohen Emma Lake Summer Workshop. Kończy studia licencjackie na kierunku sztuki piękne na Uniwersytecie w Manitobie, uzyskując dyplom z wyróżnieniem (Złoty Medal). Kenneth Lochhead i George Swinton są jej profesorami. Tworzy *The Purse Snatching*, udokumentowany performance z Ronem Gabe'em, który później został Felixem Partzem z General Idea i wystawia *Spectrum Organization*, performance, w którym publiczność jest przewożona do oświetlonych tęczą miejsc na obrzeżach Winnipeg, aby zobaczyć kolorowe żywe obrazy z wnętrza ciężarówki. Następnego lata podczas warsztatów Michael Steiner Emma Lake Workshop wystawia performance *Opalescent Organization*, w którym publiczność ogląda leśne scenerie z samolotu zamontowanego na płaskim pomoście ciężarówki. Kiedy członkowie Kanadyjskiej Rady ds. Sztuki objeżdżają Kanadę, odwiedzając pracownie, Oakes otrzymuje stypendium. Podróżuje z Amsterdamu do Grecji, gdzie mieszka sześć miesięcy wśród alternatywnej społeczności w jaskiniach Matala na Krecie, a następnie wędruje malowanym land roverem przez Turcję, Persję, Afganistan i Pakistan. Potem Julie płynie łodzią do Indii, gdzie spędza rok w Goa, cały czas rysując i pisząc – przede wszystkim scenariusze performance'ów i artykuły do magazynów ilustrowanych.

LATA 70.

Julie jedzie do Katmandu, aby spędzić trzy miesiące, malując duży mural w hotelu; jest asystentką sceniczną egipskiego magika Gogii Pashy. Otrzymuje drugie stypendium Kanadyjskiej Rady ds. Sztuki i wystawia *Overland Return* – performance z Arthurem Louistem Bulginem, który w 1974 roku jako Arthur Louis aranżuje i wykonuje *Knockin' on Heaven's Door* na płycie Erica Claptona. Mieszka i maluje w Londynie, gdzie zaprzyjaźnia się z Mary Finnigan (dziennikarka „London Globe”) oraz pracuje w Haddon Hall w Beckenham, gdzie przyjaźni się z Angie i Davidem Bowie, podczas gdy ten nagrywa *Changes*. Opuszcza Londyn, aby studiować malarstwo pod kierunkiem mistrza *thanka* Sheraba Paldena Beruta (Lhasa Court) w ośrodku Samye Ling Tibetan Center w Szkocji i kończy pierwszą część tybetańskiej praktyki Gnondro, wykonując 100 000 prostracji. Wraca do Kanady i uzyskuje dyplom certyfikowanego nauczyciela zawodu w University of British Columbia. Jej profesorem w dziedzinie grafiki jest Gordon Smith. Wystawia w Galerie Royale w Vancouver i Bau Xi Gallery w Toronto. Wychodzi za mąż za Sir Christophera Oakes'a. Para mieszka na stałe w Kolumbii Brytyjskiej, gdzie rodzi się ich córka Greta. Oakes maluje *Clutter Series*.

LATA 80.

Rodzina podróżuje do Meksyku, Gwatemali oraz Belize; po powrocie do kanadyjskiej pracowni Oakes maluje cykl *Me Vale Madre*. W latach 1983–1984, mieszkając i pracując na Bahamach, ma indywidualną wystawę w Temple Gallery w Nassau. W tym czasie urodził się jej syn Victor. Po powrocie do Kanady tworzy *IWWAP I am a Woman with a Past*, performance o zdradzie małżeńskiej wystawiony nad jeziorem przed jej pracownią, opowiadany z wykorzystaniem dużych postaci zrobionych z papier-mâché, które są animowane, i z użyciem wideo *IWWAP*.

THEN THE 70'S

Julie travels to Kathmandu to spend three months painting a large mural in a hotel and is the on-stage assistant for the Egyptian magician Gogia Pasha. She receives a second Canada Council Bursary and stages *Overland Return* a performance “to touch thousands over thousands of miles” with Arthur Louis Bulgin who in 1974 as Arthur Louis orchestrates and performs *Knockin' on Heaven's Door* on Eric Clapton's album. She lives and paints in London, England where she is friends with Mary Finnigan (London Globe journalist) and David and Angie Bowie, Haddon Hall, Beckenham, during his recording of *Changes*. She leaves London to study painting under the Lhasa Court *thanka* master Sherab Palden Berut at Samye Ling Tibetan Center, Scotland, and completes phase one of the Tibetan practice Gnondro doing 100,000 prostrations. She returns to Canada and graduates from UBC with a Professional Teaching Certificate. Gordon Smith is her printmaking professor. She exhibits with the Galerie Royale, Vancouver and Bau Xi Gallery, Toronto. She marries Sir Christopher Oakes. The couple is living back-to-the-land and off grid in British Columbia where their daughter, Greta, is born. Oakes paints *Clutter Series*.

IN THE 80's

The family travels to Mexico, Guatemala and Belize and Oakes paints *Me Vale Madre* series on returning to Canadian studio. In 1983 to 1984, living and working in the Bahamas, she has a solo exhibition at Temple Gallery, Nassau. Her son Victor is born. Back in Canada she produces *IWWAP I am a Woman with a Past*, a performance of marital betrayal told through large paper-mache figures manipulated by handlers on the lake in front of her studio and

produces the video *IWWAP*. She writes *White Socks Suck*, a young adult novella, and produces the videos *Wives and Lovers* and *SWAT: Snuff Walls Around Townhouses*. Her work comes to national political attention with *Earthlines Deadlines Lifelines*, curated by John R. Taylor which includes her acrylic triptych *Behind those Hills*. “The paintings are accompanied by captions criticizing BC logging practices but Oakes, said the forestry industry, is taking her paintings too literally”. It was exhibited at Kelowna Public Art Gallery, Vernon Public Art Gallery, Art Gallery of the South Okanagan, and the Art Gallery of Greater Victoria in British Columbia, Redding Public Art Gallery, California and Neutral Ground in Regina, Saskatchewan.

IT BECOMES THE 90's

A series titled *Born to Shock* after the title of Ann Rosenberg's article on Oakes in *The Globe and Mail*, Vancouver, include works that address “difficult issues such as prostitution, sexuality and the church, and female exploitation”. Oakes stages *BPA (Breast Protest Anonymous)* when 28 local men and women wearing T-shirts with printed breasts and paper bag masks march from Vernon City Hall to reveal their gender on the steps of The Vernon Courthouse by baring their breasts. The performance is widely broadcasted through media coverage. She produces *BPA (Breast Protest Anonymous)* video. Julie creates *Cunté*, a subversive scent that mocked sexist ads with a performance, video and exhibition at Artimisia Gallery, Vancouver and is featured as two full pages in *Art in America*.

Julie Oakes opens Headbones Gallery in Vernon while continuing with painting and producing the videos *Crow's Feet* and *Trashy*

Pisze opowiadanie dla młodzieży *White Socks Suck*, i realizuje wideo *Wives and Lovers* oraz *SWAT: Snuff Walls Around Townhouses*. Jej twórczość zwraca uwagę lokalnych polityków dzięki wystawie *Earthlines Deadlines Lifelines*, której kuratorem jest John R. Taylor. Podczas ekspozycji Oakes prezentuje swój tryptyk namalowany farbami akrylowymi *Behind Those Hills*. „Obrazom towarzyszą podpisy krytykujące praktykę wyrębu lasów prowadzoną przez Kolumbię Brytyjską, ale Oakes twierdzi, że przemysł leśny traktuje jej obrazy zbyt dosłownie”. Prace były wystawiane w Kelowna Public Art Gallery, Vernon Public Art Gallery, Art Gallery of the South Okanagan oraz w Art Gallery of Greater Victoria w Kolumbii Brytyjskiej, Redding Public Art Gallery w Kalifornii i Neutral Ground in Regina, Saskatchewan.

NASTAJĄ LATA 90.

Seria zatytułowana *Born to Shock*, nawiązująca do tytułu artykułu Anny Rosenberg na temat Oakes w „The Globe and Mail” w Vancouver, zawiera prace, które podejmują „trudne kwestie, takie jak prostytutka, seksualność i kościół oraz wykorzystywanie kobiet”. Oakes wystawia *BPA (Breast Protest Anonymous)* – dwadzieścia osiem kobiet i mężczyzn ubranych w koszulki z nadrukami wyobrażającymi piersi i w maski wykonane z papierowych torebek maszeruje z ratusza Vernon City do budynku sądu w Vernon, aby tam na schodach – obnażając piersi – ujawnić w końcu swoją pleć. Zdarzenie jest szeroko relacjonowane w mediach. Artystka realizuje wideo *BPA (Breast Protest Anonymous)*. Julie tworzy *Cunté*, subwersywne w charakterze perfumy; uderza w seksistowskie reklamy, tworząc performance, wideo i organizując wystawy w Artimisia Gallery w Vancouver. Projekt jest prezentowany na dwóch stronach magazynu „Art in America”.

Julie Oakes otwiera Headbones Gallery w Vernon, kontynuując malowanie i realizację filmów wideo

Crow's Feet i *Trashy Lingerie at the Cappuccino Bar* w lokalnym S'en Klip Studio.

Po pierwszej wizycie na Biennale w Wenecji maluje cykl *The Venice Series* – z pracą *My Husband who Looks just like Christ* – na indywidualną wystawę w The Grunt Gallery w Vancouver i realizuje wideo *Women who Wax and Pluck*, ponownie współpracując z S'en Klip Studio. Ma indywidualną wystawę zatytułowaną *Herstory* w Alternator Gallery, Kelowna. W latach 90. jest reprezentowana przez Bau Xi Gallery w Vancouver i w Toronto. Ma pięć wystaw indywidualnych.

OPOWIEŚĆ PATRICII AINSLIE, EMERYTOWANEJ KURATORKI I AUTORKI OKANAGAN ARTISTS IN THEIR STUDIOS, FRONTENAC HOUSE LTD., CALGARY, KANADA, 2013

Wiosną 2011 roku odwiedziłam Julie Oakes w jej nowym studio na przedmieściach Vernon. Jej dom, studio i galeria położone są nad drogą. Jest to wysoki budynek o surowej geometrycznej formie ze stromym, spadzistym dachem, z którego rozciąga się widok na dolinę i Swan Lake. Julie sama go zaprojektowała, a jesienią 2010 roku został zbudowany przez jej zięcia, syna i przez partnera, Richarda Fogarty'ego. Dom ma wyjątkowe, specjalnie zaprojektowane wnętrza, w którym znajduje się skromna przestrzeń mieszkalna, apartament dla odwiedzających artystów-rezydentów, jej pracownia i miejsce pracy oraz Galeria Headbones. Nowoczesny projekt jest oszczędny, spartański i niezagracony oraz bardzo funkcjonalny. Ogromne wysokie studio z tyłu budynku to obszerna przestrzeń do realizacji ambitnych projektów Julie. Wysokie okna i prześwity wzdłuż jednej ze ścian zapewniają intensywne światło, ale nie odwracają uwagi od wyjątkowego widoku. Niektóre z jej ogromnych obrazów wisiały jeden pod drugim w rzędach na wysokiej tylnej ścianie. Duże stoły do pracy

Lingerie at the Cappuccino Bar at the Indigenous S'en Klip Studio.

Following her first visit to the Venice Biennale, she paints *The Venice Series* with *My Husband who Looks just like Christ* for a solo exhibition at The Grunt Gallery, Vancouver and produces the video *Women who Wax and Pluck* again working with S'en Klip Studio. She has a solo exhibition *Herstory* at Alternator Gallery, Kelowna. During the 90's she is represented by the Bau Xi Gallery in Vancouver and Toronto and has five solo exhibitions.

AND THE STORY IS TOLD NOW BY PATRICIA AINSLIE, CURATOR EMERITA AND AUTHOR OF OKANAGAN ARTISTS IN THEIR STUDIOS, FRONTENAC HOUSE LTD. CALGARY, CANADA, 2013

In the spring of 2011, I visited Julie Oakes in her new studio on the outskirts of Vernon. Her home/studio/gallery looms above the road, a tall, stark geometric shape with steep sloping roof, commanding views of the valley and Swan Lake beyond. Julie designed the building herself, and it was built by her son-in-law, son and her partner Richard Fogarty, in the fall of 2010. The interior is a unique purpose-built design which houses a modest living space, a suite for visiting artists in residence, her studio and work area, and Headbones Gallery. The very contemporary design is spare, Spartan and uncluttered and perfectly suited to its functions. The huge high-ceiling studio at the back of the building is a generous space to accommodate Julie's ambitious projects. High windows and openings along one wall provide strong light but not the distraction of the exceptional view. Some of her very large paintings were hanging one row above the

other on the high back wall when I visited. Large worktables carry ideas for projects she is working on, at the time, a series of porcelain and glass birds for a future installation. One long worktable doubles as a dining table for the dinners Julie has always held to gather friends and colleagues. In the long narrow gallery, tall slender windows face east onto the view and punctuate the long gallery wall. Bedrooms are discretely located upstairs at either end of the building.

As we talked, Julie sat cross-legged in her chair while I sat in the same chair once used by the British collector Charles Saatchi. Julie Oakes has had a peripatetic life. She is a free spirit with a lively intelligence, a sense of adventure and a penchant and the courage for living life to the full. But she is also a disciplined worker producing paintings and drawings of extraordinary delicacy and refinement that demonstrate her superb craftsmanship and skill. In addition, she has made sculpture, videos, and produced installations and performances. She was born in Nelson, British Columbia and raised in a privileged and cultured household – her father was a Doctor of music – in Regina. As a child she painted, drew, wrote and built things. From a young age she was attracted to what she considered was the bohemian lifestyle of those working in the arts. She has lived in Vernon, British Columbia, New York, Venice and Toronto. She has travelled widely, initially in the early 1970s throughout Europe and overland to India and later in Mexico, Europe, Central America and the Bahamas. In 2010 she returned to Vernon, BC.

Her career and training has been diverse. In 1969 she received her BFA from the University of Manitoba in Winnipeg. She spent time in

są miejscem realizacji projektów, nad którymi w owym czasie pracuje artystka, serii porcelanowych i szklanych ptaków tworzonych do przyszłej instalacji. Jeden długi podwójny stół roboczy służy jako stół jadalny w trakcie kolacji, które Julie zawsze urządzała, aby zebrać przyjaciół i kolegów po fachu. W długiej, wąskiej galerii, wysokie, smukłe okna skierowane są na wschód i podkreślają długą ścianę galerii. Sypialnie są usytuowane dyskretnie na górze, na obu końcach budynku.

Kiedy rozmawialiśmy, Julie siedziała ze skrzyżowanymi nogami na swoim krześle, podczas gdy ja siedziałam na krześle, które kiedyś było używane przez brytyjskiego kolekcjonera Charlesa Saatchiego. Julie Oakes prowadzi wędrowny tryb życia. Jest wolnym duchem o żywej inteligencji, z poczuciem więzi z naturą oraz z pasją i odwagą, aby żyć pełnią życia. Ale jest także zdyscyplinowaną artystką tworzącą obrazy i rysunki o niezwyklej delikatności i wyrafinowaniu, które dowodzą jej doskonałego warsztatu i umiejętności. Ponadto zajmuje się rzeźbą, filmami wideo, tworzy instalacje i performance. Urodziła się w Nelson w Kolumbii Brytyjskiej i wychowała się w dobrze sytuowanej rodzinie, w kulturalnym domu w Reginie – jej ojciec miał doktorat w dziedzinie muzyki. W dzieciństwie malowała, rysowała, pisała i budowała obiekty. Od najmłodszych lat pociągało ją to, co uważała za styl życia bohemy, osób zaangażowanych w działalność artystyczną. Mieszkała w Vernon w Kolumbii Brytyjskiej, w Nowym Jorku, w Wenecji i Toronto. Od początku lat 70. dużo podróżowała po Europie, wędrowała lądem do Indii, a później do Meksyku, Europy, Ameryki Środkowej i na wyspy Bahama. W 2010 roku wróciła do Vernon w Kolumbii Brytyjskiej.

Jej kariera i edukacja były różnorodne. W 1969 roku otrzymała tytuł licencjata (BFA) na Uniwersytecie Manitoba w Winnipeg. W Toronto

pracowała jako performer, malowała i pisała dla magazynu „File” we współpracy z artystami z General Idea. Potem zaczęła podróżować. W Indiach, podczas pracy nad performancem zainteresowała się buddyzmem i malarstwem tybetańskim. Następnie w Szkocji studiowała malarstwo *thanka* u mistrza z Lhasa Court, a potem zgłębiała historię Chin i Tybetu w Nowym Jorku. Po ślubie (w 1978 roku) przez prawie dwadzieścia lat mieszkała wraz z rodziną w podmiejskiej dzielnicy Fintry niedaleko Vernon, gdzie żyła „bez prądu, kąpiąc się w górskich potokach, ogrzewając się przy ognisku i wychowując dwójkę dzieci, chłopca i dziewczynkę, jedząc naturalną żywność”. Następnie od końca lat 90. mieszkała w Nowym Jorku i tam podjęła dalsze studia. W 2000 roku uzyskała tytuł magistra Sztuki w New York University (Venice Program), mieszkając latem w Wenecji. W 2004 roku otrzymała kolejny tytuł magistra Nauk Społecznych i Politycznych na kierunku Teoria Kultury w New School University.

W całej jej twórczości obecny jest silny wątek narracyjny. Rysunek jest podstawą jej twórczości i przez wiele lat doskonaliła swoje umiejętności w tym zakresie. Wyrobiła w sobie perfekcyjną zdolność obrazowania, a jej wrażliwość przeniknęła znaki, jakie stawia w swych pełnych przepychu pracach rysunkowych. Rysowała przez całe życie, charakteryzuje ją doskonała precyzja kreski i formy, a także silne wyczucie realizmu. Jej rysunek wywodzi się z długiej tradycji, a jej warsztat jest wynikiem niekończącej się praktyki. Punktem odniesienia była dla niej sztuka włoska; podczas wielu wizyt w Wenecji uważnie studiowała rysunek i malarstwo włoskich mistrzów. Kiedy mieszkała w Nowym Jorku, niedziele były zarezerwowane na wizyty w Metropolitan Museum, gdzie studiowała i szkicowała dzieła starych mistrzów.

Toronto working as a performance artist, painting and writing for *File* magazine in association with the artists of General Idea. After this she went travelling. In India, while working on a performance, she became interested in Buddhism and Tibetan painting. She subsequently studied *Thangka* painting with a master Lhasa court painter in Scotland and later studied Chinese and Tibetan history in New York. For nearly twenty years after her marriage in 1978, she lived with her family in the rural district of Fintry near Vernon in a back-to-the-land existence where they lived “without electricity, bathing in mountain fed streams, heating with wood fires and raising two children, a boy and a girl, on natural foods.” Then from the late 1990s she lived in New York and undertook further studies there. She obtained a Masters Degree in art from New York University’s Venice Program in 2000, living in Venice in the summers, and another Masters Degree in social and political science majoring in Cultural Theory from the New School University in 2004.

All of her art has a strong narrative thread. Drawing is the backbone of her work and she has honed her skill over many years. She has developed a superb ability to represent and her sensitivity has become imbued in her mark-making in her luxuriant drawings. She has drawn images all her life and has an assured quality of line and form and a strong sense of rendering. Her drawing is derived from a long tradition and her facility comes from endless practice. Italian art has been a touchstone, and she carefully studied Italian master drawing and painting in Venice during her various visits. When she lived in New York, Sundays were set aside for visits to the Metropolitan Museum to study and draw from the Old Masters.

She considers personal freedom her privilege and her right and seeks independence as her way to live her life to the full. Her life and experience is the subject of her work. “I hedged my life choices towards exposure and diversity. I honed my discipline – painted, drew, created installations, wrote, did performance pieces and produced videos. As a woman, I was always liberated. I came out of childhood in the late sixties – the age of liberation, sexual freedom and expressive sensuality. As I merged into the adult world, I did so with a tool set that included ability, education, family support and a generation, my generation, that fuelled my inclinations to make a ‘difference’ as a woman.”

Sexuality and eroticism is at the core of her work, both in her writing and her visual art. For her, it is an affirmation of gender, of the power women have in this generation to express a different kind of life which was not available previously. She seeks to act within the full range of her sexuality, gender and occupation as an artist. Sexuality is explicit in specific images but also exists subliminally, often expressed through exotic and suggestive colour, form, line and pattern. Provocative nudes were prevalent in her work in the mid-1990s and she called a series in 1993 *Born to Shock*. She has said “Sexuality, always a thread in the fabric of my work, became a warp – more than just a thread. As I began a second Masters Degree from The New School University in New York, I concentrated on sex. I conducted ethnographic research into public sex venues in New York City and documented my discoveries in drawings, writing, and my paintings.”

Wolność osobistą uważa za swój przywilej i prawo, dąży do niezależności jako sposobu na osiągnięcie pełni życia. Jej życie i doświadczenie stają się tematem jej twórczości. „Moje wybory życiowe opierałam na otwartości i różnorodności. Doskonaliłam swoją sztukę – malowałam, rysowałam, tworzyłam instalacje, pisałam, realizowałam projekty performance i produkowałam filmy wideo. Jako kobieta zawsze byłam wyzwolona. Dojrzewiałam pod koniec lat 60. – w epoce liberalizacji, wolności seksualnej i ekspresyjnej zmysłowości. Kiedy wkraczałam w świat dorosłych, robiłam to, korzystając z moich umiejętności, edukacji, wsparcia rodziny i moich rówieśników, mojego pokolenia, które podsycalo moje skłonności do wprowadzania «zmian» jako kobieta”.

Seksualność i erotyzm są podstawą jej twórczości, zarówno w pisarstwie, jak i w sztuce wizualnej. Dla niej jest to afirmacja płci, siły, jaką kobiety z jej pokolenia wykorzystują do promowania innego sposobu życia, takiego, który wcześniej nie był możliwy. Jako artystka stara się używać pełnego zakresu swojej seksualności, płci i możliwości, jakie stwarza jej profesja. Są obrazy, w których seksualność jest manifestowana bezpośrednio, ale czuje się ją również podskórnie, jest wyrażana przez egzotyczny i sugestywny kolor, formę, kreskę i wzór. W jej twórczości w połowie lat 90. dominowały prowokacyjne akty, w 1993 roku swój cykl obrazów zatytułowała *Born to Shock*. Stwierdziła: „Seksualność, jako nic zawsze obecna w materii moich prac, stała się osnową – czymś więcej niż tylko nicią. Rozpoczynając drugie studia magisterskie w The New School University w Nowym Jorku, skupiłam się na tematyce seksualnej. Prowadziłam badania etnograficzne dotyczące seks klubów w Nowym Jorku i dokumentowałam swoje odkrycia w rysunkach, tekstach i w moich obrazach”.

Zawsze wolna od konwencji i wszelkich form opresji seksualnej, Julie pragnęła wykorzystać swoje własne doświadczenia życiowe i przyrzec się temu, jak ludzie doświadczają erotyzmu i wyrażają siebie jako istoty seksualne. Zaowocowało to wydaniem trzech nowel oraz trzech cykli obrazów i rysunków – *Quercia Stories*, *The Revolving Door* i *Conscientious Perversity*. Nowele opowiadają o życiu Justine, która stara się żyć jak młody mężczyzna, życiem wolnym od wszelkich obciążeń, stając się coraz bardziej rozwiązłą. Julie była gotowa do ujawnienia aspektów własnego życia, aby poznać granice erotycznej miłości i wiedzy. Był to jednak bardzo ryzykowny projekt, ponieważ narażał Julie na potencjalną krytykę społeczną z konsekwencjami dla przyjaciół i rodziny. W naszej zachodniej kulturze mainstreamowe tradycyjne społeczeństwo nie jest otwarte na publiczne wyrażanie lub eksploatację seksualności, szczególnie przez kobietę. Tak więc Julie utkała narrację łączącą fakty z fikcją, ostatecznie my – czytelnicy nie wiemy, kiedy Justine jest surogatką Julie, a kiedy nie. Ten podstęp miał swoją kontynuację w sztuce. Pisarstwo było bodźcem dla sztuki, ale sztuka nie była dosłownym przełożeniem dzieła literackiego, raczej obydwie działania przebiegały równolegle, karmiąc się nawzajem. Artystka wykorzystwała tylko te pomysły literackie, które były istotne dla tego, co chciała wyrazić wizualnie.

„W każdą niedzielę mijam 160 przecznic, aby dotrzeć do Metropolitan Museum i ponownie wracam tą samą drogą. W MET stoję i rysuję na kartkach pergaminu o rozmiarach 50 x 60 cm. To reżim, nacechowana stoicyzmem dyscyplina. W tym czasie napisałam również ponad 150 anegdot, wyrosłych z etnograficznych badań podjętych w nowojorskich seks klubach, z kulturowych refleksji i dokumentacji mojego życia osobistego”.

Always choosing to free herself from convention and sexual repression, Julie wanted to extrapolate from her own life experiences and to explore how people experience the erotic and express themselves as sexual beings. This led to three novellas and three series of paintings and drawings – *Quercia Stories*, *The Revolving Door* and *Conscientious Perversity*. The novellas follow the life of Justine, who sought to live the life of a bachelor, a life of freedom without any repercussions, becoming increasingly licentious. Julie was willing to reveal aspects of her own life in order to explore the boundaries of erotic love and knowledge. However, this was a very risky project as it exposed Julie to potential societal criticism with repercussions for friends and family. In our western culture, mainstream society is not open to public expressions or explorations of sexuality, particularly by a woman. So Julie has woven the narrative between fact and fiction so that as readers, we cannot know when Justine is a surrogate for Julie, and when she is not. This subterfuge was continued in the art. The writing stimulated the art but the art was not a literal translation of the writing, rather the two activities went along in parallel streams, each feeding the other. She only used those ideas from the writing that were pertinent to what she wanted to express visually.

“Every Sunday I walk the 160 blocks to the Metropolitan Museum and back. At the Met, I stand to draw, on sheets of parchment paper, 50 x 60 cm. This regime is a stoic discipline. I have also written a series of over 150 anecdotes during this time, based on ethnographic research into the sex clubs in New York, cultural musings and documentation of my personal life.”

Back in her studio, she quoted text from her book which she wrote in the upper and lower part of the sheet. She then completed the work with elaborate drawing. The meaning is not explicit, she presents a fluid sense of reality, and the drawing elicits various interpretations. In this work the eroticism comes through not only through the images themselves, but in the mood created by her manner of drawing. The line is light and feathery, the handling is extremely delicate and sensuous creating a poetic image of complexity and richness.

In a series of twenty-four drawings titled *Donatello Draws*, Julie implies that 15th century Italian sculptor Donatello, has had a hand in the drawings. In each drawing, she began with a drawing she made in the Metropolitan Museum. *Donatello Draws #7 2005* features her drawing of a figure based on a Renaissance sculpture. She has rendered the classical form of this image with powerful line and volume but also with extraordinary refinement. Behind this figure is an image of a copulating couple in a contemporary style, by inference by Donatello. For Julie, this is an intentional obfuscation of both the source and protagonists, underlying her intention to reveal/obscure.

In New York, Oakes completes the text and paintings for the trilogy *Human Sacrifice – Quercia Stories*: forward by Susan Brandoli, *The Revolving Door*: forward by Dr. Terry Williams and *Conscientious Perversity*: forward by Dr. Robert C. Morgan published by Rich Fog Publishing, Canada. She reads from *Quercia Stories* at Louise Bourgeoise's salon in New York, and has a solo exhibitions of *Quercia Stories* at Rivington Gallery, London, England and The Art Ark, Vernon, British Columbia.

Po powrocie do pracowni w górnej i dolnej części kartki pisze teksty, cytując swoją książkę. Następnie uzupełnia pracę wyrafinowanym rysunkiem. Znaczenie dzieła nie jest jednoznaczne, uosabia ono płynne poczucie rzeczywistości, a rysunek wywołuje różne interpretacje. W tej pracy erotyka przejawia się nie tylko w samych obrazach, ale i w nastroju, jaki wywołuje jej sposób rysowania. Kreska jest lekka i delikatna, artystka operuje nią niezwykle subtelnie i zmysłowo, tworząc bogaty poetycki obraz.

W cyklu dwudziestu czterech rysunków zatytułowanym *Donatello Draws*, Julie sugeruje, że XV-wieczny włoski rzeźbiarz Donatello miał w nich swój udział. Każdy rysunek zaczyna się od szkicu, który wykonała w Metropolitan Museum. *Donatello Draws #7 2005* przedstawia wykonany przez nią rysunek postaci oparty na renesansowej rzeźbie. Klasyczną formę tego wizerunku oddaje za pomocą wyrazistej kreski i głębi, z nadzwyczajną finezją. Za tą postacią kryje się obraz kopulującej pary przedstawionej we współczesnej manierze, ale według Donatella. Dla Julie stanowi to celowe utajnienie zarówno źródła, jak i protagonistów, leżące u podstaw jej intencji ujawnienia/ukrycia.

W Nowym Jorku Oakes kończy tekst i obrazy do trylogii *Human Sacrifice – Quercia Stories*, które są promowane przez Susan Brandoli; *The Revolving Door*, promowane przez Dr. Terry'ego Williamsa i *Conscientious Perversity*, promowane przez Dr. Roberta C. Morgana, a opublikowane przez Rich Fog Publishing, Kanada. Artystka czyta fragmenty *Quercia Stories* w salonie Louise Bourgeoise w Nowym Jorku, a także organizuje indywidualne wystawy *Quercia Stories* w Rivington Gallery w Londynie oraz The Art Ark w Vernon w Kolumbii Brytyjskiej. W Ontario *Revolving Door* i *Conscientious Perversity* są prezentowane w Lehmann Leskiw Fine Arts w Toronto – recenzuje je Ashley Johnson dla „Canadian Art Magazine”.

W pracy *Heightened by the Rain* z cyklu *Gentle Bondage* z 2001 roku artystka zastosowała z wycuciem i wyrafinowaniem podstawową kolorystykę, tworząc tym samym dzieło niezwykle piękne. Piękno dla Julie łączy w sobie równowagę, harmonię i wyobraźnię, to co pozytywne oraz to, co ma charakter osobisty. Erotyczna opowieść dotyczy Tycjana, włoskiego artysty z XVI wieku. Dzieło celowo przywołuje banalną metaforykę róż i koronek, oznak romantycznej miłości, a także jej osobistą ikonografię. Dla Julie obraz ten jest wyrazem pochlebstwa i manipulacji, ujawnia „uwiedzenie kobiety. To jest dar”.

Okrągły format pracy naśladuje motyw tonda z włoskiego malarstwa renesansowego. Jaskrawy, pionowy, czerwony pas przecina 305-centymetrowe tondo na pół. Jest tam koronkowa bielizna rzucona niedbale po prawej stronie (koronkowa bielizna jest na ogół substytutem Julii) i długie róże rozrzucone po lewej stronie. Te wyraziste elementy zderzają się z delikatnymi, z tekstem z książki przetłumaczonym na włoski, wyobrażeniem satyra na środkowym czerwonym tle, dwiema jaszczurkami spletanymi ze sobą po lewej stronie – uprawiającymi miłość albo pożerającymi się nawzajem. Bogata autobiograficzna narracja obfituje w metafory. Kolor jest odważny i uwodzicielski, kreska pewna i zmysłowa, a precyzyjny wzór koronki – delikatny, kruchy i kobiecy, co pozwala Julii stworzyć piękny obraz. Do wykonania tego obrazu Julie wykorzystała tradycyjną technikę typową dla malarstwa weneckiego, używając pigmentowego podkładu zmieszanego z gipsem sztukatorskim i klejem ze skóry królika, a następnie umieszczając na nim tekst i inne elementy za pomocą farby olejnej.

Heightened by the Rain pokazana w cyklu *Gentle Bondage*: Julie Oakes w Vernon Public Art Gallery, 2002. Praca została nabyta przez Vernon Performing Art Centre dzięki darowiźnie kolekcjonera w 2003 roku.

In Ontario, both *Revolving Door* and *Conscientious Perversity* show at Lehmann Leskiw Fine Arts in Toronto which is reviewed by Ashley Johnson for Canadian Art Magazine.

In *Heightened by the Rain* from the series *Gentle Bondage* of 2001, the format is a basic colour scheme imbued with a sense of connoisseurship and refinement to create something of beauty. Beauty for Julie incorporates balance, harmony and imagination and aspects of the personal and positive. The erotic story is of Titian, an Italian artist of the 16th century. The work intentionally reclaims the banal imagery of roses and lace, signs of romantic love and also her personal iconography. For Julie the image is sycophant and manipulative but reveals “the seduction of a woman. It is a gift.”

The round format mimics the circular tondo style of Italian renaissance painting. A vivid, vertical red strip cuts the 305 cm. tondo in half with lacy underwear thrown haphazardly to the right (the lacy underwear is generally a surrogate for Julie) and long-stemmed roses thrown to the left. These bold elements are set off against small delicate ones, the text from the book translated into Italian, a satyr on the central red ground and, to the left, two lizards twisted upon each other, either making love or devouring each other. The rich autobiographical narrative is laden with metaphor. The colour is bold and seductive, the line assured and sensual and the detailed patterning of the lace is delicate, fragile and feminine, and achieves Julie's intent to create a beautiful image. To produce this painting Julie employed a traditional technique from Venetian painting using a pigmented background mixed with gesso and rabbit skin glue, and then working over this with text and other elements in oil paint.

Heightened by the Rain exhibited in *Gentle Bondage: Julie Oakes* at the Vernon Public Art Gallery, 2002. It was acquired by The Vernon Performing Art Centre through a collector donation in 2003.

Cock Fight completed in 2001, was Julie's response to the attack on the World Trade Centre. She was in New York at the time living ten blocks from the towers and was deeply shocked by the immediacy and impact of the event. The huge painting, over 275 cm high by 396 cm wide, expresses the menace of the event. The large aggressive cock with wings out-stretched looms ominously out of the canvas, powerfully aggressive, the essence of dominance. For this painting, Julie drew from a stuffed bird. "I use birds, animals and reptiles that have been preserved through taxidermy, rather than photographs, whenever possible. I like to manipulate light upon their feathers and place them in strange positions. Then I capture them, paint them and give them power." She has rendered the pelt of the bird with bold fast strokes of colour capturing the solid form of the body underneath and also the lightness of the outstretched wings raised in preparation for flight. The dark background adds significantly to the drama of the painting.

Living on Thompson Street in a direct line north of the Twin Towers, Oakes experiences 9/11 and reports daily for the CBC Morning Show. She establishes a studio at Morgan and Grand in Brooklyn and completes a series of paintings that focus on 9/11, American homeland protection measures and hawkish military action. The CBC reportage becomes the text for *The Canadian Gift Proposal*, a project intended to place pieces from the series in Canadian institutions.

Praca *Cock Fight* ukończona w 2001 roku była reakcją Julie na atak na World Trade Center. W tym czasie Oakes przebywała w Nowym Jorku, mieszkając dziesięć przecznic od wieżowców i była głęboko zszokowana bliskością i skutkami tego wydarzenia. Ogromny obraz, o wysokości ponad 275 cm i szerokości 396 cm, wyraża groźbę tego zdarzenia. Niezwykle napastliwy, duży agresywny kogut z rozpostartymi skrzydłami złowieszczo wylania się z płótna, będąc kwintesencją dominacji. Modelem dla koguta z obrazu był wypchany ptak. „Kiedy tylko to możliwe, wykorzystuję preparowane metodą taksydermii ptaki, zwierzęta i gady, a nie zdjęcia. Lubię operować światłem, które układa się na ich piórach i ustawiać je w dziwnych pozycjach. Potem staram się to uchwycić, namalować i dać im moc.” Julie odtworzyła upierzenie ptaka śmiały, szybkimi pociągnięciami pędzla, oddając solidną budowę ciała, a także lekkość rozpiętych skrzydeł uniesionych w gotowości do lotu. Ciemne tło znacznie pogłębia dramaturgię obrazu.

Mieszkając na Thompson Street, na północ od Twin Towers, Oakes przeżywa dzień 11 września i codziennie zdaje relacje dla CBC Morning Show. Otwiera pracownię w Morgan and Grand na Brooklynie i kończy serię obrazów, które koncentrują się na wydarzeniach z 11 września, amerykańskich działaniach na rzecz ochrony kraju i brutalnych działaniach wojskowych. Reportaż CBC staje się materiałem dla *The Canadian Gift Proposal*, projektu mającego na celu umieszczenie prac z tego cyklu w instytucjach kanadyjskich.

Buddyzm zajmuje kluczowe miejsce w życiu i pracy Oakes. Jest to droga do oświecenia. Buddyzm jest dla niej szczerą wiarą i poszerza jej zmysł percepcji. Artystka wykorzystuje swoje przekonania jako inspirację, stanowią wskazówki do pracy i źródło tematów. W 1972 roku, studiując malarstwo *thanka*, przyjęła surową dyscyplinę

buddyjskiej praktyki, wykonując 100 000 prostracji przez sześć miesięcy po cztery godziny dziennie. Rozpoczęła też (ale nie ukończyła) 100 000 powtórzeń innej mantry pod kierunkiem mistrza buddyjskiego Akonga Rimpoche. Wyrobiła w sobie głębokie zrozumienie dla estetyki buddyzmu i buddyjskich wyobrażeń. Dzięki temu duchowe narracje wywodzące się z ikonografii wschodniej ożywiają jej sztukę. Wiara pomogła jej osiągnąć siłę w obrazowaniu, artystka stara się stworzyć aurę emanującą z jej prac poprzez skalę lub detale oraz dzięki wewnętrznej energii. Julie wielokrotnie czerpie z mistrzowskich dzieł buddyjskiej ikonografii, w tym wyobrażeń Buddy, Bodhisattwów czy bóstw towarzyszących, w oparciu o obrazy i rzeźby z kolekcji Far Eastern Collections of the Royal Ontario Museum, Metropolitan Museum i w oparciu o publikacje. Jest to widoczne szczególnie w niektórych obrazach z cykli powstałych między 2005 a 2009 rokiem., zatytułowanych *The Buddha Composed*, *The Buddha Disturbed*, *Pass the Buddha* i *Genesis*.

Julie opisuje *The Buddha Disturbed* jako obraz „oparty na prostej przesłance. Aby oczyścić umysł, konieczne jest uwolnienie się od wszelkich niepokojów, jednak świat jest pełen czynników rozprasających”. *The White Tara Stays Calm in a Whirlwind of Fecundity* to duży obraz z tego cyklu. Bodhisattwa, Biała Tara jest ucieleśnieniem współczucia, długiego życia, uzdrowienia i spokoju. „Matka Buddów, Biała Tara znana jest z gestów ekstremalnej szczodrości”. Granaty, zachodni symbol płodności, oraz papaje, wschodni symbol łaski istnienia, wirują wokół niej, gdy w doskonałym skupieniu jedzie na lwie śnieżnym. Symbolizuje ona obietnicę uzyskania oświecenia w kobiecym ciele. Błogosławione owoce opuszczają ją, by przeszkodzić podstępnej bestii kroczącej po wąskiej linii w dół w mrocznej egzystencji”. Stworzone przez Julie, a wykonane na podstawie drzeworytu z Indii żywe, wirujące,

Buddhism holds a central place in her life and work. Through Buddhism she has sought enlightenment. For her, Buddhism is a generous faith and it has expanded her mind in terms of the possibilities of vision. She draws on her beliefs for inspiration, guidance and subject matter. In 1972, while studying *Thangka* painting, she embraced the severe discipline of Buddhist practice by doing 100,000 prostrations for four hours a day for six months. She also began, (but did not complete,) 100,000 repetitions of another mantra under the guidance of a Buddhist master, Akong Rimpoche. She has developed a deep understanding of the aesthetics of Buddhism and Buddhist imagery. Due to her understanding of the cosmology of Tibetan Buddhism, spiritual narratives derived from Eastern iconography animate her art. Her belief has helped her to attain power in her imagery as she tries to create an aura emanating from her work through scale or detail and the inherent energy. Julie repeatedly draws from master works of Buddhist iconography, including the Buddha, Bodhisattvas or attendant deities, based on images and sculptures in the Far Eastern Collections of the Royal Ontario Museum, the Metropolitan Museum and printed materials. They are featured particularly in some works in the series from 2005 to 2009, titled *The Buddha Composed*, *The Buddha Disturbed*, *Pass the Buddha* and *Genesis* paintings.

Julie describes *The Buddha Disturbed* as “based on a simple premise. In order to empty the mind, it is necessary to liberate from all disturbances, yet the world is rife with distractions.” *The White Tara Stays Calm in a Whirlwind of Fecundity* is a large painting from that series. A Bodhisattva, White Tara is the embodiment of compassion, long life, healing

and serenity. “The Mother of Buddhas, White Tara, is known for her gestures of extreme generosity. Pomegranates, a western symbol of fertility, and papayas, an eastern symbol for the bounty of existence, whirl around her as, with perfect focus, she rides a snow lion. She represents the vow to be enlightened in a woman’s body. The bounteous fruits leave her plane to disturb the stealthy progress of a beast walking a tight rope downwards in a dark existence.” Based on her drawing of a woodblock print from India, Julie’s animated swirling linear depiction of the White Tara, radiant with wisdom and enlightenment, has positive energy and life force. It is a sensitive yet vital rendition that captures the essence of Tibetan form. Over this image are strewn the fruits and seeds almost orgiastic in their vitality which allude to a bursting new life. The dark band below is the opposite and denotes darkness and negative energy, a counterpoint to the heavenly forms above, metaphors for the dichotomy between life and death.

Some of the *Pass the Buddha* paintings made between 2007 and 2009 were based on an image/sculpture in the Far Eastern Collections of the Royal Ontario Museum. For Julie, they started with “a wood panel over which canvas is stretched and a yellow ground is applied, reminiscent of light and also referencing Tibetan butter sculptures, Chinese ivories and gold icons. It’s an exercise in creativity whereby I began with the Buddha panel, I passed it over to one of my artist friends, who took it to their studios so that I had no knowledge of what was going on, and they attempted to disturb my rendition of the Buddha. They passed it back to me again. I got the chance to bring it more into line with what I had originally thought and also with the project as a whole and then

linearne przedstawienie Białej Tary promieniujące mądrością i oświeceniem ma pozytywną energię i siłę życiową. Jest to istotne, wrażliwe ujęcie, które oddaje istotę tybetańskiej natury. Rozsiane na tym obrazie owoce i nasiona są niemal orgiastyczne w swojej witalności, przywołują na myśl eksplozję nowego życia. Mroczne pasmo poniżej stanowi przeciwieństwo i symbolizuje ciemność i negatywną energię, kontrapunkt dla niebiańskich form powyżej, metafory dychotomii życia i śmierci.

Niektóre z obrazów z cyklu *Pass the Buddha* wykonanych w latach 2007–2009 były oparte na obrazie/rzeźbie z kolekcji Far Eastern Collections of the Royal Ontario Museum. Dla Julie początkiem była „drewniana płyta, na którą naciągnięto płótno i nałożono żółty grunt, przypominający światło, a także nawiązujący do tybetańskich rzeźb z masła, chińskiej kości słoniowej i złotych ikon. Jest to ćwiczenie twórcze, które zaczęłam od namalowania wizerunku Buddy. Przekazałam je potem jednemu z moich przyjaciół artystów, który wziął je do swojej pracowni, tak że nie wiedziałam, co się z nim dzieje, podczas gdy on próbował wprowadzić zmiany do mojej interpretacji Buddy. Obraz powrócił do mnie. Miałam szansę przywrócić mu kształt zgodny z moją początkową intencją, spójny z całym projektem, a potem mój przyjaciel miał ostatnią szansę na ponowną ingerencję.” W przypadku jednego z paneli z cyklu *Pass the Buddha* stworzonego z Srdjan Segan w 2007 roku, Julie rozpoczęła zadanie od przedstawienia Bodhisattwy z kolekcji Royal Ontario Museum namalowanego na długim, wąskim płótnie. Srdjan wykonał na nim swoje charakterystyczne wydłużone postacie w paśmie przechodzącym pionowo przez obraz Julie. Jego postacie symbolizują udrękę, co kontrastuje ze spokojem bóstwa namalowanego przez Julie. Dla niej *Pass the Buddha* jest „medytacją nad brakiem więzi i uniwersalną świadomością”. Cały proces wzmacnia wzajemny szacunek między artystami.

Oakes ma indywidualną wystawę cyklu *The Buddha Disturbed* w The Art Gallery of The South Okanagan, której kuratorem jest Paul Crawford. Po rozszerzeniu cyklu o zespołowy projekt *Pass the Buddha* wystawa zyskuje tytuł *The Buddha Composed*. Kuratorką wystawy jest Katarina Atanassova, ekspozycja jest prezentowana w The Varley Gallery w Ontario. Oakes została zaproszona do pełnienia funkcji kuratora wystawy *Aligning With Beauty* w The Varley Gallery. Wystawa *The Buddha Composed* jest prezentowana w Canadian Museum of Northern History oraz Galerie Samuel Lallouz w Montrealu.

W 2011 roku Julie rozpoczęła pracę nad *Sparrow Swounds*, które odnoszą się do „kruchości i niepowtarzalności każdego życia. Jednym z najtrudniejszych tematów jest korelacja między wszechmocą miłości a światem przemocy i śmierci”. *Sparrow Swounds* był pokazany w Canadian Clay and Glass Museum w Waterloo. Praca ta jest kontynuacją duchowych poszukiwań artystki i łączy jej zainteresowanie tak instalacją, jak i rzeźbą. Pod sufitem powieszono stado szklanych wróbli; każdego dnia o ustalonej godzinie, po odtworzeniu nagrania hymnu *God Sees the Little Sparrow Fall*, jeden ze szklanych ptaków spada i rozbija się o podłogę. (Aby utrzymać stado w stanie nienaruszonym, wieczorem zastępowano rozbitego ptaka nowym). Do tego celu wykonano dwa zestawy szklanych ptaków, jeden w Berango Studios w Murano we Włoszech, a drugi w Geisterblitz Glass Studio w Toronto. To poetyckie dzieło jest zarazem refleksją nad witalnością, ale i kruchością życia.

Oakes poznaje Alfreda Engerera, w 2007 roku w studiu Geisterblitz rozpoczyna z nim pracę nad realizacją szklanych ptaków do *Swounds*. Zostaje zaproszona jako gość (*Between the Idea and*

they got one last chance to disturb it.” For one *Pass the Buddha* panel created with Srdjan Segan in 2007, Julie began with a rendition of Bodhisattva in the Royal Ontario Museum collection painted on tall narrow canvas. Over this, Srdjan has painted his characteristic elongated figures in a band passing vertically through Julie’s image. His figures denote anguish in great contrast to the serenity of the Julie’s deity. For Julie, *Pass the Buddha* is a “meditation on non-attachment and universal consciousness.” It was an enriching process of mutual respect between the artists.

Oakes has a solo exhibition of *The Buddha Disturbed* at The Art Gallery of The South Okanagan curated by Paul Crawford. Expanding the series to include a collaborative project *Pass the Buddha*, the exhibition becomes *The Buddha Composed* curated by Katarina Atanassova and shows at The Varley Gallery, Ontario. Oakes is invited to curate *Aligning With Beauty* at The Varley Gallery. *The Buddha Composed* shows at The Canadian Museum of Northern History and Galerie Samuel Lallouz in Montreal.

In 2011, she began working on *Sparrow Swounds*, which addresses “the fragility and individuality of each life. One of the most difficult concepts to deal with is the correlation between a loving omnipotence and the reality of violence and death.” *Sparrow Swounds* was held at the Canadian Clay and Glass Museum in Waterloo. This work continues her spiritual quest and brings together her installation and sculptural interests. The flock of glass sparrows was suspended from the ceiling and each day at a set time, following the recorded hymn *God Sees the Little Sparrow Fall*, one of the glass birds

falls and crashed to the floor. (To keep the flock intact, each fallen bird was replaced every evening) Two sets of glass birds were made for this, one at the Berango Studios, Murano, Italy and the other at the Geisterblitz Glass Studio in Toronto. This poetic work is a meditation on both the vitality but also the fragility of life.

Oakes meets Alfred Engerer and Giesterblitz studio and begins to work with him on the production of the glass birds for *Swounds* in 2007. She is invited to be the guest speaker (*Between the Idea and the Reality*) for RBC Glass Awards and Winnifred Schantz Ceramic Award. Her solo exhibition *Swounds* curated by Christian Bernard Singer opens 2011 at The Canadian Clay and Glass Gallery in Waterloo, Ontario.

As well as working as an artist, Julie has published her writing and run a gallery. From 1994 to 2000 she owned and directed Headbones Gallery in Vernon BC, a gallery showcasing local and national artists. The gallery was resurrected in Toronto with partner Richard Fogarty in 2005 and relocated to Vernon in 2010. She wrote her first unpublished novel in 1974. Since 2001, Rich Fog Publishing has published the four novels and three drawing anthologies in which she is the major writer. In the 1980s and 1990s she also produced videos with bold sexual imagery.

After six years in process, *HOOKS*, Oakes' novel focusing on prostitution in India is published by Dundurn Press, Toronto, Ontario, 2012, with book signings in Victoria, Vancouver, Okanagan and Toronto.

In the quest for her authentic self, Julie Oakes has extrapolated from her own life. She has

the Reality) w ramach ceremonii RBC Glass Awards i Winnifred Schantz Ceramic Award. Jej indywidualna wystawa *Swounds*, której kuratorem jest Christian Bernard Singer, zostaje otwarta w 2011 roku w Canadian Clay and Glass Gallery w Waterloo, Ontario.

Poza pracą artystyczną Julie publikuje swoje teksty i prowadzi galerię. W latach 1994–2000 była właścicielem i dyrektorem Headbones Gallery w Vernon BC, galerii prezentującej lokalnych i krajowych artystów. Galerię reaktywowała w Toronto z partnerem Richardem Fogarty'm w 2005 roku, a w 2010 roku przeniosła ją do Vernon. Swoją pierwszą niepublikowaną powieść napisała w 1974 roku. Od 2001 roku wydawnictwo Rich Fog Publishing opublikowało cztery powieści i trzy antologie rysunku, głównie z jej tekstami. W latach 80. i 90. XX wieku zrealizowała również filmy wideo z wykorzystaniem śmiałych obrazów seksualnych.

Po sześciu latach pracy, *HOOKS*, powieść Oakes poruszająca tematykę prostytucji w Indiach, zostaje opublikowana przez wydawnictwo Dundurn Press, Toronto, Ontario, 2012. Artystka odbywa spotkania autorskie, połączone z podpisywaniem książki w Victorii, Vancouver, Okanagan i Toronto.

W poszukiwaniu swojego prawdziwego „ja” Julie Oakes dokonuje analizy własnego życia. Odsunęła na bok ostrożność i wyzwoliła się emocjonalnie po to, by wieść życie pełne przygód w poszukiwaniu sensu istnienia. W ten sposób unikała bezpiecznych wyborów i wywoływała liczne kontrowersje. Jej obrazy narracyjne przeplatają się z mitologią, jej własnymi doświadczeniami i odwołaniami do różnych źródeł. Wykorzystując swój osobisty zasób wyobrażeń oraz techniczną wirtuozerię, artystka prezentuje inspirujące i żywiołowe dzieła

sztuki o dużej sile wyrazu i symboliki. Kobieca zmysłowość wpisana jest w kruche piękno jej obrazów. W swoim „tańcu życia” Julie akcentuje zmysłowość i seksualność, odnosi się do istoty kobiecości i problemu feminizmu, zgłębia przy tym wiele aspektów dotyczących naszego człowieczeństwa: zjawisk społecznych, środowiskowych, filozoficznych i duchowych.

Patricia Ainslie

W 2014 roku Oakes ma kolejną wystawę indywidualną *Awestruck Calendar of Ecology* w The Canadian Clay and Glass Museum. Kuratorem wystawy jest Christian Bernard Singer.

Podczas realizacji wystawy *SHESHE* w Penticton Art Gallery – Christian Bernard Singer zostaje poproszony o napisanie wstępu do katalogu, w którym odniósłby się do najnowszej twórczości Oakes.

Wyobraźcie sobie stado pięknych szklanych wróbli zawieszonych pod sufitem Canadian Clay and Glass Gallery – dramatycznej, architektonicznej przestrzeni muzealnej, mającej 25 metrów wysokości, z gładką betonową posadzką odbijającą światło z wnętrza okiennych. System nagłaśniający odtwarza prosty utwór – hymn. Potem następuje niewiarygodny szok, gdy jeden z pięknych ptaków spada i rozbija się o podłogę.

Prezentowana w 2011 roku ekspozycja *Swounds* autorstwa Julie Oakes była wystawą o kruchości i jednostkowości życia. Składała się z siedmiu instalacji szklanych i ceramicznych, uzupełnionych o dodatkowe rzeźby i prace na papierze. Ta spektakularna, przejmująca i piękna wystawa stanowiła żarliwe przesłanie dotyczące rzeczywistości, zaś fakt, że po raz pierwszy miałem okazję pracować z artystką jako kurator, ostatecznie zmienił moje życie.

thrown caution to the wind and freed herself emotionally to live a life of adventure in her search for meaning. In doing so, she has avoided safe choices and has courted potential controversy. Her narrative images are laced with mythology, her own and references drawn from diverse sources. Employing her personal inventory of images and with her technical virtuosity, she presents inspired and vivacious art works of expressive and symbolic power. Feminine sensuality is embedded in the fragile beauty of her images. In her dance of life, Julie has embraced sensuality, sexuality, feminism, femininity and has explored many aspects of our humanity: social, environmental, philosophical, and spiritual.

Patricia Ainslie

In 2014, Oakes has another solo exhibition *Awestruck Calendar of Ecology* at The Canadian Clay and Glass Museum. Christian Bernard Singer is the curator.

When the *SHESHE* opens at the Penticton Art Gallery, Christian Bernard Singer is invited to write the Forward for the catalogue in order to situate the work within Oakes' recent oeuvre.

Imagine a flock of beautiful glass sparrows suspended from the ceiling of The Canadian Clay and Glass Gallery – a dramatic, architectonic museum space with a twenty-five foot expanse to the ceiling and, below, a polished concrete floor reflecting the light from the recessed windows. A simple hymn comes on the sound system. Then, there is a cataclysmic shock as one of the beautiful birds falls from the flock and shatters on the floor below.

Presented in 2011, *Swounds* by Julie Oakes was an exhibition about the fragility and individuality of life, comprising seven installations in glass and ceramic, complemented by additional sculptures and works on paper. This spectacular, poignant and beautiful exhibition affirmed an impassioned message to really live life, and as my first opportunity to work with the artist as curator, was ultimately life changing.

Almost immediately after *Swounds*, we began work on a new exhibition, which also opened at the Canadian Clay and Glass Gallery in 2015. *Awestruck: Calendar of Ecology* suggested a planetary future of cataclysmic storms leaving “a wounding devastation that is both natural and man-made.” At the heart of the exhibition was *The Blue Tornado*, an installation of 120 suspended cerulean-blue glass birds that came together to form an enormous tornado formation. Simultaneously a scene of calamitous action and frozen monument, as the funnel approached the gallery floor, the colour darkened to cobalt blue. Dust, shards and chunks of cobalt glass, some still showing the evidence of the broken glass bottles from which they came, were scattered on the floor. The formation of birds reminded one of starlings or sparrows – diminutive and vulnerable on their own yet in large numbers felt like an intimidating, Hitchcockian mass of would-be predators. In this work, the innumerable yet practically imperceptible ecological causes and effects of human activity compounded together to create an apocalyptic storm in which the natural world is forever changed. Framed by the architectonic features of the gallery, the installation evoked the terrifying power and destruction of a real tornado – rendered even more ominous yet breathtakingly magnificent in its complete stillness, as if time has been

Prawie natychmiast po *Swounds* rozpoczęliśmy pracę nad nową wystawą, która została otwarta również w Canadian Clay and Glass Gallery w 2015 roku. *Awestruck: Calendar of Ecology* wskazywał na przyszłość planety w postaci katastrofalnych burz, które pozostawią „zniszczenia, zarówno te powstałe wskutek działalności człowieka, jak i natury”. Serce wystawy stanowiła *The Blue Tornado*, instalacja złożona ze 120 podwieszonych modro-niebieskich szklanych ptaków, które razem tworzyły ogromną formację przypominającą tornado. Był to jednocześnie obraz tragicznego kataklizmu i zastygłego w bezruchu monumentu. Gdy trąba powietrzna docierała do podłogi galerii, kolor ciemniał aż do kobaltowego błękitu. Na podłodze rozrzucono pył, okruchy i kawałki szkła kobaltowego, niektóre z nich wciąż przywodziły na myśl pozostałości potłuczonych szklanych butelek. Stado ptaków przypominało szpaki lub wróble – malutkie i bezbronne same w sobie, ale w dużej liczbie sprawiały wrażenie groźnej, hitchcockowskiej masy potencjalnych drapieżników. W pracy tej liczne, choć praktycznie niezauważalne ekologiczne przyczyny i skutki działalności człowieka połączyły się w apokaliptyczną nawałnicę, w której świat przyrody zmienia się na zawsze. Instalacja, ujęta w architektoniczne ramy galerii, przywoływała przerażającą moc niszczenia prawdziwego tornada – jeszcze bardziej złowieszczonego i zapierającego dech w piersiach w jego całkowitym bezruchu. Jakby czas został zakłócony lub zatrzymany. Zwracając uwagę na ryzykownie jednostronny i dominujący związek ludzkości z Matką Naturą, praca ta stanowi punkt odniesienia dla pozostałych rzeźb i instalacji, które przypominają o przyszłych stratach w świecie przyrody; każda z nich umieszczona jest w szerszym – odnoszącym się do człowieka – kontekście roku kalendarzowego.

SHESHE w Penticton Art Gallery to między innymi instalacja autorstwa Oakes zatytułowana *SheShe* z pomalowaną podłogą, na której umieszczone są wysokie białe ceramiczne obcasy, krzesła z obiciem z tkaniny gobelinowej ozdobione aluminiowymi skrzydłami i innymi częściami ciał zwierząt oraz długi stół z odlewanyymi aluminiowymi kopytami–nózkami ozdobiony bieżnikiem, na którym stoi butelka perfum z dmuchanego szkła (*Cunté*, 1994). Przywodząc na myśl przestrzeń wnętrza mieszkalnego, krzesła nie pozostają w relacji ani do stołu, ani do siebie nawzajem, co podkreśla odczucie ich indywidualizmu; czujemy się, jakbyśmy byli wtajemniczani w ich komunikację z innym światem. Przyjmując taką interpretację: stół zaczyna przypominać ołtarz, a cała instalacja staje się bardziej tajemnicza, ponieważ ściany zostały pomalowane w kolorze głębokiego nokturnowego indygo (kolor ten jest obecny w całej ekspozycji). Oakes porusza zagadnienie tradycyjnego wykorzystania natury do nadania wnętrzu mistycznych proporcji, zapraszając nas do wkroczenia w magiczną – wręcz oniryczną – krainę.

Oakes jest mistrzynią opowieści (zarówno w swojej pracy wizualnej, jak i literackiej) i czuje się, że te trzy wystawy łączą się w trylogię. Od odtworzenia patriarchalnych narracji dotyczących sensu życia w *Swounds* do zgłębiania wątku gniewu i oczyszczenia ikonograficznej bogini, Matki Natury w *Awestruck*. W *SHESHE* Oakes przypomina nam o mocy Kobiety-Żywicielki. Wracamy do punktu wyjścia. Bez względu na temat, Julie Oakes wnosi wizjonerską, niemal atawistyczną wrażliwość zarówno w odniesieniu do swojej twórczości, jak i do narracji, która ją przenika. Niezależnie od tego, czy Julie Oakes w swojej pracy artystycznej zajmuje się zagadnieniami, które są trudne same w sobie, czy też

interrupted or stopped. While drawing attention to humankind’s temerarily unidirectional and controlling relationship with Mother Nature, this work set the scene for the remaining sculptures and installations that memorialized the future losses of flora and fauna, each represented within the human time context of a calendar year.

SHESHE at the Penticton Art Gallery includes Oakes’ installation *SheShe* of a painted floor, on which are white ceramic high heels, chairs with tapestry upholstery embellished with aluminum wings and other animal parts, and a long table with cast aluminum hooves-feet decorated by a runner on which stands a blown glass perfume bottle (*Cunté*, 1994). While evoking an interior domestic space, the chairs are neither in relation to the table nor to each other, emphasising a sense of individuality, and it is as if we are privy to their communicating with another world. With this possible reading, the table now begins to resemble an altar, and the whole installation is made more mysterious by the walls having been painted a deep nocturnal indigo (this colour continues throughout the rest of the exhibition). Oakes raises the traditional use of nature to embellish the home to mystic proportions, inviting us to enter a magical – even dream-like – realm.

Oakes is a master storyteller (both in her visual and written work) and one gets a sense of the three exhibitions coming together as a trilogy. From reclaiming patriarchal narratives about the meaning of life in *Swounds*, to exploring the wrath and cleansing of the iconographic goddess, Mother Nature in *Awestruck*, In *SHESHE*, Oakes brings us back to the power

of the Feminine, as nurturer. Home again. No matter the subject, Julie Oakes brings a visionary, almost atavistic, sensibility to both her work and to the narrative that informs it. Whether Julie Oakes' art practice deals with inherently difficult subjects or pushes boundaries of spiritual and Feminist constructs, there is always great beauty in her work, and her rich imagination and penetrating perspective serve the mastery of her artistry.

Christian Bernard Singer

At the WhereWhere Residency in Beijing China, Oakes supervises the production of her tapestry *Day Here Night There* and completes *The Moon Cycle*, 28 gouaches. Oakes and Fogarty, on their return create their first art-centric travel magazine "China Time".

Oakes' solo exhibition *Awestruck Calendar of Ecology* at the Canadian Clay and Glass Gallery curated by Christian Bernard Singer opens in September 2015.

Curator Neil Tetkowski invites Susan Colette, Julie Oakes and Christian Bernard Singer to present *Three Canadian Artists Reflect on the Natural World* at the Karl and Helen Bulger Gallery, Kean University, Union City, New Jersey.

In 2016, *Blue Tornado Redux* Oakes' solo exhibition curated by Lubos Culen shows at the Vernon Art Gallery, Vernon, British Columbia.

Oakes' *Striving in the Pink Lane* and *Half Full Half Empty* is included in *INTERWOVEN: New Canadian Perspectives into Textiles and Printmaking*: curated by Derek Besant and

przesuwa granice konstruktów duchowych i feministycznych, jej twórczość cechuje zawsze ogromne piękno, a jej bogata wyobraźnia i przenikliwy punkt widzenia służą doskonaleniu jej sztuki artystycznego.

Christian Bernard Singer

W WhereWhere Residency w Pekinie Oakes nadzoruje realizację swojej tkaniny artystycznej *Day Here Night There* i kończy *The Moon Cycle* – 28 gwaszy. Oakes i Fogarty po powrocie tworzą swój pierwszy – poświęcony sztuce – magazyn podróżniczy „China Time”.

Indywidualna wystawa Oakes *Awestruck: Calendar of Ecology* w Canadian Clay and Glass Gallery, której kuratorem jest Christian Bernard Singer, zostaje otwarta we wrześniu 2015 roku.

Kurator Neil Tetkowski zaprasza Susan Colette, Julie Oakes i Christiana Bernarda Singera do zaprezentowania projektu *Three Canadian Artists Reflect on the Natural World* w Karl and Helen Bulger Gallery, w Kean University, Union City, New Jersey.

W 2016 roku Oakes ma indywidualną wystawę *Blue Tornado Redux*, której kuratorem jest Lubos Culen, w Vernon Art Gallery w Vernon, w Kolumbii Brytyjskiej.

Striving in the Pink Lane i *Half Full Half Empty* autorstwa Oakes są częścią wystawy *INTERWOVEN: New Canadian Perspectives into Textiles and Printmaking*, której kuratorami są Derek Besant i Alicja Habisiak Matczak, prezentowanej w Galerii KOBRO w Łodzi oraz w Galerii Sztuki Narodowego Centrum Kultury w Warszawie w 2017 roku. Równoległe do tych wystaw Oakes

bierze udział w dwóch Marszach Kobiet z feministyczną flagą *Striving in the Pink Lane* w Łodzi w marcu i w Warszawie w październiku. Oakes i Fogarty wyjeżdżają do Rosji i Holandii i wydają magazyn *Headbones Reports*; następnie udają się na wystawę *Documenta* w Münster i na Biennale w Wenecji i wydają czasopismo „Cyclovia”. Podróżują do Meksyku i Hawany, aby odwiedzić galerie i muzea, a rezultatem tej podróży jest *The Cuban Handbook*.

Instalacja Oakes składająca się z grafiki zapelniającej całą ścianę galerii, z rycinami zwierząt i rozbitymi porcelanowymi żabami odcisniętymi na podłożu przez bieżniki opon, pokazana zostaje na Bienal Douro w Portugalii. Po podróży do Hiszpanii i Afryki Północnej powstaje magazyn „HOT BODS”.

Oakes otrzymuje zamówienie od Kelowna Art Gallery Airport i przedstawia *Seasoned*.

Podczas pracy nad porcelanowymi wysokimi obcasami do *SheShe* Oakes ulega wypadkowi – ma jedno pęknięte i dwa złamane żebra, więc zaczyna malować gwasze i tworzy czternaście prac zatytułowanych *One Cracked Two Broken*.

Uniwersytet Kolumbii Brytyjskiej w Okanagan kupuje cykl Oakes zatytułowany *Seasoned* – cztery duże obrazy olejne – do nowego Commons Building, UBCO.

Od listopada 2019 do stycznia 2020 roku w Penticton Art Gallery ma miejsce wystawa *SHESHE Stylistic Empathy*. Jej kuratorem jest Paul Crawford. Od stycznia do lutego 2020 roku wystawa jest prezentowana w The Salmon Arm Art Gallery, a jej kuratorem jest Tracey Kutschker.

Alicja Habisiak Matczak at KOBRO Gallery, Lodz, Poland and The National Cultural Centre Art Gallery, Warsaw, Poland in 2017. Concurrent to these exhibitions, Oakes marches in two Woman's Marches carrying the woman's flag *Striving in the Pink Lane* in Lodz in March and Warsaw in October. Oakes and Fogarty travel to Russia and the Netherlands and produces the magazine *Headbones Reports*; then to *Documenta*, Münster, and the Venice Biennale and produce the magazine „Cyclovia”. They travel to Mexico and Havana to visit galleries and museums and *The Cuban Handbook* is the result.

Oakes' print installation consisting of a floor to ceiling wall graphic, with etchings of animals and smashed porcelain frogs imprinted by tire treads is shown in Bienal Douro, Portugal. After travelling to Spain and North Africa, the magazine "HOT BODS" is the result.

Oakes secures the Kelowna Art Gallery Airport Commission and presents *Seasoned*.

While working on the porcelain high heels for *SheShe*, Oakes cracks one and breaks two ribs so turns to gouache and does fourteen under the title *One Cracked Two Broken*.

The University of British Columbia, Okanagan acquires Oakes' *Seasoned*, four large oil paintings, for the new Commons Building, UBCO.

November 2019 to January 2020, *SHESHE Stylistic Empathy* opens at the Penticton Art Gallery curated by Paul Crawford and at The Salmon Arm Art Gallery curated by Tracey Kutschker from January to February 2020.

ul. Marszałkowska 34/50, 00-554 Warszawa, tel. +48 22 622 66 83, 622 70 97
test@mik.waw.pl, www.galeriatest.pl
kurator programowy / chief curator Apoloniusz Węglowski

WYSTAWA / EXHIBITION

SHE & SHE

Jolanta Rudzka-Habisiak

Julie Oakes

13.II – 23.II. 2020

KATALOG / CATALOGUE

teksty / texts Małgorzata Wróblewska Markiewicz, Julie Oakes

tłumaczenie / translation Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska

projekt graficzny katalogu / graphic design of the catalogue Dariusz Kaca, Agata Nowak

zdjęcia / photos

Jarosław Darnowski – strona / page 3, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19 (górne zdjęcie / upper photo)

Richard Fogarty – strona / page 38, 42, 43, 47, 48, 49

Ron Marsh – strona / page 4, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46

Tomasz Matczak – strona / page 6, 11, 12, 13, 19 (dolne zdjęcie / bottom photo)

Monika Szalek – strona / page 20

redakcja i korekta / editing and proofreading Jolanta Bedyńska, Anna Kowalska (MIK)

druk i oprawa / printing and binding Drukarnia READ ME w Łodzi

nakład / copies 250

ISBN 978-83-63427-72-6

wydawca / publisher

© Galeria Test, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2020