

Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach
BWA Contemporary Art Gallery in Katowice

Alicja Bielawska

Uśpione
trajektorie
Dormant
Trajectories



Wstęp — *Uśpione trajektorie*

Marta Lisok

Introduction — *Dormant Trajectories*

Marta Lisok

Ćwiczenia choreograficzne

Alicja Bielawska w rozmowie z Martą Lisok

Choreographic Exercises

Alicja Bielawska in Conversation with Marta Lisok

Dosłowność jest więzieniem.

O Uśpionych trajektoriach *Alicji Bielawskiej*

Justyna Balisz-Schmelz

Literality Is a Prison:

On *Alicja Bielawska's* Dormant Trajectories

Justyna Balisz-Schmelz



Zaproszenie, tkanina (poliester), sznurek (poliester), 2017, zdjęcie: B. Kubska
Invitation, textile (polyester), string (polyester), 2017, photo: B. Kubska

Rzeźby Alicji Bielawskiej zwijają się i rozprostowują. Z jednej strony wyznaczają kształty po wygasłych aktywnościach, kumulując przeszły ruch, okrążenia, slalomy, falowania i zakręty. Z drugiej zawierają w sobie potencjał nowych przemieszczeń.

Artystka myśli o nich jak o zbiorze składającym się na rodzaj alfabetu, w ramach którego poprzez prywatne choreografie można dowolnie łączyć poszczególne formy i tworzyć tym samym nowe znaczenia. Przestrzeń jest w tym kontekście archiwum linii wyznaczonych przez ruchy odbiorców. Kalkulujące, racjonalne, zdystansowane oko, ćwiczone przez naukę, jako narzędzie obiektywnego poznania, wraca do ciała, by razem z rzeźbami tworzyć chwilowe, pełne afektów połączenia.

Obiekty odbijają trajektorie ruchu odbiorców: wygięcia, pochylenia, unoszenie głowy, przesuwanie się, wycofywanie i zwalnianie kroku. Dynamika inicjowana przez kolejne podpórki, osie, parawany, obręcze, chorągiewki, drążki, liny składa się na traktat o grawitacji, w którym ciężenie tkanin, opadających i wywijających się na drugą stronę, jest wyrazem fascynacji spadaniem ku ziemi, w materię. Zmienne relacje między obiektami poruszanymi prądami powietrza, wzbudzanymi przez ciała odbiorców, powodują, że wystawa nie ma stałych punktów, kołysze się i rozlewa.

Marta Lisok, kuratorka



Zaproszenie, tkanina (poliester), sznurek (poliester), 2017, zdjęcie: B. Kubska
Invitation, textile (polyester), string (polyester), 2017, photo: B. Kubska

Alicja Bielawska's sculptures curl and straighten. On the one hand, they articulate shapes that have resulted from ephemeral activities, in an accumulation of past movements, laps, slaloms, waves, and curves. At the same time, they harbour the potential to be relocated.

The artist thinks of them as a set comprising a kind of alphabet, with which, through private choreographies, individual forms can be freely combined, allowing for the creation of new meanings. In this context, space is an archive of lines delineated by the movement of viewers. The calculating, rational, distanced eye, trained by science as a tool of objective cognition, is here returned to the body to establish, together with the sculptures, evanescent, affective connections.

Objects reflect the trajectories of the audience's movement: bending, tilting, lifting the head, moving, withdrawing, reducing one's stride. The dynamics initiated by a succession of supports, axles, screens, hoops, flags, bars, and ropes compose a veritable treatise on gravity, in which the weight of textiles, cascading and rippling over to their opposite side, expresses a fascination with falling to the ground and into matter. Owing to the variable relationships between objects moved by air currents, stirred by the bodies of the participants, the exhibition has no fixed points. It sways and diffuses.

Marta Lisok, curator



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Punkty odniesienia (II), tkanina (bawełna, akryl), 2020, zdjęcie: B. Kubska
Frame of Reference (II), textile (cotton, acrylic), 2020, photo: B. Kubska



Parawan (I, II), tkanina (bawełna, akryl), stal, kółka, 2020, zdjęcie: B. Kubska
Screen (I, II), textile (cotton, acrylic), steel, wheels, 2020, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska





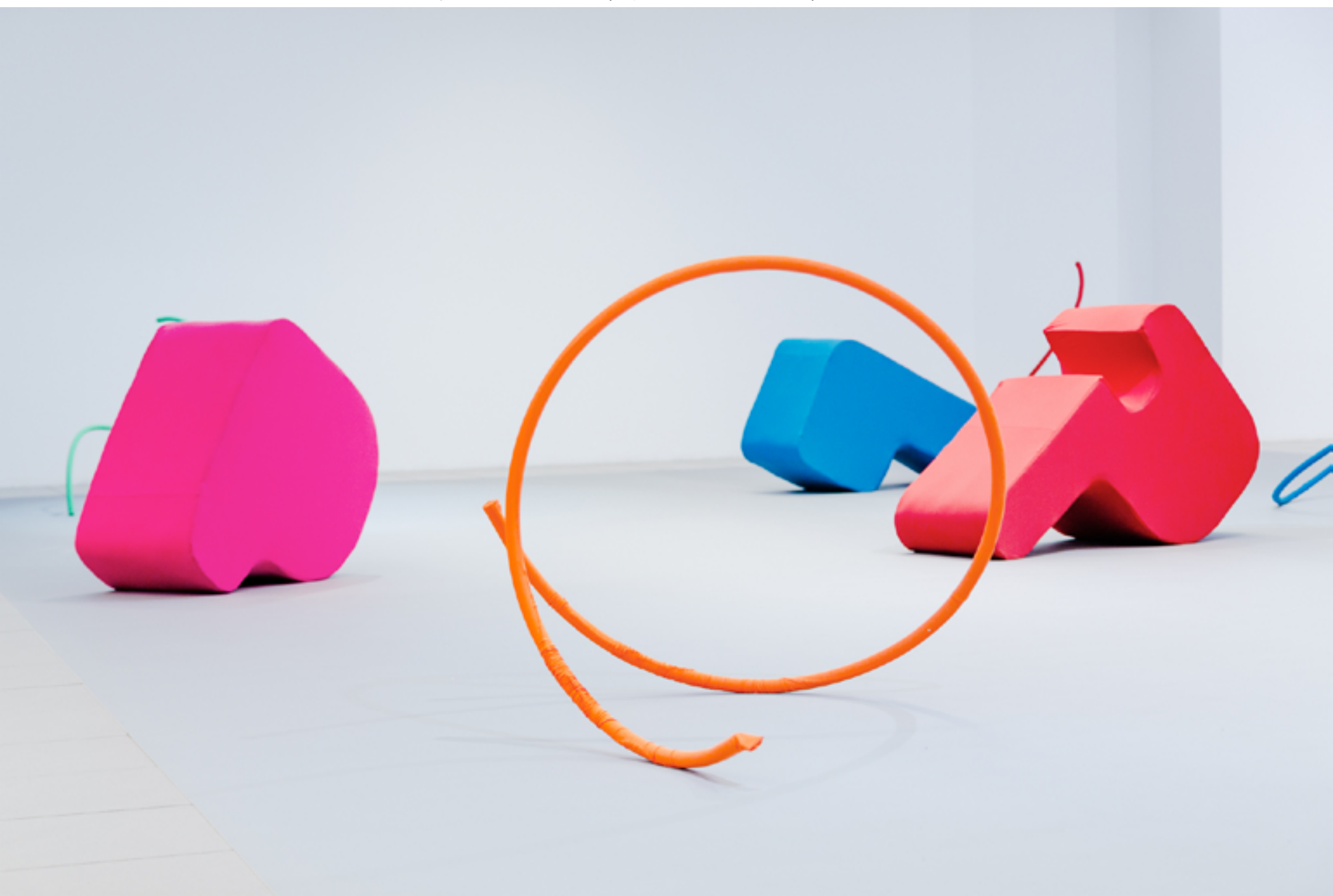
Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Z serii *Podpórki*, ceramika szkliwiona, tkanina (wełna), 2016, zdjęcie: B. Kubska
From the series *Supports*, glazed ceramics, textile (wool), 2016, photo: B. Kubska



Performans/instalacja: *Uśpione trajektorie*, pianka, tkanina (poliester), aluminium, 2020, zdjęcie: B. Kubska
 Performance/installation: *Dormant Trajectories*, foam, textile (polyester), aluminum, 2020, photo: B. Kubska





Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Wektor (I, II), lina konopna, bawełna, poliester, 2016, zdjęcie: B. Kubska
Vector (I, II), hemp rope, cotton, polyester, 2016, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Uśpione trajektorie — widok wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2020–2021, zdjęcie: B. Kubska
Dormant Trajectories, exhibition view, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, 2020–2021, photo: B. Kubska



Przełomny porządek (IV), stal, ceramika szklowana, 2020, zdjęcie: B. Kubska
Variable Order (IV), steel, glazed ceramic, 2020, photo: B. Kubska



Ćwiczenia choreograficzne

Alicja Bielawska w rozmowie z Martą Lisok

Marta Lisok: Powracasz do modernistycznej siatki i kraty, pracujesz historię abstrakcji, ale w twoich pracach można zauważyć błąd, niedoskonałość, rozchwianie. Idealna forma zostaje świadomie rozszczelniona. Co jest dla ciebie istotą tego zabiegu?

Alicja Bielawska: Punktem wyjścia jest dla mnie refleksja nad percepcją i pamięcią. Rejestrujemy nieustannie nasze otoczenie. Patrzymy na przedmioty, które są wokół nas. Odczuwamy je za pomocą dotyku. Przestrzeń, w jakich żyjemy,

odbieramy wszystkimi zmysłami, całym ciałem. Ogromną rolę odgrywają w tym detale, są jak punkty odniesienia przy poruszaniu się w znanych i nieznanach przestrzeniach. Fragmenty architektury, wnętrza, przedmioty, osadzone w danej chwili – przeźroczystość firanki w popołudniowym świetle, kształt klosza lampy, wzór na kocu, drążek balustrady, poręcz schodów. Kiedy przywołuję te fragmenty, zmieniają one skalę, miejsce, proporcje. Kiedy wracam do nich w rysunkach, przestrzeń się zakrzywia, a kształty nie są obciążone materialnością, fizycznością, nie ciąży im grawitacja. Daleko im do ideału.

Siatka jest plastyczna i łatwo ulega odkształceniom, uważam, że łatwo może w niej wystąpić błąd. Myślenie o siatce pojawia się w rysunkach. Czasami jest bezpośrednim punktem odniesienia, gdy rysuję na papierze milimetrowym. Wtedy w relacji między doskonałą siatką a odręcznym rysunkiem, który próbuje się wpisać w narzucony porządek lub z niego wypisać, pojawia się zgrzyt. Ale głównie rysuję na czystych kartkach, różnych formatów. Czasem siatka pojawia się na nich



odręcznie narysowana, linie nie są idealne i kratka się delikatnie rozjeżdża. Czasem siatka silnie się odkształca, zaczyna falować, wybrzuszać się, tworzyć kształty. Przyglądanie się takim odchyleniom doprowadziło mnie do stworzenia tkanin utkanych według moich rysunków – rozjechanych kratek. Tkaniny nawiązują do zwykłego codziennego przedmiotu – koca w kratę. Powstały w ten sposób prace, które są tkaninami, oraz rzeźby, w których tkanina obleka kształty. Przeskalowany rysunek na tkaninie i jej kocowata, miękka faktura pracują z kształtami – zawiniętymi formami parawanów, stożków, lub rozciągają się w przestrzeni, eksponując falującą kratkę. Kiedy używam większych powierzchni tkanin, siatka zmienia skalę i nakłada się na przestrzeń. Niedoskonałości pojawiają się też w innych pracach, w kształtach wykonanych w ceramice, w zagięciach tkanin. Niedoskonałości są dla mnie ciekawe, inspirujące, tworzą przestrzeń na próbowanie i odkrywanie.

Jak przebiega zwykle praca nad nową instalacją czy rzeźbą? Wychodzisz od rysunku, szkicu, partytury ruchów?

Każda kolejna praca wynika z poprzednich. Jest ich kontynuacją, dialogiem z poprzednimi pracami. Rysunek to dla mnie podstawa w pracy twórczej. Rysunek jako autonomiczne medium. Daje mi swobodę myślenia. Najczęściej bez z góry założonego planu podążam za linią. Rysując, decyduję, jaką przestrzeń, jaki kształt stworzę na kartce. Rysunek otwiera przede mną przestrzenie, które nie mają fizycznych ograniczeń. Mogę te przestrzenie dowolnie rozciągać, zaginać, otwierać. To łączy się z twoim pytaniem o siatkę. Siatka jest wizualizacją takiej plastycznej przestrzeni. Siatka ma punkty, które znajdują się na przecięciu linii, są one punktami odniesienia. Jeśli rysuję na papierze milimetrowym, czuję oparcie, ale też ograniczenie. Lubię wtedy rysować na przekór porządkowi. Z kolei działając na białej płaszczyźnie kartki, nie mam żadnych punktów odniesienia. Dopiero gdy stawiam pierwszą kreskę, prowadzę linię, zaczynam tworzyć relacje. Wtedy na bieżąco obserwuję, jak tworzy się przestrzeń. Wymaga to dużego skupienia i reagowania na wszelkie pojawiające się możliwości. Decyzje są szybkie. Czasem je koryguję. Potem patrzę na skończony rysunek i odkrywam go jako całość. Z tej

praktyki rysowania wyłaniają się pragnienia, żeby wybrany kształt zmaterializować. Wtedy zaczynam proces, w którym skupiam się na szukaniu odpowiedniej skali i materiałów. Robię makiety z papieru, tektury, aluminiowego drutu, próbek tkanin i szukam relacji między materiałami i proporcjami poszczególnych elementów. Makiety są zwykle w skali 1:10. Wycinam też w tej skali zarys postaci, który służy mi jako punkt odniesienia do myślenia o ciele jako ważnym kontekście odbioru pracy. Myślimy, że rzeźby, instalacje, rysunki odbieramy wzrokowo, ale odbiór jest wielozmysłowy, angażuje całe ciało, które rozpoznaje siebie w nowej sytuacji przestrzennej i analizuje te nowe relacje, w które wchodzi z kształtami. Jeśli praca ma zaistnieć w konkretnej przestrzeni, robię makietę wnętrza i zaczynam myśleć o relacjach przestrzennych. Szkicuję też rzeźby na zdjęciach danego wnętrza. Jeśli mam taką możliwość, spędzam w tym wnętrzu trochę czasu, żeby poczuć je swoim ciałem. Materializowanie się rzeźby to też szukanie materiałów. Jest to powolne wczuwanie się w rzeźbę i jej przyszłą obecność. Zadawanie sobie pytań: Czego praca potrzebuje, żeby zaistnieć? A czego, żeby wejść w dialog z odbiorcą i przestrzenią? Przeglądam próbki materiałów, dotykam ich, zestawiam ze sobą. Patrzę, jak kolory wprowadzają kolejne warstwy do materialności pracy. Część działań oddaję w ręce wykonawców, z którymi od dłuższego czasu współpracuję. Proces powstawania pracy od szkicu po materialny obiekt jest dla mnie elastyczny, jestem uważna na pojawiające się techniczne wyzwania, na błędy, na przypadki, wykorzystuję je, żeby zobaczyć to, co nie zostało zaplanowane. Efekt końcowy często mnie zaskakuje, kiedy po raz pierwszy poszczególne elementy, z jakich się składa, znajdują swoje miejsce, albo kiedy rozwija w przestrzeni swoją skalę. Często po ukończeniu pracy zaczynam ją rysować, odkrywając ją na nowo i próbując zrozumieć relacje, jakie tworzy. Powstają serie rysunków wokół nowych prac. I tak powracam do rysowania jako do sedna mojej praktyki.

Czy eksperymentowałaś wcześniej z innymi mediami?

Na początku mojej pracy twórczej używałam znalezionych przedmiotów. Wynikało to z mojego zainteresowania



codziennością i materialnością, ale też z potrzeby rozpoznania podstawowych kształtów, które mnie otaczały. Używałam ich jako punktu wyjścia do szukania relacji między kształtami. Łączyłam je często z materiałami, które stają się częściami wnętrza, jak linoleum, wykładzina, panele podłogowe, boazeria, płyty meblowe. Za pomocą tych materiałów z kolei badałam relacje z przestrzenią i wnętrzami. Ich konkretność była jasnym komunikatem, ale stopniowo zaczęłam do nich dokładać kolor i abstrakcyjne kształty na granicy geometrii. Pierwotna funkcja materiałów łączyła się z wprowadzaniem przeze mnie zakłóceniem porządku. Ale też ceramika i odlewanie prostych gipsowych form pozwalało mi na tworzenie kształtów, których potrzebowałam. Multiplikowałam elementy, na przykład cegielki wykonane z terakoty, w innych pracach z modeliny czy wreszcie ceramiki. Od początku towarzyszyła mi tkanina w postaci koców, a we wczesnych pracach w postaci krochmalonych tkanin, plisowanych czy usztywnianych woskiem. Wykorzystywanie tkaniny rozwijało się u mnie, wychodziło z potrzeby konkretnej pracy. I tak

tworzyłam rzeźby i prace, w których używałam tkanin haftowanych ręcznie i maszynowo, tkanych maszynowo żakardów i drukowanych cyfrowo materiałów. Teraz z kolei zacznę współpracę z tkaczkami i tkaczami i będę przyglądać się procesowi powstawania tkanin.

W ramach *Uśpionych trajektorii* współpracowałaś z performerkami, które poruszały się względem zaprojektowanych przez siebie kształtów. Ich działanie było inicjowane formami twoich prac. Co chciałaś w ten sposób pokazać?

Ta praca performatywna, nosząca taki sam tytuł jak wystawa, zrodziła się z mojego zainteresowania ruchem i relacjami między ciałami a obiektami. Wyniknęła też z procesu uczenia się choreografii w ramach dwóch kursów choreografii eksperymentalnej w Centrum w Ruchu w Warszawie, prowadzonych przez choreografki Magdę Ptasznik, Renatę Piotrowską i Marię Stokłosę. Od kilku lat podczas pracy towarzyszy mi chęć przyjrzenia się, jak obiekty-rzeźby mogą wejść w bezpośrednią relację z ciałem i być w ruchu na równych prawach z ciałami, a nie jako narzędzie, rekwizyt czy scenografia. Zdecydowałam się stworzyć dwie serie obiektów, które w uproszczony sposób opowiadają o ciele i ruchu. Uproszczone miękkie bryły mówią o objętości ciał, stabilności, oparciu, o odkształceniach. Spiralne linie są zapisem ruchu, trajektorii, które się wydarzyły lub wydarzą. Performerki, Kama Królikowska i Magda Wolnicka, wchodzi w świat tych obiektów i je odkrywają. Ważna jest dla mnie uważność, z jaką podchodzą do obiektów, jak słuchają ich materialności. Ruch performerek jest determinowany przez obiekty. Obiekty też nie zawsze są przewidywalne, co czasem sprawia, że zamierzony ruch wychodzi inaczej i płynność zostaje przzerwana. Ten performans ma określone ramy, początek i koniec. Performerki mają ustalone punkty, ale pomiędzy nimi improwizują. Całość odnosi się dla mnie do jednego ze sposobów odbierania świata i sztuki, do uważności. Performerki spotykają obiekty, odkrywają relacje między nimi, a poprzez nie również między sobą i dążą do spotkania, inicjują i negocjują spotkania i to doświadczanie innych kształtów doprowadza je do końcowego stworzenia nowego kształtu z ich własnych ciał.



Czy mogłabyś wskazać jakieś działania choreograficzne, które były dla ciebie inspiracją?

Niezwykle ważne było dla mnie doświadczenie pracy z choreografką Marysią Stokłosą przy jej projekcie *Wychodząc od działania*, serii performansów opartych o improwizację i dziejących się w różnych lokalizacjach na przestrzeni pół roku. Towarzyszyłam jej w tej pracy, tworząc dla niej obiekty, które wykorzystywała w swoich działaniach. Wyjątkowy jest sposób pracy Marysi oparty na maksymalnym skupieniu na tworzonych przez nią sytuacjach, które były niezwykle otwarte i wrażliwe na widzów i kontekst miejsc. Odpowiadając na jej potrzeby oraz wychodząc z własnej ciekawości, proponowałam jej obiekty-rzeźby, które stawały się częścią performansów, inicjując sytuacje, spotkania i będąc łącznikiem między performerką, przestrzenią a widzami. Te obiekty, w których wykorzystałam materiały jak tkanina, ceramika, silikon, nie miały dużej skali, ale za to potencjał, żeby zajmować i budować przestrzeń. Z kolei bardzo ciekawe jest dla mnie użycie materiałów i obiektów przez Magdę Ptasznik w jej spektaklach *Surfing* i *Uncannings*. Przedmioty i materiały są tam jednocześnie konkretne i abstrakcyjne, cały czas balansują na krawędzi tego, co znajome i nieznane. Magda posługuje się materialnością rzeczywistości, ale wyprowadza z niej nowe jakości, dla mnie odkrywa na nowo materie codzienne i buduje z nich nowe przestrzenie, dzięki czemu angażuje ciało i uważność. To są prace i praktyki choreograficzne, którym miałam szansę przyglądać się z bliska. Ale teren tańca współczesnego jest dla mnie generalnie bardzo odświeżający w energii i tworzeniu doświadczenia i poruszaniu się między mediami, nakładając na siebie obrazy, kształty, dźwięki.

Interesujesz się recepcją swoich wystaw, realizacji? Jeśli tak, czy mogłabyś opisać, jak zachowują się zwykle odbiorcy w zetknięciu z przygotowanymi przez ciebie rzeźbami, instalacjami itd.? Czy zauważyłaś gesty, ruchy, które wydają ci się szczególnie interesujące?

Wystawa jest dla mnie przestrzenią, którą oddaję odbiorcom z nadzieją, że znajdą w niej punkty odniesienia, które ich poruszą. Też w sensie fizycznym. Prace rozmieszczone na



wystawie wymagają od widza uważności, czasem pochylenia się, zatrzymania. Materiały, których używam, jak ceramika, tkaniny, stal, działają niezwykle sugestywnie na zmysł wzroku, a przez wzrok wpływają na poczucie w zmysle dotyku. Ciekawi mnie, jak całym ciałem jako jednym skomplikowanym zmysłem odbieramy otoczenie. Zastanawiam się, jak na to, co widzę, na kształty, powierzchnie, materiały, odpowiadają moje ciało i zmysły. Nie muszę dotykać, żeby poczuć dotyk. Ale nie prowadzę obserwacji odbiorców. Każdy ma inny sposób doświadczania. Mi wystarczy, że odbiorca wejdzie w przestrzeń wystawy. Znajduje się wtedy w przestrzeni wyjętej z codzienności, gdzie relacje między obiektami nie są funkcjonalne i gdzie może odkrywać dla siebie nowe relacje.

Twoje prace wydają się echem poszukiwań brazylijskich neo-konkretystów, jak Lygia Clark czy Hélio Oiticica. Czy te postaci są dla ciebie ważne? Czy mogłabyś wskazać inne obszary swoich inspiracji?

Bardzo cenię twórczość tych artystów. Powracam do ich prac od czasu do czasu. Jest w nich niesłychana lekkość poruszania się w przestrzeni i wrażliwość wobec osoby odbiorcy. Niezwykle interesujący jest też dla mnie sposób pracy holenderskiej projektantki Helli Jongerius, która działając w obszarze wzornictwa przemysłowego, zadaje kluczowe pytania o sens projektowania. Dużą część jej poszukiwań stanowi kwestionowanie projektowania, które jest napędzane konsumpcją. Bada na przykład kolor w jego złożoności, wychodząc poza reguły rządzące przemysłowym podejściem do koloru. Jeśli używa danego materiału, to jest dla niej nieodłącznie związany z kolorem. Fascynuje ją zmienność barw w zależności od światła, ale też ich nietrwałość i zmienność wraz z upływem czasu. Bada te zagadnienia, tworząc obiekty, modele, które wychodzą od użytkowych form, choć ich celem jest pokazanie zależności między kolorem i światłem, eksperymentowanie z mieszaniem barwników, z zestawieniami barw. I te rezultaty pokazuje w formie wystaw, wkraczając w pole sztuki, gdzie może oderwać się od funkcjonalności, praktyczności, ale zwrócić też uwagę na zjawiska i bogactwo materiałów, które umyka nam w przemysłowo produkowanych przedmiotach, które dominują w naszej najbliższej przestrzeni. Podobne

podejście stosuje w badaniach tkanin, wracając do podstawowego ręcznego tkania, ale wyprowadzając je w przestrzeń, zwiększając skalę krosien, na przykład zmieniając budynek w krosno, jak w przypadku wystawy w Lafayette Anticipations w Paryżu. I używając do tkania różnych materiałów, nie tylko przędz, ale też papieru czy sznurów. Fascynujące jest dla mnie to wychodzenie z projektowania w sferę wizualnych eksperymentów, cały czas z myślą, że ma służyć badaniu materiałów, przyglądaniu się materialnej sferze, którą się otaczamy, świadomości tego, jakie znaczenie mają techniki i materiały, i refleksji nad ich jakością. To wszystko znowu prowadzi mnie do uważności i percepcji naszej codziennej materialności.

Studiowałaś historię sztuki. Czy wykorzystujesz tę wiedzę w swojej praktyce artystycznej?

Trochę tej wiedzy osadziło się we mnie przez kilka lat studiów. To była ogromna ilość przyswojonego wizualnego materiału. Ale przyswajanego inaczej niż cyfrowe obrazy, które ciągle się sączą z ekranów. To były wykłady ze slajdami, książki w bibliotece, wizyty w muzeach, kościołach. Widzę teraz wartość pochylenia się nad jednym obrazem i śledzenia detali. Uważne przyglądanie się zarówno warstwie materialnej, jak i znaczeniowej pozwala zbliżyć się do pracy. Kiedy teraz oglądam dzieła sztuki w muzeach, to widzę, że ta uważność została we mnie, nie służy mi co prawda jako narzędzie do określenia wieku czy stylu, ale do zbliżenia się do dzieła, a przez to do zbliżenia się do procesu twórczego, do tego, jak artysta widział i co widział. Myślę, że tak wyćwiczone oko umie wyłapywać szczegóły i łączyć je w całość, łączyć wątki, też takie, które przebiegają między epokami i miejscami. Sprawia mi dużą przyjemność oglądanie sztuki dawnej i współczesnej. Jest w tym poczucie wspólnoty. Moja praktyka nie obejmuje badań historycznych, moje prace nie wynikają bezpośrednio z inspiracji twórczością innych artystów. Ale widzę wątki, które pojawiają się w moich pracach jako kontynuacje myśli rozpoczętych przez innych twórców. I tu znowu pojawia się poczucie wspólnoty i porozumienia.





Choreographic Exercises

Alicja Bielawska in Conversation with Marta Lisok

Marta Lisok: You return to the modernist grid and plaid-like grating. You work through the history of abstraction. But in your works one can see error, imperfection, and looseness. The ideal form is consciously unravelled. What is the essence of this undertaking for you?

Alicja Bielawska: The starting point for me is a reflection on perception and memory. We constantly record our surroundings. We look at the objects around us. We feel them through



touch. The spaces in which we live we perceive with all of our senses, with all of our body. Details play a crucial role in this, for they are reference points when navigating spaces both known and unknown. Details of architecture, interiors, objects embedded in the moment: a curtain's transparency in the light of afternoon, the shape of a lampshade, a pattern on a blanket, a railing, a banister. When I recall these fragments, they change scale, place, and proportion. When I return to them in my drawings, space curves while shapes are unburdened by materiality and physicality, and no longer weighed down by gravity. They are far from perfect.

The grid is malleable and easily deformed. I believe it is prone to errors occurring within it. It is with the drawings that thinking about the grid occurs. Sometimes it is a direct point of reference, as when I draw on graph paper. Then, in the relationship between the perfect grid and freehand drawing—which either attempts to adhere to imposed order

or to withdraw from it—a clash occurs. But I mostly draw on blank sheets of various formats. Sometimes the grid is hand-drawn on them; the lines are imperfect and the grid gently dislocates. Sometimes the grid warps, begins to undulate, distends itself, creates shapes. Seeing such deviations led me to create textiles woven based on my drawings. Grids that divagate. The textiles refer to an ordinary enough object: plaid blankets. In this way, works that are textiles, and sculptures that are textile-covered shapes, were created. The scaled drawing on textiles and their soft, blanket-like texture works with shapes (the curling forms of screens, cones) or extends through space, displaying a wavy grid. When I switch to the larger surface area of textiles, the grid shifts in scale and overlaps the space. Imperfections also appear in other works, in the shapes of ceramic forms, in the folds of textiles. Imperfections are interesting to me, inspiring. They create a space for trying things out and making discoveries.

How do you normally proceed with working on a new installation or sculpture? Do you begin with a drawing, a sketch, a score of movements?

Each new work grows out of previous ones. It is a continuation, a dialogue with the earlier works. Drawing is the foundation of my creative practice. Drawing as an autonomous medium. It gives me the freedom to think. I follow the line, usually without a predetermined plan. When I draw, I decide on a space and shape to create on the piece of paper. The drawing opens up spaces beyond physical boundaries. I can freely stretch these spaces, bend them, expand them. This ties in with your question about the grid. The grid is a visualisation of a pliable space such as this. The grid contains points where the lines intersect. These are reference points. When I draw on graph paper, I sense a support structure, but also limitations. Then I like to draw in defiance of order. On the other hand, working on the white plane of the paper, I lack any reference points. It's only when I put down the first stroke, draw a line, that I begin to create relations. Then I perceive how space is created. It requires a great deal of concentration and my being prepared to react to any opportunities that crop up. Decisions are quick. Sometimes

I make adjustments. Afterwards, I look at the finished drawing and discover it as a whole.

Out of this drawing practice emerges the urge to give material form to the chosen shape. That's when I begin the process of finding an appropriate scale and materials. I make models out of paper, cardboard, aluminium wire, and fabric swatches. I search for relationships between materials and the proportions of individual elements. The mock-ups are usually at a scale of 1:10. I also cut out an outline of the figure of a person at this scale, which serves as a reference point for thinking about the body as an important context for the reception of the work. We think that we perceive sculptures, installations, and drawings visually, but the reception is actually multisensory, engaging the whole body, which, finding itself in a new spatial situation, analyses the novel relationships it enters into with the shapes. If the work is to appear in a specific space, I make a model of the interior and start thinking about spatial relations. I also make sketches of sculptures directly onto photos of the interior. If I have the opportunity, I spend some time in this space so my body can get a feel for it.

Realising the sculpture also means a search for materials. There is a gradual understanding of the sculpture and what its future presence will be. Asking yourself: What does a work need in order to exist? And what does it require to enter into a dialogue with the viewer and the space? I look through material samples, touch them, combine them. I watch as colours introduce successive layers to the materiality of the work. I entrust some of these steps to contractors with whom I have cooperated for a long time. The process of developing a work from sketch to material object is a flexible one for me. I am attentive to technical challenges that arise, to mistakes and serendipity, which I take advantage of to reveal that which wasn't planned. The end result often surprises me: when the individual elements of a work find their places for the first time, or when it unfolds its scale in the space. Oftentimes, after the work is finished, I start drawing it, rediscovering it, and attempting to understand the relationships it creates. A series of drawings emerges from my new works. And thus I return to drawing as the core of my practice.



Have you ever experimented with other mediums?

At the outset of my creative practice, I used found objects. This grew out of my interest in daily life and materiality, but also from a need to recognise the basic shapes that surrounded me. I used them as a starting point for finding relationships between shapes. I often combined them with materials that are incorporated into interiors, such as linoleum, wall-to-wall carpeting, laminate flooring, paneling, particle board. I used these materials to, in turn, study relations with space and interiors. Their straightforwardness was a clear message, but I gradually started adding in colour and abstract shapes on the edge of geometry. The original function of the materials was connected to the disturbance I introduced. Ceramics and casting simple plaster forms also made it possible for me to create the shapes I sought. I have multiplied elements—for example, using bricks made of terracotta, in other works out of modelling clay, and, finally, from ceramics. From the beginning, I was accompanied by textiles in the form of blankets, and, in early works, starched fabrics, pleated or stiffened with wax. There has been an evolution to my use of textiles, guided by the needs of a specific work. And so I have created sculptures and works using textiles embroidered by hand or by machine, machine-made jacquard, and digital textile printing. Now it's time for me to begin working with weavers, and I will be studying the process of creating textiles.

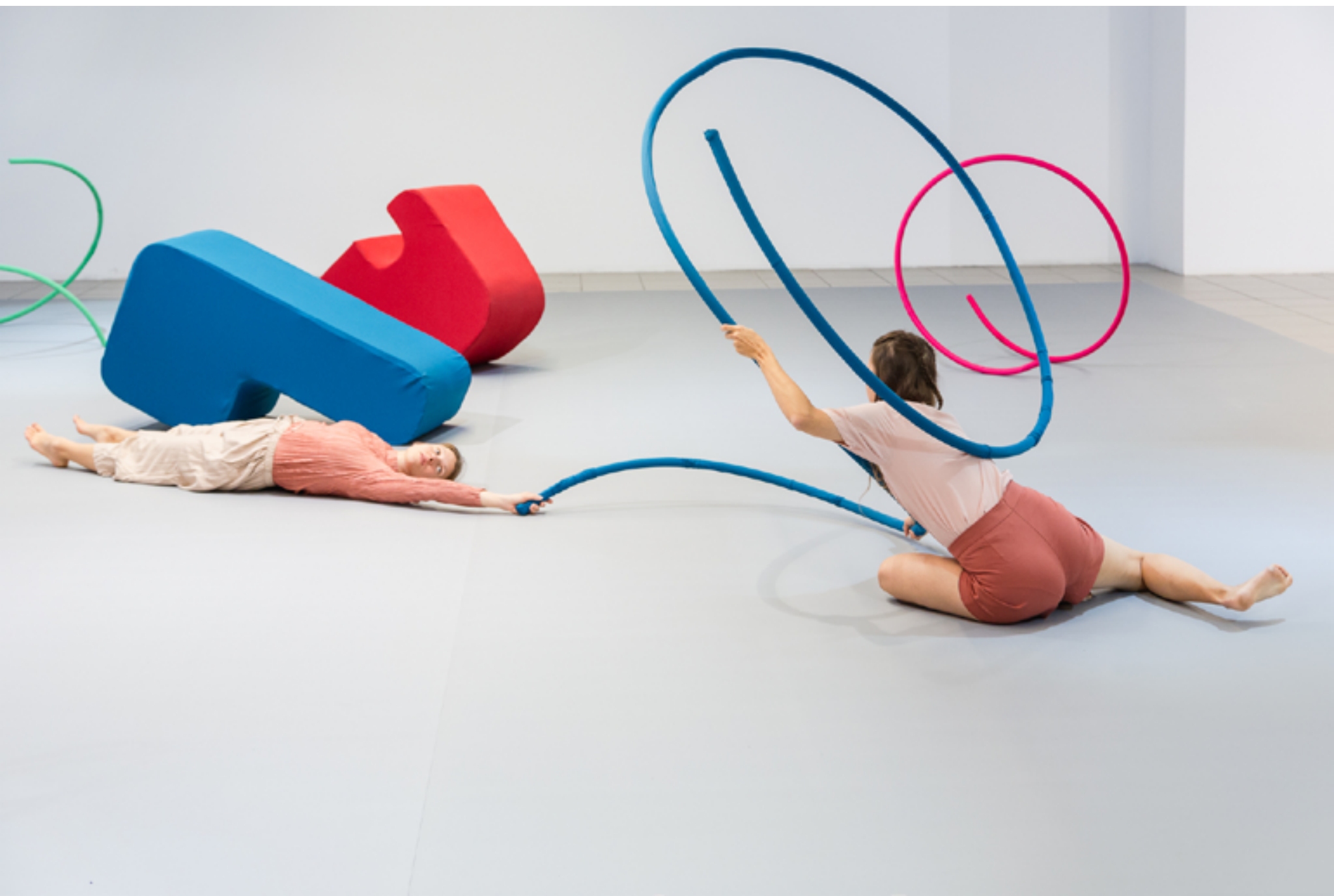
As a part of *Dormant Trajectories*, you collaborated with performers who moved in relation to the shapes you created. Their actions were influenced by the forms of your work. What did you wish to show in this way?

The performative work, bearing the same title as the exhibition, was born of my interest in movement and relations between bodies and objects. It also grew out of the process of learning choreography during two experimental choreography courses at Centrum w Ruchu [Centre in Motion] in Warsaw, led by choreographers Magda Ptasznik, Renata Piotrowska, and Maria Stokłosa. For several years, in the course of my practice, I have been eager to explore how object-sculptures can enter into a direct relationship with the body, be in motion with the

body on equal terms, and not as a tool, prop, or scenographic element. I decided to create two series of objects that speak of the body and movement in a simplified way. Simplified soft geometric solids convey the volume of bodies, stability, support, and deformation. Spiral lines are a record of movement: of trajectories that have been or will be followed. Performers Kama Królikowska and Magda Wolnicka enter into the world of these objects and discover them. What is important to me is the attentive awareness with which they approach the objects, and how they listen to their materiality. The movements of the performers are determined by the objects. Objects are themselves not always predictable. Sometimes this causes an intended motion to turn out differently, disrupting fluidity. This performance has a specific framework, a beginning and an end. Performers have fixed points, but they improvise when between them. For me, the work as a whole relates to one way of perceiving the world and art—to mindfulness. Performers encounter objects, discovering relations between them, and, through them, between themselves. They strive to meet, to initiate and negotiate meetings. This experiencing of different shapes leads them toward the final creation: a new shape out of their own bodies.

Can you share some of the choreographic activities that have inspired you?

The experience of working with choreographer Maria Stokłosa on her project *Exiting Action Is Primary* (*Wychodząc od działania*), a series of performances based on improvisation that took place in various locations over the course of six months, was tremendously important to me. I collaborated with her on this work, creating objects that she used in her actions. Maria's way of working is unique, based on maximum concentration on the situations she creates, which were extremely open and attuned to viewers and the context of places. Responding to her needs, as well as out of my own curiosity, I proposed to her the object-sculptures that became part of the performances, initiating situations and meetings, and forming a link between the performer, the space, and the audience. The objects, for which I used materials such as textiles, ceramics, and silicone, were not large-scaled, but



they had the potential to occupy and construct space. I am also fascinated by Magda Ptasznik's use of materials and objects in her performances *Surfing* and *Uncannings*. In them, objects and materials are simultaneously concrete and abstract, at every moment balancing on the edge of the familiar and the unknown. Magda uses the materiality of reality, but draws new qualities out from it. For me, she rediscovers everyday matter and builds new spaces with it, in the process engaging the body and awareness. These are choreographic works and practices that I had the opportunity to observe closely. But the sphere of contemporary dance is in general very refreshing for me, in terms of energy and creating experiences and moving between mediums, overlapping images, shapes, and sounds.

Are you interested in the reception of your exhibitions and realisations? If so, can you describe how viewers generally react when they come into contact with the sculptures and installations that you have prepared? Have you noticed gestures or movements that you find particularly interesting?

For me, an exhibition is a space that I share with the viewers, hoping that they will find reference points that will move them, including in a physical sense. The works arranged for the exhibition require the viewer to be aware, sometimes to bend over and pause. The materials I use, such as ceramics, textiles, and steel, have an extremely suggestive effect on the sense of sight, and through sight they influence the sense of touch. I am interested in how we perceive our surroundings with our entire body as a single complex sense. I wonder about how my body and senses respond to what I see, to shapes, surfaces, and materials. I do not need to touch in order to feel the touch. But I am not conducting an observation of the audience. Everyone has a different way of experiencing. For me it is enough that the viewer enters the exhibition space. At that point they are in a space removed from everyday life, where relations between objects are not merely functional, and where viewers can discover new relationships for themselves.

Your works seem to echo the enquiries of Brazilian Neo-Concrete artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica. Are these figures important to you? Are there other areas of inspiration you can share?

I greatly appreciate the work of these artists. I revisit their works from time to time. There is a remarkable lightness in moving through space and a sensitivity toward the recipient. I am also extremely interested in the approach of Dutch designer Hella Jongerius. Working in the field of industrial design, she asks key questions about the meaning of design. Much of her research focuses on questioning design practices that are driven by consumption. For example, she studies colour in all of its complexity, transcending the rules governing the industrial approach to colour. If she uses a certain material, her doing so is inherently connected to colour. She is fascinated by the variability of colours depending on the light, as well as by their inconstancy and mutability over time. She examines these issues by creating objects—models that begin with functional forms—with the aim of demonstrating the relationship between colour and light and experimenting with dye mixtures and colour combinations. She presents the results in the form of exhibitions, pivoting into the field of art, where she can break away from the imperatives of functionality and practicality, and concentrate instead on phenomena and the richness of the materials, which we lose touch with in the industrially produced objects that dominate our immediate environments. She applies a similar approach to her textile studies, returning to basics like hand weaving, but taking it out into space, expanding the scale of the looms—for example, by transforming the interior of a building into a loom, as in her exhibition *Interlace* (2019), at Lafayette Anticipations in Paris. Also by using various materials for weaving, not only yarn but also paper or rope. It is so compelling for me to move from design into the realm of visual experimentation, and all the time with the thought that it is about studying materials, examining the material environment we immerse ourselves in; and about being aware of the importance of techniques and materials, and reflecting on their qualities. All of this again leads me to mindfulness and perception of our everyday materiality.



You studied art history. Do you incorporate this knowledge into your artistic practice?

Some of this knowledge settled in me during my years of studying. I absorbed a tremendous amount of visual material, but it was a different sort of absorption than with the digital images that continuously seep from our screens. This was from lectures with slides, books from the library, visits to museums and churches. I can now appreciate the value of hunching over an image and poring over its details. Careful examination of both the material and semantic layers allows us to get closer to the work. Now when I look at works of art in museums, I see that this mindfulness has remained with me. It does not serve as a tool for determining age or style, but for getting closer to the work, and thus closer to the creative process; to how a given artist saw and what they saw. I think that an eye trained in this manner knows how to detect details and connect them, tie threads together, including those that run between eras and places. I derive great pleasure from looking at both old and contemporary art. There is a sense of kinship. My practice does not include historical research, and my works are not directly inspired by those of other artists. But I can see threads appearing in my works as continuations of ideas initiated by other artists. Here again, there is a feeling of kinship and concord.





Dosłowność jest więzieniem.

O Uśpionych trajektoriach Alicji Bielawskiej

Justyna Balisz-Schmelz

[...] pamięć nie umie zachować tego, czego nie było świadome ciało.
Péter Nádas¹

W spektaklu tanecznym Wima Vandekeybusa *What the Body Does Not Remember* pojawia się scena, w której jeden z tancerzy prowadzi osobliwy dialog z krzesłem. Przygląda mu się z uwagą

1 Péter Nádas, *Pamięć*, przeł. E. Sobolewska, Stronie Śląskie 2017, s. 86.

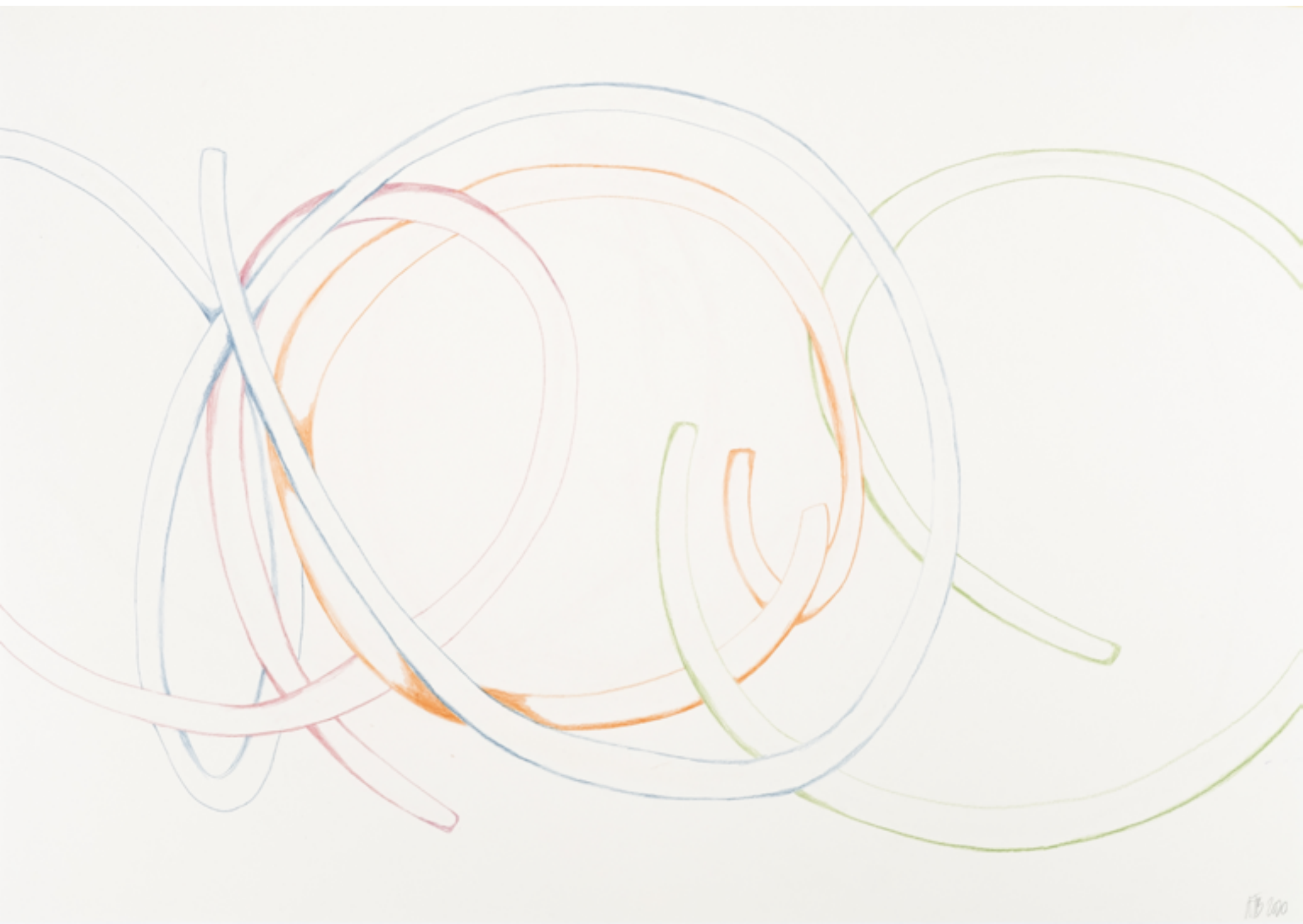
i zaciekawieniem, jakby próbował przypomnieć sobie, do czego służy przedmiot, i testuje rozmaite sposoby, na jakie można go użyć: jako prowizorycznej drabinki, podpórki czy wreszcie przyrządu do ćwiczeń z utrzymywania równowagi. W tym bravurowym pokazie wynalazczości odnajdziemy zarazem echa dziecięcych zabaw, podczas których prozaiczne przedmioty stają się wehikułami wyobraźni, jak i czułe aluzje do młodzieńczej przekory, nakazującej dystansowanie się wobec wszelkich konwencji. Aktor, niczym zbuntowany nastolatek, cały swój wysiłek koncentruje na tym, aby „odpomnieć” przeznaczenie krzesła, i robi z nim wszystko, byle tylko na nim nie usiąść. Ten prosty zabieg sprawia, że krzesło przestaje być banalnym przedmiotem codziennego użytku, a zaczyna jawić się jako czysta potencjalność, skrywająca w sobie nieskończony repertuar możliwości. Nosząca znamiona absurdu choreografia uruchamia niespodziewanie bezcenną refleksję nad naszą relacją z rzeczami i okazuje się znakomitym pretekstem do tego, aby ponownie spotkać się z rzeczywistością.

Siadanie na krześle jest przykładem opartej na powtarzalnym schemacie i uwewnętrznionej przez wielokrotne odgrywanie praktyki cielesnej, którą Henri Bergson określił swego czasu mianem pamięci nawykowej². Pamięć taka daje nam wprawdzie niezbędne oparcie egzystencjalne, wzmacniając nasze poczucie zakotwiczenia w świecie, lecz rządząca nią ekonomia sprawia również, że wyklucza ona automatycznie to, co nie pasuje do raz ucieleśnionego kodu. Choć często o tym zapominamy, to właśnie przedmioty programują w dużym stopniu nasze codzienne ruchy i rytmy, są istotnymi pośrednikami między wielozmysłową percepcją a pamięcią. Owa pozorna oczywistość sprawia, że naturalizujemy tę współzależność i ignorujemy ich obecność, co w efekcie „czyni nas nieuważnymi wobec otaczającego świata”³.

Zetknięcie z nieoczywistymi obiektami, takimi, których nasza pamięć nawykowa jeszcze nie oswoiła, zaprasza do odegrania nieznanej dotąd roli, mogącej stać się początkiem nowego doświadczenia. „Uważna pamięć” ma szansę obudzić się wyłącznie

2 Por. Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006.

3 Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Warszawa 2013, s. 78.



Zmiany perspektywy, kredka na papierze, 59,4 × 84 cm, 2020
Changes of Perspective, coloured pencil on paper, 59.4 × 84 cm, 2020

wówczas, gdy ustandaryzowane relacje z materialnymi komponentami codzienności ulegną zaburzeniu. Podczas gdy w codziennej interakcji z przedmiotami urefleksyjnienie poprzedza automatyczne odtworzenie zapamiętanego scenariusza, zetknięcie z nieznanym sprawia, że ta kolejność zostaje odwrócona, a zapoznanie się z nietypową, obcą ciału formą domaga się ostrożnego, intymnego wręcz kontaktu. Mówiąc, że człowiek jest funkcją rzeczy, a przedmioty mają sens o tyle, o ile ktoś pamięta, do czego służyły⁴, odbieramy im sprawczość i wychodzimy z błędnego założenia, że to kultura jest uprzednia wobec przedmiotów, którym *a priori* przypisane zostają znaczenia⁵.

Obiekty Bielańskiej są radosnymi afirmacjami bezużyteczności, które w zasadzie nie miały powodu, aby zaistnieć. W momencie pierwszego zetknięcia z takim zagadkowym bytem możemy poczuć się onieśmieleni, bowiem nie posiadamy kompetencji do tego, aby z niego korzystać, brak nam ucieleśnionych nawyków, które mogłyby zostać w konfrontacji z nim zaktualizowane tak, jak ma to miejsce w przypadku przedmiotów codziennego użytku. Te „funkcjonalne zakłócenia” sprawiają, że przewidywalny łańcuch sekwencji ruchu zostaje zerwany, a my musimy otworzyć się na przypadek, przygotować na podróż w nieznanne. Jako że ciało jest matrycą, przez którą poznajemy i interpretujemy świat, w wyniku takiego zaburzającego zwyczajność spotkania dochodzi do przebicia pancerza przyzwyczajień, przez co uruchamiane są pozanawykowe reakcje somatyczne, które sprawiają, że otwiera się przed nami horyzont nowych epistemologii. Maurice Merleau-Ponty, nazywając ciało „zastygłą lub uogólnioną egzystencją”⁶, wskazywał na to, że jest ono niezbędnym pomostem i środkiem do uchwycenia rzeczywistości, czyli *de facto* warunkiem *sine qua non* bycia w świecie. To właśnie ciało prowadzi nas do kolejnych obiektów i umożliwia ich zmysłowe doświadczanie:

Nasze zwyczajowe praktyki, pamięć i to, co opisuje się jako społeczną czy kulturową formę, nie mogą być rozumiane jako oddzielone od „fizjonometrycznej” retoryki. Równocześnie nasz dialog ze światem materialnym jest wyczuloną dyskusją

4 Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

5 Por. Bjørnar Olsen, *Wstęp*, w: *W obronie rzeczy...*, dz. cyt., s. 7–34.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 187.

o bliskości, zażyłości, cielesnej przynależności, jest niezwykle bogaty i polisemiczny, angażujący wszystkie zmysły.⁷

Poruszanie się w gąszczu barwnych form o zaskakujących fakturach, które momentami wydają się wprawdzie znajome, lecz jednocześnie zupełnie oderwane od swojej genealogii, przypomina błądzenie po zakamarkach snów, w których przearanżowane skrawki wydarzeń na jawie tworzą odrębne, rządzące się własną logiką całości. Formy Bielawskiej nie tyle służą do biernej kontemplacji, ile do łapczywego „pożerania” ich zmysłami i przypominają o konieczności pozapragmatycznej troski o zerwaną bliskość ze światem. Bez tego dopełnienia aktem odbioru są one niekompletne, niczym zastygłe na mrozie place zabaw, które wraz z nadejściem zimy opustoszały i zapadły w łagodny sen. Rozbudowane wystawy-scenografie Bielawskiej, podobnie jak owe place zabaw, są modelami symbolicznej partycypacji, polem budowania misternych sieci sensorycznych i cielesnych powiązań. Artystka tworzy je, sama bawiąc się odniesieniami do historii sztuki i zapraszając do niezobowiązującej zabawy również odbiorców. Sygnalizuje tropy tylko po to, aby można było rychło je porzucić i zatracić się na barwnej karuzeli subiektywnych skojarzeń.

Istotą zabawy jest to, że „mieści się w niej zarówno podążanie za regułami, jak i ryzyko, uważność i eksperymentowanie, tworzenie i destrukcja, porządek i chaos, sukces i porażka, ekscytacja i nuda”, stąd też

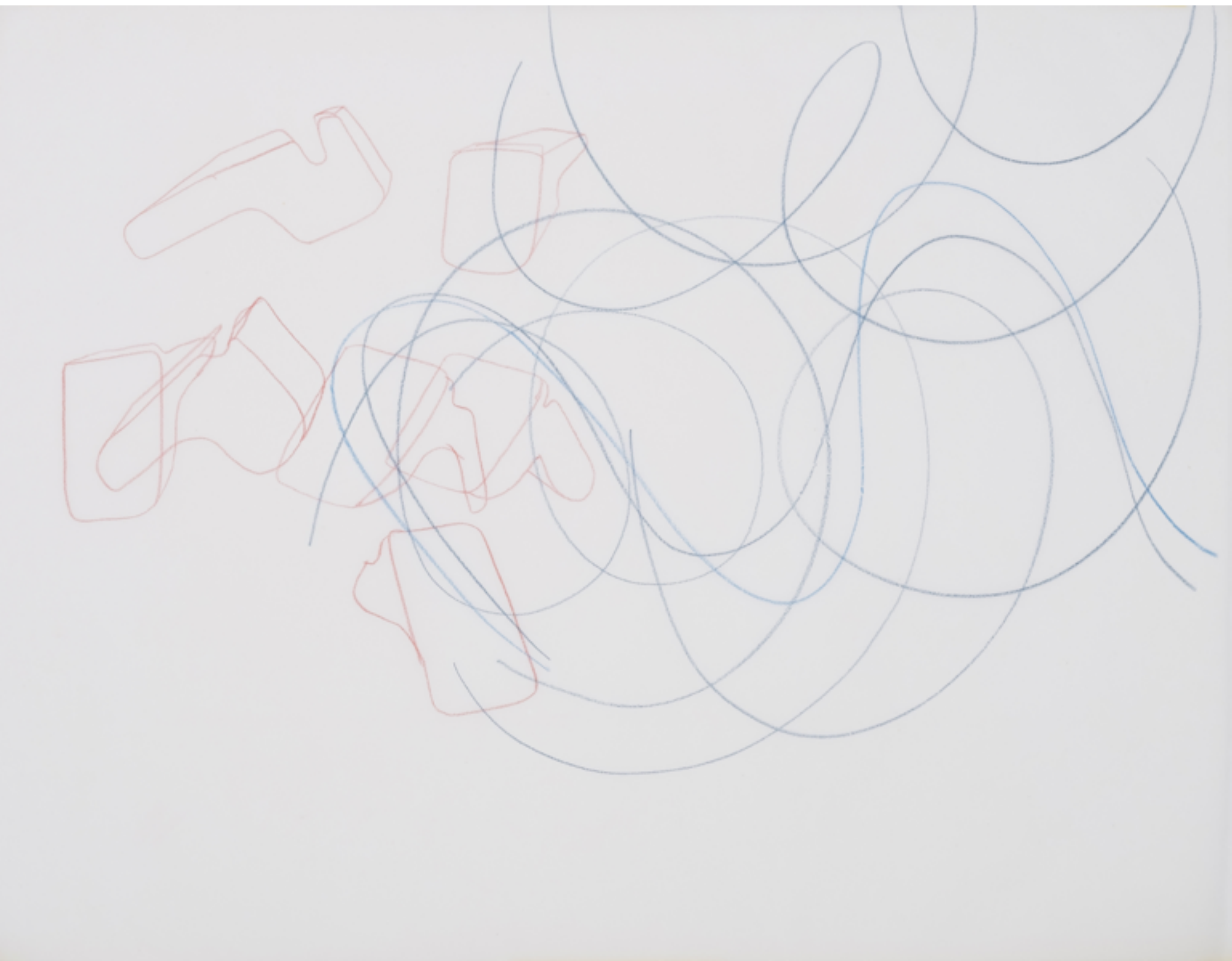
członkowie artystycznych partyzantek i ruchów kontrkulturowych akcentowali wpisany w zabawę potencjał rewolucyjny, koncepcja *homo ludens* (człowieka bawiącego się) pozwoliła z kolei zdefiniować zabawę jako źródło kultury.⁸

O niekończącym się festiwalu beztroskiej zabawy w świecie-labiryncie⁹ marzyli niegdyś sytuacjoniści, widząc w twórczym działaniu i swobodnym przepływie społecznej energii antidotum na

7 Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy...*, dz. cyt., s. 99–100.

8 Maja Brzozowska-Brywczyńska, *Przestrzenie zabawy*, <https://kulturaupodstaw.pl/przestrzenie-zabawy/>, dostęp: 11.01.2021.

9 Metafora labiryntu zapożyczona została przez sytuacjonistów od Johana Huizingi, autora *Homo ludens*. Por. m.in. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957 oraz *Die Welt als Labyrinth. Ausstellungsplan für das Stedelijk Museum Amsterdam*, w: Wolfgang Scheppe, Roberto Ohrt, *The Most Dangerous Game. Band 1, Dokumente*, Berlin 2018, s. 843–849.



Partytura, kredka na kalce, 70 × 91 cm, 2020
Score, coloured pencil on tracing paper, 70 × 91 cm, 2020

porządek oparty na zdehumanizowanym przepływie towarów i usług¹⁰. Jak przekonywali – to w zabawie realizuje się i spełnia nasze człowieczeństwo. Jedną ze stosowanych przez nich metod było tak zwane dryfowanie [fr. *dérive*], polegające na wprowadzaniu się w stan dezorientacji behawioralnej, aby następnie zejść z przetartych miejskich szlaków, zgodnie z maksymą mówiącą o tym, że w nowoczesnym, zracjonalizowanym otoczeniu nie jest sztuką znaleźć, a zgubić drogę¹¹.

Bielawska, z właściwą sobie lekkością, czerpie również garściami z tradycji minimalizmu i postminimalizmu. Bliska jest jej jedna z wiodących kwestii nurtujących minimalistów, a mianowicie namysł nad istotą i jakością świadomości przestrzennej oraz relacji podmiotowo-przedmiotowych. Niebagatelny wpływ na uzmysłowienie sobie przez artystów i artystki w latach 60. znaczenia samej sytuacji odbioru miały eksperymenty prowadzone wówczas w dziedzinie tańca¹². Genezę rzeźb Roberta Morrisa wywieść można z ustaleń Simone Forti, która zrewolucjonizowała postrzeganie ciała i rzeczy, wychodząc z założenia, że posiadają one wymienne cechy, są wręcz równorzędnymi partnerami w procesach interakcji. Forti postrzegała ciało jako obiekt materialny, który określany jest przez jego wagę, masę oraz skalę i definiowany w stosunku do innych, otaczających go przedmiotów. Siadając na podłodze tuż obok zwykłych przedmiotów dostępnych w każdym gospodarstwie domowym, takich jak pudełko płatków śniadaniowych czy papier toaletowy i raz po raz zmieniając układ współrzędnych, utożsamiała się z nieożywionymi obiektami, by lepiej zrozumieć to, w jaki sposób fizyczne i przestrzenne właściwości wpływają na naszą percepcję. O rzeźbach swojego partnera Roberta Morrisa pisała zaś: „Wpadam przed nimi w zadumę, czekam, aż odwzajemnią moje spojrzenie, jeśli tego nie czynią, obarczam je za to odpowiedzialnością”¹³. Nie chodzi tu bynajmniej o bliską myśleniu magicznemu antropomorfizację, lecz o opowieść o naszym byciu w świecie, która jest niekończącą się (i nadal nienapisaną) historią odwzajemniania

10 Związanym z sytuacjonistami twórcą placów zabaw był Aldo van Eyck.

11 Por. Guy Debord, *Zagospodarowanie terytorium*, w: tenże, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 117–123.

12 Virginia Spivey, *Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism and Dance*, „Dance Research Journal”, Winter 2003 – Summer 2004, s. 113–130.

13 Yvonne Rainer, *Don't Give the Game Away*, „Arts Magazine”, no 41, April 1967, s. 47, cyt. za Spivey, dz. cyt., s. 125.

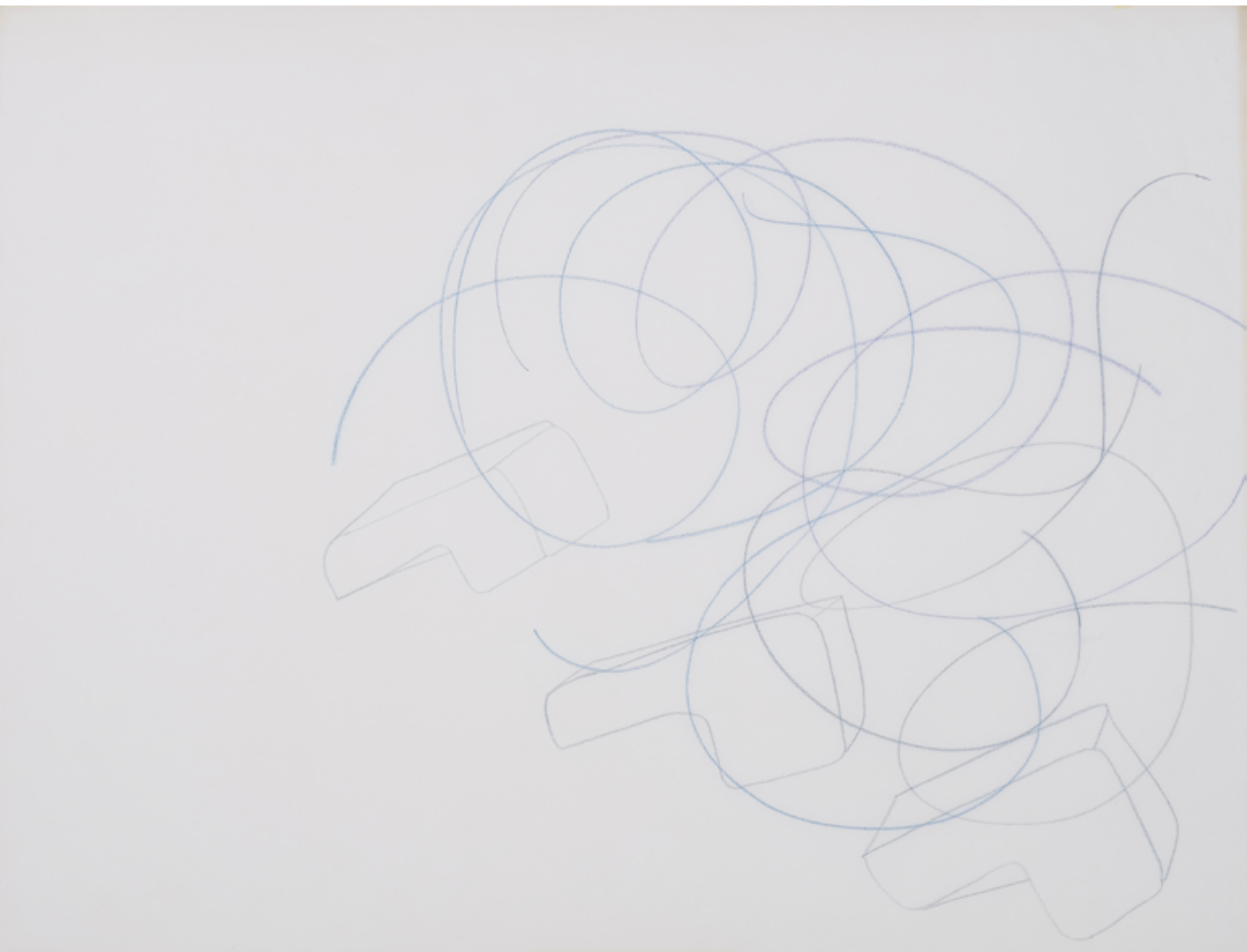
spojrzeń; człowiek – jak przekonuje Heidegger – nie może być przecież obcy w stosunku do tego, na co patrzy¹⁴. Jeśli weźmiemy poprawkę na zawarty w tych spostrzeżeniach okulocentryzm i przyjmimy, że wzrok jest w nich po prostu *pars pro toto* zmysłów, wówczas kluczowe pozostaje rozpoznanie, że nasza relacja ze światem nie jest jednostronna, a składa się z wzajemnych związków, możliwości i – co równie istotne – ograniczeń. W post-minimalizmie z kolei nastąpiło ostateczne zerwanie z rygorem formalnym na rzecz zaakcentowania społecznych i kulturowych determinant aktu percepcji, które wcześniej umykały uwadze artystów:

Rzeźby minimalistyczne nigdy naprawdę nie były strukturami pierwotnymi, lecz strukturami zanurzonymi w mnogości znaczeń. Za każdym razem odbiorca wchodzi w przestrzeń, w której te przedmioty stają się czymś innym. Dla mnie były niskimi stolikami, koszami na brudną bieliznę, pojemnikami na pranie, czymkolwiek.¹⁵

Bielawska nie ucieka od takich prozaicznych odniesień, co więcej – naumyślnie czyni je częścią swojej strategii artystycznej. Nie po to jednak, aby zdemaskować w nas niewolnika konwencjonalnych sądów, podporządkowanych skojarzeniom z utylitarnymi przedmiotami, lecz zintensyfikować wrażliwość i dotrzeć do głębi kryjącej się w zwykłych rzeczach cudowności. Istotą takiego zabiegu uniezwyklenia nie jest stymulowanie odbiorcy do projektowania swojej podmiotowości i pragnień interpretacyjnych na obiekty, które pozostają w tym procesie nieme i bezwolne. Odbiorca także definiuje siebie w kontekście tego, z czym konfrontuje się w galerii. Ta relacyjność bazuje na percepcji obiektu jako jeszcze jednej fizycznej obecności, porównywalnej z ciałem uczestnika. Artystka bierze w nawias nie tylko esencjalizm i formalną dogmatykę, lecz również polityczne zaangażowanie swoich poprzedniczek i poprzedników. Nie boi się tego, że jej obiekty będą po prostu ładne, zabarwione dobrymi emocjami i nie posłużą jako oręż, a „jedynie” dostarczą estetycznej i zmysłowej przyjemności.

14 Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentálnych*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2001, s. 200.

15 Félix González-Torres: *Interview*, w: Félix González-Torres, ed. J. Ault, Gottingen 2006, s. 74, cyt. za: Wojciech Szymański, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*, Kraków 2015, s. 172.



Partytura, kredka na kalce, 70 × 91 cm, 2020
Score, coloured pencil on tracing paper, 70 × 91 cm, 2020

Jeszcze jednym niezwykle istotnym, a nie wspomnianym dotąd elementem praktyki artystycznej artystki jest rysunek. Podobnie jak dla Bielawskiej, dla wielu znanych nam z historii sztuki artystów i artystek rysunek był ujętą w kontur „współbieżnością myślenia i działania”¹⁶, najbardziej bezpośrednim sposobem na przyobleczenie w formę złapaną na gorącym uczynku myśli. Aby obiekt został zmaterializowany, a jego materia spotkała się z ciałem odbiorcy, musi on zostać najpierw pomyślany. Lecz znów – rysunek mówi nam tyleż samo o sile tworzenia, co o granicach w kształtowaniu rzeczywistości. Formy wyłaniające się podczas rysowania domagają się uwidocznienia, są nie tyle przedmiotami, ile aktywnymi podmiotami, „wyrazem parcia przedmiotu do tego, aby pojawić się w określonej sytuacji”¹⁷. Każda próba uobecnienia myśli nigdy nie będzie pełna, a zrealizowany obiekt zawsze jest prędzej odzwierciedleniem zmagania i kompromisów niż tryumfalnym zwieńczeniem z góry powziętego planu. Próby przeniesienia rysunku do trzeciego wymiaru i wypełnienia go substancją są lekcją pokory i wymagają rezygnacji z części autonomii. Rysując, wchodzimy bowiem na ten sam obszar współdzielenia ja oraz świata przedmiotów, które nie poddają się absolutnej kontroli, ponieważ same mają nam coś ważnego do „powiedzenia”:

Rysunek jest więc figurą ogołocenia lub umniejszenia obejmującego zarówno przedmiot przedstawiany, jak i artystę. Wycofując się ze swojej pełni, z pozycji całkowitej pewności swojego istnienia, własnej tożsamości i prezentowanych racji, pozostawiają oni przestrzeń, w której dopuszczone są różne głosy.¹⁸

Ruchy myślącej dłoni błędzącej po kartce papieru można przyrównać do choreografii tańca. Rysująca dłoń podąża za rytmem, może być skupiona bądź rozedrgana. Taniec współczesny zyskał swobodę dzięki pozbyciu się historycznego gorsetu i zaadoptowaniu do swojego wokabularza codziennych gestów oraz poetyki dziecięcej zabawy. Obiekty Bielawskiej mogą być tym, co Astrid Erll nazywa *cue* – iskierkami rozbudzającymi wspomnienia¹⁹,

16 Tadeusz Sławek, *Kontur i granica. Sztuka i myślenie o przyjaźni i różnicy*, w: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 134.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart–Weimar 2005, s. 254–267.

widmowymi reminiscencjami detali pospolitych przedmiotów, które wyzwoliły się z przymusu użyteczności i zaczęły żyć własnym życiem. Składające się na labiryntowe *mise-en-scène* formy przestrzenne, których tożsamość nie została zakodowana raz na zawsze, domagają się od nas opuszczenia więzienia dosłowności i wynalezienia na nowo języka komunikacji zmysłowej z przedmiotami.



Odpoczywające kształty (IV), kredka i ołówek na papierze, 35,4 × 47,5 cm, 2016
Resting Shapes (IV), coloured pencil and pencil on paper, 35.4 × 47.5 cm, 2016

Na następnej stronie: *Różnica zawarta jest w skali*, kredka na papierze, 160 × 118 cm, 2016
Opposite page: *Difference Hides in Scale*, coloured pencil on paper, 160 × 118 cm, 2016





Literality Is a Prison: On Alicja Bielawska's Dormant Trajectories

Justyna Balisz-Schmelz

[...] memory cannot retain what the body had not been aware of.
Péter Nádas¹

In Wim Vandekeybus' dance performance *What the Body Does Not Remember*, a scene unfolds in which one of the dancers engages in a peculiar dialogue with a chair. He looks at it with

1 Péter Nádas, *A Book of Memories*, trans. Ivan Sanders and Imre Goldstein (New York: Picador, 2008), p. 74.

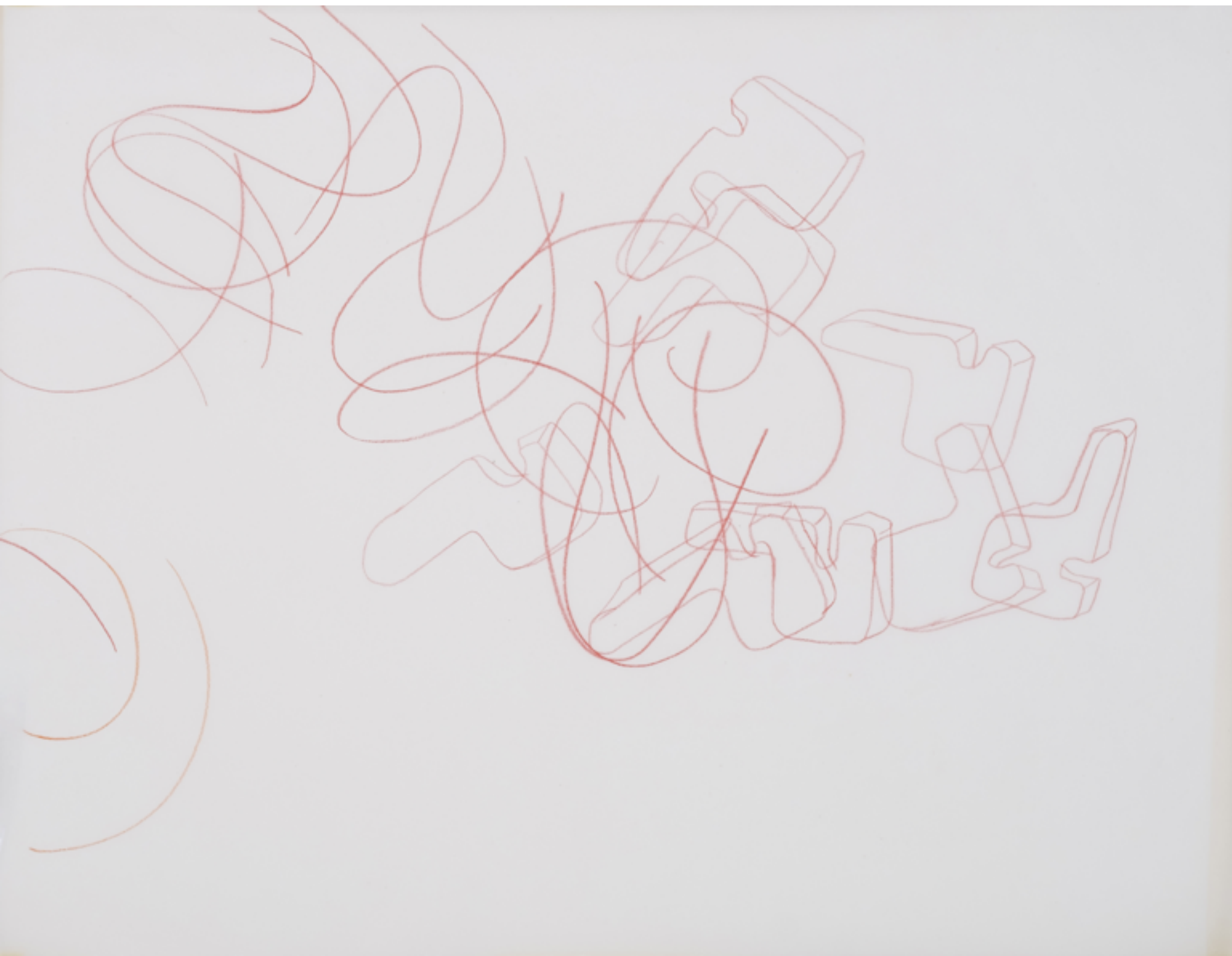
attentive curiosity, as if trying to recall what the object is for, and tests the various ways in which it can be used: as a makeshift ladder, a support, and, finally, a piece of exercise equipment for balance training. In this daring show of inventiveness, we also find echoes of children's games, during which commonplace objects become vehicles for the imagination, as well as tender allusions to the youthful defiance pushing one to distance oneself from all conventions. The performer, like a rebellious teenager, concentrates all of his efforts on 'retrieving' the purpose of the chair while doing absolutely everything possible to avoid sitting on it. The result of this straightforward approach is the chair ceases to be a banal object for everyday use and instead begins to emerge as pure potential, within which is hidden an endless repertoire of possibilities. The choreography, bearing attributes of the absurd, triggers an unexpectedly invaluable reflection on our relationship with objects, and turns out to be the perfect pretext for meeting reality anew.

Sitting on a chair is an example of the sort of body practice, based on a repetitive pattern and internalised via multiple repetitions, that Henri Bergson called 'habitual memory.'² While such memory provides us with the existential support we need to reinforce our sense of being anchored in the world, the economy that governs it also automatically excludes whatever fails to fit the code the body has integrated. Although we often forget, it is precisely the objects that programme our diurnal movements and rhythms that function as essential intermediaries between multisensory perception and memory. This apparent obviousness leads us to naturalise this interdependence and to ignore the objects' presence, with the result that we become 'inattentive to the being of things.'³

Contact with non-obvious objects—those that our habitual memory has yet to domesticate—invites us to assume an unknown role, which can mark the beginning of a new experience. 'Mindful memory' is afforded the opportunity to rouse itself only when standardised relations with the material components of everyday life are disrupted. While in our everyday interactions with

2 Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul (North Chelmsford, MA: Courier, 2004).

3 Bjørnar Olsen, *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects* (Plymouth: AltaMira Press, 2013), p. 11.



Partytura, kredka na kalce, 70 × 91 cm, 2020
Score, coloured pencil on tracing paper, 70 × 91 cm, 2020

objects reflection is preceded by an automatic reconstruction of a remembered situation, contact with the unknown reverses this order. Becoming acquainted with an atypical, foreign body form requires cautious, but still intimate, contact. By asserting that a human is a function of things, and that objects make sense only so long as there is somebody who recalls the function they serve,⁴ we strip them of their agency, mistakenly assuming that culture is antecedent to objects to which *a priori* meanings are assigned.⁵

Alicja Bielawska's objects are joyful affirmations of purposelessness with little 'reason' to exist. At the moment of encounter with such perplexing entities, we may feel intimidated, because we do not have the ability to use them, and lack the ingrained habits that could be updated for this confrontation, as in the case of everyday objects. These 'functional disruptions' break the predictable chain of motion sequences, and we have to open ourselves up to chance—to prepare for a journey into the unknown. As the body is the matrix through which we familiarise ourselves with and interpret the world, the result of an encounter that upsets ordinariness is the piercing of our armour of habits, triggering extra-tabular somatic reactions and opening up a horizon of novel epistemologies. Maurice Merleau-Ponty, referring to the body as a 'solidified or generalised existence,'⁶ points to the fact that the body is a necessary bridge and a means for grasping reality; that is, a *de facto sine qua non* condition for being-in-the-world. It is the body that leads us to subsequent objects, enabling us to experience them sensually:

Our habitual practices, memory, and what is spoken of as social and cultural form, cannot be conceived of as separate from this 'physiognometric' rhetoric. At the same time, our dialogue with the material world is a sophisticated discourse about closeness, familiarity, bodily belonging, and remembering, and it is extremely rich and polysemic, involving all our senses.⁷

4 Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów* [In Life There Are Things: Sketches on the Sociology of Objects] (Warsaw: Bęc Zmiana, 2013).

5 Cf. Bjørnar Olsen, op. cit.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes (Abingdon: Routledge, 2013), p. 192.

7 Bjørnar Olsen, op. cit., pp. 60–61.

Moving through a maze of colourful forms with surprising textures that sometimes seem simultaneously familiar and yet wholly detached from their genealogies, summons a sense of wandering through the recesses of dreams, in which rearranged scraps of waking events create separate entities governed by their own logic. Bielawska's forms are less for passive contemplation than for ravenous 'devouring' with the senses, and they remind us of the need for extra-pragmatic concern about our sundered closeness with the world. Without being complemented by this act of reception, they are incomplete, like frost-bound playgrounds that, at winter's onset, are deserted and fall softly to sleep. Just like those playgrounds, Bielawska's expansive exhibit-scenographies are models of symbolic participation, and planes across which to assemble intricate sensory networks and bodily connections. The artist creates them, playing with art-historical references while inviting the audience to join in with no strings attached. Clues are picked up only to be quickly discarded as one loses oneself on a colourful carousel of subjective associations.

The essence of all this play is that 'it includes both following the rules as well as risk, mindfulness and experimentation, creation and destruction, order and chaos, success and failure, excitement and boredom.' By extension:

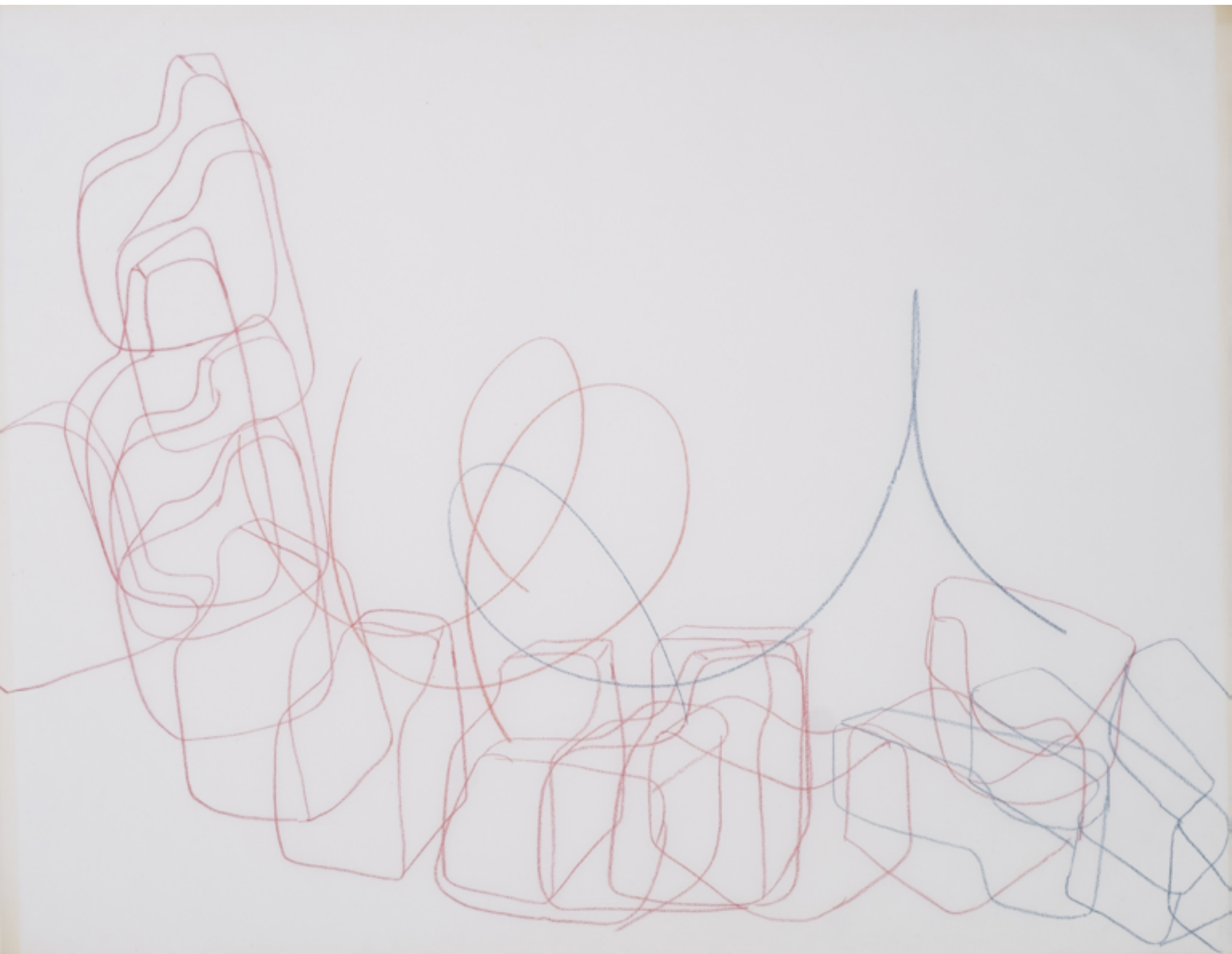
Members of artistic guerrilla groups and counterculture movements emphasised the revolutionary potential inherent in play, with the concept of *Homo ludens* (a person having fun) in turn defining play as a source of culture.⁸

Situationists once dreamed of a never-ending festival of carefree fun within the labyrinth-world,⁹ seeing in creative activity and the free flow of social energy an antidote to an order based on the dehumanised circulation of goods and services.¹⁰ As they argued,

8 Maja Brzozowska-Brywczyńska, *Przestrzenie zabawy* [Spaces to Play], kulturaupodstaw.pl/przestrzenie-zabawy [accessed 28 January, 2021].

9 The metaphor of the labyrinth was borrowed by the Situationists from Johan Huizinga, the author of *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*; cf. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur* [The World as a Labyrinth: Mannerism in European Art and Literature]; and see: floor plan for the Situationist exhibition *Die Welt als Labyrinth* [The World as a Labyrinth], Stedelijk Museum, Amsterdam, 1960, in: *The Most Dangerous Game: Band 1: Dokumente*, eds. Wolfgang Scheppe and Roberto Ohrt (Berlin: Merve Verlag, 2018).

10 See: playgrounds developed in postwar Amsterdam by the Dutch architect Aldo van Eyck, who was linked with the Situationists.



Partytura, kredka na kalce, 70 × 91 cm, 2020
Score, coloured pencil on tracing paper, 70 × 91 cm, 2020

it is through play that our humanity is realised and fulfilled. One of the methods they used was so-called 'drifting' (French: *dérive*), which consists of entering a state of behavioural disorientation, and then straying from well-trodden urban paths in affirmation of the axiom that in a modern, rationalised environment, the trick is not to find one's way, but to lose it.¹¹

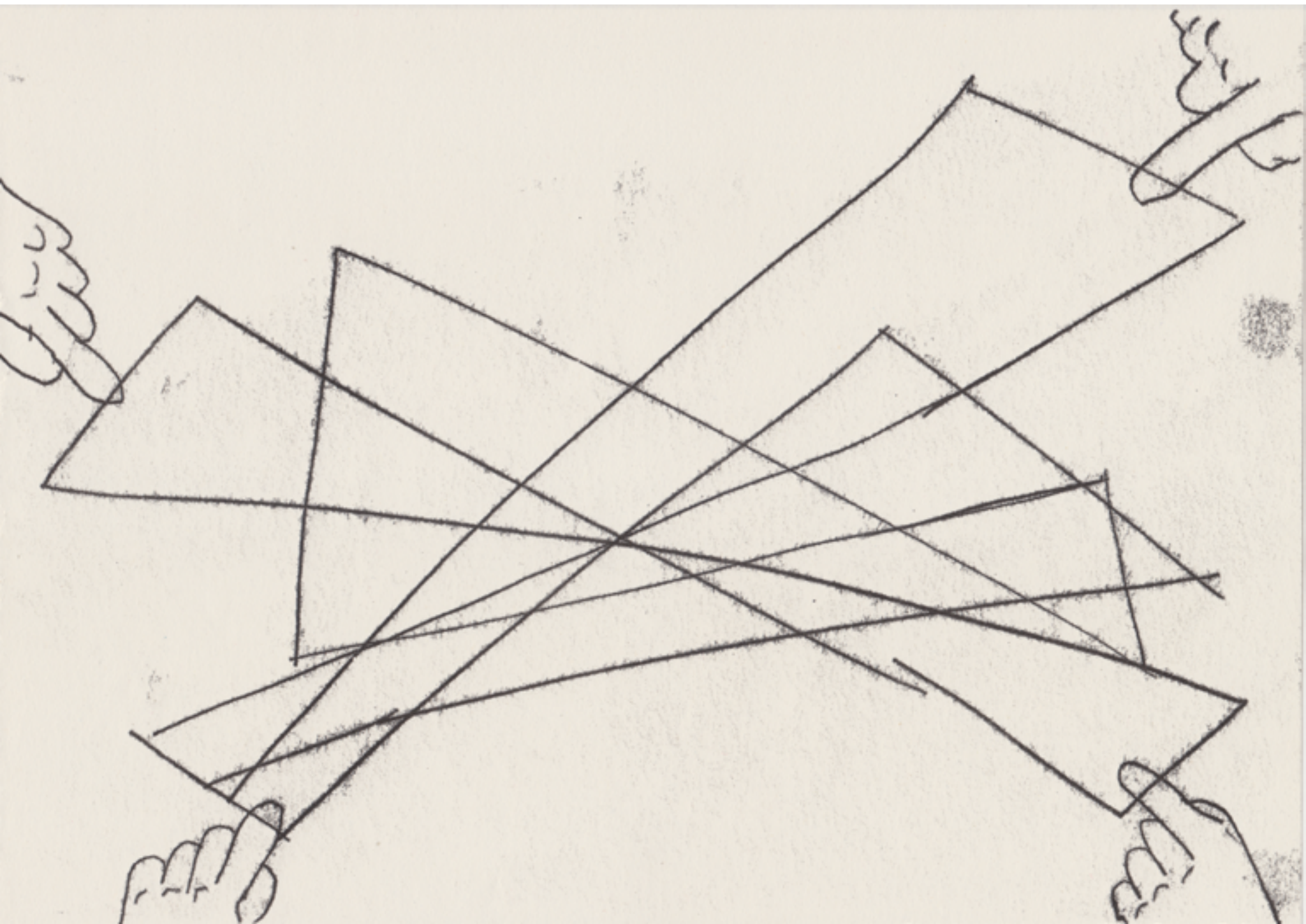
Bielawska, with her inherent lightness, also draws a great deal from the traditions of minimalism and post-minimalism. She is close to one of the main issues occupying minimalists, namely, reflections on the essence and quality of spatial awareness and subject-object relations. Experiments carried out in the field of dance, in the 1960s, had a considerable influence on artists becoming aware of the significance of the very situation of reception.¹² The genesis of Robert Morris' sculptures can be traced to the findings of Simone Forti, who revolutionised the perception of the body and objects, beginning with the postulation that they have interchangeable features and are even equal partners in processes of interaction. Forti saw the body as a material object defined by its weight, mass, and scale, as well as by its relationship to the objects around it. By sitting on the floor next to ordinary household items, such as a box of breakfast cereal or a roll of toilet paper, and changing the coordinate system repeatedly, she was able to identify with inanimate objects in an attempt to better understand how physical and spatial properties influence our perception. Of the sculptures of Robert Morris, her partner, she wrote: 'I think in front of them, I wait for the object to "look back" at me, then hold it responsible when it doesn't.'¹³ It is not at all about the anthropomorphism of magical thinking, but about our being-in-the-world, a never-ending (and still unwritten) history of reciprocating gazes. Humans, as Heidegger argues, cannot be alien in relation to that which they are looking at.¹⁴ If we make an allowance for the ocularcentrism contained in these observations, and assume that sight is simply a *pars pro toto* of the senses, then the key is to recognise that our relationship with

11 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1994).

12 See, Virginia B. Spivey, 'Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance,' *Dance Research Journal* 35/36 (Winter 2003/Summer 2004), pp. 113–130.

13 In: Yvonne Rainer, 'Don't Give the Game Away,' *Arts Magazine* 41 (April 1967), p. 47.

14 Martin Heidegger, *What Is a Thing?*, trans. W. B. Barton, Jr., and Vera Deutsch (Chicago: Henry Regnery Company, 1967).



Na cztery ręce (I), monotypia, 2017
For Four Hands (I), monotype, 2017

the world is not one-sided, but consists of mutual relationships, possibilities, and, of equal importance, limitations. In post-minimalism, however, there was a decisive break with formal rigour in favour of emphasising the social and cultural determinants of the act of perception, which had previously escaped the attention of artists:

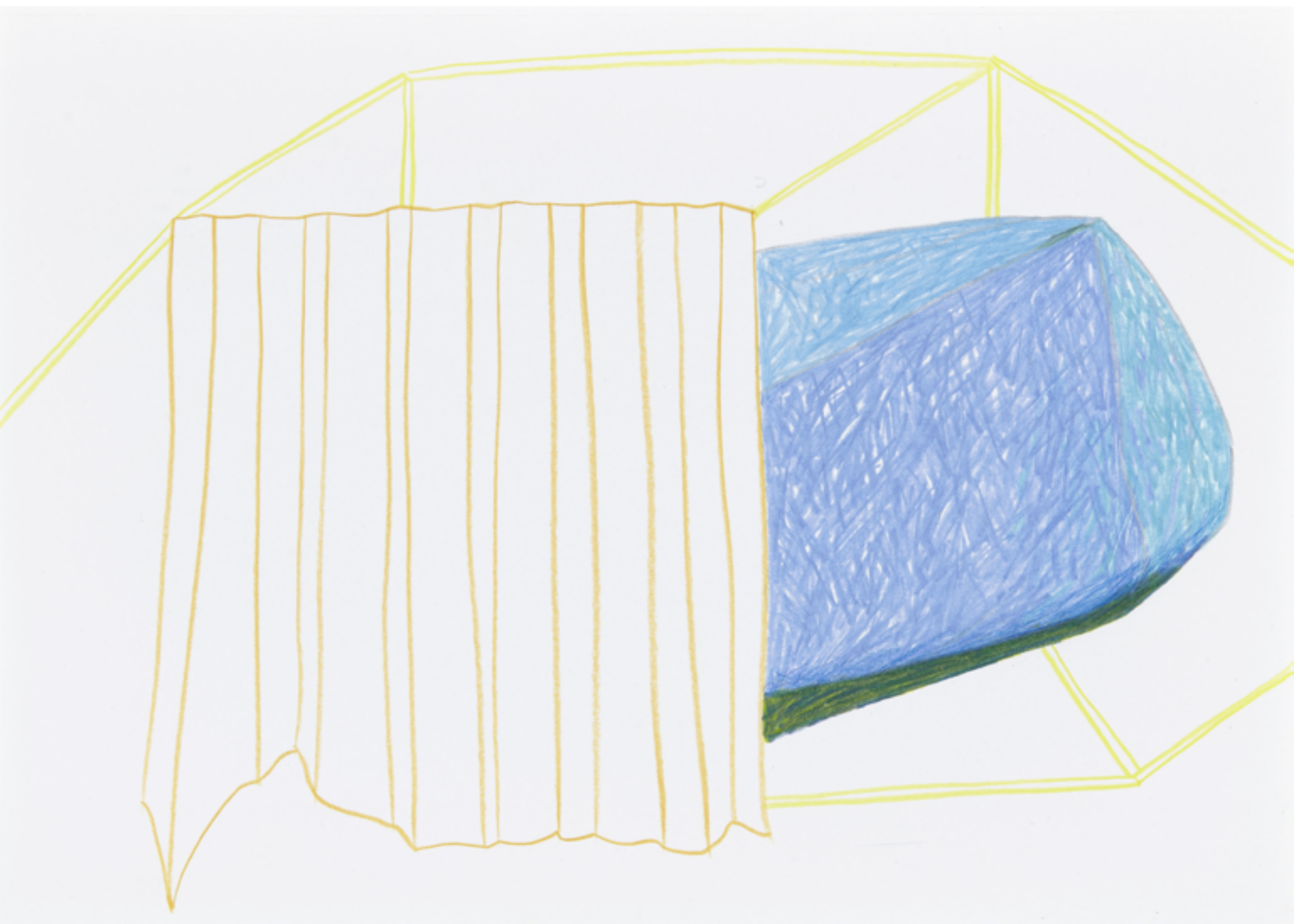
Minimalist sculptures were never really primary structures, they were structures that were embedded in a multiplicity of meanings. Every time a viewer comes into the room these objects become something else. For me they were a coffee table, a laundry bag, a laundry box, whatever.¹⁵

Bielawska does not shy away from such prosaic references; indeed, she purposefully incorporates them into her artistic strategy. It is not, however, to unmask within us the slave to conventional judgments, subservient to associations with utilitarian objects, but rather to intensify our sensitivity and to access the hidden depths of ordinary objects of wonder. The essence of such a procedure of de-familiarisation is not to stimulate the viewer to project their subjectivity and interpretative desires onto objects that remain silent and passive during this process. Viewers also define themselves in the context of what they confront in the gallery. This relationality is based on a perception of the object as a physical presence comparable to the body of the participant. The artist alludes not only to essentialism and formal dogmatics, but also the political commitment of her predecessors. She isn't afraid of her objects being received as 'merely' pretty, rose-tinted with positive emotions, unable to be wielded as a weapon, solely there to provide aesthetic and sensual pleasure.

Another crucial element of the artist's practice, which has yet to be mentioned, is drawing. For Bielawska, as for many creators known to us from the history of art, drawing, a 'coincidence of thinking and acting,'¹⁶ is the most direct way to transform a thought

15 Artist Felix Gonzalez-Torres in conversation with Tim Rollins, in: *Felix Gonzalez-Torres*, ed. Julie Ault (Göttingen: Steidl/dangin, 2006), p. 74.

16 Tadeusz Sławek, 'Kontur i granica. Sztuka i myślenie o przyjaźni i różnicy' [Contour and the Border: Art and Thinking on Friendship and Difference], *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki. Rogalin, kwiecień 2004* [The History of Art after Derrida: Seminar Materials on the Theory of Art History, Rogalin, April 2004], ed. Łukasz Kiepuszewski (Poznań: Adam Mickiewicz University [UAM] Press, 2004), p. 134.



Odśłanianie kształtów (I), kredka na papierze, 35,4 × 47,5 cm, 2016
Unveiling Shapes (I), coloured pencil on paper, 35.4 × 47.5 cm, 2016

caught *in flagrante delicto* into a contoured form. In order for an object to be materialised and for its matter to meet the recipient's body, it must first be conceived in thought. But again, drawing tells us as much about the power of creation as it does about the limits of shaping reality. The forms emerging during the process of drawing demand visibility; they are not so much objects as active subjects, 'an expression of an object's urge to appear in a specific situation.'¹⁷ Any attempt to make thoughts present will never reach completion, and the realised object is always more of a reflection of struggles and compromises than of the triumphant culmination of a laid-out plan. Attempts to transfer a drawing to the third dimension and fill it with substance are a lesson in humility that requires ceding some autonomy. By drawing, we enter the same realm of sharing the self and the world of objects, which cannot be subjected to absolute control because they themselves have something important to tell us:

The drawing is thus a figure of the depletion or diminution of both the represented object as well as the artist. By withdrawing from their completeness, from a position of complete certainty in their own existence, their own identity, and their presented reasons, they leave a space for the admission of different voices.¹⁸

The movements of the thinking hand wandering across a sheet of paper can be analogised to dance choreography. The drawing hand follows a rhythm; it can be focused or trembly. Contemporary dance gained freedom by shedding the historical corset and absorbing into its vocabulary everyday gestures and the poetics of children's play. Bielawska's objects might be what Astrid Erll calls 'cues'¹⁹: sparkles that awaken memories, and the spectral reminiscences of details of prosaic objects that have freed themselves from compulsory utility and begun to live their own lives. The spatial forms that comprise this labyrinthine *mise en scène*, the identities of which have yet to be definitively coded, compel us to escape from the prison of literality, and to reinvent the language of sensual communication with objects.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Astrid Erll, *Memory in Culture*, trans. Sara B. Young (London: Palgrave Macmillan, 2011).



Różnica zawarta jest w skali, kredka na papierze, 160 × 118 cm, 2016
Difference Hides in Scale, colour pencil on paper, 160 × 118 cm, 2016

Uśpione trajektorie | Dormant Trajectories

23.10.2020–10.01.2021

Kuratorka wystawy | Exhibition curator

Marta Lisok

Redakcja | Edited by

Marta Lisok

Korekta | Proofreading

Joanna Osiewicz-Lorenzutti, Małgorzata Kuśnierz

Tłumaczenie | Translation

Stefan Lorenzutti and Joanna Osiewicz-Lorenzutti

Wydawca | Publisher

Galeria Sztuki Współczesnej BWA

BWA Contemporary Art Gallery

Dyrektor | Director – Marek Kuś

al. W. Korfatego 6, 40-004 Katowice

tel. +48 32 259 90 40

www.bwa.katowice.pl

Projekt i skład | Design and typesetting

Magdalena Niglus

Reprodukcje prac pochodzą z archiwum artystki.

Works are reproduced from the artist's archive.

Zdjęcia z ekspozycji i performansu – Barbara Kubska.

Photos of the exhibition and performance are by Barbara Kubska.

Praca na okładce | Work on the cover

Z nonszalancją odwracając na drugą stronę (I), bawełna, elanobawełna, 2017

Reverting with Nonchalance (I), cotton, elanocotton, 2017

Wydanie pierwsze, Katowice 2020

First edition, Katowice 2020

ISBN 978-83-66006-14-0

Organizatorzy | Organisers



Galeria Sztuki
Współczesnej BWA
w Katowicach



Patronat medialny | Media patrons



