

Dr hab. Jadwiga Sawicka, prof. UR
Dyscyplina artystyczna – sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Rzeszowski

Ocena dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej mgr Alicji Bielawskiej sporządzona w związku z postępowaniem doktorskim prowadzonym przez Radę Naukową ds. stopni w dziedzinie sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Podstawowe dane o kandydatce.

Alicja Bielawska urodziła się w Warszawie w 1980 r. W latach 1999–2005 studiowała w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie uzyskała tytuł magistra. W latach 2005–2009 studiowała na Akademii Gerrit Rietveld w Amsterdamie, którą ukończyła z tytułem licencjata. W 2018 roku rozpoczęła studia na Międzywydziałowych Środowiskowych Studiach Doktoranckich na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prowadziła warsztaty i wykłady autorskie (m.in. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków, Muzeum Sztuki w Łodzi, Collegium Civitas, Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Od 2021 jest wykładowczynią w School of Form Uniwersytetu SWPS w Warszawie, gdzie prowadzi przedmiot „Analiza wizualna i kolorystyczna”. Nie ubiegała się wcześniej o nadanie stopnia doktora

Przedstawiona przez mgr Alicję Bielawską praca doktorska zatytułowana „Poszerzanie przestrzeni codzienności” powstała pod opieką promotorską dr hab. Katarzyny Józefowicz.

Ocena dorobku artystycznego i pracy doktorskiej.

Na rozprawę doktorską „Poszerzanie przestrzeni codzienności” składa się dokumentacja pracy artystycznej: serii rzeźb zaaranżowanych w pomieszczeniach zabytkowej willi Jünckego w Sopocie i cykl wierszy – oraz jej opis. W kolejnych 8 rozdziałach doktorantka odnosi się do inspirującej ją twórczości Katarzyny Kobro, rozwija refleksję na temat codzienności, analizuje prace współczesnych artystek, których prace są przykładem pokrewnego jej myślenia o rzeźbie jako aktywnej przestrzeni. Analizuje także swoje realizacje demonstrując metody badawcze, których konsekwencją jest praca doktorska.

Alicja Bielawska jest autorką licznych prac rysunkowych i realizacji rzeźbiarskich w których wykorzystuje tkaniny, metal i ceramikę; wprowadza do swoich prac elementy choreografii i performansu. Od czasu ukończenia studiów jej twórczość jest obecna na scenie artystycznej w kraju i za granicą. Miała wystawy indywidualne m.in.: w Galerii Studio Warszawa, Galerii Miejska BWA w Bydgoszczy (2021), Galerii BWA, Katowice (2020), Galerii Labirynt, Lublin (2017), Akademii Schloss Solitude, Stuttgart (2015), Jeanine Hofland Contemporary Art, Amsterdam (2014), BWA w Zielonej Górze (2013), Galerii Arsenał w Białymstoku (2012), CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2010), Galerii Czarna w Warszawie (2010), Kunstenaarsinitiatief Paraplufabriek, Nijmegen (2010), Teto Projects, Amsterdam (2010).

Brała udział w szeregu wystaw o istotnym znaczeniu dla sztuki o międzynarodowym lub ogólnopolskim zasięgu. Były to m.in. *Podróż na Wschód*, Galeria Arsenał, Białystok,

Mystetskyi Arsenal, Art_Kyiv Contemporary, Kijów, MOCAK, Kraków, 2012, *Splendor Tkaniny*, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, 2013, *Wokół Bauhausu*, Galeria Arsenat, Białystok, 2014, *Around Analogies*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, *La Scrittura Degli Echi*, MAXXI, Rzym, 2015, *Przesilenia*, Galeria BWA, Katowice, 2017, *Place. Instrukcja użycia*, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, Warszawa, 2019, *Dom odziany*, *Dostrajanie się do sezonowej wyobraźni*, Pawilon Polski, London Design Biennale 2021, Somerset House, Londyn, 2021.

Jej twórczość i aktywność wystawiennicza są zauważane i doceniane przez krytykę artystyczną, czego dowodem są nominacje do liczących się w świecie sztuki nagród: nominacja do Nagrody Deutsche Bank Spojrzenia 2015 i do Paszportów Polityki w kategorii sztuki wizualne w 2016 roku. Są również nagrody: Bielawska jest laureatką (z kolektywem Holobiont) konkursu na wydarzenie artystyczne na 22. Biennale Sztuki Dziecka w Poznaniu; szczególnie cenną nagrodą jest wygrany (wspólnie z zespołem kuratorskim Grupa Projektowa Centrala) konkurs na pawilon Design Biennale 2021. Doceniane są także jej realizacje przestrzenne z pogranicza designu i scenografii – takie jak np. zastony i instalacje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, obiekty do spektakli teatralnych i choreograficznych.

Jej prace znalazły się w prestiżowych kolekcjach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w kolekcji Zachęty – Narodowej Galeria Sztuki w Warszawie, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Kolekcji Galerii Arsenat w Białymstoku i Kolekcji ING.

Katarzyna Słoboda tak pisze o pracy *Konstelacja poranna II* w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi: „Obiekty tworzone przez Alicję Bielawską często przypominają przedmioty znane z codziennego otoczenia, artystka jednak niejednokrotnie zaburza ich proporcje i skalę oraz zmienia ich funkcje, zapraszając widza do wejścia z nimi w bezpośrednią relację. Interesuje ją to, co dzieje się z pamięcią, percepcją i wyobraźnią odbiorcy w kontakcie z jej pracami.”¹

Obszerna analiza twórczości artystki prezentowana jest na portalu culture.pl. Anna Micińska zwraca również uwagę na „ambiwalentne skojarzenia” uruchamiane przez formy, które w nieoczywisty sposób sugerują znajome, zapamiętane kształty podkreślając, że „Prace Alicji Bielawskiej mają swoje źródło w liniach; artystka kształtuje przestrzeń, nawiązując do teorii rzeźby Katarzyny Kobro.”² To bardzo ważna – podstawowa – inspiracja, do której odwołuje się doktorantka poświęcając teorii rzeźby Kobro rozdział i powracając do jej prac niejednokrotnie w swojej rozprawie. Analizuje ją i wyciąga wnioski dla siebie kontynuując tok myślenia poprzedniczki. Wspólne jest analityczne podejście („Kobro precyzyjnie obliczała matematyczne relacje między elementami *Kompozycji*” pisze Bielawska; ona sama przytacza szereg liczb/ wymiarów stojących za konstrukcją jej obiektów).

Jeszcze ważniejszą cechą wspólną jest otwieranie się na przestrzeń i na odbiorcę. Bielawska cytuje Kobro: „Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy.” i pisze: „Zakładam stworzenie sytuacji, w której rzeźba i odbiorca się spotykają.”

Za Yve-Alain Bois i powołując się na badaczkę twórczości Kobro, Małgorzatę Jędrzejczyk, oddziela/ rozpoznaje głos Kobro we fragmentach dotyczących rzeźby w pisanej wspólnie ze Strzemińskim *Kompozycji przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931) – do tych rozważań teoretycznych dodaje swój głos; wskazuje na pierwszeństwo koncepcji Kobro, która przed Robertem Morrisem „otwierała rzeźbę na przestrzeń i materię”; wskazuje i odkrywa dla siebie performatywny potencjał rzeźb Kobro. Bielawska uważnie się im przygląda, dostrzega przełom – albo po prostu: nowy wątek, którego Kobro nie zdążyła rozwinąć w ostatniej z zachowanych *Kompozycji przestrzennych*.

Kompozycja przestrzenna z 1933 roku jest, w jej interpretacji, bardziej miękka, nawiązuje do „organiczności ruchu”. Podejmuje i rozwija ten wątek w swoich pracach na wystawie indywidualnej w BWA Katowice, w których performans, choreografia są immanentną częścią obiektów (*Miękki grunt*, 2016, *Działania z kształtami*, 2017, *Uśpione trajektorie*)

¹ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/9605> (dostęp 28.03.2022)

² <https://culture.pl/pl/tworca/alicia-bielawska> (dostęp 28.03.2022)

Materia codzienności. Opis pracy artystycznej

„Formy rzeźb oscylują pomiędzy wspomnieniami, doświadczeniami a oczekiwaniami.”

To stwierdzenie jednocześnie zwięzłe i enigmatyczne w swoim rozmachu z jakim nakreślone zostały punkty odniesienia. Po przeczytaniu całego opisu można jednak dojść do wniosku, że jest to jednak zaskakująco precyzyjne; co więcej – i co chyba najważniejsze – gdyby zachodziła potrzeba skrócenia opisu do absolutnego minimum, to stwierdzenie mogłoby pełnić tę rolę. Nie oznacza to, że opis jest przegadany lub niepotrzebny. Czyta się go z prawdziwą przyjemnością; poznajemy szczegóły, które dają osobliwą trochę satysfakcję, bycia wtajemniczoną, osiągnięcia dodatkowej wiedzy: czasami bardzo wymiernej: „drążek na wysokości 110 cm to wysokość mojej talii, 153 cm to krawędź naczynia na wysokości ust, 170 cm to mój wzrost, 102 cm sięga mi do biodra, 70 cm jest na wyciągnięcie ręki – do przodu i na bok, 133 cm to miękkość robionej na drutach materii na wysokości klatki piersiowej, 110 cm to wyrzucenie naczynia na wysokości brzucha” czasami anegdotycznej (robótka zaczęta przez babcię, wełna z tego samego źródła). Moglibyśmy nie wiedzieć tego, ale też ta wiedza nie obciąża, nie „wyjaśnia”, nie wprowadza sentymentalnej nuty; konstrukcje działają swoją formą i materia, w dalszym ciągu zachowują aurę pewnej tajemniczości, niedopowiedzenia. Można na nie patrzeć jak na abstrakcyjne rzeźby i ta możliwość pozostawia nam swobodę wyboru ich doświadczania.

Cenne są objaśnienia dotyczące warsztatu; np. informacje o wybranej technice tworzenia ceramiki, o ręcznym farbowaniu tkanin marzańną barwierską. Równie ważne – ważniejsze może – jest stwierdzenie: „Moje podejście do tworzenia kształtów nie ma cech rzemieślniczej pracy, nie dążę do perfekcji i funkcjonalności.” Stąd cudzystów, gdy mowa o własnoręcznie utkanych tkaninach („kilim”, „chodnik”), a także możliwość zatrzymania się/ zatrzymania wzroku i docenienia piękna „nierówności, niedoskonałości”, „maźnięcia, roztarcia”. Także: docenienia pierwotności lepienia, tkania.

Rzeźby mają być doświadczane, a przynajmniej stworzona zostaje taka możliwość. Jak pisze artystka – nawiązując do wymiarów drzwi, balustrady, mebli, tym samym sugerują możliwość ruchu, mają w sobie potencjał użycia: przesuwania, ustawiania. Są „rozpoznawalnymi kształtami”, w które wpisana jest funkcja, a raczej: byłaby wpisana, gdyby nie towarzyszyło jej niedopasowanie („trochę za małe, trochę za duże, za wąskie”). Nasze oczekiwanie, że konstrukcja okaże się stolikiem, parawanem, czymś znajomym, sprawia, że poświęcamy im trochę więcej uwagi, stwarza się napięcie jak przy rozwiązywaniu wizualnej zagadki.

Poszerzanie przestrzeni codzienności odbywa się w przestrzeni będącej – podobnie jak rzeźby – gdzieś pomiędzy: pomiędzy domem a instytucją a swoistym laboratorium. Dwa pokoje w zabytkowej willi Jünckego, pomieszczenia wygodne, według dzisiejszych standardów: luksusowe, starannie odnowione, nie są zamieszkane, ich osadzenie w konkretnej historycznej epoce stanowi doskonałe tło do eksperymentów, którym poddawana jest nasza percepcja i do których prowokują rzeźby Bielawskiej. Stąd wrażenie laboratorium, i uczestniczenia w badaniach, w których z równą uwagą traktowane jest to co widzialne, dotykalne, jak i to co przeczuwane (powidoki, wspomnienia) i których celem jest rozszerzanie kręgu skojarzeń. Warto podkreślić uczucie uczestniczenia, bycia istotną (niezbędną?) częścią a nie bycia poddawaną badaniom.

Cykl 10 wierszy stanowi część pracy artystycznej. Nie podejmuję się oceniać ich literackiej wartości, ale nie o nią przecież tutaj chodzi; cykl traktowany jest przez Bielawską jako równoległy zapis „zmysłowego doświadczenia materialnej codzienności”. Czytamy o dotyku:

- okrągła klamka, zimna stal, stalowe konstrukcje miękko otulone, miękka szorstkość tkaniny, muśnięcie fioleto, pod palcami śliska powierzchnia, w dłoni zostaje ciężar,
ruchu:

- ręka wchodzi w przestrzeń, kręgosłup układa się, obejmuje powietrze, powietrze się przelewa, dłonią rozsuwam przestrzeń, materię zwijają się i rozwijają, tańcząca materia ścianek naczynia,
smaku:

-smakująca koloru wełny