

WYWIAD PRZEPROWADZONY Z ALICJĄ BIELAWSKĄ PRZEZ MONIKĘ MASŁOŃ I STEFANA PARUCHA

Na początku naszej rozmowy chcielibyśmy spytać cię o Twoje doświadczenia z edukacją artystyczną. Pamiętasz pierwsze ważne momenty? Ze szkoły? Albo spoza szkoły?

Szkolnych zajęć plastycznych nie pamiętam w ogóle, ale moi obydwój rodzice są artystami i wychowywałam się w zasadzie w ich pracowniach. Na co dzień obcowałam z tym co robili. Ich twórczość była moją codziennością. Prześiąknęłam tym, i na przykład teraz jak czuję zapach farby olejnej, albo farby drukarskiej do odbijania drzeworytów, to mam bardzo silne poczucie, że ten zapach jest związany z moim dzieciństwem. Przez to doświadczenie przebywania w pracowniach rodziców zawsze dużo rysowałam. Zachęcali mnie do tego rodzice. W szkole średniej w ogóle nie było plastyki. Po liceum zdecydowałam się zdawać na historię sztuki. To był dla mnie oczywisty wybór, bo chciałam zajmować się sztuką, a nie byłam gotowa, żeby zdawać na studia artystyczne. Wychowywanie przez rodziców, którzy są artystami ma wiele plusów, ale jest to też pewnego rodzaju obciążenie. Pierwszą reakcją na to była myśl, że nie będę artystką, tylko historyczką sztuki.

Czyli z formalną edukacją nie masz żadnych doświadczeń? Ani negatywnych, ani pozytywnych?

To jest smutne, ale szkoła była dla mnie miejscem, w którym nic takiego się nie wydarzyło. Wszystkie inspiracje, rzeczy dla mnie ważne, działy się poza nią. To dotyczy również muzyki i czytania książek. I, co też jest ważne, na początku lat dziewięćdziesiątych moi rodzice założyli Fundację Atelier, która zajmuje się edukacją artystyczną i która miała z zasady wypełnić lukę w edukacji plastycznej. W czasie liceum chodziłam tam na zajęcia z rysunku i malarstwa, jeździłam też na wszystkie plenery, które rodzice organizowali.

Jak wspominasz historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim?

Program tych studiów był bardzo klasyczny i sztuka współczesna była na sza-

rym końcu, na fakultatywnych wykładach i ćwiczeniach. Była jednak grupa osób, która była zainteresowana sztuką współczesną. To co bardzo dobrze wspominam z tych studiów, to nasza samoorganizacja, żeby założyć małą galerię w Instytucie Historii Sztuki, żeby wydawać pismo, drukować je, nawiązywać kontakt z Akademią Sztuk Pięknych. Wcześniej takich relacji między tymi uczelniami nie było.

Dla mnie kontakty ze studentami z ASP, zapraszanie ich do współpracy, organizowanie wystaw w galerii (Galeria Zakręt red.) to było coś niezwykłego, co dawało energię. I te znajomości ze studentami z akademii przetrwały lata.

Nie zdecydowałaś się na studia artystyczne w Polsce. Wyjechałaś za granicę

Zrobiłam wtedy staż w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. Pisałam o sztuce, ale czułam, że droga kuratorki, czy krytyczki nie jest dla mnie. Był taki moment kiedy poczułam, że muszę na to spojrzeć uczciwie i uznałam, że musi być dla mnie jakaś inna droga. Moja przyjaciółka szukała wtedy uczelni za granicą. Obydwie zdawałyśmy do akademii w Amsterdamie (Rietveld Academie red.) i obydwie się tam dostałyśmy. Tak zaczął się dla mnie zupełnie nowy okres w życiu. Wyjechałam i zaczęłam w zasadzie wszystko od początku, chociaż z tym bagażem wiedzy, który miałam. Przez pierwszy rok na akademii nie wiedziałam jak się ustosunkować do tej całej wiedzy, którą miałam nagromadzoną po studiach z historii sztuki. Potem stopniowo, znajdując swoją drogę, czułam, że to czego się nauczyłam, o parzeniu, o analizowaniu, nawet formalnym, jest niezwykle przydatne.

W Amsterdamie poczułaś, że bycie artystą to jest droga dla ciebie?

Poczułam wolność i wielką ulgę, że mogę robić coś, co jest moje, w kontraście do czasu na historii sztuki, kiedy zajmowałam się twórczością innych. Byłam wtedy zobowiązana do jej analizowania i oceniania. Bardzo mi to przeszkadzało. Pierwszy rok w Holandii był bardzo wyzwalający. To był tak zwany rok zerowy, na którym był program wykładów i zajęć z wykładowcami z różnych wydziałów. To był czas na rozeznanie się. Po tym roku, można było zdecydować, na którym konkretnie wydziale chce się studiować. To swobodne poszukiwanie bardzo dobrze mi zrobiło. Zorientowałam się, co rzeczywiście mogłabym robić.

Było to już formalnie podobne do tego co dzisiaj robisz?

Wydaje mi się, że to było już bliskie temu, co dzisiaj robię. Bardzo dużo zajmowałam się rysunkiem. Był dla mnie metodą na formułowanie myśli, sposobem na wyłanianie rzeczy. Rysunki to nie jest dla mnie szkic, zapis pomysłu, ale autonomiczna praca, z której może wyniknąć inna praca. Zwykle jak rysuję, to nie myślę o tym, że to będzie punkt wyjścia do rzeźby. Dają sobie zupełną wolność do tego, gdzie rysunek mnie poprowadzi. I czasami mnie doprowadza do momentu, w którym widzę, że z tego rysunku mogę wyprowadzić rzeźbę.

Rysowałaś to, co widzisz, czy coś co sobie wyobrażałaś? Czy natura była takim punktem wyjścia?

Rysowałam rzeczy, które widziałam. Pamiętam jak zrobiłam kilkadziesiąt rysunków liny zawiniętej w węzeł albo jednego mebla. Rysowałam jednak te rzeczy z poczuciem, że rysując je, w jakiś sposób je interpretuję. Nie interesowało mnie odzwierciedlenie tego, co widzę w sposób realistyczny. Już zaczynając rysować widziałam, że to co mnie interesuje, to sposób w jaki patrzę, jak rzecz się odkształca w moim oku, czy w mózgu. Obraz staje się zdeformowany i pojawia się pewna niezręczność odręcznego rysunku.

Wybierając motywy, wybierałaś takie, które były abstrakcyjne?

To były konkretne przedmioty, tyle że rysując je, widziałam, że to, co mnie interesuje to jest moje subiektywne patrzenie. Na przykład kiedy rysuję stół w perspektywie, zrobienie błędu może mnie dalej poprowadzić ku czemuś, co jest bardziej interesujące niż poprawnie narysowany stół. Rysowałam przedmioty, które mnie otaczają, a jednocześnie rysowałam kształty, które w jakiś sposób wynikają z tej codzienności. Te kształty stają się już przekształcone w mojej głowie i rysuję je zgodnie z logiką tego kształtu, który pamiętam. Bardzo uważnie przyglądam się temu, co rysuję, i co jest logiką tego rysunku, i jak mogę go dalej poprowadzić.

Kiedy mówisz o „logice rysunku” to co masz na myśli?

Punktem wyjścia jest przedmiot. Na początku jest jego forma i nagle okazuje się, że ona mnie inspiruje i prowadzi ku czemuś innemu. To, co najbardziej

w tym lubię, to, że zaczynając rysunek nie wiem jak on będzie wyglądał na końcu. To jest największa niespodzianka i przyjemność. Na przykład rysowałam stół. Zaczęłam od prostokąta, od blatu. Potem pomyślałam, że potrzebuję koloru, więc dorysowałam niebieską falbankę. Potem okazało się, że ten obiekt, który mam, potrzebuje jeszcze jakiegoś osadzenia w przestrzeni, nóg, że musi stanąć, ale z jakichś powodów uznałam, że jedna noga nie będzie podparciem dla tego obiektu. Nie byłaby w materialnej rzeczywistości. Więc jest tu logika wewnętrznej kompozycji rysunku, tego jak formy tworzą dynamikę, jak tworzą przestrzeń.

Często rysujesz zamknięte przestrzenie, pudełka, wnętrza, namioty.

Generalnie w rysunkach interesuje mnie budowanie przestrzeni. Tworzę relacje przestrzenne, które nie mają zdefiniowanej skali. Uważam, że każdy z tych rysunków może być dowolnie mały lub dowolnie duży. My, z doświadczeniem własnej skali, patrzymy na rysunek, i możemy go do siebie przyłożyć, stworzyć w głowie własną relację przestrzenną.

Czasem używasz papieru milimetrowego jako tła.

Mój odręczny rysunek z założenia nie jest precyzyjny. Przyjmuję błąd jako dobro, akceptuję pomyłki, które wychodzą w trakcie rysowania, jako czynnik, który jest bardzo inspirujący. Zderzam czasem rysunek z papierem milimetrowym, który ma zupełnie inny charakter. To jest też kwestia umieszczenia rysunku w skali. Papier milimetrowy nie ogranicza rysunku, ale wskazuje na matematyczną zależność, daje nieskończone możliwości skalowania w jedną lub w drugą stronę. Są też względy estetyczne, papier milimetrowy jest też po prostu piękny.

A kolor?

W procesie rysowania, wybór koloru jest intuicyjny. Czuję, że potrzebuję tego albo innego koloru. Nie mam programu, nie mam zasad doboru kolorów. Nie mam konkretnych kolorów, których się trzymam. Nie jest tak, że muszę używać tylko tych podstawowych, chociaż są one świetnym narzędziem i bardzo często pojawiają się w moich pracach, bo mają swoją wyrazistość. Na przykład - czerwień - konkret tego koloru jest bardzo mocny.

Czy w rzeźbach to odniesienie do przedmiotu jest podobne jak w rysunku?

W tworzeniu rzeźb też często inspiracją jest rzeczywistość, czyli codzienne przedmioty. Nie muszą to być konkretne obiekty, ale raczej idea przedmiotu. To są bardziej wrażenia, wspomnienia. Pojawia się kształt, który się materializuje w rzeźbie. Ma odniesienie do rzeczywistości, natomiast nie ma odniesienia do konkretnego przedmiotu.

Jak rysunek wiąże się z rzeźbą?

Rzeźby zarysowują przestrzeń. Są w pewnym sensie takim trójwymiarowym rysunkiem i odwrotnie, rysunki mają potencjał bycia rzeźbami. Nie znaczy to, że przenoszę rysunek jeden do jednego w rzeczywistość. Jest dla mnie też fascynujące, że one rządzą się różnymi prawami - inne są prawa rysunku w tej umownej przestrzeni białej kartki, a inne są prawa rzeźby, gdzie działa grawitacja, gdzie materiały mają swoje ograniczenia. Ta konkretność materiału, jego logika, to jest coś za czym podążam. Interesuje mnie w jaki sposób mogę z tkaniny, ceramiki, metalowych drążków czy sklejki budować przestrzenne obiekty. Czasem używam też materiałów znalezionych, wziętych z rzeczywistości, rozpoznawalnych. We wcześniejszych pracach były one częściej obecne, np. znaleziony stolik, zasłona czy koc. Staram się łączyć dwa światy: codziennej rzeczywistości i rzeczywistości zapisanej w naszej pamięci, za pomocą znalezionych przedmiotów i materiałów, które mogę modelować.

Czy masz od razu wyobrażenie finalnej rzeźby i je realizujesz? Czy, jak w rysunku, bardziej podążasz za krokiem, który przed chwilą wykonałaś?

To zależy na jakim jestem etapie. Jeśli robię makiety, to podążam za kształtem. Potem wybieram materiał, pod kątem tego, jakie ma właściwości fizyczne, ale też jakie buduje skojarzenia. W momencie, kiedy już wiem, że go wybiorę, rzeczy stają się bardzo materialne i muszę już tylko trzymać się logiki materiału. Na przykład jeśli używam tkaniny, to ona napina się, zwisa w konkretny sposób, i nadaje kierunek rzeźbie.

Kiedy dopasowujesz proporcje?

Tworząc makiety. To jest dla mnie ważne, żebym od początku czuła jakie są proporcje. Jak będą one działać, gdy zostaną wykonane we właściwej skali.

W małych modelach więcej jest możliwe. Nie ma na przykład ograniczeń ciężaru drążka, który na modelu ma 20 centymetry, a w rzeczywistości ma dwa metry, na przykład. Skala jest bardzo ważna. W większości prac, i przyjmijmy, że to jest reguła, punktem odniesienia jest wielkość człowieka. Tworząc rzeźbę konfrontuję z nią swoje własne wymiary.

Czyli w rysunku ta skala może się zmieniać? Może być mała, lub wielka, monumentalna? Natomiast w rzeźbie ta skala ma być zbliżona do twojej?

Tak, ale może też się rozrastać, potencjalnie to może też być o wiele większa rzeźba. Muszę się jednak zdecydować na jedną skalę, która jest np. uwarunkowana wielkością pomieszczenia, w którym praca będzie pokazywana. Wynika to też z mojego zainteresowania tym jaki, ja albo widz, będziemy mieć stosunek do tej rzeźby, do jej konkretnej wielkości.

W rzeźbach, które tworzysz, podobnie jak w rysunkach pojawia się element niedoskonałości, odręczności. Z czym to jest związane?

Ważne jest dla mnie, żeby było wiadomo, że to nie jest wykonane przemysłowo czy mechanicznie. Żeby widać było obecność ręcznego wykonania.

Dlaczego ten gest jest ważny?

Z jednej strony zmniejsza dystans pomiędzy pracą a widzem. Odbiorca rozpoznając materiał i zgadując w jaki sposób zostało to wykonywane, nawiązuje porozumienie z dziełem. Poza tym ten widoczny gest dodaje też miękkości. Pojawia się osobisty aspekt. Może sugerować jakąś osobistą historię, która nie jest wypowiedziana. Myślę, że większość moich prac opiera się właśnie na tej sugestii.

Czy w pracach „Nebulae” i „Triangulum” kryje się jakaś konkretna opowieść?

Nie, te prace nie dotyczą konkretnej historii, nie ma w nich określonej narracji. Odwołuję się do motywów uniwersalnych. Można wokół tych prac stworzyć rodzinę pojęć. Będzie w niej na przykład namiot, dom, budowanie schronień, szałasów z patyków, rozciąganie prześcieradła, żeby zrobić zadanie, schronienie od słońca. Czyli takie bardzo proste aktywności, które są wspólne i dzieciom i dorosłym.

Co oznacza tytuł?

Tytuły tych prac odnoszą się do nazw gwiazdozbiorów i ciał niebieskich. Nebulae to mgławice a Triangulum to gwiazdozbiór Trójkąta. Buduję historię o relacji między tym, na co patrzymy, a tym jak sobie to dalej wyobrażamy i gdzie te wyobrażenia przenosimy. Jest niebo z gwiazdami, a ktoś kiedyś połączył je w rysunek i nadał im konkretne nazwy. Rysunek odnosi się do czegoś, co nie jest płaskie, co ma przestrzenność. Generalnie tytuły mają takie przesunięcie względem prac. Odnoszą się częściowo do nich, a częściowo do innych sfer i pojęć. Są tropem, coś sugerują, nie są wprost.

Kiedy nadajesz tytuły?

Tytuły pojawiają się zawsze na koniec pracy nad rzeźbą czy rysunkiem. Tytuł nie jest punktem wyjścia do prac. On jest podsumowaniem i momentem analizy. Odnajduję w ten sposób w moich pracach różne wątki. I jeśli jeden z tych wątków chcę zaznaczyć, to robię to przez wprowadzenie tytułu. Chcę jednak zostawić to na tyle otwarte, że ktoś może pójść za tym, ale nie musi.

Skąd bierzesz tytuły?

Mam kilka sposobów na ich znajdowanie. Jednym ze sposobów jest czytanie poezji i znajdowanie właśnie w wierszach inspiracji do tytułów. Uważam, że poezja, przez swoją niekonkretność, przez sugerowanie, przez zabawę ze skojarzeniami, słowami, przez niedopowiedzenia, jest bardzo bliska sztukom wizualnym. Drugim sposobem jest refleksja o pracy. Piszę tekst o niej i często okazuje się, że jakiś fragment mojego tekstu staje się tytułem.

Jedna z twoich prac nosi intrygujący tytuł "Gdy znikną detale, zostanie falowanie przestrzeni". Jak wyglądała praca nad nią?

Zostałam zaproszona na wystawę, której tematem były nieistniejące budynki w Katowicach. Miejsce wystawy, BWA w Katowicach, to postmodernistyczny pawilon, który był zbudowany jako jeden z trzech stojących obok siebie. Dwa pozostałe zostały zburzone. W jednym był Pałac Ślubów, a w drugim dancing. Szukając inspiracji przeglądałam dużo różnych zdjęć archiwalnych i natknęłam się na zdjęcia wnętrza tego Pałacu Ślubów. Jego parter był wyłożony marmurową posadzką, zaprojektowaną zupełnie jak op-artowski

obraz. Na tyle mnie to zafascynowało, że zaczęłam rysować wzór posadzki. Podczas dalszej pracy i poszukiwań wokół tematu tego budynku okazało się, że fragment tej posadzki, został podczas rozbiórki uratowany. Został przekazany do muzeum w Katowicach, które zgodziło się wypożyczyć ten fragment, z którego na wystawie odtworzyłam wzór.

Czyli wzór jest na wzór.

Tak, to co odtworzyłam odzwierciedla wzór z wnętrza pawilonu, ale jedynie jego fragment. To, co było fascynujące, to praca z konkretnym materiałem, który ma swoją przeszłość. Te płytki przeleżały kilka lat w magazynie, od czasu rozbiórki pawilonu. Nie zostały w żaden sposób oczyszczone. Miały jeszcze pod spodem kawałki betonu. Wykorzystałam to układając je i wzór tworzył nierówną, falującą powierzchnię. Wzór jest taki jak oryginalnie był, tylko ma dziwną tektonikę nieregularnie leżących płyt. Zależało mi na tym, żeby nie pozostać tylko przy tej posadzce, ale też żeby ta praca mogła wyjść w przestrzeń. Tworząc rysunki, które analizowały tę posadzkę, myślałam o linii. Myślałam o kwadracie, który jest w centrum tej posadzki, który był też planem pawilonu. Wykonałam model biorąc kawałek drutu wyginając go. Potem dałam go ślusarzowi, który go przeskalował - powiększył dziesięć razy. Owinęłam też ten pręt tkaniną w taki sposób, że powstały czarno-białe odcinki odpowiadające skalą tym z posadzki.

A praca "Pozwól przestrzeni obracać się wokół siebie"? Jakich materiałów w niej użyłaś?

W tej pracy zbiega się wiele moich fascynacji materiałami. Jest półprzezroczysta tkanina, która jest zawieszona na planie spirali. Jest zadrukowana cyfrowo, gdyż zależało mi na wprowadzeniu przenikających się kolorów. Są elementy ceramiczne robione i szklone ręcznie. Czasem widać na nich zacieki. Każdy z nich jest inny. Wybór ceramiki powoduje, że pojawiają się odniesienia do przedmiotów użytkowych. Te moje obiekty nie przypominają filiżanki czy kubka, ale wspólnota materiału daje takie połączenie. Znowu pojawia się ta inspiracja rzeczywistością, o której wcześniej mówiłam. Generalnie bardzo lubię patrzeć na przedmioty i odczuwam dużą przyjemność z obcowania z różnymi materiałami.

Te obiekty wydają się znajome.

Prace z tej wystawy, która miała tytuł „Ukryte wątpliwości”, mają potencjał sugerowania. Co by było gdyby przestawić te elementy, co by było gdyby przesunąć te wielkie, ceramiczne korale, co by było gdyby przestawić te stożki.

Kuszą?

Tak, dla mnie to jest ważne. Nie chodzi o to, żeby wszystko pomacać, podotykać, poprzestawiać, ale żeby sobie to wyobrazić. Układ elementów może się zmienić i ciągle zmienia się w mojej głowie. Staram się zasugerować widzowi, że w jego głowie też może się zmieniać. Jest w tym taki rodzaj zabawy.

Czy można z twojego sposobu pracy uczynić metodę dydaktyczną?

Jak zaczynam rysować, to spostrzegam, że widzę rzeczywistość poprzez formy geometryczne. To jest rodzaj mojej metody. Jest kilka punktów wyjścia. Jest materialność i są geometryczne podstawy. To jest taka abstrakcja stosowana w rzeczywistości.

Jest też wątek w twoich działaniach, który w edukacji jest trudny, nie do końca eksploatowany. To pozwolenie sobie na swobodę, zaakceptowanie błędu i użycie go.

Tak, nagle okazuje się, że kreska nie powinna być tutaj, ale jeśli już jest, to się jej przyglądam, i okazuje się, że przez błąd cała sytuacja robi się ciekawsza. Taki błąd może prowadzić, inspirować albo coś sugerować. Daje mi o wiele więcej możliwości niż poprawność.

Wzornik 2.0 - rozszerzony katalog narzędzi do praktycznego posługiwania się obrazem

www.wzornik.edu.pl



Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.