

ALICJA BIELAWSKA

- MAM POCZUCIE, ŻE O CZYMŚ ZAPOMNIAŁAM.
- MYŚLĘ, ŻE ZA DUŻO PAMIĘTASZ.
- I FEEL I FORGOT SOMETHING.
- I THINK YOU REMEMBER TOO MUCH.

BEZ TYTUŁU/UNTITLED
drewno, okleina, tkanina, krochmal/wood, veneer, fabric, starch
60 x 40 x 60 cm
GALERIA CZARNA, WARSZAWA/WARSAW, 2010





BEZ TYTUŁU/UNTITLED
drewno, okleina/wood, veneer
139,5 x 140 x 53 cm
GALERIA CZARNA, WARSZAWA/WARSAW, 2010







BEZ TYTUŁU/UNTITLED
panele podłogowe, drewno, metal/floor panels, wood, metal
200 x 329 x 450,5 cm
GALERIA CZARNA, WARSZAWA/WARSAW, 2010







W TEJ SYTUACJI...

Przygotowując prace na wystawę do galerii Czarna, Alicja Bielawska wybrała między innymi materiały będące imitacją innych. Panele podłogowe i płyty ze sztuczną okleiną naśladowującą drewno, z jednej strony wprowadzają aspekty ekonomiczne, ekologiczne oraz technologiczne, z drugiej, zawierają w sobie tęsknotę za czymś, co dzisiaj jest nam z różnych względów niedostępne. Są namiastką, z której budujemy otaczający nas świat. Z niby-drewnem kontrastuje nakrochmalona tkanina, która bardziej kojarzy się z „dawniej” niż „dziś”, co z kolei skłania do myślenia z nostalgią o prawdziwym drewnie. Mimo, że niektórzy dalej krochmalą pościel lub obrusy, czasami kołnierzyki, to jednak zmiany cywilizacyjne i technologiczne sprawiły, że zwyczaj ten niemalże zaniknął. Wybrane materiały kojarzą się z wykańczaniem i wyposażaniem wnętrz, tymczasem nakrochmalona tkanina nasuwa skojarzenia z intymnością – zarówno szpitala, jak i sypialni.

Bielawska stosuje też inne materiały – tektura, metal, drewno, bawełna, gips, воск – tworzywa trochę bez właściwości. Towarzyszą nam na co dzień, choć wydaje się, że niespecjalnie angażują naszą uwagę. W różnym stopniu kojarzą się z domem, ale bez presji jednoznaczności. Jednak cały ten zbiór cechuje pewna ambiwalencja. Z jednej strony materiały te powodują, że do prac Bielawskiej odnosimy się jak do czegoś, co może z nami współistnieć w dowolnej chwili, a ich powszechność sprawia, że nie unikniemy skojarzeń, wspomnień, z drugiej strony neutralność użytych środków wywołuje obojętność. Równie dobrze możemy mieć do czynienia z zapisem cudzego doświadczenia, nam niedostępnego.

Podobną ambiwalencję można dostrzec w sposobie konstruowania prac. Szkielety z drewna lub metalu, nagie, czasem powleczone, oblepione materiałem, okryte. Przypominają coś znajomego – regał, żaluzje, półkę, stół, ale proporcje nie odpowiadają naszym proporcjom, albo użyte materiały wyraźnie kwestionują sugerowaną funkcję. Prace Bielawskiej od samego początku traktują wielkość człowieka jako skalę odniesienia, jednak podążanie tym tropem myślenia trafia na trudności. Moja broda może być na wysokości czyichś oczu, mój pas – czyjeś krocza.

Jeśli chodzi o pionowy w pracach Bielawskiej, to można mieć pewność, że odnoszą się one ogólnie do wzrostu. Artystka raczej nie komplikuje tego zagadnienia, nie wprowadza dodatkowych znaczeń. Trudności pojawiają się w kwestii poziomów, umieszczanych na trzech wysokościach. Po pierwsze, czubek głowy wyznaczający ogólną wielkość człowieka, wymiar, w którym skrywa się cała sylwetka. Po drugie, granica głowy i tułowia. Wprowadzenie tego podziału narzuca dualizm ciała i rozumu, czy może percepcji cielesnej, haptycznej i tej, w której uczestniczą pozostałe zmysły i rozum. Po trzecie, wyznaczenie poziomu w okolicach pasa,

bioder lub ud. To chyba najbardziej oczywista granica, którą doświadczamy na co dzień, znajdując się wobec przedmiotów nas otaczających, jak balustrada na balkonie, bramka w metrze czy fartuch kuchenny.

Sytuacja staje się bardziej złożona, gdy spojrzymy na rysunki, tu pionowy mają pierwszorzędne znaczenie. To wśród nich dzieje się akcja, między nimi rozpina się świat. One konstruuje scenę, pozwalają zaistnieć sytuacjom. Jest to tym bardziej widoczne, im większa różnica występuje między ramami a tym, co w nich się mieści. Coraz częściej zderzany jest prosty rytm pionów z bezkształtną powłoką czy złożoną strukturą, bądź bryłą. W sposób mało przyjemny rozbijana jest jednorodność stylistyczna rysunku. Bezforemność pozostaje w trudnej do określenia relacji z prostymi konstrukcjami czy płaszczyznami. Trudno określić, czy to konflikt, czy może raczej symbioza. Dodatkowe komplikacje powoduje wprowadzenie koloru, który na czarno-biały układ nakłada jeszcze jedną konstrukcję.

W większości przypadków nieokreślone formy, raz będące płaszczyznami, innym razem bryłami, próbują dominować nad elementami wertykalnymi. Lecz dominacja ta ma charakter pozorny. Artystka rozpoczyna rysunek właśnie od tych delikatnych struktur, dlatego też pojawiająca się później forma jest wynikiem tego pierwszego gestu i intensyfikacją jej obecności, czy to przez skalę, czy przez natężenie kresek, powinna prowadzić do zrównoważenia kompozycji. Efekt końcowy nie jest jednak tak oczywisty, co jest pochodną różnych wektorów, które można przypisać poszczególnym elementom rysunku.

Próbując rozgrzyć te układy trudno uporać się z następującym problemem. Czy relacja między konstrukcjami a bezkształtnymi bryłami zachodzi w czasie, czy może raczej w przestrzeni? Niekiedy można odnieść wrażenie, że rysunek jest przedstawieniem pozostałości ruchu, zagęszczenia na płaszczyźnie pewnych stanów pośrednich. W innych przypadkach zdaje się, że mamy do czynienia z zestawieniem na jednym planie kilku perspektyw czy sposobów reprezentacji, trochę jak w średniowieczu. Niezależnie od tego, za którą opcją ostatecznie się opowiemy, poszczególne elementy rysunków nie mogą ze sobą współistnieć, mimo uwzględnienia ich na jednej płaszczyźnie. Być może właśnie nierozwiązywalność tego problemu sprawia, że nowe prace na papierze powodują duży dyskomfort u odbiorcy.

Jeśli spojrzeć na rysunki Bielawskiej z ostatnich lat to podział rysował się zupełnie inaczej. Parę odrębnych wątków tworzyły z jednej strony proste geometryczne formy (cykle *Plac zabaw*, *Miejsce*, *Sytuacja*), z drugiej – pojedyncza figura ludzka w bliżej nieokreślonym środowisku (cykl *Pozycja*).

Cykl *Plac zabaw* nasuwał silne skojarzenia z fotografowanymi wówczas przez artystkę holenderskimi, bułgarskimi i polskimi placami zabaw. Geometryczne formy i proste konstrukcje obiektów nasuwają skojarzenia z tradycją De Stijl (rzeczywiście wpływającą na

holenderskie place zabaw) i konstruktywizmu, co także było do uchwycenia w rysunkach. Jednakże ta tradycja została poddana zabiegom, które odarły awangardowy pierwowzór z metafizycznego charakteru. Mam tutaj na myśli uniwersalistyczne ambicje Mondriana czy absolutystyczne dążenia Malewicza. Na rysunkach Bielawskiej urządzenia z placów zabaw wyglądały dość niezgrabnie. Artystka podkreślała partykularność obiektów, ich prywatną historię, która odcisnęła piętno na ich wyglądzie. Powtarzała proces deformacji, powodując, że proste, niemalże idealne formy pierwowzoru wykrzywiały się pod ludzkimi palcami.

Źródłem inspiracji dla cyklów *Miejsce* i *Sytuacja* były w dużej mierze meble i wnętrza mieszkalne. Ginęły one jednak w wyniku kolejnych etapów upraszczania form, wyolbrzymiania relacji, redefiniowania kształtów. Zbliżając się ku geometrycznej abstrakcji, stawały się jedynie prostymi konstrukcjami, ewokującymi relacje przestrzenne. Czasami tylko napotykały w nich jakieś zdarzenie, którego charakter pozostał niejasny, a beczasowość przedstawienia czyni z tej sytuacji raczej właściwość przedmiotu.

W tych trzech cyklach większe znaczenie zyskiwała sama struktura niż funkcja (mimo, że Bielawską place zabaw interesowały jako formy skonstruowane, zaprojektowane, o określonej funkcji, którą była zabawa). Podkreślana była również relacja między obiektami albo nimi i przestrzenią. Czasami te stosunki miały charakter czysto matematyczny: proporcja, odległość, wysokość, jako sytuacja jednostkowa lub powtarzalny rytm. Czasami jednak przybierały postać materialną jako linia czy figura wyznaczająca określone wektory.

Z kolei w rysunkach z cyklu *Pozycja* postać człowieka pozbawianego własnych cech, bez płci czy wieku, nie znajdowała się w żadnej określonej przestrzeni. Sylwetka układała się w uniwersalnych pozach, sugerujących proste sytuacje egzystencjalne. Z jej układu można było próbować wnioskować o jej otoczeniu, wykonywanej czynności, jednakże uchwycone momenty, pozbawione pierwotnej treści, wywoływały niepokój.

W rzeźbach z tego okresu również więcej było „niedoskonałości”. Stare i zużyte sprzęty wносиły swoją przeszłą materialność do nowych ról. Ich pojawianie się niejako uhistoryczniało nowe prace, dawało dystans reliktu. Czasami wykorzystywane materiały traciły własny kontur pod wpływem oklejania czy okładania tkaninami, gipsem, woskiem, bawełną. Zarazem cechowały się większą prostotą, miały przejrzystą strukturę. Nawet bardziej złożone formy opierały się na powtarzalnym rytmie elementów.

Między rysunkami z cyklu *Pozycja* a rysunkami z cykli *Plac zabaw*, *Miejsce* oraz rzeźbami był związek, dla którego centralne znaczenie miała postać ludzka. W cyklu *Pozycja* człowiek był wyabstrahowany ze swojego środowiska, którego jednak mogliśmy się domyślać patrząc na gesty lub układ ciała. W pozostałych cyklach i w rzeźbach postaci nie ma, choć czasami jej potencjalna obecność jest wyczuwalna, szczególnie w rzeźbach.

Porównując najnowsze prace do tych z ostatnich lat można zaobserwować jednoczesne skomplikowanie konstrukcji z wrażeniem większej precyzji, wynikającej przede wszystkim ze stosowania prostszych form. Można odnieść wrażenie, że na klarowność kształtów wpływa tradycja awangardy, równie dobrze polskiej, holenderskiej jak i rosyjskiej.

Mimo geometrycznych form, nie ma tu metafizycznej abstrakcji, o której wspominałem wcześniej. Poszczególne rzeźby i rysunki stają się bardziej niejednoznaczne, aluzyjne. Ewokują jakieś kształty i sytuacje o bliżej nieokreślonej proveniencji. Choć cały czas miara człowieka jest właściwą skalą odniesienia, to wymiary wydają się być nieco ponaciągane do tej skali, rozpoznawalne formy są zmniejszane lub powiększane, by dostosować się do naszego wzrostu.

Wydaje się, że obecnie bardziej niż w poprzednich latach do aktywizacji rzeźb potrzebny jest człowiek. Oferowane ramy czy struktury pozostają w pewien sposób niepełne, aż do momentu, gdy pojawi się ludzka sylwetka. Co ciekawe, nie musi być to własna sylwetka widza. Może być to inny człowiek, który widzowi pozwoli zobaczyć skalę odniesienia, ludzi uwikłanych w rzeźby. Prace z ostatnich lat były raczej samowystarczalne. O ile można było odnieść wrażenie potencjalności figury ludzkiej, będących ich dopełnieniem, to potencjalność ta była wystarczająca, brak nie wymagał wypełnienia.

W przypadku własnego doświadczania nowych rzeźb zderzamy się z różnego rodzaju barierami i blokadami. W niektórych przypadkach ich sens pozostaje taki sam, niezależnie od miejsca, z którego są doświadczane. W innych — wraz ze zmianą położenia bariera może zmienić się w schronienie lub zabezpieczenie.

Wróćmy do materiałów, z którymi mamy do czynienia w pracach Bielawskiej. Pamiętamy, że ich sens nie jest oczywisty. Czasami znaczeń jest zbyt wiele albo wręcz przeciwnie — trudno jest odszukać powody ich użycia. Wydaje się, niezależnie od ewentualnych intencji artystki i jej własnych skojarzeń, że zastosowane tworzywa, z mniejszą lub większą trudnością, dają się napełniać treściami przez każdego odbiorcę. I to takimi, które rozpinają się między dwoma biegunami. Przykładowo nakrochmalona tkanina tworząca dolną część struktury w podziale między ciałem i głową może z jednej strony sugerować ochronny „pancerz”, zapewniający czystość i bezpieczeństwo domowych pieleszy. Z drugiej może być wspomnieniem znienawidzonej dyscypliny, mieszczańskiego porządku podszytego obłudą.

Łącząc te odczucia z formami, naprzeciw których stajemy, można odnieść wrażenie, że następuje swojego rodzaju eskalacja znaczeń. Bielawska niejako zmusza nas do zajęcia miejsca, określenia swojej pozycji. Nie ma to jednak charakteru opresyjnego. Już raczej nasz stosunek może tak określić tę sytuację. To, z czym przychodzimy, sprawia, że ramy stają się barierami lub schronieniami, że bardziej czujemy się zniewoleni lub osłonięci.

W dalszej kolejności takie nastawienie rzutuje na sposób interpretowania użytych materiałów. Sprzężenie może też zachodzić w drugą stronę – nasze skojarzenia z tworzywem mogą na nowo zdefiniować całą sytuację. Kolejną zmianę sensów może spowodować nasze własne doświadczanie rzeźby albo obserwowanie innego człowieka stojącego wobec rzeźby.

Można zaryzykować stwierdzenie, że rzeźby stworzone na wystawę w galerii Czarna prowadzą do pewnej teatralizacji sytuacji. We wnętrzu galerii odgrywane są sceny, w których rzeźby stają się rekwizytami lub scenografiami, nadającymi dodatkowy sens aktorom-widzom. Ruchy, zajmowanie określonych pozycji w stosunku do obiektów, niezaplanowana choreografia, to wszystko podkreśla niewystarczalność samych prac, które bez człowieka pozostają bardzo atrakcyjne formalnie, jednakże mimo wszystko niepełne. Do pełni potrzebni są ludzie ze swoją cielesnością, a ciało staje się kolejnym materiałem, z którego zbudowana jest rzeźba.

Natomiast specyficzne wnętrza galerii Czarna umieszcza te sceny w niedookreślonej sytuacji domowej, zakwestionowanej intymności. W tym kontekście widoczne są pewne zabiegi dokonywane przez Bielawską. Rzeźby prowadzą widoczną, lecz trudną do określenia grę z charakterem przestrzeni, trochę ją udomawiając, ale zarazem pozostawiając dwuznaczność wnętrza, którego natura jest nieco prywatna i zarazem nieco oficjalna. W ten sposób pewne osobiste relacje z przedmiotami, doświadczanie intymności (nakrochmalona tkanina) są wystawione na widok publiczny. Podobnie jak mieszkalne wnętrza kamienicy zostało przekształcone na przestrzeń ogólnie dostępną.

Tak silne uzależnienie rzeźb od człowieka, jakie można zauważyć w pracach przygotowanych na wystawę w galerii Czarna, jest chyba czymś kompletnie nowym u Bielawskiej. Tu już nie chodzi o metafory, skalę odniesienia czy potencjalność. Potrzebne jest mięso, krew i kości. Trudno chyba założyć coś bardziej antropocentrycznego. Można odnaleźć w tym echa performansów z lat 60., przykładowo Vito Acconciego i Bruce'a Naumana, ciał sytuujących się wobec przestrzeni czy przedmiotów. Artystka jednak poprzestała na tworzeniu obiektów i sytuacji, w który obiekty te mogą odegrać swoją rolę. Zdecydowała się być rzeźbiarką. Przynajmniej w tej sytuacji.

Piotr Kowalik

UNDER THE CIRCUMSTANCES...

Preparing her show at Czarna Gallery, Alicja Bielawska chose materials, which imitate other materials. Floor panels that imitate wood introduce economic, ecological and technological aspects on the one hand and involve yearning after something which for this or that reason are not available any more, on the other. They are an ersatz become a building stone of our ambient. Elsewhere, juxtaposed, we find a starched cloth. It evokes the past, rather than the present, which, in turn, awakes nostalgia after the real wood. Although some still starch their linen, some even collars, nevertheless, progress has made starching obsolete. The choice of materials brings associations with interiors, while the starched fabric evokes intimacy — that of a bedroom or a hospital bed.

Also other materials used by Bielawska, like cardboard, metal, timber, cotton, plaster or wax, are a bit unspecific. They are everywhere in our lives, although they usually fail to attract our attention. To some extent, they evoke homely associations, but not immediately. There is an air of ambivalence about them. On the one hand, materials used in her works invite personal response, as if toward something that may co-exist with our own memories, with our experience. On the other, their neutrality brings out indifference. The experience may just as well be somebody else's, impenetrable for us.

Similar ambivalence may be traced in the way the works are constructed. Skeletons of wood or metal, naked or covered, sometimes look familiar — like a book shelf, a window shade, a table, but proportions are alien, or materials question the suggested function. Bielawska's works immediately suggest human being as a scale of reference. Further interpretations, however, are less obvious. My chin may be at the level of somebody else's eyes, my waist — somebody else's crotch.

As far as the vertical dimension is concerned, it certainly pertains the human height. This is the easy part. Things get complicated, when it comes to the horizontal line, which appears at three different levels. First comes at the tip of a head — this dimension contains the overall stature. Next is the border between the head and the rest of the body, which implies sharp division into the realm of the body and that of a mind. Third is the waist, hips or thighs. This would be the most obvious physical indication, experienced against such architectural marks as a balcony railing, subway gate or otherwise, a kitchen apron.

A quite different stratification is present in drawings. Here, it is the vertical that foremost. Among the vertical lines grows the *silva rerum*. They constitute the scenery that hosts situations. The sharper the contrast between the frames and the content, the more evident it becomes. Simple rhythm of vertical lines collides with complexity of structures. Stylistic unity of a drawing is thus unpleasantly decomposed. The relation between indefinite form and simple

structures and planes becomes elusive. It is hard to tell, whether it is a symbiosis or an outright conflict. Chromaticity enhances the difficulty, as color adds another dimension.

In most cases the shapeless spots of forms — sometimes two-dimensional, sometimes as solids — dominate the vertical elements, or at least, they seem to. The artist begins with this delicate structures and the subsequent forms spot is the continuation of that primary gesture. The intensification of its presence — whether by means of scale or multiplication of lines — should effect in the balanced composition. If it does not, it mainly due to the variety of vectors attributable to different parts of a drawing.

Untangling this knot, one faces the following problem. Is the relation between the structures and indefinable solids spatial or temporal? In some cases, the drawings seem to record a trace of a motion, or some kind of intermediate states amassed on a plane. In others, like in case of the medieval manner of representation, we are confronted with several different perspectives, all on one plane. Whichever interpretation is preferred and regardless of their being on one plane, the individual elements of the drawings find no common ground to co-exist. The insolvability of that problem may be the underlying reason for the discomfort that the artist's new works on paper induce in a viewer.

This quality marks a difference in comparison with Bielawska's earlier drawings, where a few of separate motives constituted simple geometric forms (as in the *Playground*, *Place*, *Situation* series), or involved a single human figure in an unspecified ambient (the *Position* series).

The *Playground* serie evoked associations with the Dutch, Bulgarian and Polish playgrounds, photographed by the artist at the time. Geometrical forms and simple constructions are reminiscent of De Stijl (an obvious inspiration in case of the playgrounds' design in Holland) and Constructivism — both recognizable in the drawings, although the avant-garde matrix has been stripped of its metaphysical character, by which I mean the universalist aspirations of Mondrian or Malevich's absolutism. The playground facilities from the drawings looked somewhat awkwardly. Bielawska enhanced the particularity of her objects by bringing out their individual history. The near-ideal original forms underwent repeated process of deformation.

In case of the *Place* and the *Situation* series, furniture and interiors were largely the source of inspiration. Their forms, however, were being lost in the processes of multi-stage reduction until they reached the form of simple structures with spatial reference. Here and there we deal with an event of an unspecified character, whose lack of temporality suggests its being a feature of the object rather than anything else.

In all three series of drawings, the structure seemed more important than the function (although originally the artist became interested in playgrounds precisely for their

function.) Right after it came the relation holding between the objects and the space, whether it was purely mathematical, manifested in proportions, distances — vertical or horizontal — as singular events or repeated rhythm, or material — as a line, or a geometrical figure outlined by certain vectors.

The human figure of the *Position* series, on the other hand, stripped of the individual features of age or sex, was also deprived of any specific spatial context. The poses it assumed were universal and suggested simple existential situations. It was not impossible to infer about its ambient, the sort of activity they seemed to be engaged, the conclusions, however, devoid of the original content evoked the sense of uneasiness.

Also the sculptures from the aforementioned period featured more 'imperfections'. Decrepit objects imported their material history into their new roles imbuing them with the relic quality. The materials used in the making were often deprived of their original contour by coatings of fabric, plaster, wax or cotton. At the same time, they retained their simplicity and clarity of form. Even more complex forms were based on repetitive rhythmic pattern.

There was a common ground between those series of drawings and the sculptures — a human figure central to them all. In case of the *Position*, it was taken out of its environment, which nevertheless, could be inferred from gestures or the positioning of the body. In the other series and especially in sculptures, human figure, although invisible, was not entirely absent and could be sensed.

The comparative analysis of the earlier works and those latest reveals enhanced complexity of structures and at the same time perceivably more precision — a result, perhaps, of the employment of simpler forms, which may just as well stem from the Polish, Dutch or Russian avant-garde traditions.

It is worth noticing that geometrical forms do not introduce metaphysical abstraction mentioned before. Individual sculptures and drawings become ambiguous, allusive, evoking shapes and situations of unclear origin. Although human body remains the scale of reference, its dimensions seem to have been stretched to match. Forms, although recognizable, are augmented or diminished to fit human height.

It seems that now, more than before, human element is indispensable to activate the sculptures. The frames and structures offered within them seem incomplete until the human figure is applied. Interestingly, it does not have to be the viewer's. It may just as well be the next man as long as the other's presence allows him or her to visualize the scale of reference. In contrast to the earlier sculptures which seemed self-contained and autonomous. Potential presence sufficed with no need to actually fill in the blanks.

Now back to the materials employed in Bielawska's works. Their sense is far from obvious. Sometimes there is too much of it, in other cases it is obscure. Regardless of it, they seem to be capable of being filled with diametrically different meanings, more or less forcibly. The starched cloth covering the lower part in the division into the head and the rest of the body may equally well suggest a safety 'armor' with connotations of homely cleanliness and the hated discipline and the bourgeois hypocrisy.

In fact, meanings seem to proliferate. Bielawska makes us take the position, without being aggressive. It is us — we bring our experience with us and according to it, we feel safe or exposed. The attitude we bring then preconditions the interpretation imposed on the materials. Or, it may be otherwise — the interpretation may feed back and redefine the whole situation.

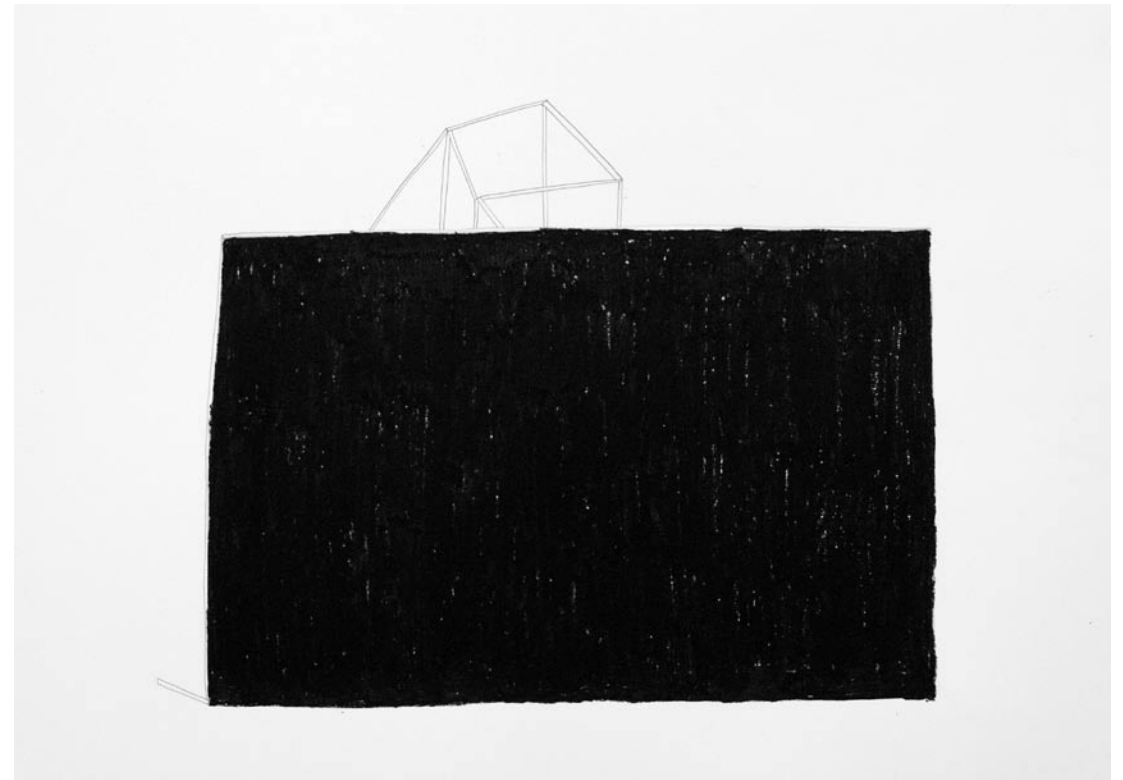
One may risk saying that the sculptures prepared for the exhibition at the Czarna Gallery introduce a theatrical quality. The sculptures become artifacts in the scenery projecting their meaning onto the actors-viewers. The motion, changing positions, unplanned choreography — all of these aspects enhance the insufficiency of sculptures and bring out their dependency upon human presence, without it, although attractive in form, they remain incomplete. Thus the body becomes a party, an additional material.

The character of the Czarna Gallery also plays a role that cannot be left out, as its ambiguously homely interiors uncomfortably put intimacy into question by contrasting the private with the official in one space, in which Bielawska's works start their play. Example? Take, for instance, the aforementioned starched cloth, in which case the intimacy it evokes gets publicized by being looked at.

This strong dependency on human factor present in Bielawska's works is a new quality. It is no longer about the metaphor, nor about a scale of reference, or potential presence. It is about flesh, blood and bones. How much more anthropocentric can you get? It reverberates with the 1960's performances of Vito Acconci and Bruce Nauman — bodies against objects in space. Alicja Bielawska creates objects engaged in situations and stops at that. She seems to have made up her mind to be a sculptor. Under the circumstances, that is.

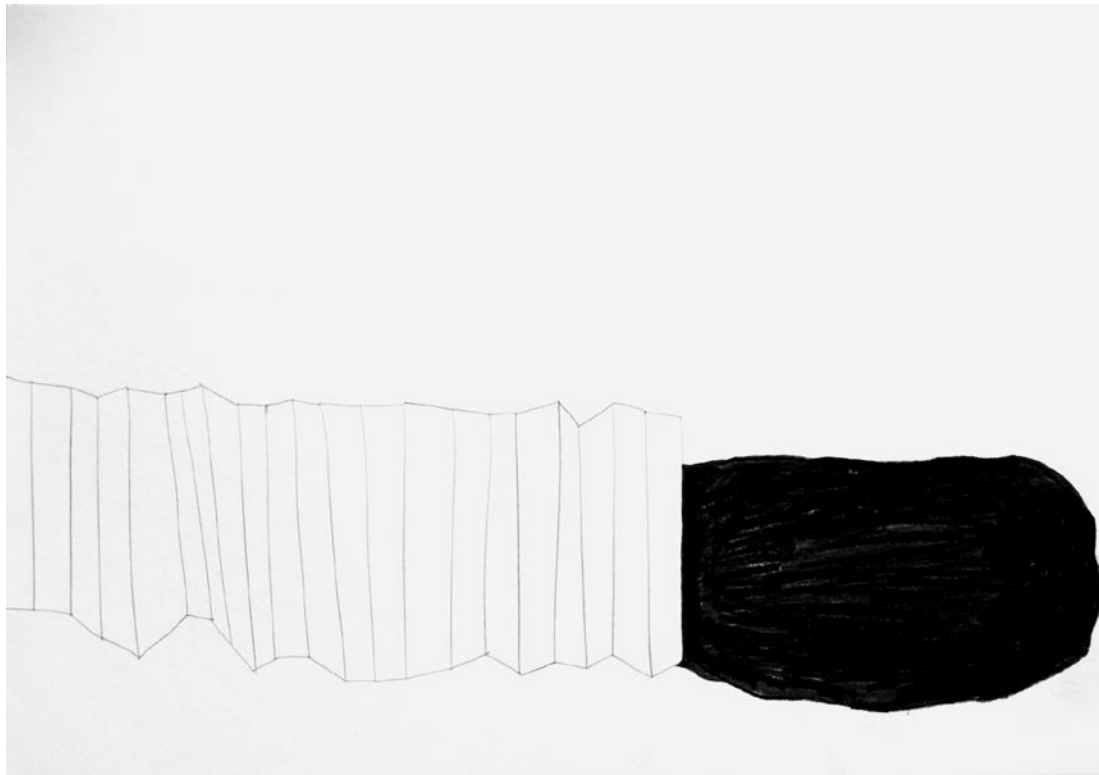
Piotr Kowalik

PRACE/WORKS 2007–2009



BEZ TYTUŁU/UNTITLED, 2009

ołówek, pastel olejny na papierze/pencil, oil pastel on paper, 42 x 59,5 cm



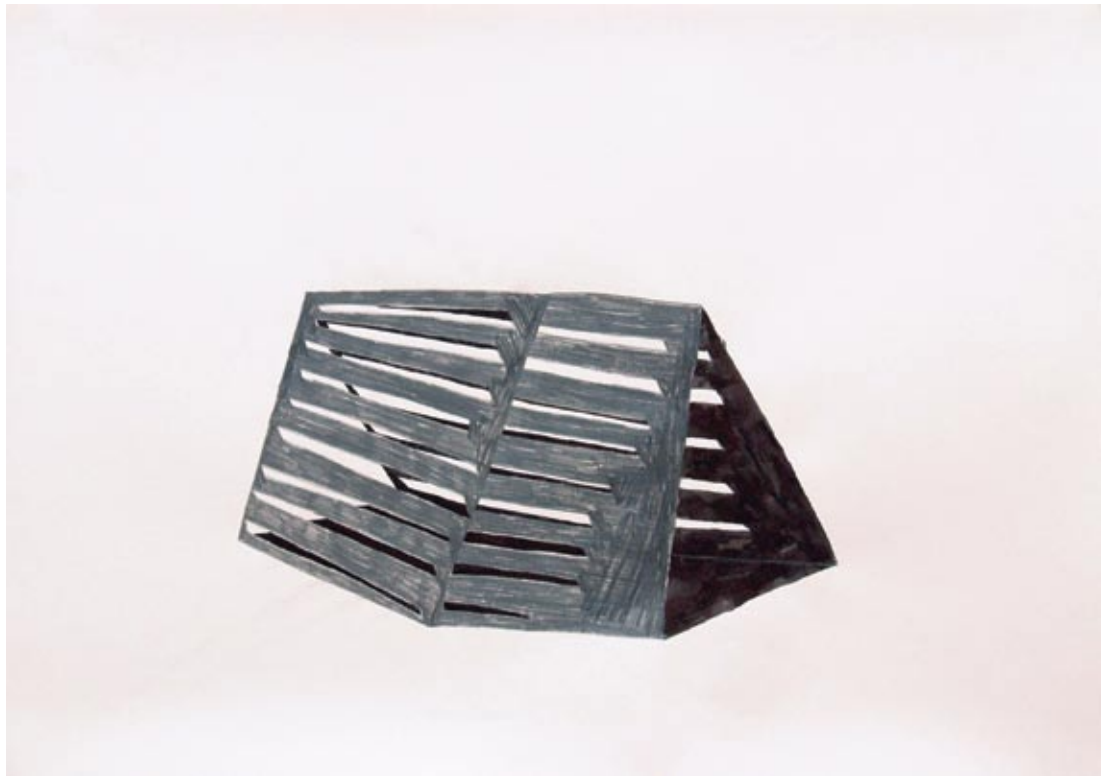
Sytuacja/Situation, 2009

ołówek na papierze/pencil on paper, 29,5 x 42 cm



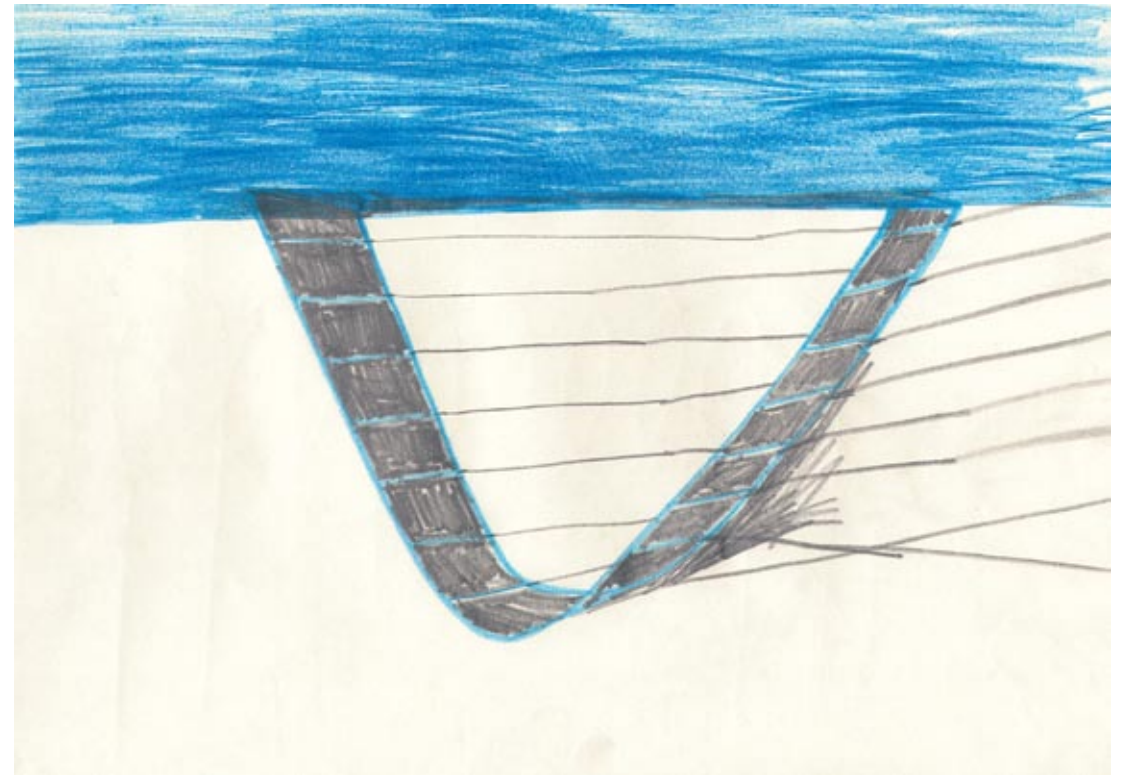
Bez tytułu/Untitled, 2009

ołówek i kredka na papierze/pencil and crayon on paper, 41,5 x 59 cm



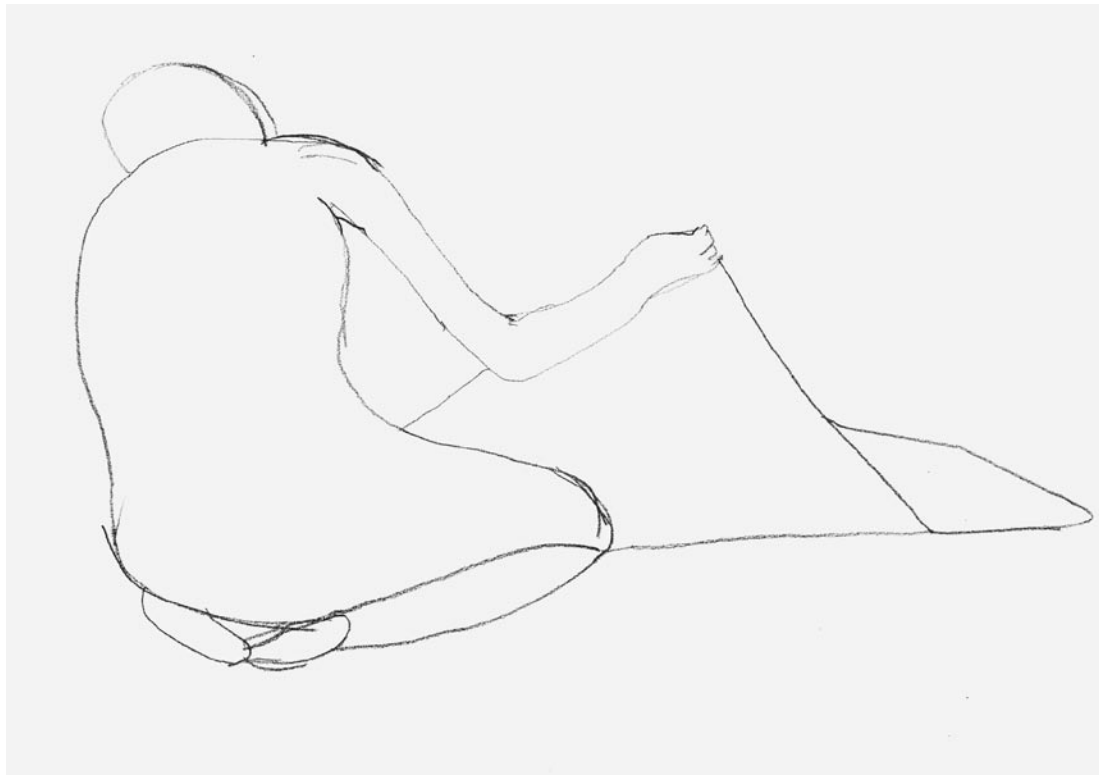
MIEJSCE/PLACE, 2008

ołówki i tusz na papierze/pencil and ink on paper, 30 x 40 cm



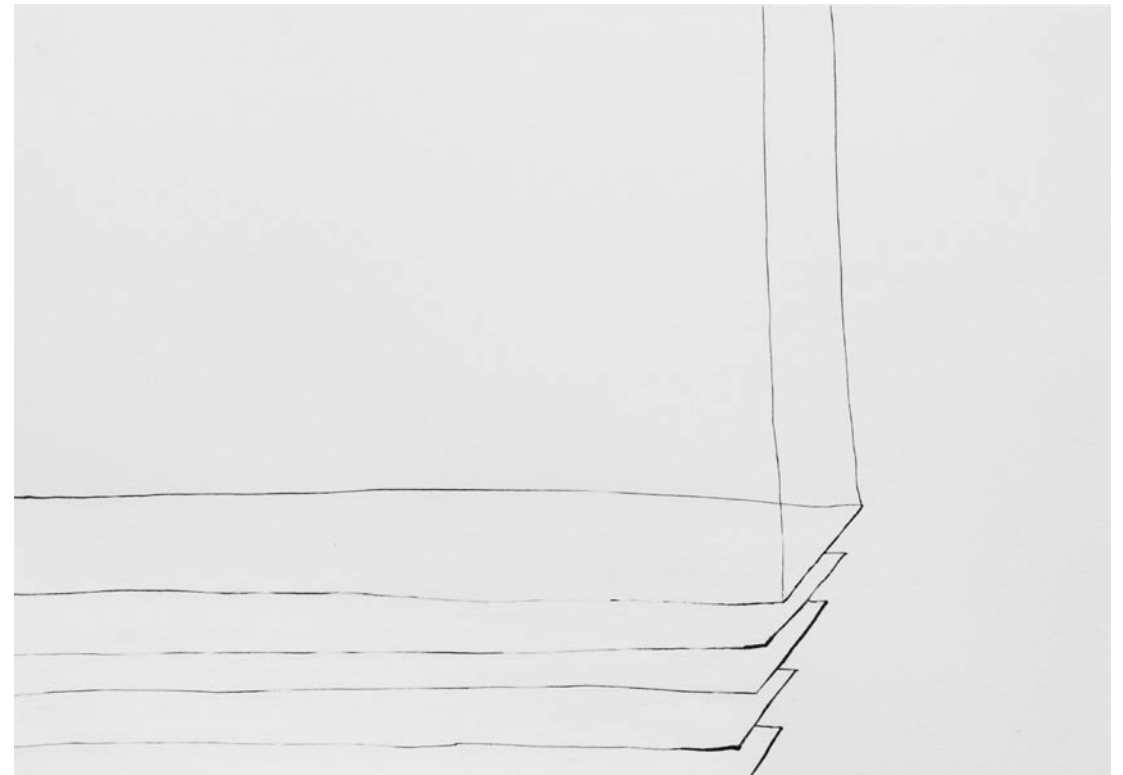
PLAC ZABAW/PLAYGROUND, 2008

ołówki i kredka na papierze/pencil and crayon on paper, 30 x 40 cm



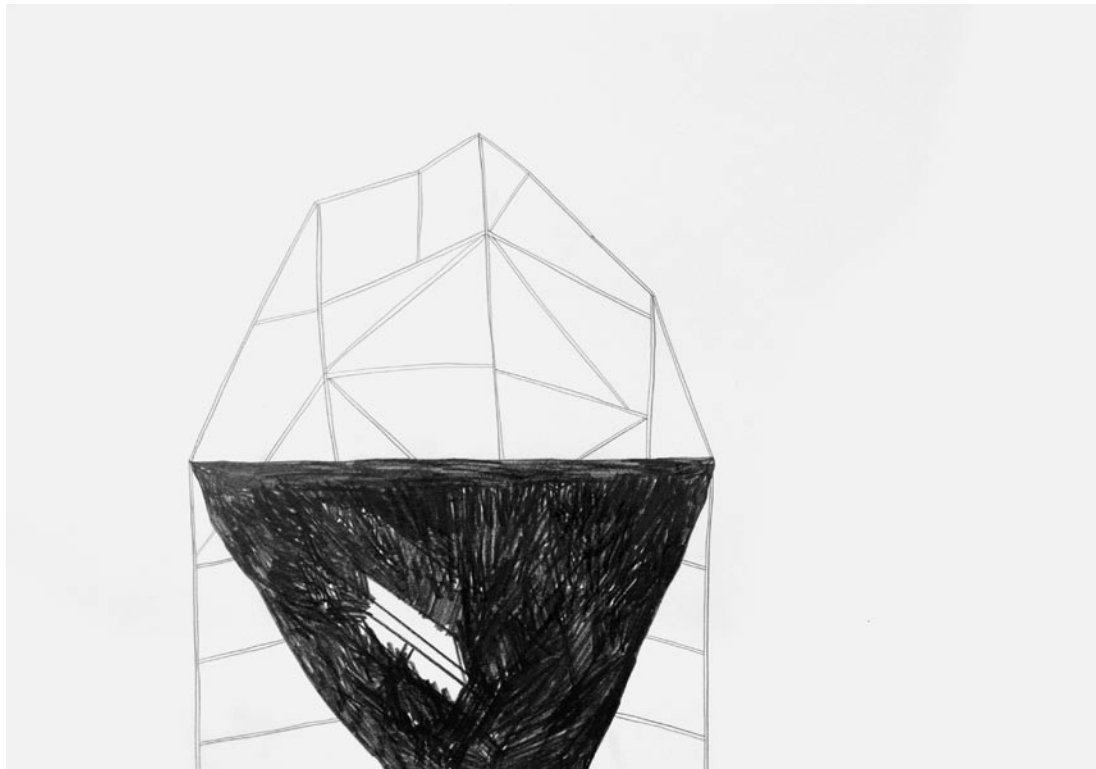
Pozycja/Position, 2008

ołówek na papierze/pencil on paper, 21 x 29,5 cm

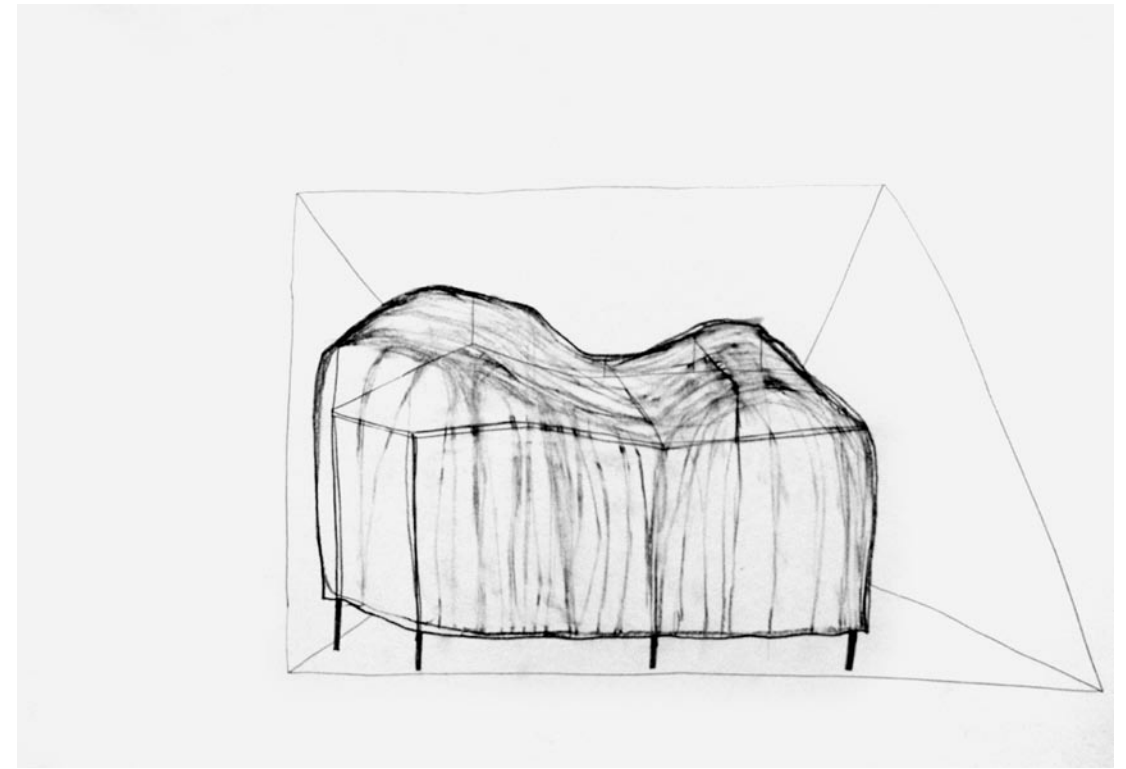


Sytuacja/Situation, 2007

tusz i tempera na papierze/ ink and tempera on paper, 23 x 32,7 cm



BEZ TYTUŁU/UNTITLED, 2009
ołówek na papierze/pencil on paper, 41,5 x 59 cm



MIJSCE/PLACE, 2009
ołówek na papierze/pencil on paper, 29,5 x 42 cm

BEZ TYTUŁU/UNTITLED, 2009
drewno/wood, 250 x 295 x 170 cm
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam





Bez tytułu/UNTITLED, 2009
arkusze papieru A4, element znaleziony/A4 paper sheets, found object, 40 x 99 x 62 cm

Po południu nr 2/AFTERNOON No 2, 2008
drewno, sznurek, żaluzja/ wood, string, Venetian blind, 244 x 110 x 279 cm
European Exchange Academy, Beelitz (DE)





BEZ TYTUŁU/UNTITLED, 2008

metal, tkanina, wosk/metal, fabric, wax, 81,6 x 99 x 35 cm

BEZ TYTUŁU/UNTITLED, 2009

linoleum, drewno/linoleum, wood, 145 x 160 x 275 cm

Art'NPublic, Amsterdam





fot./photo Teresa Starzec

ALICJA BIELAWSKA

Urodziła się w 1980 roku. Mieszka i pracuje w Amsterdamie. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Gerrit Rietveld Academie w Amsterdamie. Uczestniczyła w European Exchange Academy, Beelitz (Niemcy) oraz programu wymiany BA Fine Arts na Central St. Martins, Londyn. Zajmuje się instalacją, rzeźbą, rysunkiem i poezją. Born in 1980, lives and works in Amsterdam. She graduated from Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, participated in the European Exchange Academy, Beelitz (Germany) and in the exchange program BA Fine Arts, Central St. Martins, London. She creates installations, sculptures, drawings and writes poetry.

wybrane wystawy indywidualne/selected solo exhibitions

2010 The Mountains – grow unnoticed, Teto project, Amsterdam

wybrane wystawy grupowe/selected group exhibitions

2009 Construction work (z/with Ulla Eriksen, Barbara Amalie Skovmand Thomsen), Art'NPublic, Amsterdam

2009 Graduation Show, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam

2009 Evil in the Old Church, Oude Kerk, Amsterdam

2008 The Battle Of Art. Dialogue Of Culture, European Exchange Academy, Beelitz (DE)

2008 Space Forms, Kunsteyssen, Alkmaar (NL)

2007 What Makes Our Work So Fantastic, Amsterdam

performance

2007 Sound Carpet (z/with Ulla Eriksen, Kunji Baerwald), Stedelijk Museum, Amsterdam

publikacje/publications

Eighty drawings between each other, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam 2009

Miejsca/Places, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam 2009

Wiersze, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 2003

wystawa/exhibition

Alicja Bielawska

- Mam poczucie, że o czymś zapomniałam.
- Myślę, że za dużo pamiętasz.
- I feel I forgot something.
- I think you remember too much.

galeria **CZARNA.**

ul. Marszałkowska 4/3

00-590 Warszawa

09.04 – 21.05.2010

www.czarnagaleria.net

katalog/catalogue

przekład/translated by Jakub Chmielewski

zdjęcia/photographs Alicja Bielawska, Aga Czarnecka (3, 7, 8–9)

projekt graficzny/graphic design Dorota Karaszewska & Alicja Bielawska

łamanie/layout execution Maciej Sikorzak

separacje barwne i druk/color separation and printed by

ARW A. Grzegorzczak, Stare Babice

© Alicja Bielawska, Authors, Warsaw 2010

Dziękujemy Fundacji Atelier za wsparcie finansowe oraz pomoc w realizacji projektu.

We would like to thank the Atelier Foundation for its help and financial support in realisation the project.

www.atelier.org.pl



CZARNA. jest prywatną galerią, inicjatywą oddolną, której prowadzeniem zajmuje się Agnieszka Czarnecka. Na stałe zagościła już na kulturalnej mapie Warszawy, realizuje program wystawowy w oparciu o międzynarodowy dialog z kuratorami i artystami.

Z zaangażowaniem promuje niezależne działania twórcze: organizuje cykliczne wernisaże, imprezy, utrzymuje i rozwija kontakt ze środowiskami artystycznymi za granicą, wyszukuje granty i programy rezydencjalne. Jednocześnie prowadzi pracę u podstaw mającą na celu poszerzanie i zasilanie krwioobiegu kulturalnego oraz budowanie rynku sztuki w Polsce.

CZARNA. was established in 2005 as an independent organisation. At this stage, the Gallery's program was based on exhibitions held at 'off' locations and courtesy of friends at other galleries. Since January 2007 the Gallery has been enjoying the comfort of its own venue in an apartment of an old tenement house, downtown Warsaw. The main points of focus for the Gallery are:

- dialogue with artists and independent art curators who initiate the program of exhibitions;
- close co-operation with artists and providing them with assistance in realisation of their projects;
- promotion of Polish art abroad (presence at fairs, lobbying for participation of Polish artists in collective and individual exhibitions abroad, organising residential stays, publications).

Czarńa's main goal for the future would be to expand and evolve towards an institution with well-defined program of exhibitions, residential stays for artists and curators and its own publishing branch.