**Ewelina Jarosz**

**Meandry sygnaturowego stylu albo o przesuwających się kryteriach odczytania malarstwa Beaty Ewy Białeckiej.**

*Strażnikom nie wolno było wchodzić do budynku,*

*Chyba że na wezwanie, nas zaś nie wypuszczano na zewnątrz, poza spacerami, które odbywały się dwa razy dziennie, chodząc parami wokół boiska piłki nożnej,*

*Odgrodzonego teraz siatką z drutem kolczastym. Dookoła tej siatki stali Aniołowie, odwróceni do nas tyłem. Myślałyśmy o nich ze strachem, ale nie tylko.*

*Przy stole, pokrytym białą poodpryskiwaną emalią, stoi Rita w*

*swojej zwykłej sukience Marty, ciemnozielonej jak fartuch chirurgów z poprzedniego czasu. Jej sukienka przypomina moją – jest tak samo długa i skromna, tyle że z fartuszkiem, ale za to bez skrzydeł i woalki.*

Margaret Atwood, *Opowieść Podręcznej*[[1]](#footnote-1).

Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej posiada cechę, którą historia sztuki określa stylem sygnaturowym, co w jej nowoczesnej odsłonie kojarzy się ze spektakularnymi inwencjami ekspresjonistów abstrakcyjnych. W ich przypadku wyłamanie się z zastanych konwencji reprezentacji wiązało się z obsesyjnym wręcz społecznym naciskiem na oryginalność i wyjątkowość. Cechy te były przy tym przywilejami białych artystów-mężczyzn[[2]](#footnote-2). Kobiety, które odrzuciły figuratywność na rzecz jednostkowo kształtowanego swobodnego abstrakcyjnego, malarskiego gestu, lub intensywnie oddziałującej na emocje plamy barwnej, nie były wówczas traktowane poważnie[[3]](#footnote-3). W myśl wybranych teorii amerykańskiego modernizmu podobnie było z tradycją. Znamiona indywidualizmu wypracowywane były bowiem w ramach utopijnego projektu jej odrzucenia na rzecz boskiego gestu tworzenia *ex nihilo*[[4]](#footnote-4). W konkretnym, historycznym ujęciu sygnaturowy styl był zaprzeczeniem genealogii oraz, w pewnym sensie, wyrazem braku instynktu samozachowawczego, na co dowodem była postulowana niereprodukowalność malarskiego idiomu.

Marta Smolińska, która dotychczas poświęciła najwięcej uwagi twórczości współczesnej polskiej artystki – absolwentki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz laureatki wielu prestiżowych nagród – dokładnie opisała jej sygnaturowy styl, manifestujący swoisty artystyczny język oparty na figuratywności. W kilku tekstach krytycznych tej badaczki dowiadujemy się, że jego wyróżniającą cechą jest to, że będąc niemalże w całości zadedykowany tematyce kobiety czy kobiecości, swe znaczenie spełnia poprzez przeciwstawianie się wtórnej roli kobiety w kulturze. Temu ukierunkowaniu wymowy sztuki Białeckiej mają odpowiadać, według badaczki, określone środki budowania malarskiej wypowiedzi, takie jak, na przykład: „precyzyjna konstrukcja każdego kadru”, „wywarzenie wewnątrzobrazowych relacji”, ‘’przeświecanie’ rysunku ołówkiem spod warstwy farby’, „bryłowatość sylwetek”, „płasko nałożony kolor”[[5]](#footnote-5). To m.in. przez nie daje o sobie znać skłonność Białeckiej do tworzenia specyficznej ikonografii kobiecości, w której „kobiety (…) są świadome siebie, pełniące role matek, lub młodzieńcze i dopiero oczekujące na podjęcie swojej odwiecznej roli”[[6]](#footnote-6).

Paradoksalnie, problemy jakie, w ujęciu Smolińskiej, malarstwo Białeckiej formułuje w obliczu własnej historii, takie jak rozgrywany na jej płótnach związek tradycji z nowoczesnością, łączenie codzienności z pozaświatowością czy współczesności ze sferą wyjętą z chronologii, prowadzą badaczkę do śmiałego wyminięcia nasuwającego się w oczywisty sposób pytania o kontinuum między Białecką i Jerzym Nowosielskim. Z dedukcyjnej lektury tekstów Smolińskiej wynika, że chociaż określenia dotyczące sygnaturowego stylu malarki pokazują, że jako uczennica Nowosielskiego nie zerwała ona z tradycją przekazywaną przez mistrza, to ewidentnie podjęty przez nią dialog z jego koncepcją sakralizującą kobiecość nie jest dla współczesnej historii sztuki kluczowy. Ciekawszym tropem pozwalającym badaczce umiejscowić to malarstwo w dzisiejszej kulturze artystycznej okazuje się w związku z tym ruch feminizmu i nurt sztuki krytycznej[[7]](#footnote-7). Zarazem pojawiające się w odczytaniach autorki konstrukcje mentalne oraz uzasadnienia malarstwa Białeckiej, mające służyć wyodrębnieniu jej idiomu poza patriarchalnymi metodologiami historii sztuki (mistrz-uczennica), nie stawiają wyraźnie generalnego problemu tego malarstwa, jakim, moim zdaniem, z perspektywy feministycznej, jest reprezentacja kobiety w ramach kultury dominującej. Pisząc o sygnaturowym stylu w odmiennych warunkach historycznych, geograficznych i estetycznych, Smolińska podejmuje dobrą tradycję feministycznej inkluzyjności, zauważając, że „Białecka jako malarska postfeministyczna nie musi koncentrować się już na walce o podstawowe prawa, jak miało to miejsce w wypadku tzw. pierwszej fali feminizmu, lecz kieruje swoją uwagę na indywidualne wybory, uwarunkowania życia w kulturze konsumpcyjnej oraz na redefiniowanie pozycji kobiety, funkcjonującej w tradycyjnej roli społecznej”[[8]](#footnote-8). Rola ta jest ponadto determinowana przez chrześcijański horyzont odniesień, stanowiący – obok symbolizacji związanej z kapitalistycznym społeczeństwem – zasadniczą ramę dla przedstawianego przez malarkę świata kobiet. Takiemu oto kierunkowi lektury służyć ma chociażby stosowana przez nią strategia „feminizowania ikonografii chrześcijańskiej”[[9]](#footnote-9).

Otóż, czasy mamy w obecnej Polsce takie, że bez politycznych rumieńców afirmatywne „traktaty o kobiecie” w całym swym bogactwie feministycznych oblicz pozostaną niezauważone w społecznej komunikacji. Dlatego też kuszącą perspektywą jest próba ich aktualizacji w kontekście społecznej polityki obecnego prawicowego rządu w Polsce, który jest wrogi wobec walki o prawa kobiet oraz wszelkich emancypacyjnych koncepcji redefiniujących tradycyjne role kobiet w rodzinie. To przecież właśnie kobiety, w tym w znaczącej części matki – jeden z ulubionych tematów malarstwa Białeckiej – 22 września 2016 roku, w ramach Ogólnopolskiego Strajku Kobiet zwanego „czarnym protestem”, wystąpiły przeciwko antykobiecej ideologii partii Prawo i Sprawiedliwość, której rezultatem było rozpatrywanie przez Sejm projektu ustawy zaostrzającej przepisy dotyczące aborcji. Wystąpiły wespół, jednocząc się ponad różnicami światopoglądowymi, klasowymi, genderowymi i politycznymi, przeciwko ideologii o cechach wyznaniowych, której stałym elementem jest konserwatywno-ortodoksyjny stosunek do kobiet. Wystąpiły uspołeczniając na niebywałą skalę alarm, który zawiera opublikowany w marcu tego samego roku raport Gabinetu Cieni Kongresu Kobiet „Prawa kobiet, prawa obywatelskie pod rządami PiSu”. Jego autorki jednym tchem wymieniły zagrożenia, takie jak: wycofanie dofinansowania leczenia niepłodności metodą in vitro, przywrócenie recepty na antykoncepcję awaryjną, klauzula sumienia, a także przygotowanie do życia w rodzinie zamiast edukacji seksualnej[[10]](#footnote-10). Dla badaczki identyfikującej się z feministycznym interwencjonizmem kwestie te mogą stanowić dzisiejsze, niezbywalne tło dla przyglądania się obrazom Białeckiej.

W swoim tekście stawiam wobec tego tezę mówiącą o tym, że jej malarski idiom nie został jeszcze wyczerpująco rozpoznany w swoich potencjalnych kontekstualizacjach, odniesieniach i polemikach. Tekst powstał w dialogu z istniejącym już kształtem jego odczytania w krytyce artystycznej, w dwojaki sposób stanowiąc hołd składany tematyzowanej kobiecości, która, jak zauważa jeden z bohaterów odczytania Smolińskiej, nie daje się esencjalizować, ponieważ stanowi różnicę[[11]](#footnote-11). Oprócz uwzględnienia politycznego rezonowania kobiecości, będącej treścią malarstwa Białeckiej, tę różnicę zamierzam ponadto wyartykułować poprzez wprowadzenie do interpretacyjnej gry z nim homoerotycznego spojrzenia narratorki tego tekstu. Zachętę ku temu stanowi to, że cechuje je niemalże brak męskiej zasady, w efekcie czego przyglądamy się złożonemu z kobiet i dzieci światu przedstawionemu jak zdepolaryzowanemu biegunowi, który otwiera pole dla ambiwalentnych odczytań[[12]](#footnote-12). Chociaż nieodzowny ślad tego, co męskie stanowią liczne reprezentacje kobiet w kontekście macierzyństwa, to zarazem część z nich wydaje się zawieszać najbardziej uparte, seksualne podporządkowanie kobiety mężczyźnie. Przypisując homoerotycznemu spojrzeniu funkcję poznawczą, umieszczam je w ramach pomiędzy „studiami gejowsko-lesbijskimi”, które nasycają je emancypacyjną ambicją, a „teorią *queer*”, która pozwala skupić się na estetyce większości z wrażliwością na newralgiczne kwestie oporu, zawłaszczenia, subwersji[[13]](#footnote-13).

Można powiedzieć, że stawiając malarstwu Białeckiej nieco inne niż dotąd pytania, lub niekiedy, przysuwając akcenty postawionych już mu pytań w obszar bardziej radykalnej analizy społecznej, interesuje mnie *nieprzedstawialne* jej sygnaturowego stylu[[14]](#footnote-14). Sięgając do kategorii, która naznaczyła styk nowoczesności i ponowoczesności, wiążącej się z końcem tradycji wielkich narracji i poszukiwaniem tych pomniejszych, jeszcze nie napisanych, oddolnych i krytycznych, fascynuje mnie rozciągnięcie na nowe obszary problemowe towarzyszącego wymowie estetyki jej obrazów terroru uwznioślenia i sakralizacji archetypowej, macierzyńskiej roli kobiety w jej stezauryzowanej codzienności. Pociąga mnie, innymi słowy, uwidaczniająca się na części z nich ciemna strona społecznych oczekiwań, jakie formułuje wobec kobiet kultura dominująca, w ramach której niekiedy nie potrafimy obnażyć wprost całej emocjonalnej złożoności naszego – kobiet – niełatwego losu w społeczeństwie patriarchalnym. Empatyczną identyfikację zainteresowaniem malarki zakulisowością kulturowego powołania kobiety do macierzyństwa zawdzięczam przy tym przypisaniu narzędziu analizy, jakim jest kobiece spojrzenie homoerotyczne, pewnej sygnaturowości. Wynika ona z założenia, że nie jest ono jedynie prostą odwrotnością normatywnego pożądania, lecz zawiera złożony, kontestacyjny stosunek wobec norm – tych odnoszących się zarówno do postrzegania i interpretowania obrazu, jak i malarskiego reprezentowania kobiety i kobiecości. W efekcie, w swym polemicznym, feministycznym odczytaniu podążam za Cornelią Butler, która proponuje rozumieć feminizm jako „ideologię zmieniających się kryteriów, pozostających pod wpływem miriady zapośredniczających je czynników”. I dalej, w ujęciu tej badaczki „feminizm to również nurt, który zakłada wewnętrzną krytykę oraz wysoce zróżnicowane polityczne ideologie i praktyki”[[15]](#footnote-15).

W praktyce estetycznej analizy takie ujęcie teoretyczne przekłada się na zainteresowanie meandrami sygnaturowego stylu Białeckiej. Znajduje ono oparcie w ujawnianych przez jej obrazy sprzecznych, choć niekoniecznie wykluczających się tendencjach, pozwalających artystce, jak sądzę, uniknąć pułapki wielkiej narracji na temat obrazowania kobiet. Należy do nich, na przykład to, że chociaż kobiety Białeckiej wydają się silne, to w ich w przeważającej mierze statycznym obrazowym byciu brakuje barw, a ekspresja pozostaje pod ścisłą kontrolą formy. Z jednej strony pociąga malarkę ukazywanie niemalże nieodzianych kobiet (często, na przykład, przedstawiane są one w bieliźnie, niekiedy noszą na głowach turbany lub czepki) o kubistycznie wyrzeźbionych ciałach i surowych twarzach, na których nie malują się żadne emocje, z drugiej zaś, począwszy od obrazu „Dwie Marie Magdaleny” (2005) tej emblematyczności „bez retuszu” towarzyszy tendencja „ubierania” obrazów, przejawiająca się skrupulatnie dzierganym na ich powierzchni ściegiem lub haftem. Co przy tym ciekawe to, że ta „próba rozszerzania, ubogacania, ozdabiania, kontrastowania ‘czystego’, pełnego namiętności i wątpliwości malarstwa z perfekcją i chłodem rzemiosła”, jak mówi o kontrtendencji malarka, sytuuje się wbrew stereotypowym ujęciom nowoczesnego malarstwa[[16]](#footnote-16). Przypisując rzemiosłu chłód i perfekcję, w obrazie natomiast lokując sferę emotywną, artystka odwraca bowiem tradycyjne genderowe asocjacje obrazu[[17]](#footnote-17). Przykładów takich „nieścisłości” jest zresztą więcej. Dlatego też, analizując meandry sygnaturowego stylu Białeckiej, postaram się wyjść poza kanon ikonografii macierzyństwa kultury dominującej. Wiedzeni jej obrazami, dla zachowania problemowego porządku odczytania, zrezygnujemy ze ściśle chronologicznej prezentacji dorobku artystki.

Obraz pt.: „Samotrzeć” (2011) ukazuje trzy kobiety w hierarchicznym układzie prezentystycznym, z których każda różni się od siebie wiekiem, a także rozmiarem. Być może, niczym w kanonie egipskim, ten kompozycyjny zabieg można łączyć ze społecznym statusem przypisywanym danej postaci. W tym przypadku jest on determinowany zdolnością kobiety do reprodukcji, lecz jednocześnie równoważnym i równoważącym sensem wydają się być mechanizmy rządzące wspólnotą kobiet. Na rozłożonych kolanach najstarszej i największej z nich, odzianej w czarną suknię, w fasadowych pozach siedzą po obu stronach dwie pomniejsze postaci: po prawej dziewczyna w czarnym stroju kąpielowym, po lewej dziewczynka w bieliźnie. Wspólnym mianownikiem dla obu zazębiających się ze sobą kierunków odczytania obrazu – reprodukcyjnego i wspólnotowego – pozostaje rodzaj emocjonalnej martwicy cechującej twarze ukazanych postaci. Co uderzające, w uwspółcześnionej edycji tematu Św. Anny Samotrzeciej, a zatem przedstawienia wizerunku babki chrześcijańskiej Matki Boskiej z Jezusem, najważniejsze jest to, co *in potentia*, jeszcze przed okresem dojrzewania. Oprócz hiperbolizacji rozmiaru postaci dziewczynki, jej znaczenie Białecka wyakcentowała również poprzez wyhaftowanie na jej dłoniach i stopach czerwonych stygmatów o kształtach pąków kwiatów, stanowiących jedyny kolorystyczny wyłom w monotonnie szarej tonacji obrazu. Często podkreślana przez Smolińską ambiwalencja obrazów artystki manifestuje się również poprzez tę enigmatyczną, religijną metaforę, kojarzącą się zarówno z odpowiedzialnością kobiety za pokoleniową ciągłość jak i jej „przyszpileniem” do społecznej roli matki.

Jest to jeden z licznych obrazów malarki, aktualizujących długą ikonograficzną tradycję postrzegania malarstwa. Chcąc ją zachować w odczytaniu dzisiejszym, trudno nie odnieść tematu do dzisiejszej mało łaskawej dla kobiet, polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej. Chociaż obraz powstał przed socjalnymi zmianami, wprowadzonymi w efekcie rządowego programu „Rodzina 500 Plus”, a jedynym elementem konkretyzującym realia ukazanych postaci jest pejzaż stoczniowy widziany za oknem wnętrza, w którym przebywają, jego uniwersalna wymowa pozwala budować sensy sprzecznie z liniową naturą czasu. Stawiając trzy kobiety w centrum naszej uwagi, z których jedna prezentuje nam swoje stygmaty, obraz nabiera politycznego rumieńca poprzez serie pytań, które usensawniają go z przyszłości, w tym tych wynikających z dzisiejszej debaty na temat zagrożonych praw reprodukcyjnych. W porządku aktu lektury, który pozwala nam w obrazie Białeckiej widzieć *speculum mundi* pytamy zatem: czy jej ikonograficzna reinwencja może stanowić zwierciadło dla potencjalnych zakładniczek instrumentalnej polityki populistycznych rządów, wykupujących kobiety w roli matek? Czy ukazana na obrazie dziewczynka powinna naśladować swoją babkę oraz matkę? Czy dotkną ją społeczne sankcje jeśli odmówi udziału w spektaklu przeznaczenia do macierzyństwa? Tego typu pytania nasuwają się mi wobec milczących kobiet ukazanych w statecznych, konotujących trwałość wartości pozach, w których zarazem wydaje się drzemać uśpiona defensywna siła społeczna, sprzeciwiająca się czynieniu z najmłodszej z nich ofiary przeznaczenia zdefiniowanego poza jej podmiotową możliwością wyboru. Być może moja interpretacja idzie w tym miejscu za daleko, jednak nasuwa mi się na myśl, że jest to obraz o przekleństwie kobiety do macierzyństwa.

Uderzająca jest przy tym nierozstrzygalność czy może raczej należałoby powiedzieć rezerwa, z jaką obrazy Białeckiej ustawiają się w stosunku do prób ich jednoznacznego przyporządkowania konkretnym semantycznym polom. Kierując się etymologią słowa stanowiącego tytuł interesującego mnie obrazu – „’we trzech, tj. samemu z dwiema innymi osobami” – przyglądanie się obrazowi artystki naprowadza zarazem na grupę ciekawych płócien przedstawiających hybrydalne, samorozdwojone jak gdyby postaci kobiet, których głowy wyrastają z jednego tułowia („Bliźniaczki” z cyklu „Lacrimosa” 2013), lub łączą się ze sobą („Niemoc”, 2013)[[18]](#footnote-18). Paradoks, próba pogodzenia sprzecznych postaw, uzgodnienia różnych, niekiedy wzajemnie wykluczających się uczuć, jest dobrze rozpoznaną egzystencjalną cechą społecznego funkcjonowania wielu kobiet w monolitycznym społeczeństwie, które podtrzymuje determinizm jednej opcji kulturowej. To kobiety, w imię spełniania oczekiwań, muszą rezygnować ze swych karier, meandrować po zawodowej ścieżce, ponosić ekonomiczne konsekwencje decyzji korzystnych z punktu widzenia kultury dominującej[[19]](#footnote-19). Uwewnętrznianie tych kwestii przez podmiot kobiety może prowadzić do obniżenia komfortu jednostkowego, zawodowego i społecznego funkcjonowania, paraliżu decyzyjnego, a pojawiające się konformistyczno-koniunkturalne uzasadniania własnego bytu mogą w nieskończoność ścierać się z potrzebą odzyskania kontroli nad własnym życiem.

Świadoma pozycji kobiet w ramach kultury dominującej jak też własnego ideologicznego zaangażowania, skłonna jestem stronniczo przechylać szalę znaczeń obrazów Białeckiej na stronę emancypacyjną, jak w przypadku takiego obrazu jak „Matrix” (2013), na którym kobiety, ukazane w pozach plemiennych wojowniczek zasłaniających piersi, połączone zostały ze swoimi niemowlętami-dziewczynkami pępowiną. Na banderolach wychodzących z ich ust – stanowiących kolejny wyznacznik sygnaturowego stylu Białeckiej – widnieje napis „Connecting People”, stanowiący slogan reklamowy fińskiego przedsiębiorstwa technologii komunikacyjnej. Wprowadzenie do obrazu tego typu elementu dyskursywnego można odczytywać jako komentarz na temat kapitalistycznego społeczeństwa, w którym zarówno biologiczna więź między matką i dzieckiem, jak też więzi między kobietami podlegają prawom rynkowym, są przez nie formatowane i fetyszyzowane. Z drugiej jednak strony można powiedzieć, że reprezentując biologiczną więź matki z córką, malarka obejmuje ją ochroną własnego idiomu. Tak jakby to właśnie ta szczególna więź zdradzała wartość defensywną w stosunku do wykluczenia kobiet z wielu uświęconych rytuałów kultury. Zasada kompozycyjna rządząca tym obrazem – motyw pary – pozwala zarazem wpisać go w większy zbiór, determinowany takimi strategiami komponowania jak powielanie, multiplikacja, reprodukowanie, posiadającymi w historii sztuki nowoczesnej zdecydowanie de-esencjalizujace konotacje. W takich pracach jak „Franciszka Infanta” (2008) czy „Insomnia” (2012), w których kluczowa jest obecność zmultiplikowanych baranków rodem z Warholowskiego, silkscrinowego, popartowego wokabularza, subwersywnie wskazuje na przemianę religijnego symbolu w towar.

„Pieta” (2007) to obraz, któremu Smolińska przypisała przełomowe znaczenie w *ouevre* malarki. Chodzi nie tylko o jego minorową kolorystykę („Począwszy od *Piety*, która sytuuje się w twórczości Białeckiej w randze obrazu przełomowego, z płócien systematycznie usuwany jest kolor)”, ale również – na co także zwraca uwagę badaczka – o niekonwencjonalną pozę centralnie umieszczonej w kadrze obrazu wygimnastykowanej kobiety, która nie przypomina typowego obsadzenia malowanych przez artystkę kobiet w hieratycznych, frontalnych ujęciach wzdłuż pionowej osi obrazu, lub jej okolic. Kobieta nie tylko nie trzyma przysłowiowego pionu, kojarzonego z trwałością patriarchalnej kultury i wartościami metafizycznymi. Jej poza, przedstawiająca układ ciała wygiętego w cięciwę, prezentuje się w stosunku do horyzontalnej osi obrazu, w kulturze i sztuce interpretacji wiązanej z wartościami społecznymi. Karkołomna ikonograficzna rekonfiguracja chrześcijańskiego tematu to nie tylko, jak trafnie zauważa Smolińska, efekt braku Chrystusowego ciała, w miejscu którego mamy do czynienia z „wysportowaną, wyprężoną młodą kobietą o silnej muskulaturze”. Semantyczna subwersja w stosunku do tradycyjnego ujęcia tematu dotyczy głębszej prawdy na temat naszej kultury, która ujawniana jest za pośrednictwem szczególnej perspektywicznej optyce struktury obrazu, którą w swoim tekście analizowała badaczka i w której moją uwagę przykuwa manifestująca się za jej pośrednictwem przestrzeń braku oparcia dla kobiecego ciała. Jeśli za zasłużonym dla ikonograficznych studiów historii sztuki badaczem, Erwinem Panofskim, przyjmiemy, że perspektywa jest formą symboliczną, obraz Białeckiej stanie się niebezpośrednią malarską wypowiedzią w kwestiach systemowych[[20]](#footnote-20); „oknem”, przez które oglądamy kobietę w jej gimnastycznej pozie, stanowiącej najbardziej wewnętrzną część tego systemu, w którym o jej pozycji i statusie nierzadko przesądza umiejętność wpisania się w oczekiwania i kompromis. Obecność tego systemu daje o sobie znać tak samo poprzez precyzyjnie skonstruowany kadr, ramujący jej postać, metaforycznie uprzytamniający sztywne struktury (kulturowe, gospodarcze, ekonomiczne), w jakich ona funkcjonuje, jak i jej ekwilibrystyka, którą można odczytywać jako opór wobec ubezwłasnowolniającej władzy struktury ramującej sposób jawienia się ciała w obrazie[[21]](#footnote-21).

„Marta S.” (2008) oraz „Artemida” (2008) to dwa obrazy ukazujące muskularnie zbudowane kobiety w kompozycji przedstawiającej ciało od pasa w górę, a zatem z pominięciem partii brzucha, kluczowej dla rozrodczości. Chociaż nie konotują one tematu macierzyństwa bezpośrednio, obecność gołębia na pierwszym z nich – trzymanego na dłoni postaci oraz wizualnie połączonego z jej ustami cienką, czerwoną, zygzakowatą może lepiej sinusoidalną ? linią – może niebezpośrednio sugerować, że chodzi o świecką wersję zwiastowania. Jeśli jednak, dobra wiadomość wychodzi z ust kobiety – jeśli oznacza jej zaklęty głos – to wówczas odczytanie, z którym wiąże się przyjęcie z góry narzuconej kobiecie roli (w kanonicznej chrześcijańskiej opowieści, będącej wzorcem dla kultury dominującej jest to „Służebnica Pańska” [Łk 1, 38]), należałoby zawiesić, uznając jej sprawczy status jako posłanniczki. Ten drugi kierunek odczytania, akcentujący aktywną rolę kobiety, buduje zresztą pokrewieństwo z „Artemidą”, ukazującą żeńskie mitologiczne bóstwo łowów, podróżnych, ale także patronkę płodności, niosącą pomoc rodzącym kobietom. Obie przedstawione na nich postaci cechuje typowa dla stylu Białeckiej hieratyczność ujęcia, która może działać obezwładniająco na męski wzrok, stając na przeszkodzie w przemianie ciała kobiety w seksualny obiekt[[22]](#footnote-22). Z kolei umieszczenie obrazów w optyce marksistowskiej interpretacji pozwala wydobyć ich społeczne sensy. Widząc w reprezentacji gołębia uniwersalny symbol pokoju, spojrzenie na wyizolowaną na ciemnym tle postać jest w stanie dokonać redefinicji jej nasuwającej się w pierwszym skojarzeniu normatywnej roli ku tej – z perspektywy kultury dominującej – wywrotowej, która pozwala widzieć w niej obrończynię ludu/społeczeństwa, gotową do głoszenia i upowszechnia pokojowych społecznych idei.

Jest zarazem coś niepokojącego w obrazach zaludnianych przez silne kobiety noszące na głowie turbany albo czepki. Zastanawia fakt gubienia przez nie jednostkowości uczesania, jak też konsekwentna rezygnacja malarki ze skupienia na jednostkowym wyglądzie. Ta swoista redukcja kobiecości do jej istoty stawia opór emancypacyjnym kierunkom lektury, nie pozwalając na stałe osiąść znaczeniom w jednej siatce interpretacyjnej. Ujednolicenie wyglądu przywodzi na myśl „białe tunele płótna otaczające głowy”, jakie nosiły bohaterki „Opowieści podręcznej” – profetycznej antyutopii, w której Margaret Atwood opisała piekło kobiet, których egzystencja została podporządkowana funkcji rozrodczej na usługach elit w sytuacji spadku przyrostu naturalnego[[23]](#footnote-23). Również tytuły takich obrazów jak „Dwie Marie” (2005), „Dwie Ewy” (2006), mogą nasuwać skojarzenia z podwojonymi Podręcznymi[[24]](#footnote-24). Zarazem jednak, chociaż na próżno szukać w sztuce Białeckiej aktywizmu, będącego jednym z wyznaczników sztuki krytycznej, na pewnych jej obrazach fakt otaczania hegemonicznie wyglądających kobiet przez liczną dziatwę, dystansuje przypisanie kobiecie roli ostoi konserwatywnych wartości w kulturze.

Zwłaszcza „Szamanka” (2007), ukazująca w pełnym kadrze monumentalną kobiecą postać, po której ciele figluje drobny ludek i z której dłoni zwisa wstążka, kieruje naszą uwagę w stronę znaczeń politycznych, żeby wręcz nie powiedzieć rewolucyjnych. Na obrazach takich jak „Dobry Pasterz” (2007), „Św. Krzysztof” (2006) czy przedstawiający wojującą parę „Św. Jerzy” (2006), w centrum uwagi jest postać kobiety. Podobnie jak w filozofii Hélène Cixous, pełni ona funkcje macierzyńskiej prajedni, dźwigającej zasady rzeczywistości, filaru świata[[25]](#footnote-25). Męscy święci są na nich dziećmi domagającymi się stabilizującej roli kobiet w kadrze. Nawiasem mówiąc, sensy tych apolitycznych prac aktualizują się w korelacji ze współczesną rzeczywistością polityczną, w której nie tylko lewicowe środowiska mogą pochwalić się aktywnym zaangażowaniem kobiet w pokojowe demonstracje antyrządowe, stanowiące trzon obywatelskiej opozycji. Wykształcone kobiety z Nowoczesnej, kierowanej przez męskiego lidera, dawno już przejęły merytoryczne przywództwo w tej partii. Innymi słowy, obok malowanych przez Białecką kobiet, których ustami wypowiadane są reklamowe slogany, poddające refleksji widzów sfetyszyzowane stereotypy na temat kobiecości, a także obok tych posągowo milczących niczym obecna Pierwsza Dama, są również takie, które wydają się trzymać front walki i zaangażowania, nie bojąc się pociągać za sznurki historii.

Podczas gdy w malarstwie Nowosielskiego okres ciemnych tonów stanowił jedynie etap w długiej biografii twórczej, u Białeckiej postawa akolorystyczna zasadniczo utrzymuje się w kolejnych pracach. Obrazy „Dwie matki” (2007) czy „Nawiedzenie” (2007), ukazujące dwie kobiety z dziećmi, prowokują homoerotyczne odczytanie tej warstwy budującej sygnaturowy styl Białeckiej. Ciemno-szara, niemalże monochromatyczna tonacja barwna nieoczekiwanie staje się środkiem wyrazowym, dialogującym z posępnym brakiem prawnej kondycji regulującej sytuacje tęczowych rodzin w Polsce[[26]](#footnote-26). Pierwszy obraz przedstawia kobiety leżące na pasiastym plażowym ręczniku (?) w układzie karcianym. Nie uwzględniając jednak dwóch dziecięcych głów ulokowanych na wysokości jednej z krótszych krawędzi obrazu, kompozycja oferuje asymetrię oddalającą wątek homoerotycznego narcyzmu, który nasuwa się, gdy patrzymy na dwie podobnie do siebie wyglądające kobiety. Karciany układ tworzy natomiast rodzaj wizualnego zamknięcia, a zarazem generuje myślenie w kategoriach odkrywania ukrytej prawdy przedstawienia[[27]](#footnote-27). Homoerotyczne spojrzenie na drugi obraz, prezentujący dwie brzemienne kobiety, których reprezentacje, podobnie jak w przypadku poprzedniego płótna, rozbijają perspektywę scentrowania kompozycji, można odczytywać wbrew seksualnemu wykorzystywaniu dwóch kobiet celem podniecenia mężczyzny[[28]](#footnote-28). Uczciwe widoczne jest to, że sama Białecka nie jest zainteresowana seksualną atrakcyjnością kobiety. Mimo swej formalnej odrębności, są one w jakiś trudny do zwerbalizowania sposób nieodczuwalne. Ich ciała wydają się nie służyć uwodzeniu, lecz, niczym tarcze, obronie własnego trwania. W efekcie, to co staje wkładem Białeckiej w wątek homoerotyzmu, niewątpliwie dotyczy reprezentacji doświadczenia kobiecego współbycia i intymności, jaka wiąże się z posiadaniem rodziny (niekoniecznie w tradycyjnym tego słowa rozumieniu, zakładającym niezbywalność kobiety i mężczyzny).

W zaproponowanym odczytaniu przyznaję się do czułej stronniczości, będącej efektem zetknięcia z obrazami artystki spojrzenia, które z innej strony zna zamknięcie, nierówności i dyskryminację i w które w związku z tym wpisane zostało pożądanie transgresji w stosunku do kultury dominującej. W aktach lektury prac Białeckiej starałam się jednak uniknąć przygodności, która w sposób fałszywy pokierowałaby dialogiem z ambiwalentnym zjawiskiem jej malarstwa. Fakt, że nie powstały one w myśl określonych założeń ideologicznych, a także w sposób jednoznaczny nie bronią również żadnych założeń, nie stanowi, w moim odbiorze, satysfakcjonującego kryterium pozwalającego zaliczyć je w obszar sztuki krytycznej, która na polskiej scenie artystycznej rozwijała się w latach 90[[29]](#footnote-29). To, co pozwala mi natomiast odnieść je do niego to ukazywanie przez Białecką kobiety w roli matki w kontekście władzy, uwewnętrznianym przez pozornie prywatne przedstawienia. Ponieważ jej obrazowy „komentarz” na temat rzeczywistości, czyniony w nowym millenium, nie ma ewidentnie krytycznego podłoża, lecz prowokuje tego typu odczytania, próbowałabym raczej odrębnych kategorii jego opisu.

Mówiąc językiem uniwersalnym o faktycznych doświadczeniach, problemach i rozterkach kobiet w dekadzie, którą określają odmienne, w stosunku do lat 90., uwarunkowania społeczne, kulturowe i polityczne, proponowałabym w związku z tym postrzegać interesujące nas malarstwo jako krytyczną kontynuację eschatologicznego realizmu Nowosielskiego[[30]](#footnote-30). Tego rodzaju „klasyfikacja” pozwala, jak sądzę, dostrzec wartość sztuki Białeckiej w jej własnej specyfice oraz oryginalnej tradycji obrazowania, z której się wywodzi. Znamienną cechą takiego jej zidentyfikowania byłaby wówczas modyfikacja pojęcia historii nowoczesnego malarstwa jako historii ojców i synów. Ten kierunek objaśniania wyjątkowego zjawiska malarstwa Białeckiej na współczesnej scenie artystycznej wymagałby jednak również wskazania na powolny proces transformacji świadomości malarskiego medium w kategoriach feministycznych czy genderowych. Chodzi zatem o pozorny krok wstecz w zakresie postępowych interpretacji, pozwalający postrzegać pamięć śladu sakralizującego kobiecość malarskiego idiomu Nowosielskiego w antycypacyjnym charakterze idiomu Białeckiej. Przeprowadzone w tym tekście analizy pokazały wszak, że odraczając w obranej przez siebie formule estetycznej wypowiedzi konkretne tu i teraz, malarka antycypuje ważne pytania o kobietę i kobiety w różnych systemach zamknięcia. Jej malarstwo, które deklarując obecność mocnych kobiet w sferze prywatnej, współfirmuje dziś kulturową potrzebę pozytywistycznych siłaczek; mocarek, które będą w stanie wytrącać nas z zamknięcia oraz udźwignąć ciężar pesymistycznej rzeczywistości, w której kobieta na powrót spychana jest do jednej roli – matki oraz strażniczki domowego ogniska. Mocą snu, którego sensy powstają na zasadzie odwrotności, malarstwo to wydaje się zatem przepowiadać, że w tym „innym”, równościowym porządku kobieta nie może się już ikonicznie odcinać od otoczenia. Musi troszczyć się o własne samostanowienie, które jest zagrożone w świecie, który w konsekwencji pogrążenia w głębokim kryzysie szuka ratunku w konserwatywnym światopoglądzie.

1. M. Atwood, *Opowieść Podręcznej*,przeł. Z. Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 11 i 17. [↑](#footnote-ref-1)
2. A. E. Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, Yale University Press 1997. [↑](#footnote-ref-2)
3. Jeśli chodzi o patriarchalny charakter kultury artystycznej, Ameryka nie była oczywiście wyjątkowym miejscem na mapie geografii nowoczesności. Podobne uwagi na temat gender polskiej powojennej awangardy malarskiej kreśli Anna Markowska. Eadem, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] *Dwa przełomy, Sztuka polska po 1955 i 1989 roku,* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 209-229. [↑](#footnote-ref-3)
4. H. Rosenberg, *The American Action Painters*, „Art News” (December 1952), s. 22-23. [↑](#footnote-ref-4)
5. M. Smolińska-Byczuk, *Ikonografia kobiecości*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2009 (ten i inne teksty autorki umieszczone w katalogu), s. 3-8. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ibidem, (cytat nieznacznie zmieniony). [↑](#footnote-ref-6)
7. Motyw kobiety pełni kluczową rolę w malarstwie Nowosielskiego, który twierdził, m.in., że: „(...) pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”. [↑](#footnote-ref-7)
8. M. Smolińska, *Wyszywanie postfeminizmu,* „Artluk“ 3-4 (31-32), 2014, s. 96-97. [↑](#footnote-ref-8)
9. Idem, *Dzięki bogu jestem kobietą! Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską*, „[Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia](https://pbn.nauka.gov.pl/polindex-webapp/browse/journal/journal-c01ac846-942d-4a1b-a213-84a6c3ecf7c5;jsessionid=73DCF0DCB4CF23111F235F26F3F5A2E8)”, rocznik 2004, t. 2, s. 305-314. [↑](#footnote-ref-9)
10. Zob. „Prawa kobiet, prawa obywatelskie pod rządami PiSu”. Raport Kongresu Kobiet i Stowarzyszenia Równość i Nowoczesność; Tekst dokumentu upubliczniony został w ramach VIII Kongresu Kobiet, 8 marca 2016 roku, <https://www.kongreskobiet.pl/Content/uploaded/files/CAiE%20i%20Media/Raport-Prawa%20kobiet%20pod%20rz%C4%85dami%20PiS-u.pdf> (dostęp: 25.07.2017). [↑](#footnote-ref-10)
11. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietschego,* tłum. B. Nanasiak, Gdańsk 1997, s. 23; za: M. Smolińska, *Dzięki Bogi jestem kobietą,* op. cit. [↑](#footnote-ref-11)
12. Na temat twórczego potencjału wynikającego z homoerotycznego pożądania realizowanego w zamkniętej przestrzeni pisała przekonywująco m.in. Eve Kosowsky Sedwick, analizując m.in. tomy tomy homoerotycznego autora *W poszukiwaniu straconego czasu.*  Eadem, *Epistemology of The Closet*, Berkley, Los Angeles, London 2008, s. 213. [↑](#footnote-ref-12)
13. Por. W. Davis, *Studia gejowsko-lesbijskie i teoria ‘queer’ w historii sztuki* (przeł. M. Bryl), „Artrium Questiones” nr XIV, red. H. Oszmiańska, Wydawnictwo Naukowe im. A. Mickiewicza, Poznań 2003,s. 282-283. [↑](#footnote-ref-13)
14. W takim kierunku zmierza również moje odczytanie ponowoczesnej kategorii interpretacyjnej sztuki awangardowej, zawarte w pracy doktorskiej pt.: *Figury Nieprzedstawialnego. Barnett Newman, Clyfford Still i Mark Rothko.* Praca napisana pod kierunkiem prof. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. [↑](#footnote-ref-14)
15. C. Butler, *Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria* (2007), [w:] *Feminism. Art. Theory*, *Feminism, Art, Theory. An Anthology 1968-2014*, ed. H. Robinson, Blackwell 2015, s. 29. [↑](#footnote-ref-15)
16. Słowa ujęte w cytat pochodzą z korespondencji z malarką. [↑](#footnote-ref-16)
17. Chociaż należałoby zauważyć, że w pewnym sensie odwracał je również zatwardziały awangardzista, Barnett Newman, gardząc zarówno abstrakcyjnymi plecionkami Indianek, jak i wykalkulowanymi Mondrianowskimi kompozycjami abstrakcyjnymi. Inne, ciekawe ujęcie tego problemu proponuje Richard Shiff. Idem, *To Create One-Self,* [w:] *Barnett Newman: Catalogue Raisonné*, R. Shiff, C. Mancusi-Ungaro (ed.), The Barnett Newman Foundation, New York, New Haven and London, 2004, s. 28. [↑](#footnote-ref-17)
18. Definicja za słownikiem PWN, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/samotrzec;432.html> (dostęp: 23.07.2017). [↑](#footnote-ref-18)
19. Ten problem, w przypadku grupy kobiet, jaką stanowią artystki, opisała Izabela Kowalczyk. Idem, Izabela Kowalczyk, *Niewidzialna praca kobiet,* w: ***Wyparte dyskursy - sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90*., red. M. Iwański, s. 60-77. Publikacja udostępniona na platformie Issuu:** <https://issuu.com/mikolajiwanski/docs/wyparte> **(dostęp: 27.07.2017)** [↑](#footnote-ref-19)
20. E. Panofsky, *Perspektywa jako ≪forma symboliczna≫*, tłum., wstęp i posłowie G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 178-180. [↑](#footnote-ref-20)
21. Por. Sherry B. Ortner, ‘*Is Female to Male as a Nature is to Culture?’* [w:] *Feminism, Art, Theory,* op. cit., s. 17. [↑](#footnote-ref-21)
22. Analizie męskiej heteroseksualnej przyjemności wizualnej poświęciła swój słynny tekst Laura Mulvey. Eadem, *Visual Pleasure….* [↑](#footnote-ref-22)
23. M. Atwood, *Opowieść Podręcznej*, op. cit., s. 26. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibidem, s. 31. [↑](#footnote-ref-24)
25. H. Cixous, *Śmiech meduzy,* przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie: teoria, krytyka i interpretacja” nr 4/5/6 (22/23/24), 1993, s. 154. [↑](#footnote-ref-25)
26. Prawicowy bojkot Pikniku Tęczowych Rodzin w Sopocie, jaki miał miejsce w przyplażowym klubie Atelier 2 lipca 2017 roku, dał dotkliwy wyraz dyskryminacji w prawie środowisk LGBTQ. [↑](#footnote-ref-26)
27. Por. *Virginia Woolf. Lesbian Readings (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*, ed. E. Barrett, P. Cramer, New York University Press, New York and London 1997, s. 86. [↑](#footnote-ref-27)
28. Ibidem, s. 65 [↑](#footnote-ref-28)
29. Zob. I Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.,*  Warszawa „Sic” 2002. [↑](#footnote-ref-29)
30. M. Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego,* [w:] A. Kostołowski, W. Nowaczyk, *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1993, s. 13-52. [↑](#footnote-ref-30)