**Sebastian Dudzik**

**Obrazy z obrazów.**

**Beata Ewa Białecka wobec malarskiej tradycji i współczesnego języka kultury.**

W starożytnej Grecji osobę, która miała wpływ na porządkowanie rzeczywistości (budowanie ładu) określano mianem **demiurgos *(δεμιοργος)*** [[1]](#footnote-1). Dotyczyło to zarówno najwyższych urzędników dbających o porządek w państwie jak i rzemieślników oraz twórców. Istotą ich działania było okiełznanie wiecznej bezkształtnej materii poprzez działanie według wypracowanych wzorców. Tak więc demiurg nadawał kształty, formował i porządkował. Niejako w opozycji do tej postawy lokuje się średniowieczny **alchemik,** który wiedzę pragnął wykorzystać nie tyle do formowania nowego porządku, co do zmieniania już istniejących (np. zamiana ołowiu w złoto).

Uzmysłowienie sobie różnicy między tymi dwoma filozofiami działania paradoksalnie ma dziś ogromne znaczenie dla rozumienia dzisiejszej sztuki i jej stosunku do przeszłości. Wyznaczona przez antycznych perspektywa widzenia twórcy/artysty jako demiurga tak naprawdę już dawno straciła rację bytu ustępując wizji artysty-alchemika. Gorzkie uświadomienie sobie, że nie jest możliwe tworzenie nowych porządków, a sztuka żywi się najczęściej własnymi „resztkami” , które przetwarza i pożytkuje w nieskończonym procesie twórczej-konsumpcji, musiało zmienić wyraźnie perspektywę definiowania twórczego procesu. Cytat, emulacja, powtórzenie oraz różnego rodzaju wariacje stały się już nie tyle tkanką w procesie artystycznej przemiany, co podstawowym narzędziem budowania narracji czy układania obrazowych, literackich i muzycznych ideogramów. Wielu artystów z takich właśnie strategii uczyniło główne narzędzie własnego warsztatu.

Do tej grupy z pewnością zaliczyć należy Beatę Ewę Białecką, której malarstwo oscyluje pomiędzy tradycją chrześcijańskiej ikonografii a współczesnym językiem masowego przekazu. Według wielu krytyków owe świadome „zapożyczenia” z bogatego repertuaru religijnych przedstawień służyć ma wzmocnieniu feministycznego w swej naturze przekazu[[2]](#footnote-2). Trudno nie zgodzić się z tak postawioną tezą, należy dodać jedynie, że ów przekaz ma charakter wybitnie osobisty. Najczęściej odnosi się do doświadczeń własnych artystki-kobiety. Nie znaczy to wcale, że w pracach dominuje subiektywny przekaz. Ta osobista opowieść o współczesnej kobiecie pełna jest uniwersalnych wątków i konstatacji. Być może to właśnie „ikonowy” model pozwala uwypuklić nie tyle feministyczną perspektywę co właśnie uniwersalny wymiar problemów dotykających współczesnego człowieka. Jednostki uwikłanej w różnego rodzaju stereotypy, wpisanej w schematy społecznej i płciowej hierarchii. Być może dlatego malowidła Białeckiej potrafią wzbudzić zarówno zachwyt, jak i wywołać agresję tych, którzy boją się spojrzeć na rzeczywistość z innej perspektywy, odwrócić choćby na chwilę ustalone role i schematy.

Sam przekaz i wydźwięk ideologiczny prac Białeckiej niewątpliwie są frapującymi zagadnieniami, chciałbym jednak tu skupić uwagę na języku, którym posługuje się artystka oraz kilku charakterystycznych sposobach budowania obrazowej narracji. Jak już wspomniane zostało wyżej malarka w swych kompozycjach świadomie posługuje się cytatem, emulacją oraz przetworzeniem znanych motywów ikonograficznych. Czasami sięga też po strategię multiplikacji w obrębie jednego przedstawienia. Poprzez stosowane rozwiązania idealnie utożsamia postawę artystki-alchemiczki, która z premedytacją dąży do przetwarzania jednej wartości w drugą, zamieniania znaczeń i kontekstów, by budować nową narrację Analizując jej malarstwo dopatrzeć się można kilku odmiennych sposobów „korzystania” z gotowych komponentów czy nawiązywania do ikonograficznej tradycji malarskiej.

Pierwszym, wydawałoby się najbardziej oczywistym, jest użycie cytatu lub nieznacznie przetworzonej jego wersji połączone najczęściej z powieleniem w obrębie kompozycji. Punktem wyjścia dla rozważań o tym typie niech będzie malowidło *Porwanie Europy* z 2004 roku. Skrojona w format idealnego kwadratu kompozycja „zabudowana” została tłumem unoszących się w przestworzach postaci. Z bliżej nieokreślonej głębi, prawego górnego narożnika podążają ku nam zakosami w dół tyraliery charakterystycznych par. Te najbliżej nas giną poza dolną krawędzią kadru. Ciemnoskóra naga męska postać o nietoperzych skrzydłach unosi na plecach bladoskórą kobietę odzianą jedynie w jasny czepiec na głowie. Powtarzane w nieskończoność duety różnią się od siebie jedynie wielkością, kierunkiem lotu czy małoistotnymi detalami. Istotną różnicę stanowią jedynie banderole z napisem „be inspired” wychodzące z ust mężczyzn ukazanych w dolnym, najbliższym widzowi szeregu. Przyglądając się kompozycji trudno oprzeć sie wrażeniu, że autorka powtarzając z lubością splątaną w uścisku parę, daje widzowi wyraźny sygnał do gry w obrazowe skojarzenia, jakby odsyłała nas do malarskiej lektury, dzięki której kontekst tego, co widzimy będzie pełniejszy a sens głębszy. Multiplikowana w obrazie para zapożyczona została z „Sądu Ostatecznego” autorstwa Luki Signorellego z katedry w Orvieto[[3]](#footnote-3). W stosunku do pierwowzoru Białecka dokonała kilku istotnych modyfikacji. Przede wszystkim kolorystycznie skontrastowała męską i kobiecą postać tworząc z wartości przeciwstawne (nawiązanie do symbolicznego antagonizmu miedzy bielą i czernią). Skrzydlatą postać pozbawiła też diabelskich rogów. Zabiegi te z jednej strony zatarły pierwotną tożsamość mężczyzny, z drugiej pozwoliły uwypuklić różnicę postaw między kobietą i mężczyzną, przeciwstawić ich sobie. Zabieg ten pogłębiony został dodatkowo przez przewrotny tytuł. Odwołanie się do greckiego mitu, w którym ogarnięty rządzą Zeus podstępnie uprowadza Europę przy jednoczesnym czerpaniu z ikonografii diabła unoszącego do piekielnych czeluści duszę (anima) buduje nowe konteksty, zaskakujące, ale jakże logiczne dla współczesnej narracji o ludziach[[4]](#footnote-4).

W tym miejscu należałoby się zastanowić dlaczego opisywany obraz, mimo zastosowania anachronicznej formuły ikonograficznej, pogłębionej dodatkowo przez odwołanie do tradycji greckich mitów, postrzegany może być jako dzieło niezwykle aktualne, „mówiące” językiem atrakcyjnym dla współczesnego człowieka? Niebanalną rolę w tym odgrywają właśnie wspomniane wyżej „alchemiczne” elementy strategii budowania obrazowego przekazu wykorzystywane przez Białecką. Co ważne, kolażowo–multiplikacyjna strategia ujawniająca się w *Porwaniu Europy* ma charakter dyskursywny na kilku, jak się wydaje, niezależnych poziomach. Spróbujmy więc podążyć tym tropem. Ze względu na moje własne preferencje badawcze, w pierwszej kolejności zaintrygował mnie sposób i cel zaprzęgnięcia multiplikacji w strukturze kompozycyjnej. Można powiedzieć, że przygotowując się do realizacji malowidła autorka potraktowała zapożyczony z *Sądu Ostatecznego* Signorellego motyw z jak swoistą matrycę, z której na płótnie odbiła czytelne ślady/tropy. Można powiedzieć z jednego epizodu uczyniła ona zjawisko totalne, obejmujące całą obrazową rzeczywistość. W ten sugestywny sposób artystka dokonała niejako symbolicznej inwersji symboliki renesansowego motywu. Tytułowe „uprowadzenie” w ujęciu Białeckiej nie ma początku ani końca, jest aktem rozgrywającym się poza czasem i jednostkowym doświadczeniem. Pozorna przystawalność malarskiego „matrycowego” powtórzenia do pierwotnego motywu, oraz jego wielkościowa wariacyjność tak naprawdę uwalniają nowy potencjał znaczeń. Fenomen takiej strategii polega na tym, że nigdy całkowicie nie zaciera się pierwotny przekaz. Funkcjonuje on jako echo lub odbicie, na które nakładają się nowe wątki.

W tym miejscu należałoby zadać pytanie o tradycję takiej właśnie strategii dekompozycji i jej stosunek do sztuki i artystycznej kreacji jako takiej. Podpowiedzi szukać należy w przeszłości. Doskonałym materiałem do porównania będzie przypadek *Śniadania na trawie* Edouarda Maneta. Publiczna prezentacja tego dzieła w 1863 roku wywołała skandal obyczajowy, który przesłonił nieco dyskursywny charakter samego dzieła[[5]](#footnote-5). Powierzchowna i tak naprawdę trywialna w swym wymiarze konfrontacja nagiej kobiety z ubranymi kompletnie mężczyznami ukazanych w piknikowej scence stała się dla artysty pretekstem do podjęcia wielopoziomowego dyskursu z tradycją malarską. Jednym z jej istotnych wątków był stosunek do akademizmu i jego i jego fundamentów. Zapożyczając poboczny motyw z *Sądu Parysa* autorstwa Rafaela, Manet dokonał świadomej dekonstrukcji zawartych w pierwowzorze znaczeń[[6]](#footnote-6). Uczynienie z pobocznej scenki głównego motywu w *Śniadaniu*  ujawniło kompilacyjny charakter całej pierwotnej kompozycji i jej antyakademicki charakter naznaczony( jakżeby inaczej) dekonstrukcyjnym wirusem. Jak inaczej bowiem tłumaczyć dokonane przez Rafaela manipulacje w nawiązaniu do antycznych pierwowzorów[[7]](#footnote-7)? Kompilacyjny charakter rozrysowanej sceny sądu Parysa, sięga daleko poza samo odwołania do kilku antycznych wersji tego samego tematu. W samym zapożyczonym przez Maneta motywie trzech półleżących postaci włoski artysta, jak się zdaje, kompilował układy ciał zupełnie innych bohaterów (bóstw, geniuszy) widziane w antycznych monetach małej rzeźbie wotywnej czy kameach.

Cytowanie dawnych dzieł, przechwytywanie z nich pojedynczych motywów i zabawa w zmienianie ich pierwotnych znaczeń nie jest zjawiskiem ani nowym ani też rzadko występującym. Co ma więc wspólnego z ze współczesnym językiem kultury? Można powiedzieć, że powstałe w dobie dokonującej się rewolucji technologicznej w mechanicznym utrwalaniu i powielaniu obrazu (fotografia, nowe techniki kopiowania i powielania) dzieło Maneta rozpoczęło świadomą eksplorację potencjału jaki daje nie samo odwzorowanie wizualnej rzeczywistości, co jej analityczna dekonstrukcja połączona często z rewizją samej malarskiej tradycji. Manet jakby mimochodem wskazał, że cytat, emulacja i kompilacja stają się istotnymi narzędziami artystycznej kreacji.

Sytuacja z wielokrotnym wykorzystaniem motywu-matrycy przez Białecką przypomina też żywo współczesne strategie komponowania i wykonywania muzyki. W świecie dźwięków samplowanie połączone z zapętleniem frazy, czy skreczowanie, które ujawnia nową „osobowość” bazowego motywu, na dobre zadomowiły się nie tylko w świecie muzyki popularnej czy eksperymentalnej ale też współczesnej muzyki poważnej. We wszystkich tych strategiach pierwszym krokiem jest dokonanie dekonstrukcji a następnie separowania elementów już stworzonych. Doskonale obrazuje to w swym teoretycznym wywodzie niemiecki kompozytor i teoretyk muzyki Johannes Keidler: „Autor nie umarł, jak stwierdził Roland Barthes, ale wśród nas autorami są zmarli. Dzieło jest pełne obcej muzyki z innych źródeł lub jej szczątków[[8]](#footnote-8)”. Przyznanie, że każdy akt kreacji „skażony” jest tkanką przeszłości pozwala artyście odwrócić perspektywę rozumienia współczesnego aktu twórczego:

„Kto pisze na skrzypce, dokonuje plagiatu.

Każda kompozycja jest dokomponowaniem.

Gerard Grisey powiedział: nie komponuję już przy pomocy nut, ale dźwięków.

Ja bym powiedział: nie komponuję już przy pomocy dźwięków, ale muzyki.

Dziś nie stawiamy już pytania, czy szmer może być muzyką, ale czy przebój nią może być.

Muzyka konkretna rejestrowała odgłosy codzienności i umuzykalniła je.

Ja biorę istniejącą muzykę i umuzykalniam ją”[[9]](#footnote-9).

Idąc dalej tym torem Kreidler dokonuje przewrotnej ale dającej wiele do myślenia konstatacji: „Cytaty z muzyki pop w muzyce atonalnej: utrudnianie słuchania prostotą”[[10]](#footnote-10). Oczywiście w malarstwie Białeckiej funkcjonowanie cytatu odbywa się na nieco innym poziomie. Trudno jednak nie przyznać racji, że artystka komponując swoje obrazy sięga po istniejące już rozwiązania. Słowem, tak jak Kreidler tworzy „muzykę z muzyki”, tak Białecka maluje „obrazy z obrazów”. Wykorzystuje istniejącą tkankę by z niej „poskładać” nową całość. Można powiedzieć, że w obu wypadkach mamy do czynienia z czystą artystyczną alchemią, a naturą współczesnego języka sztuki jest właśnie ciągłe przetwarzanie już istniejących elementów.

Pozostaje jeszcze podnoszone przez Kreidlera wykorzystanie kultury masowej. Analizując sztukę Białeckiej na poziomie zawartego w niej przekazu, Agnieszka Gniotek postawiła tezę że „Do sztuki Beaty Ewy Białeckie trzeba posiadać klucz, a w zasadzie dwa. Jednym jest ikonografia chrześcijańska, drugim nasza zbanalizowana, hipermedialna ikonosfera”[[11]](#footnote-11). Gdy spojrzymy na jej sztukę oczyma niemieckiego kompozytora okaże się, że to wcale nie podnoszona przez Gniotek chrześcijańska tradycja ikonograficzna jest w odbiorze wyzwaniem, lecz jej zanurzenie w owej współczesnej „zbanalizowanej hipermedialnej ikonosferze”. To ona, chociaż wydawałoby się banalna w swej naturze i konstrukcie logicznym, staje się swoistym utrudnieniem percepcji. Wymaga od nas nie tyle ikonograficznego wtajemniczenia, bowiem jest istotą naszej codzienności, co gotowości na otwieranie się wciąż nowych znaczeń, nadbudowywanie kontekstów i wreszcie uruchamianie naturalnego czucia nowej wizualnej sytuacji. Takim zaburzającym sygnałem są banderole z reklamowym sloganem „be inspired” w „Porwaniu Europy”, które znaleźć można także w kilku innych kompozycjach (np. *Ikar – be inspired* z 2004).

Przemieszanie dwóch kulturowych światów, ikonografii chrześcijańskiej ze współczesnym językiem popkultury, odsłania w twórczości Białeckiej kolejny strategiczny wątek, którym jest tworzenie nowej ikonografii. Istotą takiego działania jest nie tyle cytowanie, co poruszanie się „utartymi koleinami” ikonograficznymi i tworzenie zgodnie z naznaczonymi tradycją regułami i schematami. W ten sposób artystka buduje własny, przewrotny panteon świętych. Wydaje się, że w tworzeniu takiej ikonografii stałym elementem jest poszukiwanie w człowieku pierwiastka boskiego. Źródłem jest historia stworzenia człowieka: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył”[[12]](#footnote-12). Paradoksalnie wizualna rzeczywistość najczęściej jest odwrócona. Mówi się czasami, że sztuka religijna jest swoistym rewersem aktu stworzenia człowieka. To za pomocą niej człowiek tworzy Boga na swoje podobieństwo. Nowa ikonografia Białeckiej jest swego rodzaju parafrazą takiego rozumowania. Sacrum i profanum łączą się w jej malowidłach w jedną opowieść o współczesnym człowieku – kobiecie. Widzimy to w szeregach kompozycji, zarówno utrwalających całkowicie nowe postaci („Franciszka Infantka” z 2008, „Marta kuracjuszka” z 2009, czy „Mam cały dom na głowie” z 2006) jak i w tych, które odwołują się do znanych już wątków, jednak w zupełnie nowej zaskakującej odsłonie (np. „Św. Jerzy” i „Św. Krzysztof” z 2006 czy „Dobry Pasterz” z 2007). Wszystkie on ukazują kobiety –heroinie. Posągowo niewzruszone a jednocześnie rozdartej między przeszłością i przyszłością, stygmatyzowane opresyjną rzeczywistością i ograniczającymi stereotypami. Malarskie ujęcia nie sakralizują samej kobiety, pokazują raczej nowe „sakralizujące” konteksty naszego doraźnego życia. Uświadamiają, że ból i cierpienie czy trud codziennego życia, tak jak i radość oraz uniesienia mogą mieć wymiar uniwersalny. Co istotne, nie tracą wcale intymnego wymiaru. Tworzenie wizerunku współczesnej kobiety odbywa się tu z wykorzystaniem wypracowanych modeli i schematów przy jednoczesnym subtelnym odwołaniu do współczesnych symboli i atrybutów naszego codziennego życia. Sytuacja, w której artystka wprowadza wizerunek samochodu, czy model współczesnego domu przypomina żywo procedury towarzyszące tworzeniu ikonografii nowych świętych w obrządku wschodnim. Tak samo jak one, obrazy Białeckiej podlegają z jednej strony rygorystycznemu kryterium skonwencjonalizowanego przedstawienia, zależne są od wypracowanych ikonograficznych schematów, z drugiej bazują na wypreparowanych i odpowiednio wystylizowanych atrybutach współczesności. W działaniu tym, a także w samej malarskiej poetyce, uwidacznia się pewien wpływ mentora artystki – Jerzego Nowosielskiego.

Nieco odmienną strategię „pożyczania” ikonograficznych wątków stosuje artystka w ostatnich latach. W kompozycjach z cyklu „Must have” czy „Dolorosa” przedstawienie zostaje znacząco zredukowane. Neutralne, ciemne tło separuje fragmenty ciała – ramiona, dłonie, twarze – skupiając na nich cała uwagę widza. Stanowią one formę symbolicznego ramowania dla krwawiącego bądź rozdartego serca. W tym przejmującym nawiązaniu do popularnych wizerunków Matki Boskiej współcierpiącej (z sercem przeszytym mieczem) wyczuwalny jest ogromny ładunek emocjonalny. Intymność dramatycznego przeżycia wyrażona jest tu gestem wydobytych z ciemności dłoni, układzie okalających martwe dziecko ramion czy zastygłej w bólu twarzy. Redukcje znanych nam schematów ikonograficznych odrzucają wszystko, co zbędne w ukazaniu cierpienia. Zapożyczony motyw jednocześnie pozostaje nim nadal i staje się całością – istotą narracji.

Twórczość malarska Białeckiej nieustannie ewoluuje. Zmieniając się całą swoją istotą doskonale wpisuje się w specyfikę i strategię współczesnych form wizualnego przekazu. Czerpie z niej pełnymi garściami, jednocześnie łączy to co teraźniejsze z przeszłością. Proponowane przez nią narracje paradoksalnie są niezwykle sugestywne i jednocześnie wcale nie takie proste do odczytania.

1. Por. *Słownik Wyrazów Obcych PWN*, wydanie XXVII, Warszawa 1993, s. 178 ; W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti)*, Warszawa 2007, s. 124. [↑](#footnote-ref-1)
2. O tym wymiarze pisała wielokrotnie Marta Smolińska, Justyna Gongała, Agnieszka Gniotek, Lilia Dmochowska czy Lena Wicherkiewicz. Por. **M. Smolińska,** Ave malarstwo, ave kobieta „Artluk” 1(7) 2008, s. 22-27; idem, ***Ikonografia kobiecości*, [w:] *Beata Ewa Białecka*, Toruń 2009, s. 3-8; idem** *Wyszywanie postfeminizmu. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna*, [w:] *Akupiktury*, kat. wyst. Poznań 2016**; Justyna Gongała *Emanacja kobiecości*, „BIK” maj 2014, s. 4-6;** A. Gniotek, *Matki Boginie Władczynie,* „Modern Art” listopad-grudzień 2007, s . 31; idem, *Nowe boginie*, „Sztuka.pl- Gazeta Antykwaryczna”, 1-3/2010; idem, *Święci wypadają z ról*,;; L. Dmochowska, *Beata Ewa Białecka bez aureoli*, „**Format”, nr 4 (67) 2013**; L. Wicherkiewicz, *Moc wizerunku*, „Exit” Nr 3 (91) 2012. [↑](#footnote-ref-2)
3. Wykonane w latach 1499-1503 malowidło znajduje się w kaplicy San Brizio. [↑](#footnote-ref-3)
4. Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s.. 93-94. [↑](#footnote-ref-4)
5. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 37. [↑](#footnote-ref-5)
6. Por. C. P. Warncke, *Imitation, Zitat, Variante – Der Künstler und die Kunstgeschichte*, [w:] *Picassos Imaginäres Museum*, M Müller red. Münster 2001, s. 10-11. [↑](#footnote-ref-6)
7. O korzystaniu przez Rafaella z kilku antycznych sarkofagowych wzorców pisał Aby Warburg. Por. Aby Warburg, *Mnemosyne. Zwichen Evolutionstheorie und Bilderatlas*, [w:] A. Warburg, *Werke i n Einem Band*, Frankfurt (Main) 2010, s. 650-664. [↑](#footnote-ref-7)
8. # J. Kreidler, *Muzyka z muzyki,* tłum. Monika Zamięcka*,* „Glissando” nr 22 (22) /2013. Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: <http://www.glissando.pl/tekst/muzyka-z-muzyki/> (dostęp: 01.082017).

   [↑](#footnote-ref-8)
9. Ibidem. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibidem. [↑](#footnote-ref-10)
11. A. Gniotek, *Nowe boginie*, „Sztuka.pl- Gazeta Antykwaryczna”, 1-3/2010, s. 67. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Stary Testament*, Księga Rodzaju 1;26-27. [↑](#footnote-ref-12)