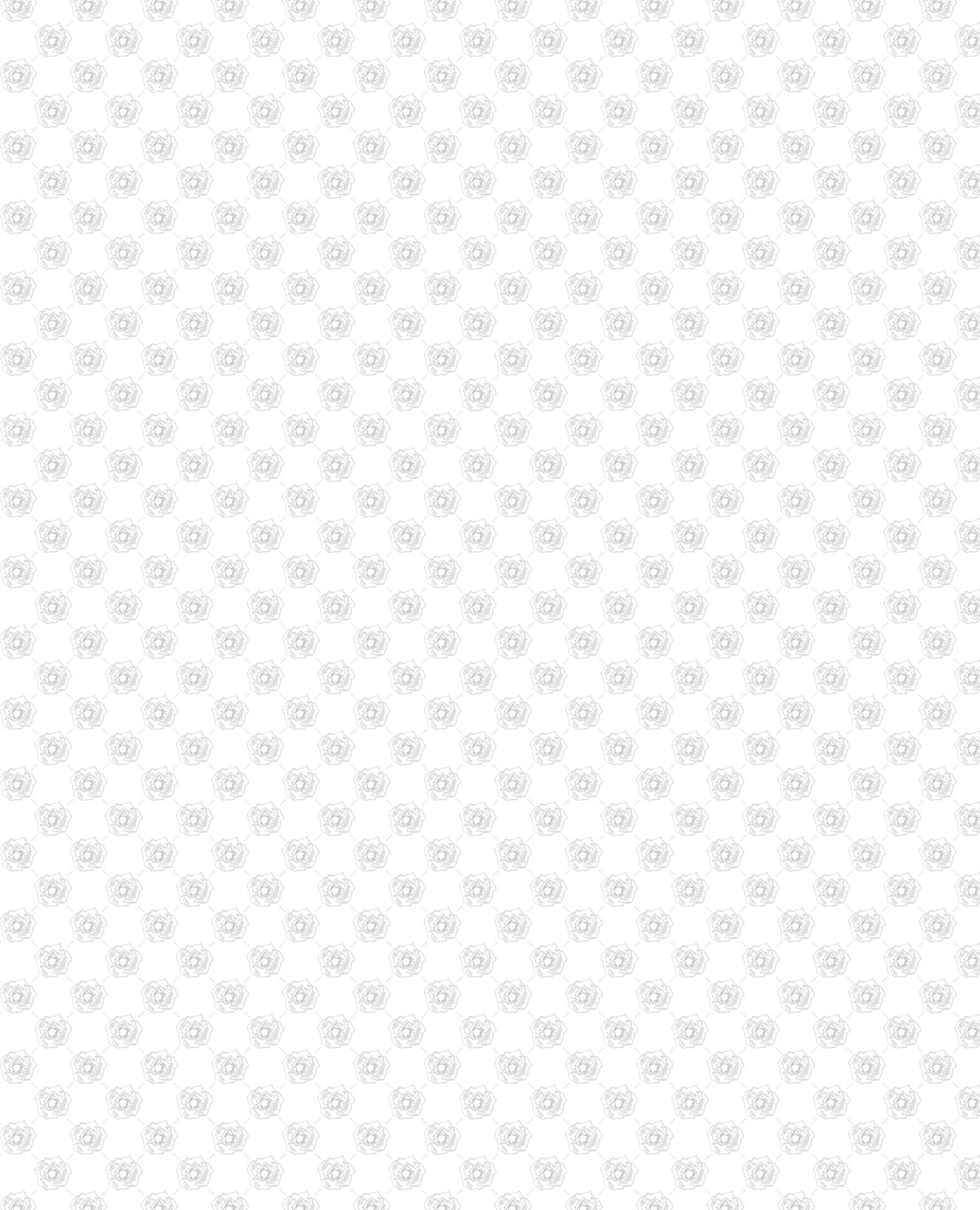
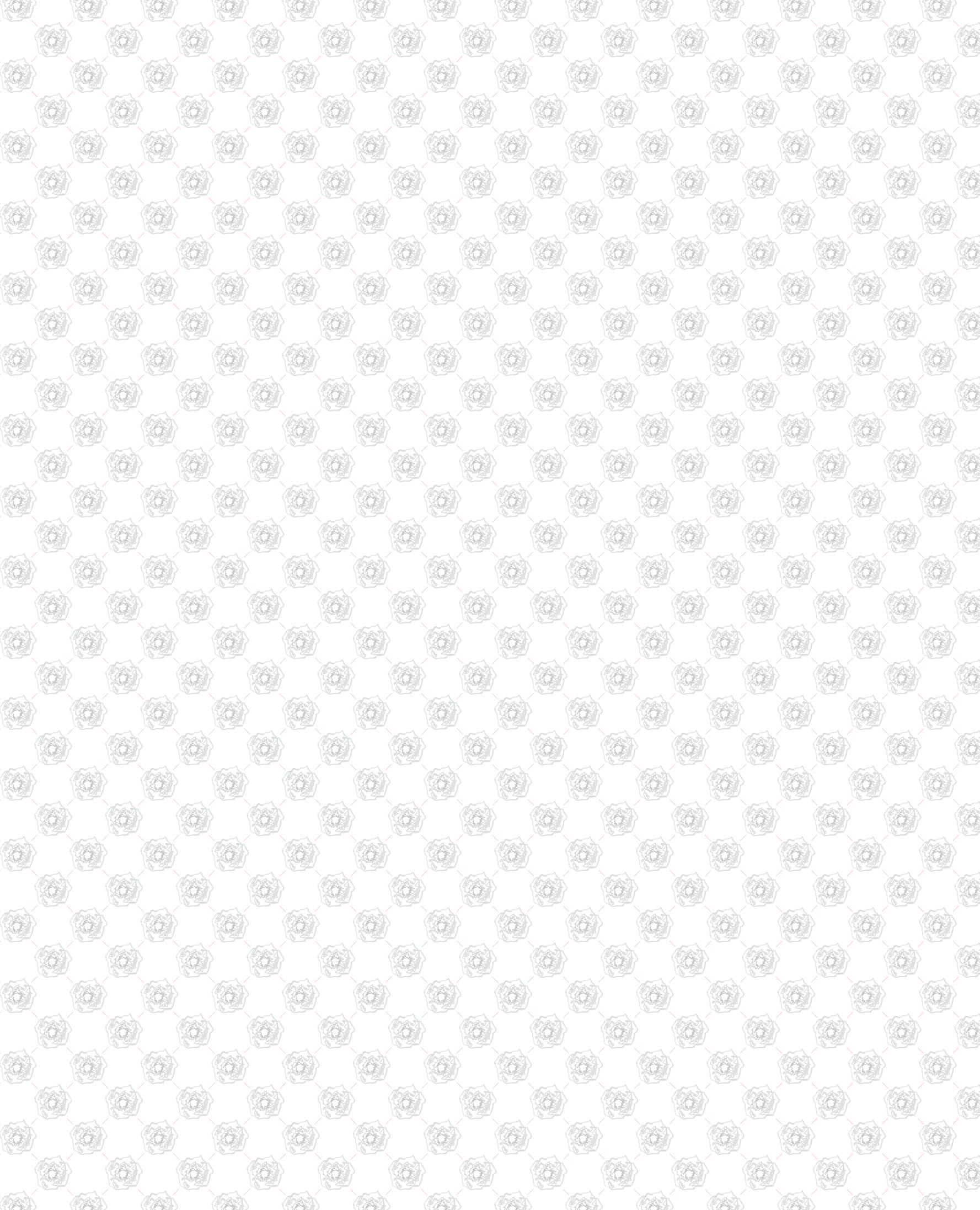


AVE KOBIETA / AVE WOMAN

BEATA EWA BIAŁECKA







Beata Ewa Białecka
Ave Kobieta / Ave Woman



Muzeum Narodowe
oddział Zielona Brama
Gdańsk

Obrazy/Paintings 2003–2018



Spis treści/Contents

Małgorzata Ruszkowska-Macur	4
<i>Prolog/The Prologue</i>	5
Marta Smolińska	8
<i>Msza kobiecości – Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską i kulturą popularną / Femininity Mass – Beata Ewa Białcka's Gender Dialogues with Christian Iconography and Popular Culture</i>	9
● AVE EVE	31
Izabela Kowalczyk	52
<i>Beata Ewa Białcka – Madonna w melancholii / Beata Ewa Białcka – a Melancholy Madonna</i>	53
David Crowley	62
<i>To Rend and To Sew / Czas rozdzierania i czas zszywania</i>	63
● FILIAE	69
Katarzyna Jankowiak-Gumna	94
<i>Koronczarka/The Lacemaker</i>	95
● AMOR MATRIS	103
Agata Jakubowska	136
<i>Malarski obraz relacji między kobietami autorstwa Beaty Ewy Białeckiej / Relations between women in paintings by Beata Ewa Białcka</i>	137
Sebastian Dudzik	146
<i>Obrazy z obrazów. Beata Ewa Białcka wobec malarskiej tradycji i współczesnego języka kultury / Images Out of Images. Beata Ewa Białcka vs. the Painting Tradition and the Present-day Language of Culture</i>	147
● SACRUM & COMMERCIIUM	155
Ewelina Jarosz	184
<i>Meandry sygnaturowego stylu albo o przesuwających się kryteriach odczytania malarstwa Beaty Ewy Białeckiej / Meanders of the signature style, or on shifting criteria for the reading of Beata Ewa Białcka's painting</i>	185

Małgorzata Ruszkowska-Macur



Starszy kustosz Muzeum Narodowego w Gdańsku, kuratorka wystaw, redaktorka publikacji i katalogów wystaw, absolwentka historii sztuki i kulturoznawstwa na uniwersytecie A. Mickiewicza w Poznaniu. W przeszłości pracowała w P.P. Pracownie Konserwacji Zabytków w Gdańsku, pełniła obowiązki Miejskiego Konserwatora Zabytków oraz kustosza w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska. Opracowywała dokumentacje naukowo-historyczne, karty inwentarzowe dokumentacji muzealnej. Organizatorka międzynarodowej konferencji naukowej „Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vries”. Od 2007 roku kieruje Oddziałem Zielona Brama i organizuje tam wystawy, przede wszystkim poświęcone malarstwu polskiemu XIX i XX wieku.

Senior custodian in the National Museum in Gdańsk, an exhibition curator, an editor of publications and exhibition catalogues, a graduate of history of art and cultural studies at the Adam Mickiewicz University in Poznań. She worked in the Ateliers for Conservation of Monuments in Gdańsk, held the offices of the Municipal Conservator of Monuments and the custodian in the Historical Museum of Gdańsk. She was responsible for preparing scientific-historical documentation and museum inventory documentation cards. She was also the organizer of the “Netherlandish artists in Gdansk in the time of Hans Vredeman de Vries” international conference. Since 2007 she is managing the Green Gate Department of the National Museum in Gdańsk and organizing there exhibitions devoted mainly to Polish 19th and 20th century painting.

- Wystawa *Beata Ewa Białecka. Ave Kobieta* w Muzeum Narodowym w Gdańsku jest przeglądem twórczości malarki i gdańszczanki – Beaty Ewy Białeckiej. W 2017 roku minęło dwadzieścia pięć lat od ukończenia przez artystkę studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i uzyskania dyplomu w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Kluczowym momentem był rok 2003, kiedy namalowała obraz *Ikar* – pierwszy, w którym zrezygnowała z uprawianej wcześniej abstrakcji na rzecz malarstwa figuratywnego. Na wystawie prezentowane są prace, które powstały od tamtej chwili, czyli w ciągu piętnastu lat. Jest to forma podsumowania ważnego dla artystki etapu twórczości, w którym stała się rozpoznawalna i zyskała uznanie.
- Beata Ewa Białecka jedynym i wyłącznym tematem swoich obrazów uczyniła kobietę. Nie interesuje ją jednak tradycyjny portret, wizualna, zewnętrzna warstwa. Istotne dla malarki jest zobrazowanie tego, co składa się na kobiecość i buduje jej siłę, określa status, mówi o kondycji i rolach, jakie odgrywa we współczesnym świecie. Pokazując wypełniające kobietę emocje, Białecka głęboko zagląda w jej psychikę. Nikt tak jak ona nie potrafi z taką afirmacją opowiadać o żeńskim rodzinie. U podstaw tej kobiecej perspektywy leżą własne doświadczenia – artystka nadaje im uniwersalny charakter, osadza je w ponadczasowym i ponajednostkowym wymiarze. Daleka jest od dokumentowania codziennej rzeczywistości, bo dla Białeckiej realizm przedstawień jest mało istotny.
- Oszczędnym stosowaniem środków formalnych pogłębia i intensyfikuje wielopoziomowy przekaz. Kompozycją rządzi hieratyzacja. Postaci są monumentalne i statyczne, mają jednakowe twarze pozbawione wyrazu i podobnie upięte włosy. Ubrane w proste, długie suknie lub tylko bieliznę albo nagie. Schematyzacji podlegają nie tylko sylwetki – brak przestrzeni i głębi/drugiego planu, rzadko pojawia się zarys wnętrza. Często postaci sprawiają wrażenie lewitujących. Tracą w ten sposób materialność, ale jednocześnie zyskują duchowość właściwą ikonom i przedstawieniom świętych.
- Twórcze wykorzystywanie schematów dawnego obrazowania oraz umiejętne odwoływanie się do konwencji wczesnorenesansowego malarstwa jest charakterystyczne dla malarstwa Białeckiej. Jednak – jak sama zaznacza – nie inspiruje się konkretnymi dziełami
- The Exhibition titled *Beata Ewa Białecka. Ave Woman* at the National Museum in Gdańsk is a review of the oeuvre by Beata Ewa Białecka, a painter and resident of Gdańsk. In 2017 she celebrated the twenty-fifth anniversary of her graduation from the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow, where she completed the painting studio of prof. Jerzy Nowosielski. 2003 was a watershed year; *Icarus* was the artist's first work where she gave up her earlier interest in abstraction for the sake of figurative painting. The exhibition gathers works made since that time, over a period of fifteen years. Therefore, the show sums up an important stage of the author's activity, one that has rightfully earned her recognisability and recognition.
- Beata Ewa Białecka has made the woman the one and only subject matter of her paintings. She is not, however, after the traditional portrait, i.e. what is visible on the outside. She attempts to portray the components of femininity and the woman's status, and refers to the woman's positions and roles in the contemporary world. Depicting the wealth of emotions welled up within the woman, Białecka probes deep into her psyche. Her affirmative narrative of the female gender is unapproachable indeed. This female perspective draws on the experience of the author herself, who makes this experience universal rather than individual and shows its timeless character. Białecka does not purport to document everyday reality since she treats the reality of representation as immaterial.
- The multi-layered message is enhanced by the austere formal means used in the paintings. The compositions are hierarchical. The figures are monumental and static, their identical faces are expressionless, their hair pinned up. They wear either long simple dresses or only lingerie, or else are nude. A similar fixed pattern can be found in the overall composition – the figures are not set within a particular place, there is no background and rarely do we find elements of an interior. More often than not, the figures seem to be levitating, thereby losing their tangible, material nature and gaining the spiritual dimension characteristic of icons and depictions of saints.
- A creative use of patterns of old paintings and skilful references to the conventions of early Renaissance painting are the signature features of Białecka's oeuvre. Still, by her own admission, she is not inspired by particular works by great masters

wielkich mistrzów, bardziej podświadomie sięga do własnej pamięci, szukając skojarzeń i motywów.

- Artystka przykłada ogromną wagę do warstwy formalnej dzieła. Według niej powinna ona być nadrędzona wobec treści. Obawa przed kolorem powoduje, że poza wyjątkowym stosowaniem czerwieni i fioletu redukuje paletę do barw achromatycznych. Taka chłodna i surowa kompozycja nadaje obrazom szczególnej wyrazistości.
- Od kilku lat Bialecka dopełnia malarską formę pełnym haftem. Ta traktowana jako wyłącznie kobiece zajęcie technika, kojarzona ze sztuką sakralną i religijnymi obrzędami, odgrywa istotną rolę w obrazowej narracji. Artystka mozołnie haftuje kontrastujące barwą struktury i nadaje tym przestrzennym elementom kompozycji nową jakość, potęgując wymowę i dramatyzm przedstawienia.
- Swój artystyczny dorobek Beata Ewa Bialecka dzieli na grupy. Podział ten nie jest sztywny i oczywisty. Punkt wyjścia to warstwa tematyczna, niemożliwa do jednoznacznej interpretacji. Tak naprawdę grupy integrują nadane im tytuły.
- W obrazach pod wspólnym tytułem „Sacrum & Commercium” uniwersalną formę przedstawień artystka osadza we współczesnym kontekście. Do postaci matek, przyjaciółek, dziewczynek dołącza banderole ze sloganami oraz cytatami reklamowymi damszych firm odzieżowych. W ten sposób nawiązuje do pop-kultury, społeczeństwa konsumpcyjnego, świata, w którym relacjami i związkami rządzi fashion.
- Autokomentarze artystki stanowią istotny element jej malarskiej narracji. Bialecka w artystycznym przekazie posiłkuje się mitologią, ludowymi wierzeniami, przesądami i zabobonami, a przede wszystkim kulturą chrześcijańską z całą jej ikonografią. To swoisty dialog z widzem, chcąc nakierowania jego uwagi na wszystkie te symbole, cytatów oraz schematy, z których korzysta. I tak *Pietę* (2007) przedstawia jako współczesną kobietę, której cierplenie wyraża akrobatyczną, bolesną, wręcz niemożliwą figurą. *Dobry Pasterz* (2007) oraz *Św. Sebastian* (2007) to z kolei przykłady budowania nowych znaczeń, nazwane przez Martę Smolińską *feminizacją ikonografii chrześcijańskiej*¹. Role, które odwiecznym porządkiem przypisane

but rather subconsciously draws on her own memory, seeking there associations and motifs.

- The artist attaches utmost importance to the form of her work, which she deems superior to the content. Her fear of colour makes her reduce the palette to achromatic hues, with very few exceptions such as red and purple. Such a cold and austere form makes her paintings all the more poignant.
- For a few years now, Bialecka has added embroidery to her paintings. The technique, commonly regarded as a typically female pastime, when linked with sacred art and religious rituals starts to play a crucial role in the paintings' narratives. The artist painstakingly embroiders structures with contrasting hues, investing her paintings with novel qualities, enhancing their impact and dramatic imagery.
- Beata Ewa Bialecka divides her oeuvre into groups. The division is neither fixed nor obvious. The theme, ambiguous and never yielding to a single interpretation, is the starting point. In fact, the groups are integrated by the titles they bear.
- In the paintings gathered within the group under an umbrella title “Sacrum & Commercium”, the artist sets the universal form of her paintings in the present-day context. She supplements the figures of mothers, friends and girls with bands bearing slogans and advertising quotes of women's apparel companies. Thus, she makes references to pop culture, the consumer society and a world where all interpersonal relations, the most intimate ones included, are governed by fashion.
- The artist's self-commentary is a significant element of her painted narratives. In conveying her message, Bialecka makes use of mythology, folk lore, superstitions, and magic, but first and foremost of Christian culture and iconography. This results in a unique dialogue with the viewer, whose attention is drawn to all the symbols, quotes and fixed patterns which the artist applies. For example, *Pieta* (2007) depicts as a contemporary figure a woman whose suffering is expressed through an acrobatic figure which is excruciating and virtually impossible to make. *The Good Shepherd* (2007) and *St. Sebastian* (2007) furnish examples of constructing new significances, called by Marta Smolińska *the feminisation of Christian iconography*¹. Bialecka assigns to women

1 Marta Smolińska, *Beata Ewa Bialecka, Dzięki Bogu jestem kobietą / Thank God I'm a Woman*, katalog wystawy Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2014, s. 8.

1 Marta Smolińska, *Beata Ewa Bialecka, Dzięki Bogu jestem kobietą / Thank God I'm a Woman*, exhibition catalogue of a show, Jan Tarasin Art Gallery, Kalisz 2014, p. 8.

- zostały mężczyznom, Białecka przydziela kobietom, ikony męskie zamienia w żeńskie. Jak sama mówi, uświadomienie sobie możliwości wynikających z subwersywnego podejścia do ikonografii istotnie zdeterminowało jej dalszą twórczość.
- „Ave Eve” to obrazy opowiadające o wzajemnych relacjach (*Nawiedzenie* [2007]), troskach (*Mam cały dom na głowie* [2006]) oraz pragnieniach (*Thank God I'm a woman* [2011]). Artystka nie omija również ciemnej strony kobiecej psyche z całą gamą wad (*Narcyz* [2015]) i negatywnych emocji (*Beauty & Hope* [2012]).
 - W szerokim wachlarzu kobieczych przedstawień ważne miejsce zajmuje matka. „Amor Matris” Białeckiej pozabawione jest jednak radości. Macierzyństwo to cierpienia wywołane ciążą (*Mdłości* [2014]), poronieniem (*Ex Voto* [2015]), śmiercią dziecka (*Dolorosa* [2015]) czy niespełnionym pragnieniem posiadania potomstwa (*Zwiastowanie* [2011]). Matki cierpią, bo są także świadome dramatów, jakie staną się udziałem ich córek – tego, co zostanie im narzucone, przypisane lub wymuszone.
 - „Filiae” to grupa prac poświęconych dzieciom (oczywiście płci żeńskiej). Wśród portretów dziewczynek, naznaczonych symbolami przyszłego losu, spokojnie czekających na spełnienie wyznaczonych im ról, szczególne miejsce zajmują wizerunki martwych dzieci. W tych obrazach – nie po raz pierwszy – Białecka wychodzi poza czysto malarstwkie środki wyrazu i wykorzystując elementy katolickiej obrzędowości związannej z pochówkiem, stroi dziewczynki w czarny tiul, pawie pióra, zdobne przepaski. Konterfekty, bolesne świadectwo tragedii ich matek, porażają mocą przekazu.
 - W ciągu tych piętnastu lat czerpania tematów z „kobiecego świata” Beata Ewa Białecka stała się artystką wyjątkową. Stworzyła oryginalny i wyrazisty styl. Wyróżnia się z grona współczesnych artystek i artystów niezwykłą zdolnością twórczej kontaminacji tradycji dawnego malarstwa, chrześcijańskiej ikonografii ze współczesną narracją i perfekcyjnym warsztatem. Jest to malarstwo pełne treści oraz emocji. Skłania do refleksji – bez tego nie odkryje całego swojego piękna i nie da się w pełni docenić.

W tekście powołam się na wypowiedzi artystki z przeprowadzonych z nią rozmów w latach 2016–2017.

the roles which within the perennial order of things have been ascribed to men, swapping male icons for female ones. Awareness of the possibilities of a subversive approach to iconography has significantly marked the artist's subsequent output.

- “Ave Eve” are paintings depicting relations (*Visitation* [2007]), concerns (*I Have a Whole House on My Head* [2006]) and desires (*Thank God I'm a Woman* [2011]). However, the artist by no means shuns from the darker side of the female psyche (*Narcissus* [2015]) and negative emotions (*Beauty & Hope* [2012]).
- The mother figure occupies a special place among the images of women. However, Białecka's “Amor Matris” is not expressive of joy. Motherhood boils down to the suffering during the pregnancy (*Nausea* [2014]), miscarriage (*Ex Voto* [2015]), the death of the child (*Dolorosa* [2015]) or an unfulfilled desire to have children (*Annunciation* [2011]). Mothers suffer, too, because they are acutely aware of the drama that their daughters are bound to experience, of what will be imposed or forced on or else assigned to them.
- “Filiae” is a group of works dedicated to children (daughters, to be precise). Images of dead children occupy a special position among the portraits of girls marked with symbols of their future fate yet calmly waiting for the fulfilment of their pre-determined roles. In these paintings Białecka once again transcends pure painting and, taking advantage of elements of Catholic funeral rites, dresses the girls in black tulle, peacock's feathers or decorative ribbons. The power of impact of these portraits, a most painful reflection of the mothers' tragedies, is indeed extraordinary.
- Over the fifteen years of making use of topics from “the woman's world”, Beata Ewa Białecka has become a unique artist. She has developed a unique and identifiable style. She stands out among contemporary female and male artists thanks to her extraordinary skill of a creative contamination of the tradition of old painting and Christian iconography with a contemporary narrative and artistic expertise. This painting is both full of food for thought and emotional content. Her art makes us think and only such a reflection will help reveal its full charm and result in its better appreciation.

In the text I referred to the artist's statements from my conversations with her in the years 2016–2017.

Marta Smolińska



Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, dr hab., profesor nadzw. Uniwersytetu Artystyczne-go w Poznaniu (Katedra Historii Sztuki i Filozofii, od 2016 kierownicza tejże Katedry). W latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (Program Start. Stypendia dla Młodych Uczonych: edycje 2005 i 2006; Program Kwerenda: edycja 2008). Stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012), laureatka *fellowship* w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014), laureatka *fellowship* Stiftung Hans Arp w Berlinie. Członkini polskiej sekcji AICA. Współorganizatorka międzynarodowej konferencji „Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs” na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015). Autorka czterech książek: *Puls sztuki* (Poznań 2010); *Młody Mehoffer* (Kraków 2004); *OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (Poznań 2010); *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (Toruń 2012) oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepacji* (Warszawa 2014). Autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych publikowanych między innymi na łamach „Artium Quaestiones”, a także „Arteonu”, „Artluka”, „Exit”.

Art historian, art critic and freelance curator, professor at the University of Arts in Poznań (Department of Art History and Philosophy, since 2016 head of the Department). 2003–2014 assistant professor at Nicolaus Copernicus University in Toruń (Modern Art History Division at the Department of Art and Culture History). Recipient of the Foundation for Polish Science grant three times. Recipient of the DAAD scholarship at Humboldt University in Berlin (2012). Recipient of the fellowship of the Graduate School for East and Southeast European Studies at Ludwig-Maximilians-University in Munich (2014). Recipient of the fellowship of the Hans Arp Foundation in Berlin (2015). Member of the Polish Section of AICA. Author of numerous publications on modern and contemporary art, including articles and four books *Puls sztuki* [The pulse of art] (Poznań 2010); *Młody Mehoffer* [Young Mehoffer] (Kraków 2004); *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* [Opening the painting. De(con)struction of universal seeing mechanisms in non-representational easel painting of the 2nd half of the 20th century] (Toruń 2012); *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepacji* [Julian Stańczak. Op Art and the Dynamic of Perception] (Warszawa 2014). Author of numerous texts on art history and art criticism published e.g. in “Artium Quaestiones”, “Arteon”, “Artluk” and “Exit”. Curator of many exhibitions of contemporary art.

Msza kobiecości – Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską i kulturą popularną

Femininity Mass – Beata Ewa Białcka's Gender Dialogues with Christian Iconography and Popular Culture

Kobieta (prawda) nie pozwala się wziąć. Tym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest to, co kobiece, czego nie należy zbyt pospiesznie przekładać na kobiecość, kobiecość kobiety, seksualność kobiecą i inne esencjalizujące fetysze, będące właśnie tym, co jak można sądzić, bierze się, gdy pozostaje się przy głupocie filozofa dogmatyka, bezpłodnego artysty lub niedoświadczonego uwodziciela.

Truth is, in truth – feminine. This should not, however, be hastily mistaken for a woman's femininity, for female sexuality, or for any other of those essentializing fetishes which might still tantalize the dogmatic philosopher, the impotent artist or the inexperienced seducer.

Jacques Derrida¹

- Celem niniejszego tekstu jest analiza wizerunku kobiety w malarstwie Beaty Ewy Białeckiej, który to wizerunek powstaje w nieustannym dialogu zarówno z tradycyjną ikonografią chrześcijańską, stereotypowo dekretującą biblijną Ewę jako symbol grzechu, jak i z ikonosferą kultury popularnej czy światem reklamy. W tle tych analiz „zatrudniam” zatem metody spod znaku gender studies,
- The text attempts to analyse the image of a woman in Beata Ewa Białcka's painting. This image comes to life in the incessant dialogue with both traditional Christian iconography, stereotypically depicting biblical Eve as a symbol of sin, and with the iconosphere of popular culture and the world of advertising. The analyses are set against the background of methodologies

¹ Jacques Derrida, *Ostrogi. Style Nietzscheego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 23.

¹ Jacques Derrida, *Spurs. Nietzsche's Styles*, transl. Barbara Harlow, Chicago and London 1979, p. 55.

postfeminizmu i współczesnej kultury wizualnej, nakierowane na badanie ról płciowych i ich de(kon)struowanie. Białecka, jako artystka post-feministyczna, nie musi się już koncentrować 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 tradycyjnych rolach społecznych². Na płótnach tej malarki dochodzi do feminizacji ikonografii chrześcijańskiej, co przejawia się w subwersywnej grze z tradycyjnie definiowanymi męskością i kobiecością oraz w wyrazistym dowartościowaniu kobiety. Przy czym z pewnością to, co kobiece, nie jest w twórczości Białeckiej zbyt pospiesznie przekształcone na kobiecość, kobiecość kobiety, seksualność kobiecy i inne esencjalizujące fetysze. Przyjrzymy się więc kobietom na obrazach artystki.

Ave Ewa

- W centrum wertykalnego kadru, dokładnie wzdłuż pionowej osi pola obrazowego przedstawiony został akt kobiety w zaawansowanej ciąży. Stoi ona w wannie, przygarniąc do siebie dwoje małych dzieci. Na głowie ma fantazyjnie zawiąnięty turban. Spojrzenie kieruje gdzieś po skosie, w nieokreślony punkt. Scenę uzupełniają zabawki typowe dla kąpieli – żółta gumowa kaczuszka i statek. W tle za postaciami widać równomierną kratownicę kafelków, z góry zaś na kobietę spływa snop niebieskawego światła przypominający nieco strumień wody z prysznicu. Turban na głowie oraz układ owego strumienia sugerują jednak, iż nie chodzi o wodę – kobietę oblewa blask pochodzący gdzieś spoza granic pola obrazowego, który eksponuje jej sylwetkę i zwraca na nią szczególną uwagę. W centrum stoi ciężarna kobieta, towarzysząc jej dwie dziewczynki, a trójka ta prezentuje się w momencie pozornie powszedniej codziennej czynności – po kąpieli. Hieratyczność ujęcia, centralność oraz osiowość układu i jego doskonała konstrukcja, a także ów strumień światła nadający scenie walorów niecodzienności powodują, iż przedstawione postacie

adopted by Gender Studies, post-feminism and contemporary visual culture, which address and de(con)struct gender roles. As a post-feminist artist, Białecka does not need to struggle for fundamental rights, which the first wave of feminism had to fight for. Instead, she concentrates on individual choices, the lifestyles of the consumer culture and the redefinition of the position of the woman, operating within traditional social roles². In the painter's canvases we witness a feminisation of Christian iconography, evident in the subversive game with traditionally defined masculinity and femininity and in the strong valorisation of the woman. At the same time, the feminine is not too hastily translated in Białecka's art into *femininity, a woman's femininity, female sexuality, and other essentializing fetishes*. Let us have a look, then, at the women in the artist's paintings.

Ave Eve

- In the centre of a vertical frame, precisely along the vertical axis of the painting, there is a nude pregnant woman. She is standing in a bathtub and holding two children close to herself. A turban, wrapped in a sophisticated manner, rests on her head. She directs her gaze at a slant towards some unidentified object. The scene is supplemented by toys typical of a bath scene – a yellow rubber duck and a ship. In the background, behind the figures we see a uniform grid of tiles, while the woman is bathed in bluish light coming from above, much in a manner of a stream of water coming from a shower. The turban on the head and the arrangement of the stream imply, however, that this is not water, and that the woman is swathed in a glow coming from beyond what we can see in the painting; it highlights her silhouette and rivets our attention to her. In the centre we see a woman in advanced pregnancy accompanied by two girls, all the three of them depicted after a bath, at a moment of a seemingly mundane activity. The hieratical layout, the central and axial arrangement and its perfect construction as well as the stream of light which invests the scene with an otherworldly air make



² Izabela Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do post-feminizmu, [w:] taż, Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminism w Polsce*, Poznań 2010, s. 11–20.

² Izabela Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do post-feminizmu, [in:] ead, Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminism w Polsce*, Poznań 2010, p. 11–20.

przestają być jedynie sobą, a aspirują do rangi zdecydowanie bardziej uniwersalnej, pozaczasowej. Aspekt ten jest wzmacniany również przez wymowny tytuł płotna: *Ave Ewa* (2007), dzięki któremu w konkretnej ciężarnej kobiecie, matce dwóch córek można widzieć biblijną Ewę, pierwszą kobietę, ucieśnienie toposu macierzyństwa i kobiecości. W kontekście tym do głosu nie dochodzą jednak wszelkie konotacje związane z grzechem, kuszeniem i winą, jaką Ewa ponosi za wygnanie z raju. Ta stojąca w wannie Ewa jest pewna siebie, „czysta”, świadoma swojej roli i pozycji, gotowa do przyjęcia hołdu, który się jej należy.

- Takie są kobiety w świecie obrazów Beaty Białeckiej – świadome siebie, pełniące rolę matek lub młodzieńcze i dopiero oczekujące na podjęcie odwiecznej roli. Wszystkie mają gładko uczesane włosy lub turbany na głowach; ukazane są nago, w bieliźnie lub w prostych sukniach. W każdym z płócien dochodzi do zetknięcia dwóch obszarów – współczesności oraz sfery wyjętej z chronologii, jakby pozaczasowej, której obecność przywołują nawiązania do dawnego malarstwa oraz niejednoznaczności wpisane w struktury poszczególnych obrazów. Postaciom często towarzyszą banderole przypominające średniowieczną tradycję, ale w tym przypadku na owych banderolach pojawiają się nazwy firm i marki odzieżowe, osadzające ukazane sceny w początkach dwudziestego pierwszego wieku, tu i teraz. Do średnio wieczystego nawiązują także małe nagie postaci, które nierazko na obrazach Białeckiej asystują przedstawionym sylwetkom kobiet i dzieci – w wiekach średnich w taki właśnie sposób uzmysławiano obecność duszy opuszczającej ciało. W wersji autorki *Dwóch Matek* (2007) i *Nawiedzenia* (2007) owe drobne figurki, niezależne od grawitacji i unoszące się swobodnie w przestrzeni wewnętrzobrazowej, wprowadzają do obrazów sugestię istnienia innego świata, który „dzieje się” gdzieś w tle codzienności, blisko i daleko zarazem. Dzięki ich obecności rola kobiety staje się nieledwie archetypowa, uświęcona, a nie tylko cielesna i osadzona w fizyczności ciała.



Subwersywne dialogi z ikonografią chrześcijańską

- Do tego dochodzą dialogi z tradycyjną ikonografią, gdy Białecka z dzisiejszej perspektywy

the persons represented in the work less of their own selves, and more of universal and timeless figures. This aspect is enhanced by the telling title: *Ave Eve* (2007), which allows us to see this particular pregnant woman, a mother of two daughters, as the Eve from the Bible, the first woman, the embodiment of the *topos* of motherhood and femininity. However, in this context we find no single connotation with sin, temptation, guilt, and blame, which Eve bears for the expulsion from Paradise. The Eve standing in the bathtub is self-assured, “pure”, potently aware of her role and position, ready to accept an homage she rightly deserves.

- She is a typical woman from Beata Ewa Białecka's paintings. The artist's women are self-conscious, set in the roles of mothers or still young and awaiting their perennial role. All have their hair combed smooth or wear turbans; they are depicted nude, wearing lingerie or simple dresses. In each of the artist's canvases we deal with a clash of two areas – the present moment and something dislodged from chronology, timeless, it seems, whose presence is invoked by both references to old paintings and by the ambiguities inscribed in the structures of individual works. The figures are often “fitted with” bands that recall a medieval tradition, yet in this case the bands bear the names of corporations and apparel brands, setting the scenes in the early 21st century, here and now. One other echo of medieval imagery are the tiny nude figures which assist Białecka's women and children; in the middle ages this was the way of depicting the presence of a soul departing from the body. For the author of *Two Mothers* (2007) and *Visitation* (2007), the tiny figures, defying the law of gravity and freely hovering here and there in the works, imply the existence of another world, which “takes place” somewhere in the background of everyday life, both close by and at a distance. Their presence makes the woman's role nearly archetypical and sacred rather than only carnal and set within the physical body.

Subversive dialogues with Christian iconography

- Add to the above dialogues with traditional iconography, when Białecka from today's perspective

podejmuje temat Marii, Ewy, Weroniki, Klary, Piety, Dobrego Pasterza, ukazuje scenę Nawiedzenia czy sięga po wizerunki świętych.

- Z tego punktu widzenia Święty Sebastian (2007) jest dzieckiem naszpikowanym strzałami, leżącym na kolanach matki. Powstaje swego rodzaju Pieta, gdyż nieoczekiwane cierpienie Sebastiana nie odbywa się w samotności, jak ma to miejsce w znany od wieków schemacie ikonograficznym – tym razem święty nie jest sam, ma matkę, która „dźwiga” jego ból, towarzyszy mu w śmierci. Na dodatek sylwetka kobiety jest zdwojona i prawie dokładnie „odbita” wobec poziomej osi pola obrazowego w taki sposób, iż przypomina kartę do gry. Strzały wbite w nagie, bezbronne ciało dziecka miejscami wkluwają się również w ręce matki. W sąsiedztwie kobiecych głów wprowadzone zostają natomiast obrazy w obrazie – wizerunki Świętego Sebastiana jako młodzieńca, z przewiązaną na biodrach białą tkaniną i oczekującego na przeszcycie strzałami. Sposób przedstawienia sylwetki świętego na obrazach w obrazie nawiązuje do tradycji, lecz tym silniej uderza w nich brak narzędzi tortur – jego przyszłość nie wypełnia się, więc być może widać tu raczej projekcję myśli matki, jej marzeń, wizję odsunięcia męczeńskiej śmierci. Dla matki dziecko zawsze pozostaje dzieckiem, a jego śmierć sprawia nieprzemijający ból – nawet jeśli to śmierć w imię Boga i wiary. Z ust zdwojonej sylwetki kobiety wydobywają się banderole z napisem „be inspired” – slogan reklamowy ze świata współczesnej mody. W tym konkretnym kontekście zyskuje on jednak na wieloznaczości, jakby stawiając pytanie o inspirację męczeńskiej śmierci Sebastiana, ucielesniającego wszystkich tych, którzy zainspirowani jakąś ideą giną w jej imię.
- Dobry Pasterz (2007) to w ujęciu Białeckiej kobieta, z dzieckiem na kolanach i owieczką zarzuconą na ramiona. Ponownie podjęty zostaje dialog ze schematem Pieta, a także pojawiają się elementy ewidentnie uwspółcześniające przedstawienie, czytelne w kolczykach zwierzęcia wykonanych dokładnie według schematów wprowadzonych przez Unię Europejską. Podobnie rzecz się ma z Nawiedzeniem (2007), gdzie Maria i Elżbieta opuszczają biblijny kontekst, a ich usta łączy banderola z napisem „intimissimi”. Po raz kolejny więc nazwa firmy włącza się do gry znaczeń, nie tylko uwspółcześniając

addresses the theme of Mary, Eve, Veronica, Clare, Pieta, or the Good Shepherd, shows the scene of the Visitation and applies images of saints.

- From this point of view, *Saint Sebastian* (2007) is a child shot through with arrows, lying in his mother's lap. A kind of Pieta is created, as unexpectedly Sebastian's suffering does not take place in solitude, as is perpetuated for centuries by the iconographic pattern. This time the saint is not alone; he is accompanied in his dying moments by his mother, who "bears" his pain. Moreover, the woman's figure is doubled and nearly ideally "reflected" along the horizontal axis of the image in a manner which makes her resemble a playing card. The arrows which have pierced the naked and defenceless little body of a child are in places also piercing his mother's hands. Next to female heads, we see paintings within the painting, i.e. images of Saint Sebastian as a youth, a white cloth tied around his waist, awaiting being pierced with arrows. The way the saint is represented in the painting evokes his traditional depiction, yet we are all the more struck by the absence of torture weaponry; his future is not fulfilled and perhaps we see here rather a projection of his mother's thoughts, her dreams and a vision of martyrdom. A child will always remain a child for a mother and the child's death is invariably a source of excruciating pain, even if this death is in the name of God and the faith. The bands that come out of the mouth of the double female figure bear the inscription "be inspired", an advertising slogan from the world of contemporary fashion. In this particular context it is more ambiguous, though, and seems to be posing a question about the inspiration of Sebastian's martyrdom, an embodiment of all those who die in the name of an idea which has inspired them.
- *The Good Shepherd* (2007) for Białecka is a woman with a child in her lap and a lamb on her shoulders. Again, we witness a dialogue with the Pieta pattern and elements that make the image clearly contemporary, as the earrings of the animal, made in line with the European Union regulations. We deal with a similar situation in *The Visitation* (2007), an image from the "Femina" series, where Mary and Elisabeth leave the biblical context and their mouths are bound by a band reading "intimissimi". Once again, a brand name adds to an interplay of significations, not only rendering the iconographic



ikonograficzny schemat, lecz także zwracając uwagę na intymność relacji między dwiema kobietami, które poprzez dotyk i gesty wskazują na tajemnicę przyszłych narodzin. Z kobiecych sylwetek na boki rozchodzą się osobliwe czarne taśmy, przypominające rodzaj zabawek dla dziewczynek – wycinanie sylwetek z papieru i „ubieraniu” ich, w czym pomocne są owe taśmy. Maria i Elżbieta stają się w pewnym sensie szablonami, modelami, na które można „nałożyć” każdą szatę, by ujrzeć je na nowo, w kontekście współczesności. Dzięki temu dochodzi do sytuacji, w której Maria jawi się jako każda kobieta, która z Elżbieta – każdą inną kobietą, będącą jej przyjaciółką – dzieli się intymnością oczekiwania na dziecko.

Potencjał medium malarstwa

- Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej proponuje niezwykle ciekawe połączenie współczesności i tradycji, ogniskując uwagę na świecie kobiety. Atutem prac jest precyzyjna konstrukcja każdego kadru i wyważenie wewnętrzobrazowych relacji, a także wieloznaczność przedstawianych scen, pojawiająca się dzięki umiejętności snucia „opowieści” w języku malarstwa, zgodnie z rezerwuarem jego wizualnych środków, gdzie każdy element znaczy i „symbolizuje” dzięki wyśmienitemu zaistnieniu na obrazie, w sąsiedztwie innych motywów – z nimi i wobec nich. Stąd sensy rodzą się na bazie tego, co – tak, a nie inaczej – namalowane; poszczególny detal działa więc zarówno w sferze wizualnej, jak i semantycznej, dzięki czemu obrazy są spójne i dobrze ukazują, w jaki sposób treść immanentnie zawiera się w formie. Białeckiej udaje się powołać do życia charakterystyczny i rozpoznawalny na pierwszy rzut oka język obrazowania, który cechuje się świetnie rozegranym dialogiem między współczesnością a tradycją, traflowym i przekonującym doborem tematów oraz ciekawym warsztatem malarstkim. Jego znakiem rozpoznawczym jest między innymi „przeświecanie” rysunku ołówkiem spod warstwy farby, co potęguje efekt bryłowatości sylwetek i nadaje im optycznej wagi mimo zasadniczej, wręcz manifestacyjnej płaskości nakładania koloru.
- Niezwykłe istotna jest także specyfika ikon, których osobliwe „skostnienie” wydaje się podskórnie

pattern contemporary, but also drawing attention to the intimacy of the relation between the two women, whose touch and gestures indicate the mystery of upcoming births. Strange black ribbons shoot out from the female figures. The ribbons resemble some kind of toys for girls, who cut out figures from paper and “dress” them in paper clothes, which apparently these ribbons facilitate. Mary and Elisabeth become stencils of sorts, models on which any “clothes” can be put so that we may see them anew in the contemporary context. This leads to a situation where Mary seems to be an everywoman sharing with Elisabeth, another everywoman, her friend, the intimacy of awaiting a baby.

The Potential of the Painting Medium

- Beata Ewa Białecka’s paintings promote a very intriguing combination of the present and tradition, riveting attention to the woman’s world. An undeniable asset of the works is the precise structure of each frame and the balance of the interplay of images, as well as the ambiguity of the presented scenes, resulting from the ability to “spin a story” in the language of painting. This “telling of a tale” makes use of a reservoir of visual means, where each element signifies and “symbolizes” thanks to its excellent presence in the picture, in the vicinity of other motifs, in their presence and context. Hence, the meanings are born on the basis of what is painted, this particular way; an individual detail thus works both in the visual and semantic realm, so that the images are consistent and emphatically show how the content is immanent in the form. Białecka is able to bring to life a language of imaging, distinctive and recognizable at first sight, which is characterized by a perfect dialogue between the present and the tradition, the successful and convincing selection of subjects and an interesting range of painting measures. Its distinctive sign is, among other things, the drawing with pencil, “translucent” from under the paint layer, which intensifies the effect of the lump silhouettes and gives them an optical weight despite the basic, even overt flatness of the colour applied.
- Another very important issue is the iconic “peculiarity”, whose strange “ossification”

czytelne w nowym typie „ikonowości”, który malarka na swój unikatowy sposób wypracowuje. Za taką właśnie formą płótnien Białeckiej stoi także nauczyciel artystki Jerzy Nowosielski, który – mówiąc językiem Harolda Bloom'a³ – powraca w jej realizacjach niczym w rytuale *apophrades*, stanowiącym kwintesencję po-nownego przybliżenia źródła, które z czasem staje się coraz bardziej odległe i zapośredniczone.

- Owa ikonowość pociąga za sobą wewnętrzną monumentalność obrazów, które – niejako niezależnie od rzeczywistej wielkości podobrazia – zdają się być majestatyczne, wyciszone i immanentnie „posągowe”. Wrażeniu temu sprzyjają także „wyczyszczone”, puste bądź prawie puste tła obrazów, które powodują, że przedstawione postaci jawią się jako funkcjonujące we własnych sferach, niemierzalnych realnymi wielkościami. Dla Białeckiej znamienne jest również konfrontowanie motywu głównego z elementami dopowiadającymi całość przedstawienia, często fragmentarycznie potraktowanymi, takimi jak „unoszące się” aniołki i drobne przedmioty „krążące” wokół głównych bohaterów kompozycji.
- Na płótnach Białeckiej dochodzi do zetknięcia dwóch obszarów: sfery wyjętej z ciągu chronologii, jakby pozaczasowej, której obecność przywołują nawiązania do dawnego malarstwa, oraz niejednoznaczności wpisanej w struktury poszczególnych obrazów, z ikonosferą współczesności, obecną dzięki banderolem przypominającym średniowieczną tradycję, lecz w tym przypadku użytym do wyekspresowania nazw firm oraz hasł reklamowych, osadzających ukazane sceny w początkach dwudziestego wieku, tu i teraz.
- Kolorystyka obrazów to zazwyczaj barwy ciemne, stonowane, przesycone szarościami, błękitami, czernią, a także naturalną tonacją skóry. Gdzieś z dnia wybija się kolorowy akcent – żółta kaczuska w *Ave Ewa* czy kolorowe wstążki w *Majowym* (2007). Często ów akcent stanowi czerwona wstążeczka (np. na obrazach *Anka* [2006], *Macierzyństwo* [2007]), trzymana przez dziecko jako rodzaj ochrony przed rzuceniem uroku. Białecka eksploruje w ten sposób sferę zabobonu, przesądów, dawnych i wciąż kontynuowanych tradycji, a tym samym sięga w swojej twórczości do najrozmaitszych obliczy współczesności – tej konotowanej przez świat

seems subcutaneously evident in the new type of iconic quality, which the painter develops in her unique way. This form of canvas Białecka owes a lot to her teacher Jerzy Nowosielski, who - in the language of Harold Bloom³ - returns in her works as if in the ritual of *apophrades*, a quintessential re-approximation of the source, which over time becomes increasingly distant and mediated.

- This iconic quality implies the inner monumentality of the images, which - whatever the actual size of the ground - seem to be majestic, silent and inherently statue-like. This impression is augmented by the "clean", empty or almost empty backgrounds of the paintings, which make the presented characters appear as operating in their own realms, immeasurable and intangible. For Białecka, the main theme is often confronted with elements that supplement the entire composition. These elements are often fragmentary, such as "floating" angels and small objects hovering around the main characters of the composition.
- Białecka's canvases depict points of contact between two areas: a sphere torn out of chronology, as if timeless, whose presence is highlighted by references to old paintings, and the ambiguity embedded in the structure of individual images, with a contemporary iconosphere, present thanks to the medieval tradition of speech bands, which in this case is used to expose company names and advertising slogans, embedding the scenes shown in the early twenty-first century, here and now.
- The colour palette is limited to usually dark, subdued hues, saturated with blue, black, and natural skin tone. There is a colourful highlight in the canvas here and there: a yellow duck in *Ave Ewa* or colourful ribbons in *May Devotions* (2007). Often, this accent is a red ribbon (e.g. in pictures *Anka* [2006] and *Maternity* [2007]), kept by a child as a kind of protection against evil spells, which some still believe in in rural communities. Białecka explores in this way the sphere of superstition, magic, old and continued traditions, and thus reaches into the most varied faces of the present - connoted by world-famous



³ Por. Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. M. Szuster, A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

³ See Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973.



marek odzieżowych, owczych kolczyków oznaczających jej zgodność z normami UE, ale również tej kultywującej codzienną magię przekazywaną z pokolenia na pokolenie. W tym kontekście intrugująco prezentuje się Anka – zupełnie współczesna dziewczyna z dzieckiem na ręku, z którego dloni zwisa czerwona wstążeczka. Tytułowa Anka stoi na tle pejzażu – ponownie w œuvre Bialeckiej pojawia się więc motyw obrazu w obrazie – malowanego znacznie bardziej szkicowo, z uwidocznieniem śladów pociągnięć pędzla i przez to znacznie kontrastującego ze sposobem malowania znamiennym dla najbardziej typowych płócien autorki Ave Ewa, a także z pozostałym obszarem pola obrazowego, zaanektowanego przez dziewczynę w turbanie na głowie. Poza tym Bialecka sygnuje pracę w dwóch miejscach: w prawym dolnym narożniku obrazu oraz w prawym dolnym narożniku obrazu w obrazie, czyli pejzażu, niejako ukazując w ten sposób własne „drugie oblicze” jako malarki czy eksponując własne malarstwowe możliwości i repertuar środków wyrazu. Być może jest to rodzaj „autocytatu” lub nawiązania do stylu, z którym Bialecką kojarzono przed wkroczeniem w obszar malarstwa figuratywnego i nierealistycznego – jak sama artystka je określa. Wcześniej Bialecka, poszukującą własnej drogi twórczej po opuszczeniu pracowni Jerzego Nowosielskiego i Zbyluta Grzywacza na ASP w Krakowie, kojarzona była przede wszystkim z pełnym ekspresji i koloru malarstwem balansującym na granicy abstrakcji i przedstawiania pejzażu.

clothing brands, sheep earrings signifying compliance with EU norms, but also cultivating daily magic rites, passed on from generation to generation. In this context, *Anka* is an intriguing painting - a completely modern girl with a baby on her arm, from which a red ribbon hangs. The eponymous *Anka* stands on the background of the landscape - again in Bialecka's œuvre we find a painting within a painting. It is far more sketchy, with visible marks of the brush strokes and thus strongly contrasted with the way of painting characteristic of the author's most typical canvases as well as with the rest of the image field, annexed by the girl wearing a turban. In addition, Bialecka signs her work in two places: in the lower right corner of the painting and in the lower right corner of the painting within the painting, i.e. in the landscape, as a way of showing her own "second face" as a painter, exposing her own painting skill and a repertoire of means of expression. Perhaps it is a kind of "self-quote" or a reference to a style with which Bialecka was associated before entering the area of figurative and unrealistic painting - as the artist herself defines it. Previously, looking for her own artistic path after leaving the studio of Jerzy Nowosielski and Zbylut Grzywacz at the Academy of Fine Arts in Cracow, Bialecka was associated primarily with expressive, colourful paintings balancing on the border of abstraction and landscape presentation.

Nieokiełznana dynamika kobiecości

- W tym kontekście zaskoczenia nie stanowi niesamowita wręcz dynamika *Piety* (2007), który to obraz zdaje się łączyć w sobie specyficzny dla artystki język figuratywności, konstrukcji z zarzuconą i podjętą na nowo predilekcją do ekspresji, wyrażonej tym razem w karkołomnym wręcz wygięciu kobiecej sylwetki. Obraz ten na tle hieratycznych przedstawień kobiet, pełnych spokoju i statyki, ale tępniących podskórny życiem, wydaje się przełomowy – artystka świadoma swojego warsztatu i semantycznego obszaru, w którym się sprawnie porusza, zaczyna oscylować w kierunku wyciszenia palety barwnej do nieledwie monochromatycznej i tak dobiera motyw, by zagrać w kadrze nietypowym

The Unbridled Dynamics of Femininity

- In this context, the amazing dynamism of *Pieta* (2007) is hardly surprising. The painting seems to combine the artist's unique language of the figurative, of construction and the once abandoned and resumed predilection for expression, evident this time in the brave bending of the female figure. This painting, in the context of the hieratical representations of women, full of calm and static, but vibrant with subcutaneous life, seems to be a breakthrough. Conscious of her own skill and of the semantic area in which she expertly moves, the artist begins to slowly but steadily subdue her palette to almost monochromatic hues and chooses the motif to play in the frame with an



ułożeniem odzianej w białą bieliznę i biały czepek dziewczyny. Tytuł *Pieta* ponownie nawiązuje do tradycyjnej ikonografii, lecz w tym wypadku sytuacja wygląda tak, jakby zabrakło postaci trzymającej ciało na kolanach, występującej zawsze w znany od wieków schemacie. Konfuzja jest tym większa, iż ukazana postać to nie umierający, bezwładny Chrystus, lecz wysportowana, wyprężona młoda kobieta o silnej muskulaturze. Układ płytek posadzki z ich perspektywicznym skrótem, narożnik wnętrza po prawej stronie oraz osobliwe druty obejmujące sylwetkę w talii i „promieniujące” ku krawędziom pola obrazowego tworzą wizualne „rusztowanie”, na którym zjawia się brawurowo wygięte ciało. Nieznaczny, ale znaczący spad linii na styku ściany i podłogi ku prawej stronie dodatkowo wzmagaj niesamowite wręcz napięcie i dynamikę emanującą z obrazu. Dochodzi do zatrzymania czy wręcz optycznego ustabilizowania momentu nadzwyczajnego naprężenia, gdy kobieta zdaje się unosić nad podłożem, wcale go nie dotykając, jakby miała moc ignorowania grawitacji i lekceważenia ograniczeń wpisanych w ludzki organizm.

● Temat wygimnastykowanego, sprężystego kobiecego ciała powraca także w *Artemidzie* (2008) i *Gimnastyczce* (2008). Imię Artemida przywołuje starożytną boginię łowów. Na płótnie Białeckiej, widoczna w popiersiu, Artemida napina cięciwę, jej sylwetka zaś rysuje się na szarym, neutralnym tle – w stosunku do tradycyjnych przedstawień bogini łowów zanika las, nie ma także łownej zwierzyny. Ukażana postać jednocześnie jest i już nie jest Artemidą – konwencja, w jakiej ją zobrazowano, otwiera drogę do postrzegania jej w uwspółczesnionych kategoriach. W miejscu, gdzie powinna się znajdować strzała, biegnie zwielokrotniony napis, wydobywający się z ust łuczniczki – slogan reklamowy – „so feminine”. Kobieta jest silna, mierzy precyzyjnie, z koncentracją spogląda ku nieznanemu celowi, jej muskulatura wydaje się zarazem delikatna, ale i zwiastująca krzepkość. Co jest więc „tak kobiece”, jak głosi inskrypcja? Kobiecość zostaje w tym wypadku utożsamiona z pewnością siebie i skupieniem na mierzeniu do czegoś lub kogoś niewidocznego – postawa tytuowej Artemidy nie wyraża przy tym agresji, wrogości, lecz jedynie niezwykłą koncentrację i stanowczość. Broń bohaterki stanowi kobiecość

unusual arrangement of a girl in white underwear and a white cap. The title *Pieta* is another reference to traditional iconography, but in this case the situation is as if there was no person holding a body in her lap, which should always be present in this pattern known for centuries. Our confusion is all the greater since the figure shown is not the dying Christ, but a sporty, athletic young woman with a strong musculature. The layout of the floor tiles with their foreshortening, the corner of the interior on the right and the peculiar wires around the figure's waistline, "radiating" towards the edges of the image field, create a visual "scaffolding" on which a bravely bent body appears. The slight but significant slant of the lines at the intersection of the wall and the floor to the right adds to the incredible tension and dynamics emanating from the image. We deal with a stoppage or even optical stabilization of a moment of extraordinary stress, when a woman seems to float above the ground, not touching it at all, as if she had the power to ignore gravity and disregard the restrictions placed on the human body.

● The theme of the athletic sprightly female body returns also in *Artemis* (2008) and *The Gymnast* (2008). The name Artemis invokes the ancient goddess of hunting, usually shown in the forest or with deer. In Białecka's canvas, visible in the bust, Artemis tightens the chord, her figure drawn on a grey, neutral background; compared to the traditional depiction of the hunting goddess, the forest disappears and there is no game to be hunted. Simultaneously, the figure shown is and is not Artemis; the convention in which she is presented opens a way to her perception in contemporary categories. At the point where the arrow should be, there is a multiple inscription coming out of the archer's mouth - as usual an advertising slogan - "so feminine". The woman is strong, she takes her aim carefully, concentrating her gaze on an unknown target, her musculature delicate and strong at the same time. What is "so feminine", as the inscription says? Femininity in this case is identified with self-confidence and focus on measuring something or someone invisible - the attitude of the eponymous Artemis does not express aggression or hostility, but only extraordinary concentration and firmness.



wyeksponowana w napisie, a nie strzała – jeśli kobieta jest świadoma tego rodzaju „arsenału”, jakim dysponuje, może budować na tej bazie poczucie niezależności i pewności siebie poza utartymi stereotypami postrzegania jej pozycji w społeczeństwie. Natomiast *Gimnastyczka* przedstawia postać w białej bieliźnie, ujętą w popiersiu z wznieśionymi rękoma, która intensywnie wpatruje się w widza. Jej postawa ma w sobie coś z lekkości i taneczności, przypomina bardziej pełną wdzięku figurę niż wymagające wysiłku ćwiczenie gimnastyczne. Nosi w sobie także pamięć układu rąk Mai z płócien Goi i dzięki temu pokrewieństwu budzi asocjacje z oddaniem kobiety, jej odsłanianiem i odkrywaniem się, rodzajem bezbronności czy pozą, którą kobieta przybiera w intymnych, erotycznych sytuacjach. W poprzek płotna biegnie różowy, powtarzający się kilkakrotnie napis „intimissimi”, nazwa sieci sklepów z bielizną użyta już wcześniej przez Bialecką w *Nawiedzeniu*. Tym razem odnosi się on jednak do sfery prywatności przedstawionej kobiety, jej intymności w relacji z odbiorcą obrazu – gimnastyczka, mimo że poddawana oglądowi, odwzajemnia spojrzenie i nie pozwala naruszyć osobistej sfery poprzez uprzedmiotowienie natarczywą obserwacją z zewnątrz. Patrzy, daje odpór. W swojej pozie jest naturalna i pełna uroku, chociaż daleka od kokietowania czy chęci przypodobania się temu, kto patrzy. Nie zabiega o względy jak Maja Goi, a jednak – może właśnie tym bardziej – je zyskuje.

- Podobny układ rąk jak w *Gimnastyczce* został указан w *Marcie Kuracjuszce* (2009). Tym razem ujęcie *en pied* sprawia dużo bardziej monumentalne wrażenie, potęgowane jeszcze wyprowadzeniem wektora napięcia kierunkowego, generowanego przez spojrzenie kobiety, gdzieś ku górze, wysoko poza granice pola obrazowego. Szklane bańki, postawione na brzuchu i bokach postaci, odnoszą się do nieledwie już zapomnianej metody leczenia dolegliwości związanych z infekcjami. Aspekt ten jest uzupełniony o efekt lewitacji sylwetki w nieokreślonej przestrzeni, uduchowienie i mistyczny spojrzenie oraz dwie niewielkich rozmiarów klęczące kobiety, ukazane w prawym dolnym rogu niczym para donatorów, tak rozpowszechniona w malarstwie wieków średnich. Tu są to donatorki, dwie kobiety, oddające tytułowej Marcie Kuracjuszce



The protagonist's femininity is displayed in the inscription, not in the arrow - if a woman is aware of this kind of "arsenal" at her disposal, she can build on that basis a sense of independence and self-confidence beyond the stereotypes of her position in society. *The Gymnast*, in turn, depicts a figure in white underwear, a bust with raised hands, staring intensely at the viewer. Her attitude is light and has some elements of dance in it and resembles a graceful figure rather than one given to demanding exercise. It also carries the memory of Maja's hands arrangement in Goya's paintings and thanks to that kinship she awakens associations with woman's dedication, her self-revelation and self-discovery, the kind of helplessness and pose which a woman assumes in intimate, erotic situations. Across the canvas is a pink, recurrent "intimissimi", the name of a chain of lingerie stores already used by Bialecka in *The Visitation*. This time, however, it refers to the sphere of privacy of the woman presented, her intimacy in the relation with the viewer - the gymnast, despite being gazed upon, reciprocates the view and does not allow a violation of her personal sphere by being objectified through insistent external observation. She looks back and resists. Her pose is natural and full of charm, although she is a far cry from a coquette or someone willing to please anyone who looks. She does not woo us, like Goya's Maja, and yet - perhaps more even so - she commands our attention.

- A similar arrangement of hands like in *The Gymnast* was shown in *Martha the Patient* (2009). This time, however, the *en pied* image makes a much more monumental impression, further amplified by the tension vector generated by the woman's gaze, somewhere upward, high beyond the boundaries of the image field. The glass bubbles, set on the figure's belly and sides, relate to the almost forgotten method of treatment of infections via cupping. This aspect is complemented by the effect of the levitation of the figure in some unspecified space, by the spirituality and mysticism of the gaze, and by two tiny kneeling women, shown in the lower right corner, resembling a couple of donors, so widespread in the painting of the middle ages. Here are the donors, two women, paying an homage to the

rodzaj hołdu. W centrum uwagi postawiona zostaje więc relacja między kobietami – główna bohaterka obrazu pełna mistyczmu, a zarazem tak cielesna, że aż poddawana kuracji bańkami, urasta do rangi świętej, u której stóp „schronienie” znajdują nagie donatorki. Czyżby chodziło o „kurację” w szerszym sensie tego słowa? Białecka nie daje jednoznacznych odpowiedzi – jej idiomy obrazowe konstytują się na bazie (nie)oczekiwanych zderzeń ikonografii chrześcijańskiej z elementami znymi ze współczesnej kultury wizualnej, a wszystko to podlega przefiltrowaniu przez stereotypy dotyczące kondycji kobiety i jej statusu.

W strefie szarości

- Począwszy od *Piety*, która sytuuje się w twórczości Białeckiej w randze obrazu przełomowego, z płóciem systematycznie usuwany jest kolor. Nie ma już naturalnej barwy skóry, nie ma akcentów w stylu żółtej kaczuszki jak w *Ave Ewa*, nie ma niebieskości w tłaach. Wszechwładnie zaczyna panować szarość w najrozmaitszych odcieniach – od bardzo rozbłonej po ciemną jak popiół. Ascea kolorystyczna wiedzie ku wyeksponowaniu formy, ku wydobyciu i zaakcentowaniu kobiecych sylwetek, ich bryłówkowości oraz zwartej cielesności mocno odciętej od otoczenia. Radykalne „odchudzenie” palety owocuje swego rodzaju „oczyszczeniem” obrazów z wszelkiego rodzaju elementów mogących uchodzić za zbędne, naddane. Na każdym płótnie koncepcja bazuje na aspektach koniecznych i nic ponad nie. Ciała bohaterek przedstawień skupią na sobie uwagę jak w soczewce, nie mają żadnej konkurencji – władają kadrami niepodzielnie, surowe w swoich szarościach, zakreślone konturem i szalenie mocne. Obrazowa anegdota sprowadza się do niezwykle lakonicznej formy, spotęgowanej ubogim – ale jakże przez to wymownym – zestawem kolorystycznym. Dochodzi do specyficznej kondensacji struktury wizualnej, jej esencjalizacji. Płótna działają niczym ekstrakty o wysokim stężeniu. Można by powiedzieć – odwołując się do świata reklamy i współczesnej ikonosfery – są jak produkty instant, oferujące wyjątkowe nasycenie i gęstość, w tym wypadku gęstość przekazu. Powściągliwość i wstrzemięźliwość na polu kolorystycznym generuje wszak okoliczności, w których

eponymous Martha the spa goer. At the centre of attention is the relationship between the women: the picture's protagonist is full of mysticism, but also so corporeal that she is treated with cups, and is elevated to the status of a saint, at whose feet the nude donors find "shelter". Is this a "cure" in the broader sense of the word? Białecka does not give unambiguous answers; her image idiom is based on the (un)expected collision of Christian iconography with elements of contemporary visual culture, all of which are filtered by stereotypes about the condition of a woman and her status.

In the Grey Zone

- Starting with *The Pieta*, a breakthrough painting in Białecka's oeuvre, colour is steadily being erased from the canvases. No longer can we find there the natural colour of the skin; there are no highlights such as the yellow duck like in *Ave Eve* and there is no blue in the background. All hues of grey start to dominate, ranging from whitened through ash-dark. The austere colour palette brings out the form, accentuates the female figures, their geometrical silhouettes and compact physique, standing out of the immediate environment. The radical "slimming" of the palette results in a kind of "cleansing" of the paintings of all sorts of elements that can be considered unnecessary and superfluous. In every canvas the concept is based on the indispensable aspects and nothing else. The protagonists' bodies channel attention like a lens and have no competition; they are in charge of the image field, austere in their greyness, outlined, and extremely powerful. The visual anecdote comes down to an extremely laconic form, enriched by a poor yet all the more eloquent colour set. We deal with a unique condensation of the visual, its essentialisation. The canvases work like high concentration extracts. One could say - referring to the world of advertising and contemporary iconosphere - they resemble instant products, offering exceptional saturation and density, in this case the density of the message. Restraint and temperance in terms of colour generates circumstances in which

przesłania poszczególnych prac tym wyraźniej się rysują, „wypływając” z formy bezapelacyjnie grającej pierwsze skrzypce. Nic nie rozprasza uwagi, nic nie odciąga od „trzonu” semantycznego płóćien i zawartej w nich interpretacji kobiecości.

- W tonacjach szarości Bialecka eksploruje charakterystyczne dla niej tematy, związane z ikonografią, a raczej jej transpozycją według własnej koncepcji. Święty Franciszek zostaje zastąpiony przez Franciszkę w dwóch redakcjach obrazowych: *Franciszka Infanta* (2008) oraz *Marta S.* (2008). Monumentalne płótno ukazujące kobietę w pozie orantki przeformułowuje powszechnie znaną scenę przedstawiającą założyciela zakonu franciszkanów pośród zwierząt – w mikroświecie obrazu Bialeckiej Franciszka otoczona jest owieczkami, gromadzącymi się u jej stóp. Banderola z napisem „mystique” zwraca uwagę na mistyczność ujęcia, tajemniczość rozgrywającego się misterium. Na dloniach Franciszki, określonej jako infanta, czyli królewskie dziecko, widnieją czerwone wstążeczki, znane już chociażby z płotna Anka. Ikonografia chrześcijańska w feministycznej wersji przeplata się tu więc ściśle ze sferą zabobonów i magii – nie wiadomo, która z tych dziedzin jest bardziej „mystique”. W strukturze wizualnej płotna *Franciszka Infanta* uderza także – wprowadzające aspekty niejednoznaczności i pogłębiające znaczenia – podobieństwo do Ukrzyżowania, a wówczas czerwone wstążeczki działają niczym sącząca się z przebitych dłoni krew. Ciemny pas w górnej partii pola obrazowego „wchodzi w rolę” belki czy poprzecznego ramienia krzyża, a kobieta skupia w sobie cechy Świętego Franciszka, pojmonowanego przez teologię jako najwierniejszy naśladowca Chrystusa. Jako parafraza kazania do ptaków jawi się natomiast obraz *Marta S.*, w którym kobieta trzyma na dłoni gołębia. Ich porozumienie uzmysławia czerwona spirala łącząca jej usta z dziobem zwierzęcia.
- W ten swego rodzaju „cykl franciszkański” można wpisać obraz *Stygmatyczka* (2009). Naga dziewczynka, zwrócona en face, prezentuje rany na wewnętrznych stronach dłoni. Układ spływającej krwi przebiega wzdłuż linii papilarnych, podkreślając indywidualność i niepowtarzalność przedstawionej osoby. Ponownie mężczyznę zastępuje kobieta, stygmatyka wypiera stygmatyczka. Obnażenie ciała tej zamianę dodatkowo, wręcz



the message of the individual works is more clearly conveyed, arising from the form, which unquestionably dominates. Nothing distracts attention from the semantic “core” of the canvases and their interpretation of femininity.

- In the shades of grey, Bialecka explores her characteristic themes, connected with iconography, or rather its transposition according to the author's own concept. Saint Francis is replaced by Francisca in two picture editions: *Francisca Infanta* (2008) and *Martha S.* (2008). A monumental canvas depicting a woman in a prayerful position recreates a well-known scene depicting the founder of the Franciscan Order among animals; in the microcosm of Bialecka's painting, Francisca is surrounded by lambs gathering at her feet. The speech band with the inscription "mystique" draws attention to the mystery of the scene, the secrecy of the unfolding mystery play. On the hands of Francisca, known as the infanta, or the royal child, there are red ribbons, known from the painting *Anka*. Christian iconography in its feminist version is intertwined here with superstition and magic; it is hard to decide which of these is more "mystique". Moreover, the visual structure of the canvas *Francisca Infanta*, introducing aspects of ambiguity and deepening meaning, strikes with its similarity to the crucifixion, and then the red ribbons seem to represent blood pouring forth from pierced hands. The dark strip in the upper section of the image field "takes on the role" of a beam, or the transverse section of the cross, while the woman epitomises the qualities of St. Francis, perceived by theology as the most faithful follower of Christ. The painting *Martha S.*, in which a woman holds a pigeon on her hand, is a paraphrase of the sermon to the birds. This reading is highlighted by the red spiral that connects her mouth and the animal's beak.
- Another painting of this "Franciscan" cycle is *The Stigmatist* (2009). The nude girl, shown en face, presents wounds on the insides of the hands. The oozing blood follows the layout of fingerprints, emphasizing the individuality and uniqueness of the person presented. Again, a man is replaced by a woman, the male stigmatist is supplanted by the female one. Undressing the body additionally, even provocatively,

provokacyjnie uwypukla. Białecka rezygnuje też z postaci uskrzydlonego serafina, znanego z tradycyjnej ikonografii sceny stygmatyzacji Świętego Franciszka, i ukazuje dziewczynkę wyizolowaną w dość ciasnym kadrze – dzięki takiej właśnie aranżacji przedstawienia nie wiadomo, skąd stygmaty pochodzą, jakie było ich źródło. W takim ujęciu uwalniają się one ze sfery tylko i wyłącznie religijnej i urastają do rangi znaku bardziej uniwersalnego – można je czytać jako metaforę egzystencjalnej sytuacji tej konkretnej, określonej mapą linii papilarnych dziewczynki, naznaczenie jej jako przyszłej kobiety przeznaczonej do cierpienia, napiętowanej zapowiedzią nie-uniknionego bólu. Drobnych rozmiarów sylwetki lwa i baranka u jej stóp także „przerastają” swoją chrześcijańską symbolikę i stają się znakami dwóch dróg, którymi stygmatyczka może podążyć. Ich usytuowanie w polu obrazowym po obu stronach głównej bohaterki płotna predestynuje je do roli wyznaczników potencjalnych opcji: jedna z nich – wyznaczana przez lwa – jest ścieżką niezależności i siły, zaś druga – ucieleśniana przez baranka – konotuje ponoszenie ofiary, pokorne (p)oddanie się własnemu losowi. Mocne spojrzenie dziewczynki, a także umieszczenie lwa po stronie lewej – a więc stronie, z którą utożsamia się widz – pozwala przypuszczać, jaki wybór zostanie dokonany. Kobiety w świecie Białeckiej, mimo stygmatów, jakimi naznacza je los, są bowiem silne i niezależne, niełatwo wpisać je w jakiekolwiek schematy.

- Nawiązanie do rytuałów religijnych uwidacznia się też w dwóch płotnach dotyczących chrztu – w centrum uwagi znowu znajdują się dziewczynki. Chrzest na obrazie o takim właśnie tytule odbywa się pod prysznicem, a tym samym stanowi zarówno nawiązanie do kościelnego obrządku, jak i konotuje sytuację znaną z codzienności – zwyczajną kąpiel. Woda osiąada kroplami na nagim ciele dziecka w sposób analogiczny do przedstawień kropli krwi na ciele umęczonego Chrystusa w średniowiecznym malarstwie – aspekt ten wprowadza cień niepokoju, spotęgowany przez niejednoznaczny sposób uniesienia rąk, mogący zarówno wskazywać gest orantki, jak i wyrażać dystansowanie się od czegoś „zaklinanie”, a nawet lęk. Na ramionach „chrzczonej” stoją dwie podobne do niej dziewczynki, flankujące ją niczym – odwołując się

emphasizes the change. Białecka moreover resigns from the figure of a winged seraph, known from the traditional iconography of the stigmatization scene of St. Francis. Instead, the artist shows a girl set out in a rather narrow frame; thanks to this arrangement it is unknown where the stigmata originated from and what their source was. In this way, they are freed from the exclusively religious connotations and rise to the rank of a more universal sign. They can thus be read as a metaphor for the existential situation of that particular girl, defined by the map of her fingerprints, marked as a woman destined for future suffering and stigmatized by the inevitable pain. The small-sized figures of a lion and a lamb at her feet also transcend their Christian symbolism and become signs of the two paths which the stigmatist can follow. Their positioning in the image field on either side of the protagonist makes them the determinants of potential options: one of them - depicted by the lion - is a path of independence and strength, and the other - epitomised by the lamb - connotes a sacrifice, a humble acceptance of the inevitable fate. The girl's strong gaze and the lion's position on the left-hand side, i.e. on the side with which the viewer identifies, allow us to assume what choice will be made. The women in Białecka's world, despite the stigmata offered by fate, are strong and independent, not easily classifiable.

- References to religious rituals are also evident in two canvases concerning baptism; again, girls are the focus of attention. Baptism in the painting under this very title takes place under a shower, which makes it both a reference to the church rite and a situation known from everyday life, i.e. an ordinary bath. The water settles in drops on the naked body of the child in a manner analogous to the representation of a drop of blood on the body of the tortured Christ in medieval painting. This aspect introduces an element of anxiety, amplified by the ambiguous manner of raising hands that can both indicate a prayerful gesture and express being distanced from something, casting a spell or even showing fear. On the shoulders of the "baptized one" are two girls similar to her, flanking her - to refer to medieval iconography -



do ikonografii średniowiecznej – dwie dusze, добро i зло. W redakcji Białeckiej są one jednak jak dwie krople wody, nieledwie bliźniacze – czyżby dochodziło do zaprzeczenia dualności natury ludzkiej? A może natury kobiecej, zwykle posądzonej przecież o wszelkie зло tego świata? Chrzest jawi się jako ceremonia niekonieczna, rytuał zmywania domianego „brudu”, którego na czystym i niewinnym ciele dziewczynki nigdzie nie można dostrzec.

Dzięki Bogu jestem kobietą!

- Białecka zdaje się mówić, że kobieta nie potrzebuje kapłanów, gdyż sama może pełnić taką funkcję. Postać z obrazu *Kapłanka* (2009), chroniona przed rzucaniem uroków czerwoną kokardką, wznosi ręce ku górze i hipnotyzuje widza intensywnym spojrzeniem. Emanuje od niej władza, siła, pewność siebie. Zdublowanie jej rąk zdaje się zdwajać jej niepokojącą moc – jest jak wielorękie bóstwo hinduskie, a może – niczym Janus – ma dwa oblicza. Staje przed odbiorcą obrazu w roli nieujarzmionej kapłanki jakiejś nieznanej religii, oczekuje czci należnej bóstwom, manifestuje się w swojej potędze, a potęga ta prawdopodobnie czerpie swoje soki z kobiecości. Dobitnie wyraża to kolejna praca zatytułowana *Thank God I'm a Woman* (2008). Hasło reklamowe urasta do rangi manifestu.
- Artystka – obok tematyki ukazującej macierzyństwo – konsekwentnie kreuje także pozytywny model kobiecości poza macierzyństwem. Białecka ukazuje kobiety, które samodzielnie i świadomie dokonują wyborów, dotyczących zostania matką czy wolności od dzieci – są więc szczęśliwe i spełnione nie tylko jako matki, lecz także jako kapłanki, sportswomenki, szamanki, samotne twórczynie.

Mdłości i ekstaza

- Irving Stone, autor książki *Udręka i ekstaza* (1961) opartej na biografii Michała Anioła, ustanowił tą powieścią pewien *topos* postrzegania twórczości wielkiego mistrza renesansu. Gdy zobaczyłem obraz Beaty Ewy Białeckiej *Mdłości* (2014), nie mogłem oprzeć się pokusie transpozycji tego tytułu i stojącego za nim mitu – chociażby w niewielkiej części – na twórczość tej malarki. Białecka jakby

as two souls, good and evil. In Białecka's rendition they are, however, like two drops of water, almost identical twins; do we deal here with a denial of the duality of human nature? Or perhaps the nature of a woman, usually accused of all the evil of this world? Baptism appears as an unnecessary ceremony, a ritual of washing off the alleged "dirt" that can nowhere be seen on the pure and innocent body of a girl.

Thank God I'm a Woman!

- Białecka seems to be saying that a woman does not need priests, since she herself can perform this function. The figure from the picture *Priestess* (2009), protected from evil spells by red ribbon raises her arms upward and hypnotizes the viewer with an intense look. She exudes power, strength and confidence. The duplication of her hands seems to double her disturbing power; she is like a Hindu deity with multiple hands and perhaps - like Janus - has two faces. She stands in front of the viewer as a priestess of an unknown religion, expects reverence befitting deities, proudly displays her power, and this power most likely draws its juices from femininity. This is expressed equally strongly in another work entitled *Thank God I'm a Woman* (2008). An advertising slogan is elevated to the significance of a manifesto.
- The artist - in addition to the theme of maternity - consistently creates a positive model of femininity outside of maternity. Białecka presents women who of themselves make deliberate choices about either becoming a mother or not having children. They are then happy and fulfilled not only as mothers but also as priestesses, athletes, shamans, and lonely creators.

Nausea and Ecstasy

- Irving Stone, author of the book *Anguish and Ecstasy* (1961) based on the biography of Michelangelo, established with this novel a certain *topos* of perception of the work of the great Renaissance master. When I saw Beata Ewa Białecka's picture *Nausea* (2014), I could not resist the temptation to transpose this title and the myth behind it - even in a small part - to the painter's work. Białecka, as



w ekstazie maluje bowiem od lat postacie kobiet, które, mimo ich hieratyczności, wydają mi się eksztatyczne, bo tak pewne siebie i dowartościowane. Jako odpowiednik udręki w sfeminizowanym świecie artystki postrzegam natomiast mdłości.

● Płótno *Mdłości* przedstawia klęczącą, pochyloną kobietę w bieliźnie, która wkłada palce lewej dłoni do ust, prowokując wymioty, a prawą ręką przytrzymuje włosy, które zbiera na karku. Z pleców bohaterki obrazu „wyrastają” cztery taśmy-banderole z napisem „Lacrimosa dies illa”, cytatem z *Requiem*, mszy żałobnej Wolfganga Amadeusza Mozarta. Na podłodze przed klęczącą, jakby w kałuży wody, znajduje się niewielka biała misa, w której stoi baranek. Kompozycja już na pierwszy rzut oka wydaje się wieloznaczna i osadzona w kilku kontekstach: wstępnej fazie ciąży, jakiej zazwyczaj towarzyszą poranne mdłości, ikonografii religijnej i słynnego utworu Mozarta, a także powieści Jean-Paula Sartre'a *La Nausée* (1938) i kultury popularnej, w której gest wkładania palców do ust i sygnalizowanie mdłości wyrażają dezaprobatę – zdaje się, że tak właśnie reagowała tytułową bohaterkę popularnego amerykańskiego serialu *Ally McBeal* (z pewnością można w tym wypadku mówić o pewnej kliszy kulturowej). Ścieżki interpretacyjne, ku którym kieruje mnie struktura obrazu, biegą więc zarazem przez obszar tzw. kultury wysokiej, jak i popularnej, zacierając oczywistość granic między tymi obydwooma sferami, tak pieczołowicie rozgraniczonymi w dobie modernizmu.

● Kobieta na obrazie Białeckiej nie targają jednak mdłości samoczynne, związane z nagłym wzrostem stężenia progesteronu w pierwszych kilku tygodniach ciąży, lecz to ona sama usiłuje zainicjować wymioty. Nieoczekiwanie stajemy się więc obserwatorami, by nie powiedzieć: podglądaczami, intymnego rytuału, celebrowanego „na scenie” obrazu. Jego wystawienie na widok publiczny dodatkowo podkreśla obecność kotary, która nie maskuje i nie zasłania wstydlowej sytuacji, lecz staje się dla niej jedynie tłem. Co znaczące, w tym wypadku to nie biologia władzy ciałem kobiety, lecz ona sama stara się skłonić swój organizm do torsji, próbując kontrolować jego fizjologię. Oczywistość skojarzenia z mdłościami towarzyszącymi ciąży zostaje więc podana

if in ecstasy, has painted female figures for years. Despite their hieratic nature, the figures seem ecstatic to me, because they are so self-confident and valorised. In turn, to me nausea is a counterpart of anguish in the artist's feminized world.

- The canvas *Nausea* presents a kneeling, bent woman in her underwear who puts the fingers of her left hand into her mouth, inducing vomiting, and – holding her hair with her right hand – arranges it on her neck. Four bands with the inscription “Lacrimosa dies illa” emerge from the protagonist’s back. This is a quote from the *Requiem*, the funeral mass composed by Wolfgang Amadeus Mozart. On the floor before the kneeling figure, as if in a pool of water, there is a small white bowl in which a lamb stands. Already at first sight the composition seems ambiguous and embedded in several contexts: the initial stage of pregnancy, usually accompanied by morning sickness, religious iconography and the famous Mozart composition, as well as Jean-Paul Sartre’s novel *La Nausée* (1938) and popular culture in which the gesture of inserting fingers into the mouth and signalling nausea expresses disapproval; it seems that this was the reaction of the eponymous character of the popular American series *Ally McBeal* (certainly, we deal with a cultural cliché here). The interpretative paths to which the structure of the image directs me, simultaneously traverse high and popular culture, blurring the clear-cut boundaries between the two realms, so meticulously separated in the era of modernism.
- The woman in Białecka’s picture does not, however, experience natural nausea associated with a sudden increase in progesterone concentrations in the first few weeks of pregnancy; in fact, she herself is trying to induce vomiting. Surprisingly, we become observers, if not voyeurs, of an intimate ritual, celebrated “on the stage” of the painting. The public exposure of this rite is additionally highlighted by the presence of a curtain, which does not so much mask and hide an embarrassing situation as is merely its background. Significantly, in this case, it is not biology that rules the body of a woman, but she herself tries to induce her body to vomit, attempting to control its physiology. The manifest association with the abnormalities accompany-



w wątpliwość, a patrzący na obraz tym wnioskliwiej zaczynają poszukiwać przyczyny mdłości.

- Uwaga kieruje się więc na baranka w misce, który usytuowany jest dokładnie tam, gdzie należałoby oczekивать odstęczających wymiocin. W ikonografii chrześcijańskiej Baranek Boży, *Agnus Dei*, symbolizuje Jezusa Chrystusa oraz ofiarę, jaką złożył On na krzyżu dla odkupienia ludzkości. Ogólnie rzecz ujmując, odnosi się do ofiary składanej Bogu z nie-winnej, czystej istoty w celu zgładzenia grzechów. Na obrazie Białeckiej została wyeksponowana w białej misie, ustawionej w kałuży wody, a być może też – *lacrimosa* to właśnie łza. Kto jednak miałby je wylać? Czy kobietę zemdliło na widok baranka? Jaką rolę jego drobna sylwetka pełni w całości kompozycji? Jaką ofiarę symbolizuje? Kto tę ofiarę poniósł lub ponosi? W tradycyjnym malarstwie religijnym triumfującemu barankowi towarzyszy zazwyczaj sztandar z krzyżem i aureola, w kontekście *Mdłości* zaś został on tych atrybutów pozbawiony. Nie ma także rogów, co czyni z niego w zasadzie bezbronną owieczkę, którą już starożytni Rzymianie składali w ofierze w czasie uroczystości weselnych, by zapewnić nowożeńcom płodność⁴. Po raz kolejny powraca więc skojarzenie z brzemiennością kobiety.
- Obraz należy do cyklu „Lacrimosa”, a zacytowany na banderoli fragment Requiem kieruje uwagę na żałobę i opłakiwanie. W wyobraźni można słyszeć patetyczną muzykę i głęboko poruszający chóralny śpiew. Być może więc kobieta straciła dziecko. A może przeciwnie: straciła poczucie wolności, gdy dowiedziała się, że jest w ciąży. Z jej ciała wydobywają się promienie-banderole ze zdaniem „*Lacrimosa dies illa*”, które w polskiej wersji językowej utworu Mozarta jest tłumaczone jako „dzień ów łzami złan gorzkimi”. Kompozytor, pisząc dzieło w 1791 roku, doskonale zdawał sobie sprawę, że ta msza żałobna powstaje także i dla niego samego, ponieważ – śmiertelnie chory – nie zdołał jej ukończyć. Banderole układają się nad ciałem kobiety w rodzaj aureoli, niczym ciernie „wbijając się” czy „wyrastając” z jej pleców. Zarówno zatem muzyka „słyszalna” w trakcie percypowania obrazu, jak i układ wstęp z tekstem sakralizują postać i jej dyskomfortową sytuację, nadając jej tym bardziej znamion nasyconego tajemnicą misterium.

4 Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 257.

ing pregnancy is thus questioned, and the viewer is more likely to seek the real cause of nausea.

- Attention, then, shifts to the lamb in the bowl, which is located exactly where the revolting vomit should be expected. In Christian iconography the Lamb of God, *Agnus Dei*, symbolizes Jesus Christ and the sacrifice he made on the cross for the redemption of mankind. In general, it refers to the sacrifice made to God of an innocent, pure being in order to redeem sins. In Bialecka's picture, the lamb was exposed in a white bowl, set in a puddle of water, or perhaps tears - as the *lacrimosa* is the tear. Whose tears are these, however? Did a woman faint at the sight of the lamb? What is the role of its small figure in the whole composition? What victim does it symbolize? Whose sacrifice has this been? In traditional religious paintings, the triumphant lamb is usually accompanied by a banner with a cross and a halo, while in this particular *Nausea* it has been stripped of these attributes. Nor do we see horns, which make the lamb in fact a meek, defenceless ewe, sacrificed by ancient Romans during wedding ceremonies to ensure the newlyweds' fertility⁴. Once again, an association with a woman's pregnancy returns.
- The picture belongs to the cycle “Lacrimosa”, with the Requiem fragment quoted on the flag directing attention to mourning and wailing after someone's death. Vicariously, we can hear solemn music and deeply moving choral singing. Perhaps, then, the woman has lost her child. Or, on the contrary: she's lost her sense of freedom once she learned she was pregnant. Out of her body come the rays-bands with the sentence *Lacrimosa dies illa*, which translates into “That day of tears and mourning”. The composer, writing his work in 1791, was well aware that he was writing this mourning mass also for himself, because - mortally ill - he was unable to finish it. The bands form a kind of halo above the woman's body, wedged into or “sprouting” from her back like thorns. Both the “audible” music in the process of perceiving the picture, as well as the ribbons pattern with the text, make the figure and her uncomfortable situation sacred, giving her all the hallmarks of a secretive mystery.

4 Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, transl. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, p. 257.

- Tytuł obrazu prowadzi także ku powieści Jean-Paula Sartre'a o tym samym tytule. Jak we wstępie do polskiego wydania pisze Jacek Trznadel: *codzienność nie wystarcza, nadchodzi atak Mdłości, poczucie obcości nie będące już, jak u Brechta, efektem artystycznego dystansu, lecz uczuciowym równoważnikiem poczucia absurdum świata. Poprzez pojęcie absurdum objawia istnienie człowiekowski fundamentalną cechę wolności w sensie egzystencjalnym i filozoficznym, jako w pewnym sensie związaną z istnieniem, choć objawia się ona właśnie w momencie zagrożenia: wszelkie Mdłości są nieznośne, trzeba z życiem coś zrobić, aby od nich się uwolnić*⁵. Powiedziałabym: mdli mnie, więc jestem. Mdłości są stanem wyjątkowym, w którym objawia się absurdalność świata i własnego istnienia. Nachodzą człowieka w momentach szczególnych i wydają się nie do zniesienia. Jak podsumowuje Roquentin, protagonista powieści francuskiego egzystencjalisty, mdłości to oślepiająca oczywistość⁶, infekującą bardziej myśli niż ciało: *[G]dybym tak mógł zatrzymać myślenie, byłoby o wiele lepiej. Właśnie myśli są najbardziej mdłe, jeszcze bardziej mdłe niż ciało. Rozwijają się w nieskończoność i pozostawiają dziwny smak*⁷. O czym myśli bohaterka obrazu Białeckiej? Jak zauważał Walter Benjamin, mdłości i wstręt stanowią nieodrodne wzorce ludzkiej subiektywności⁸, dzięki którym każdy z indywidualnej perspektywy (roz)poznaje świat. Czy zwymiotuje czarne, ciężkie kamienie jak Andżela, bohaterka *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej? U Sartre'a mdłości i momenty obrzydzenia sygnalizują wydarzenia mające zdolność objawiania⁹, a przydarzają się one tylko wybrańcom poznania. Taką właśnie wybrańcynią poznania musi być zatem zmuszająca się do torsji kobieta na płótnie Białeckiej, która zmagając się z własną fizjologią, doznaje osobistego objawienia.
 - Ten wyjątkowo wieloznaczny obraz kojarzy mi się również z gestem, który – przejęty od serialowych ikon – w kulturze popularnej funkcjonuje już jako rodzaj powtarzanej kliszy. Wkładanie palców do ust i imitowanie torsji jasno sygnalizują dezaprobatę
- ⁵ Jacek Trznadel, *Wolność niezbędna i przeklęta*, [w:] Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 21.
- ⁶ Jean-Paul Sartre, dz. cyt., s. 174.
- ⁷ Tamże, s. 147.
- ⁸ Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 9.
- ⁹ Tamże, s. 430.
- The title of the painting leads moreover to Jean-Paul Sartre's novel by the same title. As Jacek Trznadel writes in the introduction to the Polish edition: *Everyday life is not enough; we sense the coming of nausea, a sense of strangeness which is no longer like that in Brecht - the effect of artistic distance - but an emotional equivalent of a sense of the world's absurdity. By the notion of absurdity, life reveals to mankind the fundamental essence of freedom in an existential and philosophical sense, as in a sense connected with life, although it manifests itself at a moment of danger: all Nausea is unbearable, something must be done with life to break free*⁵. I would say: I am nauseous, therefore I am. Nausea is a unique state in which the absurdity of the world and one's own life manifests itself. Nausea occurs at special moments, those that seem unbearable. As Roquentin, the protagonist of the French existentialist's novel, sums up: nausea is⁶ a dazzling obviousness, infecting thoughts more than it does the body: "It would be much better if I could stop thinking. It is the thoughts that are the most nauseous, even more nauseous than the body. They develop infinitely and leave a strange aftertaste"⁷. What is the heroine of Białecka's picture thinking about? As Walter Benjamin observed, nausea and repulsion are indestructible patterns of human subjectivity⁸, thanks to which each individual recognises the world from their own perspective. Will she vomit black, heavy stones like Andżela, the heroine of *The Polish-Russian War* novel by Dorota Masłowska? In Sartre, the nausea and moments of disgust signal imminent epiphanies⁹ and they only happen to a select few. Therefore, the woman bent in Białecka's canvas, inducing vomiting, struggling with her own physiology and experiencing a personal revelation, must be one of those select few.
 - I associate this exceptionally ambiguous image with the gesture, which – taken from TV series icons – functions in popular culture as a type of recurrent cliché. Inserting your fingers into your mouth and imitating vomiting clearly signal
- ⁵ Jacek Trznadel, *Wolność niezbędna i przeklęta*, [in:] Jean-Paul Sartre, *Nausea*, transl. J. Trznadel, Warsaw 1974, p. 21.
- ⁶ Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 174.
- ⁷ Ibid., p. 147.
- ⁸ Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, transl. G. Sowiński, Kraków 2009, p. 9.
- ⁹ Ibid., p. 430.

wobec obserwowanego zjawiska. Przeciwko czemu kieruje ten gest bohaterka malarstw *Mdłości*? Intensywnie wpatruje się w baranka, więc może negatywnie ustosunkowuje się w ten sposób do wszelkiego rodzaju ponoszenia ofiary i społecznej presji¹⁰, wywieranej na kobietę, by zawsze były gotowe do poświęceń? Może ma już dość dni łzami złanych gorzkimi i ofiarnościami?

- *Mdłości* to w redakcji Białeckiej rodzaj kobiecej udreki, w ramach której rozpoznaje ona nie tylko własne uwarunkowania cielesne, lecz przede wszystkim egzystencjalne i kulturowe. Ze względu na skojarzenia z wczesną fazą ciąży bardziej korelują one ze światem kobiecym niż męskim, a dzięki płotni Białeckiej zostają „skradzione” Sartre’owi i subwersywnie wyłuskane z fallogocentrycznego kontekstu zachodnioeuropejskiej filozofii.

Akupiktury: wyszywanie postfeminizmu

- Białecka konsekwentnie feminizuje cały świat, czyniąc ze świętych męskich święte kobiety. Od lat jestem zakochana w tych malarstwach, które mają w sobie więcej empatii, ciepła i zrozumienia dla świata kobiet niż jakiekolwiek dogmaty i tradycyjna ikonografia. *Gravida* (2014) – brzemienna – kładzie dlonie na zaokrąglonym brzuchu i, opuściwszy powieki jakże podobne do oczu Madonn znanych z malarstwa włoskiego renesansu, próbuje wyczuć ruchy dziecka. Delikatnym gestem obejmuję płód, który na obrazie Białeckiej nie tylko pozostaje widoczny, jak gdyby ciało ciężarnej było przejrzyste, lecz jest w szczególny sposób wyeksponowany: artystka wyhaftowała go na płótnie cielistymi kolorami, nadając mu rodzaj fascynującej cielesności, wołającej o dotyk.
- Haftowanie malarstwa to relatywna nowość w twórczości autorki *Thank God I’m a Woman*, która nadaje mu zaskakujących walorów. Medytacyjna energia aktu tworzenia zaklęta jest już nie tylko w każdym śladzie dotknięcia pędzla, lecz również w każdej nici przeciąganej przez płaszczyznę obrazu niczym przez tamborek. Krosno malarstwa staje się krosnem haftciarskim, a artystka nakluwa je



10 Pytania te wydają się szczególnie aktualne w świetle dyskusji toczonej na łamach polskich mediów, dotyczącej między innymi kontrowersyjnej decyzji prof. Bogdana Chazana.

someone’s disapproval of what they see. What does the heroine of the painting *Nausea* disapprove of through her gesture? She is intensely staring at the lamb, so perhaps she shows her abhorrence of all manner of sacrifice and of the social pressure put¹⁰ on women, to be always ready to sacrifice? Maybe she has had enough days flooded with tears of bitterness and sacrifice?

- For Białecka, nausea is a type of woman’s anguish, in which she recognizes not only her own bodily conditioning but above all existential and cultural factors. Due to the association with early pregnancy, nausea correlates more closely with the female world than with the male one, and thanks to Białecka’s canvas they are “nicked” from Sartre and subversively extracted from the phallogocentric context of West European philosophy.

Acupictures: Embroidering Post-Feminism

- Białecka consistently feminises the entire world, converting male saints to women. For years I have been in love with these painting-blasphefies, which have more empathy, warmth and understanding for the women’s world than any dogmas and traditional iconography. *Gravida* (2014) – a woman with child – lays her hand on the rounded belly and, lowering her eyelids so similar to the eyes of the Madonnas we know from Italian Renaissance painting, tries to feel the child’s movements. She gingerly embraces the foetus, which in Białecka’s painting is not only visible, as if the body of the pregnant woman was transparent, but is exposed in a unique way: the artist has embroidered it on canvas with skin-like colours, making it a kind of fascinating carnal creature that calls for a touch.
- Embroidering painting is a relative novelty in the author of *Thank God I’m a Woman*; embroidery imparts surprising significations to a painting. The meditative energy of the creation act is cast not only within each trace of a brushstroke, but also in each thread drawn through the surface of the painting as if it were an embroidery frame. A painter’s loom becomes an embroiderer’s

10 These questions seem to be particularly relevant in light of the discussion in the Polish media, concerning, among other things, the controversial decision of prof. Bogdan Chazan.

niczym w trakcie akupunktury. W efekcie powstają „akupiktury”, a wyszywane elementy mają zupełnie inną naturę niż obszary pokryte farbą, wchodzące w dialog z tradycją haftu religijnego. Maryjnymi sukienkami nakładanymi na obrazy czy pełnymi przepychu szatami liturgicznymi i sztandarami. Asocje te w szczególny sposób uruchamia *Hodegetria* (2009–2014), gdzie zarówno sukienka niemowlęcia, jak i bluzka trzymającej je dziewczynki zostały pokryte haftem z cekinów i koralików, utrzymanych w fioletowych (adwentowych?) odcieniach. Ikonografia chrześcijańska i aspekty oprawy liturgii są dla Białeckiej niewyczerpanym źródłem inspiracji, w którym zanurza się ona regularnie, by dokonywać ich twórczej redefinicji i przepisania na własny język czy – jak celnie ujęła to Ewelina Jarosz – na styl sygnaturowy.

- Ogromne wrażenie zrobiły na mnie także obrazy malowane w 2015 roku, w których artystka coraz pewniej i swobodniej posługuje się techniką haftu. Płótno *Dolorosa* przedstawia matkę z małym dzieckiem na kolanach. Nie wiadomo, czy niemowlę znajduje się w stanie snu, czy śmierci – bezwładnie spoczywa bowiem na udach bolejącej, która wznosi dlonie ku górze i przenikliwie spogląda na widza. Centrum kompozycyjnym w tym obrazie nie jest jednak ani dziecko, ani twarz kobiety, lecz sytuuje się ono w sercu, precyzyjnie wyhaftowanym czerwonymi nićmi. Położone blisko geometrycznego centrum formatu przykuwa uwagę tym silniej, że krwawi intensywną barwą w kontekście ciemnych szarości, którymi rozegrana została cała kompozycja. Mamy zatem wgląd w ciało matki niczym w ciało Chrystusa, którego serce bywa często eksponowane w średniowiecznym malarstwie. Organ staje się symbolem cierpienia i ośrodkiem emocji. Pała gorącą czerwienią i zdaje się krwawić, a efekt ten został spotęgowany dzięki użyciu nici spływających z haftu swobodnie pionowo w dół. Poszczególne „strużki krwi” prawie dosiągają bezwładnego dziecięcego ciała. Białcka nakłada na siebie motyw Piety oraz ikonografię Najświętszego Serca Jezusa, znane z malarstwa religijnego, by uzmysłowić nam cierpienie matek związane z utratą dziecka. *Dolorosa* staje się w tym kontekście każdą kobietą, której potomstwo umarło.

- Analogicznej kwestii dotyczy płótno *Ex Voto* (2015), sugerujące tytułem dar dla Boga lub bóstwa,

one, and the artist punctures it as if during an acupuncture session. As a result, we deal with “acupictures”, and the embroidered elements have a totally different nature than the areas covered with paint; they enter into dialogue with the tradition of religious embroidery, dresses laid on images of St. Mary or lavish liturgical vestments and banners. These associations are triggered especially by *Hodegetria* (2009–2014), where both the newly-born baby's dress and the blouse of the girl holding the child are embroidered with sequins and corals in purple (Advent?) hues. Christian iconography and aspects of liturgy are Białecka's inexhaustible source of inspiration, where she immerses herself regularly to creatively redefine them and translate into her own language or, as Ewelina Jarosz aptly noted, into her signature style.

- I was greatly impressed by the paintings made in 2015, where the artist grew increasingly adept at embroidery. *Dolorosa* depicts a mother with a small child in her lap. It is unclear if the child is asleep or dead; it rests heavily on the thighs of the sorrowful woman, who rises her hands and gazes at the viewer attentively. However, neither the child nor the woman's face are the focus of the composition. This can be found in the heart, meticulously embroidered with red threads. Located close to the geometrical centre, it rivets attention all the more since it bleeds with an intense colour in the context of the dark greys with which the entire composition is made. We, therefore, gain an insight into the mother's body like into Christ's body, whose heart is often shown in medieval paintings. This bodily organ becomes a symbol of suffering and a centre of emotion. It pulsates with hot red and seems to be bleeding, which effect was enhanced with the use of the threads flowing vertically down from the embroidery. The individual “rivulets of blood” nearly touch the inert child's body. Białcka superimposes here the motif of the Pieta and the iconography of the Blessed Heart of Jesus, known from religious painting, to make us aware of the suffering of mothers who have lost their children. *Dolorosa* becomes in this context an everywoman whose offspring has died.
- An analogous question is addressed by *Ex Voto* (2015), implying in its title a gift for God or deity,



składany w intencji błagalnej lub dzięczynnej. Co szokujące i bolesne, tym votum jest płód. Siny, szary, jakby pozbawiony życia – zupełnie inny niż na obrazie *Gravida*, w którym w pełny energii sposób preży się w kobiecym łonie i przykuwa uwagę swoją cielesną różowością. Umieszczony w pozycji embrionalnej, zdaje się uczestniczyć w jakimś rytuale przejścia i przekazania go z rąk do rąk: czyżby przekraczał właśnie granicę życia i śmierci, pozostawiając niedoszłą matkę jako *dolorosa*?

- Na nieokreślonej granicy między domeną Morfeusza a strefą władaną przez Tanatosa bawią się też córki widoczne na obrazach z serii „Konterfekt Filia” (2015–2016). Ich delikatne szare ciała, w których nie płynie krew, przypominają laalki, które stroi się w piękne szaty. W kontekście płócien Białeckiej to strojenie w pióra, wstążki, suszone różyczki, misternie haftowane kwiaty, przezroczyste lekkie tiule i ozdobne koronki konotuje jednak bardziej ubieranie do trumny niż ubieranie córeczki na spacer, by zaprezentować jej urodę światu. Filie–córki przypominają mi postacie z filmu *Inni*, w którym w podobny sposób na czarno-białych fotografiach prezentowali się zmarli. Są zanurzone jakby w innym świecie, bliskie i odległe zarazem. Piękne w nieprzystępny sposób, przystrojone w wyrafinowane zwiewne materie i kokardki. Śnią *Sweet Dreams* (2016). Zielonkawo-tęczowe pawie pióra delikatnie drżą i falują, gdy tylko przed konterfektem córki przechodzi odbiorca – to jednak jedyne symptomy życia. Spektakl i przepych pawich piór pojawiają się bowiem w służbie śmierci, a nie po stronie życia, mimo że w tradycji chrześcijańskiej pióra tego ptaka symbolizują nieśmiertelność.
- Z kolei w tytule cyklu „Must Have” (2015) Białecka – co od lat charakterystyczne dla jej twórczości – odwołuje się do sloganów reklamowych i świata popkultury. Arbitralnie miksuje ten aspekt współczesnej ikonosfery z religijną ikonografią, ukazując dłonie i stopy z wyhaftowanymi stygmatami-kwiatami. A może to wcale nie rany sygnalizujące szczególny związek z Bogiem, lecz – powiedzmy – piękne haftowane ozdoby, które ostatnio stały się modne i *must have*, a ktoś prezentuje nam je we wnętrzu swojej dłoni niczym cenne trofeum z ostatniego shoppingu? A może to nawiązanie do cudownych róż, które rozkwitły nagle, gdy Święty a plea or a token of thanksgiving. Shockingly and painfully, the votive offering is the foetus. Bluish, greyish, as if void of life, it is so different from that in the painting *Gravida*, where it energetically flexes its muscles in a woman's womb and rivets attention to its pinkish body. Set in an embryonic position, it seems to participate in some rite of passage and is handed down from hands to hands: does it cross the borderline of life and death, leaving the would-be mother as a *dolorosa*?
- Moreover, the daughters in the paintings from the “Coffin Portrait of Filia” series (2015–2016) also hang in the balance within the undefinable frontier between the realm of Morpheus and that of Thanatos. Their delicate grey bodies, with no blood, resemble dolls dressed in colourful garments. In the context of Białecka's paintings, this means being adorned with ribbons, feathers, dry roses, elaborately embroidered flowers, transparent light tulle, and decorative laces, which connotes apparel for a coffin rather than dressing a daughter for a walk to present her beauty to the world out there. The *Filiae*-daughters remind me of the figures from the *Others* movie, where the dead were depicted in a similar manner, in black-and-white photographs. They are immersed in another world, it seems, simultaneously close by and distant. Beautiful in an unapproachable way, adorned with elaborate flimsy fabrics and ribbons, they dream *Sweet Dreams* (2016): the greenish and rainbow peacock's feathers tremble and move in a wavy motion when a viewer approaches the daughter's portrait; these are, however, the sole life symptoms. The spectacle and lustre of peacock's feathers appear in the service of death rather than on the side of life, although in Christian tradition this bird's feathers are symbolic of immortality.
- In turn, in the title of the “Must Have” series (2015), Białecka – a recurrent feature of her art for years – invokes advertising slogans and the world of popular culture. She arbitrarily mixes this aspect of contemporary iconosphere with religious iconography, depicting feet and hands with embroidered flower-stigmata. Or perhaps these are not the wounds that signal a unique bond with God but, say, beautifully embroidered decorations, which have recently become voguish and a *must have*, shown to us in the palm of someone's hand as a precious trophy from the last shopping spree? Or perhaps this is a reference to miraculous roses



Franciszek rzucił się nagim ciałem w ciernie, by się umartwić? Może to tatuaże na stopach, wykonane, by stać się bardziej sexy? Ta wieloznaczność kompozycji Białeckiej czyni je tym bardziej intrzygującymi: styl kultury popularnej i ikonografii religijnej owocuje wyjątkowym napięciem, które nakluwa wyobraźnię odbiorców. Moją w każdym razie na pewno. Niektóre „stygmaty” krwawią na czarno zwieszającymi się w dół włóknami kordonka. Wszystkie spośród nich wabią dotyk swoją taktynością, materiałnością i fakturą. Tytułowe *Must Have* interpretowałabym zatem jako pytanie o cierpienie, związane z pragnieniem posiadania czegoś, co – jak nieodwracalnie wmówili nam specjalisci od marketingu – koniecznie musimy mieć, by stać się kimś. Obecnie jakże często jesteśmy stygmatyzowani poprzez zacieranie się różnicy pomiędzy tym, czego rzeczywiście potrzebujemy, a tym, czego pragniemy tylko i wyłącznie dlatego, bo naszą wizją w celach marketingowych uwiedziono.

- *Matrix* (2013), z łaciny macierz, macica czy łono, to obraz ukazujący połączenie dwóch matek z ich córeczkami za pomocą pępowiny. Z ust kobiet wychodzą banderole z reklamowym sloganem „Connecting people”, co w kontekście zobrazowanej sceny nabiera symbolicznego wydźwięku i sugeruje, że jest to połączenie na całe życie, które trwa mimo przecięcia pępowiny. Moim zdaniem malarski świat Białeckiej jest paralelny do przesłania książki Agnieszki Graff *Matka Feministka*, w której autorka opisuje doświadczenie macierzyństwa wbrew radykalnej feministycznej perspektywie.
- Pośród haftowanych obrazów po latach powraca też *Kapłanka* (2017), która ponownie wznosi ręce w górę majestatycznym gestem orantki. Objawia się w pełen splendoru sposób niczym bizantyńska cesarzowa Irena. Jej nagie piersi pokrywa przezroczysty tiul, a głowę zdaje się podtrzymywać majestatyczny, bogato wyszywany złotem „kołnierz”. W jego centrum, na osi postaci, w tondzie rysuje się wizerunek kobiety-słońca z małą dziewczynką. W analogiczny sposób w tradycyjnych przedstawieniach ukazywano często rodzącą personifikację Ziemi – Geę (Gaję). Takową można zobaczyć chociażby na wawelskim nagrobku Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stwosza. Na obrazie Białeckiej w haftowanych złotych „arkadach” pojawiają się

which blossomed suddenly when Saint Francis flung himself naked into their thorns to mortify his body? Perhaps these are tattoos on feet, made to become more sexy? The ambiguity of Białecka's compositions makes them all the more intriguing: the intersection of popular culture and religious iconography bears fruit with exceptional tension, which punctures the viewers' imagination. It definitely does mine. Some of the "stigmata" bleed in black, with vertically drooping threads. They touch one with their tactile, material aspect and texture. I would personally interpret the eponymous *must have* as a question about suffering, linked with the desire to possess something which, as marketing specialists have irreversibly ingrained in our heads, we simply have to have to become somebody. At present, we are very often stigmatised by the erasure of the differences between what we really need and what we covet only because we have been primed by marketing experts.

- *Matrix* (2013), a term originating in Latin meaning the mother or the womb, is an image that shows a combination of two mothers with their daughters by means of umbilical cords. The speech bands emerging from the women's mouths carry the advertising slogan "Connecting people", which in the context of the scene at hand becomes symbolic and implies a connection for life, which does not stop despite the cutting of the cord. To my mind, Białecka's world of paintings is parallel to the message of Agnieszka Graff's book *Matka Feministka* [Mother Feminist], where the author describes the experience of motherhood against a radical feminist perspective.
- *Priestess* (2017), too, comes back among the embroidered paintings; once again, she raises her arms in a solemn gesture of a praying person. She reveals herself, full of splendour, like the Byzantine empress Irena. Her naked breasts are covered with transparent tulle and the head seems to be propped by an elaborate "collar", richly embroidered with gold. In the centre of the collar, on the axis of the figure, in the tondo there is an image of a woman-sun with a small girl. A similar manner of depiction was used in traditional representations of the personification of Earth – Gea (Gaia), giving birth. We can find it, for example on King Casimir Jagiellonian's tomb in Krakow, carved by Veit Stoss. In Białecka's painting, in the embroi-



z kolej postacie kobiet w pozie i z atrybutami skromnej Wenus (Venus Pudica) i Świętego Sebastiana. W wypadku gry z wizerunkiem przebitego strzałami męczennika Białecka – w swoisty dla siebie sposób – feminizuje ikonografię chrześcijańską. W tym ujęciu to sama kobiecość jest przedmiotem ataku i ofiarą strzał głęboko wbijających się w ciało. Kapłanka – na swojej rytualnej, przepysznie strojnej szacie – prezentuje zatem ikony kultu, który celebrytuje. Zaklina mocnym wzrokiem wszystkich tych, którzy spojrzą jej w twarz. Jest jednocześnie naga i ubrana, mocna i bezbronna. Majestatycznie odprawia mszę kobiecości, celebrującą zarówno własną, pełną siły samoświadomość, jak i kruchosć, powiązaną z wystawieniem nagich sylwetek na uprzedniatawiające spojrzenia i grad strzał.

Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna

- Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jest manieryczne w pozytywnym sensie tego słowa: *Manieryzm, podobnie jak sztuka średniowieczna, wiąże realizm przedmiotów z formami oderwanymi od natury, dokładność przedstawiania z abstrakcyjną formułą, rzeczywistość ziemska splata z bytami nadzmysłowymi; artysta manieryzmu, podobnie jak w średniowieczu, dowolnie obiera stopień realności rozmaitych partii obrazu*¹¹. Ponadto twórczość ta wciąż podlega przemianom i przekracza kolejne horyzonty: pod względem zarówno przekazywanych treści, coraz bardziej wpisując się w nurt postfeministycznej sztuki krytycznej, jak i formy malarskiej, która ostatnio została uzupełniona przez haft. Porusza problematykę niezwykle aktualną w obecnych czasach, jak chociażby fascynacja modami i uwikłanie współczesnego człowieka w sidła *must have*. Pokuszę się również o tezę, że Białecka uprawia własną odmianę *subvertisingu*¹² (*subvert* – obalić + *advertising* – reklama), ponieważ wszelkie hasła reklamowe zawłaszcza do wyrażenia swoich poglądów i emocji.
- W malarstwie artystki dokonuje się ciekawy dialog z figuracją, współczesnością i tradycyjną ikonografią, a także z potencjałem pola obrazowego

11 Jan Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 180.

12 Por. Naomi Klein, *No Logo*, tłum. H. Pustuła, Warszawa 2004.

dered gold “arcades” we see women’s figures in the pose and with the attributes of modest Venus (Venus Pudica) and Saint Sebastian. In the game with the image of the martyr shot through with arrows, Białecka in her signature manner feminises Christian iconography. Here femininity itself is under attack, a victim of arrows driven deep into the body. The priestess presents on her ritual, elaborate robe the icons of the religion she celebrates. Her powerful gaze arrests all who look in her eye. She is at the same time nude and dressed, potent and defenceless. She officiates at a mass of femininity, celebrating its own powerful self-consciousness and fragility, evident in the exposure of the nude figures to objectifying gazes and a barrage of arrows.

Beata Ewa Białecka’s Painting as Critical Art

- Beata Ewa Białecka’s painting is mannerist in a positive sense: *Mannerism, like medieval art, links the realism of objects with forms cut off from nature, the precision of rendition with an abstract formula, earthly reality with extrasensory beings; a mannerist artist, like in the middle ages, freely chooses the degree of reality of selected parts of the painting*¹¹. Furthermore, this art is ever evolving and transcends ever new horizons: in terms of the messages conveyed, more and more corresponding to postfeminist critical art and in terms of the painting form, more recently supplemented with embroidery. It touches on issues which are of pressing importance today, such as a fascination with fads and fashions and the entanglement of the contemporary human being in the trap of the *must have*. Let me also add that to me Białecka carries out her own *subvertising*¹² since all advertising slogans are appropriated for airing her own views and emotions.
- The artist’s painting enters into an interesting dialogue with figuration, the present and iconographic tradition, as well as with the potential of

11 Jan Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [in:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, p. 180.

12 See Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, Toronto 2000.

i możliwościami wyzyskania jego newralgicznych obszarów do zbudowania stricte malarskiej narracji, konstruowanej ascetyczną kolorystyką, haftem oraz kontrastami wielkości form. Wszystkie te czynniki pozostają ze sobą w napięciu – podobnym do tego, cechującego *Pietę* – a dzięki temu intrugują siłą oddziaływania, wieloznacznością oraz wyrazistością i oryginalnością wykreowanej wizji. Spotkania z płótnami Białeckiej generują poczucie oczekiwania na kolejne mieszkańców tego osobliwego świata, które zaludnią następne obrazy, i – z analogiczną pewnością siebie jak ich poprzedniczki – uruchomią często subwersywne i niepokojące znaczenia, uwalniające się na pograniczu ikonosfery współczesności, demontażu stereotypowych ról płciowych oraz travestacji uświęconej od wieków ikonografii religijnej. Msza kobiecości musi trwać. Malarstwo Białeckiej uzmysławia, że *[t]ym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest to, co kobiece*. Ponadto – *volens nolens* i mimo swego osobistego charakteru – staje się w obecnych czasach coraz bardziej wywrotowe i polityczne, wspierając kobiety, by *nie pozwoliły się wziąć* czy zawłaszczyć ekspansywnemu państwu. Twórczość tej artystki jest zatem niepowtarzalnym, szalenie oryginalnym i wyrazistym zjawiskiem – tym bardziej że strategie subwersywne stereotypowo przypisujemy artystom-aktywistom, a nie subtelnym kobietom-malarkom, które, jak Białecka, w swojej pracowni samotnie i wytrwale stoją przed sztalugą, by celebrować nabożeństwo i mistycyzm kobiecości.

the painting field and the possibilities of taking advantage of its crucial areas for constructing a strictly painterly narrative, built up of austere colours, embroidery and size contrasts of the forms used. All of these factors are in a state of mutual tension, similar to that of *Pieta*, and as a result intrigue with their power of impact, ambiguity as well as the clarity and originality of the vision. Encounters with Białecka's canvases generate a sense of awaiting successive residents of this unique world, which will be peopled with new paintings and, just as self-assured as their predecessors, will set in motion often subversive and unsettling significations, apparent at the borderline of the iconosphere of the present, the dismantling of stereotypical gender roles and travesty of religious iconography, made sacred through the ages. The mass of femininity must go on. Białecka's painting is the *femininity which cannot be captured*. Moreover, *volens nolens* and despite its personal nature, this painting becomes at present ever more subversive and political, supportive of women so that they would not be exploited or appropriated by an expansive state. The artist's oeuvre is therefore a single, extremely original and clear phenomenon, all the more so since we ascribe subversive strategies to activist-artists rather than to subtle women-painters who, like Białecka, stand in front of an easel, alone yet tirelessly, to celebrate the ritual and mysticism of femininity.

AVE EVE







Narcyz/Narcissus, 2015, 120×150 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery

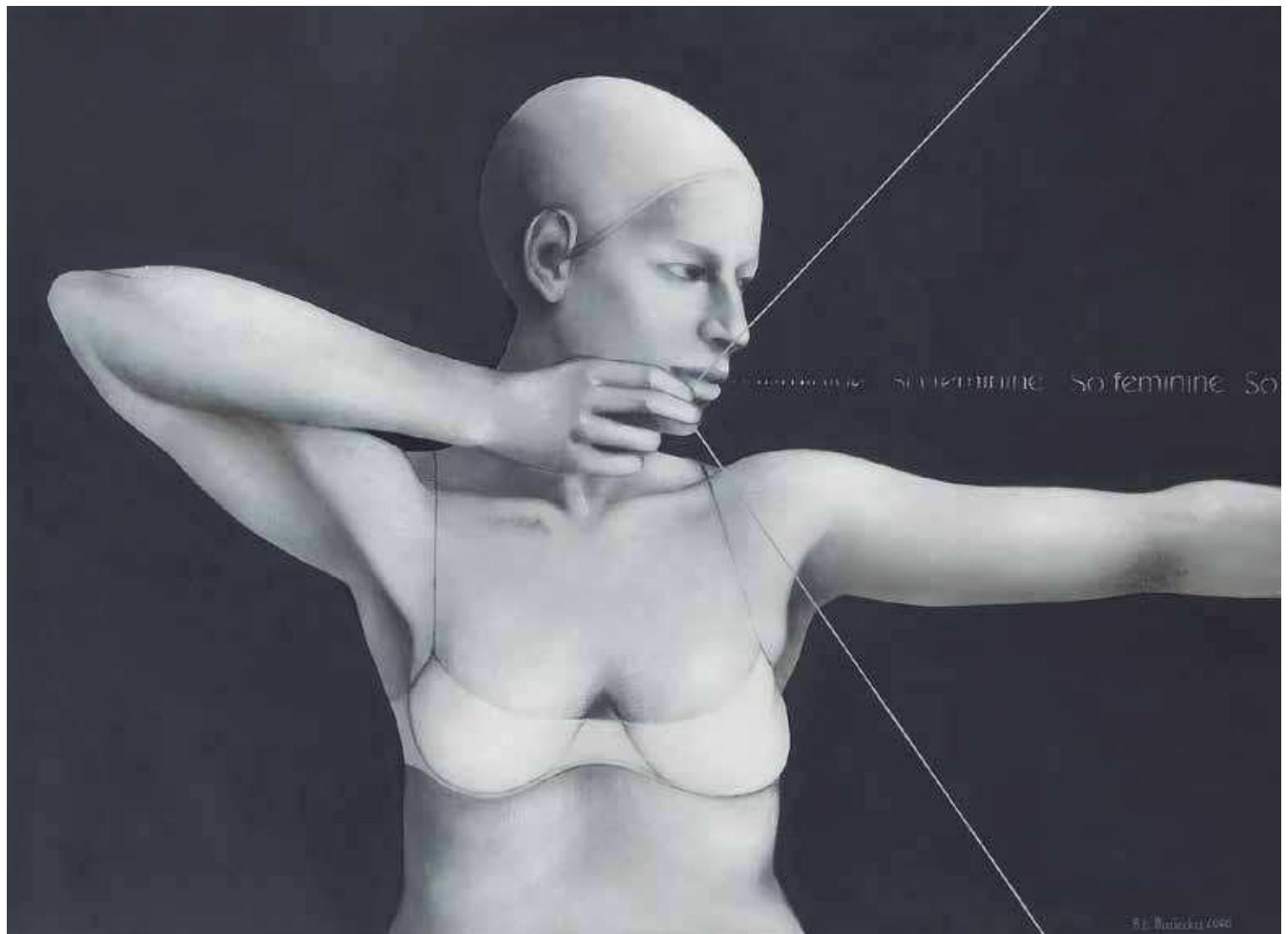


Bezsennosć / Insomnia, 2012, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Chrzest/Baptism, 2008, 150×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Twins, 2013, 40×70 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery
Museo Colección Polo, Spain



Žal/Grief, 2013, 40×70 cm, olej na płótnie, koraliki, cekiny / oil on canvas, beaded embroidery, sequins
Kolekcja prywatna / Private collection

Niemoc/Impotence, 2013, 40×70 cm, olej na płótnie, koraliki, cekiny / oil on canvas, beaded embroidery, sequins

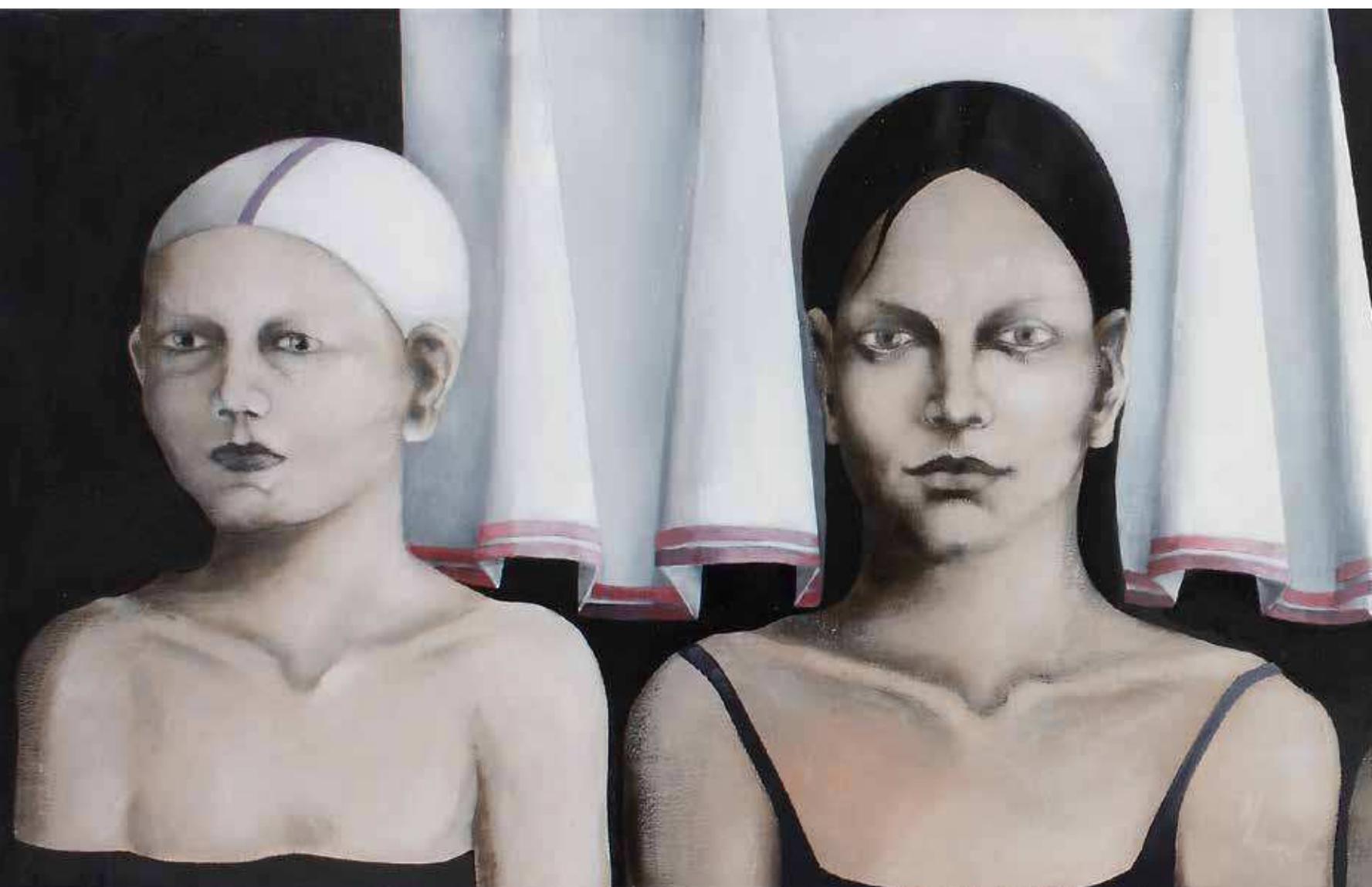




Styematyczka/Stigmatist, 2008, 130×80 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Marta Kuraćuszka / *Martha the Patient*, 2009, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Weronika/Veronica, 2007, 130×50 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection

KUBALA
46

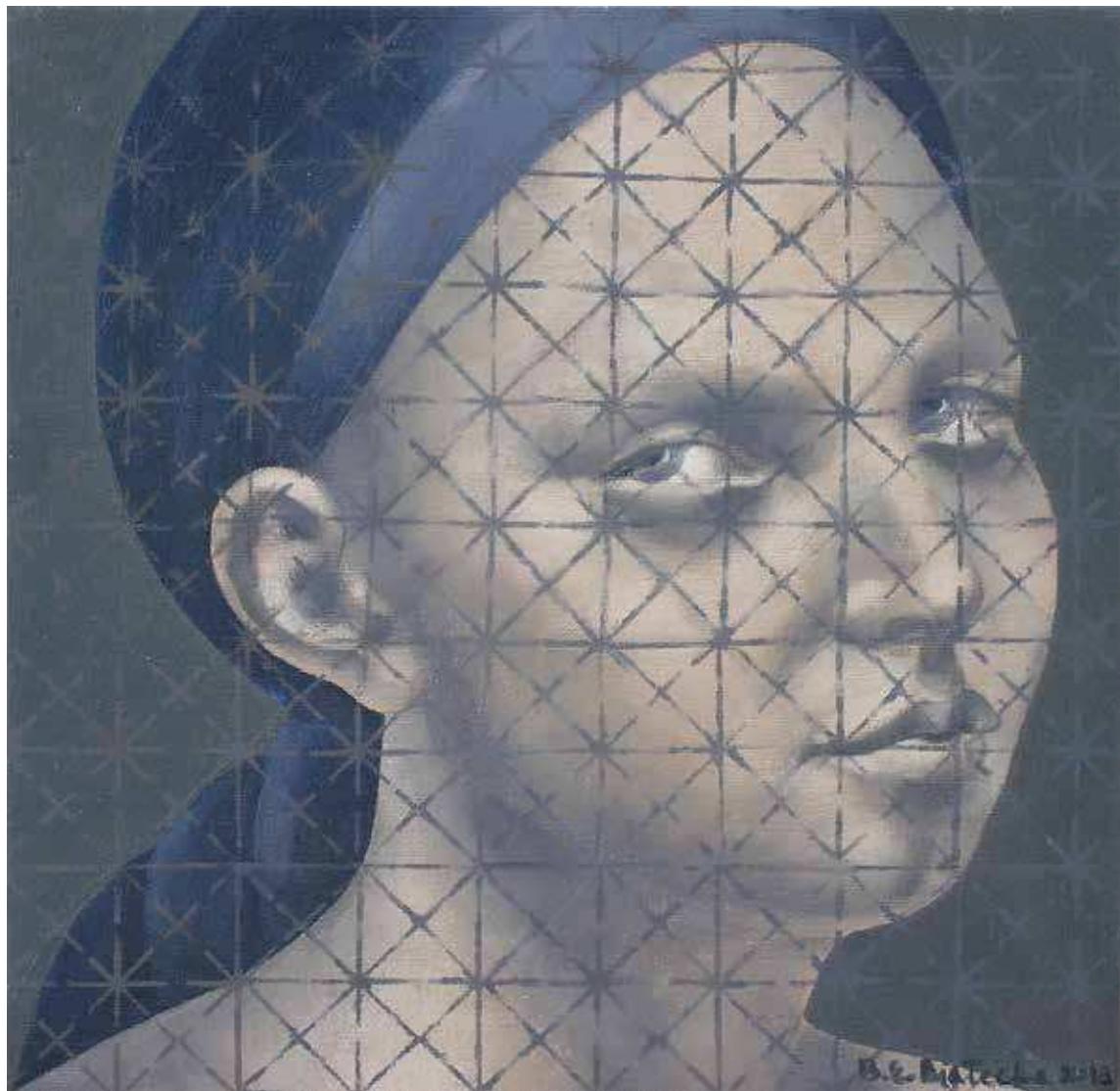
Klara/Clare, 2008, 50×115 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



D.C. BUTTRY 07



D.C. BUTTRY 08



Spowiedź/Confession, 2013, 30×30 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection





Plaża/Beach, 2006, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Ave Ewa / Ave Eve, 2007, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas

Izabela Kowalczyk



Historyczka sztuki, kulturoznawczyni, dr hab., profesor nadzw. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Badaczka i teoretyczka sztuki i kultury współczesnej, kuratorka wystaw. Autorka książek: *Ciało i władza. Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90.* (2002); *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (2002); *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce* (2010); *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* (2010). Autorka około 250 artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych. Kuratorka wystaw zbiorowych i indywidualnych, między innymi w Galerii Miejskiej „Arsenał” w Poznaniu, Galerii ON w Poznaniu, CSW Znaki Czasu w Toruniu. Laureatka Nagroda Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną i naukową oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza*.

Art and cultural historian, art critique and curator, hold Ph.D. degree in History (2001) and habilitation degree in Cultural Studies (2012), works as an associate professor at the University of Arts in Poznań. Author of publications on critical art, feminist art, interpretations of recent history etc. Her publications include among others books: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* [Body and Power in Polish Critical Art in 90.] (2002); *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* [Dangerous Liaisons of Art and Body] (2002); *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce* [Polish-Mothers, Boys and Cyborgs. Art and Feminism in Poland] (2010); *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* [Travel to the Past. Interpretations of Recent History in Polish critical Art] (2010) and about 250 articles.

Beata Ewa Białecka – Madonna w melancholii

Beata Ewa Białecka – a Melancholy Madonna

- Obrazy Beaty Ewy Białeckiej ujawniają fascynację gotyckim malarstwem sakralnym. W większości przedstawień postacie ustawione są frontalnie do widza, ukazane na gładkim, najczęściej czarnym lub niebieskim tle, w stosunkowo płaskiej przestrzeni. Ikonograficzne wzorce to przede wszystkim przedstawienia maryjne: Madonna z Dzieciątkiem, zwiastowanie, Pieta, Dwie Marie, zaśnięcie Marii. Co ciekawe, nawet w odwołaniach do takich tematów jak Dobry Pasterz czy Święty Sebastian ukazane zostały postacie kobiece. Twarze przedstawionych kobiet i dziewczynek są skupione, a zarazem wydają się nie wyrażać żadnych emocji. Charakterystyczne są gładko zaczesane ciemne włosy, wysokie czoła, oczy zwrócone wprost na widza lub zamknięte w przypadku obrazów przypominających wiżerunki pośmiertne. Pojawiają się swoiste gesty, na przykład uniesione do błogosławieństwa ręce czy ręce otaczające gorejące serca. Czasem odnajdziemy również przedstawienia stygmatów. Ponadto na części obrazów umieszczone zostały aplikacje w postaci finejjskiego haftu, wzorów utkanych z koraliów czy innych ozdób, na przykład tiulu, zasuszonych róż oraz pawich piór. Ze względu na kolorystykę, oszczędność środków wyrazu oraz gładkie tła obrazy te wydają się zimne i trzymające widza na dystans – jakby
- Paintings by Beata Ewa Białecka reveal a fascination with Gothic sacred painting. In most of the works, the characters face the viewer and are shown on a smooth, mostly black or blue background, within a relatively shallow space. Iconographic patterns are primarily Marian performances: Madonna and Child, annunciation, Pieta, Two Marys, Mary's dormition. Interestingly, the female figures are shown even in the references to themes such as the Good Shepherd or Saint Sebastian. The faces of the women and girls presented are focused, yet do not seem to express any emotion. Characteristic are smoothly-combed dark hair, high foreheads, eyes gazing straight at the viewer or closed, as in the case of the pictures resembling posthumous images. There are specific gestures, such as hands raised in a gesture of a blessing or hands surrounding burning hearts. Sometimes we will also find the stigmata. In addition, some of the images include applique such as fine embroidery, patterns of beaded ornaments, tulle, dried roses, and peacock feathers. Due to the colour scheme, the austere means of expression and the smooth backgrounds, the images seem cold and hold the viewer at bay, as if hiding the artist's secrets related to

skrywały tajemnice artystki związane z kobiecością, macierzyństwem, przemijaniem. Cielesność ukazanych kobiet jest tu silnie zaznaczona. Nie jest to jednak ciało podległe duszy jak w chrześcijańskiej doktrynie, tutaj duch i ciała są całkowicie ze sobą zespółone. Nie jest potępione jako siedlisko pokus i źródło występu. A seksualność nie jest tu utożsamiona z grzechem. Wymowa większości obrazów jest melancholijna, mogą się one kojarzyć wręcz z odprawianiem żałoby.

● Obrazy te odsyłają do historii sztuki średniewieczna. Gdy je oglądam, przychodzi mi na myśl niezwykłe i niepokojące przedstawienie *Madonny z Dzieciątkiem wśród Aniołów* (1450) Jeana Fouqueta, będące częścią dyptyku z Melun. Przezroczyste perizonium nie przykrywa genitaliów małego Jezusa, a uniesiony nad nimi jego palec wskazujący wydaje się podkreślać ten aspekt cielesności, który – jak dowodzi Leo Steinberg – miał być dowodem ludzkiej natury Zbawiciela. Najbardziej jednak przykuwa spojrzenie odsłonięta okrągła pierś Madonny. Steinberg stwierdza: *Typ ikonograficzny Maria lactans, popularny od połowy XV w., służył zapewnieniu wiernych, że Bóg wzrastający przy piersi Marii istotnie stał się człowiekiem i że ona sama – jako ta, która dawała wsparcie Bogu-człowiekowi w jego nieporadności – zdobyła nieskończone uznanie w niebie*¹.

● Madonna na obrazie Fouqueta ma także wyjątkowo szczupłą talię, ubrana jest w modne dworskie szaty: granatową suknię i gronostajowy płaszcz. Zgodnie z ówczesną modą ma wysoko ogolone czoło i delikatne rysy twarzy. Wyraz twarzy jest zagadkowy, jeśli nie wręcz melancholijny. To najbardziej zaskakuje, gdyż – jak zauważa Julia Kristeva – smutek i znękanie serca w średniowieczu były uznawane za utratę Boga².

● Obraz ten skrywa niezwykle ciekawą historię, a zarazem dramat kobiety, która została sportretowana pod postacią Madonny. Chodzi o Agnès Sorel, metresę króla Francji Karola VII i matkę jego trzech córek, a także damę honorową dworu najpierw matki Karola księżnej andegaweńskiej

femininity, maternity and the transient nature of life. The bodily aspect of the women shown here is strongly emphasized. However, it is not the body which is subordinate to the soul, as in Christian doctrine; here the spirit and the body merge in a perfect union. Neither is the body condemned as a plexus of temptation and a source of vice. Sexuality here is not equated with sin. Most images are melancholy and actually may evoke associations with mourning.

● These paintings refer viewers to the history of medieval art. When I watch them, I immediately think about the unusual and disturbing image *The Virgin and Child with Angels* (1450) by Jean Fouquet, part of the Melun Diptych. The transparent perizonium does not cover the genitals of the small Jesus, and the index finger above them seems to emphasize this aspect of the body which, as Leo Steinberg argues, was to prove the human nature of the Saviour. But the most riveting view is that of the Madonna's bare breast. Steinberg states: *The iconographic type Maria lactans, popular since the mid-fifteenth century, served to assure the faithful that God, nurtured at Mary's breast, was indeed a man, and that she herself, as the one who gave support to God in his impotence, won infinite recognition in heaven*¹.

● The Madonna in Fouquet's painting also has a very slim waistline and is dressed in fashionable court robes: a navy-blue dress and ermine coat. In keeping with the fashion of the day, she has a highly-shaved forehead and delicate facial features. Her facial expression is mysterious, if not melancholy. This is actually the most surprising because, as Julia Kristeva notes, in the Middle Ages sadness and a heartbroken heart were considered tantamount to a loss of God².

● This picture captures a very interesting story as well as the drama of a woman who was portrayed as the Madonna. The woman in question is Agnès Sorel, a mistress of king Charles VII of France and mother of his three daughters, as well as an honorary maid of the court, first to

1 Leo Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 17.

2 Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przet. M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 10.

Leo Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, transl. M. Salwa, Krakow 2013, p. 17.

Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, transl. M.P. Markowski, Krakow 2007, p. 10.

Izabeli, a potem jego żony Marii. Opisywana była jako wyjątkowo piękna i inteligentna, nazywano ją Dame de Beauté. Podobno to właśnie ona skłoniła Karola VII, lubiącego się w dworskich zabawach, do zerwania rozejmu z Anglikami w trakcie wojny stuletniej i podjęcia walk prowadzących do zwycięstwa Francji. Tym samym, według części przekazów, Agnès Sorel miała odegrać przy królu podobną rolę jak Joanna d'Arc, choć nie była dziewicą. Na jej nagrobku umieszczono epitafium: *Jedyna spośród metrów naszych władców, która zasłużyła się ojczyźnie, ponieważ oddała królowi swoje wdzięki za cenę wypędzenia Anglików z Francji*³.

- Dyptyk z Melun został zamówiony przez sekretarza i skarbnika królewskiego Étienne'a Chevaliera, który również utrzymywał bliskie stosunki z Agnès. To on wraz ze swym patronem Świętym Stefanem został przedstawiony na drugiej części dyptyku, oddając hołd Marii, a w gruncie rzeczy swojej kochance. Można przypuszczać, że ten obraz jest rodzajem zemsty Chevaliera na swoim władcę. Bo choć Agnès swój ostatni czas spędzała u boku Karola VII, będąc w ciąży, asystowała mu nawet w obozie wojskowym pod Rouen⁴, to obraz utrwaliał na wieki jej więź z Étienne'em. Obraz powstał prawdopodobnie w roku śmierci Agnès – zmarła 9 lutego 1450 roku, kilka dni po urodzeniu najmłodszego dziecka, czwartej córki Karola VII, która także zmarła kilka godzin po narodzinach. Okoliczności śmierci Agnès były dość tajemnicze, podejrzewano nawet otrucie przez syna Karola VII – Ludwika XI. Przypuszczalną przyczyną śmierci było zatrucie rtęcią, którą była leczona w trakcie ciąży na trawiące ją pasożyty. Możliwe, że obraz powstał już po śmierci Agnès, gdyż Jean Fouquet wcześniej (między 1442 a 1450 rokiem) namalował jej portret, ukazując ją w tej samej sukni i również z odsłoniętą lewą piersią. Dyptyk pierwotnie został umieszczony w kościele Dziewic w Melun nad grobem Agnès Sorel. Na początku

Charles' mother, the duchess of Ange, Izabela, and then to his wife Mary. She was said to be exceptionally beautiful and intelligent, and was called Dame de Beauté. Allegedly, it was she who persuaded Charles VII, who revelled in court games, to break a truce with the English during the Hundred Years' War and take up the fighting which led to France's victory. By the same token, Agnès Sorel, though no virgin, was to play a role similar to that of Joan of Arc. The epitaph on her tombstone read: *The only one of our rulers' mistresses who contributed to the homeland, because she offered the king her charm at the price of expelling the English from France*³.

- The Melun Diptych was commissioned by the royal registrar and treasurer Étienne Chevalier, who himself was in a relationship with Agnès. He and his patron saint Stephen were presented on the second part of the diptych as paying homage to Mary, i.e. in fact to his lover. It can be assumed that this image is Chevalier's revenge exacted on his king. Although Agnès spent most of her time at the side of Charles VII and while pregnant, she even assisted him in the military camp at Rouen⁴, this painting has immortalised her relationship with Étienne. The picture was made most probably in the year Agnès died on February 9, 1450, a few days after the birth of her youngest child, the fourth daughter of Charles VII, who also died several hours after birth. The circumstances of Agnès's death were rather mysterious; she was suspected of having been poisoned by the son of Charles VII, Louis XI. A probable cause of death was mercury poisoning, which she was treated with against parasites during her pregnancy. It is possible that the picture was created after the death of Agnès, because earlier (between 1442 and 1450), Jean Fouquet painted her portrait, showing her in the same dress and also with her bare left breast. The diptych was originally placed in the Church of the Virgins in Melun, above the grave of Agnès Sorel. At the begin-

3 Jacek Kowalski, *Pan zasłonił swoje oblicze*, [w:] Stanisław Czekalski (red.), „Dziewica Orleańska” Jana Matejki, Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 2003, s. 21.

4 Tamże, s. 23.

3 Jacek Kowalski, *Pan zasłonił swoje oblicze*, [in:] Stanisław Czekalski (ed.), „Dziewica Orleańska” Jana Matejki, proceedings of the 2nd seminar of the AMU Institute of Art History and the National Museum in Poznań, Poznań 2003, p. 21.

4 Ibid., p. 23.

dzieciętnastego wieku na portalu prowadzącym do jej nagrobka napisano: *Jam jest Agnieszka. Niech żyje Francja! Niech żyje miłość*⁵.

- Obraz wciąż pozostaje źródłem rozmaitych domysłów. Choć w średniowieczu często ukazywano Marię karmiącą Dzieciątko, zwraca się uwagę, że zwykle odsłania ona prawą piersią, gdyż lewa kojarzona jest z grzechem i rozpustą⁶. Podkreślano też ukryty erotyzm tego przedstawienia, wyraźnie zaznaczone czerwone usta i dość bezwstydną pozę postaci Madonny. Przede wszystkim fascynuje niejednoznaczność cechującą obraz Fouqueta, związana ze zbliżeniem do siebie dwóch postaci Niepokalanej Maryi i królewskiej kochanki, bliskość miłości i śmierci, erotyzmu i melancholii, a także tragiczny wyłaniający się z historii Agnès Sorel, dla której jedyną możliwością posiadania wpływu na życie publiczne, a zarazem zaistnienia w historii, była alkowa.
- Niejednoznaczność cechuje też obrazy Beaty Ewy Białeckiej. Wydaje się, że również tutaj – mimo pozornego chłodu i oszczędności środków wyrazu – za każdym obrazem kryje się jakiś dramat, jak w przypadku dzieła Fouqueta. Wykrawane przez artystkę sceny splatają w swych znaczeniach życie i śmierć, cielesność i duchowość, smutek i nadzieję. Przez to sprawiają wrażenie misteryjne, będące parareligijną opowieścią o ludzkim, a dokładniej kobiecym, życiu. Można odnieść do nich słowa Julii Kristevey z jej rozoważań na temat depresji i melancholii: *różnorodność nastrojów, paleta smutku, misterność smutku czy żałoby są oznakami człowieczeństwa: oczywiście nie triumfującego, ale jednak subtelnego, wojowniczego i twórczego (...)*⁷.
- W przeciwnieństwie do przedstawienia Madonny u Fouqueta, gdzie historia ukazanej kobiety jest możliwa do odtworzenia, choć towarzyszą jej liczne znaki zapytania, w przypadku obrazów Beaty Ewy Białeckiej widz/widzka skazany/skazana jest na domysły. Tajemniczość tych dzieł prowokuje do tworzenia własnych historii na ich temat, dopowiedzenia tego, co wydaje

ning of the nineteenth century, an inscription added on the portal leading to her tombstone read: *I'm Agnes. Long live France! Long live love*⁵.

- The image remains a mystery and provokes various conjectures. Although in the Middle Ages Mary often appeared as feeding her baby, it is noted that she usually revealed her right breast, because the left one is associated with sin and debauchery⁶. The hidden eroticism of the image was also highlighted: the prominent crimson lips and the rather shameless pose of the Madonna figure. First of all, however, what is fascinating is the ambiguity of Fouquet's image, connected with the merger of the two figures: of the Immaculate Mary and the royal lover, a merger of love and death, eroticism and melancholy as well as the tragedy emerging from the story of Agnès Sorel, for whom being someone's lover was the only possibility of having an influence on public life.
- Ambiguity is also characteristic of Beata Ewa Białecka's paintings. It seems that here, too, despite the apparent coolness and cost-effectiveness of the means of expression, there is a drama behind every painting, as in the case of Fouquet's work. The scenes created by the artist intertwine life and death, body and spirit, sadness and hope. Thus, they resemble a mystery play scene, a para-religious story about human life, more precisely about the life of the woman. You can refer to them Julia Kristeva's words from her reflections on depression and melancholy: *The variety of moods, the palette of sadness, the mystery of sadness and mourning are signs of humanity: obviously not triumphant, but subtle, militant and creative. (...)*⁷.
- Unlike Fouquet's Madonna, where the story of a woman can be traced back, though it is accompanied by numerous question marks, in the case of images by Beata Ewa Białecka the viewer is limited to conjecture. The mysterious nature of these works provokes the creation of viewers' own stories, of supplementing what seems

5 Tamże, s. 21.

6 Ewelina Karpińska-Morek, *Najbrzydsze Madonny*, www.sztukatulka.pl/index.php/2011/04/01/najbrzydsze-madonny/, dostęp: 11.04.2011.

7 Julia Kristeva, dz. cyt., s. 26.

5 Ibid., p. 21.

6 Ewelina Karpińska-Morek, *Najbrzydsze Madonny*, www.sztukatulka.pl/index.php/2011/04/01/addish-madonny/, access date: 11.04.2011.

7 Julia Kristeva, op. cit., p. 26.



się skryte za sztywną gotycką konwencją. Domysły prowokują odsłanianie dramatów, które być może kryją się na tych obrazach.



● Na obrazie Bialeckiej *Dwie Marie* (2005) postaci w czarnych sukniach siedzą z szeroko rozłożonymi nogami, jedna przegląda się w lusterku, u drugiej na kolanach leży niemowlę. Pod materiałem sukni widać ich bujne kształty, a zwłaszcza obfite piersi. Choć są prawie identyczne i siedzą na wprost widza, ze względu na lekko odwrócone od siebie głowy oraz grę spojrzeń widać wyraźnie, że toczy się między nimi niema walka. Kobieta z lustrem patrzy tylko na siebie, kobieta z dzieckiem – w kierunku tej drugiej. Czy chodzi o odwieczną rywalizację kobiet, o poczucie, że tylko macierzyństwo czyni kobietę pełnowartościową? Czy raczej to spojrzenie na samą siebie sprzed okresu macierzyństwa, a może nawet tęsknota za tym, co było kiedyś? Bo dziecko może być też ciężarem, a kobieta przestaje należeć tylko do siebie.

● Jeszcze bardziej niepokojące są dziewczęce konterfekty ukazujące dziewczynkę z zamkniętymi oczyma, leżącą jakby w trumnie. Na jednym z tych obrazów *Konterfekt Filia* (2015/2016) jej ciało przyodziane jest w tiulową halkę i skrępowane czarną wstążką. Jedynymi białymi elementami, które jej towarzyszą, są róże przywołujące na myśl stygmaty na dloniach odwróconych wewnętrzmem do góry. W innym przedstawieniu ciało dziewczynki ubrane jest w koszulkę z zielonych pawich piór, które przypominają rosnącą trawę, jakby to ciało było budulcem dla odradzającej się natury. Dziewczynki mają na głowach czarne chustki, przez co ich wysokie czoła nasuwają skojarzenie z przedstawieniem Madonny Fouqueta, podobnie jak ich biała skóra. Chustki te związane są tasiemkami pod brodą – kiedyś w taki sposób zabezpieczano twarz zmarłych, aby utrzymać zamknięte usta. W trzecim konterfekcie ukazana została *Klara* (2015), jej poza jest nieco bardziej swobodna niż w przypadku dwóch poprzednich i bardziej kojarzy się ze snem. Ta sama chustka z taśmą pod brodą oraz białe serce z naczyniami krwionośnymi wyhaftowane na czarnej sukience znowu nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z wizerunkiem zmarłej. Czarne róże otaczające serce, do których zbliżają się

hidden behind a rigid Gothic convention. Conjectures provoke revealing the dramas that may be hidden in these images.

● In the picture of Bialecka titled *Two Marys* (2005), the figures in black dresses sit with their legs widely spread; one looks in the mirror and the other has a baby on her knees. Under the cloth of the dress one can see their lush shapes, especially the abundant breasts. Although they are almost identical and sit facing the viewer, their slightly tilted heads and their glances are indicative of a struggle taking place between them. A woman with a mirror is regarding only herself, while a woman with a baby is looking in the direction of the other one. Is it about the eternal rivalry of women and a feeling that only motherhood makes a full-fledged woman? Or is it rather a look at oneself from before the maternity period, or maybe even a longing for the time past? After all, a child can also be a burden and a woman ceases to belong only to herself.

● Even more disturbing are the girls' portraits showing a girl with closed eyes, lying in a coffin, it seems. In one of these images *Coffin Portrait of Filia* (2015/2016), the girl's body is dressed in a tulle slip and bound with a black ribbon. The only white elements visible are the roses that resemble the stigmata, on the hands that are turned upside down. In another portrait, the girl's body is dressed in a green shirt with a peacock-feather pattern which resembles a growing grass, as though the body was a building block for the regenerating nature. The girls have black kerchiefs on their heads and so their high foreheads, as well as their white skin, bring to mind Fouquet's Madonna. These kerchiefs are tied with ribbons under the chins; this used to protect the face of dead people in order to keep their mouths closed. In the third portrait, *Clare* (2015), is depicted in a bit more relaxed pose than in the case of the previous two girls; furthermore, she can be more readily associated with sleep. The same headscarf with a ribbon under the chin and a white heart with blood vessels embroidered on a black dress again leave no doubt that we are dealing with an image of a deceased person. Black roses surrounding the heart, which the female



- kobiece dłonie (to również obraz zaczerpnięty z wizerunków ukazujących Chrystusa i Maryję z gorejącym sercem), na obrazie *Must Have* (2015) wydają się jednoznaczny znakiem żałoby.
- Wyhaftowane serce, tym razem krwawiące, towarzyszy też przedstawieniu *Dolorosy* (2015). Patrzącą wprost na widza – ale oczyma, które nie widzą – matka bolejąca wyciąga przed siebie ręce, które osłaniają jej krwawiące serce. Pomiędzy rękoma wyczuwalna jest pustka. Powinny one osłaniać dziecko, przytulać je do swego ciała. Jednak dziecko w czarnej sukience leży niczym martwe na kolanach matki. Tu interpretacji może być kilka. Być może to kobieta, która niczym Matka Boska przeczuwa przyszłą śmierć swego dziecka i już nad nią boleje. Być może jest to kobieta, która straciła dziecko, a jej serce wypełnia niemożliwy do opisania ból. A może pograżona w depresji matka, która nie jest w stanie otoczyć swego dziecka miłością? W każdym przypadku jej zamknięcie się w sobie, zasklepienie własnym bólem nie pozwala jej dostrzec zewnętrznej rzeczywistości. Stawia to widza/widzkę w sytuacji bycia świadkiem jej cierpienia. Mimo bliskości ukazanej kobiety jej spojrzenia skierowanego pozornie na widza zbudowana między nimi bariera bólu wydaje się niemożliwa do przekroczenia.
 - Podobnie jest na obrazie *Maternity* z cyklu „Lacrimosa” (2014). Tu również zwraca uwagę nieobecny wyraz twarzy matki i jej niewidzące spojrzenie. W pracy *Dolorosa* kobieta ubrana jest w czarną szatę, spod której prześwitują kształty jej ciała, natomiast na obrazie *Maternity* jest półnaga, a koloryt skóry – lekko zaróżowionej – wyraźnie kontrastuje z niebieskawym kolorem skóry leżącego na jej kolanach dziecka. Tu już bardziej jednoznacznie mowa jest o jego utracie. Obraz przywołuje na myśl już nie tylko ikonografię średniowieczną, ale staje się dalekim echem obrazów Andrzeja Wróblewskiego, choćby jego *Matki z zabitym dzieckiem* (1949), na którym koloryt skóry zastrzelonego dziecka jest właśnie niebieski. Błękit symbolizujący śmierć pojawia się też w cyklu „Rozstrzelany” (1848–1849). Zimnoniebieska barwa postaci jest – jak pisze Piotr
- hands are approaching (this is also a picture taken from images depicting Christ and Mary with a burning heart), in the painting *Must Have* (2015) appear to be a clear sign of mourning.
- The embroidered heart, this time bleeding, accompanies the image of *Dolorosa* (2015). Looking straight at the viewer, yet with sightless eyes, the suffering mother stretches out her arms, which shelter her bleeding heart. There is a tangible emptiness between the hands. The hands should be sheltering a baby, hugging it to her body. But the baby in the black dress is lying on her mother's lap, as if dead. This provokes a number of interpretations. Perhaps it is a woman who, like the Virgin Mary, has a premonition of her child's future death and is already in mourning over it. Perhaps it is a woman who has lost a baby and her heart is filled with an indescribable pain. Or perhaps it is a depressed mother who is unable to shelter her child with love? In any case, shutting herself in, concentrating solely on her own pain does not allow her to see the outside reality. This puts the viewer in a situation of an eyewitness of her suffering. Despite the proximity of the woman portrayed, her seemingly direct gaze at the viewer, the pain barrier between them seems impossible to cross.
 - The same is true about the painting *Maternity* from the “Lacrimosa” series (2014). Here, too, what rivets the eye is the absent-minded expression of the mother's face and her unseeing look. In the painting *Dolorosa* the woman is dressed in a black robe which highlights the shape of her body, while the woman in the painting *Maternity* is half-naked and her pinkish complexion contrasts with the bluish colour of the skin of the child lying in her lap. The sense of loss is more direct here. The picture brings to mind not only medieval iconography, but it becomes a distant echo of Andrzej Wróblewski's paintings, e.g. his *Mother with a Killed Child* (1949), where the skin colour of the shot child is blue. The blue symbolizing death also appears in the “Executions” cycle (1848–1849). The cold blue colour of the character is – as Piotr Piotrowski writes



Piotrowski – barwą *już nie życia, lecz kaźni*⁸. Historyk sztuki interpretował te obrazy jako projekcję traumatycznego doświadczenia artysty, jakim była dla niego śmierć ojca, i jednocześnie próbę usunięcia z psychiki urazu⁹. Obrazy Beaty Ewy Białeckiej wydają się również próbą przepracowania trudnych doświadczeń.



- *Ex Voto* (2015) to z kolei obraz, który wydaje się mówić o ocaleniu dziecka. *Ex voto* w dziejach sztuki to dar wotywny składany bóstwu w intencji błagalnej lub dzięczynnej. Najczęściej były to małe figurki z gliny lub metalu¹⁰. Na obrazie Białeckiej wizerunek płodu został wyhaftowany z dbałością o najdrobniejsze szczegóły, choć pozostałe końcówki nitek mogą wywoływać wrażenie zarastających jego ciało włosków. Ujawnia się w tym jakaś delikatność i bezbronność. Ten obraz otaczają trzy dłonie: dwie wydają się należeć do matki, która obejmuje swój brzuch, trzecia dłoń umieszczona najbliżej może się kojarzyć z podrzymaniem życia. Motyw obejmowania dłońmi ciężarnego brzucha, na którym widoczny jest wizerunek płodu, pojawia się też w pracy *Gravida* („Ciężarna”) (2014). Ukażana kobieta ma skupiony, zatroskany, niemal płaczący wyraz twarzy. Jej półprzymknięte migdałowe oczy przypominają nieco oczy Agnès Sorel z obrazu Fouqueta. Postać kobiety okalają główki sześciorga dzieci, z których każde ma wyhaftowaną, jakby przyczepioną do opaski lub chusty na czole złotą różę. Wydaje się, że lęk i smutek przyszłej matki wiążą się z pamięcią utraconych wcześniej dzieci.
- Smutek, nostalgia, niewidzące spojrzenia, oczy nabrzmiałe od łez pojawiają się też na innych płótnach, choćby w przedstawieniu *Żał* (2013), gdzie głowy dwóch kobiet (a może wyjątkowo kobiety i mężczyzny?) nachylają się ku sobie, próbując udzielić sobie nawzajem wsparcia. Mimo tej bliskości wydaje się, że nie są w stanie wyjść poza barierę bólu i przełamać samotności oraz ogarniającej je melancholii.
- Kobieta na obrazie *Narcyz* (2015) klęcząca na charakterystycznej podłodze, będącej



- *no longer the colour of life but torture*⁸. The art historian interpreted these paintings as a projection of the artist's traumatic experience of his father's death, and at the same time as attempts to remove this trauma from psyche⁹. Beata Ewa Białecka's paintings also seem to be trying to come to terms with difficult experiences.

- *Ex Voto* (2015) is, in turn, an image that seems to speak of saving a child. In the history of art, *ex voto* is a votive gift to the deity in the intention of imploring or giving thanks. Mostly they were small clay or metal figurines¹⁰. In Białecka' painting, the image of the foetus was embroidered with attention to the finest details, although the remaining ends of the threads may give the impression of the foetus's body hair. There is some delicacy and vulnerability in it. This picture is surrounded by three hands: two seem to belong to the mother, who holds up her belly, while the third hand, placed the lowest, may be associated with sustaining life. The motif of embracing with hands a pregnant belly, on which the image of the foetus is visible, appears in the work *Gravida* ("pregnant") (2014). The woman shown is focused, anxious, on the verge of tears. Her semi-closed almond eyes are slightly reminiscent of the eyes of Agnès Sorel from Fouquet's picture. The woman's figure is surrounded by heads of six children, each of whom features on the forehead an embroidered gold rose, which seems attached to a band or scarf. It appears that the fear and sadness of the future mother is associated with the memory of the previously lost children.
- Sadness, nostalgia, unseen looks, eyes swollen with tears appear also in other canvases, e.g. in *Grief* (2013), where the heads of two women (and perhaps, for a change, of a woman and a man?) lean toward each other as if trying to offer support. Despite this proximity, they seem unable to overcome the barrier of pain and their loneliness and melancholy.
- The woman in the picture *Narcissus* (2015), kneeling on a characteristic mosaic of black

8 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 18.

9 Tamże, s. 17.

10 Stefan Kozakiewicz (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1969, s. 104.

8 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, p. 18.

9 Ibid., p. 17.

10 Stefan Kozakiewicz (ed.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1969, p. 104.

mozaiką biało-czarnych kwadratów, przegląda się w ozdobnym lustrze, w którym zamiast jej odbicia pojawia się wizerunek trupiej czaszki. W tym przypadku artystka łączy ze sobą dwa motywy – kochającego tylko samego siebie Narcyza oraz Vanitas – przypomnienie o przemijaniu i śmierci. Uderza samotność ukazanej kobiety – może jak mitologiczny Narcyz odrzuciła wszelką miłość, zbyt dumna, aby pokochać kogokolwiek poza samą sobą? A może raczej pogrążona jest w narcystycznej melancholii, która wyraża się w postaci odłączenia od po-pędu życia, co powoduje niemożność pokochania kogokolwiek¹¹? Byłyby to więc obraz nie tyle przemijania, ile depresji. Jak stwierdza Julia Kristeva: *Depresja jest ukrytym obliczem Narcyza, które nosić on będzie aż do śmierci, ale którego nie dostrzega, podziwiając siebie w odbiciu*¹².

- Przemijanie w sposób bardziej jednoznaczny przedstawia obraz *Weronika* (2007), ukazując cztery okresy z życia kobiety – dzieciństwo, młodość, dojrzałość i starość, ukrywające się pod czterema wcieleniami: sportswomenki, kobiety cielesnej, intelektualistki i mniszki.
- Choć na większości obrazów Białeckiej można wyczuć smutek i melancholię, nie można mówić o beznadziei. Finezyjne hafty i dekoracje wprowadzają do tych przedstawień subtelną lekkość. W części z nich uwidaczniają się elementy ironii, dystansu, puszczenia oka do widza. Tak dzieje się na przykład na obrazie *Insomnia* (2012) ukazującym w układzie pasmowym baranki, które liczy się, aby zasnąć. Obrazy, w które wkrada się humor, rozładowują wrażenie związane z poczuciem obcowania z czymś dramatem. Uwidacznia się tu radość życia i czerpanie szczęścia z drobnych epizodów. Te elementy humoru to na przykład żółty zabawkowy samochodzik trzymany przez dziewczynkę siedzącą na ramionach matki w przedstawieniu Św. Krzysztof (2006), żart związany z tym, że ma się cały dom na głowie (*Mam cały dom na głowie*, [2006]), czy ukazanie męskich świętych pod postacią małych dziewczynek (Św. Sebastian, [2007]). Melancholię przełamuje również przedstawienie kobiecej siły, na przykład na obrazie *Artemida* (2008).

and white squares, looks at an ornate mirror in which a skull appears instead of her reflection. In this case, the artist brings together two motifs, those of Narcissus, who loved only himself, and of Vanitas and thus reminds the viewer of passing and dying. What strikes one is the loneliness of the woman; perhaps like the mythological Narcissus she has rejected all love, too proud to love anyone but herself? Or rather, she is engulfed in narcissistic melancholy, which expresses itself in the separation from the vital drive, which instils the inability to love anyone¹¹? This would be a picture not so much of passing away but of depression. As Julia Kristeva states: *Depression is the hidden face of Narcissus, which he will carry until death, but which he does not see, admiring himself in his reflection*¹².

- Transition, passing away is shown more explicitly in the painting *Veronica* (2007). We see four periods of a woman's life - childhood, youth, maturity, and old age, hiding under four incarnations: of a sportswoman, carnal woman, intellectual, and nun.
- Although most of Białecka's paintings exude sadness and melancholy, there is no hopelessness in them. The sophisticated embroidery and decorations add a subtle lightness to these images. Some of them show elements of distance from as well as irony and playful attitude to the viewer. This is the case, for example, in the painting *Insomnia* (2012), which shows a strip of sheep one counts in order to fall asleep. Pictures with elements of humour disarm a feeling inherent in witnessing someone's drama. Revelling in the joy of life and deriving happiness from small life's pleasures are evident here. These elements of humour include, for example, a yellow toy car kept by the girl piggy-backing on her mother's shoulders in *St. Christopher* (2006), a joke that one has the whole house on their head (*I Have a Whole House on My Head*, [2006]), or depicting male saints as little girls (*St. Sebastian*, [2007]). Melancholy is moreover broken by the representation of female power, for example in *Artemis* (2008).

11 Julia Kristeva, dz. cyt., s. 21.

12 Tamże, s. 7.

11 Julia Kristeva, op. cit., p. 26.

12 Ibid., p. 7.





- Jak konstatauje Julia Kristeva, nazywanie cierpienia, jego roztrząsanie w najmniejszych szczegółach jest środkiem na powściągnięcie żałoby. Zadaje ona pytania: *Czy to, co piękne, może być smutne? Czy piękno jest nieodłączne od tego, co nietrwałe i ulotne, a więc i żałoby?* Czy też piękny przedmiot powraca niestrudzenie po zniszczeniach i wojnach, by zaświadczyc, że można przetrwać śmierć, że nieśmiertelność jest możliwa?¹³
- Beata Ewa Bialecka szuka przetrwania w niezwykle uwodzącej, na smutny sposób pięknej ikonografii chrześcijańskiej, zwłaszcza tej, która odnosi się do męczeństwa. Smutek przeplata się tu z ironią, łzy z uśmiechem. Jak pyta Kristeva, kończąc swe rozważania: *Czy zadziwienie życiem psychicznym nie dotyczy już poza wszystkim tej naprzemienności sukcesów i porażek, uśmiechów i łez, słońca i melancholii?*¹⁴
- As Julia Kristeva puts it, to name suffering, focusing on its minutest details, is a means of coming to terms with mourning. She asks the questions: *Can the beautiful be sad? Is beauty inseparable from what is impermanent and fleeting, and therefore from mourning, too? Or does a beautiful thing tirelessly return after the devastation and warfare in order to testify that overcoming death is possible and that immortality is reachable?*¹³
- Beata Ewa Bialecka seeks to survive in an extremely seductive, sadly beautiful Christian iconography, especially one that deals with martyrdom. Sadness is interwoven here with irony and tears mingle with smiles. As Kristeva asks, concluding his reflections: *Does not the amazement with mental life apply mainly to this alternation of successes and failures, smiles and tears, sunshine and melancholy?*¹⁴

13 Tamże, s. 101.
14 Tamże, s. 255.

13 Ibid., p. 101.
14 Ibid., p. 255.

David Crowley



Professor of Visual Culture at the National College of Art and Design in Dublin. His books include *Warsaw* (2003) and *Socialism and Style. Material Culture in Post-war Eastern Europe* (2000); *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* (2003); and *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc* (2010). He writes regularly for "Eye" magazine, "Frieze" and other art and design titles. Crowley also curates exhibitions, including 'Cold War Modern' at the Victoria and Albert Museum in 2008–9 (co-curated with Jane Pavitt) and 'Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe' at Muzeum Sztuki, Łódź, 2012 and Calvert 22, London, 2013 and 'Notes from the Underground. Art and alternative music in Eastern Europe 1968–1994' at Muzeum Sztuki, Łódź, 2016 and Akademie Der Kunst, Berlin, 2018 (both with co-curator Daniel Muzyczuk).

Profesor Kultury Wizualnej w National College of Art and Design w Dublinie. Jest autorem książek: *Warsaw* [Warszawa] (2003); *Socialism and Style. Material Culture in Post-war Eastern Europe* [Socjalizm i styl. Kultura materialna w powojennej Europie Wschodniej] (2000); *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* [Przestrzenie socjalistyczne. Miejsca życia codziennego we wschodnim bloku] (2003); *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc* [Przyjemności w socjalizmie: czas wolny i luksus w bloku wschodnim] (2010). Pisze regularnie dla „Eye”, „Frieze” i innych czasopism z dziedziny sztuki i designu. Crowley jest kuratorem wystaw, np. „Cold War Modern” w Muzeum Wiktorii i Alberta w latach 2008–2009 (wraz z Jane Pavitt); „Sounding the Body Electric. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2012 r. oraz Calvert 22 w Londynie w 2013 r. oraz „Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2016 r. oraz w Akademie Der Künste w Berlinie w 2018 r. (wraz z Danielem Muzyczukiem).

Czas rozdzierania i czas zszywania

- Who are we looking at when we look on Beata Ewa Białecka's portraits of children in death and those who grieve them? With very few points of reference provided by dress or setting, these women and their daughters appear outside time and place. We are used to reading faces for signs of history and experience, but in their cool, dispassionate demeanour, these women and girls reveal little. In Białecka's art we don't know who they are, what has happened or when. (Though perhaps we sense that all these women are Białecka and we know that even when the child appears at different ages in a single canvas, she is simply too young). And unlike so many representations of death, we lack the cues which afford its understanding. In movies or novels, for instance, death is connected to the fate that has been given to the individual by the narrative, and it is understood by the way it is witnessed and interpreted by others. Religion, perhaps more than any other form of human expression, is deeply invested in what Vivian Sobchak once called 'narrative death', seeking to render the end of life legible or meaningful. What is the Christian church but a device created to suggest that one's own death is part of some great design? But when it comes to the death of children, religion confronts perhaps the most formidable limit of comprehension. What meaning can be attached to a life which ends before it even has begun? It is hardly surprising then that it is a subject which is taboo.
- This has not always been the case. Early photographers were often commissioned to take post-mortem photographs of children. In the nineteenth century, juvenile death was so frequent that it touched all. Embracing the commemorative
- Kogo widzimy na portretach umarłych dzieci i opłakujących je osób autorstwa Beaty Ewy Białeckiej? Niewiele wskazówek dają nam elementy ubioru postaci czy sceneria – te kobiety i ich córki wydają się przebywać poza czasem i przestrzenią. Zazwyczaj chcąc poznać historię i wcześniejsze doświadczenia innych, studujemy ich twarze, w tym przypadku niewiele nam zdradzą chłód i beznamietny wyraz twarzy kobiet i dziewczynek. Nie wiemy, co lub kiedy się z nimi stało (choć możemy wyczuć, że wszystkie postaci kobiece są Białecką, i wiemy też, że nawet jeśli jedna dziewczynka pojawia się w kilku wersjach wiekowych w obrębie jednego płotna, ona sama jest za młoda). Mimo wielu przedstawień śmierci na płotnach wciąż brakuje wskazówek, które pozwoląby na odczytanie znaczeń. Na przykład śmierć w filmach czy powieściach związana jest z losem bohatera wynikającym z fabuły, można ją zrozumieć dzięki świadectwu czy przez interpretacje innych postaci. Religia, być może bardziej niż jakakolwiek inna forma ludzkiej ekspresji, jest prawdopodobnie tym przejawem człowieczeństwa, które – starając się nadać kresowi życia sens i znaczenie – jest głęboko nacechowane tym, co Vivian Sobchak nazywa „narracyjnym konstruowaniem śmierci”¹. Czymże jest Kościół katolicki, jeśli nie narzędziem stworzonym do przekonywania, że śmierć człowieka jest częścią jakiegoś większego planu? W przypadku śmierci dzieci religia wydaje się dochodzić do granicy pojmowania – jakie bowiem znaczenie można przypisać kresowi życia, które jeszcze się nie rozpoczęło? Nic dziwnego, że jest to temat tabu.
- Nie zawsze tak jednak było. Pierwsi fotografowie często proszeni byli o wykonywanie pośmiertnych zdjęć dzieci. W XIX wieku śmierć nieletnich była powszechna i dotykała wielu rodzin. Wykorzystując potencjał aparatu fotograficznego do

¹ Vivian Sobchak, *Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary* 'Quarterly Review of Film Studies', 9 (1984) cited in Jonathan Kahana, ed., *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (Oxford: OUP, 2016) p. 880.

¹ Vivian Sobchak, *Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary*, „Quarterly Review of Film Studies” 1984, nr 9, cyt. za: Jonathan Kahana (red.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford 2016, s. 880.

potential of the camera, parents of the dead dressed and carefully arranged their unlucky offspring in poses which suggested peaceful passage into the afterlife. Thereafter, photography – in the intimate form of the *carte-de-visite*² – acted as consolation. According to Nicola Brown, *The photographs themselves, as objects, invite touch, and became miniature substitutes for the dead child whose image they recorded. As such, they filled the empty hands of the bereaved parents who mourned their dead children. They helped them to feel that their children were not lost to them, for they were, in a significant way, still there among the living*³. Photography's much-celebrated capacity to continualise the present added greatly to this sense of being 'still there'.

- The biographies of the women and girls in Białecka's art may be unavailable to us. But that does not mean that they are without histories. Białecka threads fabrics and other materials into her canvases: tulle veils act as diaphanous garments for her subjects; sometimes she embroiders her paintings with a dense lattice of needlework; and, occasionally, the surface is augmented by careful appliquéd or beadwork. These threads lend Białecka's art another kind of history, namely one made with stitches. The girls in the *Hodegetria* paintings of 2009–2014 are given, for instance, bodices featuring a rich and regular pattern of metal threads and glittering beads in the Renaissance manner. To be bejewelled in this way was once to be accorded status and, often, power. Here, in Białecka's canvases the as unfolded tags which accompany these bodices suggest the pleasure of childish play and fantasy.
- Other elements in her paintings have their histories too, not least the gestures of hands. *Priestess* (2017) is a portrait of a woman with hands raised in supplication, a gesture adopted for the ritual of the Early Christian mass from Greco-Roman paganism and suggesting, perhaps, the outstretched arms of Christ crucified. She wears a triangular collar reminiscent of a liturgical vestment or perhaps even an

upamiętniania, uwieczniania, rodzice zmarłych dzieci ubierali je i troskliwie układali przed obiektywem, pozorując tym samym spokojne przejście w zaświaty. Takie zdjęcie, zwane *carte-de-visite*², stanowiło pocieszenie (poprzez materialną formę obrazu). Według Nicoli Brown same fotografie, jako przedmioty, proszą o dotyk i stają się miniaturowymi substytutami zmarłych dzieci. W ten sposób wypełniają dosłownie puste ręce, pogrążonych w żałobie rodziców. Zdjęcia, rejestracja istnienia, dawały im poczucie, że dzieci nie odeszły, że pozostały nadal wśród żywych³. Wielokrotnie opisywana zdolność fotografii do przedłużania teraźniejszości w nieskończoność wydatnie przyczyniła się do tego poczucia „ciąglej obecności”.

- Biografie kobiet i dziewczynek w dziełach Białeckiej nie są dostępne. Nie oznacza to jednak, że postacie te nie mają swojej historii. Malarka nakłada na płótna różnorodne materiały: welony przeźroczystego tiulu okrywają ciała, czasem obrazy wyszywane są gęstą siatką srebrnych nici i cekinów lub powierzchnia obrazu wzmacniana jest starannymi aplikacjami czy haftem koralikami. Te zabiegi wprowadzają sztukę Białeckiej do innej historii – znacznej szyciem lub naszywaniem. Dziewczynki z obrazów *Hodegetria* (lata 2009–2014) ubrane są w niby-gorsety o regularnym, niezwykle bogatym wzorze mieniających się metalicznych nici, pobłyskujących paciorek i cekinów. Strój jakby wyjęty z renesansu. Posiadanie tak cennych ubiorów było niegdyś oznaką statusu, a często także władzy – na płótnach Białeckiej taśmy odchodzące od gorsetów sugerują przyjemność wynikającą z dziewczęcych zabaw i fantazji.
- Inne elementy obrazów również mają swoją historię, choćby gesty rąk. *Kapłanka* (2017) to portret kobiety z rękoma wzniesionymi w geście błagalnym, znanym z rytuałów pierwszych chrześcijańskich mszy, a zaczerpniętym z pogańskich rytuałów starożytnej Grecji i Rzymu. Gest ten czerpie swoją semantyczną konotację z rozcięgniętych na krzyżu ramion Chrystusa. Kobieta ma na sobie trójkątny kołnierz, sugerujący ornat, element stroju liturgicznego, bogactwem

2 A unique small card, on which a thin photograph of a person, in this case a deceased child, was glued. The sides of the card could be decorated, for example, gilded. A beautiful object, a kind of souvenir with a photo, a very fashionable form in the 19th century.

3 Nicola Brown, *Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children in 'Australasian Journal of Victorian Studies'*, vol. 14, no. 2 (2009).

Wyjątkowy mały kartonik, na który naklejano cieniutką fotografię osoby, w tym przypadku zmarłego dziecka. Boki kartonika mogły być ozdobione, np. wyzłacane. Piękny przedmiot, rodzaj pamiątki ze zdjęciem, bardzo modne formy w XIX wieku (przyp. red.).

3 Nicola Brown, *Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children*, „Australasian Journal of Victorian Studies” 2009, t. 14, nr 2.



iconostasis in the Orthodox tradition. Naked female figures occupy four niches in the semi-architectural structure embroidered in golden threads. Organised with careful symmetry, two identical women guard their nakedness – perhaps Eves in Eden – occupy the flanking panels; two more feature women who seem to be undergoing the martyrdom in a hail of arrows; while the central tondo is filled by a two faces – one radiating brilliant golden light and holding her hands in the same gesture of supplication. In the Roman Catholic mass, this gesture – known as the Orans Posture – is reserved for the priest alone, and, as such, is the property of a man. In the way in which Bialecka's embroidered vestment reveals the gender of its wearer, one senses a feminism which the art historian Rozsika Parker once called *the subversive stitch*⁴.

- In the eighteenth century, the handwork of stitching was swept up by a fashion for mourning embroidery. Young, middle class women in Europe and North America were encouraged to mark a death in the family with the production of a sampler or embroidered picture. In societies which laid down strict conventions about 'appropriate' behaviour, it is unsurprising that these acts of mourning took on conventional forms too. Typically, a death was marked with an embroidery of a tomb under a weeping willow tree or an urn with rose petals strewn nearby. In the Victorian period, the hair of the dead was threaded along with the coloured silks to keep a connection between the living and the lost. While grief was structured by a strong set of rituals, there is no reason to believe that it was not sincerely felt. To stitch was, in itself, a way of mourning.
- In the two canvases which make up *Must Have* (2015), Bialecka stitches two red roses into the open palms of a pair of grey hands. Referring to the tradition of commemorating the dead with flowers that can be traced back to the Roman festival of Rosalia, they too materialise grief. A sharp contrast is drawn between the sanguineous red of the flowers and the hands drained of life; and between the flatness of the paint and the veiny threads



⁴ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the Feminine* (London: Women's Press, 1984).

przypomina element ikonostasu znany z tradycji prawosławia. Nagie postaci kobiece wypełniają cztery nisze na wpół architektonicznej konstrukcji, wyhaftowanej złotą nicią. I tak doskonale symetryczne, dwie identyczne postaci zakrywające swoją nagość – być może są to Ewy w Edenie – zajmują boczne skrzydła konstrukcji; w dwóch pozostałych niszach widzimy kobiety w momencie męczeństwa, przeszyte gradem strzał. Centralne tondo wypełniają dwie twarze: matki z dzieckiem, jedna z nich emanuje jasnym światłem złotych nici, a jej postać również podnosi ręce w tym samym geście błagania. W Kościele rzymskim gest ten, znany jako postawa oranta, zarezerwowany jest dla odprawiającego mszę kapłana, a więc jest przeznaczony wyłącznie dla mężczyzn. W sposobie, w jaki wyszyty jest ornat *Kapłanki*, ten ważny element liturgicznego stroju, u Białeckiej wyraźnie podkreśla płeć – historyczka sztuki Rozsika Parker nazwała niegdyś taki szew *subversive stitch* (czyli widoczny, „na powierzchni”)⁴. ● W XVIII wieku kobiece „ręczne robótki” zostały wyparte przez modę na hafty żałobne. Młode kobiety klasy średniej w Europie i Ameryce Północnej zachęcano do upamiętnienia śmierci w rodzinie za pomocą samplerów lub wyszywanych portretów zmarłych. W społeczeństwach, które narzucają konwencje „właściwego” zachowania, nie dziwi konwencjonalizacja aktów żałoby. Śmierć bliskiej osoby upamiętniano zatem haftowanym obrazem zazwyczaj przedstawiającym mogiłę i zwieszającą się przy niej wierzbą płaczącą lub też urnę i opadłe z kwiatu płatki róży. W okresie wiktoriańskim we włosy zmarłej osoby wplatały kolorowe jedwabne nici dla podtrzymywania łączności między żywymi i tymi, którzy odeszli. I choć żał oddany był potężnej, być może przesadnej rytmalizacji, nie ma powodów, aby sądzić, że był on przez to nieszczerzy. A sam w sobie haft był sposobem przeżywania żałoby. ● Na płótnach z cyklu „Must Have” (2015) Bialecka wyszywa dwie czerwone róże na otwartych dloniach. To ponowne odwołanie do tradycji upamiętniania zmarłych kwiatami, wywodzącej się z rzymskiego festiwalu róż Rosalia – one też są materiałną częścią żalu i żałoby. Widoczny jest ostry kontrast między krwistoczerwonymi kwiatami a szaroziemistymi dłońmi, z których uszło życie, oraz między płaską powierzchnią malarską a żyłami nici haftu. Wyszywanie obrazu oznacza dosłowne przebiecie jego powierzchni igłą

⁴ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the Feminine*, London 1984.

of the crewelwork. To embroider a canvas is to pierce its surface with a needle, to pull threads through a flat skin. Subtle differences in the colour of the threads allow textured blocks of colour to be built up and form to be modelled. The technique demands considerable attention, each of the many thousands of punctures being a point of precision. Nevertheless, Bialecka allows odd threads hang loosely, like uncooperative hairs.

- Bialecka has exhibited *Must Have* in intimate proximity to *Dolorosa* (2015), a remarkable portrait of a woman with a prone child on her lap. Dressed in black and with an ashen pallor, mother and daughter mirror each other. But only the mother lives: her eyes are open and a vivid red heart is tacked to her chest with sewing pins. Vein-like threads hang towards, but fail to reach, the child. Unlike paint which can be worked to create illusions of size and distance, the thread always keeps its original scale. Drawing the eye, it pulls the viewer in and invites close looking. In fact, in Bialecka's threads and beads stimulate the memory of touch in the viewer. We know what these materials feel like: imagination can stroke the soft fibres of the flower and the desiccated surface of the painted hand. This envisioning allows the haptic associations of the word 'touched' to be connected to its emotional ones. As Susan Stewart writes: *to be "touched" or "moved" by words or things implies the process of identification and separation by which we apprehend the world aesthetically (...) we do not see our eyes when we see or hear our ears when we hear, but tactile perception involves perfection of our own bodily state we take in what is outside that state. The pressure involved in touch is a pressure on ourselves as well as upon objects*⁵. In other words, touch can know both connection and separation. Bialecka's art seems to want to hold on to the felt sensations of warmth of another's body and, also, its coldness after death.
- Alluding to the Sacred Heart and the meditative practices associated with the Rosary, hearts and the roses have special places in Catholic mysticism. They feature in Bialecka's art alongside other Christian devices and symbols

i mozolne przewlekanie, przepychanie nici. Artystka najpierw buduje struktury na płaskiej powierzchni płótna, swoiste rusztowania z mocnych nici i kształtuje formę, a później modeluje ją nićmi w subtelnie zróżnicowanej kolorystyce, wzmacniając tym samym efekt wypukłości. Technika ta wymaga ogromnego skupienia, a każdy z wielu tysięcy punktów przebicia został wykonany z wielką precyzją. Mimo to Bialecka pozwala niciom swobodnie zwisać – niezakończonym, przypominającym niedające się okiełznać włosy.

- Artystka wystawiała prace z cyklu „Must Have” w bezpośredniej bliskości obrazu *Dolorosa* (2015), znakomitego portretu kobiety trzymającej na kolanach leżące dziecko. Ubrane na czarno, o tym samym popielatoszarym kolorze skóry, matka i córka są swoimi lustrzanymi odbiciami. Jednak żywa jest tylko matka: ma szeroko otwarte oczy, a do sukni na jej piersi zostało przyszyte ogniście czerwone serce, dodatkowo przyczepione szpilkami krawieckimi. Przypominające naczynia krwionośne nici zwisają, lecz nie dosiągają dziecka. W odróżnieniu od malarstwa, za którego pomocą można stworzyć iluzje wielkości i odległości, nici zawsze zachowują swoją oryginalną skalę. Przykuwając wzrok, wciągają widza w głęb obrazu i zapraszają do uważnej analizy. Kordonki i koraliki na obrazach Bialeckiej stymulują u widza pamięć sensoryczną – wyobraźnia bez trudu przesuwa się wolno po miękkich włóknach kwiatu i martwej powierzchni namalowanej ręki. Takie działanie umożliwia powiązanie haptycznych i emocjonalnych skojarzeń słowa „dotyk”. Jak pisze Susan Stewart: *bycie „dotkniętym” lub „poruszonym” słowami czy rzecząmi to proces identyfikacji czy też separacji, za pomocą którego poznajemy świat estetycznie (...) nie widzimy własnych oczu, kiedy postrzegamy, i nie słyszmy uszu, kiedy wsłuchujemy się, zaś percepcja dotykowa zasadza się na doskonaleniu naszego własnego stanu ciała, którym postrzegamy wszystko to, co istnieje poza tym ciałem. Ucisk związany z dotykiem to nacisk na nas samych i na przedmioty*⁵. Innymi słowy, dotyk to zarazem połączenie i oddalenie. Sztuka Bialeckiej próbuje zatrzymać odczuwalne ciepło ciała, ale przywiera również do dotkliwie odczuwalnego zimna po śmierci. Odwołujące się do Najświętszego Serca Chrystusa i praktyki medytacji różańcowej serca i róże zajmują szczególne miejsce w mistycyzmie katolickim. W dziełach Bialeckiej zajmują podobne miejsce jak inne chrześcijańskie motywy i symbole, takie



⁵ Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2002) 162.

⁵ Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago 2002, s. 162.



including the lamb and the dove and, of course, titles like 'Dolorosa'. They have been chosen by the artist for their revelatory associations, no doubt. But they are what we might call heterotopic tissues too – an effect suggested by the stitch. Heterotopic – a term employed in medical science – describes a displaced growth. Stitched into the canvas, a rose on the hand is both a bloom and a blooming. Similarly, outside the body, the heart seems to be an organ of growth rather than regulation. As such, both symbols express a hopeful but surely impossible desire for *élan vital* to yet overcome the stilling effects of death, to bring life to motionless. And yet, Bialecka knows the limits of this desperate hope. Nothing is more marked by dark experience than the troublingly beautiful portrait of the girl entitled *Coffin Portrait of Clare* (2015). Dressed in black shift and cap, she lies with her eyes closed, floating in an inky sea. Her garment bears an oversized heart embroidered in silver thread. Each ventricle and vein seems to have detached and withered. The silver of the thread is mirrored by the cold hues of the girl's skin.

● Is Coffin Portrait of Klara the end? Or the beginning? It is tempting to put Bialecka's works in some kind of order; to produce the 'narrative death' which our culture seems to require and which religion promises. Placing it on a timeline with Bialecka's other works would be to claim it as a frame in a film or an episode in a tale. More than that, mourning itself in classical psychoanalytical theory is described as something like a story in which the mourner passes through different states of grief in order to come to terms with their loss. Freud distinguished mourning with melancholia; to his mind an unhealthy state in which the grieving person, compelled to revisit the trauma over and over, lives in death (eschewing the instinct which compels every living thing to cling onto life⁶). Death has to be made to die. Bialecka's *Narcissus* (2015) shows a woman on all fours, collapsed in grief and staring into a platter. Her gaze is returned by the image of a skull framed by a floral border (enduring skulls and fugitive flowers forming symbolic axis of the Vanitas tradition in the history of art). The border is

jak baranek czy gołąbica. Bez wątpienia zostały wybrane przez artystkę ze względu na ich apokaliptyczne skojarzenia, są także czymś, co można określić mianem heterotopycznej tkanki – taki efekt powoduje naszywanie lub haft. Heterotopia to termin medyczny oznaczający zmiany w budowie organizmu. Wyhaftowana na płótnie róża na dloni to jednocześnie kwiat i kwitnienie. W podobny sposób serce – przedstawione na zewnątrz ciała – wydaje się być organem wzrostu, a nie regulacji. Oba symbole wyrażają przemożne, choć niemożliwe do realizacji pragnienie, aby *élan vital* ujarzmiała wyciszające skutki śmierci i przywróciła życie bezruchowi. Bialecka zna ograniczenia tej nadziei wbrew nadziei. Nie ma nic czarniejszego, bardziej naznaczonego mrocznym doświadczeniem niż niepokojąco piękny portret dziewczynki zatytułowany *Konterfekt Klara* (2015). Ubrana w czarny szyfon i czepek, leży z zamkniętymi oczami, unosząc się na falach atramentowego morza. Na jej ubraniu widnieje ponadnaturalnej wielkości serce, wyhaftowane srebrną nicią. Przedsiomki i żyły wydają się oddzielone od siebie i pozbawione życia. Srebru nici odpowiada chłodna karnacja skóry dziewczynki.

● Czy trumienny portret Klary jest końcem, czy może początkiem? Pokusą jest umieszczenie dzieła Bialeckiej w jakimś porządku i wytwarzanie „narracyjnej śmierci”, której wydaje się usilnie poszukiwać nasza kultura, a którą obiecuje religia. Umiejscowienie pracy na osi czasu wspólnie z innymi dziełami czyniłoby z niej ramę filmu czy odcinka historii. Ponadto sama żałoba w klasycznej teorii psychoanalizy traktowana jest jak historia, w której żałobnik przechodzi różne stany żalu, a wszystko po to, aby poradzić sobie ze stratą. Freud wyraźnie odróżniał żałobę od melancholii. Tę pierwszą postrzegał jako niezdrowy stan, w którym osoba opłakująca czyjaś śmierć zmuszona jest do przeżywania jej wciąż na nowo, bez końca żyjąc w śmierci (odrzucając instynkt, który przynagla wszystko, co żyje, do zanurzania się w życiu⁶). Śmierć należy unicestwić, uśmiercić. *Narcyz* (2015) Bialeckiej to pogräżona w żalu kobieta, ukazana w pozycji na czworakach, przyglądająca się platerowej paterze. Jej wzrok napotyka na „spojrzenie” otoczonej bordiurą z kwiatów czaszki (pozostałe po ciele trwałe czaszki i nietrwałe kwiaty to symboliczne elementy tradycji wanitatywnej w historii sztuki). Bordiura kwiatowa

6 Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. XIV., ed. James Strachey (London: The Hogarth Press) p. 246.

6 Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, t. XIV, James Strachey (red.), Londyn 1987, s. 246.

thickly embroidered in a silver silk, and the skull has a moire effect which is known as ‘watered-silk’. The woman, it seems, is finding herself as death in a watery mirror. In this way, Narcissus might be taken as a portrait of melancholia.

- In the Freudian tradition, all-encompassing grief is something which needs to be overcome, a condition which needs correcting. But is it? A.S. Byatt, the art historian and novelist, has often addressed her son’s death at the age of eleven in her poems and short stories. She describes mourning as a matter that *will go on and on till the end of time, it’s a continuous present tense*⁷. After death, a child is perpetually present, to his or her mother, whether she crafts *memento mori* like poems or paintings or not. Viewed in these terms, the ‘abnormal’ melancholic refusal to end the process of grieving is in fact a way of not killing the dead again. It is what one writer has called a *protest against the amnesia of mourning*⁸. Eschewing narrative cues and embracing affect, Białecka’s art is surely a touching act of not-forgetting.

jest gęsta, ścisłe wyszywana srebrną nicią. Patrząc na czaszkę, najpierw widzimy prążki mory, efekt znany jako „wodny jedwab”. Wydaje się więc, że kobieta odnajduje własną śmierć w lustrze wody, a tym samym *Narcyz* może być traktowany jako portret melancholii. Według tradycji freudowskiej żałoba totalna musi być przezwyciężona, jest stanem wymagającym korekty, uleczenia. Czy jednak tak się dzieje? Historyczka sztuki, poetka i pisarka Antonia Susan Byatt często odwołuje się w swoich wierszach i opowiadaniach do śmierci własnego jedenastoletniego dziecka. Opisuje żałobę jako coś, co *trwa nieustannie do kresu czasu; jest nieustannym czasem teraźniejszym*⁷. Po śmierci dziecko jest nieustannie obecne dla matki, bez względu na to, czy tworzy ona *memento mori* takie jak wiersze czy obrazy. W takim ujęciu „nienormalna”, pełna melancholii odmowa zakończenia procesu żałoby jest tak naprawdę sposobem na niezabijanie zmarłego na nowo; jest sprzeciwem wobec amnezji żałoby⁸. Unikając narracyjnych odniesień, a odwołując się do uczuć, sztuka Beaty Ewy Białeckiej jest z całą pewnością wzruszającym aktem niezapominania.

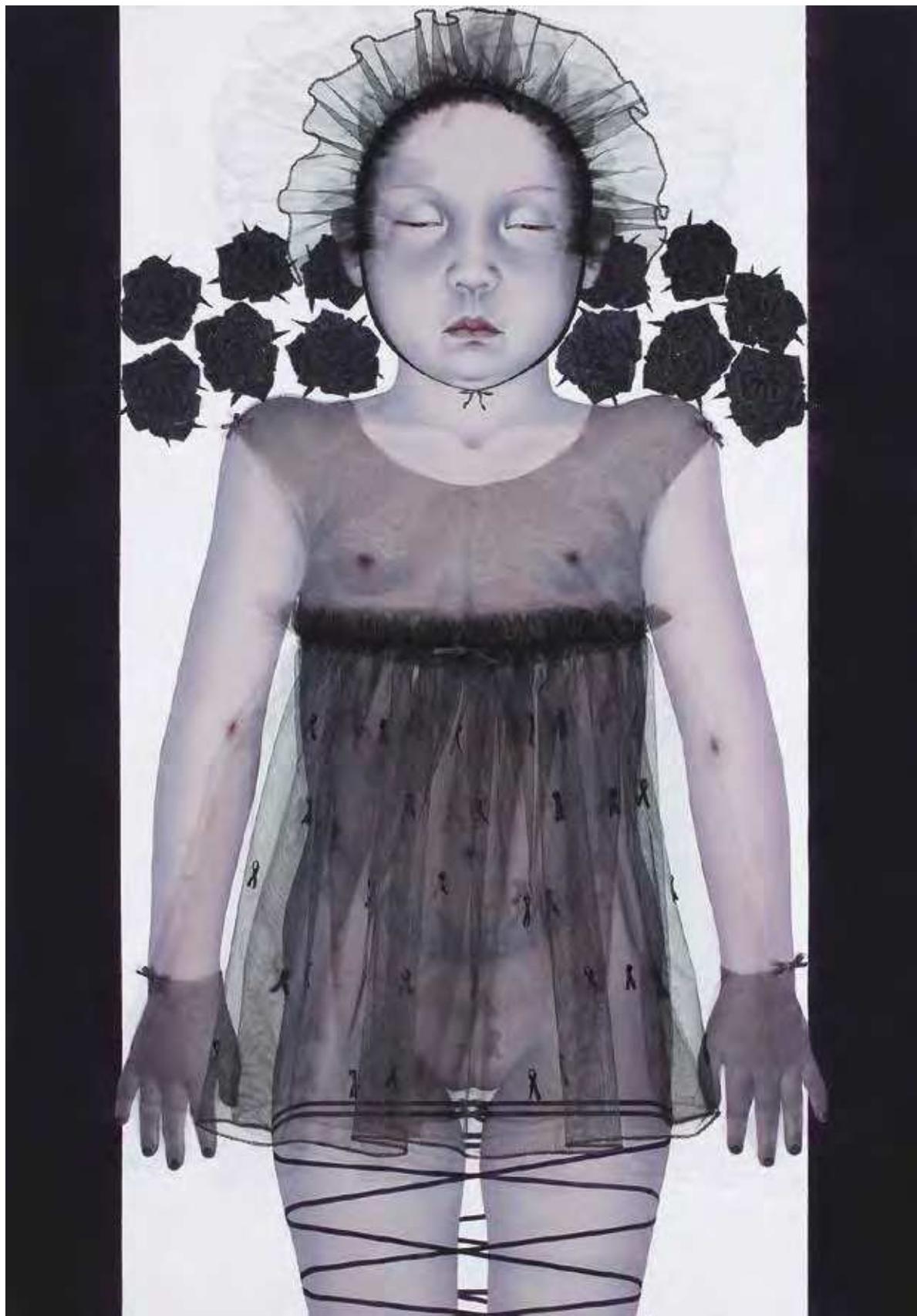
7 A.S. Byatt, *The July Ghost in Sugar & Other Stories* (London: Vintage, 1995) 39–56.

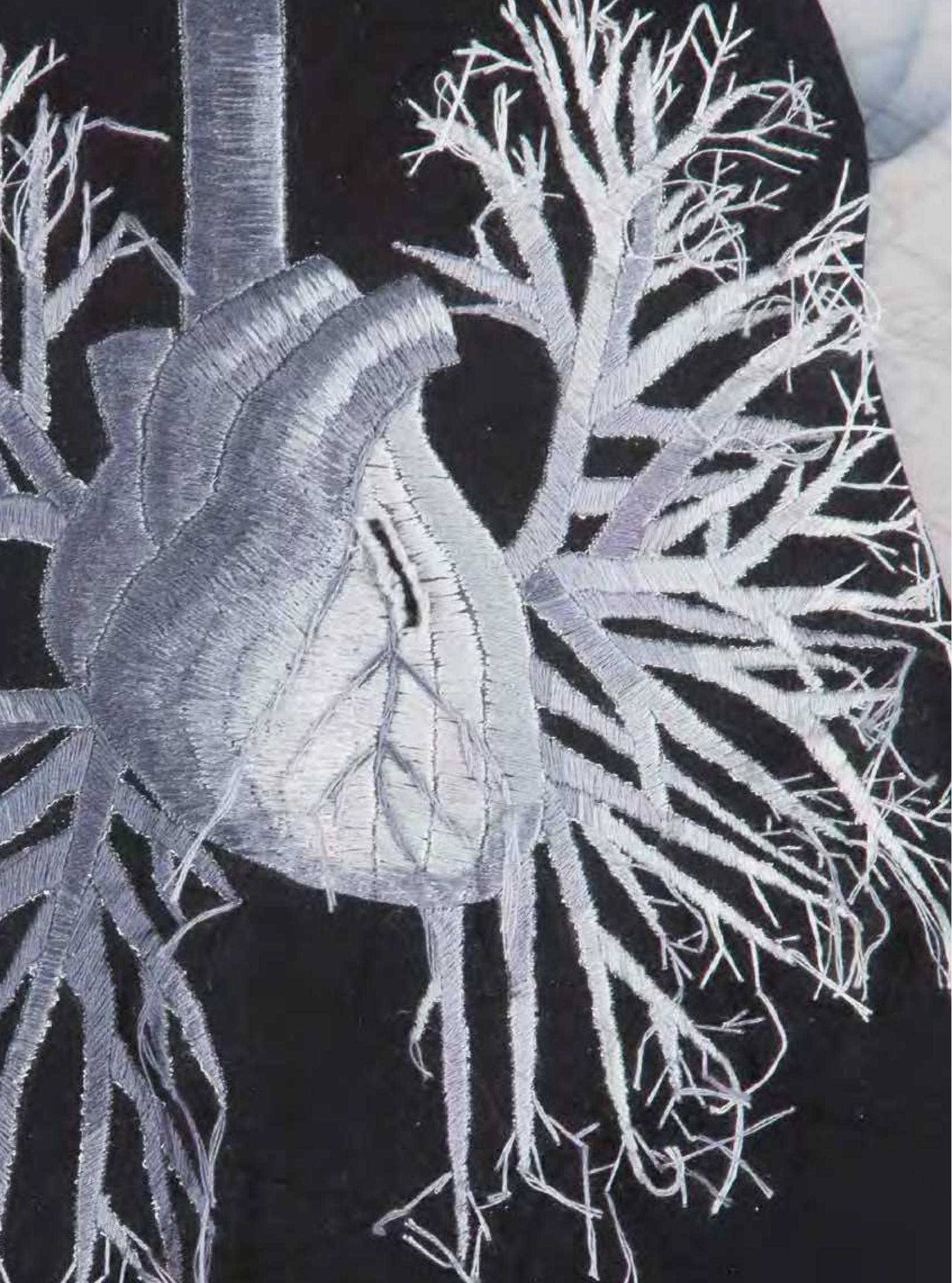
8 Colin Davis, *Haunted subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead* (Basingstoke: Palgrave, 2007) p. 148.

Antonia Susan Byatt, *The July Ghost*, [w:] eadem, *Sugar & Other Stories*, London 1995, s. 39–56.

Colin Davis, *Haunted subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*, Basingstoke 2007, s. 148.

FILIAE







Konterfekt Klara / Coffin Portrait of Clare, 2015, 100×80 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery



Konterfekt Filia 1 / Coffin Portrait of Filia 1, 2015, 100×70 cm,
olej na płótnie, haft, wstążka / oil on canvas, embroidery, ribbon





Konterfekt Filia 2 / Coffin Portrait of Filia 2, 2015/2016, 100×70 cm,
olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery





Konterfekt Klara 2 / Coffin Portrait of Clare 2, 2016, 40×40 cm,
olej na płótnie, zasuszzone róże / oil on canvas, dried roses











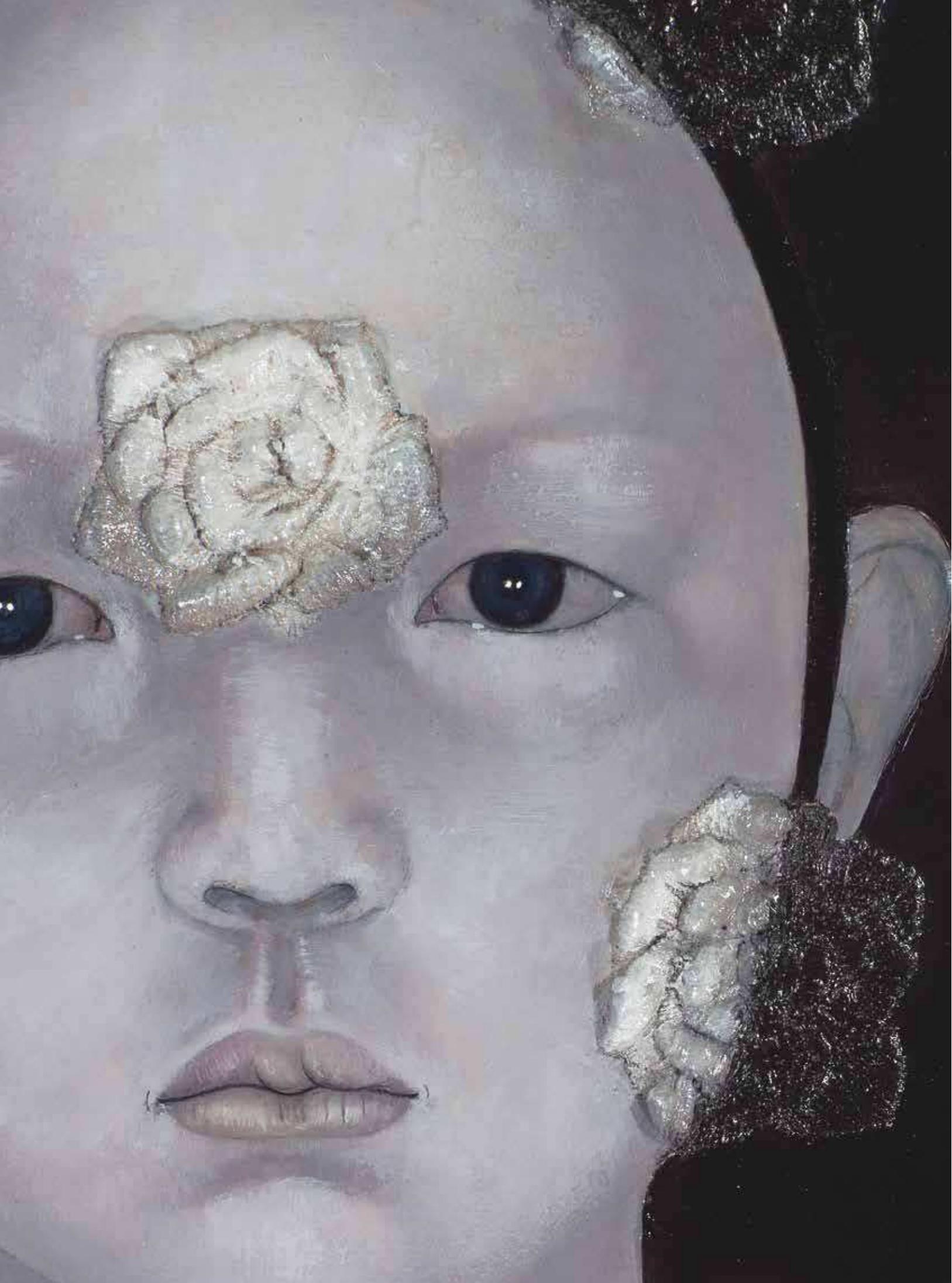
Hodegetria, 2009/2014, 150×90 cm,
olej na płótnie, haft koralikami, cekiny / oil on canvas, beaded embroidery, sequins
Kolekcja prywatna / Private collection

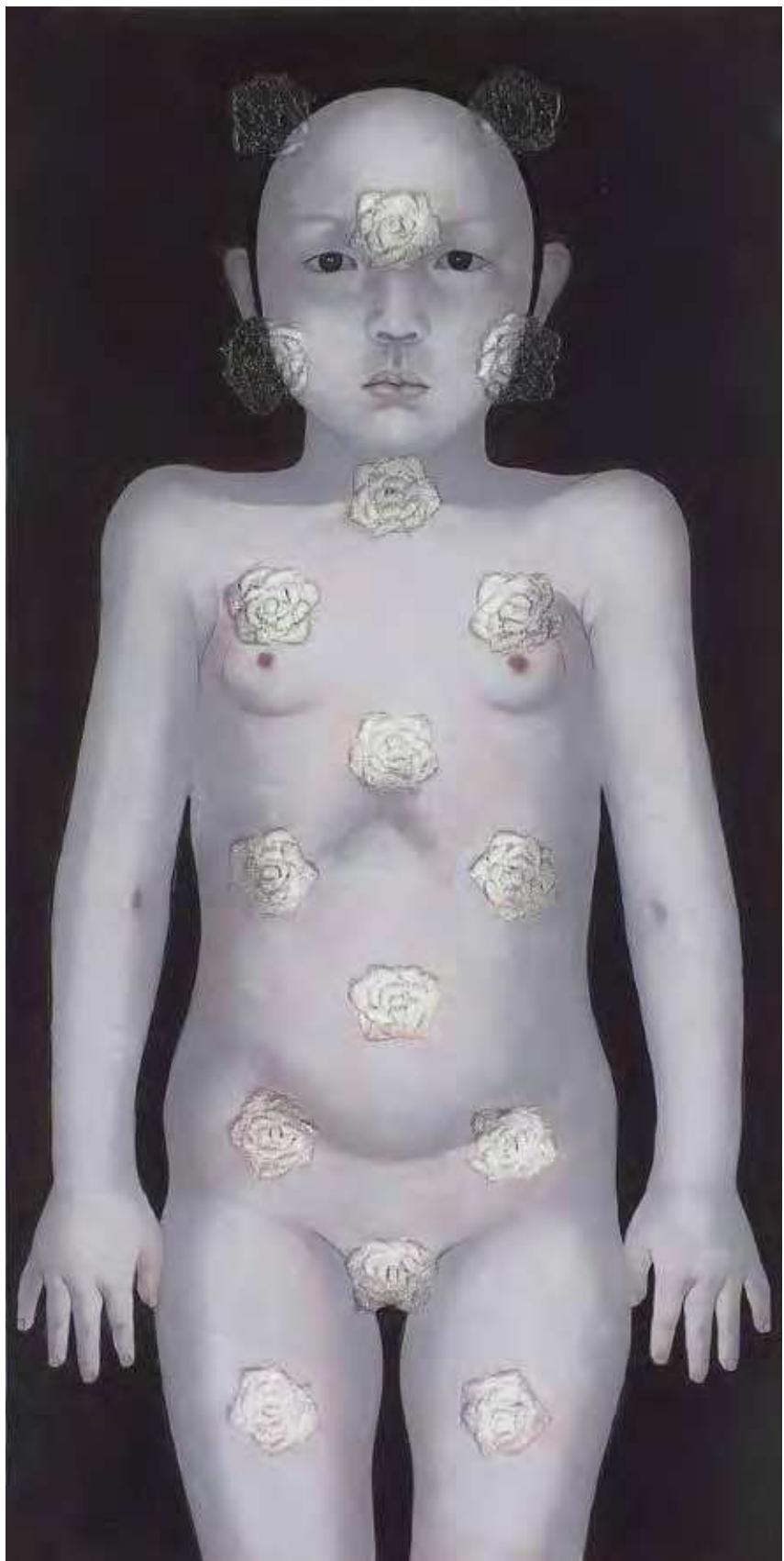


Sukienka Reserved / Dress Reserved, 2009, 150×90 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Julia Extra Virgin, 2009, 150×90 cm, olej na płótnie, haft koralikami / oil on canvas, beaded embroidery









Salome (mała) / Salome (small), 2008, 100×81 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Pieta (mała) / Pietà (small), 2008, 100×80 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja Sztuki Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała / BWA Art Collection, Bielsko-Biała



Pieśni Niewinności / Songs of Innocence, 2005, 100×92 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Trzy Gracie / Three Graces, 2007, 100×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas

Katarzyna Jankowiak-Gumna



Absolwentka Uniwersytetu Adama Mickiewicza i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Od 1992 roku prowadzi galerię sztuki współczesnej ABC Gallery w Poznaniu. Kuratorka ok. 150 wystaw indywidualnych i zbiorowych, zarówno w ABC Gallery, jak i w innych ośrodkach wystawienniczych (miedzy innymi w Muzeach Narodowych w Krakowie i Poznaniu, Galerii Krzysztofory w Krakowie, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie). Autorka wielu publikacji dotyczących sztuki współczesnej. Autorka cyklu 26 filmów dokumentalnych „Sztuka patrzenia” traktujących o zbiorach muzeów Poznania i Wielkopolski oraz współautorka filmu dokumentalnego „Dziewica Orleańska wg Jana Matejki” (reżyseria Janusz Sidor). Współtworzy Fundację Europejskie Forum Sztuki, która organizuje wiele znaczących wydarzeń kulturalnych, miedzy innymi Enter Music Festiwal. Autorka projektu „Visual Park” (park rzeźby i obiektów artystycznych) realizowanego obecnie w parku nad Jeziorem Strzeszyńskim w Poznaniu. Kuratorka i organizatorka cyklicznych sympozjów twórców i teoretyków Summer Jam.

Graduate of Adam Mickiewicz University and Academy of Fine Arts in Poznań. Since 1992 she has run ABC Gallery (a gallery of modern art) in Poznań. Curator of over 150 individual and group exhibitions both in ABC Gallery and other exhibition centers (among others in National Museums in Cracow and Poznań, Krzysztofory Gallery in Cracow, Zachęta – National Art Gallery in Warsaw, State Art Gallery in Sopot). Author of many publications concerning contemporary art. Author of the series of 26 documentary films "Art of Seeing" about the collections of different museums in Poznań and Wielkopolska, and co-author of the documentary film "Dziewica Orleańska wg. Jana Matejki" ["The Virgin of Orlean according to Jan Matejko"] (directed by Janusz Sidor). K. Jankowiak-Gumna is one of the founders and contributors of The Foundation of European Art, which organizes many significant cultural events, among others Enter Music Festival. Author of the long term project "Visual Park", which combines contemporary art, ecology and education and which is realized in the park on The Strzeszyńskie Lake in Poznań. Curator and coordinator of a cycle of Artists and Theoreticians Symposium Summer Jam.

- Obrazy Beaty Ewy Białeckiej są głęboko poruszające. To właściwość stosunkowo rzadka w masie artystycznej nadprodukcji. Powstaje wiele prac intrigujących, interesujących, prowokujących kontekstualne interpretacje i spekulacje intelektualne. Wydaje się, że bardziej są wynikiem przemyśleń, niż przeżyć. W rezultacie kontakt z nimi daje widzowi nikłą szansę na doznanie wstrząsu natury emocjonalnej, doświadczenia jakiegoś osobistego katharsis¹. Diametralnie inaczej wygląda recepcja obrazów Białeckiej: miałam okazję obserwować reakcje odbiorców na otwarciu jej indywidualnej wystawy w Galerii Sztuki Wozownia² we wrześniu 2017 roku: tłumnemu wernisażowi nie towarzyszył zwyczajowy gwar, publiczność oglądała obrazy w pełnej skupienia ciszy. Jestem przekonana, że siła oddziaływanego obrazów malarki bierze się z faktu, że ich źródłem są prawdziwe, osobiste, wręcz intymne doświadczenia. O tym powiedziała mi ona sama. O więcej nie chciałam pytać. I nie miałabym odwagi.
- Można mieć wątpliwości, czy interpretacja twórczości w świetle życia artysty nie jest nadużyciem, wszak dzieło kiedyś „odrywa” się od autora iaczyna funkcjonować samodzielnie, a wówczas osobiste konteksty przestają mieć znaczenie. Myślę jednak, że aktualne jest stwierdzenie Tadeusza Kantora, które Lech Stangret przywołuje w tekście poświęconym sztuce Mirosława Bałki i Mikołaja Smoczyńskiego: (...) szukając miejsca dla sztuki we

1 Moje wrażenie związane z brakiem dzieł o właściwościach katartycznych nie jest odosobnione: często spotykam się z takimi komentarzami w dyskusjach o bieżących wystawach. Ostatnio – po zwiedzaniu monumentalnej ekspozycji *Documenta 2017* w Kassel, które oglądałem w towarzystwie przyjaciół: teoretyczki i historyczki sztuki oraz dwóch artystów, z których jeden bywa też kuratorem. Jednogłośna recenzja brzmiała: „Bardzo interesująco, ale zabrakło dzieła wstrząsającego”.

2 Beata Ewa Białcka, *Akupiktury*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 29.09–29.10.2017.

- Beata Ewa Białcka's paintings are deeply moving. This property is relatively rare in the mass of artistic overproduction. Many intriguing, interesting works are created that provoke contextual interpretations and intellectual speculations. They seem more the result of thought than experience. As a result, contact with them gives the viewer a negligible chance of experiencing an emotional shock or some personal catharsis¹. The reception of Białcka's paintings is so dramatically different: I had the opportunity to observe the reactions of the audience at the opening of her solo exhibition at Wozownia Art Gallery² in September 2017. The crowd at the launch of the show was not abuzz, as usual; the audience watched the paintings in complete silence. I am convinced that the impact of the painter's works stems from the fact that they originate in genuine, personal even intimate or dramatic experience. She has told me about it herself. I would not ask for more; I would not have had the nerve.
- One can doubt whether the interpretation of the artist's work through the prism of his or her life is not an abuse; after all, the work “breaks free” from the author and starts to function independently, when personal contexts cease to matter so much. I think, however, that we can safely accept the statement by Tadeusz Kantor, which Lech Stangret refers to in his text dedicated to the art of Mirosław Bałka and Mikołaj Smoczyński: (...) Seeking

1 My impression that there is nothing here of cathartic effect is not isolated: I often meet with such comments in discussions about current exhibitions. Most recently I have heard such comments after visiting the monumental exhibition *Documenta 2017* in Kassel, where I was in the company of friends: an art theoretician and historian and two artists, one of whom is also a curator every now and then. The unanimous comment was: „Very interesting, but there is no shocking work.”

2 Beata Ewa Białcka, *Akupiktury*, Wozownia Art Gallery, Toruń, 29.09–29.10.2017.

współczesnym świecie, (Kantor) często powtarzał, iż masowej konsumpcji, technice itd. sztuka może przeciwstawić tylko życie indywidualne ze swoimi słabościami i wspomnieniami, które wszechwładna polityka, administracja, finanse starają się zunifikować i zepchnąć na margines³. Powtarzające się motywy przedstawień (kobieta, macierzyństwo, śmierć, cierpienie), ich tytuły (Konterfekt Filia [2015], Konterfekt Klara [2015], Maternity [2014], Gravida [2014], Must Have – stopy mojego syna [2015], Ja Wenus [2016]) oraz emocjonalność, z jaką autorka traktuje każde ich upublicznenie (wystawia je rzadko i niechętnie), sytuują sztukę Białeckiej w kontekście obszarów bardzo osobistych, własnych doznań, przejść, pamięci. Artystka nie stara się jej uniwersalizować, te prace uniwersalizują się same. Na pewno po przez język, swoisty, ale jasno odwołujący się do tradycji kultury, archetypicznych wzorców i zbiorowej świadomości, a także – a może przede wszystkim – przez wspólne dla całego rodzaju ludzkiego dojmujące doświadczenie cierpienia, nietrwałości i śmierci.

Krzactwo/Postfeminizm

- Twórczość Beaty Ewy Białeckiej bywa interpretowana z perspektywy postfeministycznej. Jak słusznie zauważa Marta Smolińska: *Białecka jako malarka postfeministyczna (...)* kieruje swoją uwagę na indywidualne wybory, uwarunkowania życia w kulturze konsumpcyjnej oraz na redefiniowaniu pozycji kobiety, funkcjonującej w tradycyjnych rolach kobiecych⁴. Badaczka wyraz owego „redefiniowania pozycji kobiety” widzi między innymi w przewrotności, z jaką artystka wykorzystuje ikonografię malarstwa religijnego, zastępując postaci świętych wiżerunkami kobiet i obdarzając je wszystkimi, należnymi w myśl tradycji tym pierwszym, atrypatami świętości czy męczeństwa. Stawia tym samym kobietę na pierwszym miejscu, w centrum wyobrażeń odnoszących się do fundamentalnego ludzkiego doświadczenia, jakim jest cierpienie, poświęcenie czy śmierć.

3 Lech Stangret, *Bałka, Smoczyński. Dwaj artyści awangardowi?*, „Dekada literacka” 1993, nr 5, s. 11.

4 Marta Smolińska, *Wyszywanie postfeminizmu. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna*, [w:] *Beata Ewa Białecka, Akupiktury* (katalog wystawy), Konin 2016, s. 2.

a place for art in the contemporary world, (Kantor) would often repeat that art can oppose mass consumption, technology, etc. solely by individual life, with its weaknesses and memories, which omnipotent politics, administration and finances try to blend, unify and marginalise³. The recurrent motifs of the paintings (woman, maternity, death, suffering), their titles (*Filia's Portrait* [2015], *Klara's Portrait* [2015], *Maternity* [2014], *Gravida* [2014], *Must Have - My Son's Feet* [2015], *I, Venus* [2016]), and the emotionality with which the author treats each of their public display (exhibiting them rarely and reluctantly), set Białecka's art in the context of the intimate, personal experience, transition, and memory. The artist does not try to universalize them. These works universalize themselves, definitely through language, specific but clearly referring to the tradition of culture, archetypical patterns and collective consciousness, as well as - and perhaps above all - through the common experience of suffering, impermanence and death, common to all humankind.

Hussle and Bustle/Postfeminism

- Beata Ewa Białecka’s work is sometimes interpreted from a postfeminist perspective. As Marta Smolińska aptly points out, *Białecka as a postfeminist painter (...)* directs her attention to individual choices, the lifestyle of the consumer culture and redefinition of the status of the woman, fulfilling traditional female roles⁴. The researcher’s sees the expression of this “redefinition of the status of the woman”, among other things, in the artist’s subversive use of the iconography of religious painting. Białecka replaces the figures of saints with images of women and offers the latter all the attributes of holiness or martyrdom which tradition offers to the former. Białecka puts the woman in the first place, in the centre of images referring to the fundamental human experience of suffering, sacrifice or death.

3 Lech Stangret, *Bałka, Smoczyński. Dwaj artyści awangardowi?*, [in:] Dekada Literacka 1993, no. 5, p. 11.

4 Marta Smolińska, *Wyszywanie postfeminizmu. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna*, [in:] *Beata Ewa Białecka, Akupiktury* (exhibition catalogue), Konin 2016, p. 2.



- W kontekście postfeminizmu bardzo wielo-aspektowo znacząca wydaje mi się technika haftu, którą od kilku lat Bialecka stosuje w swoim malarstwie. Najczęściej artystka haftem podkreśla te detale kompozycji, które są kluczem do ich interpretacji: czarne, białe lub czerwone róże – stigmaty na dloniach i stopach w pracach z cyklu „Must Have”, płód widoczny w łonie *Gravidy* (2014) czy ofiarowany w *Ex Voto* (2015), krwawiące serce *Dolorosy* (2015) i kobiety z obrazu *Maternity* (2014), białe, jakby pozbawione krwi serce dziewczynki z *Konterfektu Klara* (2015) czy wianek – korona z *Konterfektu Sweet Dreams* (2016). W tych obrazach niezwykle silnie, wręcz dotkliwie odczuwana jest symboliczna doniosłość samej czynności wyszywania. Smolińska podkreśla jej medytacyjny charakter, mnie uderza też symboliczna namacalność procesu nakłuwania obrazu (nie bez przyczyny artystka zatytuowała swoją toruńską wystawę *Akupiktury*). Właściwie należałoby powiedzieć o nakłuwaniu nie tyle obrazu, co dloni, stóp, serca, czoła wyobrażonej na nim postaci, konterfaktu. Jest w tym akcie nakłuwania, ranienia coś dojmująco bolesnego.
- Inne haftowane elementy wyraźnie nawiązują do rytuału ubierania – zarówno prawosławnych ikon czy świętych obrazów w tradycji zachodniego chrześcijaństwa – w srebrne koszulki tzw. sukienki, zakrywające całość wizerunku oprócz twarzy przedstawianych postaci. Te ozdobne, misternie cyzelowane w kruszcu szaty pełnią podwójną funkcję: z jednej strony mają chronić świętą wizerunek, z drugiej – ceremonię dekorowania obrazu jest wyrazem czci i kultu. Sam akt nakładania „sukienki” budzi silne asocjacje z powszednią i kojarzoną z kobiecością i macierzyństwem czynnością odziewania, otulania, jest wyrazem troski, chęci ochraniania, zapewnienia ciepła i bezpieczeństwa. Niepokojąco bliska jest też konotacja z obrzędem oblekania ciał zmarłych na ostatnią drogę – czynnością tradycyjnie także wykonywaną przez kobiety. W tym kontekście szczególnie silne wrażenie wywołują obrazy z cyklu „Konterfekt Filia” (2015–2016). Na jednym z nich przedstawione jest nagie ciało małej dziewczynki z zamkniętymi oczami. Jej uda opasane są czarną wstążką, a górna część tułowia ubrana jest w koszulkę uszytą z pawich piór, które symbolizują nieśmiertelność.
- In the context of postfeminism, the embroidery technique, which Bialecka has used in her paintings for several years, seems to me to express a plethora of aspects. The artist most often embroiders those details of her compositions which are the key to their interpretation: black, white or red roses - the stigmata on the hands and feet in works from the cycle "Must Have" (2015), the foetus visible in *Gravida's womb* (2014) or sacrificed in *Ex Voto* (2015), the bleeding heart of the *Dolorosa* (2015), of the woman in the picture *Maternity* (2014); the white, bloodless girl's heart in *Klara's Portrait* (2015) or the crown-wreath - in the *Sweet Dreams Portrait* (2016). In these paintings, the symbolic significance of the activity of embroidery is very strongly and even painfully felt. Smolińska emphasizes the meditative character of the activity; I am also struck by the symbolic tangibility of the process of piercing the image (not without reason the artist titled her exhibition in Toruń *Acupictures*). Actually, we should talk here about puncturing not so much the painting as the hands, feet, heart, and forehead of the figure represented in the portrait. There is something intensely painful in this act of piercing and hurting.
- Other embroidered elements clearly refer to the ritual of dressing Orthodox icons and holy paintings in the tradition of Western Christianity in silver robes so called "dresses", which cover the whole image apart from the faces of the figures depicted. These decorative, intricate robes chiselled in precious metals have a dual function: on the one hand, they are to protect the sacred image, on the other - the ceremony of image decoration is expressive of worship and respect. The very act of applying the "dress" is strongly linked with the commonplace, mundane activity of dressing someone, associated with femininity and motherhood. This activity is expressive of concern, of a desire to protect, provide warmth and security. There is also a disturbingly close connotation with the rite of dressing the bodies of the dead for their last journey; this activity is likewise traditionally performed by women. In this context, paintings from the "Filia's Portrait" series (2015–2016) are particularly impressive. In one of them we see the naked body of a small girl, her eyes closed. Her thighs are bandaged with a black ribbon and the upper part of the torso is dressed in a T-shirt of peacock's feathers, symbols of immortality.



Na innym obrazie dziewczęce ciało naznaczone wysztytymi stymatami na dloniach i pod piersią i obwiązane czarną tasiemką okrywa półprzezroczysta sukienka z czarnego tiulu. Na jeszcze innym sukienka jest wyszywana, a głowę „Filii” okrywa czarny czepek z ozdobnymi falbankami. Warto zaznaczyć, że w warstwie malarskiej sportretowane są nagie dziecięce ciała. Jednak, co charakterystyczne i znaczące, znamy je tylko z fotograficznej dokumentacji. Na wystawach nie zobaczymy ich nieubranych: na czas ekspozycji zawsze otulone są w staranie uszyte i wyhaftowane ręką artystki sukienki.

● Nieco inną rolę wydają się odgrywać haftowane detale w takich obrazach jak *Kapłanka* (2017) czy *Hodegetria* (2009–2014). Tutaj wyszyte złota nicią, koralikami i cekinami fragmenty ubioru przywołują cechy szat paradnych, mających podkreślić rangę i dostojeństwo noszących je postaci. W fałdach przepięknie wyhaftowanego welonu Kapłanki kryją się figury biblijnej Ewy (a może starożytnej Wenus) i intrygująca postać Świętego Sebastiana – kobiety. Koszulki obu „Hodegetrii” oraz trzymanych przez nie dzieci zaopatrzone są w małe umieszczone na ramionach i w talii zakładki, jak w kartonowych wycinankach: zabawka składająca się z postaci (zwykle kobiecej) i wielu ubranek, w które można było ją przystrajać. Papierowe zakładki miały przytrzymywać stroje na ramionach i w pasie kartonowej lałki. Na obrazach Bialeckiej owe zakładki doczepione do paradnego, bogatego odzienia przypominają o jego tymczasowości, podkreślając łatwość, z jaką można portretowane postaci pozbawić szat, odzierając je tym samym z dostojeństwa i godności. Myślę, że warto podkreślić jeszcze jeden znaczący aspekt samej czynności haftowania, której z takim zaangażowaniem oddaje się artystka. Ten rodzaj zajęcia doskonale wpisuje się na listę prac, które w eseju *Krzqtactwo* opisuje Jolanta Brach-Czaina. Ich wartości autorka tekstu upatruje w rytmie, powtarzalności, podtrzymywaniu trwania. Pisze: *Krzqtactwo to obecność poprzez ponawianie. Gdy powtarzam gesty mojej codzienności, utrzymuję ją. Na tym przecież polega bytowanie⁵*. Dodaje: *Wstajemy. Myjemy się. Jemy śniadanie. Pracujemy. Robimy zakupy. Przygotowujemy jedzenie. Jemy.*

In another painting, the girl's body, marked with embroidered stigmata on the hands and under the breast, wrapped in a black ribbon, is covered with a diaphanous dress made of black tulle. In yet another painting, it is the dress that is embroidered and the head of the “Filia” is covered in a black cap with decorative frills. It is worth noting that the painting features nude children. However, what is characteristic and significant, we know them only from photographic documentation. At exhibitions, we will not see them as nude: during the presentation they are always wrapped in dresses, carefully-sewn and embroidered by the artist's hand.

● A slightly different role is played by the embroidered details in such paintings as *Priestess* (2017) or *Hodegetria* (2009–2014). Here, embroidered with golden thread, beads and sequins, the fragments of the dress have the features of ceremonial robes, emphasizing the rank and dignity of the figures wearing them. The folds of a beautifully embroidered veil of the *Priestess* hide the biblical figures of Eve (and perhaps the ancient Venus) and the intriguing figure of Saint Sebastian - a woman. The T-shirts of both “Hodegetrias” as well as of the children they hold are fitted with small tabs placed on the shoulders and at the waist, as in cardboard cut-outs: a toy consisting of a figure (usually a woman's) and many clothes that it could be decorated with. The paper tabs were supposed to hold the outfits on the shoulders and at the waistline of the cardboard doll. In Bialecka's paintings, these tabs attached to the gala, exquisite clothing remind us of the temporary nature of this dress and emphasize the ease with which the characters portrayed can be deprived of their garments and by extension also of their majesty and dignity. I think one more significant aspect of the embroidery, which the artist dedicates herself to with a vengeance, is worth emphasizing. This type of activity perfectly fits into the many works that are discussed in the essay *Krzqtactwo* [Hustle and Bustle] by Jolanta Brach-Czaina. The author notices their valuable rhythm, repetition and sustaining duration. She writes: *Hussle and bustle is a presence by repeating. When I repeat the gestures of my everyday life, I have control over my everyday reality. This is what life means, after all⁵*. She adds: *We get up. We wash up. We eat breakfast. We are at work. We do shopping.*

5 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 77.

5 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, p. 77.



Zmywamy. Pracujemy. Trwamy. (...) Sprzątamy. Myjemy się. Zasypiamy. Śpimy. Budzimy się⁶. Ubieramy się. Ubieramy kogoś. Otulamy. Dekorujemy. Upiększamy. Haftujemy. Dbamy. Beata Ewa Bialecka mówi: „Maluję i haftuję codziennie. Czasem myślę o malarce w skupieniu pochylającej się nad swoją wyszywanką, nanizującą kolejne koraliki, godzinami snującą czerwone, czarne lub białe nici. Widzę jej palce ponaklowane i spuchnięte. Surowe płótno malarskie jest grube i twarde, a artystka musi przebić igłę jeszcze przez nałożone wcześniej warstwy gruntów i malatury. A przecież można byłoby sobie to ułatwić, taki sam lub zbliżony efekt wizualny uzyskać, zlecając komuś haftowanie, kupując gotowe koronki i przyklejając je do płótna, czy może nawet produkując je w technologii druku 3D. Jest coś głęboko znaczącego w podejmowanym przez artystkę geście haftowania. Jakiś rodzaj pełnej pokory determinacji, zgody na wykonywanie czynności zabierającej wiele godzin, mechanicznej, monotonnej i nużącej. Myślę, że haftowanie, podobnie jak inne żmudne i długotrwałe zajęcia, wprowadza umysł w stan zawieszenia, trwania w połowicznej aktywności, jest jak długo powtarzana mantra, mogąca stać się medytacją lub modlitwą.

- Wybór, jakiego dokonuje Bialecka, podejmując postrzeganą jako kobieca czynność haftowania w kontekście postfeministycznych interpretacji jej twórczości, zyskuje wymiar manifestu, którego treścią jest głęboko samoświadoma zgoda na kobiecość wraz ze wszystkimi jej atrybutami. Zgoda, a zarazem postulat wywyższenia, podniesienia rangi, nadania wagi i godności wszelkim jej charyzmatom.

Must Have

- W części swoich prac Beata Ewa Bialecka podejmuje dialog z ikonografią i językiem reklamy, sytuując je w kontekście współczesnej kultury nadmiaru, nadprodukcji, nadpodaży i rozpraszego konsumpcjonizmu. Artystka posługuje się nazwami popularnych firm, głównie odzieżowych (Intimissimi, Reserved, Top Secret), oraz ich hasłami reklamowymi („must have”, „be inspired”, „be mystique”, „connecting people”). Nazwy

We prepare food. We eat. We wash off. We work. We continue living. (...) We clean up. We wash up. We fall asleep. We sleep. We wake up⁶. We get dressed. We dress someone else. We wrap up. We decorate. We beautify. We embroider. We care. Beata Ewa Bialecka says: “I paint and I embroider every day”. Sometimes I think about the painter who, concentrated, leans over her embroidery, threading bead after bead, spinning for hours red, black or white threads. I can see her fingers, punctured and swollen. The raw painting canvas is thick and hard and the artist has to pierce with her needle the previously imposed layers of primers and paints. You could actually make the whole thing easier and come up with the same or similar visual effect by asking someone else to do the embroidery, by buying ready lace and sticking it onto the canvas, or maybe even producing it as a 3D print. There is something deeply significant in the artist’s embroidering gesture. There is some humbleness of determination, consent to perform an activity that takes many hours and is menial, mechanical and monotonous. I think that embroidering, like other tedious and time-consuming activities, introduces the mind into a state of suspension, of being half-active; it resembles a long-repeated mantra that may become a meditation or a prayer.

- In the context of postfeminist interpretations of her work, the choice which Bialecka makes when taking up what is perceived as a typically female activity of embroidering, becomes a manifesto of a profoundly self-conscious consent to femininity with all of its attributes. This consent is, and at the same time demands, exaltation, elevation, giving prominence and dignity to all its charisms.

Must Have

- In some of her art-works, Beata Ewa Bialecka engages in a dialogue with iconography and the language of advertising, situating them in the context of contemporary culture of excess, over-production, oversupply, and unbridled consumerism. The artist uses names of popular companies, mainly apparel ones (Intimissimi, Reserved, Top Secret), and their advertising slogans (“must have”, “be inspired”, “be mystique”, “connecting

⁶ Ibidem, s. 57.

⁶ Ibidem, p. 57.

i hasła używane są na dwa sposoby: funkcjonują jako tytuły pojedynczych prac bądź całych cykli albo pojawiają się wprost na obrazach jako podpisy pod wizerunkami, napisy na wstępach przypominających banderole inskrypcyjne na renesansowych malowidłach, czasem „wylewają się” z ust przedstawionych postaci, przywodząc na myśl „dymki”, za pomocą których swoje kwestie artykułują bohaterowie komiksowych historii. Te hasła – napisy rodem z kampanii reklamowych – pełnią różnorodne funkcje. Czasem bywają gorzkawo-ironicznym komentarzem do wyobrażenia. „Be inspired”, czyli zainspiruj się, głosi napis na pracy *Mam cały dom na głowie* (2006). Do „zainspirowania się” nawołują też demony unoszące kobiety w *Porwaniu Europy* (2004) czy dwie matki wspólnie piastujące naklućte strzałami niemowlę na obrazie *Św. Sebastian* (2007). „Mystique” (mistyka) to napis na bieliźnie małego chłopca sportretowanego na obrazie *Franciszek – be mystique* (2010). Jego prawego ramienia lekko dotyka kobieca dłoń, jakby w geście kierowania krokami dziecka (czy kryje się za nią kolejna Hodegetria – wskazującą drogę?), na dloniach i stopach rozkwitają nie do końca jeszcze rozwinięte róże – stygmaty. Naznaczone stygmatami są także wzniezione ręce *Franciszki Infancy* (2008), z jej ust wydobywa się to samo „be mystique”, a pod stopami stoją trzy rzędy baranków (obecność tego symbolu w wielu obrazach Białeckiej jednoznacznie nawiązuje do ikonografii chrześcijańskiej i może być odczytywana jako znak poświęcenia, ofiary i odkupienia).

● Poruszającą jest cała seria prac pod wspólnym tytułem „Must Have” (Musisz Mieć). Te niewielkie obrazy przedstawiają zbliżenia tych części ciała, które w chrześcijańskiej tradycji najczęściej naznaczane są stygmatami – krwawiącymi ranami, pojawiającymi się na ciele osób wybranych przez Boga, by dawać świadectwo męki i ran Chrystusa. Są one znakiem bólu i udziału w cierpieniu niezbędnym do odkupienia. U malarki te bolesne emblematy mają postać róż wyhaftowanych czarnymi lub czerwonymi nićmi, które – często nieobcięte – spływają niczym krople krwi z otwartych ran. Niewątpliwie symboliczne znaczenie ma tu wspomniany wcześniej akt nakluczenia – ranienia wcześniej namalowanego ciała. W sferze konsumpcji, marketingu i reklamy „must have” to nagłe wezwania do zakupu jakiejś

people”). The names and slogans are used in two ways: they function as titles of individual works or entire cycles or appear directly in images as captions under images, inscriptions on ribbons resembling inscription bands on Renaissance paintings, sometimes “spill out” of the figures depicted, bringing to mind the “speech balloons” used by the protagonists of comic strips. These slogans - inscriptions straight from advertising campaigns - perform various functions. Sometimes they are a bitter, ironic commentary on the image. “Be inspired” is the inscription on the painting *I Have the Whole House on My Head* (2006). The demons raising women in the *Abduction of Europa* (2004) or two mothers jointly tending a baby pierced by arrows in the picture *St. Sebastian* (2007) also call for “being inspired”. “Mystique” (mysticism) is an inscription on the underwear of the small boy portrayed in the painting *Francis - Be Mystique* (2010). His right arm is touched gingerly by a female hand, as if in a gesture of directing the child’s steps (is there another Hodegetria behind it, indicating the way?), while his feet and hands bear not fully open roses of the stigmata. The raised hands of *Francis the Infanta* (2008) also bear the stigmata; the same “be mystique” inscription comes out of her mouth and there are three rows of lambs under her feet (the presence of this symbol in Bialecka’s numerous paintings explicitly refers to Christian iconography and can be interpreted as a sign of sacrifice, ultimate devotion and redemption).

● The whole series of works under the umbrella title „Must Have” is very emotional. These small paintings depict the close-ups of those parts of the body which in the Christian tradition are most often marked with stigmata, or bleeding wounds. They appear on the bodies of people chosen by God to be the witnesses to the passion and wounds of Christ. They are a sign of pain and participation in the suffering necessary for redemption. For the painter, these painful emblems have the form of roses embroidered with black or red threads, which – often uncut – trickle down like drops of blood from open wounds. Undoubtedly, the aforementioned act of piercing, or of hurting a previously painted body, has a symbolic meaning. In the realm of consumerism, marketing and advertising, „must





nowości, hitu sezonu, czegoś, co jest niezbędne, by nie wypaść z obiegu, by być „na czasie”, cool i sexy. Twórczość Białeckiej bywa przewrotna.

- Jej „must have” to *Stopy mojego syna z czarnymi różami*, dwie prace przedstawiające dłonie naznaczone czerwonymi różami i białe, bezkrwiste serce w wiązku czarnych róż ze „spływającymi” nitkami. Odczytywałabym te obrazy w kontekście innych prac artystki, których większość opowiada przecież o cierpieniu, stracie. Cykl „Must Have” jawi mi się jako wyraz zgody, akceptacji bólu. To nie nową torebkę, a doznanie bólu „musisz mieć”, by „być kimś”, stać się człowiekiem, doświadczyć życia w pełni. Zdaję sobie sprawę, że w czasie rozbuchanej konsumpcji, kultu „wellness & fitness” i negacji kultury chrześcijańskiej afirmującej cierpienie i ofiarę taka interpretacja musi brzmieć wywrotowo, jednak nasuwa mi się ona w nieodparty sposób.

have” is an urgent call to buy something new, to purchase the hit of the season, something necessary for being up to date, “in vogue”, cool, and sexy.

- Białecka’s work can be subversive. Her „must have” is *My Son’s Feet with black roses*, two works showing hands marked with red roses and a white, bloodless heart in a wreath of black roses with “flowing” threads. I would personally read these paintings in the context of the artist’s other works, most of which concern suffering and loss. The “Must Have” series appears to me as an expression of consent to, and acceptance of, pain. You do not have to have a new purse as much as you do the experience of pain; you must have it to “be someone”, to become human and to live your life to the full. I realize that in the era of rampant consumption, the cult of “wellness & fitness” and the negation of Christian culture with its affirmation of suffering and sacrifice, such an interpretation must sound subversive. Still, it seems irresistible to me.

Hodegetria/Kapłanka

- Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej to wyjątkowo wnikliwe studium życia kobiety, w znacznym stopniu oparte na własnym doświadczeniu, ale jednocześnie odnoszące je zarówno do tradycji kultury, jak i do kondycji kobiety we współczesności. W obrazie kobiety, na jaki składają się prace tej artystki, zobaczyć można dominujący udział poświęcenia, cierpienia, odczucia straty. Jednak – co znamienne – nie znajdziemy tu wizerunku kobiety rozpaczającej, złamanej. Kobieta Białeckiej jest silna, dumna i – jak się wydaje – niezniszczalna. Nawet Dolorosa, bolejąca z martwym dzieckiem na kolanach, wskazuje na swoje krwawiące serce, ale siedzi wyprostowana z godnością, jej twarz jest nieporuszona, a oczy spokojnie patrzą wprost na widza. Wszystkie: brzemienna *Gravida*, *Szamanka* (2007), Św. Krzysztof (2006) i *Dobry Pasterz* (2007), kolejne *Matki* (2007), *Ewy* (2006) i *Marie Magdaleny* (2005) to figury hieratyczne i pełne majestatu. Dostojenie portretowanych przez Białecką postaci wynika z nawiązań do tradycji malarstwa, z której artystka czerpie w sposób niezwykle świadomym i przemyślany. Na marginesie warto odnotować wielość intrygujących kontekstów, jakie można znaleźć w jej dziełach. Mówią się o pokrewieństwie tego malarstwa z twórczością Magdaleny Moskwy

Hodegetria/Priestess

- Beata Ewa Białecka’s paintings offer extremely insightful studies of a woman’s life, largely based on her own experience, but at the same time referring to both the tradition of culture and to the present-day status of the woman. In the image of a woman made up by the artist’s works, one can see the dominating share of sacrifice, suffering, and loss. However, significantly, we will not find here an image of a woman who is downhearted and in despair. Białecka’s woman is strong, proud and - as it seems - indestructible. Even the *Dolorosa* - anguished, with a dead child on her knees, may point to her bleeding heart but sits upright with dignity. Her face is unmoved and her eyes calmly regard the viewer. All of the women: the pregnant *Gravida*, *The Shaman Woman* (2007), *St. Christopher* (2006), and *The Good Shepherd* (2007), the successive *Mothers* (2007), *Eves* (2006), and *Marys Magdalene* (2005) are hieratic figures, full of majesty. The dignity of the characters portrayed by Białecka arises directly from the references to the painting tradition, on which the artist draws in a very conscious and thoughtful way. Incidentally, there are plenty of intriguing contexts in her works. One hears about the kinship of this painting with the work of Magdalena Moskwa (which - I think - can only be found in the disturbing

(które – jak sądzę – można odnaleźć jedynie w niepo-kojącej haptyczności haftów u Białeckiej i reliefowych, „cielesnych” nawarstwieniach u Moskwy), istnieje znaczący wspólny mianownik z pracami Izabeli Gustowskiej (rodzaj somnabulicznej atmosfery, zawieszenia między snem a śmiercią), z Fridą Kahlo (zanurzenie w tematyce związanej z cierpieniem, niedoskonałością ciała, macierzyństwem), widzę też pewne paralele z cyklem „Rozstrzelan” Andrzeja Wróblewskiego (np. *Matka z zabitym dzieckiem* [1945]) – takie odniesienia i podobieństwa podejmowanych wątków są liczne i – niektóre z nich – bardzo interesujące.

- Jednak bez wątpienia czynnikiem determinującym idiom, znaczenia i możliwe interpretacje malarstwa Beaty Ewy Białeckiej jest intencjonalny sposób, w jaki wykorzystuje ona konwencję malarstwa sakralnego oraz tradycję polskiego barokowego portretu trumennego. Figury, symbole i tematy zaczerpnięte z właściwych dla tych dwóch konwencji ikonografii (portrety zmarłych z otwartymi oczami, uczestniczących we własnych *Fête Funèbre*; Święci: Sebastian, Krzysztof, Maria Magdalena, Jerzy, Weronika; Dobry Pasterz, Pieta, Trójca; Krwawiące Serce Jezusa; Dolorosa, Hodegetria, Gravida, Baranek; Zwiastowanie, Nawiedzenie) artystka błyskotliwie parafrazuje na użytek własnych treści. Czytelne odniesienie do kanonu sprawia, że jej twórczość bywa powierzchownie odczytywana jako religijna. Nic bardziej mylnego. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jest aktem sakralizacji życia kobiety, nadania najwyższej rangi jej codzienności, w której – w swoich oczywistych, pozabawionych heroizmu rolach – splata ona najbardziej fundamentalne wątki ludzkiej egzystencji. Dawczyni życia, bolejąca nad jego utratą, wskazująca drogę, najwyższa kapłanka, koronczarka trwania.

haptic quality of Białecka's embroideries and relief, "carnal" layers in Moskwa's). There is a significant common denominator with the works by Izabela Gustowska (a kind of somnambulism, a state of suspension between sleep and death), with Frida Kahlo (immersion in the subject related to suffering, body imperfections, motherhood). I also see some parallels with Andrzej Wróblewski's "Executions" series (e.g. *Mother with a Dead Child* [1945]) - such interesting references and similarities of the issues addressed could probably go on into infinity.

- No doubt, however, what determines the language, meaning and possible readings of Beata Ewa Białecka's paintings is her deliberate use of the convention of sacred painting and the tradition of the Polish Baroque coffin portrait. The artist brilliantly paraphrases for her own use the figures, symbols and themes taken from the iconography of the two above conventions (portraits of the deceased with open eyes, participating in their own *Fête Funèbre*; Saints: Sebastian, Christopher, Mary Magdalene, Veronica, Good Shepherd, Pieta, the Trinity, the Bleeding Heart of Jesus; Dolorosa, Hodegetria, Gravida, Lamb, Annunciation, Visitation). Clear references to the canon make her oeuvre superficially religious. Nothing could be further from the truth. Beata Ewa Białecka's painting is an act of sacralization of a woman's life, giving the highest rank to her everyday life, in which - in her obvious, devoid heroism roles - the woman integrates the most fundamental aspects of human existence: of the giver of life, aching over a loss, showing the way, the highest priestess, the lacemaker of a life that goes on.

AMOR MATRIS

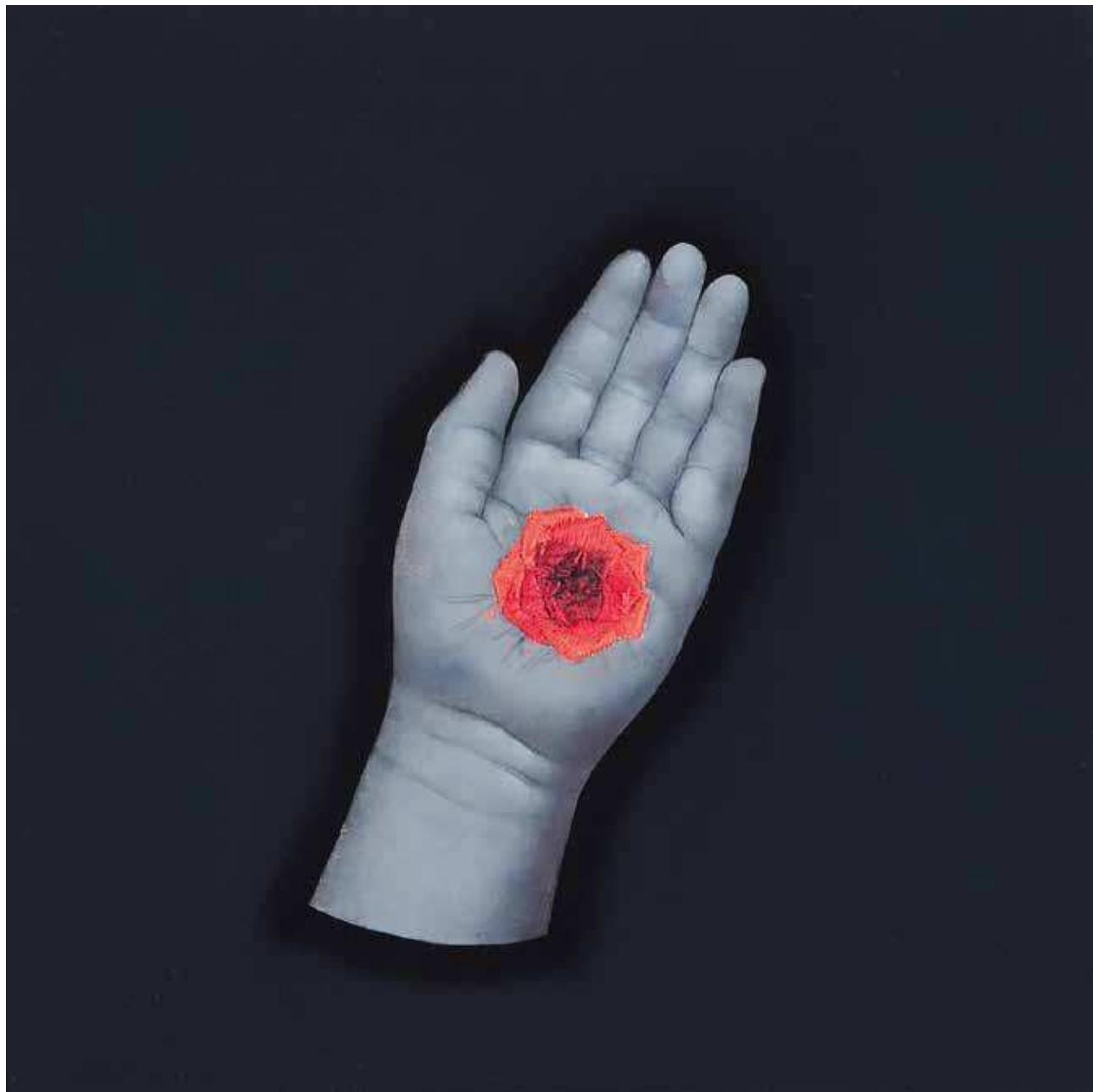


105

Dolorosa, 2015, 100×70 cm, olej na płótnie, tkanina, haft, szpilki / oil on canvas, fabric, embroidery, pins



Z cyklu „Must Have” / From the cycle “Must Have”, 2015, 30×30 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery





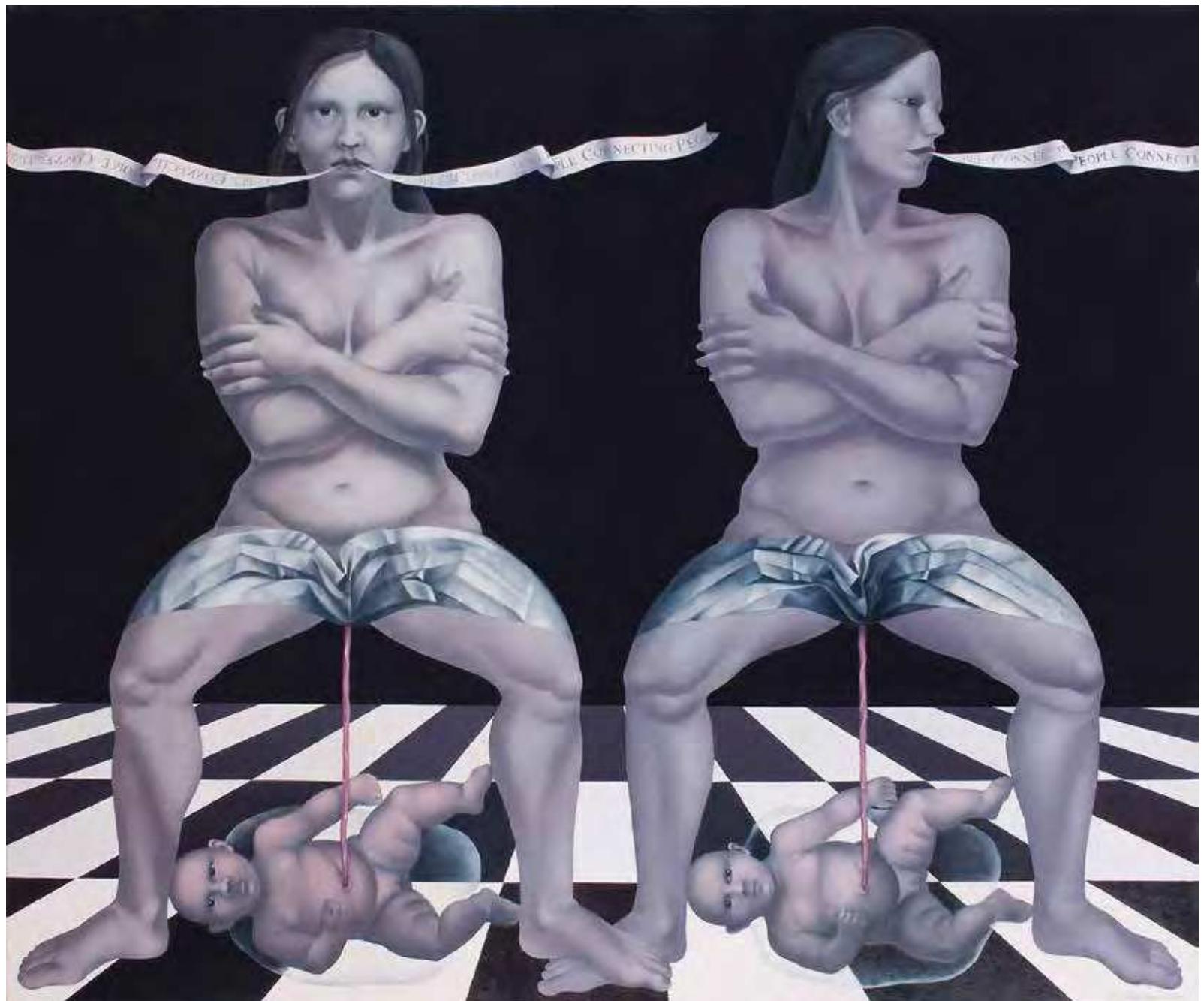


Zwiastowanie/Annunciation, 2011, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Z cyklu „Must Have” / From the cycle “Must Have”, 2018, 30×30 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery



Matrix, 2013, 150×180 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Samotrzeć/Virgin and Child with St. Anne, 2010, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Trójca/Trinity, 2010, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Ex Voto, 2018, 30×30 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Ex Voto, 2015, 40×50 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery





Maria Top Secret, 2006, 150×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection





Mdłości/Nausea, 2014, 120×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas



123

Balneum, 2017, 150×180 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Bezsennałość/Insomnia, 2018, 30×30 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Magda/Madge, 2006, 100×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection





Włodzimierz Tetmajer



Dwie Matki / Two Mothers, 2008, 100×180 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Chłopiec – Dziewczynka? / Boy – Girl?, 2011, 80×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection

132
EVE KOBILINSKA

Zwiastowanie/Annunciation, 2011, 80×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Macierzyństwo / Maternity, 2011, 80×100 cm, olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery



Agata Jakubowska



Historyczka sztuki, profesorka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej. Autorka między innymi: *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków 2004); *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (Poznań 2008); *Artystki polskie* (red., Warszawa 2011) i *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (red. z Katy Deepwell, Liverpool 2017), a także licznych tekstów poświęconych twórczości kobiet między innymi Alinie Szapocznikow, Natalii LL, Izabelli Gustowskiej, Magdalenie Abakanowicz, Mary Kelly, Carolee Schneemann oraz problematyce gender w sztuce współczesnej. Prowadzi teraz badania nad historią wystaw sztuki kobiet w Polsce i przygotowuje monografię Marii Pinińskiej-Bereś (1931–1999).

Art historian, associated professor and Deputy Director at the Department of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań. She is the author of *On Margins of the Mirror. Female Body in the Polish Women Artists' Works* (in Polish, Poznań 2004); *Multiple Portrait of the Alina Szapocznikow Oeuvre* (in Polish, Poznań 2008); *Awkward objects. Alina Szapocznikow* (ed., Museum of Modern Art, distributed by the Chicago University Press, Warsaw 2011); *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (ed. together with Katy Deepwell, Liverpool University Press, forthcoming). She has published numerous essays on women artists, including Alina Szapocznikow, Natalia LL, Izabella Gustowska, Magdalena Abakanowicz, Mary Kelly, Carolee Schneemann. She is currently working on a project devoted to the history of women-only exhibitions in Poland and on a book devoted to the Polish sculptor Maria Pinińska-Bereś (1931–1999).

Malarski obraz relacji między kobietami autorstwa Beaty Ewy Białeckiej

Relations between women in paintings by Beata Ewa Białecka

- Niemal wszystkie autorki piszące o malarstwie Beaty Ewy Białeckiej zwracają uwagę na fakt, że maluje ona prawie wyłącznie kobiety. Tylko niektóre zauważają, że w jej twórczości kluczowe są nie tyle wizerunki pojedynczych kobiet – choć takich jest wiele – co przedstawienie relacji między nimi. Wśród nich jest Lena Wicherkiewicz, autorka tekstu opisującego kobiece relacje w obrębie rodziny pod znaczącym tytułem *Emmanuela Róża, córka Marii, wnuczka Anny*¹. Twierdzi ona, że Białecka akcentuje istotność kobiecych więzi i ujawnia ich brak, a dalej, że jej artystyczna praca jest upomnaniem się o zerwane więzi: o żeńską, pierwotną, przedchrześciańską część². Analiza ta wpisuje się w perspektywę rozwijaną przez belgijską filozofkę Lucy Irigaray, która nawoływała, żebyśmy uznały istnienie kobiecej genealogii po to, by nie zostać wspólniczkami zabójstwa matki. Istnieje genealogia kobiet w naszej rodzinie: mamy matkę, babkę, prababkę po linii matki oraz córki. Na wygnaniu, w rodzinie ojcowsko-mężowskiej, zapominamy trochę o swoistości tej kobiecej genealogii, a nawet jesteśmy doprowadzane do wyparcia się jej.
- Nearly all authors writing about Beata Ewa Białecka's painting indicate that she paints almost exclusively women. Only some mention that key for her oeuvre are not so much single women, numerous as they are, but rather the relations between them. Among the latter authors there is Lena Wicherkiewicz, whose text describing relations between women in the family bears a telling title *Emmanuela Róża, córka Marii, wnuczka Anny* [Emmanuel Rose, daughter of Mary, granddaughter of Anne]¹. She believes that Białecka highlights the importance of relations between women and discloses their absence, and also that her oeuvre is a call for the severed ties: for the female, primary, pre-Christian element². This analysis coincides with the perspective developed by the Belgian philosopher Lucy Irigaray, who urged for the recognition of existing female genealogy not to become accomplices in matricide. There is a genealogy of women in our family: on the distaff side we have mother, grandmother, great-grandmother, and daughters. In exile, within a father-husband family, we tend to forget the uniqueness of this

1 Lena Wicherkiewicz, *Emmanuela Róża, córka Marii, wnuczka Anny*, www.bialecka.pl/info/lata/2014/LWPL.html, dostęp: 14.08.2017.

2 Tamże.

1 Lena Wicherkiewicz, *Emmanuela Róża, córka Marii, wnuczka Anny*, www.bialecka.pl/info/lata/2014/LWPL.html, access date: 14.08.2017.

2 Ibid.

Spróbujmy umieścić się w tej kobiecej genealogii, aby zdobyć i ochronić naszą tożsamość³. Nie uchylając tej perspektywy, w tekście tym przyglądam się pokazanym przez Białecką relacjom między kobietami. Zwracam uwagę na to, że odzyskanie kobiecej genealogii, a także siostrzeństwa, ma tu ambiwalentny charakter. Artystka dając wyraz tęsknocie za bliskimi relacjami z innymi kobietami, nie stroni od ukazania tego, że bywają one z wielu powodów trudne.

● *Dwie Marie* (2005), *Marie Magdaleny* (2005) czy *Dwie Ewy* (2006) wydają się być podwojonym portretem jakiejś kobiety, ponieważ podobieństwo między obiema postaciami jest bardzo duże. Do takiego odczytania obrazów skłania też istniejące w kanonie dwudziestowiecznej sztuki dzieło o podobnej kompozycji i konstrukcji tytułu, które przychodzi na myśl podczas pierwszego zetknięcia się z tymi pracami – *Dwie Fridy* (1939) meksykańskiej malarki Fridy Kahlo⁴. Jedną z zasadniczych różnic między tymi pracami jest to, że Kahlo namalowała swój autoportret, podczas gdy Białecka nie przedstawia siebie – można to stwierdzić przez zestawienie obrazów z dostępnymi fotografiemi artystki. To, czego pokazuje jakieś znane sobie kobiety, pozostaje dla oglądającego nierostrzygnięte. Imiona zawarte w tytułach – Ewa, Maria, Maria Magdalena – rozpatrywane oddzielnie można potraktować jako odnoszące się do konkretnych, realnych kobiet, może znajomych. Kiedy jednak zestawimy je ze sobą, a obrazy wydają się tworzyć coś w rodzaju serii, i spojrzymy na nie w kontekście całej twórczości artystki, nieustannie czerpiącej z ikonografii chrześcijańskiej, to bardziej przekonujące będzie uznanie ich za odwołania do postaci biblijnych. W malarstwie Białeckiej cały czas mamy do czynienia z takim napięciem między figurami kobiecości a zwykłymi kobietami. W jego usunięciu nie pomaga sceneria, w jakiej znajdują się postaci. W przypadku wspomnianych obrazów składa się na nią wyrazista podłoga ułożona z czarno-białych płyt i jednolite

female genealogy and are even led to reject it. Let us try to be part and parcel of this female genealogy to gain and safeguard our identity³. Without disregarding this perspective, in this text I look into what are the relations between women that Białecka portrays. I point out that the regaining of the female genealogy and sisterhood is ambivalent here. The artist, craving for close relations with other women, does not shun from showing their difficulties.

● *Two Marys* (2005), *Marys Magdalene* (2005) or *Two Eves* (2006) seem to be dual portraits of a single woman since both the female figures are very similar. This reading of the paintings is underpinned by a work of the canon of twentieth-century art of a similar composition and title construction, which is brought to mind during the first encounter with the works, namely *Two Fridas* (1939) by the Mexican painter Frida Kahlo⁴. One of the most fundamental differences between the two works is that Kahlo painted her self-portrait, while Białecka does not depict herself, suffice it to compare the artist's available photographs with her paintings. Whether Białecka's painting shows some women of her acquaintance is anybody's guess. The eponymous names such as Eve, Mary and Mary Magdalene, when considered in isolation, can be treated as referring to real, flesh-and-blood women, possibly the artist's acquaintances. However, when we put them next to one another, when the paintings seem to make up a series of sorts, and when we look at them in the context of the artist's entire output, invariably drawing on Christian iconography, then considering them as references to biblical figures is by all means justified. In Białecka's painting we deal all the time with this very tension between the figures of femininity and ordinary women. This tension is by no means relieved by the setting within which the figures are placed. In the case of the above paintings, the setting in question is provided by a distinct floor of

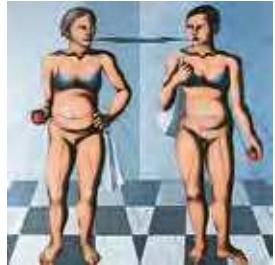


3 Luce Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 20.

4 Inne skojarzenie z klasyką sztuki kobiet budzi obraz Beaty Ewy Białeckiej *Mam cały dom na głowie* (2006). Przywołuje on na myśl prace Louise Bourgeois z cyklu *Femme Maison*, w którym głowa kobiety lub fragment jej ciała zamknięte są w budynku mieszkalnym.

3 Luce Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, transl. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, p. 20.

4 Another association with classical art can be found in Beata Ewa Białecka's painting *The Whole House is On My Head* (2006). It brings to mind works by Louise Bourgeois from the *Femme Maison* series, where a woman's head or a fragment of her body are enclosed within a building.



szaroniebieskie tło. Brak jakichkolwiek innych elementów pozwala na odmienne odczytanie tego, czym jest to pomieszczenie. Może to być równie dobrze wnętrze pałacowe, jak basen (co jest bardziej prawdopodobne na obrazie *Dwie Ewy*). Unoszące się w powietrzu amorki sugerują zaś przestrzeń nierealną, niebiańską.

- Ewa, Maria i Maria Magdalena są kobietami występującymi w Biblii pojedynczo, przedstawianymi przede wszystkim w kontekście opowieści, których bohaterami są mężczyźni i głównie w ich otoczeniu⁵. Białecka zobrazowała sytuacje, w których kobiety przebywają tylko w swoim towarzystwie. Można je potraktować jako historię alternatywną wobec biblijnych, skupiającą się na aspektach pomijanych w kulturze zdominowanej przez opowieści mężczyzn o mężczyznach. Równocześnie jednak wyizolowanie przedstawienia tych kobiet z historii, z których je znamy, skłania do tego, aby mocniej powiązać je z losem innych (może wszystkich) kobiet.
- Problematyka odzyskiwanych relacji między kobietami bardzo silnie zaznaczyła się w myśli i praktyce ruchu wyzwolenia kobiet rozwijającego się intensywnie w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Zwracano uwagę na to, że w kulturze zachodniej kobiety rozpatrywane są zawsze w relacji do mężczyzn i to związki z nimi decydują o ich miejscu w społeczeństwie i ich wartości. Działając na rzecz emancypacji kobiet, postulowano wzmacnianie relacji między nimi i wspólne działanie. Zaowocowało to wieloma inicjatywami podejmowanymi przez kobiety, dla kobiet, wśród kobiet, w których pokładano wielkie nadzieje, a także licznymi analizami relacji zawsze w kulturze istniejących – choć albo tłumionych, albo przez historię przemilczanych.
- Beata Ewa Białecka sięgnęła po ten temat mniej więcej trzydzieści lat po tym rozkwicie siostrzanych inicjatyw i badań, dając świadectwo temu, że tematyka ta ciągle pozostaje aktualna⁶. Jej wizualna analiza relacji między kobietami nie ma jednak nic wspólnego z utopijną, afirmatywną wizją siostrzeństwa, znaną choćby z książki *Sisterhood is Powerful* wydanej przez założycielkę

black and white tiles and a uniform, greyish-blue background. The absence of any other elements allows a host of different readings of what the interior really is. It can be a palace interior or a swimming pool (a more probable guess in the *Two Eves* painting), while the putti hovering in the air imply some unreal, heavenly space.

- Eve, Mary and Mary Magdalene are women who appear in the Bible by themselves. They are primarily portrayed in the context of stories with men as protagonists and in men's company⁵. Białecka depicted situations when women are in the company of other women only. They can be treated as a history alternative to the biblical ones, focusing on the aspects disregarded in a culture dominated by men's stories of other men. At the same time, the separation of the images of the women from the histories we know them from makes us tie them even more tightly with the lives of other (possibly all) women.
- The questions of regaining relations between women was a major characteristic of the theory and practice of the women's liberation movement, developing intensively in the 1970s. It was observed then that in Western culture women are invariably considered in relation to men and it is these relations that determine women's status in society and their values. Women found it important to strengthen relations with other women and act in unison in order to further women's emancipation. This bore fruit with multiple initiatives taken up by women for the sake of women. High hopes were pinned on these initiatives and numerous analyses were provided on the relations that have invariably existed in culture, yet were either stifled or disregarded by history.
- Beata Ewa Białecka approached the subject matter some thirty years following the heyday of sisterhood initiatives and studies, proving that the topic remains as urgent as ever⁶. The artist's visual analysis of the relations between women, however, has nothing to do with the utopian, affirmative vision of sisterhood as promoted e.g. by the book *Sisterhood is Power-*

5 Zob. Elżbieta Adamiak, *Kobiety w Biblii. Nowy Testament*, Warszawa 2010. Por. też Elżbieta Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006.

6 Innym przykładem jej aktualności w Polsce może być wystawa *Wszyscy ludzie będą siostrami* zorganizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2015 roku.

See Elżbieta Adamiak, *Kobiety w Biblii. Nowy Testament*, Warszawa 2010. See also Elżbieta Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006.

6 Another example of its topicality in Poland is the 2015 exhibition *All People Will Be Sisters*, held in the Muzeum Sztuki in Łódź.

takich feministycznych nowojorskiej organizacji jak New York Radical Women czy W.I.T.C.H. na rzecz kobiet feministkę Robin Morgan⁷. Sceptycznyzム Białeckiej nie jest też związany z bardzo częstymi zarzutami dotyczącymi elitarnego charakteru najbardziej znaczących grup kobiet, polegającego na nieuwzględnianiu wszystkich z powodu klasowych i rasowych różnic. Białecka z jednej strony poświęca uwagę relacjom między kobietami, widząc w nich wartość, z drugiej – trudno oprzeć się wrażeniu, że w równym stopniu dostrzega ona w nich emocje pozytywne, co negatywne. Przykładowo analiza obrazu *Dwie Marie* skłania do wysnucia wniosku, że przedstawione na nim kobiety są razem, ale nie bardzo wiedzą, co z tym współistnieniem zrobić. Siedzą więc obok siebie, ale nie okazują sobie bliskości. Nie wykonują żadnych gestów. Spojrzenia i ich twarze wyrażają raczej dystans albo wręcz wrogość. Jedna Maria wpatruje się w lusterko, druga, z dzieckiem na kolanach, spogląda na tamtą z niechęcią. Gdyby próbować uzasadniać tę niechęć tym, co widzimy na obrazie, można by wskazać kilka możliwych wyjaśnień. Takie, które mocniej wpisane jest w tradycyjną wizję kobiecości, mówiłyby o spojrzeniu Marii-matki jako wyrażającym dezaprobatę wobec tej, która skupia się na sobie zamiast na rodzicielstwie. To spojrzenie wydaje się jednak zawistne, co prowadzi nas do drugiego odczytania – zazdrość (chwilowa lub trwająca dłużej) o możliwość skupienia się na sobie. Jest ono wzmacnione brakiem bliskości między tą Marią a jej dzieckiem.

● Relacja między Mariami Magdalenami (*Mari Magdaleny*, [2005]) jest nieco inna, choć również nieprzyjazna. Nie wiemy, czy tytułowe „Mari Magdaleny” odnoszą się tylko do dwóch dorosłych kobiet, czy też do dziewczynki, która może być córką jednej z nich, a także prefiguracją dorosłych kobiet. Ich głowy zwrócone są ku sobie, ale spojrzenia nie. Ta z prawej strony patrzy w stronę drugiej, jakby z wyrzutem, a obiekt jej spojrzenia odwraca wzrok. Przykuwa uwagę, silniej niż na obrazie *Dwie Marie*, komunikacja słowna między kobietami. Dymki, utrzymane w archaicznej formie banderoli znanych na przykład

ful published by Robin Morgan, the founder of such feminist organisations as New York's Radical Women or W.I.T.C.H.⁷. Yet, Białecka's scepticism is not related to the frequent allegations of the elitist nature of the most influential women groups, consisting in disregarding all class and racial differences. On the one hand, Białecka dedicates attention to relations between women as she is aware of their value, and on the other hand one cannot but notice that she is equally aware of the emotions these relations trigger, which can be both positive and negative. For example, analysis of the *Two Marys* painting gives one to understand that the women portrayed in the work are together yet know precious little about what to do with this shared existence. Therefore, they are sitting next to each other yet show no affection. They do not make any gestures. Their gazes and faces are expressive of distance or enmity, it seems. One Mary looks at a mirror, while the other one, with a child in her lap, regards the other one with ill-concealed dislike. Were one to explain this dislike by what we can see in the painting, one could come up with a number of explanations. One of them, more strongly related to the traditional vision of femininity, would perceive the gaze of the Mary-mother as disapproving of the one who focuses on herself rather than on maternity. However, as this is an envious gaze, we can read this figure as jealous (at this very moment or more permanently) of being able to focus on herself. This is highlighted by a lack of intimacy between this Mary and her child.

● The relations between Marys Magdalene (*Marys Magdalene*, [2005]) is slightly different, yet equally unfriendly. We do not know if the eponymous “Marys Magdalene” are only the two adult women or also the girl, which may be the daughter of one of them, as well as a prefiguration of adult women. They turn their heads but not their gazes to each other. The one on the right looks in the direction of the other rebukingly, as it were, and the person she looks at averts the gaze. The verbal communication between the women rivets the eye more strongly than in the *Two Marys* painting . The speech bubbles, rendered in an archaic form

7 Robin Morgan (red.), *Sisterhood is Powerful*, Nowy Jork 1970.

7 Robin Morgan (ed.), *Sisterhood is Powerful*, New York 1970.

z obrazów religijnych, zawierają słowa, które kierują one do siebie nawzajem. Tyle że te słowa to nazwa firmy odzieżowej reRESERVED. Mogłoby się wydawać, że to ironiczne podkreślenie tego, że kobiety nie umieją z sobą rozmawiać inaczej niż za pomocą sloganów zaczerpniętych ze świata współczesnej konsumpcji. Możliwe jest inne odczytanie. Autorka zwraca uwagę na wspólne zakupy jako na jeden z obszarów współpracy kobiet (na niektórych obrazach pojawia się inny element związany z kupowaniem ubrań – torby, w jakie są one często w sklepach pakowane). Tę aktywność, którą razem często podejmują, można rozpatrywać w kontekście analizy czy krytyki konsumpcyjnych zachowań. Tu jednak jawi się jako taka, w czasie której powstają i rozwijają się relacje między kobietami, nierzadko intymne, bogate zarówno w dobre, jak i złe emocje. Słowo „reRESERVED” w tym samym stopniu może się odnosić po prostu do robienia zakupów, sfery konsumpcji jako przestrzeni relacji między kobietami, co nazywać konkretne relacje między nimi, tutaj raczej chłodne, pełne rezerwy.

- Obrazem, na którym jeszcze lepiej widać takie znaczenie napisów, jest *Nawiedzenie* (2006). Odnoszący się do biblijnej opowieści o nawiedzeniu Elżbiety przez Marię (Łk 1,39–56), jednej z nielicznych dotyczących relacji między kobietami, przedstawia dwie ciężarne kobiety pozostające w bliższym fizycznym kontakcie – wykonujące raczej przyjazne gesty w stosunku do siebie, dotykające się. Między ich ustami przebiega banderola z napisem „intimissimi” – nazwą firmy bieliźniarskiej. Jak zauważała Marta Smolińska: *Po raz kolejny nazwa firmy włącza się do gry znaczeń, nie tylko uwspółczesniając ikonograficzny schemat, lecz także wskazując na intymność relacji między dwiema kobietami*⁸.
- Relacje między kobietami na podwójnych portretach pojawiają się w twórczości Białeckiej także w kolejnych latach, choć rzadziej. Warto

of bands known e.g. from religious paintings, contain words which they direct to each other. However, the words are the name of an apparel company, reRESERVED. It might seem that the painting ironically stresses the fact that women cannot talk to one another without with the aid of slogans taken from the world of contemporary consumption. Another reading is also possible; namely, the author points to doing shopping together as one of the areas shared by women (in some paintings there is another element connected with buying clothes, namely the shopping bags they are often packed into). This activity, which they often share, can naturally be considered in the context of analysis or critique of consumerism. Yet here it seems an action conducive to establishing and developing relations between women, not infrequently intimate ones, with both good and bad emotions. “ReRESERVED” may, then, both refer to doing shopping, to the realm of consumption as the space of relations between women, as well as to particular relations between them, which in this particular case are frigid and full of reserve.

- *Visitation* (2006) is a painting which highlights even stronger the significance of inscriptions. Referring to the biblical story of Mary's visit to Elisabeth's home (Lk 1: 39–56), one of the few stories concerning relations between women, it depicts two pregnant women in close physical contact, making rather friendly gestures towards and touching each other. The caption band running between their mouths reads “intimissimi”, which is a name of a lingerie manufacturer. As Marta Smolińska observed: *One more time, a company name enters a game of significance, not only showing an iconographic pattern in the contemporary context, but also indicating the intimacy of the relation between two women*⁸.
- Relations between women in double portraits appear in Białecka's oeuvre in subsequent years, too, even if less frequently. It is worthwhile to

8 Marta Smolińska-Byczuk, *Ave malarstwo, ave kobieta*, „Artluk” 2008, nr 1 (7), s. 22–27. „Po raz kolejny” – ponieważ autorka podobnie odczytuje hasło „be inspired” z obrazu Białeckiej *Święty Sebastian* (2007), pisząc, że to slogan reklamowy ze świata współczesnej mody. W tym konkretnym kontekście zyskuje on jednak na wieloznaczności, jakby stawiając pytanie o inspirację męczeńskiej śmierci Sebastiana, ucieleśniającego wszystkich tych, którzy zainspirowani jakąś ideą giną w jej imię.

8 Marta Smolińska-Byczuk, *Ave malarstwo, ave kobieta*, „Artluk” 2008, no. 1 (7), p. 22–27. “One more time” – since the author reads in a similar manner the “be inspired” slogan in Białecka's painting *Saint Sebastian* (2007), observing that this is an advertising slogan from the world of contemporary fashion. In this particular context it is more ambiguous, however, and seems to be posing a question about the martyrdom of Sebastian, embodying all those inspired by some idea and perishing in its name.



zwrócić uwagę na obraz *Beauty & Hope* (2012), który z jednej strony powtarza schemat kompozycyjny z wcześniej omówionych obrazów, ukazujących statycznie siedzące lub stojące obok siebie, podobne do siebie kobiety, a z drugiej ukazuje je jako dwa odmienne typy. Zróżnicowane zostają kolorem – jedna przedstawiona w szarościach, druga w czerwieni – i atrybutami. Kobieta po prawej nie ma żadnego atrybutu, a jej dłonie układają się w gest chwytyający pustkę, druga zaś czesze się, spoglądając w lusterko, a na jej kolanach siedzi niemowlę i kładzie się kilkuletnia dziewczynka. Tytułowe „Beauty” i „Hope” odnoszą się do postaci z powieści J.M. Coetzeza *Wiek żelaza*⁹. Książka ta to list umierającej głównej bohaterki – Elizabeth Curren – do córki, a Beauty i Hope to córki jej pomocy Florence, z którymi przebywa w jej domu. Tekst ten często odnoszony jest, jak inne powieści tego autora, do sytuacji politycznej w Afryce Południowej i tak też odczytywane jest znaczenie pojawienia się dwóch dziewczynek o bardzo wymownych imionach. Bohaterka wspomina swoją podróż z nimi – i ich matką do ogarniętej niepokojami społecznymi dzielnicy Guguletu, pisząc: *Hope i Beauty. Nadzieja i Piękno. Życie jak w alegorii*¹⁰. Wydaje się, że Bialecka nie odnosi się do tego aspektu (jej obrazy pozbawione są referencji do konkretnych sytuacji społeczno-politycznych) – ważniejsza tu jest prawdopodobnie indywidualna perspektywa kobiety, która umiera i podsumowuje swoje życie. Małarka także wykorzystuje alegoryczny potencjał zawarty w imionach tych postaci, ale u niej to raczej dwa typy kobiecości. Uzmysławia to, że podwójne portrety obrazują zarówno relacje między kobietami, jak i – takie odczytanie wzmacnia skojarzenie z przywołanym płótnem Kahlo *Dwie Fridy* – różne opcje życiowe, jakie każda z nich ma do dyspozycji i między którymi wybiera. W tym drugim przypadku

regard attentively the *Beauty & Hope* (2012). On the one hand, it reiterates the compositional pattern recognisable from the paintings discussed above, showing static women, similar and seated or standing side by side, and on the other hand it shows them as two divergent types. They are differentiated by their attributes and colours, as one is represented in greys and the other one in red. The woman on the right has no attribute, her hands making a gesture of capturing a void. The other one is combing herself while looking at a mirror; she has a toddler in her lap and a girl of a few years is lying on her knees. The eponymous “Beauty” and “Hope” bring to mind the protagonists of J.M. Coetzee’s novel *Iron Age*⁹. The book is in fact a farewell letter of the main heroine, dying Elizabeth Curren, to her daughter, both Beauty and Hope being the daughters of her handmaid Florence, with whom Elizabeth often stays at home. The text is often interpreted, like other novels by the same author, through the political situation in South Africa, and this is also the reading of the significance of the appearance of the two girls bearing such telling names. The protagonist reminisces on her journey with them and their mother to Guguletu District, a site of social unrest; she writes: *Hope and Beauty. It was like living in an allegory*¹⁰. It seems that Bialecka does not make a reference to this aspect (her paintings do not evoke a concrete socio-political context). What is probably more important here is the individual perspective of a woman on the brink of death, taking stock of her life. The painter applies the allegorical potential of the figures’ names, but for her these seem to be two types of femininity. This shows that dual portraits depict both relations between women, which reading is strengthened by a reference to Kahlo’s aforementioned canvas *Two Fridas*, and various life options which each of them has at her disposal and can choose from. In the latter case we deal



9 Rozmowa z artystką, luty 2017.

10 John Maxwell Coetzee, *Wiek żelaza*, tłum. A. Mysłowska, Kraków 2004, s. 97. Por. też artykuł Shadi S. Neimneh, Marwan M. Obeidat, *Age of Iron as a Cultural Text: The Question of Apartheid and the Body*, „English Language and Literature Studies” 2014, nr 3(4), którego autorzy piszą: *Mrs. Curren, dying of cancer, metaphorically stands for the social and cultural cancer of South Africa under apartheid* (www.dx.doi.org/10.5539/ells.v4n3p1, dostęp: 25.07.2017).

9 My conversation with Beata Ewa Bialecka, February 2017.

10 John Maxwell Coetzee, *Age of Iron*, New York 1990, p. 90. See also an article by Shadi S. Neimneh, Marwan M. Obeidat, *Age of Iron as a Cultural Text: The Question of Apartheid and the Body*, „English Language and Literature Studies” 2014, no. 3(4). The authors observe as follows: *Mrs. Curren, dying of cancer, metaphorically stands for the social and cultural cancer of South Africa under apartheid* (www.dx.doi.org/10.5539/ells.v4n3p1, access date: 25.07.2017).



mamy do czynienia nie tyle z dwoma różnymi osobami, co dwoma wersjami tej samej osoby.

- Postać dziewczynki na obrazie *Beauty & Hope* wydaje się małą kopią swojej matki. To częsty zabieg stosowany przez artystkę poświęcającą dużo uwagi relacjom między matką i córką. Wiadać go na omówionych *Mariach Magdalénach* oraz na wielu innych obrazach, na przykład *Święty Krzysztof i Święty Jerzy* (oba 2006), *Samotrzec i Trójca* (oba 2010). To kolejne płótna w specyficzny sposób nawiązujące do tradycji chrześcijańskiej, w której dominują związki między mężczyznami, a jedną z kluczowych relacji jest ta między matką i synem. Artystka korzystając z motywów ikonograficznych za-czerpniętych ze sztuki religijnej, zastępuje syna córką. Można to postrzegać jako odzyskiwanie kobiecej genealogii, o którym wspominałam na początku. Tyle że nie ma ono tutaj wyraźnie affirmatywnego charakteru. Sposób, w jaki Bialecka pokazuje relacje między kobietami z różnych pokoleń, sprawia, że odbieramy je nie tyle jako wzmacniające kobiety w ich emancypacji, ile jako służące przekazywaniu obowiązujących w danej kulturze wzorców kobiecości. Pasowały do nich fragment tekstu innej polskiej artystki, Marii Pinińskiej-Bereś, z 1965 roku: *Gorsety realne/ gorsety mentalne/ poprzez wieki towarzyszą kobiecie/ ograniczają/ deformują/ ciało, psyche/ ciała odchodzą/ przemijają/ gorsety zostają/ gorset babki/ prababki/ praprababki/ klatki młodych ciał/ klatki gorących serc/ klatki umysłu/ wyobrażni/ poprzez wieki więzi/ gorset – krzyk z mroku*¹¹.
- W postaciach malowanych przez Bialecką nie widzimy portretów konkretnych osób ani autoportretu, nie otrzymujemy też żadnych wskazówek pozwalających odnieść te obrazy do czyjegoś, także artystki, życia. Podczas gdy wiele współczesnych artystek podejmujących tematykę macierzyństwa bezpośrednio przywołuje swoje doświadczenie, Bialecka dokonuje uniwersalizacji przedstawień. Komentując swoją rzeźbę *Dostałam to od mamy* (2002), ale i inne prace powstałe w tamtym okresie, Anna Baumgart odnosiła się w wywiadach bez-

not so much with two different people but with two versions of one and the same person.

- The girl depicted in the painting *Beauty & Hope* seems a smaller copy of her mother. The artist frequently applies such measures, keenly sensitive to mother-daughter relations. This is borne out by the aforementioned *Marys Magdalene* and by many other paintings, such as *Saint Cristopher and Saint George* (both 2006), *The Virgin with Child and St. Anne* and *Trinity* (both 2010). These canvases make unique references to the Christian tradition, with its dominant relations between men, one of the key relations being that between mother and son. The artist makes use of iconographic motifs drawn from religious art and replaces a son with a daughter. This may be seen as the regaining of female genealogy which I mentioned at the beginning. However, here it does not have a clearly affirmative character. The way Bialecka portrays relations between women of different generations makes us see them not only as strengthening women's emancipation, but as conveying patterns of femininity of a given culture. A fitting text accompanying these paintings would be that by another Polish female artist, Maria Pinińska-Bereś, of 1965: *Real corsets/ mental corsets/ accompany women through the ages/ limit/ deform/ the body, psyche/ bodies come and go/ move away/ corsets stay/ a grandmother's corset/ a great-grandmother's one/ a great-great-grandmother's one/ cages of young bodies/ cages of hot hearts/ cages of the mind/ of imagination/ throughout the ages/ tied in a corset – a cry out of the dark*¹¹.
- The figures painted by Bialecka do not portray actual persons or herself; nor do we obtain any pointers allowing us to connect these paintings with anyone's life, including the artist's. While many contemporary female artists taking up the subject of maternity refer directly to their personal experience, Bialecka depicts something more universal. Commenting on her own sculpture titled *I Got This From Mom* (2002), and her other works made at that time, Anna Baumgart referred in interviews directly to her relation with her daughter Agata. She said, for

11 Maria Pinińska-Bereś, *Z listu do krytyka*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, katalog wystawy Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999, s. 30–31.

11 Maria Pinińska-Bereś, "Z listu do krytyka", [in:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, ed. B. Gajewska, J. Hanusek, catalogue of an exhibition in the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków 1999, p. 30–31.

pośrednio do relacji ze swoją córką Agatą, mówiąc na przykład: *Będąc matką, bardzo kochasz swoje dziecko-córkę, a jednocześnie to jest w pewnym sensie twój przeciwnik, walczysz z nią o wolność. Jesteś Złą Królową, która nie chce oddać władzy młodej księżniczce, bo to oznacza rezygnację ze swojej pozycji*¹². Przywołuję akurat tę artystkę, ponieważ zestawienie jej prac z dziełami Białeckiej dobrze obrazuje różne sposoby funkcjonowania tematu relacji między matką i córką w sztuce współczesnej¹³. Jedną z zasadniczych różnic jest właśnie kwestia uprywatnienia opowieści, bardzo mocno obecnego u Baumgart i zupełnie niewidocznego u Białeckiej. W przypadku tej drugiej nie wiemy, czy mówi ona o swoim doświadczaniu (doświadczeniu matki albo doświadczeniu córki), czy o tym zaobserwowanym u znanych sobie kobiet, czy formułuje bardziej ogólne uwagi o psycho-społecznych mechanizmach. Ujednolicenie postaci, ubogość kontekstu niepozwalająca na określenie miejsca i czasu oraz bardzo powszechnie, choć tylko w Polskiej perspektywie, odwołania kulturowe wskazują na to ostatnie. Z drugiej strony zobrazowane na tych płótnach afekty, nawet jeśli stłumione, nasycają je intymnością.

- Niezależnie od tego, czy uznamy obrazy relacji między kobietami (w rodzinie i społeczeństwie) jako odnoszące się do prywatnej historii, czy bardziej uniwersalnych zjawisk, warto zwrócić uwagę na sposób zapisania w nich emocji. Silny ich ładunek, uwidoczniony w spojrzeniach i gestach postaci, jest jakby przytłumiony, ale kiedy zostanie dostrzeżony, działa bardzo przejmująco. Ta powściągliwość w wyrażaniu emocji jest taka sama jak w wykorzystywanych przez Białecką typach ikonograficznych zaczerpniętych ze sztuki chrześcijańskiej, służących ukazywaniu Matki Boskiej i Chrystusa. Tam dominuje monumentalność i statyczność, a ewentualne relacje między matką i synem są subtelnie zaznaczane spojrzeniem, gestem i ustosunkowaniem ciała względem siebie.

12 Kiedy sztuka zyskuje płeć... Rozmowa Małgorzaty Jankowskiej z Anną Baumgart, katalog wystawy *Dostałam to od mamy*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2002, s. 2. Dwie postaci ukazane w *Dostałam to od mamy* to artystki i jej córka Agata.

13 Inne prace polskich artystek dotyczące macierzyństwa i córkostwa były pokazywane między innymi na wystawach *Dzień Matki*, Galeria XXI, Warszawa 2005, *Moja matka nie jest boska*, Bunkier Sztuki, Kraków 2008, czy *Sztuka matek*, cykl wystaw w różnych instytucjach, 2010–2013.

instance: *Being a mother, you love your daughter-child dearly, and at the same time in a sense she is your enemy; you fight for your freedom against her. You are the Evil Queen, who would not relinquish her power to the young princess as this would be tantamount to resigning from her own position*¹². I am referring to this particular artist since comparing her works with those by Białecka depicts well the various modes of the relations between mother and daughter in contemporary art¹³. One of the major differences is precisely the question of a private story, evident in Baumgart and totally absent in Białecka. In the latter, we do not know whether she talks about her own experience (that of a mother or of a daughter), or about that seen in the women she knows, or whether she puts forth more general observations about the psycho-social patterns. The uniform figures and the austere context not allowing the determination of place and time and very common, albeit only from the Polish perspective, cultural references seem to indicate that the latter is taking place. On the other hand, the emotions portrayed in the canvases, even if stifled, make them more intimate.

- Irrespective of whether we see the depictions of the relations between women (in the family and society) as corresponding to a private history or as more universal, it is worthwhile to observe the manner the paintings depict emotions. The strong emotional charge of the works, visible in the figures' gazes and gestures, is as if subdued, yet once identified it has a striking force. This emotional restraint is the same as in the Christian iconographic types used for the depiction of the Blessed Virgin Mary and Christ, appropriated by Białecka. This iconography is predominantly monumental and static, and any mother-son relations are subtly highlighted by means of a gaze, gesture and the mutual position of the bodies. Given the contemporary context of these scenes in Białecka, one may suppose that the artist regards

12 Kiedy sztuka zyskuje płeć... Małgorzata Jankowska talks to Anna Baumgart, catalogue of an exhibition *I Got This from Mom*, Wozownia Art Gallery, Toruń 2002, p. 2. The two figures shown in *Dostałam to od mamy* are the artist herself and her daughter Agata.

13 Other works by Polish artists concerning maternity and daughtership were shown, e.g. at shows *Mother's Day*, Galeria XXI, Warsaw 2005, *My Mother is Not Divine*, Bunkier Sztuki, Kraków 2008, or *Mothers' Art*, a series of exhibitions in various institutions, 2010–2013.



Biorąc pod uwagę uwspółcześnienie tych scen u Białeckiej, można przypuszczać, że to w tradycji chrześcijańskiej artystka dostrzega źródła braku ekspresji pozytywnej emocjonalności, czułości między członkami rodziny i koleżankami¹⁴. Na jej obrazach pokazujących matki z dziećmi na rękach prawie nigdy nie mamy do czynienia z jakąś formą kontaktu między nimi. Pojawia się ona najczęściej wtedy, kiedy zostaje porzucony typ ikonograficzny i stykamy się z kompozycjami przypominającymi raczej współczesne scenki rodzinowe. Na obrazie *Niegrzeczna* (2007) widzimy, stojące prawdopodobnie na basenie, matkę w stroju kąpielowym i przytrzymywana przez nią nagą dziewczynkę. Do ust matki przystawiona jest banderola z napisem „intimissimi”. *Ave Eva* z tego samego roku pokazuje – co ciekawe, także w scenerii związanej z wodą i kąpielą – nieco bliższe, pełniejsze troski, relacje między matką i córkami. Można jeszcze wspomnieć *Zwiastowanie* (2011) – matka nakłada jednej z córek skarpetkę, a w tle, na ścianie, jest widok przedstawiający jezioro bądź szeroką rzekę, potencjalne miejsce, gdzie dzieci się przed chwilą bawiły. Te obrazy nie wyznaczają zmiany w sposobie przedstawiania relacji między matką i córką (córkami) na obrazach artystki. Równolegle do nich powstawały kompozycje ukazujące je w taki sposób, jakby nie istniał między nimi żaden związek emocjonalny.

- Podsumowując, wróćmy do wyjściowych stwierdzeń, że bohaterką obrazów Beaty Ewy Białeckiej jest kobieta bardzo często ukazana w towarzystwie innej kobiety czy kobiet albo z jej pokolenia, albo młodszych. Znaczące ograniczenie elementów i ustawianie tych kobiet w centrum sprawia, że relacja między nimi wysuwa się na plan pierwszy. Jawi się jako bardzo ważna, ale bynajmniej niełatwka. Pozornie powściągliwe w wyrazie płotna nasycione są złożonymi emocjami, zarówno tesknotą za bliskimi relacjami między kobietami, jak i rozgoryczeniem z powodu niemożności jej osiągnięcia. Konsekwentne powracanie do tej tematyki pokazuje zaś nie tylko jej wagę, ale też swego rodzaju nierostrzygalność.

the Christian tradition as responsible for the absence of an expression of positive emotions, of tender feelings between women in the family and women-friends¹⁴. In her paintings which show mothers with children on their hands we hardly ever deal with any form of contact between them. It appears most often when the iconographic type is rejected and we deal with compositions resembling contemporary genre scenes. In the *Naughty One* painting (2007), we see, standing most probably in the swimming pool, a mother in a swimming suit and a naked girl she is holding. Sticking to the mother's mouth is a band with the inscription "intimissimi". *Ave Eva* of the same year shows, interestingly, also in a setting connected with water and bathing, slightly closer, more caring relations between mother and daughters. We can also refer to *Annunciation* (2011), where the mother puts on a sock on one of the girls and in the background, on the wall we can see a view showing a lake or a wide river, a potential place where children have been playing just a moment ago. The paintings do not indicate a change in the manner of depicting relations between mother and daughter (daughters) in the artist's paintings. Parallel to them were made compositions depicting them as if no emotional bond existed between them.

- To sum up, let us come back to the initial observation that the protagonist of Beata Ewa Białecka's paintings is a woman often portrayed in the company of another woman or women, either of her own age or younger. A marked limitation of elements and the central position of these women foreground the relation between them. It appears of major significance, but is by no means easy. The canvases, seemingly austere in their expression, are imbued with complex emotions and are expressive of both a longing for close ties between women and a disillusionment with their impossibility. A consistent recurrence of this topic indicates not only its importance, but also its inconclusiveness.

14 Trzeba zwrócić uwagę na to, że istnieje też typ ikonograficzny – Eleusa – pokazujący czołe relacje między matką i synem.

14 We may point out another iconographic type, of the Eleusa icon, showing tender relations between mother and son.

Sebastian Dudzik



Historyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz rodzinnej uczelni wykłada także na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Doktorat obronił w 2006 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest prezesem stowarzyszenia „Intergrafia” oraz członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Od kilku lat współpracuje z organizatorami Międzynarodowego Triennale „Kolor w Grafice” w Toruniu, Międzynarodowego Triennale Grafiki im. T. Kuliszewicza „Imprint” w Warszawie oraz Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (członek rady programowej). W obszarze jego zainteresowań badawczych znajduje się zarówno mecena artystyczny i kultura przedmiotu czasów nowożytnych, jak i teoria i historia grafiki artystycznej i mediów jej pokrewnych. Obecnie przedmiotem jego badań jest problematyka strategii wystawienniczych i kolekcjonerskich nowych mediów.

Art historian, assistant professor in the Chair of History of Art and Culture, Nicolaus Copernicus University Toruń, also teaches at the Uniwersytet Artystyczny in Poznań. He gained his doctorate in art history in 2006 (Adam Mickiewicz University, Poznań). He is the president of the Graphic Art Society "Intergrafia" and member of the International Print Triennial Society in Cracow. He is also member of the Organizing Committee and the juror of the Polish Print Triennial in Katowice; and Kuliszewicz International Graphic Arts Triennial in Warsaw. His research interests include art patronage and object culture since the late 16th century, as well as the history and theory of graphic arts and digital artistic media. Currently he is also studying the issue of exhibiting and collecting strategies as regards new media.

Obrazy z obrazów. Beata Ewa Białecka wobec malarskiej tradycji i współczesnego języka kultury

Images Out of Images. Beata Ewa Białecka vs. the Painting Tradition and the Present-day Language of Culture

- W starożytnej Grecji osobę, która miała wpływ na porządkowanie rzeczywistości (budowanie ładu), określano mianem *demiurgos* (δημιοργός)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 zmieniaienia już istniejących (np. zamiana ołowiu w złoto).
- Uzmysławienie sobie różnicy między tymi dwoma filozofiami działania paradoksalnie ma dziś ogromne znaczenie dla rozumienia dzisiejszej sztuki i jej stosunku do przeszłości. Wyznaczona przez antycznych perspektywą 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 płaszczyznę 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 ucyniło główne narzędzie własnego warsztatu.
- Do tej grupy z pewnością zaliczyć należy Beatę Ewę Białecką, której malarstwo oscyluje pomiędzy tradycją chrześcijańskiej ikonografii a współczesnym
- In ancient Greece, the person who influenced the ordering of reality (order construction) was referred to as a *demiurgos* (δημιοργός)¹. This term applied to both the highest ranking officials taking care of the order in the state as well as craftsmen and authors. The essence of their action was to harness the eternally formless matter by acting according to well-established patterns. Therefore, the demiurge gave shape, moulded and put things in order. By contrast, the medieval alchemist applied his knowledge not so much to fashion a new order as to change the existing one (for example, by converting lead into gold).
- Understanding the difference between these two philosophies of action is paradoxically significant today for understanding contemporary art and its relation to the past. The ancient perspective of regarding the creator/artist as a demiurge has long since lost its significance, giving way to the image of the artist-alchemist. The bitter realization that it is not possible to create new orders and that art most often feeds on its own “leftovers”, which it recycles and utilizes in the endless process of creative consumption, had to markedly change the definition of the creative process. Quotation, emulation, repetition, and variations of all kinds have become not so much a part of the process of artistic transformation as the fundamental tool for constructing the narrative or developing imagery, literary and musical ideograms. Many artists have embraced this strategy as their principal creation metier.
- Beata Ewa Białecka is certainly one artist of this group; her painting oscillates between the tradition of Christian iconography and the contemporary lan-

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.

1 See: Słownik Wyrazów Obcych PWN, ed. XXVII, Warszawa 1993, p. 178; W. Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti), Warszawa 2007, p. 124.

językiem masowego przekazu. Według wielu krytyków owe świadome „zapozyczenia” z bogatego repertuaru religijnych przedstawień służąć mają wzmocnieniu feministycznego w swej naturze komunikatu². 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 kobicie pełna jest uniwersalnych wątków i konstatacji. Być może to właśnie „ikonowy” model pozwala uwypuklić nie tyle feministyczny punkt widzenia, co właśnie uniwersalny wymiar problemów dotykających współczesnego człowieka. Jednostki uwikłanej w różnego rodzaju stereotypy, wpisanej w schematy społecznej i płciowej hierarchii. Za pewne dlatego obrazy Białeckiej potrafią budzić zarówno zachwyt, jak i 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 wspomniałem, malarzka w swych kompozycjach świadomie wykorzystuje cytat, emulację oraz przetworzenie 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, dopatrzyć się można kilku odmiennych sposobów „korzystania” z gotowych komponentów czy nawiązywania do ikonograficznej tradycji malarskiej.

guage of the mass media. According to many critics, these conscious “borrowings” from the extensive repertoire of religious imagery are to strengthen the feminist nature of her message². It is difficult to disagree with such a statement; it should be added, however, that the message is very personal. Most often, it refers to the woman-artist’s own experience. This does not mean that the work is dominated by a subjective message. This personal story about a modern woman is full of universal themes and observations. Perhaps it is the “iconic” model that helps emphasize not so much the feminist point of view as the universal dimension of the problems human beings are faced with today. Individuals are enmeshed in all kinds of stereotypes, subjected to the preestablished patterns of social and gender hierarchy. Probably for this reason the paintings of Białecka can provoke both rapture and aggression on the part of those who are afraid to look at reality from a different perspective and to suspend, if only for a moment, the established roles and patterns.

- The message and the ideology of Białecka’s works are undoubtedly fascinating, but I would like to concentrate here on the language used by the artist and some of her characteristic ways of building a narrative in her paintings. As I have already mentioned, in her compositions the painter consciously uses quotation, emulation and transformation of famous iconographic motifs. Sometimes she applies the strategy of multiplication within one work. Through these measures, she perfectly identifies the attitude of the artist-alchemist, who deliberately tries to convert one value into another, to change meanings and contexts in order to build a new narrative. Analysis of her painting reveals several different ways of “using” the earlier-existing components or referring to an iconographic painting tradition.

2 O tym wymiarze pisły wielokrotnie Marta Smolińska, Justyna Gonąła, Agnieszka Gniotek, Lila Dmochowska czy Lena Wicherkiewicz. Por. M. Smolińska, *Ave malarstwo, ave kobieta*, „Artluk” 2008, nr 1(7), s. 22–27; taż, *Ikonografia kobiecości*, [w:] Beata Ewa Białecka, Toruń 2009, s. 3–8; taż, *Wyszywanie postfeminizmu. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna*, [w:] *Akupiktury*, katalog wystawy Konin 2016; Justyna Gonąła, *Emanacja kobiecości*, „BIK” maj 2014, s. 4–6; Agnieszka Gniotek, *Matki Boginie Władczynie*, „Modern Art” listopad–grudzień 2007, s. 31; taż, *Nowe boginie*, „Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna” 2010, nr 1–3; taż, *Święci wypadają z ról*, „Dilemmas Magazine” marzec–maj 2010; Lila Dmochowska, *Beata Ewa Białecka bez aureoli*, „Format” 2013, nr 4(67); Lena Wicherkiewicz, *Moc wizerunku*, „Exit” 2012, nr 3(91).

2 Marta Smolińska, Justyna Gonąła, Agnieszka Gniotek, Lila Dmochowska, and Lena Wicherkiewicz have addressed this issue at length in their texts. See: M. Smolińska, *Ave malarstwo, ave kobieta*, „Artluk” 2008, no. 1(7), p. 22–27; eam, *Ikonografia kobiecości*, [in:] Beata Ewa Białecka, Toruń 2009, p. 3–8; eam, *Wyszywanie postfeminizmu. Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jako sztuka krytyczna*, [in:] *Akupiktury*, exhibition catalogue Konin 2016; Justyna Gonąła, *Emanacja kobiecości*, „BIK” May 2014, p. 4–6; Agnieszka Gniotek, *Matki Boginie Władczynie*, „Modern Art” November–December 2007, p. 31; eam, *Nowe boginie*, „Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna”, 2010, no. 1–3; eam, *Święci wypadają z ról*, „Dilemmas Magazine” March–May 2010; Lila Dmochowska, *Beata Ewa Białecka bez aureoli*, „Format” 2013, no. 4(67); Lena Wicherkiewicz, *Moc wizerunku*, „Exit” 2012, no. 3(91).



● Pierwszym, wydawałoby się najbardziej oczywistym, jest użycie cytatu lub nieznacznie przetworzonej jego wersji połączone najczęściej z powięleniem w obrębie kompozycji. Punktem wyjścia rozważań o tym typie niech będzie malowidło *Porwanie Europej* (2004). 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 tyraillery charakterystycznych par. Te najbliższej nas giną poza dolną krawędzią kadru. Ciemnoskóra naga męska postać o nietoperzowych 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 mało istotnymi detalami. Ważną różnicę stanowią jedynie banderole z napisem „be inspired” wychodzące z ust mężczyzn ukazanych w dolnym, najbliższym widzowi szeregu. Przyglądając się kompozycji, trudno oprzeć się 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 Signorelliego z katedry w Orvieto we Włoszech³. W stosunku do pierwotzoru Białecka dokonała kilku istotnych modyfikacji. Przede wszystkim kolorystycznie skontrastowała męską i kobiecą postać, tworząc wartości przeciwwstawne (nawiązanie do symbolicznego antagonizmu między bielą i czernią). Skrzydlątą postać pozbawiła diabelskich rogów. Zabiegi te z jednej strony zatarły pierwotną tożsamość mężczyzn, z drugiej pozwoliły uwypuklić różnicę postaw między kobietą i mężczyzną, przeciwstawić ich sobie. Koncept ten pogłębiany 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 czeluci duszę (*anima*) buduje nowe konteksty, zaskakujące, ale jakże logiczne dla współczesnej narracji o ludziach⁴.

● The first and the most obvious one, it would seem, is her use of a quote or its slightly modified version, most often combined with duplication within a single composition. Let's focus on this type through the lens of the painting *The Abduction of Europa* (2004). Within a perfect square, the composition is “built-up” with a crowd of figures floating in the skies. From some unspecified depth of the upper right corner we are being approached by rows of characteristic couples, moving towards us in zigzag fashion. Those closest to us die beyond the bottom edge of the frame. A dark-skinned male figure with bat-like wings carries a fair-complexioned woman on his back, her only garment being the bright cap on her head. The duos, repeated into infinity, differ only in size, flight direction or non-essential detail. The only significant difference is the scrolls “be inspired”, coming out of the mouths of the men shown in the lower row, nearest to the spectator. Looking at the composition, it is difficult to resist the impression that the author, by repeating with delight embracing couples, gives the viewer a clear signal to engage in a game of pictorial associations, as though referring us to other paintings which provide the complete and profound context of what we see. The multiplied image of the couple appearing in the painting was borrowed from *The Last Judgment* by Signorelli from the Orvieto Cathedral in Italy³. Bialecka made several significant modifications with respect to the original. First of all, she contrasted the male and female figures in terms of colour, thus creating opposite values (referring to the symbolic antagonism between white and black). The winged figure no longer wears the devil's horns. Such measures on the one hand erase the original identity of the man, and on the other help emphasize the difference of attitudes between man and woman and help set them against each other. This concept was further deepened by the subversive title. Reflecting on the Greek myth in which the desire-blinded Zeus abducts Europe, with simultaneous borrowings from the iconography of the devil, snatching the soul (*anima*) and leading it into the infernal abyss, builds new contexts; although surprising, they are yet logical from the point of view of contemporary narratives about human beings⁴.

3 Wykonane w latach 1499–1503 malowidło znajduje się w kaplicy San Brizio.

4 Por. Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 93–94.

3 Made in the years 1499-1503, the painting can be found in a chapel of San Brizio.

4 See: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, p. 93–94.

- W tym miejscu należy się zastanowić, dlaczego opisywany obraz, mimo zastosowania anachronicznej formuły ikonograficznej, zintensyfikowanej 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 „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 preferencje badawcze w pierwszej kolejności zaintrygował mnie sposób i cel za- przegnienia multiplikacji w strukturze kompozycyjnej. Można powiedzieć, że przygotowując się do realizacji malowidła, autorka potraktowała zapożyczony z *Sędziu Ostatecznego* motyw jak swoistą matrycę, z której na płótnie odbiła czytelne ślady/tropy – z jednego epizodu uczyniła zjawisko totalne, obejmujące całą obrazową rzeczywistość. W ten sugestyczny 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 malarstwa „matycowego” powtórzona 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 oraz jej stosunek do sztuki i artystycznej kreacji jako takiej. Podpowiadzi szukać można w przeszłości. Doskonałym materiałem do porównania będzie przypadek *Śniadania na trawie* Édouarda Maneta. Publiczna prezentacja tego dzieła w 1863 roku wywołała skandal obyczajowy, który przesłonił nieco dyskursywny charakter samego dzieła⁵. Powierzchowna i tak naprawdę trywialna w swym wymiarze konfrontacja nagiej kobiety z ubranymi kompletnie mężczyznami, zilustrowana 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 fundamentów. Zapożyczając

5 Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 37.

- At this point, one must wonder why this image, despite the use of an obsolete iconographic formula, further intensified by references to Greek myths, can be seen as a highly up-to-date work which “speaks” a language attractive for our contemporaries. The “alchemical” elements of the image-building strategy used by Białecka play a unique role in this. Importantly, the collage-multiplication strategy revealed in *The Abduction of Europa* is discursive on several independent levels, it seems. So let’s try to follow this path. Because of my research preferences, I was initially intrigued by the way and purpose of harnessing multiplication within the composition structure. It can be said that when preparing for the painting, the author treated the motif borrowed from *The Last Judgment* as a specific matrix from which she imprinted readable traces / clues on her own canvas; she treated a single episode as a total phenomenon, encompassing the entire reality of the painting. In this evocative manner the artist makes a symbolic inversion, as it were, of the symbolism of a Renaissance motif. The eponymous “abduction” the way Białecka sees it, has no beginning and no end; it is an act taking place out of time and individual experience. The apparent alignment of the “matrix” repetition with the original motif and the variability and reiteration of its size in fact release a new semantic potential. The uniqueness of this strategy lies in the fact that the original message is never completely obliterated. It functions as an echo or reflection on which new content is superimposed.
- At this point, one should ask about the tradition of such a decomposition strategy and its relation to art and artistic creation as such. Certain suggestions can be sought in the past. *The Luncheon on the Grass* by Édouard Manet is a perfect material for comparison. The public presentation of this work in 1863 caused a social scandal that overshadowed somewhat the discursive character of the work itself⁵. The superficial and trivial confrontation of a nude woman with completely dressed men, illustrated in a picnic scene, became a pretext for the artist to take up a multi-level discourse with the painting tradition. One of its important themes was the attitude to academicism and its foundations. Borrowing a minor

5 Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, p. 37.

poboczny motyw z zaginionego dzieła Rafaela Sąd Parysa, Manet dokonał świadomej dekonstrukcji zawartych w pierwotnorze znaczeń⁶. Uczynienie z pobocznej scenki głównego motywu w Śniadaniu ujawniło komplikacyjny charakter całej pierwotnej kompozycji i jej antyakademicką naturę naznaczoną (jakżeby inaczej) dekonstrukcyjnym wirusem. Jak w inny sposób bowiem tłumaczyć dokonane przez Rafaela manipulacje w nawiązaniu do antycznych pierwotnorów⁷? Kompilacyjny charakter rozrysowanej sceny sądu Parysa sięga daleko poza odwołanie do kilku antycznych wersji tego samego tematu. W zapożyczonym przez Maneta motywie trzech półleżących postaci włoski artysta, jak się zdaje, zestawiał 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 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 malarskiej tradycji. Manet jakby miernochodem wskazał, że cytat, emulacja i komplikacja stają się istotnymi narzędziami artystycznej kreacji.
- Sytuacja z wielokrotnym wykorzystaniem motywów-matrycy przez Białeczkę przypomina też żywo współczesne strategie komponowania i wykonywania muzyki. W świecie dźwięków samplowanie połączone z zapętleniem frazy czy skreczowaniem, które ujawnia nową „osobowość” bazowego motywu, na dobre zdominowały się nie tylko w muzyce popularnej czy eksperimentalnej, lecz także we współczesnej muzyce poważnej. We wszystkich tych strategiach pierwszym krokiem jest dokonanie dekonstrukcji, a następnie separowania elementów już stworzonych. Doskonale obrazuje to w swym

motif from Raphael's lost work *The Judgement of Paris*, Manet made a conscious deconstruction of the meanings contained in the original⁶. Transforming a secondary scene into the main theme in *The Luncheon* revealed the compilation nature of the entire original composition and its anti-academism, marked (as is only natural) by the deconstruction virus. How else can we explain Raphael's tampering with antique prototypes⁷? The compilation character of *The Judgement of Paris* scene transcends far beyond references to several ancient versions of the same theme. In Manet's borrowed motif of three reclining figures, the Italian artist seems to have assembled bodies of completely different heroes (deities, geniuses) seen in ancient coins, small votive sculptures or cameos.

- Quoting earlier works, capturing their individual motifs and having fun by changing their original meanings is neither new, nor rare. What does it have to do with the modern language of culture? It can be said that Manet's work, created in the era of a technological revolution in mechanical recording and reproduction of images (photography, new copying and duplication techniques), began with a conscious exploration of the potential presented not only by the repetition of the visual reality but mostly by its analytical deconstruction, often combined with a revision of the painting tradition. Manet, as if in passing, pointed out that quotation, emulation and compilation had become important tools of artistic creation.
- A repeated use of the matrix motif by Białeczka is also reminiscent of contemporary strategies of composing and performing music. In the world of sounds, sampling combined with looping a phrase or scratching, which reveals a new "personality" of the main motif, have become well-established not only in popular or experimental music, but also in contemporary classical music. In all these strategies, the first step is to deconstruct and then separate the elements already created. This is perfectly illustrated in his theoretical writings by the German composer and music theorist

6 Por. Carsten-Peter Warncke, *Imitation, Zitat, Variante – Der Künstler und die Kunstgeschichte*, [w:] Marcus Müller (red.), *Picassos Imaginäres Museum*, Münster 2001, s. 10–11.

7 O korzystaniu przez Rafała z kilku antycznych sarkofagowych wzorców pisał Aby Warburg. Por. Aby Warburg, *Mnemosyne. Zwischen Evolutionstheorie und Bilderatlas*, [w:] tenże, *Werke in einem Band*, Frankfurt (Main) 2010, s. 650–664.

6 See: Carsten-Peter Warncke, *Imitation, Zitat, Variante - Der Künstler und die Kunstgeschichte*, [in:] Marcus Müller (ed.), *Picassos Imaginäres Museum*, Münster 2001, p. 10–11.

7 Aby Warburg wrote about Raphael's use of a few ancient sarcophagus patterns. See: Aby Warburg, *Mnemosyne. Zwischen Evolutionstheorie und Bilderatlas*, [in:] idem, *Werke in einem Band*. Frankfurt (Main) 2010, p. 650–664.

teoretycznym wywodzie niemiecki kompozytor i teoretyk muzyki Johannes Kreidler: *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. Przynajmniej, 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.
Gérard 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 ją⁹.

Idąc dalej tym torem, Kreidler dokonuje przewrotnej, ale dającej wiele do myślenia konstatacji: *Cytaty z muzyki pop w muzyce atonalnej: utrudnianie słuchania prostotą*¹⁰. 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, aby 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 Białeckiej trzeba posiadać klucz, a w zasadzie dwa. Jednym jest ikonografia chrześcijańska, drugim nasza zbanalizowana, hipermedialna ikonosfera*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

Johannes Kreidler: *The author did not die, as Roland Barthes stated, but the authors among us are dead. A composition is replete with music from other sources or its remains*⁸. To admit that every act of creation is “contaminated” by the fabric of the past allows the artist to reverse the perspective of understanding the contemporary creative act:

*Who writes for the violin plagiarises.
Each composition is secondary.
Gérard Grisey said: I no longer compose with notes, but using sounds.
I would say: I no longer compose with sounds, but with music.
Today we no longer ask whether murmur can be called music, but whether or not a hit can be music.
Concrete music recorded the sounds of everyday life and rendered them musical.
I make use of existing music and render it musical*⁹.

Following this line of thought further, Kreidler makes a perverse, but thought-provoking observation: *Quotes from pop music in atonal music: obstructing listening by means of simplicity*¹⁰. Of course, in Białecka’s paintings the quote works on a slightly different level. It is difficult not to admit that when composing her paintings, the artist makes use of existing solutions. In a word, as Kreidler creates “music out of music”, Białecka paints “images out of images”. She uses existing tissue to “patch up” a new whole. It can be said that in both cases we deal with pure artistic alchemy, and that the nature of the modern language of art consists precisely in the continuous processing of already existing elements.

● We need to reflect on Kreidler’s application of mass culture. By analysing Białecka’s art at the level of its message, Agnieszka Gniotek put forward the following thesis: *you need to have a key, or rather two keys, to read Beata Ewa Białecka’s oeuvre. One of them is provided by Christian iconography, the other is our clichéd and hyper-medial iconosphere*¹¹. When we look at her art through the eyes of the German composer, it turns out that this is not Christian iconographic tradition that challenges our reception, as Gniotek has it, but rather its immersion

8 Johannes Kreidler, *Muzyka z muzyki*, tłum. M. Zamięcka, „Glissando” 2013, nr 22(22). Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: www.glissando.pl/tekst/muzyka-z-muzyki (dostęp: 1.08.2017).

9 Tamże.

10 Tamże.

11 Agnieszka Gniotek, *Nowe boginie*, dz. cyt., s. 67.

8 Johannes Kreidler, *Muzyka z muzyki*, transl. M. Zamięcka. „Glissando” 2013, No. 22 (22). This article is available in electronic version: www.glissando.pl/tekst/myspace-musicians (access: 1.08.2017).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Agnieszka Gniotek, *Nowe boginie*, op. cit., p. 67.



jej zanurzenie w owej współczesnej „zbanalizowanej hipermedialnej ikonosferze”. To ona, chociaż wydawałoby się banalna w swej naturze i konstrukcji 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 Europa*, które znaleźć można także w kilku innych kompozycjach (np. *Ikar – be inspired* [2004]).

- Przemieszanie dwóch kulturowych światów, ikonografii chrześcijańskiej ze współczesnym językiem popkultury, odsłania w twórczości Bialeckiej kolejny strategiczny wątek, którym jest tworzenie nowej ikonografii. Istotą takiego działania jest nie tyle cytowanie, co poruszanie się „utartymi kolejnami” 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. Paradoksalnie wizualna rzeczywistość najczęściej jest odwrócona. Mówią czasami, że sztuka religijna jest swoistym rewersem aktu stworzenia człowieka. To za pomocą niej człowiek tworzy Boga na swoje podobieństwo. Nowa ikonografia Bialeckiej jest swego rodzaju parafrazą takiego rozumowania. Sacrum i profanum łączą się w jej malowidłach w jedną opowieść o współczesnym człowieku – kobiecie. Widzimy to w wielu kompozycjach, zarówno utrwalających całkowicie nowe postaci – *Franciszka Infanta* (2008), *Marta Kuracjuszka* (2009) czy *Mam cały dom na głowie* (2006), jak i w tych, które odwołują się do znanych już wątków, jednak w zupełnie nowej zaskakującej odsłonie – *Św. Jerzy* (2006), *Św. Krzysztof* (2006) czy *Dobry Pasterz* (2007). Wszystkie one ukazują motyw kobiety-heroiny. Posągowo niewzruszone, a jednocześnie rozdarte między przeszłością i przyszłością, stymatyzowane opresyjną rzeczywistością i ograniczającymi stereotypami. Malarskie ujęcia nie sakralizują kobiety, pokazując raczej nowe „sakralizujące” konteksty naszego doraźnego życia. Uświadamiają, że ból i cierpienie czy trud codziennego życia, tak jak radość oraz uniesienia,

in modern “clichéd hyper-medial iconosphere”. Though seemingly banal in her nature and logical construct, this iconosphere becomes a peculiar impediment to perception. It requires not so much iconographic initiation on our part, because it is the essence of our everyday life, but our readiness to open up to new meanings, to superimpose ever new contexts and finally to start a natural sense of a new visual situation. Such disturbing signals are furnished by scrolls with the advertising slogan “be inspired” in *The Abduction of Europa*; actually they can be found in several other compositions (e.g. *Icarus - be inspired* [2004], 150×150 cm, oil on canvas).

- The mixing of two cultural worlds: Christian iconography and contemporary pop culture, reveals another strategic theme in Bialecka's art: that of creating a new iconography. The essence of such action is not so much quotation as being in a rut as far as iconography is concerned and creating in line with the tradition-honoured rules and patterns. In this way, the artist builds her own perverse pantheon of saints. It seems that a constant element of creating such an iconography is a search for the divine element in man. The source is the story of the creation of man: *God created man in his image, in the image of God He created him*¹². Paradoxically, visual reality is most often reversed. It is sometimes said that religious art is a bona fide reversal of the act of creation. It is by means of religious art that man creates God in his likeness. Bialecka's new iconography is a kind of paraphrase of this reasoning. The sacred and the profane merge in her paintings into one story about the modern human being - a woman. We see this in many compositions, both perpetrating completely new characters - *Francis the Infanta* (2008), *Martha the Patient* (2009) or *I Have a Whole House on My Head* (2006), as well as those that refer to already familiar motifs yet present them in a completely new, startling manner - *St. George* (2006), *St. Christopher* (2006) or *The Good Shepherd* (2007). All of them depict the motif of a woman-heroine. The women are unmoved like statues, torn between the past and the future, stigmatized by oppressive reality and limiting stereotypes. The paintings do not turn women into saints but rather show “sacred” contexts of our temporary lives. They realize that the pain and suffering or the difficulties of everyday life, such as joy and rapture,

12 Stary Testament, Księga Rodzaju 1,26–27.

12 Old Testament, Genesis 1: 26-27.

mogą mieć wymiar uniwersalny. Co istotne, nie tracą wcale intymnego wymiaru. Tworzenie wizerunku dzisiejszej kobiety odbywa się tu z wykorzystaniem wypracowanych modeli i schematów przy jedno- czesnym subtelnym odwołaniu do współczesnych symboli i atrybutów codzienności. 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 z jednej strony podlegają rygorystycznemu kryterium skonwencjonalizowane- go 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.

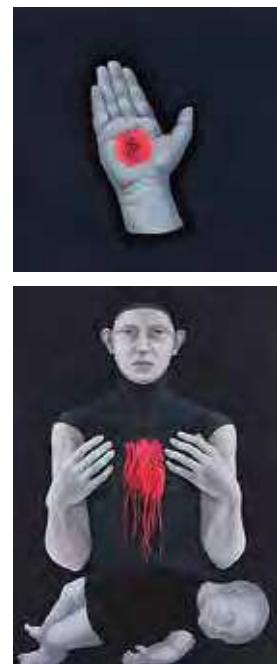
● Nieco odmienną strategię „pożyczania” ikono- graficznych wątków stosuje malarka w ostatnich latach. W kompozycjach z cyklu „Must Have” (2015) czy *Dolorosa* (2015) przedstawienie zosta- je znaczco zredukowane. Neutralne, ciemne tło separuje fragmenty ciała – ramiona, dłonie, twarze – skupiając na nich całą uwagę widza. Stanowią one formę symbolicznego ramowania dla krvawiącego bądź rozdartego serca. W tym przejmującym nawiązaniu do popularnych wize- runków Matki Boskiej współcierpiącej (z sercem przeszszym mieczem) wyczuwalny jest ogromny ładunek emocjonalny. Intymność dramatycznego przeżycia wyrażona jest tu gestem wydobytym z ciemności dłoni, układzie okalających martwe dziecko ramion czy zastygłej w bólu twarzy. Redukcje znanych schematów ikonograficznych odrzucają wszystko, co zbędne, w ukazaniu cier- pienia. 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 wizu- alnego przekazu. Czerpie z nich pełnymi garściami, jednocześnie łączy to, co teraźniejsze, z przeszłością. Proponowane przez nią narracje paradoksalnie są niezwykle sugestywne i jednocześnie niełatwwe do odczytania.

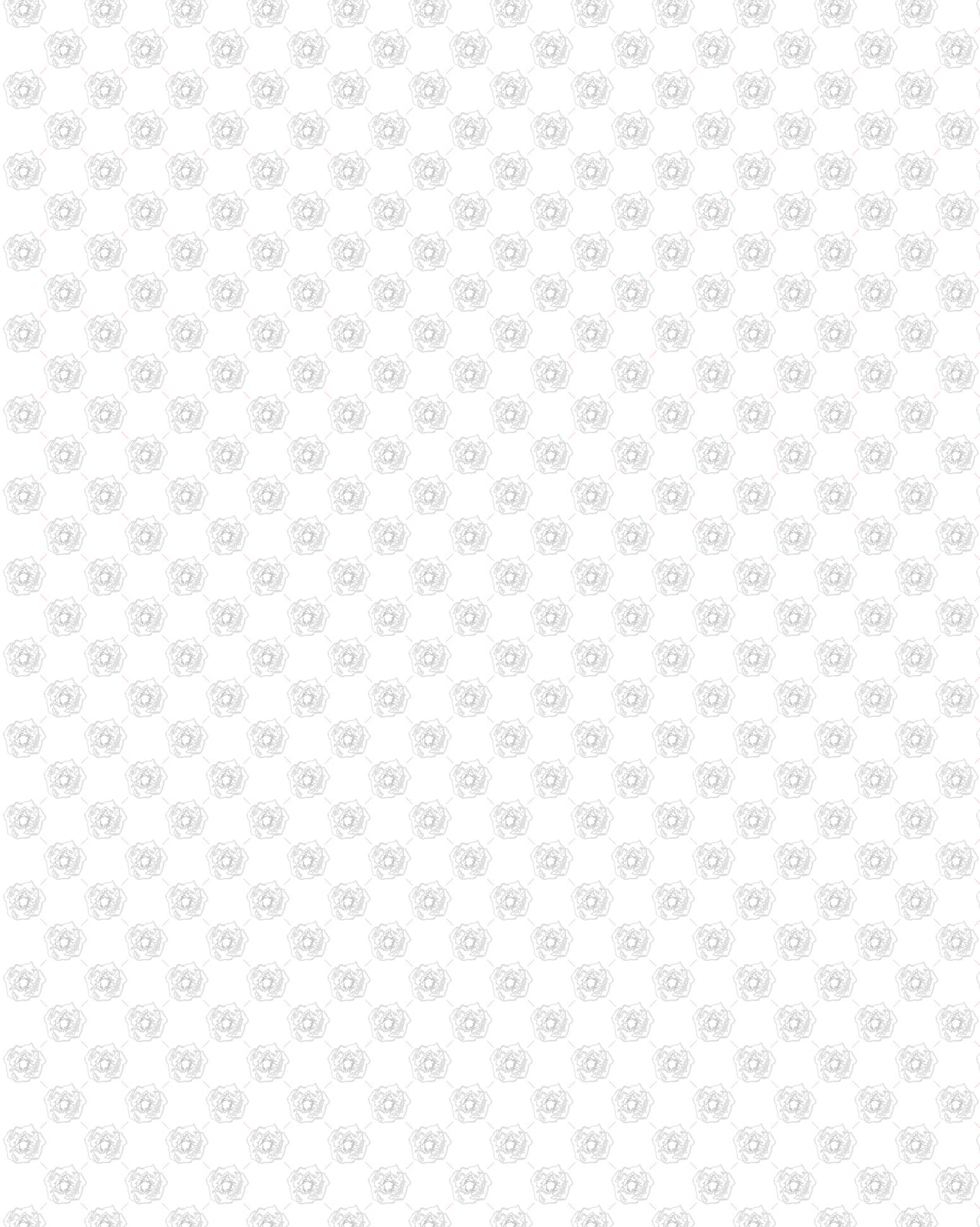
can have a universal dimension. Importantly, they do not lose their intimate dimension. Creating an image of a modern woman takes place here with the use of elaborated models and patterns, while subtly appealing to contemporary symbols and attributes of everyday life. The situation in which the artist introduces the image of a car or a model of a contemporary home resembles closely procedures accompanying the iconogra- phy of new saints in the Orthodox Church. Like them, Białecka's paintings on the one hand are subject to the rigorous criterion of conventional- ized representation, depending on the elaborated iconographic patterns, and on the other hand base on the prepared and appropriately stylized attributes of the present. This action, as well as the painterly poetics itself, shows a certain influence of the artist's mentor, Jerzy Nowosielski.

● A slightly different strategy of “borrowing” icono- graphic motifs has been used by the painter in recent years. In compositions from the “Must Have” series (2015) or *Dolorosa* (2015), the composition is significantly reduced. The neutral, dark background separates fragments of the body - arms, hands, faces - focusing the viewer's attention on them. They represent a form of symbolic framing for a bleeding or torn heart. In this intriguing reference to popular images of the Blessed Virgin Mary (her heart pierced by a sword), one can sense a great emotional charge. The intimacy of a dramatic expe- rience is expressed here by a gesture of the hands brought out of the darkness, the arrangement of the arms surrounding the dead child or the face, congealed in an expression of pain. Reductions of recognisable iconographic patterns reject every- thing superfluous in the manifestation of suffering. The borrowed motif at the same time remains and becomes the whole - the essence of narration.

● Białecka's paintings are constantly evolving. Sub- ject to change, the entire essence of the paintings fits perfectly well with the specificity and strategy of contemporary forms of visual communication. Białecka draws on them at will, combining the present with the past. The narratives she spins are, paradoxically, both very evocative and far from easy to read.



SACRUM & COMMERCİUM







Must Have (stopy mojego syna) / Must Have (my son's feet), 2015, 40×40 cm,
olej na płótnie, haft / oil on canvas, embroidery







Ikar, 2003, 100×180 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection





Atu, 2006, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



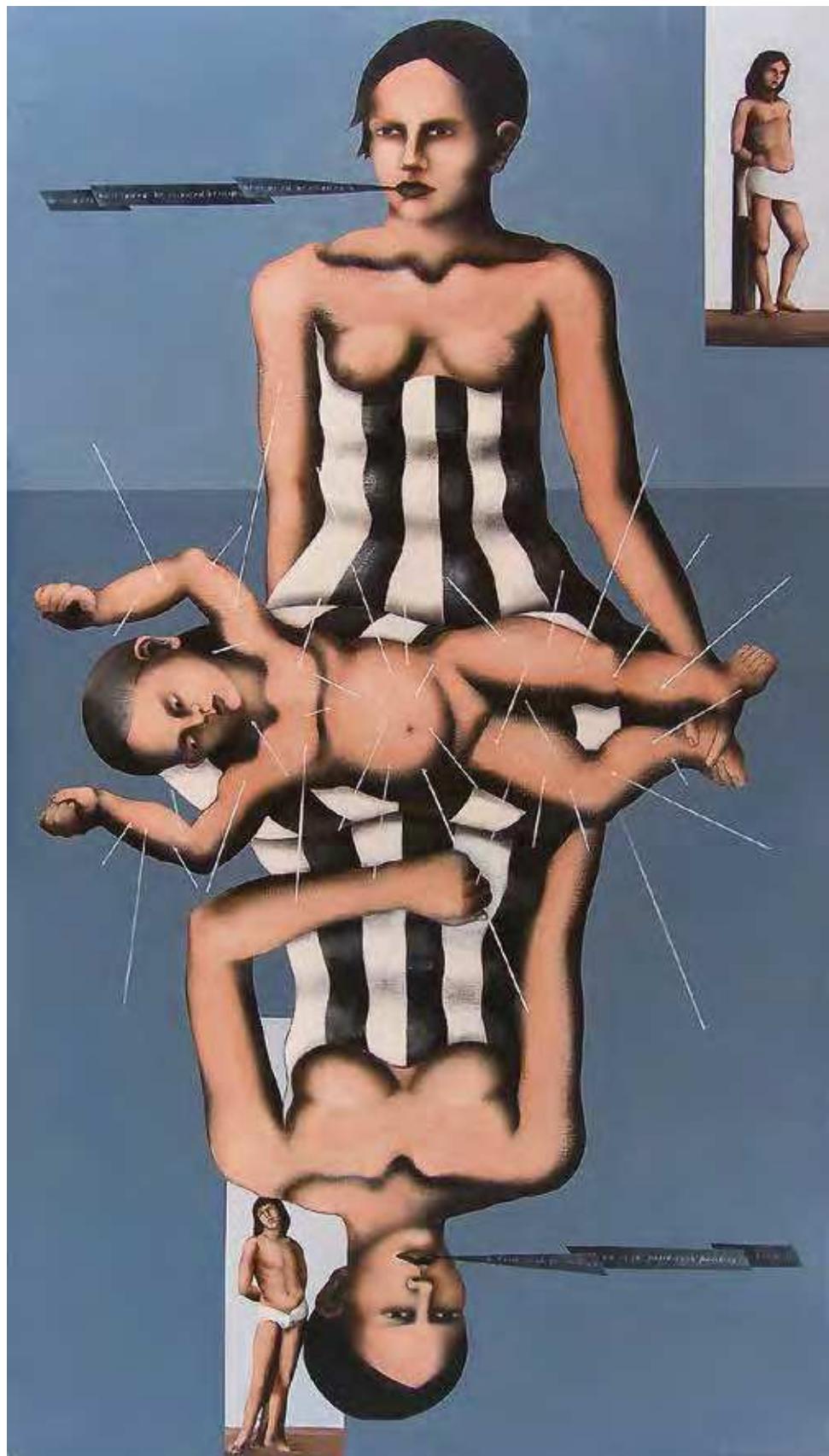
Św. Krzysztof / St. Christopher, 2006, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



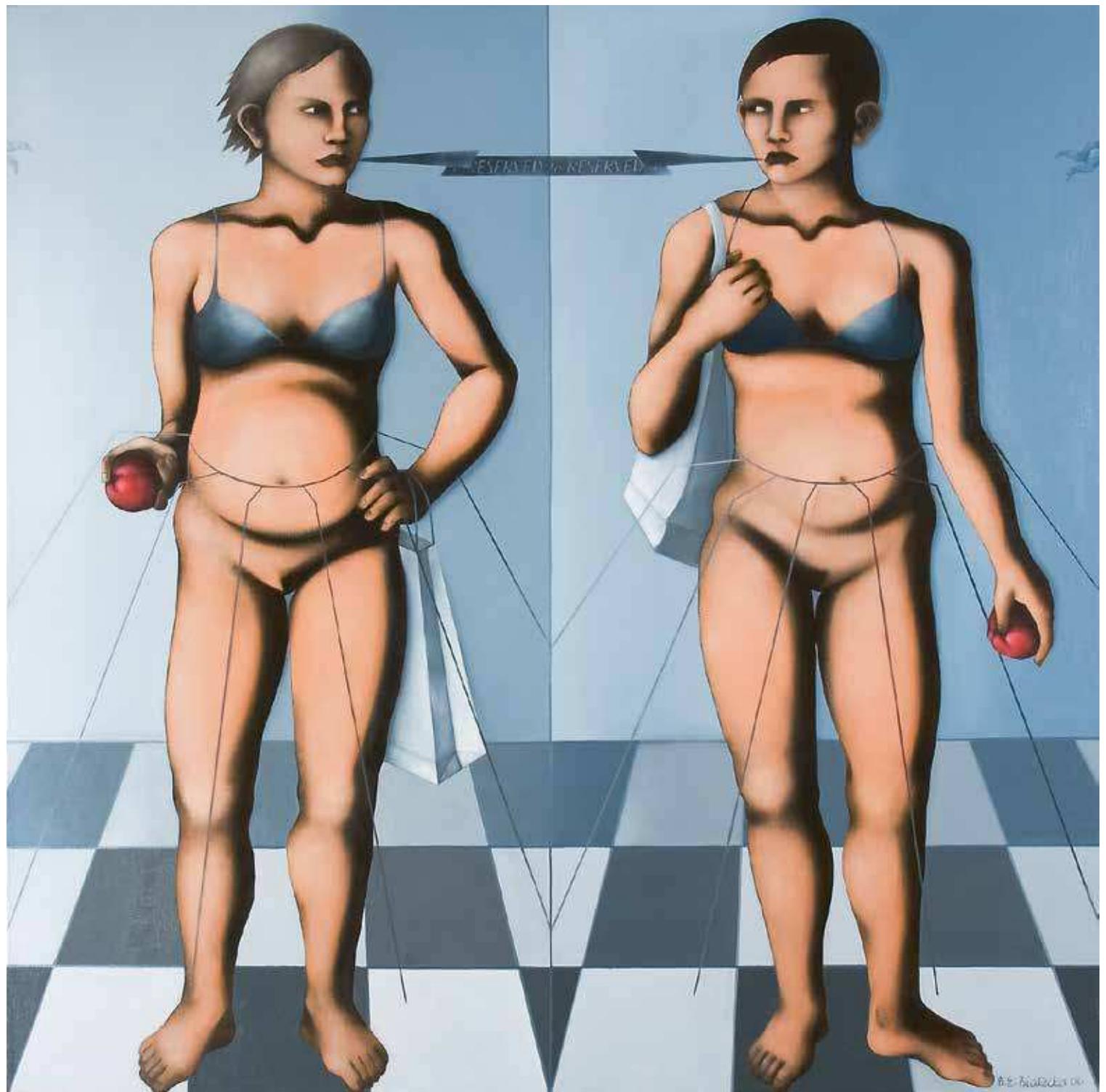
Św. Jerzy / St. George, 2006, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Mam cały dom na głowie / I have the whole house on my head, 2006, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Św. Sebastian / St. Sebastian, 2007, 180×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Dwie Ewy / Two Eves, 2007, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Intimissimi, 2005, 100×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas





Majowe/May Devotions, 2007, 150×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Dobry Pasterz / Good Shepherd, 2007, 150×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Maria Biala / Mary in White, 2005, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Porwanie Europy / *Abduction of Europa*, 2004, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection





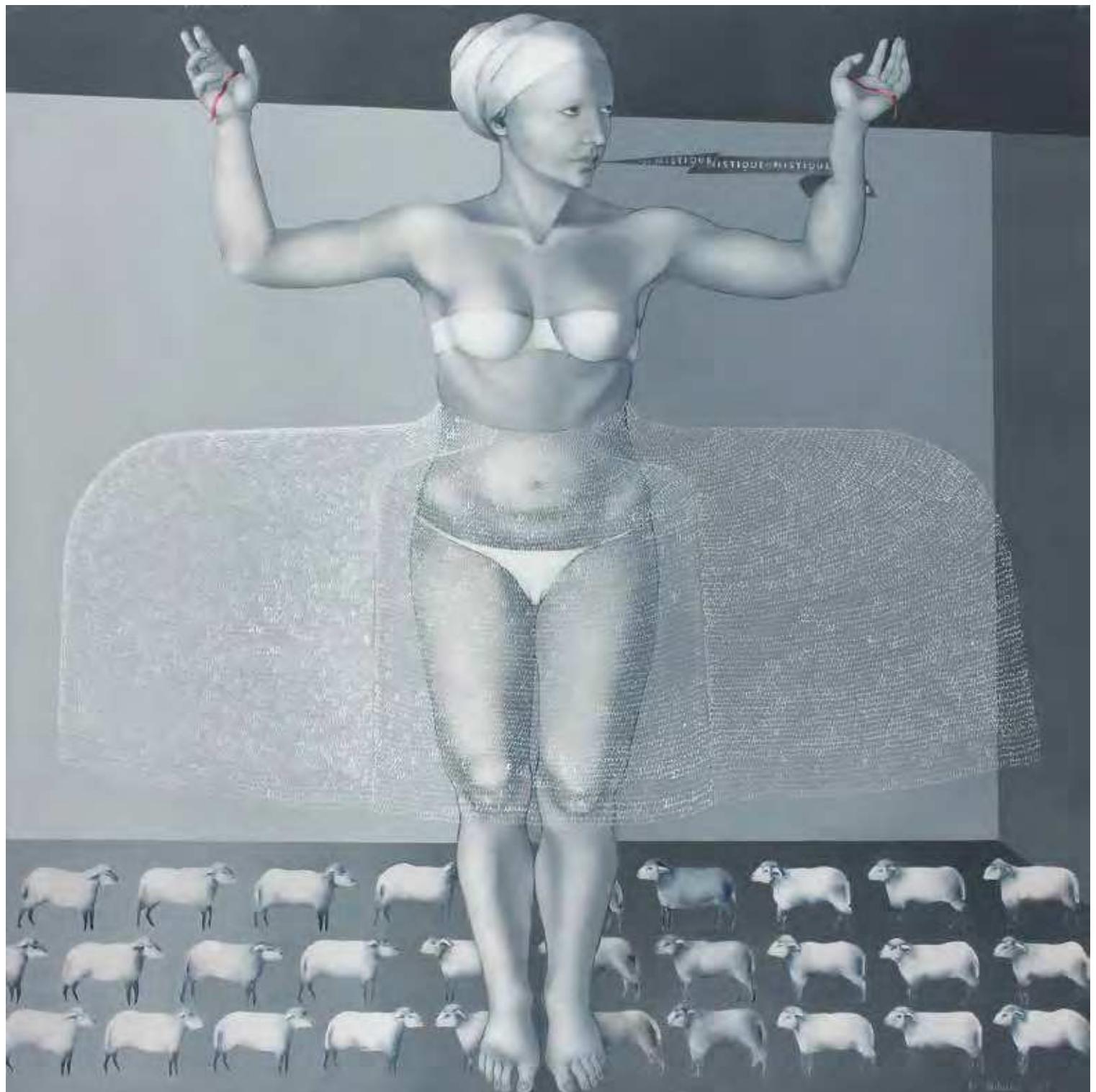
Salome, 2011, 60×20 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



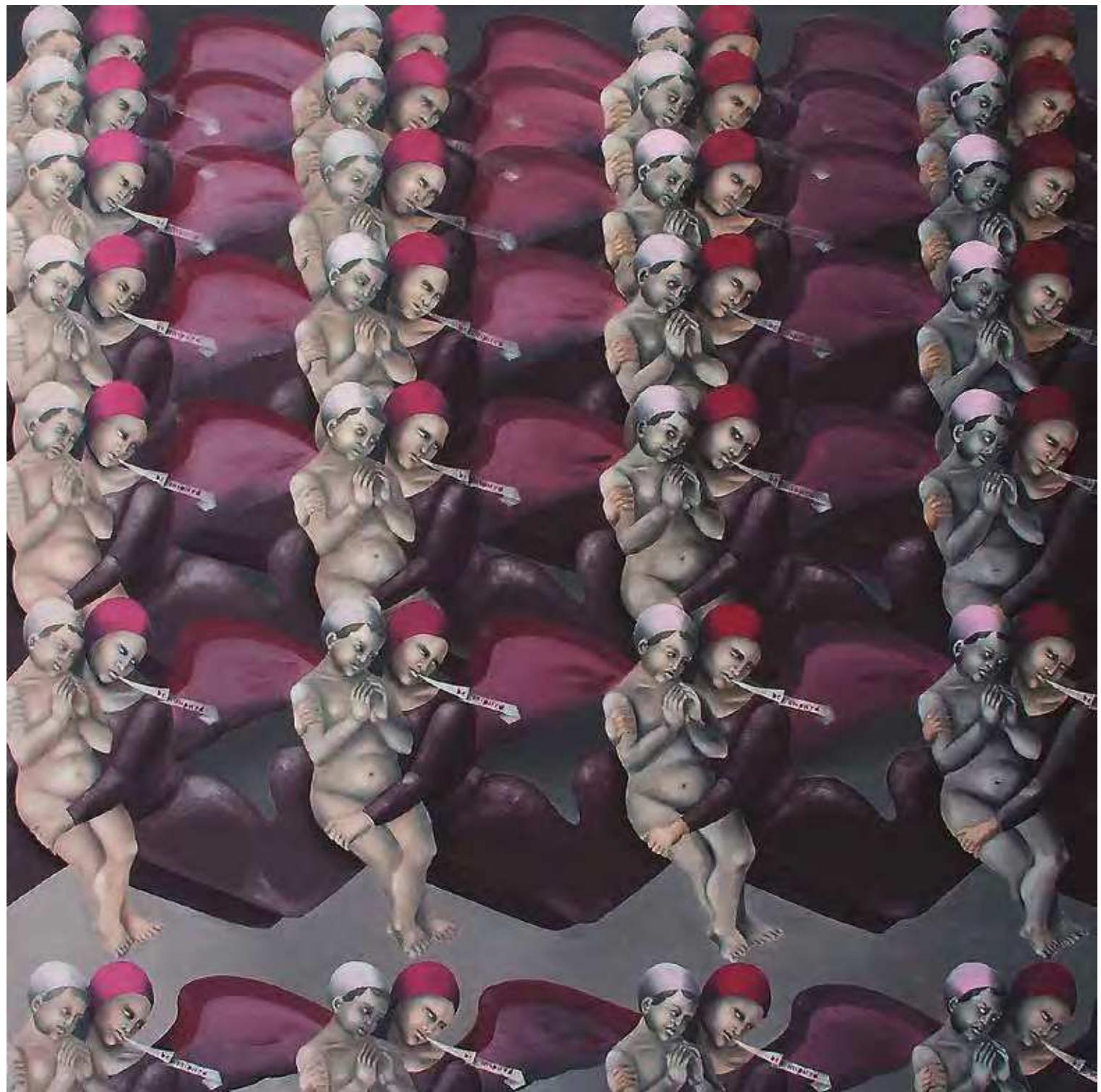
© Marta S. 2008



Gimnastyczka / Gymnast, 2008, 81×100 cm, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja prywatna / Private collection



Franciszka Infanta / Francisca Infanta, 2009, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Ikard – be inspired, 2004, 150×150 cm, olej na płótnie / oil on canvas



Ewelina Jarosz



Absolwentka Katedry Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, historyczka i krytyczka sztuki, performerka, napisała doktorat na temat ponowoczesnego modelu recepcji malarstwa barwnego pola pod kierunkiem prof. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładowczyni na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Graduate of the Faculty of History of Art and Culture at the University of Nicolaus Copernicus in Toruń, art historian and critic, performer; she wrote a doctorate about the post-modern model of the reception of color painting field under supervision of prof. Anna Markowska at the Institute of Art History at the University of Adam Mickiewicz in Poznań. Lecturer at the University of Arts in Poznań.

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

Meanders of the signature style, or on shifting criteria for the reading of Beata Ewa Białecka's painting

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, Odrodzonego 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 połopryskiwaną 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.

The guards weren't allowed inside the buildings except when called, and we weren't allowed out, except for our walks, twice daily, two by two around the football field, which was enclosed now by a chain-link fence topped with barbed wire. The Angels stood outside it with their backs to us. They were objects of fear to us, but of something else as well.

Rita is in here, standing at the kitchen table, which has a top of chipped white enamel. She's in her usual Martha's dress, which is dull green, like a surgeon's gown of the time before. The dress is much like mine in shape, long and concealing, but with a bib apron over it and without the white wings and the veil.

Margaret Atwood¹

- Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej jest przykładem stylu określany przez historię sztuki jako sygnaturowy, kojarzącego się ze spektakularnymi inwencjami ekspresjonistów abstrakcyjnych. 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-mężczyzn². Kobiety, które odrzuciły figuratywność na rzecz jednostkowo kształtuowanego swobodnego abstrakcyjnego, malarstwa gestu lub intensywnie oddziałującej na emocje plamy barwnej, nie były wówczas traktowane poważnie³. W myśl wybranych teorii amerykańskiego modernizmu po-
- Beata Ewa Białecka's painting exemplifies a style known in art history as signature, associated with spectacular inventions of Abstract Expressionists. Rejecting the established conventions of representation was coupled with an obsessive, almost social pressure for originality and exceptionality. However, these criteria were the privilege of white male artists². Those women-painters who abandoned the figurative for the sake of a personal, unique abstract gesture or evocative colour patch in painting were not treated seriously³. In line with selected theories of American modernism, the same applied to

1 Margaret Atwood, *Opowieść Podróżnej*, przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Kraków 2006, s. 11, 17.

2 Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, New Haven 1997.

3 Jeśli chodzi o patriarchalny charakter kultury artystycznej, Ameryka nie była wyjątkowym miejscem na mapie geografii nowoczesności. Podobne uwagi na temat gender polskiej powojennej awangardy malarstwa kreśli Anna Markowska. Anna Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej, [w:]* taż, *Dwa przełomy, Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 209–229.

1 Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, Harcourt Publishing Company, New York 1986, p. 4, 17.

2 Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, New Haven 1997.

3 When it comes to the patriarchal character of art culture, America was not unique on the map of the geography of modernity. Similar remarks on the topic of gender of Polish post-war avant-garde in painting are provided by Anna Markowska. Anna Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej*, Ead., *Dwa przełomy, Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, p. 209–229.

dobnie było z tradycją. Znamiona indywidualizmu wypracowywane były bowiem w ramach utopijnego projektu jej odrzucenia na rzecz boskiego gestu tworzenia *ex nihilo*⁴. W konkretnym historycznym ujęciu styl sygnaturowy był zaprzeczeniem genealogii oraz, w pewnym sensie, wyrazem braku instynktu samozachowawczego, na co dowodem była postulowana niereprodukowalność malarstwego 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 zadekadowany tematyce kobiety czy kobiecości, swoje znaczenie zyskuje przez przecistawianie się wtórnej roli kobiety w kulturze. Według badaczki temu ukierunkowaniu wymowy sztuki Białeckiej mają odpowiadać określone środki budowania malarstwowej wypowiedzi, na przykład: *precyzyjna konstrukcja każdego kadru, wywarzenie wewnętrzobrazowych relacji, „przeświecanie” rysunku ołówkiem spod warstwy farby, bryłowość sylwetek, płasko nałożony kolor*⁵. To między innymi przez nie daje o sobie znać skłonność artystki do tworzenia specyficznej ikonografii kobiecości, w której kobiety (...) są świadome siebie, pełniące role matek, lub młodzieńcze i dopiero oczekujące na podjęcie swojej odwiecznej roli⁶.
- 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 powiązanie twórczości Białeckiej i Jezrego Nowosielskiego. Z dedukcyjnej lektury tekstu Smolińskiej wynika, że chociaż określenia dotyczące sygnaturowego stylu malarzki pokazują, iż jako uczennica Nowosielskiego nie zerwała z tradycją przekazywaną przez mistrza, to ewidentnie podję-

tradition. Traces of individualism developed within a utopian project of its rejection for the sake of the divine gesture of creating *ex nihilo*⁴. In a concrete historical approach, the signature style negated genealogy and, in a sense, expressed a lack of the self-preservation instinct, as proved by the assumed irreproducibility of a painter's idiomatic language.

- Marta Smolińska, who has to date dedicated the greatest degree of attention to the art of the Polish contemporary artist, an alumnus of the Krakow Academy of Fine Arts and a laureate of numerous prestigious awards, has meticulously described her signature style, pointing to a unique artistic language based on the figurative. In the scholar's critical texts, we learn that the uniqueness of this language consists in its being dedicated almost exclusively to the woman or womanhood and gaining significance through its countering the secondary role of women in culture. According to Smolińska, this focus of Białecka's art is helped by particular means of constructing the painted message, such as e.g.: *a precise construction of every single frame, balancing off the relations within images, the “shining through” of the drawing in pencil from beneath the paint layer, the nearly-geometrical figures, and the flatly applied colour*⁵. These measures indicate the artist's predilection for creating a unique iconography of femininity, where women (...) are self-conscious, fulfilling the roles of mothers, or youthful and only readying for the adoption of their perennial role⁶.
- Paradoxically, the questions addressed by Białecka in her painting in light of the artist's own history, such as the interconnection of tradition and the present, combining the mundane with the otherworldly, or the contemporary with chronology, lead Smolińska to boldly bypass the nagging question of the affinities between Białecka's and Jerzy Nowosielski's oeuvre. It follows from a deductive reading of Smolińska's texts that although the terms concerning the painter's signature style show that as a disciple of Nowosielski's she has not abandoned the tradition transmitted by the master, evidently her

4 Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, „Art News” 1952, nr 8 (51), s. 22–23.

5 Marta Smolińska-Byczuk, *Ikonografia kobiecości*, [w:] Beata Ewa Białecka. Album, Toruń 2009, s. 3–8. Ten i inne teksty autorki umieszczone w niniejszym katalogu.

6 Tamże.

4 Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, „Art News” 1952, no. 8 (51), p. 22–23.

5 Marta Smolińska-Byczuk, *Ikonografia kobiecości*, [in:] Beata Ewa Białecka. Album, Toruń 2009, p. 3–8. The author's text and other ones are published in this catalogue.

6 Ibid.

ty 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 ruch feminizmu i nurt sztuki krytycznej⁷. 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 przedstawiają wyraźnie ogólnego tematu 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 malarka 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. Rola ta jest ponadto determinowana przez chrześcijański horyzont odniesień, stanowiący – obok symbolizacji związanej z kapitalistycznym społeczeństwem – zasadniczą ramę dla prezentowanego przez malarkę świata kobiet. Takiemu kierunkowi odczytania służyć ma chociażby stosowana przez nią strategia *feminizowania ikonografii chrześcijańskiej*⁹.

- Czasy mamy w 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 re-

dialogue with his concept sacralising womanhood is not crucial for contemporary art history. According to Smolińska, feminism and critical art seem a more interesting avenue allowing the scholar to locate this painting in today's art culture⁷. At the same time, the mental constructs and justifications of Białecka's painting which we find in Smolińska's texts, showing that her artistic language stands apart from the patriarchal methodologies of art history (master–disciple), do not present a clear account of the subject of this painting, which is – to my mind from the feminist perspective – a representation of the woman within the dominant culture. Writing about the signature style in different historical, geographical and aesthetic terms, Smolińska takes up the good tradition of feminist inclusivity, observing that *Białecka as a postfeminist painter no longer needs to concentrate on struggling for the fundamental rights, as was the case in the first wave of feminism. Instead, she focuses her attention on individual choices, on the living conditions of the consumer culture and on redefining the position of the woman, operating in a traditional social role*⁸. This role is moreover determined by the Christian horizon of references, which – apart from the symbolism of the capitalist society – provides the principal framework for the women's world depicted by the painter. Such a reading is justified, for example, by the artist's strategy of *feminising Christian iconography*⁹.

- At present in Poland, affirmative “treatises about women” in the full richness of their feminist aspects remain unnoticed in social communication without a political tinge. Therefore, it is tempting to try and update them in the context of the social policy of Poland's current right-wing government, hostile towards the struggle for women's rights and any and all emancipatory concepts redefining women's

7 Motyw kobiety odgrywa kluczową rolę w malarstwie Nowosielskiego, który twierdził między innymi, że: (...) pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarz interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety.

8 Marta Smolińska, *Wyszywanie postfeminizmu*, „Artluk” 2014, nr 3–4 (31–32), s. 96–97.

9 Taż, *Dzięki Bogu jestem kobietą! Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską*, „Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensis” 2004, t. 2, s. 305–314.

7 The motif of the woman plays a key role in Nowosielski's painting. The artist held, among others, that: (...) a complete synthesis of spiritual matters and empirical reality takes place precisely in the figure of a woman (...). If a painter is interested in the question of carnality, a way of linking the spiritual and the physical, it is only natural that he or she becomes interested in the looks of a woman.

8 Marta Smolińska, *Wyszywanie postfeminizmu*, „Artluk” 2014, no. 3–4 (31–32), p. 96–97.

9 Ead., *Dzięki Bogu jestem kobietą! Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską*, „Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensis” 2004, vol. 2, p. 305–314.

definiujących 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 zastrzającej 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, uspłeczniając na niebywałą skalę alarm, który zawiera opublikowany w marcu 2016 roku raport Gabinetu Cieni Kongresu Kobiet *Prawa kobiet, prawa obywatelskie pod rządami PiS-u*. 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 seksualnej¹⁰. Dla badaczki identyfikującej się z feministycznym interwenjonizmem kwestie te mogą stanowić dzisiejsze, niezbywalne tło dla przyglądzania się obrazom Białeckiej.

- Stawiam wobec tego tezę, że malarski idiom Białeckiej nie został jeszcze wyczerpująco rozpoznany w swoich potencjalnych kontekstualizacjach, odniesieniach i polemikach. Niniejszy tekst powstaje w dialogu z istniejącym już kształtem eksplikacji twórczości artystki w krytyce artystycznej, w dwojakim sposobie stanowiąc hołd składany tematyzowanej kobiecości, która, jak zauważa jeden z bohaterów odczytania Smolińskiej, nie daje się esencjalizować¹¹. Oprócz uwzględnienia politycznego rezonowania kobiecości, będącej treścią malarstwa Białeckiej, tę różnicę zamierzam ponadto wyartykułować przez wprowadzenie do interpretacyjnej gry spojrzenia homoerotycznego. Zachętą ku temu stanowi fakt, że cechuje je niemalże brak męskiej

traditional roles in the family. It is women, including to a large extent mothers, one of the favourite subjects of Białecka's painting, who on 22 September 2016 opposed the anti-female ideology of Poland's ruling Law and Justice party; during the Nationwide Women's Strike known as the black protest, they objected to a draft law envisaging more stringent anti-abortion regulations. They acted in unison, united in spite of their different views, beliefs, class, gender, and political persuasion against a religion-underpinned ideology founded on a conservative, orthodox approach to women. Those women protested on an unprecedented scale and disseminated the worrying questions of the March 2016 report of the Shadow Cabinet of the Congress of Women entitled *Women's Rights, Civil Rights under the Law and Justice Rule*. The authors of the report listed such threats as: ceasing to subsidise *in vitro* infertility treatment, reintroducing a subscription for emergency contraceptives, the conscience clause, and the school subject called preparation for life in the family instead of sex education¹⁰. For a scholar who identifies with feminist interventionism, these questions may provide the current backdrop for viewers of Białecka's paintings.

- Therefore, I suggest that Białecka's language of painting has not been comprehensively dealt with in its potential contextualisation, polemical approach and references. This text was written in a dialogue with the earlier critical explications of the artist's work, and is a dual homage to thematised femininity, whose essence, as one of the protagonists of Smolińska's reading observes, cannot be extracted¹¹. Apart from the due attention to the political reverberations of femininity, the essence of Białecka's paintings, I am meaning to accentuate the difference through the introduction into the interpretation game of the homoerotic perspective. I am encouraged to do so since the paintings are almost exclusively devoid

10 Zob. *Prawa kobiet, prawa obywatelskie pod rządami PiS-u. Raport Kongresu Kobiet i Stowarzyszenia Równość i Nowoczesność*. Tekst dokumentu upubliczony został w ramach VIII Kongresu Kobiet, 8 marca 2016 roku, www.kongreskobiet.pl/Content/uploaded/files/CAiE%20i%20Media/Raport-Prawa%20kobiet%20pod%20rz%C4%85dam%C2%81%20PiS-u.pdf, dostęp: 25.07.2017.

11 Jacques Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 23, za: Marta Smolińska, *Dzięki Bogu jestem kobietą*, dz. cyt.

10 See *Prawa kobiet, prawa obywatelskie pod rządami PiS-u. Raport Kongresu Kobiet i Stowarzyszenia Równość i Nowoczesność*. The document made public during the 8th Congress of Women, 8 March 2016, www.kongreskobiet.pl/Content/uploaded/files/CAiE%20i%20Media/Raport-Prawa%20kobiet%20pod%20rz%C4%85dam%C2%81%20PiS-u.pdf, access date: 25.07.2017.

11 Jacques Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, transl. B. Banasiak, Gdańsk 1997, p. 23, after: Marta Smolińska, *Dzięki Bogu jestem kobietą*, op. cit.

zasady, w rezultacie czego przyglądamy się złożonemu z kobiet i dzieci światu przedstawionemu jak zdepolaryzowanemu biegunowi, który otwiera pole ambiwalentnych odczytań¹². 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 między „studiami gejowsko-lesbijskimi”, które nasycają je emancypacyjną ambicją, a „teorią odmienności” (*queer theory*), która pozwala się skupić na estetyce większości z wrażliwością na newralgiczne kwestie oporu, zawłaszczenia, subwersji¹³.

- Można powiedzieć, że analizując malarstwo Białeckiej nieco inaczej niż dotąd lub niekiedy przysuwając akcenty interpretacyjne w stronę bardziej radykalnej analizy społecznej, interesuje mnie to, co nieprzedstawialne, w jej sygnaturowym stylu¹⁴. Sięgając do kategorii, która naznaczyła styk nowoczesności i ponowoczesności, wiążącej się z końcem tradycji wielkich narracji i poszukiwaniem tych pomniejszych, jeszcze nienapisanych, oddolnych i krytycznych, fascynuje mnie rozcięgnięcie na nowe obszary problemowe towarzyszącego wymowie estetyki jej obrazów terroru uwznięcia i sakralizacji archetypowej, macierzyńskiej roli kobiety w jej stezauryzowanej codzienności. Innymi słowy, pociąga mnie uwidaczniająca się na części z nich ciemna strona społecznych oczekiwani, formułowanych wobec kobiet przez kulturę dominującą. Niekiedy nie potrafimy obnażyć wprost całej emocjonalnej złożoności naszego – kobiet – niełatwego losu w społeczeństwie patriarchalnym. Empatyczną identyfikację zainteresowaniem malarki zakulisowością kultu-

of a male element, as a result of which we regard a world composed of women and children, depicted as a depolarised extreme which opens up a field of ambivalent readings¹². Although the indispensable male element is brought to mind by the numerous representations of women in the context of maternity, some seem to suspend the most persistent sexual subordination of a woman to a man. Ascribing the cognitive function to the homoerotic perspective, I place it between Gay and Lesbian Studies, which imbue it with emancipatory ambitions, and queer theory, which allows a focus on the dominant aesthetic, sensitive to the crucial questions of resistance, appropriation and subversion¹³.

- I can safely say that scrutinising Białecka's paintings in a slightly unprecedeted way or sometimes shifting the focus of my interpretation towards a more radical social analysis, I am interested in what in her signature style cannot be represented¹⁴. When using the category which marked the intersection of modernity and postmodernity, tied with the end of the tradition of great narratives and the search of the smaller ones, still unwritten, bottom-up and critical, I am fascinated by the application in new problem areas of the terror of sublimity and archetypal sacralisation of the woman's role as mother in her everyday life, accompanying the message conveyed by the artist's paintings. In other words, I am drawn to the dark side of social expectations of the dominant culture towards women, visible in some of Białecka's paintings. Sometimes we cannot lay bare directly the entire emotional complexity of our – women's – far from easy life in a patriarchal society. I owe the empathic identification with the painter's

12 Na temat twórczego potencjału wynikającego z homoerotycznego pożądania realizowanego w zamkniętej przestrzeni pisała przekonująco między innymi Eve Kosofsky Sedgwick, analizując tomy homoerotycznego autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Taż, *Epistemology of The Closet*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2008, s. 213.

13 Por. Whitney Davis, „Homoseksualizm”, studia gejowsko-lesbijskie i teoria „queer” w historii sztuki, przeł. M. Bryl, „Artrium Questiones” 2003, nr 14, s. 282–283.

14 W takim kierunku zmierza również moje odczytanie ponowoczesnej kategorii interpretacyjnej sztuki awangardowej, zawarte w pracy doktorskiej *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.

12 The creative potential resulting from homoerotic desire within an enclosed space was convincingly addressed e.g. by Eve Kosofsky Sedgwick, who analysed the literary output of the homosexual author of *In Search of Lost Time*. Ed., *Epistemology of the Closet*, Berkeley–Los Angeles–London 2008, p. 213.

13 See Whitney Davis, ‘Homoseksualizm’, studia gejowsko-lesbijskie i teoria ‘queer’ w historii sztuki, transl. M. Bryl, “Artrium Questiones” 2003, no. 14, p. 282–283.

14 This is likewise the direction of my reading of the postmodern interpretative category of avant-garde art from my doctoral thesis *Figury Nieprzedstawialnego. Barnett Newman, Clyfford Still i Mark Rothko* [Figures of the Unrepresented. Barnett Newman, Clyfford Still and Mark Rothko]. The dissertation was written under the supervision of Prof. Anna Markowska at the Art History Institute of Adam Mickiewicz University in Poznań.

rowego powołania kobiety do macierzyństwa zawsze zaczętam 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 swym polemicznym, feministycznym odczytaniu podążam za Cornelią Butler, która proponuje rozumieć feminism jako *ideologię zmieniających się kryteriów, pozostających pod wpływem mierydy zapośredniczającej ją czynników*¹⁵. I dalej w ujęciu tej badaczki feminism to również nurt, który zakłada wewnętrzną krytykę oraz wysoko zróżnicowane polityczne ideologie i praktyki¹⁶.

- 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 sądząc, uniknąć pułapki wielkiej narracji na temat obrazowania kobiet. Przykładowo 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 malarkę pociąga ukazywanie niemalże nieodzianych kobiet (często, na przykład, przedstawiane są w bieliźnie, niekiedy mają na głowach turbany lub czepki) o kubistycznie wyrzeźbionych ciałach i surowych twarzach, na których nie malują się żadne emocje. Z drugiej zaś, poczawszy od obrazu *Marie Magdaleny* (2005), tej emblematyczności „bez retuszu” towarzyszy skłonność do „ubierania” obrazów, przejawiająca się skrupulatnie dziergany na ich powierzchni ściegiem lub haftem. Co ciekawe, 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 malarstwa¹⁷. Przypisując rzemiosłu chłód i perfekcję, a w obrazie lokując

interest in what happens behind the scenes of the woman's cultural vocation to motherhood to ascribing to the analysis tool, i.e. a woman's homoerotic gaze, a certain signature character. This character stems from the assumption that it is not merely a simple reversal of normative desire, but expresses a complex contestation of the norms, both those of perceiving and interpreting a painting and its representation of women and womanhood. My polemical, feminist reading follows Cornelia Butler, who calls for the perception of feminism as an *ideology of changing criteria, under the influence of a myriad mediating factors*¹⁵. Furthermore, Butler maintains that *feminism is moreover a current which assumes an inner critique and highly diversified political ideologies and practices*¹⁶.

- In the aesthetic practice of analysis, such a theoretical approach translates into an interest in the meanders of Białecka's signature style. It is justified by the tendencies revealed in her paintings, contrary yet not necessarily exclusive, allowing the artist, I think, to avoid the pitfalls of a great narrative concerning the depiction of women. For example, strong as Białecka's women seem, their predominantly static presence in the paintings is colourless and their expressiveness is strictly controlled by form. On the one hand, the painter has a predilection for showing nearly nude women (they are often shown in lingerie, sometimes wearing turbans or caps) with Cubist-like curved bodies and austere, emotionless faces. On the other hand, starting with the painting *Mary Magdalene* (2005), this emblematic depiction “without retouches” is coupled with the tendency to “clothe” paintings as evidenced by some embroidery or stich, meticulously applied on the surface of the paintings. Interestingly, this attempt to expand, enrich, adorn, and contrast the “pure”, passionate and worrisome painting with the cool perfection of a craft, as the painter comments on the counter-tendency, goes against the grain of the stereotypical interpretations of modern painting¹⁷. Ascribing cold perfection to the craft and situating emotions in the painting, the artist reverses the traditional gender

15 Cornelia Butler, *Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria* (2007), [w:] Hilary Robinson (red.), *Feminism, Art, Theory. An Anthology 1968–2014*, New Jersey 2015, s. 29.

16 Tamże.

17 Słów wyróżnione kursywą pochodzą z korespondencji z malarką.



15 Cornelia Butler, *Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria* (2007), [in:] Hilary Robinson (ed.), *Feminism, Art, Theory. An Anthology 1968–2014*, New Jersey 2015, p. 29.

16 Ibid.

17 The words in italics from my correspondence with the painter.

sferę emotywną, artystka odwraca tradycyjne genderowe asocjacje obrazu¹⁸. Przykładów takich „nieścisłości” jest więcej. Dlatego podczas analizy meandrów sygnaturowego stylu Białeckiej wyjdę poza kanon ikonografii macierzyństwa kultury dominującej. Zachowując problemowy porządek odczytania obrazów, zrezygnuję ze ściśle chronologicznej prezentacji dorobku artystki.

Obrazy



- Na obrazie *Samotrzec* (2011) widzimy trzy kobiety w hierarchicznym układzie prezentacyjnym, różniące się wiekiem i wzrostem/wielkością. 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 kolanaach najstarszej i największej z nich, odzianej w czarną suknię, w fasonowych pozach siedzą po obu stronach dwie pomniejsze postaci: po prawej dziewczyna w czarnym stroju kąpielowym, po lewej dziewczynka w bieliznie. Wspólnym mianownikiem dla obu zazębających się kierunków odczytania obrazu – reprodukcyjnego i wspólnotowego – pozostaje rodzaj emocjonalnej martwicy cechującej twarze ukazanych postaci. Co uderzające, w uwspółcześnionej edycji tematu św. Anny Samotrzecie, a zatem przedstawienia wizerunku św. Anny z Matką Boską i Jezusem, najważniejsze jest to, co *in potentia*, jeszcze przed okresem dojrzewania. Oprócz hiperbolizacji wielkości postaci dziewczynki jej znaczenie Białecka zaakcentowała również wyhaftowaniem na jej dloniach i stopach czerwonych stygmatów w kształcie pąków kwiatów, będących jedynym kolorystycznym wyłomem w monotonnie szarej tonacji obrazu. Często podkreślana przez Smolińską ambiwalencja obrazów artystki manifestuje się także przez tę enigmatyczną, religijną metaforę, kojarzącą się zarówno z odpowiedzialnością kobiety za pokoleniową ciągłość,

18 Chociaż należałoby zauważać, że w pewnym sensie odwrócił 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. Tenże, *To Create Oneself*, [w:] Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro (red.), *Barnett Newman: Catalogue Raisonné*, Nowy Jork–New Haven–Londyn 2004, s. 28.

associations of the painting¹⁸. Examples of such “incongruities” abound. That is why my analysis of the meanders of Bialecka’s signature style will move beyond the canon of the iconography of maternity of the dominant culture. When addressing the many and varied questions raised by the paintings, I will not follow a strictly chronological presentation of the artist’s output.

Paintings

- In *The Virgin and Child with St. Anne 2* (2011) we see three women of different age and height, arranged in a hierarchical presentational layout. Possibly, as in the Egyptian canon, such a composition may be linked to the social status ascribed to a given figure. In this case, it is determined by a woman’s ability to reproduce; at the same time, the patterns ruling the women’s community provide an equally plausible sense. Here we find two smaller figures seated on the lap on the oldest and the biggest one, clad in a black dress, in stately poses. On the right, there is a young girl in a black swimming suit; on the left-hand side there is a small girl in lingerie. The common denominator of the two overlapping directions of reading the painting, the reproductive and the social one, is a kind of emotional inertia visible in the models’ faces. What is striking in this updated edition of the theme of St. Anne with the Virgin Mary and Jesus, what is crucial is what happens, *in potentia*, still prior to puberty. Apart from the hyperbole of the height of the small girl’s figure, Bialecka highlighted her status by embroidering red flower-bud stigmata on her palms and feet, the sole colour in the monotonous, grey palette of the painting. The ambivalence of the artist’s paintings, so often stressed by Smolińska, manifests itself moreover through this enigmatic, religious metaphor that brings to mind both the woman’s responsibility for the continuity of generations and her being

18 Although it is in order to indicate that in a sense they were reversed by the avowed avant-gardist, Barnett Newman, who despises both Indian women’s abstract braids and Mondrian’s elaborate abstract compositions. Another intriguing take on this question is suggested by Richard Shiff. Id., *To Create Oneself*, [in:] Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro (ed.), *Barnett Newman: Catalogue Raisonné*, New York–New Haven–London 2004, p. 28.

- jak i jej „przyszpilniem” do społecznej roli matki.
- Jest to jeden z licznych obrazów malarki aktualizujących długą ikonograficzną tradycję postrzegania malarstwa. Chcąc ją zachować w dzisiejszym odczytaniu, trudno nie odnieść tematu do mało łaskawej dla kobiet obecnej polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej. Chociaż obraz powstał przed socjalnymi zmianami, wprowadzonymi w wyniku 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 sprzeczne z liniową naturą czasu. Poprzez umieszczenie w centrum naszej uwagi trzech kobiet, z których jedna prezentuje nam swoje stigmaty, obraz nabiera politycznego rumieńca – można zauważać związek z obecną debatą na temat zagrożonych praw reprodukcyjnych. W porządku lektury, który pozwala w obrazie Białeckiej dostrzec *speculum mundi*, pytamy zatem: czy jej ikonograficzna reinvencja 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 podczas patrzenia na milczące kobiety ukazane w statecznych, konotujących trwałość wartości pozach. Wydaje się w nich 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 – tematem obrazu jest ciążące na kobietach przekleństwo macierzyństwa.
 - Uderzająca jest przy tym nierzestrzygalność czy może raczej rezerwa, z jaką obrazy Białeckiej ustawiają się w stosunku do prób ich jednoznacznego przyporządkowania konkretnym semantycznym polom. Podążając za etymologią słowa „samotrzeć”, czyli „we trzech, tj. samemu z dwiema innymi osobami”, przyglądanie się obrazowi artystki kieruje uwagę ku ciekawym płótnom przedstawiającym hybrydalne, samo-rozdwojone jak gdyby postaci kobiet, których głowy wyrastają z jednego tułowia (*Twins* z cyklu „Lacrimosa”, [2013]) lub łączą się ze sobą (*Niemoc*

forced to fulfil the social role of a mother.

- This is one of the artist's numerous paintings that update the long iconographic tradition of perceiving painting. Wishing to retain it in today's reading, it is hard not to refer the topic to the current socio-political reality in Poland, not too gracious for women. Although the painting was made before the social transformations introduced by the government "Family 500 Plus" program, and the sole element that concretises the reality of the figures portrayed is the shipyard background visible behind the interior's window, the work's universal message helps build significance at variance with the linear nature of time. By placing in the centre of attention three women, one of whom presents to us her stigmata, the painting acquires a political tinge; one can observe a connection with today's debate about the reproductive rights, at risk. The reading which sees Białecka's painting as a *speculum mundi* asks as follows: "Is her iconographic re-invention a mirror for the potential hostages of the instrumental policy of the populist government, buying out women in the role of mothers? Should the smaller girl in the painting imitate her grandmother and her mom? Is she bound to be affected by social sanctions if she refuses to participate in the spectacle of being destined for motherhood?" The above questions come to mind when we look at the silent women shown in sophisticated poses connoting fixed values. They seem to embody some dormant defensive social force which opposes making the youngest of them a victim of a destiny defined outside her individual choice. Perhaps my interpretation is too far-fetched here; the subject matter of the painting is the curse of motherhood, a burden of all women.
- What is striking here is the tentative nature, or rather reserve, which Białecka's paintings display towards attempts of their unambiguous attribution to specific semantic connotations. Following the etymology of the term used in this iconography in Polish (*samotrzeć*, or "in threes, i.e. oneself and two other persons"), when looking at the artist's painting one focuses on the interesting canvases depicting hybrid female figures, bifurcating as it were, whose heads grow out of a single torso (*Twins* from the "Lacrimosa" series, [2013]) or are conjoined





z cyklu „Lacrimosa”, [2013])¹⁹. 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 oczekiwania, muszą rezygnować ze swych karier, meandrować po zawodowej ścieżce, ponosić ekonomiczne konsekwencje decyzji korzystnych z punktu widzenia kultury dominującej²⁰. Uwewnętrznianie tych kwestii przez podmiot kobiety może prowadzić do obniżenia komfortu jednostkowego, zawodowego i społecznego funkcjonowania, paraliżu decyzyjnego, a pojawiające się konformistyczno-koniunkturalne uzasadnienia własnego bytu mogą w nieskończoność ścierać się z potrzebą odzyskania kontroli nad swoim życiem.

- Świadoma pozycji kobiet w ramach kultury dominującej oraz ideologicznego zaangażowania, skłonna jestem stronniczo przechylać szalę znaczeń obrazów Białeckiej w stronę emancypacji, jak w przypadku obrazu *Matrix* (2013). Kobiety, ukazane w pozach plemiennych wojowniczek zasłaniających piersi, zostały połączone ze swoimi niemowlętami-dziewczynkami pępowiną. Na banderolach wychodzących z ich ust – kolejny wyznacznik sygnaturowego stylu Białeckiej – widnieje napis „Connecting People”, 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 i więzi między kobietami podlegają prawom rynkowym, są przez nie formatowane i fetyszizowane. Z drugiej strony można powiedzieć, że prezentując 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



(*Impotence from the “Lacrimosa” series, [2013]*)¹⁹. Paradox, an attempt to reconcile opposing positions, coming to terms with various, at time mutually exclusive emotions, is a well-recognised existential characteristic of the social life of many women in a monolithic society, which upholds the determinism of one cultural option. It is women, in the name of fulfilling expectations, who must give up their careers, meander on the professional path and bear the economic consequences of decisions which are beneficial from the perspective of the dominant culture²⁰. Internalisation of these questions by a single woman may result in reducing the comfort of the individual's professional and social operation, in a decision paralysis, and the conformist and opportunistic justifications of one's own life may eternally clash with the need to regain control over one's own life.

- Aware of the women's position within the dominant culture and ideological engagement, I am inclined to tip the balance of significance of Białecka's paintings towards emancipation, as is the case with *Matrix* (2013). The women, shown in poses of tribal women-warriors screening their breasts, were connected with their newly-born children – girls – by means of umbilical cords. The bands leaving their mouths – another feature of Białecka's signature style – bear the inscription “Connecting People”, an advertising slogan of a Finnish telecommunications company. The introduction into a painting of this type of a discursive element can be read as a commentary on capitalist society, where both the biological bond between mother and child and the bonds between women are subject to market laws, are formatted and fetishized by them. On the other hand, we can say that by showing the biological bond between mother and daughter, the painter protects it by her own idiomatic language. It is as if this special bond protected against the exclusion of women from many time-honoured culture rituals. The compositional principle of the painting, i.e. the

19 Definicja za: www.sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/samotrzec;432.html, dostęp: 23.07.2017.

20 Ten problem w przypadku artystek opisała Izabela Kowalczyk. Taż, *Niewidzialna praca kobiet*, [w:] Mikołaj Iwański (red.), *Wyparte dyskursy – sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90.*, s. 60–77. www.issuu.com/mikolajiwanski/docs/wyparte, dostęp: 27.07.2017.

19 Definition after: www.sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/samotrzec;432.html, access date: 23.07.2017.

20 This problem in women artists is addressed by Izabela Kowalczyk. Ead., *Niewidzialna praca kobiet*, [in:] Mikołaj Iwański (ed.), *Wyparte dyskursy – sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90.*, p. 60–77. www.issuu.com/mikolajiwanski/docs/wyparte, access date: 27.07.2017.

zarazem wpisać go w większy zbiór, determinowany takimi strategiami komponowania jak powielanie, multiplikacja, reprodukowanie, posiadającymi w historii sztuki nowoczesnej zdecydowanie desencjalizujące konotacje. W takich pracach jak *Franciszka Infanta* (2008) czy *Insomnia* (2012), w których kluczowa jest obecność zmultiplikowanych baranków rodem z Warholowskiego, silkscreenowego, popartowego wokabularza, subwersywnie wskazuje na przemianę religijnego symbolu w towar.

● *Pieta* (2007) to obraz, któremu Smolińska przypisała przełomowe znaczenie w oeuvre malarki. Chodzi nie tylko o jego minorową kolorystykę (*Począwszy od Piety, która sytuuje się w twórczości Białeckiej w randze obrazu przełomowego, z płóciem systematycznie usuwany jest kolor²¹*), lecz także – na co 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 przysłowiowo-wiego pionu, kojarzonego z trwałością patriarchalnej kultury i wartościami metafizycznymi. Jej poza, układ ciała wygiętego w cięciwę, prezentuje się w stosunku do horyzontalnej osi obrazu, w kulturze i sztuce interpretacji wiążanej z wartościami społecznymi. Karkołomna ikonograficzna rekonfiguracja chrześcijańskiego tematu to nie tylko, jak trafnie zauważa Smolińska, rezultat braku Chrystusowego ciała, w którego miejscu mamy do czynienia z wysportowaną, wyprężoną młodą kobietą o silnej muskulaturze²². Semantyczna subwersja względem tradycyjnego ujęcia tematu dotyczy głębszej prawdy na temat naszej kultury, która ujawniana jest za pośrednictwem szczególnej perspektywicznej optyki struktury obrazu, analizowanej przez badaczkę. Moją uwagę przykuwa manifestująca się za jej pośrednictwem przestrzeń braku oparcia dla kobiecego ciała. Jeśli za zasłużonym dla ikonograficznych studiów historii sztuki badaczem, Erwinem Panofskym, przyjmiemy, że perspektywa jest formą symboliczną, obraz Białeckiej stanie się niebezpośrednią malarską wypowiedzią w kwestiach systemowych²³; „oknem”, przez które oglądamy kobietę w jej gimnastycznej

motif of a couple, helps therefore make it part and parcel of a larger set, determined by composition strategies as copying, multiplication or reproduction, which in the history of modern art have connotations depriving of all essence. In works such as *Francisca Infanta* (2008) or *Insomnia* (2012), with the key presence of multiplied lambs taken from Warhol's silkscreen, pop-art vocabulary, subversively indicates a transformation of a religious symbol into a commodity.

● *Pieta* (2007) is a painting which Smolińska sees as a breakthrough in the painter's oeuvre. It is a question not only of its subdued colour palette (*Starting with the Pieta, which is a breakthrough painting in Białecka's oeuvre, colour is consistently removed from her canvases²¹*), but also, as the scholar observes, of the unconventional pose of the centrally placed agile woman, who does not resemble a typical placement of the artist's women in hieratic, frontal takes along the vertical axis of the painting or in its immediate vicinity. Not only does the woman not keep straight, which is associated with the permanence of the patriarchal culture and metaphysical values. Her pose, the arrangement of the arched body, assumes a position with respect to the horizontal axis of the painting, tied with social values in the culture and art of interpretation. The elaborate iconographic reconfiguration of a Christian subject is not only, as Smolińska aptly observes, a result of the absence of Christ's body, in whose place we deal with an *athletic, taut young woman of strong musculature²²*. Semantic subversion of the traditional approach to the subject concerns a deeper truth about our culture, revealed through a special perspectivist optics of the structure of a painting, analysed by the scholar. My attention is riveted to the space where the female body lacks support. If we assume, after Erwin Panofsky, distinguished for iconographic studies in art history, that perspective is a symbolic form, then Białecka's painting becomes an indirect artistic statement concerning systemic issues²³; it is a "window" through which we look at the woman. It is the innermost part



21 Marta Smolińska-Byczuk, *Ikonografia kobiecości*, dz. cyt.

22 Tamże.

23 Erwin Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp, posłowie i red. naukowa G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 178–180.

21 Marta Smolińska-Byczuk, *Ikonografia kobiecości*, op. cit.

22 Ibidem.

23 Erwin Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, transl., introduction, postface and edition G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, p. 178–180.

pozje. Stanowi ona najbardziej wewnętrzną część tego systemu, w którym o jej pozycji i statusie nierzadko przesąduje umiejętności wpisania się w oczekiwania i kompromis. Obecność tego systemu daje o sobie znać zarówno przez precyzyjnie skonstruowany kadr, ramujący jej postać, metaforycznie uprzytamniający sztywne struktury (kulturowe, gospodarcze, ekonomiczne), w jakich ona funkcjonuje, jak i jej ekwilibrysta, którą można odczytywać jako opór wobec ubiezwłasnowolniającej władzy struktury ramującej sposób jawienia się ciała w obrazie²⁴.



● *Marta S.* (2008) oraz *Artemida* (2008) to 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, sinusoidalną linią – może nie wprost sugerować, że chodzi o świecką wersję zwiastromania. Jeśli dobra wiadomość wychodzi z ust kobiety – co oznacza jej zaklęty głos – to wówczas interpretację, z którą 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 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 Bialeckiej hieratyczność ujęcia, która może działać obezwładniająco na męski wzrok, stając na przeszkodzie w przemianie ciała kobiety w obiekt seksualny²⁵. 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.

24 Por. Sherry B. Ortner, *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, [w:] *Feminism, Art, Theory*, dz. cyt., s. 17.

25 Analizie męskiej heteroseksualnej przyjemności wizualnej poświęciła swój słynny tekst Laura Mulvey. Taż, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [w:] Leo Braudy, Marshall Cohen (red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nowy Jork 1999, s. 833–844.

of this system, where her position and status is not infrequently determined by the skill to meet expectations and strike compromises. The presence of the system is revealed through the precise construction of the frame of her figure, metaphorically implying the rigid structures (cultural, economic, financial), in which she operates, as well as through her exercising, which can be read as resistance to the disempowering dominance of structure which frames the way the body appears in the painting²⁴.

● *Martha S.* (2008) and *Artemis* (2008) are paintings which depict muscular, brawny women in a composition representing the body from the waist up, omitting the belly section, which is vital for reproduction. Although they do not directly connote the topic of maternity, the presence of a pigeon in the first of them, held by a figure on her palm, and visually linked with her mouth by a thin, red, sinusoid line, may indirectly imply that we deal here with a secular version of annunciation. If the good news leaves the woman's mouth, which her enchanted voice implies, then the interpretation linked with the superimposed woman's role (in a canonical Christian story, a model for the dominant culture, this is the "Servant of the Lord" [Lk 1:38]), should be suspended and the woman should be seen as an active messenger. The other direction of interpretation, stressing the woman's active role, builds an affinity with Artemis, showing the female mythological deity of hunters and travellers as well as the patroness of fertility who offers assistance to women in childbirth. Both the figures are depicted in Bialecka's typical hierarchy, which may incapacitate the male gaze, being an obstacle for the transformation of the woman's body into a sexual object²⁵. In turn, the placement of the inscriptions in the Marxist interpretation helps bring out their social significance. Seeing the pigeon as a universal symbol of peace, a look at the figure isolated against a dark background can redefine her initially perceived normative role to a subversive one (from the perspective of

24 See Sherry B. Ortner, *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, [in:] *Feminism, Art, Theory*, op. cit., p. 17.

25 Analysis of male heterosexual pleasure is addressed by Laura Mulvey in her famous text. Ead., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [in:] Leo Braudy, Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York 1999, p. 833–844.

jącej – wywrotowej, która pozwala dostrzec w niej obrońcynię ludu/społeczeństwa, gotową do głoszenia i upowszechnia pokojowych społecznych idei.

● W obrazach zaludnianych przez silne kobiety noszące na głowie turbany albo czepki jest zarazem coś niepokojującego. Zastanawia fakt gubienia przez nie jednostkowości uczesania oraz konsekwentna rezygnacja malarki ze skupienia się 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*, noszone przez 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 naturalnego²⁶. Również tytuły takich obrazów jak *Dwie Marie* (2005) czy *Dwie Ewy* (2006) mogą naświtać skojarzenia z podwojonymi Podręcznymi²⁷. Choć na próżno szukać w sztuce Białeckiej aktywizmu, jednego z wyznaczników sztuki krytycznej, na niektórych jej obrazach fakt otaczania hegemonicznie wyglądających kobiet przez liczną działawę dystansuje przypisanie kobiecie roli ostoi konserwatywnych wartości w kulturze.

● Zwłaszcza Szamanka (2007), ukazująca w pełnym kadrze monumentalną kobiecą postać, po której ciele figlując drobny ludek i z której dłoni zwisa wstążka, kieruje naszą uwagę w stronę znaczeń politycznych, żeby nie powiedzieć rewolucyjnych. Na obrazach takich jak *Dobry Pasterz* (2007), *Św. Krzysztof* (2006) czy przedstawiający wojującą parę *Św. Jerzy* (2006) w centrum uwagi znajduje się postać kobiety. Podobnie jak w filozofii Hélène Cixous pełni ona funkcję macierzyńskiej prajedni, dźwigającej zasadę rzeczywistości, filaru świata²⁸. Męscy święci są na nich dziećmi domagającymi się stabilizującej roli kobiet w kadrze. Nawiąsem mówiąc, sensy tych apolitycznych prac aktualizują się w korelacji ze współczesną rzeczywistością polityczną, w której nie tylko lewicowe środowiska mogą się pochwalić aktywnym zaangażowaniem kobiet w pokojowe demonstracje antyrządowe, będące trzonem obywatelskiej opozycji.

the dominant culture), justifying her perception as a defender of the people/society, ready to proclaim and disseminate peaceful social ideas.

● The paintings, peopled by strong women wearing turbans or swimming caps, are at the same time somewhat disquieting. What is interesting is the fact that they lose a uniform hairstyle and moreover the artist's consistently resigns from focusing on an individual's appearance. This reduction of femininity to its essence resists the emancipatory readings and precludes significance to be permanently tied with a single interpretative framework. The uniformization of the outward appearance brings to mind the *white tunnels of canvas around the heads*, worn by the protagonists of *The Handmaid's Tale*, a prophetic anti-utopia where Margaret Atwood described a hell of women, their lives subjected to the reproductive function at the service of elites in a situation of a demographic downturn²⁶. Moreover, the titles of paintings such as *Two Marys* (2005) or *Two Eves* (2006) may bring to mind dual Handmaids²⁷. Although in Białecka's output we will not find social activism, one of the features of critical art, in some of the paintings the fact of hegemonic-looking women being surrounded by a lot of children invalidates the attribution to women of the role of buttresses of conservative values in culture.

● In particular, *The Shaman Woman* (2007), showing in a full frame a monumental female figure, a homunculus frolicking across her body, a ribbon hanging down from her hand, draws our attention to political, or even revolutionary significance. In paintings such as *The Good Shepherd* (2007), *St. Christopher* (2006) or *St. George* (2006), depicting a couple at war, the female figure is in the centre of attention. As in Hélène Cixous' philosophy, the woman is cast in the role of the motherly ur-unity who carries the principles of reality, a pillar of the world²⁸. The male saints in the paintings demand a stabilising role of the women within the frame. Incidentally, the significance of these apolitical works is brought up in correlation with the present-day political reality, where not only the leftist circles can claim women's active engagement in peaceful anti-government rallies, the pillar



26 Margaret Atwood, *Opowieść Podręcznej*, dz. cyt., s. 26.

27 Tamże, s. 31.

28 Hélène Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie: teoria, krytyka i interpretacja” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 154.

26 Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, op. cit., p. 26.

27 Ibid., p. 31.

28 Hélène Cixous, *Śmiech meduzy*, transl. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie: teoria, krytyka i interpretacja”, no. 4/5/6 (22/23/24), p. 154.

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 slogansy, 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 artystki. Ciemnoszara, niemalże monochromatyczna tonacja barwna nieoczekiwane staje się środkiem wyrazu, dialogującym z posepsnym brakiem prawnej kondycji regulującej sytuacje tęczowych rodzin w Polsce²⁹. Pierwszy obraz przedstawia kobiety leżące na pasiastym ręczniku plażowym w układzie karcianym. Nie uwzględniając dwóch dziecięcych głów ulokowanych na wysokości jednej z krótszych krawędzi obrazu, kompozycja oferuje asymetrię oddalającą wątek homoerotycznego narcyzmu, który nasuwa się, gdy patrzmy na dwie podobnie do siebie wyglądające kobiety. Karciany układ tworzy natomiast rodzaj wizualnego zamknięcia, a zarazem generuje myślenie w kategoriach odkrywania ukrytej prawdy przedstawienia³⁰. Homoerotyczne spojrzenie na drugi obraz, prezentujący dwie brzemienne kobiety, których reprezentacje, podobnie jak w przypadku poprzedniego płotna, rozbijają perspektywę scen-trowania kompozycji, można odczytywać wbrew seksualnemu wykorzystywaniu dwóch kobiet celem podniecenia mężczyzn³¹. Białecka nie jest zainteresowana seksualną atrakcyjnością kobiety. Mimo swej formalnej odrębności są to kobiety w jakiś trudny do zwerbalizowania sposób nieodczuwalne. Ich ciała wydają się nie służyć uwodzeniu,



of civil opposition. The educated women from the Nowoczesna party with its male leader, have long taken over the party's actual leadership. In other words, next to Białecka's women uttering advertising slogans, making viewers reflect on the fetishized stereotypes on womanhood, and next to those who remain haughtily silent, like the present-day First Lady, there are also those who seem to be at the frontline of struggle and engagement, not afraid to pave the way.

- While in Nowosielski's painting the period of dark tones was but a stage of the artist's long biography, in Białecka the absence of colour is more or less consistently retained in her successive works. The paintings such as *Two Mothers* (2007) or *Annunciation* (2007), showing two women with children, provoke a homoerotic reading of this layer that makes up the artist's signature style. Unexpectedly, the dark grey, nearly monochromatic colour palette becomes a means of expression which enters into dialogue with the sombre absence of a legal condition regulating the status of rainbow families in Poland²⁹. The former painting depicts women lying on a striped beach towel as a hand of cards. Barring the two children's heads situated at the height of one of the shorter edges of the painting, the composition offers an asymmetry which reflects a homoerotic narcissism, brought to mind when we look at the two extremely similar women. The card arrangement is a kind of visual closure and at the same time generates a thinking in terms of revealing the covert truth of the image³⁰. A homoerotic gaze in the latter painting, showing two pregnant women, whose images, like in the case of the former canvas, destroy the perspective of focusing the composition, may be read against the sexual exploitation of two women for the sake of a man's arousal³¹. Białecka is not interested in the woman's sexual attractiveness. Despite their formal separateness, the women are intangible, in a way which is hard to verbalise. Their bodies seem not to be used for seduction

29 Prawicowy bojkot Festiwalu Tęczowych Rodzin w Sopocie odbył się w przyplażowym klubie Atelier 2 lipca 2017 roku i dał dotkliwy wyraz dyskryminacji w prawie środowisk LGBTQ.

30 Por. Eileen Barrett, Patricia Cramer (red.), *Virginia Woolf. Lesbian Readings (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*, Nowy Jork–Londyn 1997, s. 86.

31 Tamże, s. 65

29 The right-wing boycott of the *Rainbow Families Festival* in Sopot took place in the Atelier club on the beach on 2 July 2017 and was acute proof of the legal discrimination of the LGBTQ community in Poland.

30 See Eileen Barrett, Patricia Cramer (ed.), *Virginia Woolf. Lesbian Readings (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*, New York–London 1997, p. 86.

31 Ibid, p. 65

lecz – niczym tarcze – obronie własnego trwania. W rezultacie to, co jest wkładem Białeckiej w wątek homoerotyzmu, niewątpliwie dotyczy reprezentacji doświadczenia kobiecego współbycia i intymności, jaka wiąże się z posiadaniem rodzin (niekoniecznie w tradycyjnym tego słowa rozumieniu, zakładającym niezbywalność kobiety i mężczyzny).

- W zaproponowanym odczytaniu przyznaję się do czułej stronniczości, będącej wynikiem zetknięcia z obrazami artystki, spojrzenia, które z innej strony zna zamknięcie, nierówności i dyskryminację i w której w związku z tym wpisane zostało pożądanie transgresji w stosunku do kultury dominującej. W świadomym odbiorze, współtworzącym znaczenia prac Białeckiej starałam się jednak uniknąć przygodności, która fałszywie pokierowałaby dialogiem z ambiwalentnym zjawiskiem jej malarstwa. Fakt, że dzieła nie powstały w myśl określonych założień ideologicznych, a także w sposób jednoznaczny nie bronią również żadnych koncepcji, nie stanowi, w moim odbiorze, satysfakcjonującego kryterium pozwalającego sklasyfikować je jako przykłady sztuki krytycznej, która na polskiej scenie artystycznej rozwijała się w latach dziewięćdziesiątych³². Kryterium tym jest ukazywanie przez Białecką kobiety w roli matki w kontekście władzy, uwewnętrznianym przez pozniorne prywatne przedstawienia. Ponieważ jej obrazowy „komentarz” na temat rzeczywistości, czyniony w nowym millenium, nie ma evidentnie 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 dziewięćdziesiątych, uwarunkowania społeczne, kulturowe i polityczne, proponowałabym postrzegać malarstwo Białeckiej jako krytyczną kontynuację eschatologicznego realizmu Nowosielskiego³³. Tego rodzaju „klasyfikacja” pozwala, jak sądzę, dostrzec wartość sztuki artystki 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

but, like shields, for the defence of their own lives. As a result, Białecka's contribution to the homoerotic reading is no doubt the representation of the female experience of co-presence and intimacy tied with possessing a family (not necessarily in the traditional sense of the term, with the indispensable presence of woman and man).

- I admit to a tender one-sidedness in my reading, a result of a meeting between the artist's paintings and a gaze, which on the one hand knows closure, inequality and discrimination, with an inscribed desire of transgression with respect to the dominant culture. However, in a conscious reception which contributes to the significance of Białecka's *oeuvre*, I tried to avoid chance, which would falsely lead the dialogue with the ambivalent phenomenon of her painting. The fact that the works were not made in line with particular ideological underpinnings and do not unambiguously defend any concepts, is not, to my mind, a satisfactory criterion which allows to classify them as examples of critical art, which developed in Poland in the 1990s³². This criterion consists in Białecka's demonstrating the woman's role of the mother in the context of power, internalised by seemingly private representations. As her pictorial "commentary" concerning reality, made in the new millennium, is not evidently critical but provokes such readings, I would opt for other categories of its description.
- Speaking a universal language about women's actual experience, problems and worries in a decade determined by a social, cultural and political context so much different from that of the 1990s, I would suggest seeing Białecka's painting as a critical continuation of Nowosielski's eschatological realism³³. To my mind, this "classification" would allow a perception of the value of the artist's work in her own uniqueness and in the original tradition of imagery she derives from. Characteristic of such identification would be, then, a modification of the notion of the history of modern painting as a history of fathers and sons. This interpretation of Białecka's unique

32 Por. Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

33 Mieczysław Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [w:] Andrzej Kostołowski, Włodzimierz Nowaczyk, *Jerzy Nowosielski*, Poznań 1993, s. 13–52.

32 See Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

33 Mieczysław Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [in] Andrzej Kostołowski, Włodzimierz Nowaczyk, *Jerzy Nowosielski*, Poznań 1993, p. 13–52.

zjawiska malarstwa Białeckiej na współczesnej scenie artystycznej wymagałby jednak wskazania na powolny proces transformacji świadomości malarского medium w kategoriach feministycznych czy genderowych. Chodzi zatem o pozorny krok wstecz w postępowych interpretacjach, pozwalający postrzegać pamięć śladu sakralizującego kobiecość malarского idiomu Nowosielskiego w antycypacyjnym charakterze idiomu Białeckiej.

- Powyższe analizy udowodniły, że odraczając w obranej przez siebie formule estetycznej wyowiedzi konkretne tu i teraz, Białecka 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, będących 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 się troszczyć o własne samostanowienie, zagrożone w świecie, który w konsekwencji pogrążenia w głębokim kryzysie szuka ratunku w konserwatywnym światopoglądzie.

painting against the backdrop of contemporary artistic scene would call for indicating a slow process of transforming the consciousness of the painting medium in feminist or gender terms. We deal, then, with an apparent step backwards in progressive interpretations, allowing the perception of a trace sacralising the femininity of the language of Nowosielski's painting in the anticipatory character of Białecka's idiomatic language.

- The above analyses demonstrated that postponing a particular here and now in her aesthetic statement, Białecka anticipates major questions about the woman and women in various enclosing systems. Her painting, which demonstrates the presence of strong women in the private zone, co-stresses today a cultural need for strong, powerful women like those from the turn of the 19th and 20th centuries, able to dislodge us from our enclosures and to bear the burden of a pessimist reality where the woman is once again relegated to the one and only role of a mother and keeper of the hearth, home and family. Through the power of a dream, its significance generated according to the principle of reversal, this oeuvre seems to proclaim that in this "other", equitable order the woman can no longer cut herself off from her environment. She must take care of her own self-determination, at risk in a world which as a consequence of being in a profound crisis, seeks refuge in a conservative worldview.





Beata Ewa Białecka

Urodzona w 1966 roku w Mikołowie. Ukończyła Wydział Malarstwa Sztalugowego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego w 1992 roku. Nagrodzona złotą odznaką Primus Inter Pares ASP w Krakowie (1992), nominowana do Paszportu Polityki w kategorii Sztuki Wizualne (2007) oraz do Sovereign European Art Prize (2008). Otrzymała stypendium ASP w Krakowie (półroczna rezydencja, Syke, Niemcy [1991]), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (1999), Prezydenta Miasta Gdańsk (2005), Marszałka Województwa Pomorskiego (2006, 2008, 2011, 2016).

Born in 1966 in Mikołów. Graduate of the Studio Painting Faculty of the Academy of Fine Arts in Krakow. MA in Prof. Jerzy Nowosielski's studio in 1992. Recipient of the gold award Primus Inter Pares of the Academy of Fine Arts in Krakow (1992), nominee for Polityka Passport in the Visual Arts category (2007) and for the Sovereign European Art Prize (2008). Scholarship holder of the Academy of Fine Arts in Krakow (half-year residency, Syke, Germany [1991]), of the Minister of Culture and National Heritage (1999), Mayor of Gdańsk (2005), Marshal of the Pomerania Region (2006, 2008, 2011, 2016).

● Prace w kolekcjach / Works in collections

- Znaki Czasu Kolekcja Sztuki Współczesnej CSW / *The Signs of the Time*
Contemporary Art Collection CSW
Toruń
- Museo Colección Polo
Toledo
Hiszpania/Spain
- Museo Colección Polo
Cuenca
Hiszpania/Spain
- Borowik Collection
Warszawa/Warsaw
- Kolekcja Pakoska Antoniego Michałaka / Pakoś Collection, Antoni
Michałak
Pakoś
- Kolekcja Sztuki Galerii Bielskiej BWA / BWA Art Collection
Bielsko-Biała
- Kolekcja Sceny Plastycznej KUL Leszka Mądzika / Collection of Leszek
Mądzik' Visual Stage of the Catholic University of Lublin
Lublin
- Kolekcja Sztuki Galerii BWA / BWA Art Collection
Olkusz
- Kolekcja Izabeli Kay / Izabela Kay Collection
Vernissage, Londyn
- Anya Tish Gallery Collection
Houston
- Sammlung Zietak
Freiburg

● Nagrody i wyróżnienia / Awards and distinctions

- 2003
Wyróżnienie/Honourable mention
Ogólnopolski Konkurs Malarstwa Współczesnego, Bielska Jesień / 36th
National Contest of Modern Painting, Bielska Jesień
Galeria Bielska BWA / BWA Gallery
- 2006
Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Grand Prix of
the Ministry of Culture and National Heritage
6. Triennale Sacrum, Sztuka wobec zła / 6th Triennale of Sacred Art, Art
Against Evil
Miejska Galeria Sztuki / Municipal Art Gallery
Częstochowa
- 2006
Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Grand Prix of
the Ministry of Culture and National Heritage
21. Festiwal Współczesnego Malarstwa Polskiego / 21st Festival of
Modern Polish Painting
Zamek Książąt Pomorskich
Szczecin
- 2010
Wyróżnienie redakcji kwartalnika ARTLUK / Honourable mention of
the ARTLUK quarterly
Sztuka na Spad, Targi Sztuki / Sztuka na Spad, Art Fair
BWA
Bielsko-Biała
- 2017
Nominacja/Nomination
Pomorska Nagroda Artystyczna 2016 / Pomeranian Art Award 2016
Gdańsk

● Wystawy indywidualne od 2003 roku / Solo exhibitions since 2003

2003

- everrose
Galeria Studenckiego Klubu Žak / Gallery of Žak Student Club
Gdańsk

2005

- be-inspired
Galeria ZPAP / ZPAP Gallery
Gdańsk

2006

- pop-art
Muzeum Narodowe, Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów / National Museum, Modern Art Department, Abbots' Palace
Gdańsk
- pop-art
Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg / EL Gallery Art Centre
Elbląg

2007

- Beata Ewa Białecka
Galeria Sztuki Hofhaus / Hofhaus Art Gallery Saarlouis, Niemcy/Germany
- Beata Ewa Białecka
Galeria Sceny Plastycznej KUL Leszka Mądzika / Catholic University of Lublin Art Gallery Lublin
- Beata Ewa Białecka
Centrum Sztuki Fabryka Trzciny / Fabryka Trzciny Art Center
Warszawa/Warsaw
- Beata Ewa Białecka
Galeria Ars Nova / Ars Nova Gallery Łódź

2008

- sacram & commercium
Anya Tish Gallery
Houston, USA
- sacram & commercium
Zamek Książąt Pomorskich
Szczecin
- sacram & commercium
Galeria Szyperska / Szyperska Gallery
Poznań

2009

- album
Galeria Sztuki Wozownia / Wozownia Art Gallery
Toruń
- album
Muzeum Regionalne / Regional Museum
Szczecinek

2010

- Beata Ewa Białecka
Galeria Opus / Opus Gallery
Łódź

2010

- Beata Ewa Białecka
Galeria Sztuki Farbiarnia na Pięknej / Farbiarnia na Pięknej Gallery
Warszawa/Warsaw
- Targi Sztuki, Sfera Sztuki / Art Fair, The Sphere of Art
Galeria Bielska BWA / Bielska Gallery
Bielsko-Biała

2011

- Niewinny obraz nie istnieje / There are no innocent paintings
Galeria ZPAP, Gdańsk / ZPAP Gallery
Gdańsk

2012

- Beata Ewa Białecka / Magda Moskwa
CS Galeria El / El Gallery Art Centre
Elbląg

2013

- Niemoc/Impotence
Galeria Artrakt / Artrakt Gallery
Wrocław

2014

- Beata Ewa Białecka
Galeria Wspólna / Wspólna Gallery
Bydgoszcz
- Dzięki Bogu jestem kobietą / Thank God I am a Woman
Galeria Sztuki im. Jana Tarasina / Jan Tarasin Art Gallery
Kalisz

2016

- Akupiktury/Acupictures
Galeria Opus / Opus Gallery
Łódź
- Akupiktury/Acupictures
CKiS, Wieża Ciśnień / Wieża Ciśnień Art and Culture Centre
Konin

2017

- Akupiktury/Acupictures
Galeria Zamek, Zamek Książąt Pomorskich / Zamek Gallery, Zamek Książąt Pomorskich
Szczecinek
- Efekt Aureoli / Halo Effect
BWA
Olsztyn
- Akupiktury/Acupictures
Galeria Wozownia / Wozownia Art Gallery
Toruń

2018

- Obraz niepochlebiony / Unfavourable Image
BWA
Gorzów Wielkopolski

● Udział w jury/Juror

2010

- 8. Triennale Małych Form Malarstw / 8th Triennale of Small Paintings
Galeria Wozownia / Wozownia Art Gallery, Toruń

2016

- II Ogólnopolski Konkurs Malarstw im. Leona Wyczółkowskiego / 2nd Leon Wyczółkowski National Painting Competition
BWA
Bydgoszcz

2018

- III Ogólnopolski Konkurs Malarstw im. Leona Wyczółkowskiego / 3rd Leon Wyczółkowski National Painting Competition
BWA
Bydgoszcz

● Wystawy zbiorowe od 2003 roku / Collective shows since 2003

2003

- Final konkursu Obraz Roku 2002 / Finale of the competition Image of the Year 2002
Pałac Królikarnia, Oddział MN / Królikarnia Palace, Chapter of the National Museum Warsaw/Warsaw
- 5. Biennale Małych Form / 5th Biennale of Small Forms
Galeria Wozownia / Wozownia Art Gallery, Toruń
- 36. Biennale Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień / 36th National Contest of Modern Painting, Bielska Jesień
Galeria Bielska BWA / BWA Gallery Bielsko-Biała

2004

- Bielska Jesień
Bałtycka Galeria Sztuki, Słupsk / Baltic Art Gallery
Słupsk
- Bielska Jesień
BWA
Zielona Góra
- 20. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego / 20th Festival of Polish Contemporary Painting
Zamek Książąt Pomorskich
Szczecin

2005

- Finał konkursu Obraz Roku 2004 / Finale of the competition Image of the Year 2004
Pałac Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego / Królikarnia Palace, Chapter of the National Museum Warsaw/Warsaw
- Pamięć i Uczestnictwo, wystawa na jubileusz Sierpnia'80 i Solidarności / Memory and Participation, exhibition commemorating August 1980 and Solidarity
Muzeum Narodowe, Pałac Opatów / National Museum, Abbots' Palace Gdańsk
- Sympozjum Bałtycki Korytarz / Baltic Corridor, symposium
CSW Łaznia, Gdańsk
CSW, Kaliningrad, Rosja/Russia
- 37. Ogólnopolski Konkurs Malarski Bielska Jesień / 37th National Painting Competition Bielska Jesień
Galeria Bielska BWA
Bielsko-Biała
- Art Forward Enduring Power of Paint Vernissage & The Bloxham Galleries Londyn, Wielka Brytania / London, UK

2005

- St'art, Międzynarodowe Targi Sztuki / St'art, International Art Fair
Strasbourg, Francja/France

2006

- Panie proszą panów, Targi Sztuki Kobiet / Women Ask Men, Women's Art Fair
CSW Łaznia
Gdańsk
- 6. Triennale Sztuki Sacrum, Sztuka wobec zła / 6th Triennale of Sacred Art, Art Against Evil
Miejska Galeria Sztuki / Municipal Art Gallery
Częstochowa
- 21. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego / 21st Festival of Polish Contemporary Painting
Zamek Książąt Pomorskich
Szczecin

2007

- Międzynarodowe Targi Sztuki / International Art Fair
The Royal College of Art
Londyn, Wielka Brytania / London, UK
- Ślodka Sztuka, Targi Sztuki Kobiet / Sweet Art, Women's Art Fair
CSW Łaznia
Gdańsk
- Młode malarstwo polskie / Young Polish Painting
Miastecki Arsenał/Arsenal
Kijów, Ukraina / Kiev, Ukraine

2008

- Poland I.E.P & Japan Collaboration Art Exhibition
O Art Museum; The National Art Center Tokio, Japonia / Tokyo, Japan
- Codziennosć/Everyday Reality
Galeria Artinfo.pl w Fabryce Trzciny w ramach Polskiego Festiwalu Reklamy KTR 2008 / Artinfo.pl Gallery at Fabryka Trzciny, KTR Polish Festival of Advertising Warszawa/Warsaw
- Międzynarodowe Targi Sztuki / International Art Fair
The Royal College of Art
Londyn, Wielka Brytania / London, UK

2009

- 25. Salon Elbląski / 25th Elbląg Salon CS Galeria EL / EL Gallery,
Elbląg
Zollhausverein, Leer, Niemcy/Germany
- Deutsch-Osteuropäisches Forum,
Düsseldorf, Niemcy/Germany

2009

- 39. Ogólnopolski Konkurs Malarski Bielska Jesień / 39th National Painting Competition Bielska Jesień
Galeria Bielska BWA
Bielsko-Biała
- Sukienka/Dress
Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia / Elektrownia Centre for Contemporary Art of the Region of Mazovia
Radom

2010

- Sukienka/Dress
Centrum Kultury Zamek / Zamek Culture Centre
Poznań
- Gdańskie Biennale Sztuki Tożsamość Miejsca / Gdańsk Biennale of Art The Identity of the Place
Gdańska Galeria Miejska
Gdańsk
- 8 Triennale Małych Form Malarskich / 8th Triennale of Small Paintings
Galeria Wozownia / Wozownia Art Gallery Toruń (juror)
- 23. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego / 23rd National Contemporary Painting Festival
Zamek Książąt Pomorskich
Szczecin
- Bardzo dobre obrazy (kolekcja Galerii Bielskiej) / Very Good Paintings (Bielska Gallery collection)
Galeria Bielska BWA
Bielsko-Biała

2011

- Wystawa Stulecia, z okazji 100-lecia ZPAP / Centennial Exhibition, commemorating the centennial of the Union of Polish Artists and Designers ZPAP
PGS
Sopot
- Łaznia Damska, Targi Sztuki Kobiet / Women's Bath, Women's Art Fair
CSW Łaznia
Gdańsk
- Baby/Women
Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk / Gdańsk Municipal Gallery
Gdańsk
- Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim 2 / New Tendencies in Polish Painting 2
BWA
Bydgoszcz

● Wystawy zbiorowe od 2003 roku / Collective shows since 2003

2011

- Nowe Otwarcie / New Opening
Galeria DAP / DAP Gallery
Warszawa/Warsaw

2012

- Łaźnia Damska, Targi Sztuki Kobiet/
Women's Bath, Women's Art Fair
CSW Łaźnia
Gdańsk
- Zeit des Aufbruchs
Alte Posthalterei
Syke, Niemcy/Germany
- Macierzyństwo.../Maternity...
Centrum Kultury, Warsztaty Kultury /
Culture Centre, Culture Workshops
Lublin
- Uczta u mistrzów, odkrywanie smaków
sztuki / Feast with the Masters, discovering
tastes of art
Pałac Sztuki / Palace of Art
Kraków
- Sąsiadki/Nachbarinnen
MN oddział Zielona Brama / National
Museum, Green Gate chapter
Gdańsk

2013

- I Triennale Sztuki Pomorskiej / I Triennale of
Pomeranian Art
PGS
Sopot
- Nic Nowego?/Nic Noweho?, Współczesna
Sztuka Polska / Nothing New?/Nic
Noweho?, Contemporary Polish Art
Galerie Felixe Jeneweina
Kutna Hora, Czechy/Czech Republic
- Halucynacje pamięci. Najnowsze wersje
fotorealizmu w Polsce / Hallucinations of
Memory. The newest versions of photo-
realism in Poland
ODA
Piotrków Trybunalski
- Kolekcja Pakoska. Sztuka polska / Pakoś
Collection. Polish Art
Muzeum Okręgowe / Regional Museum
Toruń
- Sąsiadki/Nachbarinnen
Inselgalerie
Berlin, Niemcy/Germany
- Kontrast/Contrast
Galeria Zamkowa, Zamek Książąt Pomor-
skich / Zamek Gallery, Zamek Książąt
Pomorskich
Szczecinek
- Ambasadorowie Sztuki / Ambassadors of Art
Galeria DAP
Warszawa/Warsaw

2014

- Młodości/Nausea
Zbrojownia Sztuki, ASP Gdańsk / Art
Arsenal, Academy of Fine Arts, Gdańsk
Gdańsk
- Centr Dialog
Novogorodskij Centr Sovremennogo
Isskustva
Novgorod Velikiy, Rosja/Russia
- 2. Bator Tabor, Aukcja Sztuki Współczesnej /
2nd Bator Tabor, Auction of Contemporary Art
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki /
Zachęta National Art Gallery
Warszawa/Warsaw

2015

- Connection
Narva Museum
Narva, Estonia
- (Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki
polskiej po 1945 roku w kontekście prze-
mian hierarchii zmysłów / Do (not) touch!
Haptic aspects of Polish art after 1945 in
the context of changes in the hierarchy of
the senses
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu
/ The Signs of the Time, Contemporary Art
Collection CSW
Toruń
- Bez rózu
Galeria Miejska Arsenał / Arsenał Municipal
Gallery
Poznań
- Exporting Gdańsk
The Barrel Gallery
Zagreb, Chorwacja / Zagreb, Croatia

2016

- Exporting Gdańsk
Muzeum Narodowe / National Museum
Gdańsk
- inSPIRACJE, OKSYDAN. Po płynno-
empatycznej stronie życia / inSPIRACJE,
OKSYDAN. On the Fluid and Empathic Side
of Life
Galeria 13 Muz / 13 Muses Gallery
Szczecin
- SUMMER JAM, Słodkie. Plenerowe Sym-
pozjum Twórców i Teoretyków / SUMMER
JAM, Sweet. Workshop Symposium of
Artists and Theoreticians
Galeria ABC / ABC Gallery
Poznań
- Fete Funebre
Zbrojownia Sztuki, ASP Gdańsk / Art
Arsenal, Academy of Fine Arts Gdańsk
Gdańsk

2016

- Gdańskie Biennale Sztuki / Gdańsk
Biennale of Art
Gdańska Galeria Miejska
Gdańsk

2017

- Nie wszyscy Święci / Not All Saints
Łaźnia, Radom, BWA
Kielce
- Złe Kobiety / Evil Women
Centrum Kultury Zamek / Zamek Culture
Centre
Poznań
- Po drugiej stronie (Iustra), Kolekcja Galerii
Bielskiej BWA / On the Other Side (of the
Mirror), BWA Gallery Collection
Galeria Sztuki, Zlin, Czechy / Art
Gallery, Zlin, Czech Republic
Regionalna Galeria Sztuki, Igława,
Czechy / the Regional Art Gallery,
Iglava, Czech Republic
- Widnosiny
Galeria Związku Artystów Ukrainy / Gallery
of the Union of Ukrainian Artists
Tarnopol, Ukraina/Ukraine
- Doświadczenie ciała, Kolekcja Sztuki Galerii
Bielskiej BWA / The Experience of the Body,
Art Collection of BWA in Bielsko-Biała
BWA
Gorzów Wielkopolski
- Сучасне польське мистецтво / Współ-
czesna Sztuka Polska / Сучасне польське
мистецтво / Contemporary Polish Art
Muzeum im. J.G. Pinsela / J.G. Pinsel
Musuem
Lwów, Ukraina / Lviv, Ukraine

● Bibliografia/Bibliography

- „AFRONT” kwartalnik literacko-artystyczny, nr 2[2], (2017).
- „Ars Forum”, nr 1 (2017).
- *Nie wszyscy święci*, Kielce/Radom: BWA, 2017. Kat. wyst.
- II Ogólnopolski Konkurs Malarski im. L. Wyczółkowskiego, Bydgoszcz: BWA, 2016. Kat. wyst.
- Gdańskie Biennale Sztuki, Gdańsk: Gdańsk Galeria Miejska, 2016. Kat. wyst.
- *Fete Funebre*, Gdańsk: Zbrojownia Sztuki ASP, 2016. Kat. wyst.
- *Exporting Zagreb*, Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2016. Kat. wyst.
- *Summer Jam 2016*, Poznań: ABC Gallery, 2016. Kat. wyst.
- *Akupiktury*, Konin: Galeria CKiS Wieża Ciśnień, 2016. Kat. wyst.
- *Exporting Gdańsk*, Zagreb: The Barrel Gallery, 2015. Kat. wyst.
- 2. *Bator Tabor Aukcja Sztuki Współczesnej*, Warszawa: Zachęta, 2014. Kat. wyst.
- „Format”, nr 67 (2014).
- *Niemoc/Impotence*, Wrocław: Galeria Arttrakt, 2013. Kat. wyst.
- I Triennale Sztuki Pomorskiej, Sopot: PGS, 2013. Kat. wyst.
- *Uczta u mistrzów, odkrywanie smaków sztuki*, Kraków: Pałac Sztuki, 2012/2013. Kat. wyst.
- *Sąsiadki/Nachbarinnen*, Gdańsk/Berlin: Muzeum Narodowe, 2012/2013. Kat. wyst.
- *Macierzyństwo...*, Lublin: Warsztaty Kultury & Centrum Kultury, 2012. Kat. wyst.
- „Art&Business”, nr 2-3 (2012).
- „Artluk”, nr 3 (2012).
- *Nowe Otwarcie*, Warszawa: ZPAP, 2012. Kat. wyst.
- „EXIT” nowa sztuka w polsce/new art in poland, nr 3 (2012).
- „Format”, nr 62 (2012).
- *Baby*, Gdańsk: Gdańsk Galeria Miejska, 2011. Kat. wyst.
- *Wystawa 100-lecia ZPAP*, Sopot: PGS, 2011. Kat. wyst.
- *Kolekcja Sztuki Galerii Bielskiej BWA/The Art Collection of Galeria Bielska BWA*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2011. Kat. wyst.
- *Lokomotywa, wpływ kultury na rozwój lokalny*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2011. Kat. wyst.
- Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza Ramami, rozmowy z artystami*, Gdańsk: Bernardinum, 2011.
- *Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim 2*, Bydgoszcz: BWA, 2011. Kat. wyst.
- Marta Smolińska, *PULS SZTUKI około wybranych zagadnień sztuki współczesnej*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010.
- „*Sztuka.pl*Rynek Sztuki i Antyków”, nr 1–3 (2010).
- „*Sztuka.pl*Rynek Sztuki i Antyków”, nr 7–8 (2010).
- *Sfera Sztuki*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2010. Kat. wyst.
- „Artluk”, nr 4 (2010).
- XXIII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin: ZPAP, 2010. Kat. wyst.
- Gdańskie Biennale Sztuki *Tożsamość miejsca*, Gdańsk: Gdańsk Galeria Miejska, 2010. Kat. wyst.
- 6,5 *Szyperskiej: od Cibulki do Kosałki*, red. Ewelina Jarosz, Poznań: ZPAP 2009. Kat. wyst.
- Beata Ewa Bialecka *Album*, Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2009. Kat. wyst.
- „Artluk”, nr 2 (2009).
- *Sukienka*, Radom: Elektrownia, 2009. Kat. wyst.
- *Malarstwo jest Okey*, Gdańsk: Opera Bałtycka, 2009. Kat. wyst.
- 39. Ogólnopolski Konkurs Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2009. Kat. wyst.
- XXII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin: ZPAP, 2008. Kat. wyst.
- Beata Ewa Bialecka *sacrum&commercium*, Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2008. Kat. wyst.
- „Artluk”, nr 1 (2008).
- *Beata Ewa Bialecka*, Lublin: Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, 2007. Kat. wyst.
- „Modern art”, nr 6-7 (2007).
- „*Sztuka.pl*Rynek Sztuki i Antyków”, nr 11 (2007).
- *Młode Malarstwo Polskie, Warszawa w Kijowie*, Kijew: Miastecki Arsenat, 2007. Kat. wyst.
- VI Triennale Sztuki Sacrum Sztuka wobec złota, Częstochowa: Galeria Miejska BWA, 2006. Kat. wyst.
- „Artluk”, nr 2 (2006).
- XXI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin: ZPAP, 2006. Kat. wyst.
- Galeria ARS Nova, Łobez, 2006. Kat. wyst.
- I Ogólnopolskie Biennale Obrazu Artefakt, Łódź: Galeria Tower Building, 2005. Kat. wyst.
- *Pamięć i Uczestnictwo, Solidarność 1980-2005*, Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2005. Kat. wyst.
- 37. Ogólnopolski Konkurs Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2005. Kat. wyst.
- *Art Forward, Enduring Power of Paint*, London: The Bloxham Galleries & Vernissage, 2005. Kat. wyst.
- *Artyści Galerii ZPAP*, Gdańsk: 2005. Kat. wyst.
- Galeria ARS Nova, Łobez. 2005. Kat. wyst.
- XX Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin: ZPAP 2004. Kat. wyst.
- 36. Ogólnopolski Konkurs Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2003. Kat. wyst.
- X Triennale Sztuki Sakralnej, Gorzów Wielkopolski-Kołobrzeg: BWA w Gorzowie Wlkp., Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu, 2002. Kat. wyst.
- *Trwanie, Elbląg*: Galeria EL, 2001. Kat. wyst.
- I Ogólnopolskie Biennale Malarstwa | Tkaniny Unikatowej Trójmiasto, Gdynia: Muzeum Miasta Gdyni, 2001. Kat. wyst.
- *Oliwa Bliżej Gdańsk-Gdańsk Bliżej Sztuki*, Gdańsk: Galeria Artystycznej Inicjatywy „Dworek”, 2000. Kat. wyst.
- XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin: ZPAP 1998. Kat. wyst.

Muzeum Narodowe w Gdańsku dziękuje osobom prywatnym i instytucjom
za użyczenie obiektów na wystawę

The National Muzeum in Gdańsk would like to thank the following individuals and institutions
for the loan of the exhibits

Anna Burgiel, Joanna Ciecholewska, Jolanta Gramczyńska, Ida Smakosz-Hankiewicz
Paweł Curyło, Grzegorz Smakosz, Jakub Szymański
Galeria Bielska BWA, CSW w Toruniu

PATRONAT HONOROWY:



MIECZYSŁAW STRUK
MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU
 INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO

**KULTURA
DOSTĘPNA**

metropolitalna
Karta do Kultury®

Partner medialny

Patronat medialny

**TVP 3
GDAŃSK**

Pomorskie
pomorskie.eu

trojmiasto.pl

**art
eon**
magazyn o sztuce

O.pl
in your
pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

Mecenas Programu Upowszechniania
i Promocji Sądu Ostatecznego
Hansa Memlinga

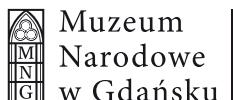
**GDANSK LECH
WAŁĘSA AIRPORT.**

Zrealizowano przy pomocy finansowej
Województwa Pomorskiego

**WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE**

„Beata Ewa Białecka. Ave Kobieta”
“Beata Ewa Białecka. Ave Woman”

Produkcja wystawy / Exhibition Design
Muzeum Narodowe w Gdańsku - Oddział Zielona Brama
National Museum in Gdańsk - Zielona Brama



6 kwietnia–22 lipca 2018
6 April–22 July 2018

Kuratorka wystawy / Exhibition Curator
Małgorzata Ruszkowska-Macur
Projekt aranżacji wystawy / Exhibition Designer
Małgorzata Ruszkowska-Macur

Katalog/Catalogue

Redakcja/Editor
Marta Smolińska

Redakcja językowa, korekta / Language edition, proof-reading
Joanna Myśliwiec

Tłumaczenie/Translation
Marcin Turski

Projekt graficzny, skład publikacji / Graphic design, typesetting
Jacek Zdybel
Fotografie/Photographs
Jacek Zdybel
Druk, oprawa/Print, book cover
Drukarnia Legra

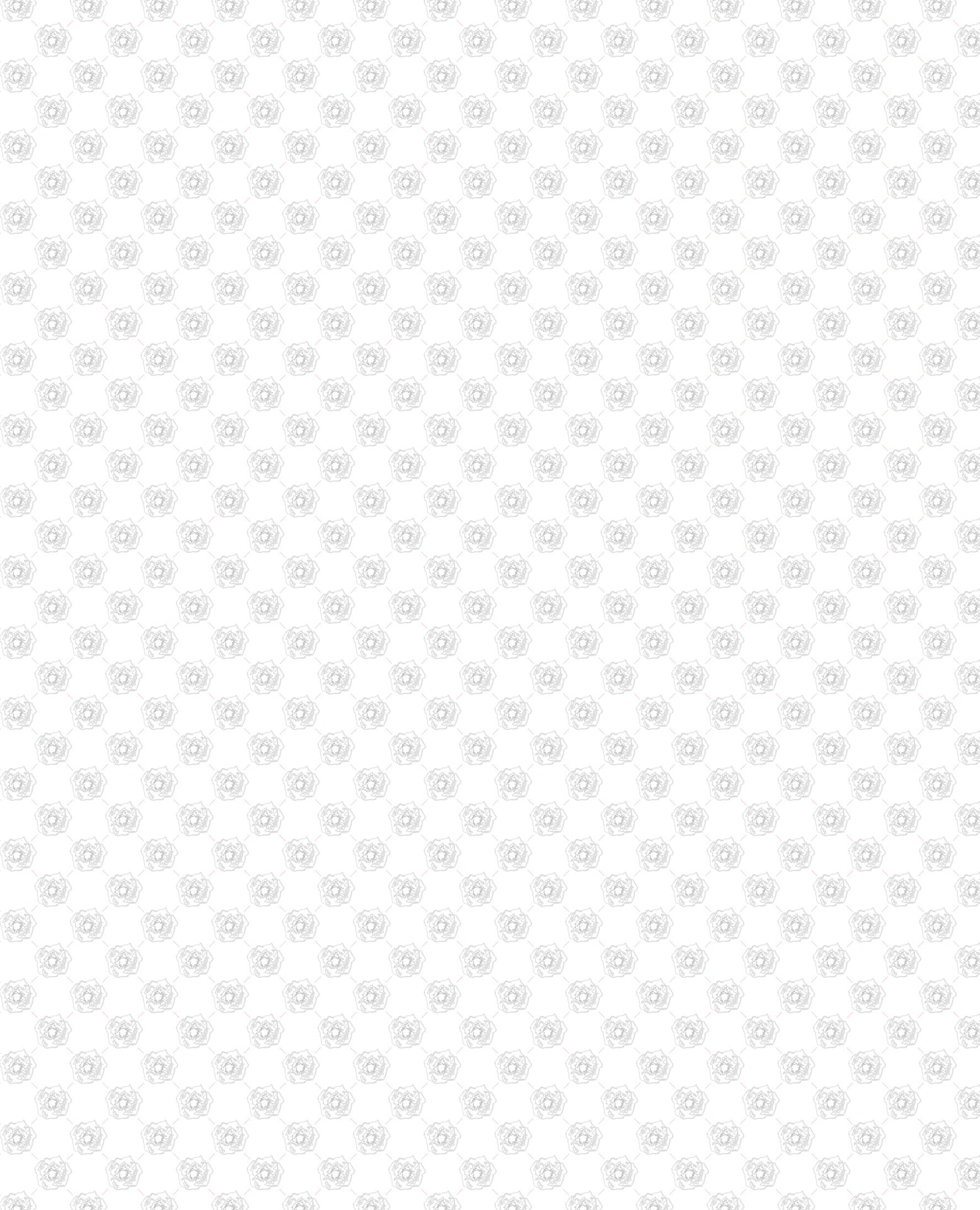


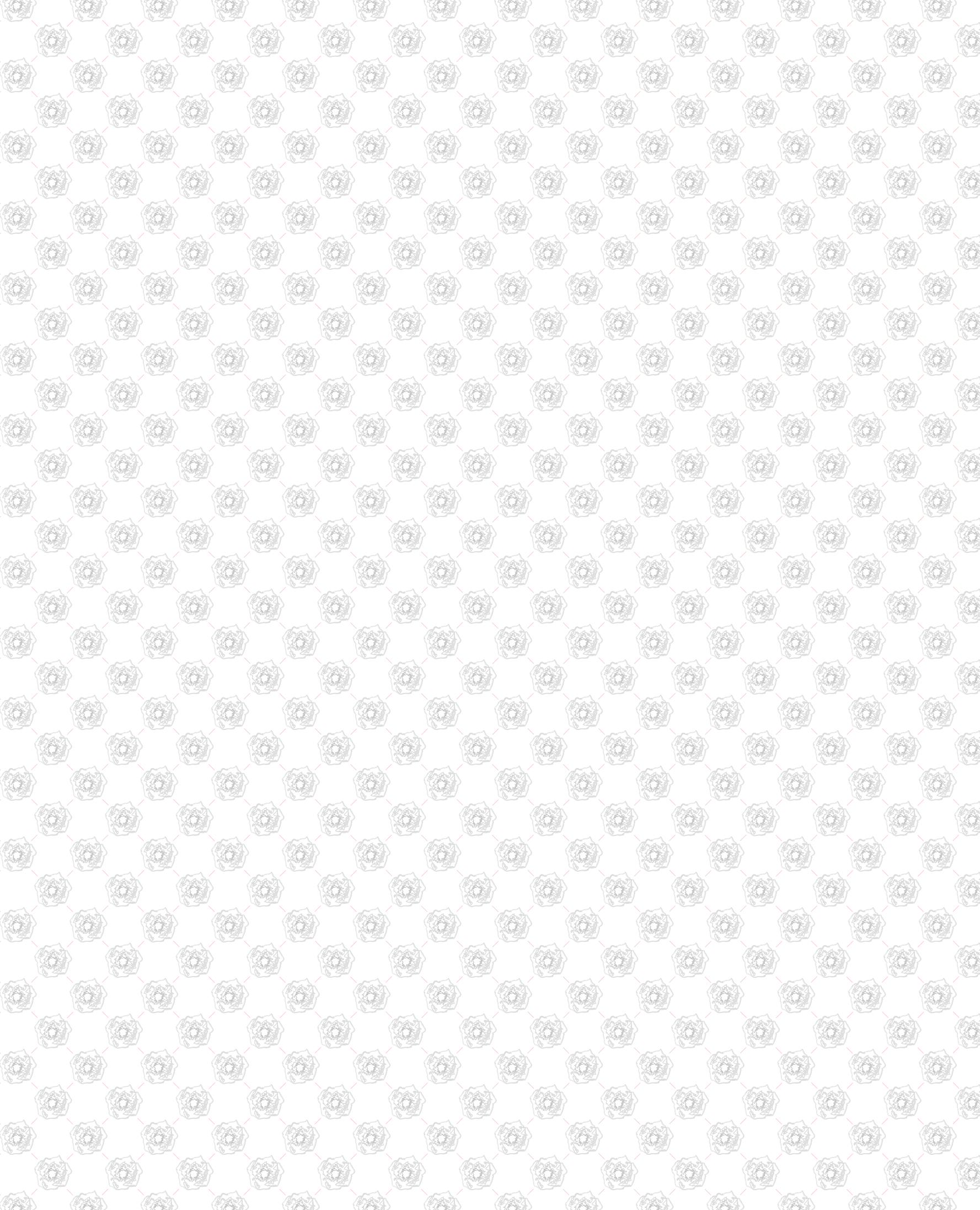
Nakład 300 egz. / Press run 300 copies

Wydawca/Publisher

© Muzeum Narodowe w Gdańsku
2018

ISBN 978-83-63185-54-1







Muzeum
Narodowe
w Gdańsku

ISBN 978-83-63185-54-1

9 788363 185541

A standard barcode representing the ISBN 978-83-63185-54-1, located at the bottom right of the page.