

MARTA SMOLIŃSKA¹

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Poznań, Polska)

Dzięki bogu jestem kobietą! Beaty Ewy Białeckiej genderowe dialogi z ikonografią chrześcijańską

Thank God I'm a woman! Beata Ewa Białecka and her gender dialogs with Christian iconography. The aim of the paper is to analyze the image of a woman in the paintings by Beata Ewa Białecka. The image in question emerges in the manner of a constant dialog with both the traditional Christian iconography, stereotypically decreeing that Eve is to be the symbol of sin, as well as the iconsphere of the popular culture or the world of advertising. On the works, methods adapted from *gender studies*, post-feminism and the contemporary visual culture are "employed" in the background, being directed towards the investigation of sexual roles and their de(con)struction. As a post-feminist artist, Białecka no longer has the need for focusing on the fight for basic rights, as was the case with the so-called first-wave feminism, instead, she concentrates on individual choices, the living conditions in the consumptionist culture, as well as on redefining the status of a woman, functioning within the traditional social roles. On this painter's canvas, Christian iconography undergoes disassembling and feminization, which is reflected not only in the female representations of the Good Shepherd or Saint Frances, but most prominently in the subversive play with the traditionally-defined masculinity and femininity, or further, in the clear empowerment of the woman. (tłum. na ang. Maciej Pokornowski)

Keywords: Beata Ewa Białecka, painting, post-feminism, dialog with Christian iconography, redefinition of sex roles

Слава Богу я женщина! Беаты Эвы Биалэцкой гендерные диалоги с христианской иконографией. Целью текста является анализ образа женщины в живописи Беаты Эвы Биалэцкой, возникающего в непрерывном диалоге как с традиционной христианской иконографией, стереотипно представляющей библейскую Еву как символ греха, так и с иконосферой популярной культуры и рекламным миром. На фоне этих анализов применяются методы гендерных исследований,

¹ **Adres do korespondencji:** Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań. **E-mail:** martasb@op.pl.

постфеминизма, а также современной визуальной культуры, направленные на исследование половых ролей и их де(кон)струирование. Биалэцкой, постфеминистской артистке, не надо уже сосредотачиваться на борьбе за основные права, как это происходило при так называемой первой волне феминизма. Она направляет своё внимание на индивидуальные выборы, обусловленность жизни в потребительской культуре, а также переосмысление позиции женщины, функционирующей в традиционных общественных ролях. На холстах этой художницы происходит демонтаж и феминизация христианской иконографии, что отражается не только в представлении женщин как Доброго Пастыря или святой Франциски Инфанты, но, в первую очередь, в субверсивной игре с традиционно толкуемой мужественностью и женственностью, а также в чётком подчёркивании положительных качеств женщины (tłum. na ros. Łukasz Piotrowski)

Ключевые слова: Беата Эва Биалэцка, живопись, постфеминизм, диалог с христианской иконографией, переосмысление половых ролей

„Kobieta (prawda) nie pozwala się wziąć. Tym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest to, co o k o b i e c e, czego nie należy zbyt pospiesznie przekładać na kobiecość, kobiecość kobiety, seksualność kobietą 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”.

Jacques Derrida²

W niniejszym tekście³ przeanalizowano wizerunek kobiety w malarstwie Beaty Ewy Białeckiej⁴, który to wizerunek powstaje w nieustannym dialogu zarówno z tradycyjną ikonografią chrześcijańską, stereotypowo dekretnującą biblijną Ewę jako symbol grzechu, jak i z ikonosferą kultury popularnej czy światem reklamy. W tle tych analiz „zatrudnione” zostają metody spod znaku *gender studies*, postfeminizmu i współczesnej kultury wizualnej, nakierowane na badanie ról płciowych i ich de(kon)struowanie. Białecka, jako artystka postfeministyczna, nie musi koncentrować się już na walce o podstawowe prawa, jak 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

² J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 23.

³ Tekst ten jest zmienioną i rozbudowaną wersją wstępu do katalogu wystawy Beaty Ewy Białeckiej w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu. Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Ikonaografia kobiecości / The iconography of femininity*, [w:] *Beata Ewa Białecka. Album*, Toruń 2009, s. 3–8.

⁴ Dyplom z malarstwa sztalugowego w pracowni Jerzego Nowosielskiego na ASP w Krakowie w 1992 roku.

rolach społecznych⁵. 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 przełożone na *kobiecość*, *kobiecość kobiety*, *seksualność kobiecą* i inne *esencjalizujące fetysze*. Przyjrzyjmy się więc kobietom na obrazach artystki.

W centrum wertykalnego kadru, dokładnie wzdłuż pionowej osi pola obrazowego, przedstawiony został akt kobiety w wyraźnej ciąży. Stoi ona w wannie, przysgarniając do siebie dwoje małych, towarzyszących jej dzieci. Na głowie nosi fantazyjnie zawinięty turban. Spojrzenie kieruje gdzieś po skosie, w nieokreślony punkt. Scenę uzupełniają zabawki typowe dla kąpeli — żółta gumowa kaczuszka i statek. W tle za postaciami widać równomierną kratownicę kafelków, a z góry na kobietę spływa snop niebieskawego światła przypominający nieco strumień wody z prysznica. 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, towarzyszą jej dwie dziewczynki, a trójka ta prezentuje się w momencie pozornie powszedniej codziennej czynności — po kąpeli. Hieratyczność ujęcia, centralność oraz osiowość układu i jego doskonała konstrukcja, a także ów strumień światła nadający scenie walory niecodzienności powodują, iż przedstawione postacie przestają być jedynie sobą, a aspirują do rangi zdecydowanie bardziej uniwersalnej, pozaczasowej. Aspekt ten jest wzmacniany również przez wymowny tytuł płótna: *Ave Ewa*, dzięki któremu w konkretnej ciężarnej kobiecie, matce dwóch córek można widzieć biblijną Ewę, pierwszą kobietę, ucieleśnienie 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 swojej pozycji, gotowa do przyjęcia hołdu, który się jej należy.

Takie są kobiety w świecie obrazów Beaty Ewy Białeckiej — świadome siebie, pełniące rolę matek lub młodzieńcze i dopiero oczekujące na podjęcie swojej odwiecznej roli. Wszystkie mają gładko uczesane włosy lub turbany na głowach; ukazują się 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 XXI wieku, tu i teraz. Do średniowiecza nawiązują również maleńkie nagie postaci, które często na obrazach Białeckiej asystują przed-

⁵ I. Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, [w:] eadem, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010, s. 11–20.

stawionym sylwetkom kobiet i dzieci — w wiekach średnich w taki właśnie sposób uzmysławiano obecność duszy opuszczającej ciało. W wersji autorki *Dwóch mam* i *Nawiedzenia* te drobne figurki, niezależne od grawitacji i unoszące się swobodnie w przestrzeni wewnątrzobrazowej, wprowadzają do obrazów sugestię istnienia innego świata, który dzieje się czy toczy się gdzieś w tle codzienności, gdzieś blisko i daleko zarazem. Dzięki ich obecności rola kobiety staje się nieledwie archetypowa, uświęcona, a nie tylko cielesna i osadzona w fizyczności ciała. Do tego dochodzą dialogi z tradycyjną ikonografią, gdy Białecka z dzisiejszej perspektywy podejmuje temat Marii, Ewy, Weroniki, Klary, Piety, Dobrego Pasterza, ukazuje scenę Nawiedzenia czy sięga po wizerunki świętych.

W tej redakcji *Święty Sebastian* jest dzieckiem naszpikowanym strzałami, leżącym na kolanach matki. Powstaje swego rodzaju Pieta, gdyż nieoczekiwanie Sebastian cierpi nie w samotności, jak w znanym 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 przewiązanego na biodrach białą tkaniną i oczekującego na przeszycie strzałami. Sposób przedstawienia sylwetki świętego nawiązuje do tradycji, lecz tym silniej uderza w nich brak narzędzi tortur — jego przyszłość nie wypełnia się, więc 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 ma to być 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 wieloznaczności, jakby stawiając pytanie o inspirację męczeńskiej śmierci Sebastiana ucieleśniającego wszystkich tych, którzy zainspirowani jakąś ideą, giną w jej imię.

Dobry pasterz to w ujęciu Białeckiej kobieta z dzieckiem na kolanach i owieczką zarzuconą na ramiona. Ponownie podjęty zostaje dialog ze schematem piety. Pojawiają się również elementy ewidentnie uwspółcześniające przedstawienie, czytelne w kolczykach zwierzęcia wykonanych dokładnie wedle schematów wprowadzonych przez Unię Europejską. Podobnie rzecz się ma z *Nawiedzeniem* należącym do cyklu „Femina”, w którym 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 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: z papieru wycina się sylwetki i „ubiera” je w papierowe ubrania, w czym pomocne są owe taśmy. Maria i Elżbieta stają się więc w pewnym sensie szablonami, modelami, na

które można „nałożyć” każdą szatę, każde odzienie, by ujrzeć je na nowo, w kontekście współczesności. Dzięki temu dochodzi do sytuacji, w której Maria jawi się jako każda kobieta, która z Elżbietą — każdą inną kobietą będącą jej przyjaciółką dzieli się intymnością oczekiwania na dziecko.

Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej proponuje więc niezwykle ciekawe połączenie współczesności i tradycji, ogniskując uwagę na świecie kobiety. Atutem prac jest precyzyjna konstrukcja każdego kadru i wyważenie wewnątrzobrazowych relacji, a także wieloznaczność przedstawianych scen, pojawiająca się dzięki umiejętności snucia „opowieści” w języku malarstwa, w oparciu o rezerwuar jego wizualnych środków, gdzie każdy element znaczy i „symbolizuje” dzięki wyśmienitemu zaistnieniu w 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 dobitnie 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 cechujący się świetnie rozegranym dialogiem między współczesnością a tradycją, trafionym i przekonującym doбором tematów oraz ciekawym warsztatem malarskim. Znakiem rozpoznawczym owego malarskiego warsztatu 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.

Kolorystyka obrazów jest zazwyczaj oparta na barwach ciemnych, stonowanych, przesasyconych szarościami, błękitami, czernią, a także naturalną tonacją skóry. Gdziekolwiek z płótna wybija się kolorowy akcent — żółta kaczuszka w *Ave Ewa* czy kolorowe wstążki w *Majowym*. Często ów akcent stanowi czerwona wstążeczka (np. w obrazach *Anka* czy *Macierzyństwo*) trzymana przez dziecko jako rodzaj ochrony przed rzuceniem uroku, w co nadal wierzy się na wsiach. 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 marek odzieżowych, owczych kolczyków oznaczających jej zgodność z normami UE, ale również tej kultywującej codzienną magię przekazywaną z pokolenia na pokolenie. W tym kontekście intrygująco prezentuje się *Anka* — zupełnie współczesna dziewczyna z dzieckiem na ręku, z którego dłoni zwisa czerwona wstążeczka. Tytułowa Anka stoi na tle pejzażu — ponownie w *oeuvre* Białeckiej pojawia się więc motyw obrazu w obrazie — malowanego znacznie bardziej szkicowo, z uwidocznieniem śladów pociągnięć pędzla i przez to znacznie kontrastującego ze sposobem malowania znamionem dla najbardziej typowych płócien autorki *Ave Ewa*, a także z pozostałym obszarem pola obrazowego, zaanektowanego przez dziewczynę w turbanie na głowie. Poza tym Białecka 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 malarskie możliwości i repertuar środ-

ków wyrazu. Być może jest to również rodzaj „autocytatu” lub nawiązania do stylu, z którym Białecką kojarzono przed wkroczeniem w obszar malarstwa figuratywnego i nierealistycznego — jak sama artystka je określa. Wcześniej Białecką, 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.

W tym kontekście nie zaskakuje więc niesamowita wręcz dynamika *Piety*, która zdaje się łączyć w sobie specyficzny dla artystki język figuratywności, konstrukcji z zarzuconą i podjętą na nowo predylekcją do ekspresji, wyrażonej tym razem w karłowatym wręcz wygięciu kobiecej sylwetki. Obraz ten na tle hieratycznych przedstawień kobiet pełnych spokoju i statyki, ale tętniących podskórnym życiem, wydaje się przełomowy — artystka świadoma swojego warsztatu i semantycznego obszaru, w którym się celnie porusza, zaczyna oscylować w kierunku wyciszenia palety barwnej do nieledwie monochromatycznej i tak dobiera motyw, by zagrać w kadrze nietypowym 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 znanym 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 perspektywnym 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. Niewielki, lecz znaczący spad linii na styku ściany i podłogi ku prawej stronie dodatkowo wzmacnia niesamowite wręcz napięcie i dynamikę emanujące 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* i *Gimnastyczce*. Imię Artemida przywołuje starożytną boginię łowów, ukazywaną zwykle w lesie lub z jeleniami. 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 też łownej zwierzyny. Przedstawiona postać jednocześnie jest i już nie jest Artemidą — konwencja, w jakiej ją zobrazowano, otwiera drogę do postrzegania jej w współczesnych kategoriach. W miejscu, w którym powinna się znajdować strzała, biegnie zwiłkokrotnie napis wydobywający się z ust łuczniczki — jak zwykle slogan reklamowy — „so feminine”. Kobieta jest silna, mierzy precyzyjnie, z koncentracją spogląda ku nieznanemu celowi, jej muskulatura wydaje się zarazem delikatna, a jednocześnie 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 tytułowej Artemidy nie

wyraża przy tym agresji, wrogości, lecz jedynie niezwykłą koncentrację i stanowczość. Broń bohaterki stanowi kobiecość wyeksponowana w napisie, a nie strzała — jeśli kobieta jest świadoma tego rodzaju „arsenału”, jakim dysponuje, może na nim budować poczucie niezależności i pewności siebie poza utartymi stereotypami postrzegania jej pozycji w społeczeństwie. Natomiast *Gimnastyczka* przedstawia postać w białej bieliźnie, ujętą w popiersiu ze wzniesionymi 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 również 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, jaką kobieta przybiera w intymnych, erotycznych sytuacjach. W poprzek płótna biegnie różowy, powtarzający się kilkakrotnie napis „intimissimi”, nazwa sieci sklepów z bielizną, wyzyskana już wcześniej przez Białecką 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 bowiem spojrzenie i nie pozwala naruszyć swej 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* znajduje zastosowanie także w *Marcie-kuracjuszce*. Tym razem jednak 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 jednak uzupełniony o efekt lewitacji sylwetki w nieokreślonej przestrzeni, uduchowienie i mistycyzm spojrzenia oraz dwie niewielkich rozmiarów klęczące kobiety, ukazane w prawym dolnym rogu niczym para donatorów, tak rozpowszechniona w malarstwie wieków średnich. Tu jednak są to donatorki, dwie kobiety, oddające tytułowej Marcie-kuracjuszce rodzaj hołdu. W centrum uwagi postawiona zostaje więc relacja między kobietami — główna bohaterka obrazu pełna mistycyzmu, a zarazem tak cielesna, że aż poddawana kuracji bańkami, urasta do rangi świętej, u której stóp „schronienie” znajdują nagie donatorki. Czyżby więc chodziło o „kurację” w szerszym sensie tego słowa? Białecką nie daje jednoznacznych odpowiedzi — jej idiomy obrazowe konstytuują się na bazie (nie)oczekiwanych zdarzeń ikonografii chrześcijańskiej z elementami znanymi ze współczesnej kultury wizualnej, a wszystko to podlega przefiltrowaniu przez stereotypy dotyczące kondycji kobiety i jej statusu.

Począwszy od *Piety*, która sytuuje się w twórczości Białeckiej w randze obrazu przełomowego, z płócien systematycznie usuwany jest kolor. Nie ma już naturalnej barwy skóry, nie ma akcentów w stylu żółtej kaczuszki, jak w *Ave Ewa*, nie ma nie-

bieskości w tłach. Wszechwładnie zaczyna panować szarość w najrozmaitszych odcieniach: od bardzo rozbielonej po ciemną jak popiół. Asceza kolorystyczna wiedzie ku wyeksponowaniu formy, ku wydobyciu i zaakcentowaniu kobiecych sylwetek, ich bryłowatości oraz zwartej cielesności mocno odciętej od otoczenia. Radykalne „odchudzenie” palety owocuje swego rodzaju „oczyszczeniem” obrazów z wszelkiego rodzaju elementów mogących uchodzić za zbędne, za naddane. W każdym płótnie koncepcja rozgrywa się w oparciu o aspekty konieczne i nic ponad nie. Ciała bohaterek przedstawień skupiają na sobie uwagę jak w soczewce, nie mają żadnej konkurencji — władają kadrami niepodzielnie, surowe w swoich szarościach, zakreślone konturem i niezmiernie mocne. Obrazowa anegdota sprowadza się do bardzo lakonicznej formy, spotęgowanej ubogim — ale jakże przez to wymownym — zestawem kolorystycznym. Dochodzi do specyficznej kondensacji struktury wizualnej, jej esencjonalizacji. 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 przesłania poszczególnych prac tym wyraziściej się rysują, „wyływając” z formy bezapelacyjnie grającej pierwsze skrzypce. Nic nie rozprasza uwagi, nic nie odciąga od „trzonu” semantycznego płócien i zawartej w nich interpretacji kobiecości.

W tonacjach szarości Białecka eksploruje charakterystyczne dla niej tematy związane z ikonografią, a raczej jej transpozycją wedle własnej koncepcji. Święty Franciszek zostaje zastąpiony przez Franciszkę w dwóch redakcjach obrazowych: *Franciszka Infanta* oraz *Marta S.* Monumentalne płótno ukazujące kobietę w pozie orantki przeformułowie powszechnie znaną scenę przedstawiającą założyciela zakonu Franciszkanów pośród zwierząt — w mikroświecie obrazu Białeckiej Franciszka otoczona jest owieczkami gromadzącymi się u jej stóp. Banderola z napisem „mistique” zwraca uwagę na mistycyzm ujęcia, tajemniczość rozgrywającego się misterium. Na dłoniach Franciszki, określonej jako infanta, czyli królewskie dziecko, widnieją czerwone wstążeczki, znane już chociażby z płótna *Anka*. Ikonografia chrześcijańska w feministycznej wersji przeplata się tu więc ściśle ze sferą zabobonów i magii — nie wiadomo, która z tych dziedzin jest bardziej „mistique”. W strukturze wizualnej płótna *Franciszka Infanta* uderza jednak 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 św. Franciszka, pojmowanego przez teologię jako najwierniejszy naśladowca Chrystusa. Jako parafraza kazania do ptaków jawi się natomiast obraz *Marta S.*, na 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 także jeden z obrazów najnowszych, powstałych w 2009 roku, zatytułowany *Stygmatyczka*. 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 tę zamianę dodatkowo, wręcz prowokacyjnie, uwypukla. Białecka rezygnuje też z postaci uskrzydłonego 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 wyłącznie religijnej i aspirują 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, napiętnowanej zapowiedzią nieuniknionego bólu. Drobnych rozmiarów sylwetki lwa i baranka u jej stóp także „przerastają” swoją chrześcijańską symbolikę i aspirują do rangi znaków dwóch dróg, którymi stygmatyczka może podążać. Ich usytuowanie w polu obrazowym po obu stronach głównej bohaterki płótna predestynuje je do roli wyznaczników potencjalnych opcji: jedna z nich — wyznaczana przez lwa — jest ścieżką niezależności i siły, druga zaś — ucieleśniana przez baranka — konotuje ponoszenie ofiary, pokorne (p) oddanie się własnemu losowi. Mocne spojrzenie dziewczynki, jak również 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 jakiegokolwiek schematy.

Nawiązanie do rytuałów religijnych uwidacznia się też w dwóch płótnach dotyczących chrztu — w centrum uwagi oczywiście znowu znajdują się dziewczynki. Chrzt 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 osiada 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 jeszcze 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 — odwołując się do ikonografii średniowiecznej — niczym dwie dusze, dobro i zło. W redakcji Białeckiej są one jednak jak dwie krople wody, nieledwie bliźniacze — czyżby dochodziło więc do zaprzeczenia dualności natury ludzkiej? A może natury kobiecej, zwykle posądzanej przecież o wszelkie zło tego świata? Chrzt jawi się więc jako ceremonia niekonieczna, rytuał zmywania domniemanego „brudu”, którego na czystym i niewinnym ciele dziewczynki nigdzie nie można dostrzec. Natomiast dyptykowy układ płótna *Biała szatka* znajduje swoje przełożenie także na jego przekaz, ponieważ praca dotyczy zagadnienia typowego dla rodzimej religijności osobliwego łączenia wierności dogmatom katolickim z ciągłym trwa-

niem zabobonów, uzmysławianych przez czerwoną kokardkę widoczną na ubranku do chrztu, tzw. białej szatce.

Białęcka zdaje się także mówić, że kobieta nie potrzebuje kapłanów, gdyż sama może pełnić taką właśnie funkcję. Postać z obrazu *Kapłanka*, chroniona przed rzucaniem uroków taką samą czerwoną kokardką jak ta znana z *Białej szatki*, 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 nieznannej religii, oczekuje czci należnej bóstwom, manifestuje się w swojej potędze, a potęga ta najprawdopodobniej czerpie swoje soki z kobiecości. Dobitnie wyraża to kolejna praca zatytułowana *Thank's God I'm a Woman*. Hasło reklamowe urasta do rangi manifestu.

W malarstwie Beaty Ewy Bialeckiej dokonuje się ciekawy dialog z figuracją, współczesnością i tradycyjną ikonografią, a także z potencjałem pola obrazowego i możliwościami wyzyskania jego newralgicznych obszarów do zbudowania *stricte* malarskiej narracji, konstruowanej coraz bardziej ascetyczną kolorystyką oraz kontrastami wielkości form. Wszystkie te czynniki budują napięcie podobne do tego, jakie cechuje *Pietę*, a dzięki temu intrygują siłą oddziaływania, wieloznacznością oraz wyrazistością i oryginalnością wykreowanej wizji. Spotkania z płótnami Bialeckiej generują poczucie oczekiwania na kolejne mieszanki 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 i uświęconej od wieków ikonografii religijnej. Malarstwo Bialeckiej uzmysławia, że „[t]ym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest t o, c o k o b i e c e”.