

**UNIwersytet
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH
WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY**

Dziedzina: Sztuki plastyczne

Dyscyplina: Sztuki piękne

Numer indeksu: 66448

DARIA MAROŃ-PTAK

Kobieta-matka-artystka.

Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości.

**Rozprawa doktorska
zrealizowana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Małgorzaty Bieleckiej**

Kielce 2017

Spis treści

1. Wstęp.	3
1.1 Motywy wyboru problematyki	3
2. <i>Kobieta-matka-artystka. Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości.</i> Wstęp do cyklu	5
2.1 Opis prac – I grupa	7
2.2 Elementy symboliczne	18
2.3 W stronę barwnej alegorii – kwestia koloru	19
3. Uwewnętrznienie macierzyństwa	22
3.1 Opis prac - II grupa	23
4. Obszary i zakres twórczych odniesień	28
5. Wnioski	31
6. Bibliografia	33
7. Spis ilustracji	35
8. Streszczenie opisu pracy doktorskiej	36
9. Wersja angielska opisu pracy doktorskiej	37
10. Streszczenie w języku angielskim	64

Kobieta-matka-artystka.

Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości

1. Wstęp

Sztuka, którą uprawiam, stawia w centrum zainteresowania człowieka i to, co się z nim wiąże – cały bagaż dylematów, wątpliwości i doświadczeń. W tej perspektywie dyscyplina, w której pracuję, ma znaczenie drugorzędne, jednak z wyboru jest nią malarstwo. Ważna pozostaje perspektywa poznawcza - podmiot, który jest z gruntu ludzki. Tak obrana oś mojej sztuki doprowadziła do wyboru tematu pracy doktorskiej, za którym, jak dotychczas, stoi właśnie doświadczenie i bardzo osobista sytuacja życiowa.

1.1. Motywy wybory problematyki

Okres studiów doktoranckich zbiegł się w nowymi, ważkimi przeżyciami, jakimi było dla mnie macierzyństwo. Obok naturalnej inspiracji, która płynęła z tej sytuacji, drogą, która wydała mi się wówczas metodą do pogodzenia ówczesnego tempa życia z własną pracą twórczą, było włączenie tego doświadczenia we własny obszar badawczy. Podejście to potraktowałam jako rodzaj strategii twórczej, która nie tylko czerpie z zasobów doświadczeń człowieka, ale – tym razem – pozwoliła również kontynuować aktywność twórczą, a w dalszej perspektywie także pracę naukową. Stanowiła odskocznnię od obowiązków życia codziennego, z drugiej strony pozostawała na tyle jej blisko emocjonalnie i intelektualnie, że umożliwiła w pewnym sensie spojenie tych dwóch sfer w całość.

To ujęcie w dużej mierze uproszczone, w rzeczywistości bowiem decyzja o powiązaniu tej problematyki badawczej z własną działalnością artystyczną ujawniła szczególny dla mnie kontekst kobiety-matki-artystki, który pozwolił mi dostrzec wpływ teźże triady zarówno na aktywność twórczą kobiet, jak i w osobliwy sposób przyjrzeć się

przekazowi budowanemu wokół macierzyństwa. Należy przy tym dodać, że oprócz pozytywnych doznań, które w pierwszej kolejności kojarzone są z tym okresem, niósł on również chwile trudne i ujawniał aspekty, które wymagały wewnętrznych zmagania. O tych ostatnich mówi się jednak mniej. Celem było zbudowanie przekazu, który będzie pochylał się nad różnymi kwestiami, a w szczególnej perspektywie, która stała się także moim udziałem: kobiety-matki-artystki, pozwoli lepiej zrozumieć wzajemny wpływ tych trzech „komponentów” na siebie.

2. Kobieta-matka-artystka. Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości. Wstęp do cyklu.

Dysertacja jako część tejże pracy stanowi, poza uzupełnieniem o opis formalny, autorski rodzaj pamiętnika, zbiór refleksji i komentarzy do obrazów, które powstawały z różnych pobudek, skupionych jednak przede wszystkim wokół macierzyństwa.

Opis prac, jak i sam cykl „Kobieta – matka – artystka. Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości” dzieli się na dwie części. Pierwsza grupa prac (dalej I grupa) to obrazy figuracyjne, które wykorzystując elementy symboliczne, nawiązują do popularnych treści związanych z macierzyństwem. W opisie tych obrazów w pierwszej kolejności przedstawiona jest sama problematyka związana z tematyką dyplomu. Towarzyszą temu reprodukcje i wyjaśnienia dotyczące pojawiających się elementów znaczących. Następnym etapem są kwestie konstrukcji samego obrazu od strony analizy formalnej. Pierwotnie dyplom rozwijany był właśnie w tym kierunku.

Druga grupa obrazów (dalej II grupa), „uwewnętrzniając macierzyństwo”, miała na celu zobrazowanie perspektywy podmiotu – matki ograniczonej do czasoprzestrzennej relacji zbudowanej przez sekwencje codziennych, powtarzalnych czynności. W tym ujęciu rodzicielstwo objawiło się jako wielość zadań – zbiór niekończących się aktywności. Ich liczba i symultaniczność (np. gotuję – przewijam – myślę o obrazie) doprowadzają do stanu obniżenia uwagi, która przechodzi w rodzaj ciągłego czuwania, a energia dystrybuowana jest na wiele kanałów, służąc do wykonywania krótkotrwałych, najczęściej cyklicznych zajęć.

W drugiej części cyklu nastąpiło zwrócenie ku wewnętrznym, niezależnym od czynników zewnętrznych (kulturowych), stanom związanym z macierzyństwem. Podstawowa różnica widoczna jest w formie dzieła plastycznego – nastąpiło „rozbitcie” obrazu na mniejsze elementy, które samodzielnie tracą czytelność/rozpoznawalność, co za tym idzie, również narracyjność. Kontekst, który wynikał z treści obrazów I grupy, w przypadku II jest znacznie trudniejszy w odbiorze.

Fragmentaryczność tych przedstawień ma na celu utrudnienie, miejscami wręcz uniemożliwienie rozpoznania całości obiektu. Autorka uznała, że takie zawężenie perspektywy w obrazie do kadru może być symptomatyczne dla przedstawienia specyficznego stanu rozproszenia uwagi, jaki występuje przy jednoczesnym nieprzerwanym, silnym zaangażowaniu fizycznym i psychicznym. Brak możliwości nabrania dystansu do tej sytuacji wpływa na szczególne ukierunkowanie perspektywy

poznawczej podmiotu. Próba przedstawienia tej osobliwej kondycji psychofizycznej została zrealizowana przez zmianę cech formalnych obrazu. Odbiorca „traci” możliwość odczytu treści dzieła, a odczuwa tę zmianę przede wszystkim przez porównanie z I grupą obrazów. Nowa optyka zrealizowana przez rozbicie statycznej, często centralnej kompozycji na kadry pierwotnie budujące takie właśnie czytelne przedstawienie.

Z perspektywy teorii sztuki najważniejszymi rozważaniami okazały się analiza symboliki kolorów użytych w obrazach oraz refleksja nad kwestią postrzegania, percepcji jednostki wystawionej na oddziaływanie dzieła sztuki. Interpretacja tego zagadnienia została dokonana przede wszystkim dzięki metodzie porównawczej, która analizując dwie grupy obrazów, wykazała odmienne podejście w sprawie przekazu „treści”. Różnica ta bierze się z kolei z odmienności cech formalnych dzieła oraz innego nastawienia poznawczego autorki podczas tworzenia poszczególnych grup prac. Pierwsza bierze pod rozwagę kontekst społeczny – dyskurs narosły wokół macierzyństwa i obecny w kulturze. Druga jest nastawiona w dużym stopniu na analizę rzeczonyj pierwszej grupy – kwestia recepcji widza i jego perspektywa poznawcza stają się równie istotne jak przekazywane dotychczas treści. „Punkt ciężkości” zostaje przeniesiony na obszar sztuki i stawia sobie za cel przekaz prawdy o doświadczeniu (macierzyństwa) w sposób możliwie najlepszy.

2.1. Opis prac - grupa I

Tytuły moich prac odgrywają znaczącą rolę, często stanowiąc dopełnienie (znaczenia) samego obrazu lub odautorski komentarz. Niejednokrotnie jest to gra słów o wyjątkowym dla mnie znaczeniu – co ma miejsce w przypadku *Pejzażu pokojowego*, który osobiście nazywam także *czervenym paździenikiem*. Zarówno obraz jak i tytuł poruszają kilka ważnych dla mnie aspektów. Pejzaż jako rodzaj przedstawienia plastycznego tym razem potraktowany został w sposób umowny. Poza, w której uchwyceni zostali domownicy, to kadr z codziennej rzeczywistości. A otwarta przestrzeń, zwyczajowo pokazywana w tego typu obrazie, ma charakter pozorny.

Wraz z wkroczeniem w okres macierzyństwa moja „perspektywa” zmieniła się, przenosząc punkt ciężkości z tego co na zewnątrz ku temu co w środku, dosłownie i w przenośni. Ten trudny do uchwycenia słowami obszar percepcyjny ma przełożenie na moje malarstwo. Tytuł ma za zadanie skrócenie tego dystansu - pomiędzy otwartą przestrzenią klasycznego pejzażu a przenośną, zamkniętą przestrzenią pomieszczenia, które dla kogoś, kto spędza w nim – jak matka z małym dzieckiem - wiele czasu, symbolicznie staje się bezkresem.



il. 1. *Pejzaż pokojowy*, 140 x 100 cm, akryl na płótnie, 2016.

Formalnie, poprzez samą kompozycję – rozciągniętą wzdłuż horyzontalnej osi - tej domowej sceny, dostrzegam podobieństwo do układu wielu klasycznych pejzaży. Drugi człon tytułu - *Czerwony październik* - to nawiązanie do sytuacji osobistej, okresu połogu i komplikacji, do czego bezpośrednio odnosi się kolor czerwony wyrażający krew. Sformułowanie „czerwony październik” przywiodło skojarzenie z czymś jeszcze. Jest to również nazwa łodzi podwodnej z filmu o znamienym tytule „Polowanie na Czerwony Październik”. O ile fabuła filmu w żaden sposób nie odnosi się do problematyki samego obrazu, o tyle zabawa, polegająca na odgrywaniu ról, już tak. W ten sposób bawi się dziecko, wpatrzone w wymaginowany peryskop, a przestrzeń pokoju powiększa się o kolejne fantazyjne światy. Ciało matki zostaje zagarnięte do tej gry w postaci podpory bez większego sprzeciwu - i tak trwa unieruchomione w trakcie karmienia; „Zawłaszczenie” to słowo klucz, bowiem jest to etap trudny do zaakceptowania, złożenia swojej niezależności.

Obraz *Two-Face* skojarzony jest z tryptykiem *Foka*. Razem w trochę karykaturalny sposób pokazują, jak zmienne i niepewne w postrzeganiu własnego ciała są kobiety. Dręczą się przed fałszywą „publicznością”, gdy tymczasem są swoimi największymi krytykami. Widzą siebie, swoje ciało, ale „patrzają” na nie cudzymi oczami¹. Pod tym względem są jak cyrkowa foka, wyuczona sztuczek, które mają zadowolić „obcych”. Dbałość o wygląd to z jednej strony nieodzowny każdej płci element kultury i zdrowia, jednak w przypadku kobiet niektóre praktyki popchnięte są do granic absurdu, a rynek kultury masowej wciąż się nimi żywi – nowymi „super” kremami na zmarszczki, dietami cud etc. Wygląd, czy raczej zgodnie ze współczesną nomenklaturą *image* staje się jedną z nadrzędnych wartości. Nie uciekł przed nim i obraz macierzyństwa, które w świecie mass mediów umieszczone zostało między „powrotem do formy sprzed ciąży” a „godzeniem kariery z wychowaniem dzieci” i istotnie wymyka się realiom, a jego wyidealizowany obraz wpisuje się w marketingowe strategie między telewizją śniadaniową a plotkarskimi portalami.

¹ „(...) na ciele, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, (...) rzeźbi ono coraz to nowe postaci, wedle coraz to nowych modeli i z pomocą coraz to nowych dłu” za: Z. Bauman, „Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 70.



il. 2. *Two-Face²*, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.



il. 3. *Foka*, 40 x 120 cm, tryptyk, akryl na płótnie, 2017.

Beauty is in the eye of the beholder.

Przysłowie angielskie, w dosłownym tłumaczeniu:

Piękno jest w oku patrzącego.

² Niegramatyczna pisownia ma swój pierwowzór w przydomku jednego z bohaterów filmów o Batmanie <https://en.wikipedia.org/wiki/Two-Face>. Cechuje go obsesja na punkcie dualizmu, liczby „2” i rozdzielenie osobowości.

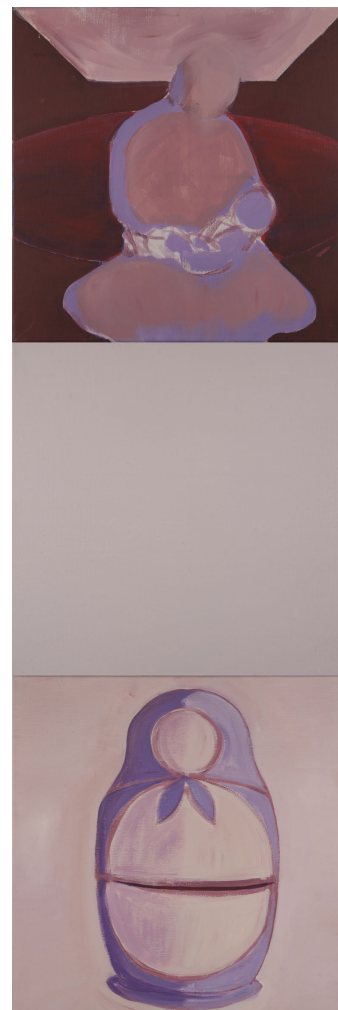
Mater czyli matka jakich wiele. Zwyczajna, w zaciszu, kiedy nikt jej nie widzi. Odwrotnie od ikon, które każdy przywołać może przed oczami, raczej rozebrana niż ukryta w zbożne szaty. Zestawiona z madonnami, nie jest ani nieskazitelnie piękna, ani posągowo dostojna. Jest naturalna, nieskrępowana. A przynajmniej chciałaby taka być. XX wiek odarł macierzyństwo z wielu szat, nadając mu nowych, które jednak nic nie mają wspólnego z zakrywaniem ciała, bo to ma być idealne – najlepiej wyrzeźbione i ogłoszone na Instagramie lub Twitterze, kiedy Facebook nie jest już tak modny.

Niezatytułowany tryptyk towarzyszący obrazowi *Mater* wykorzystuje uproszczoną sylwetę w pozie podobnej do tej z obrazu. Schematyzm rysunku pozwala na wydobycie cech charakterystycznych dla dobrze znanych ikon Maryi z Dzieciątkiem. To podobieństwo wskazuje na pewien szeroko rozpowszechniony schemat myślowy związany z rzeczonym wizerunkiem, ale i samo ikoniczne macierzyństwo – oddane, wierne, całkowicie poświęcone wychowaniu. To myślenie wciąż obecne, bo związane z kultem i gloryfikujące tę postawę, jakże jednak odbiegającą od współczesnych realiów.

Środkowa część tryptyku wypełniona jest szaro-różowym kolorem tła, tym razem wyeksponowanego do roli właściwego obrazu. To kolor, w którym mieszają się biel – kolor niewinności i nierealnego dla nas wymiaru macierzyństwa Ikony – z czerwienią – kolorem wziętym z cielesnego życia. To on z resztą pojawia się w przesmyku między dwoma częściami przedstawionej na ostatnim elemencie tryptyku matrioszki - lalki, która w prostej zabawie ukazuje podstawową prawdę o naturze i biologicznej determinacji macierzyństwa. Dziś kojarzona raczej z cepelią i zabawkami naszych babć, ale urzekająca prostotą i niezawołowaną formą.



il. 4. *Mater*³, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.



il. 5. Bez tytułu, tryptyk, 40 x 120 cm, akryl na -
płótnie 2016.

3 Z łaciny: matka, <http://latindictionary.wikidot.com/noun:mater>.

Próżnia, obraz refleksji nad kondycją pracy artystycznej zepchniętej na drugi plan, niedostrzeganej przez innych tak jak rola matki, która nie tylko fizycznie wpłynęła na moje możliwości, czasowo ograniczając zaangażowanie w pracę twórczą, ale przede wszystkim rozproszyła uwagę, i - co zaobserwowałam po czasie - doprowadziła do specyficznego ujęcia własnej perspektywy poznawczej, co stało się przedmiotem szerszej analizy podczas pracy nad II grupą obrazów.

Na płótnie przestrzeń nade mną – symboliczna pustka i próżnia - powinna zostać wypełniona przez własną pracę twórczą. Poszukiwaniu tego, co nadrealne, co wiedzie w nieokreślonej przestrzeni ku własnej, twórczej konstrukcji, towarzyszy aspekt bycia „tu i teraz” - jak natręctwo powraca myśl o tym, co bieżące i co ściąga uwagę w jednym kierunku. W tym aspekcie motyw macierzyństwa we własnej twórczości stał się też okazją, by dać upust nagromadzonym emocjom.

Jest to po części praca nawiązująca do dyskusji na temat macierzyństwa wśród artystek i tego jaki wpływ na kobietę-artystkę wywiera. A tych, artystycznych i nie tylko, komentarzy wśród samych artystek, również nie będących matkami, nie brakuje. Są to zdania i manifestacje w różnym tonie – od źródła natchnienia i inspiracji, przez macierzyństwo jako element kobiecości lub natury, po wyrzeczenie się posiadania potomstwa na rzecz sztuki jako niemożliwych do satysfakcjonującego pogodzenia⁴. Jednak nie miejsce się nimi tutaj szczegółowo zajmować - wybrane przykłady zostaną przywołane w dalszej części dysertacji⁵.

4 Światowej sławy performerka Marina Abramović przyznała, że wykluczyła możliwość posiadania dzieci, nie widząc sposobu na pogodzenie posiadania potomstwa z własną karierą zawodową:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortion-children-disaster-work>, data dostępu: 7.12.2016.

5 Patrz: 7. Odniesienia twórcze.



il. 6. *Próżnia*, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.



il. 7. *Miałam malować, będę gotować*, 120 x 100 cm, akryl na płótnie, 2016.

Miałam malować, będę gotować powstał jako kolejny po obrazie *Próżnia* i w sensie ideowym kontynuuje zagadnienie pracy twórczej przeciwstawionej obowiązkom domowym.

Realizm został tutaj zatarty przez barwy, które nie przystają do świata realnego. Chłodny, błękitny ton skóry. Włosy, które straciły swój naturalny odcień. Wierny pozostaje tylko rysunek postaci. Uwagę przyciąga narożnik z kontrastującymi plamami czerwieni i niebieskiego, przy tym odbierając ją temu, co zepchnięte na drugi plan (i nie do końca czytelne - czy przypomina sztalugę, czy okno w tle?) przez to, co zaspokaja podstawowe, bieżące potrzeby. Ścieranie się tych dwóch sfer wyrażone jest też symbolicznie zestawieniem czerwieni i niebieskiego⁶, nawiązujących do różnych obszarów bytowania i różnych potrzeb.

6 Patrz: opisany symboliczny aspekt koloru w: IV. W stronę barwnej alegorii – kwestia koloru.



il. 8. *Pod stołem*, 100 x 140 cm, akryl na płótnie, 2016.

Pod stołem – obraz portret. Dziecko, które w wirze zabawy usypia tam, gdzie straci resztkę sił. Z jednej strony scena pewnie bliska wielu rodzicom, z drugiej uwagę zwraca leżąca nieopodal dłoni dziewczynki lalka – jedna spośród wielu z popularnej serii Barbie. Zabawki odgrywają ważną rolę w procesie socjalizacji⁷, tym ważniejszą, że dzieje się ona

⁷ Z. Bauman, op. cit., s. 69.

na bardzo wczesnym etapie rozwoju. Nie w tym rzecz, aby demonizować tę konkretnie lalkę – już Libera zauważył, że zabawa zabawie nierówna⁸. Liczą się intencje – z tych samych klocków zbudować można dom i obóz koncentracyjny. Ważne jest, żeby z biegiem czasu zdać sobie sprawę z pewnych stereotypów – w tym przypadku dotyczących kobiet, które już w dzieciństwie zaszczyć mogą m.in. takie zabawki.

Parasol - obraz, który jako jeden z ostatnich dołączył do cyklu i stanowi pracę po części osobną. Jest reakcją na falę czarnych protestów czyli manifestacji przeciw zaostrzeniu ustawy aborcyjnej, odbywających się na jesieni 2016 roku w całej Polsce oraz dyskusji medialnej, która rozgorzała przy tym na długi czas. Moja praca nie wyraża poparcia dla którejkolwiek ze stron tej dyskusji. Zdanie na jej temat pozwolę sobie zachować dla siebie.

Co zatem znajduje się na obrazie? Parasol na obrazie zasłania, a przez to również chroni. Przed czym? Może przed zbytnią uwagą postronnych i wiedzą na temat tych, którzy się za nim ukrywają. Staje się zatem pewną figurą symboliczną, do której czarny protest i towarzyszące mu jako atrybuty czarny strój i parasol są tylko przyczynkiem. Prawo do prywatności, która w czasach ekshibicjonizmu wylewającego się z mediów społecznościowych, budzi coraz większe wątpliwości oraz prawo do samodzielnego stanowienia o sobie stają się ważkimi kwestiami.

8 <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny>, data dostępu: 1.12.2016.



il. 9. *Parasol*, 100 x 140 cm, akryl na płótnie, 2016.

2.2. Elementy symboliczne

Zależało mi na włączeniu do obrazów języka znaków/symboli związanego z doświadczeniem, ale i połączonego z opowieścią na obrazach. W ten sposób pojawiły się elementy, które nie wydają się najważniejsze na pierwszy rzut oka, ale stanowią istotny kontekst analizy obrazów. Lalka Barbie, matrioszka, foka czy parasol samodzielnie posiadałyby inny wydźwięk. Występując na obrazach o konkretnej tematyce, są jej uzupełnieniem.

Pierwsze dwa spośród wymienionych elementów symbolicznych wywodzą się z kręgu własnego doświadczenia – lalka Barbie, „ikona” wśród lalek dla dziewczynek, która do zabawy wprowadza też swoiste pojmowanie kobiecości, oraz krańcowo od niej różna matrioszka, odmienna formą, ale i przeznaczeniem – zabawa każdą z lalek polega przecież na czym innym.

Motyw foki pojawił się przez skojarzenie z pozą, która nie została ostatecznie uchwycona na obrazie, ale sama paralela pozostała. Na czym ona jednak polega? Zwierzę cyrkowe, zanim wzbudzi zachwyt oglądających, poddawane jest tresurze. Podobnie człowiek socjalizuje się, przyswajając pewne kanony - piękna, zachowań, myślowy. Od tego, co złoży się na ten zbiór, w dużej mierze zależą jego przyszłe dążenia, sposób postrzegania świata, poczucie własnego komfortu rozumianego również jako pewność siebie wynikająca z akceptacji własnego wyglądu. Kobieta – w ogóle – poddawana jest silnej presji społecznej dotyczącej wyglądu właśnie. Konkretny przypadek, który zainspirował mnie do włączenia tego wątku do cyklu dotyczył gorsetu. Mianowicie, zadano mi pytanie o to, czy już mam, bądź używam gorsetu. Sytuacja banalna, ale okazała się przyczynkiem do rozważań na temat tego, jak postrzegam swoje ciało, zwłaszcza w tym szczególnym czasie po urodzeniu dziecka. Ten i inne pozornie niewinne komentarze uświadomiły mi, że ciało kobiety zawłaszczane jest przez „obcych”, którzy - być może po części nawet nieświadomie, bo dostarczyła im tego kultura, w której wzrastali – łamią pewną barierę wolności, a nawet godności osobistej, i roszczą sobie prawo do decydowania o czyimś ciele, np. poprzez komentarze, których raczej nie usłyszeliby mężczyźni. Ciało kobiety jest zawłaszczane nie tylko fizycznie w okresie ciąży i bezpośrednio po nim, ale i społecznie stanowi obiekt analizy, czym obcy dają sobie prawo do wkraczania w tę intymną sferę fizyczności.

Ostatni z symboli/znaków, które pojawiają się w cyklu to parasol, o czym już pisałam. Kontekst, w jakim pojawił się na jesieni 2016 roku, sprawił, że sięgnęłam po

niego niemal jak po gotowy znak. Nie chcąc mu nadawać kolejnego znaczenia, zwłaszcza, gdy wspomniane wydarzenia pozostają wciąż świeże w „obiegowej” pamięci, wróciłam do podstawowego zastosowania parasola, który zakrywa, zasłania... Nie pozwala zmoknąć albo przedostać się niechcianym promieniom, spojrzeniom... Powtórzę zatem - mój parasol chroni nie tylko mnie, ale i moją rodzinę przed zbytnim, czasem niedorzecznym zainteresowaniem ze strony osób, których sami nie zapraszamy do większej zażyłości.

2.3. W stronę barwnej alegorii – kwestia koloru

Obrazowanie tytułowej triady cyklu „Kobieta – matka – artystka (...)” opiera się o figuralne treści, czym wprowadza do obrazu kontekst - narrację związaną z otoczeniem, sytuacją etc. Nie zależy mi jednak na dosłownym czerpaniu z rzeczywistości. Wystarczającą inspiracją jest już sama figuracja. Najbardziej odrealniającym obrazem czynnikiem jest kolor. On bowiem wprowadza nowe znaczenie. Pierwszy jego wybór jest intuicyjny, zwłaszcza, że dziełem pracę nad obrazem na przygotowanie podłoża w postaci barwnej imprimatury oraz sam akt malarski, który następuje później.

W dyplomowym cyklu obrazów barwa podkładu oscyluje wokół koloru określanego zadymionym lub brudnym różem, a opisowo będącym złamaną przez czerwień jasną szarością⁹, którą otrzymuję przez zmieszanie pigmentów czerwonego i czarnego z białym gruntem. Ten etap, mimo że jego efekty wielokrotnie nie są później dobrze widoczne, ma dla mnie istotne znaczenie. Nie jest to kolor przypadkowy. Czerwień¹⁰ to kolor silnych emocji - miłości, pasji, ale także życia, sił witalnych, krwi i ciała¹¹. Rozbielona daje czysty róż¹², jakim fascynują się małe dziewczynki. W swojej pastelowej postaci odnosi się do niewinności, może również naiwności. Czerń przywodzi na myśl nokturn i to, co z nocą związane¹³. Osadza kolor, studzi go i tonuje. Daje mu dojrzałość. Pozwala na pewien

9 „Szarosc może być „kolorowa” i szarosc może być brudna (...), ale musimy zdać sobie sprawę, że pojęcia (...) (od autorki - wśród nich) „szarosc” są dla nas tylko jakby rodzajem klucza w porozumiewaniu się co do wartości barwnych dzieła sztuki, klucza opartego zarówno na istnieniu danego przez naturę szeregu barw tęczyowych, jak na zakorzenionych w naszej strukturze psychicznej asocjacji”, Maria Rzepińska, „Nauka o kolorze i wiedza o kolorze” w „Studia z teorii i historii koloru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 26.

10 „Czerwony mówi o namiętności, o miłości, o męczeństwie, o pasji.”, Elżbieta Mikiciuk „Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonice” w „Kolor w kulturze”, red. Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010, s. 68.

11 Małgorzata Mieszek „Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach”, tamże, s. 115.

12 „To ulubiony kolor sukien dziewczęcych”, Maria Rzepińska, „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, t. II, s. 173.

13 „(...) czerń wyrazem żałoby, głębokiego smutku, symbolem śmierci.”, tamże, s. 172.

rodzaj emocjonalnego dystansu. Na takiej podmalówce powstaje reszta obrazu, jednak ten „pierwszy szlif” stanowi również formalne uzupełnienie kolejnych partii obrazu, zwłaszcza tam, gdzie pierwszy rysunek i rzut obiektów malowane są spontanicznie, a kładzione warstwy farby nie pokrywają całkowicie płótna¹⁴.

W dużej mierze kolorystyka obrazów zdradza zapewne moje podświadome predyspozycje jako twórcy, jednak świadomą decyzją było takie budowanie przedstawień barwnych, by przy ich pomocy wyrazić inne niż dosłowne treści. Światło i kolor są umowne i raczej nacechowane emocjonalnie niż bezpośrednio zapożyczone. Duże kontrasty budowane przez silny, niejednokrotnie widoczny kontur o często nieregularnej formie. Światłocień i tonacja obrazu mają za zadanie wyrazić napięcie obecne za pozornie błahą sceną. Użyty kolor i jego zestawienia często podsycają niepokój, nie odnosząc się wprost do implikowanych kulturowo znaczeń barw, ale bazując na ich ogólnym oddziaływaniu. Dobrze zilustrować to może *Parasol*, w którym wpadająca w odcień od zieleni do fioletołu raczej zimna tonacja użyta do przedstawienia postaci i oddająca zabarwienie ich ciała – naturalnie ciepłego, bladoróżowego budzić może pewien podświadomy niepokój. Niepokój, który obecny jest też za samym obrazem.

Świadomym wyborem było użycie czerwieni w niemal wszystkich obrazach jako wspólnego dla całego cyklu elementu, jednocześnie będącego akcentem kolorystycznym lub kontrapunktem, który w odróżnieniu od ogólnego wpływu tonacji obrazu, nosi w moim malarstwie znamiona konkretnego znaczenia. Oprócz składowej do przygotowania podmalówki, pojawienie się fragmentów obrazu w tonacji czerwieni zwraca na nie uwagę¹⁵, np. w obrazie *Two-face*, wskazując, że wyróżniony nim obiekt może być kluczem do pewnych treści. Innym razem, jak w pracy *Miałam malować (...)* czerwony fragment odcina się od tła, podkreślając graniczące z nim elementy, wprowadza drzenie w sąsiednich „niebieskościach” i tonącej w błękitach postaci. To nie są kolory natury – wyobrażenie rzeczywistości jest tu zaburzone¹⁶. Ta „alegoria barwna” jest jak zderzenie kultury i natury. Natury, która rządzi się swoimi własnymi prawami oraz określoną optyką,

14 „Archetypiczna symbolika kolorów i ich wartość emocjonalna, asocjacyjna, ekspresyjna miała zawsze w sztuce znaczenie i ma je zapewne dzisiaj, choć (...) Była ogólną umową, w której ramach artyści dawali swoje rozwiązania kolorystyczne wedle swego wycucia, potrzeby epoki i swojej własnej, wedle „woli formy”. (...)Każdy wielki artysta ma swój odrębny świat koloru, swoją grę, swoją estetykę, którą stwarza i narzuca nam jako prawo”, tenże, „Nauka o kolorze i wiedza o kolorze” w „Studia z teorii i historii koloru”, s. 33.

15 „Czerwony sygnał świetlny (typowa *freie Farbe*) działa na nas mobilizująco, ostrzegawczo – to wiemy z praktyki życiowej”, tamże, s. 31.

16 „Błękit (...) Jako barwa najczystsza i najzimniejsza zarazem staje się najbardziej odrealnioną ze wszystkich barw”, Magdalena Zdrenka, „Patent na kolor. Yves Klein – niebieska twórczość” w „Kolor w kulturze”, red. Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 104.

gdzie światło i kolor mają konkretny, znany oku ludzkiemu wygląd¹⁷ i kultury, która to, co naturalne zmienia według własnych zasad. To również alegoria naturalnego rytmu/cyklu macierzyństwa, które bardzo intensywnie angażuje kobietę fizycznie i psychicznie, przed czym nie ma ucieczki. Współczesna kultura jednak wyposażyła kobiety w prawa i możliwości, które często kolidują z tak „fizycznym” obrazem macierzyństwa¹⁸.

Połączenie czerwieni i „niebieskości” pojawia się też w innych obrazach¹⁹ i w szerszej perspektywie jest niczym połączenie dwóch pierwiastków: duchowego i cielesnego²⁰, bytu i materii, które toczą między sobą walkę o realizację.

Czerwień postaci w *Pejzażu pokojowym* to przede wszystkim kolor krwi i ciała, ale w kolejnych obrazach rozwija to znaczenie na całą sferę materialną, również związanych z nią potrzeb. Oprócz tego, na obrazie pojawia się także biel²¹ na ubraniach dzieci i, odwrotnie od konkurujących ze sobą oraz występujących razem czerwieni i niebieskiego, pozostaje od nich niezależna, jak też od innych kolorów. Wchodzi w relację z barwami obrazu, wydobywa cień, który wpada w błękit, róż lub fiolet (jak ubranie dziewczynki na obrazie *Parasol*), ale wciąż pozostaje czytelna jako biel. Ta suwerenność odgradza nieco postaci dzieci od tematu cyklu. Ich niewinność stoi w opozycji do nie zawsze pozytywnie postrzeganych aspektów macierzyństwa.

17 „(...) kolor lokalny (...) dająca się określić, mniej więcej jednolita, właściwa dla danego przedmiotu barwa”, Andrzej Osęka, „Spojrzenie na sztukę”, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 27.

18 „W miarę rozwoju stosunek miłości do kultury traci swą jednoznaczność: z jednej strony miłość przeciwstawia się interesom kultury, z drugiej zaś kultura zagraża miłości dotkliwymi ograniczeniami.(...) Kobiety reprezentowały interesy rodziny i życia seksualnego; praca kultury, która zawsze była sprawą raczej mężczyzn, stawia im trudniejsze zadania, zmusza ich do sublimacji popędów (...)Ponieważ człowiek nie dysponuje nieograniczonymi zasobami energii psychicznej, musi rozwiązywać swe zadania poprzez celową dystrybucję [Verteilung] libido. To, co zużywa w celach kulturalnych, w znacznej mierze zabiera kobietom i życiu seksualnemu (...) Patrząc na to, kobieta zauważa, że wymagania kultury spychają ją na plan dalszy, toteż pojawia się u niej wroga postawa wobec niej.”, Sigmund Freud, „Kultura jako źródło cierpień”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 49-50.

19 Patrz: il. 1, il. 6, il. 7, a nawet, warunkowo, il. 8 (czerwień granicząca z „gołębią szarością” - „niebieskim” szarym)

20 „Bóg-Człowiek ubrany jest w czerwony chiton (tunikę) i błękitny hymantion (płaszcz). Kolor szat symbolizuje Jego dwie natury – niebieski – boską (niebiańską), czerwień – ludzką (ziemską).”, E. Mikiciuk, op.cit., s.73.

21 „W biel odziani są zwykle (...) niewinni, czyści.”, tamże, s. 72.

3. Uwewnętrznienie macierzyństwa

Ostatnie trzy prace stanowią drugą część dyplomu i reprezentują analityczny stosunek do obrazów, które powstały jako pierwsze. Po pewnym okresie pracy nad cyklem przyszedł czas na refleksje. Kilka obrazów istniało już wówczas. Respektując opisowy i znaczeniowy wymiar dotychczas powstałych prac wraz z ich estetyczno-wizualnym ładunkiem, dostrzeżony został pewien fakt, który do tej pory pozostawał niewyeksponowany. Mianowicie, stworzone do tego momentu prace były zawężone do perspektywy poznawczej ich podmiotu. Przedstawiały określone treści i spełniały pod tym względem swoje zadanie, jednak posiadały też jednowymiarowość poznawczą - autorki, która, zanurzona w doświadczeniu, tworzy narrację, koncentrując się na jednostkowych zdarzeniach. Moment kluczowy dla decyzji o rekonstrukcji formy obrazu wiązał się z namysłem, jak to, co znajduje się na obrazie, jest zrozumiałe dla odbiorcy. Odtąd poszukiwana była forma do wyrażenia nie tyle treści, co przekazania samego doświadczenia macierzyństwa. To przetransponowanie przeżycia, na które składa się ogrom sytuacji, doznań niemożliwe jest do zobrazowania w jeden, konkretny sposób. Każde przedstawienie figuracyjne będzie zajmowało się ułamkiem tegoż doświadczenia. Pożądane stało się stworzenie dzieła o takiej konstrukcji, która próbowała będzie przekazać „pełnię” jego znaczeń, zamknąć w sobie ogół doznań. Nastąpiła rezygnacja z dosłowności.

Na oczach widza dotychczasowy sposób prowadzenia narracji uległ rozbiciu. Nowa wartość pojawiła się po zmianie optyki, stwarzając odmienną sytuację poznawczą. Kompozycja, dotychczas statyczna, często centralna, ulega dezintegracji. Pełne kadry obrazów z I grupy wyrażają również pewne podświadome treści – macierzyństwa, które wypełnia sobą wszystko. Jednak macierzyństwo to żaden fizyczny byt, a raczej stan, stąd późniejsza decyzja o rezygnacji z obrazowania konkretnych treści, a skupieniu się na odmiennej wizualnie formie. Uczynione to zostało przede wszystkim z myślą o odbiorcy, bowiem drogą do zrozumienia czy też odczucia tej szczególnej perspektywy poznawczej stało się ograniczenie w pewnym stopniu możliwości wzrokowego poznania w stopniu, jaki możliwy był w przypadku obrazów I grupy.

Zagadnienie szczególnego podejścia do kompozycji jako sposobu wywierania wpływu na możliwości poznawcze widza rozwijają poszczególne obrazy II grupy. Wciąż odnoszą się wszakże do macierzyństwa, z tą różnicą, że mają punkt odniesienia w postaci I grupy prac, czyniąc obiekt analizy z perspektywy poznawczej, którą ukazują,

i podejmując próbę jej zobrazowania.

Poniżej znajdują się opisy trzech prac grupy II. Dwie z nich to obrazy namalowane pierwotnie w serii wraz z obrazami grupy I, ostatnia powstała oddzielnie, w całości już po rozpoczęciu pracy nad II grupą cyklu.

3.1. Opis prac – Grupa II



il. 10. *Utracone w szczególe*, akryl na płótnie, 2017.

Kompozycja z 25 elementów o rozmiarach 20 x 24 cm, do dowolnej aranżacji

Obraz, który po ukończeniu został pocięty na części - rozbity na trudne do odczytania w sposób jednoznaczny fragmenty, które rozmieszczone zostały w przygodnej kompozycji. Z założenia uniemożliwia to odbiór obrazu w jego pierwotnej postaci i ukazuje analogię do macierzyństwa, od którego nie ma ucieczki i trudno do niego nabrać dystansu. Jest się „zanurzonym” w sytuacji – strumieniu zdarzeń, a perspektywa ogranicza się do widzianych z bliska fragmentów rzeczywistości, które co prawda składają się na całość, ale ta jest niemożliwa do ukazania. Możliwe – tak się wydaje – jest za to ukazanie tejże perspektywy, ograniczonej do wielu ujętych w bliskim kadrze fragmentów – strumienia zdarzeń, któremu towarzyszy pewien chaos. Uczynić to można jednak w sposób bardziej syntetyczny niż zakładała to pierwotna forma prac.



il. 11. *Za blisko (by zobaczyć)*, akryl na płótnie, sukno, 106 x 130 cm, 2017

Ukazanie perspektywy zbyt bliskiej, by „ogarnąć” (wzrokiem) całość. Unaocnienie widzowi na podstawie schematu wzrokowego podobnego mechanizmu myślowego, jaki towarzyszył pracy nad pierwszą grupą prac cyklu. Poprzez nałożenie na pierwotny obraz warstwy, która go zasłania, pozostawiając widocznym tylko mały fragment, ograniczona zostaje możliwość jego pełnego wzrokowego poznania. Niewielka skala odkrytego elementu zmusza do podejścia bliżej, aby poznać szczegóły. Fizyczny dystans dzielący widza od płótna zostaje skrócony. W efekcie perspektywa staje się zbyt bliska, by w pełni obejrzeć obraz, nawet gdyby ten został odkryty²².

Istnieje jednak sposób, by przyjrzeć się bliżej obrazowi, a nawet poznać go w całości. Został on wyposażony w mechanizm, który pozwala na przesuwanie „okna” po powierzchni płótna, odkrywając kolejne jego fragmenty. Jednocześnie zasłania inne, nawet te, widoczne uprzednio, czym nie pozwala ujrzeć całości, inaczej niż w tylko przez rekonstrukcję jego wizerunku w pamięci. Podobnie macierzyństwo, które zobrazować można tylko za pomocą pewnych umownych treści, gdyż żadne przedstawienia materialnych obiektów nie są z nim tożsame, „ujrzane” czy też „pojęte” zostać może tylko mentalnie – poprzez poznanie i zrozumienie jako pewnego stanu²³.

22 A. v. Hildebrand (rzeźbiarz, uczeń i zwolennik myśli Konrada Fiedlera dotyczącej formy apriorycznej w estetyce); „Odróżnił on (...) widzenie z bliska (*Nahbild*) i z daleka (*Fernbild*). Przy patrzeniu z bliska oczy są w ruchu, obiegają kontury przedmiotu. Takie patrzenie jest w praktyce życia potrzebne do zapoznania się z oglądanym przedmiotem, ale nie służy pięknu i sztuce: ciągły ruch oczu przeszkadza wytworzeniu jednolitego i wyraźnego obrazu. Obraz taki formuje się dopiero przy widzeniu z daleka; wtedy dopiero powstaje jasna i utrwalona forma potrzebna dziełu sztuki i dająca zadowolenie estetyczne.” Władysław Tatarkiewicz, „Dzieje sześciu pojęć”, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 280.

23 „Wszystkie dane naoczne, jako dane zmysłowe, opierają się na pobudzeniach (*Affektionen*), pojęcia zaś na funkcjach (*Funktionen*). Rozumiem zaś przez funkcję jedność czynności podporządkowywania różnych przedstawień jednemu wspólnemu przedstawieniu. Pojęcia więc opierają się na samorzutności myślenia, tak jak zmysłowe dane naoczne na zdolności odbierania podniet (*Eindrücke*). Z tych zaś pojęć intelekt może zrobić tylko ten użytek, że za ich pośrednictwem sądzi. Ponieważ żadne inne przedstawienie, wyjąwszy tylko oglądanie, nie dotyczy bezpośrednio przedmiotu, więc pojęcie nie odnosi się nigdy bezpośrednio do przedmiotu, lecz tylko do jakiegoś innego przedstawienia tegoż przedmiotu (bez względu na to, czy to będzie jakaś dana naoczna, czy już nawet pojęcie). Sąd jest więc pośrednim poznaniem przedmiotu, a więc przedstawieniem przedstawienia tego przedmiotu. W każdym sądzie występuje pojęcie, które odnosi się do wielu przedstawień, wśród nich zaś obejmuje także dane przedstawienie”, Immanuel Kant, „Krytyka czystego rozumu”, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 109-110.



il. 12. *Dyspersja*, akryl na płótnie, 2017. Kompozycja: 2 elementy o rozmiarach 50 x 60 cm, 4 elementy o rozmiarach 30 x 30 cm, 6 elementów o rozmiarach 20 x 20 cm

W stosunku do poprzedniego obrazu następuje kontynuacja rozwoju formy, która ukazuje i „zasłania” jednocześnie. Kompozycja składa się z mniejszych skalą płócien. Przedstawia bliskie kadry, częściowo możliwe do rozpoznania, kiedy indziej zbliżające się do abstrakcyjnych form. Wyjęte z rzeczywistości i codziennego otoczenia mają swoją rolę w budowaniu narracji związanej z macierzyństwem.

Ten sam obszar wizualny, jako punkt odniesienia, staje się nośnikiem różnych znaczeń. Dla autorki pozostaje czytelny, bowiem wiedzę o nim czerpie z doświadczenia i bezpośredniego poznania, a same obrazy stanowią do niego jedynie skrót, przekształcając się w autorski meta-kod. Dla postronnego widza ta zawężona perspektywa prowadzi z kolei do obrania z konkretnych treści. Ta „zmienna” optyka jest analogią do sytuacji, w której obydwójce się znajdują.

W pierwotnym ujęciu - I grupy obrazów - obiekt „znaczył”, był wypełniony narracyjną formułą, która przekazywała wiedzę „z góry” w postaci bezpośredniego podania. W przypadku II grupy tak literalny przekaz został zastąpiony przez rozwój formy mającej na celu stworzenie sytuacji/relacji między dziełem a odbiorcą, w której zdobędzie on wiedzę za pomocą bezpośredniego poznania (*aposteriori*)²⁴, bez konieczności odwoływania się do posiadanych zasobów informacji o świecie. Musi jednak wejść w relację z innymi obrazami cyklu, by zbudować własne znaczenie czy też wyjaśnienie tego, co widzi.

²⁴ „(...)to, co jest jedynie zapożyczone z doświadczenia, jest, jak się zwykle mówi, poznawane tylko *a posteriori* lub empirycznie”, tamże, s. 53.

4. Obszary i zakres twórczych odniesień

Charakterystyczna triada zawarta w tytule pracy „Kobieta-matka-artystka (...)” daje mi szczególny punkt widzenia oraz jasno określa zakres porównawczy - inspirującym materiałem do odniesień jest dla mnie twórczość traktująca o macierzyństwie, a tworzona przez same kobiety. Wybór ten został ponownie jednak ograniczony do rodzimego obszaru kulturowego oraz czasu powstania, kładąc nacisk na okres ostatnich kilku, a maksymalnie kilkunastu lat. Wówczas sytuacja ich powstania, tzw. moment dziejowy, jest relatywnie jednorodny i jeśli stanowi punkt odniesienia, pozwala przeprowadzić lepszą analizę porównawczą poszczególnych postaw twórczych. Istnieje znacznie szerszy krąg dzieł traktujących o macierzyństwie, które stanowią dla autorki obiekt zainteresowań, jednak wykraczających poza nakreślony obszar badawczy. Pozwolę sobie wskazać jeden zaledwie taki przykład, w osobie Louise Bourgeois.

Maman (1999), ogromny pająk – a raczej pajęczycza – odnosi się do matki artystki. Zasadniczo, wyraża zatem inną relację aniżeli do tej pory omawiane, w której to Bourgeois występuje z perspektywy dziecka²⁵. Ten antropomorficzny obiekt budzi przerażenie i fascynację zarazem. Jest dziełem odnoszącym się do archetypu matki. Silnej, sprytnej, pracowitej, ale też budzącej majestatyczne uczucia, która tak jak gotowa jest obdarzyć schronieniem między swymi potężnymi odnóżami, tak i gotowa jest ruszyć do ataku. Te sprzeczne emocje, a zarazem pierwotny lęk, odruch odrazy, jaką większość ludzi odczuwa w kontakcie z pajakiem, opisywać mogą metaforę „splątanych” często relacji z matką. Kariera Louise Bourgeois, na co warto zwrócić uwagę, rozkwitła w stosunkowo zaawansowanym wieku. Wcześniej - w okresie młodości, wczesnej dojrzałości – również była aktywna twórczo, jednak prowadzone przez nią działania miały inną skalę, dosłownie i w przenośni. Upatrywać w tym można stopniowej ewolucji formy jej wypowiedzi artystycznej, ale warto również rozważyć wpływ sytuacji osobistej w okresie, w którym zajmowała się po prostu opieką nad dziećmi i prowadzeniem domu, o czym wyraziście „donoszą” jej ówczesne dzieła, a przede wszystkim cykl *Femme maison* (1946-47), wykorzystujący „osobistą quasi-figuratywną symbolikę, której przykładem mogą być domy zajmujące w figurze kobiety miejsce głowy”²⁶ Trudno o bardziej sugestywne przedstawienie kobiety-matki-artystki „udomowionej”, przytłoczonej macierzyństwem i powiązanymi z nim obowiązkami.

²⁵ <http://tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-spider-al00354>, data dostępu: 14.01.2017.

²⁶ „Kobiety, sztuka i społeczeństwo”, Whitney Chadwick, Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o. o., Poznań 2015, s. 339.

Pozostałe przykłady przedstawiają działania aktualnie tworzących polskich artystek, posługujących się różnymi mediami: są wśród nich zarówno figuracyjne prace malarskie, również posługujące się symbolem, jak i fotografie czy instalacje. Są to dzieła raczej problemowe, świadome kontekstu społecznego i sytuacji kobiet, niekiedy sytuujące swoje wypowiedzi na pograniczu tabu. Wśród artystek, które zwróciły moją uwagę znalazły się m.in. Beata Ewa Białecka, która łączy w swoim malarstwie znaczące dla moich poszukiwań wątki – kobiety, wokół której toczy się narracja jej prac (również matki) - a która poprzez rozwiązania formalne nawiązuje do tradycji ikon sakralnych i ich znaczenia. Dochodzi do skonfrontowania płaszczyzny symbolicznej z treściami figuralnymi, łącząc współczesną wypowiedź ze znaczeniem, jakie samodzielnie niosą treści kultury, której symbolikę wykorzystuje²⁷; Elżbieta Jabłońska, znana m.in. z projektu „Supermatka”, w ramach którego na serii billboardów Zewnętrznej Galerii AMS pokazała „toczone” przez siebie *Gry domowe*, gdzie w strojach superbohaterów jako „super matka” pozuje z synem²⁸. Cały projekt z humorem i pewną ironią komentował sytuację współczesnych kobiet, do czego Jabłońska odwrotnie niż Ewa Białecka posłużyła się inspiracjami i mediami kultury najnowszej i popularnej. To z resztą jeden z wielu projektów Jabłońskiej, w których nawiązuje ona do stereotypowych ról kobiet; Monika Zielińska²⁹, posługując się medium fotografii oraz rzeźby/instalacji szerzej dotyka problematyki związanej z kobietami. Wśród tych, które bezpośrednio odnoszą się do macierzyństwa, znajdują się m.in. zdjęcie *Genealogia/Ginealogia [Blizna po matce]* oraz instalacja *Jak dorosnę, będę dziewczyną*.

Ostatnie prace, na które pragnę zwrócić uwagę, są autorstwa Natalii Bązowskiej, a przede wszystkim „Rodzisko”, instalację artystki z 2012 roku³⁰.

Wymienione artystki na różne sposoby poruszają kwestie związane z macierzyństwem, część z nich podejmuje się „polemiki” z macierzyństwem, czyniąc z niego kontekst, jednak poszerzając jego granice o inne obszary, przede wszystkim recepcji macierzyństwa przez współczesną kulturę. Pozytywnie zaskoczyła mnie

27 <http://ckis.konin.pl/2016/04/02/malarstwo-beaty-ewy-bialeckiej-akupiktury>, data dostępu 15.12.2016.

28 „Artystki Polskie”, red. Agata Jakubowska, Wydawnictwo Szkolne PWN ParkEdukacja, Warszawa-Inowrocław 2011, s. 452.

29 <http://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta#blizna>, data dostępu 13.01.2017.

30 Przestrzeń jednej z sal galerii CSW „Kronika” zaaranżowana została wówczas niczym matczyne łono i oddziaływała na odbiorców mocno empirycznie. Każdy kto chciał się przekonać, jak wygląda, mógł dostać się wnętrza przez zwoje czerwonej niby-kotary. Tam, w miejscami tylko rozświetlonym półmroku, przy stłumionym odgłosie bicia serca, dotykając miękkiej materii, w którą mógł się wtulić, odpocząć od odgłosów świata, oceniał, jak się tam czuje. Na tym odczuciu zależało artystce najbardziej – o czym mówiła, posiłkując się ideą „rebirthingu”. Warto również zauważyć, że wystawa odbyła się przy poparciu fundacji „Rodzic po ludzku”, co sugeruje, jak szeroki był jej obszar oddziaływania.

Źródło: <http://www.bazowska.com/>; data dostępu: 1.10.2016.

wspomniana powyżej instalacja Natalii Bażowskiej. Jej odmienna stylistyka i bezpośrednie odwołanie do fizycznego doznania, jakiemu poddaje widza artystka, czynią tę pracę wyjątkowo interesującą.

Każda z zaprezentowanych artystek prezentuje unikatowe na swój sposób podejście do obrazowania macierzyństwa w swojej sztuce, przy czym żadna z nich nie stanowi modelowego przykładu odniesienia do mojego malarstwa. Niektóre cenię bardziej za aspekty formalne, inne za podejście do tematu, jednak ich obecność zdaje się potwierdzać moje założenia o istniejącym, szczególnym wpływie macierzyństwa na kondycję twórczą kobiet-artystek, utożsamianym częściowo z sytuacją kobiet-matek w społeczeństwie, co ujawnia się także w problematyce wielu dzieł, m.in. wymienionych powyżej.

5. Wnioski

Praca nad cyklem „Kobieta-matka-artystka. Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości” była rozciągnięta w czasie. W okresie, kiedy ważyły się losy problematyki pracy doktorskiej, przeżycia związane z urodzeniem dziecka ciążyły tak emocjonalnie, jak i fizycznie³¹. Praca nad tematem macierzyństwa wiązała się z pewnym kosztem emocjonalnym, obejmowała obnażenie siebie. Aktywność twórcza, choć trudno ją było wpisać w rytm początkowego chaosu zdarzeń, jakim jawiło się macierzyństwo, była swego rodzaju panaceum - skupieniem, które pozwalało ulecieć myślom i emocjom dnia codziennego. Mimo rozważania pewnych problematycznych kwestii, jakie niosła ze sobą nowa sytuacja, cykl nie jest bynajmniej wymierzony przeciw rodzicielstwu jako takiemu. Dotyka jednak funkcjonowania kobiet w rzeczywistości, która stawia wyzwania na wielu polach, gdzie macierzyństwo często nie jest wpisane w funkcjonowanie, wśród przypisanych im ról społecznych i stereotypów powielanych przez współczesną kulturę masową.

Czerpiąc z figuracyjnej formy malarskiej, I grupa obrazów cyklu wyraża treści problematyczne związane z macierzyństwem. Są to formy czerpiące z bezpośredniego poznania autorki - *a posteriori*. Z punktu widzenia odbiorcy, stają się jednak przedstawieniami, które "prawdę" o doświadczeniu macierzyństwa przekazują za pomocą zbioru pewnych treści, niejako w postaci gotowych sądów (*apriorycznych*)³². Mają charakter w znacznym stopniu narracyjny, a w mniejszym stopniu transponują samo doświadczenie macierzyństwa w sposób, który bez odwołań do pewnego nabytego zasobu wiedzy o świecie pozwoliłby widzowi zbudować wyobrażenie o podobnej sytuacji. Ten dysonans pomiędzy własnym doświadczeniem i emocją, jaką ono wyzwała, a narracyjną formą przekazu, która studzi ten ładunek obecny za obrazem, doprowadził do decyzji o kontynuowaniu cyklu w odmienionej postaci mającej na celu w większym stopniu transponować samo „doświadczenie” związane z macierzyństwem. W ocenie autorki było to możliwe do zrealizowania przez ukazanie perspektywy samego podmiotu - matki, która, zanurzona w doświadczeniu, tworzy narrację, koncentrując się na jednostkowych zdarzeniach; co miało miejsce podczas pracy nad I grupą obrazów.

31 Por.: pierwszy paragraf w opisie obrazu „Vacuum”.

32 „Ponieważ to, w czym się wrażenia jedynie porządkują i mogą być wstawione w pewne formy, samo nie może być znowu wrażeniem, więc materia wszelkiego zjawiska jest nam wprawdzie dana tylko *a posteriori*, ale forma jego, na ich przyjęcie gotowa musi cała tkwić *a priori* w umyśle i dlatego musi być rzeczą możliwą rozważać ją całkowicie w oddzieleniu od wszelkiego wrażenia.”, Immanuel Kant, op. cit., s. 74.

Subiektywny, poddany emocjom obraz macierzyństwa zastąpiony został przez bardziej syntetyczną, ale i zindywidualizowaną formę plastyczną. Uczyniono to przede wszystkim przez redukcję wprowadzanych treści oraz zmianę sposobu wizualizowania na mniej przedstawieniowy. Korzystając z własnych doświadczeń autorki – wyjętym z całości kadrom nadano nowe znaczenie. Co prawda utraciły swoją pierwotną czytelność, ale zyskały status nadrzędny, budując swoisty, skodyfikowany metajęzyk sztuki autorki, opierający się o wcześniej wypracowaną symbolikę kolorów – przede wszystkim czerpiący z opisanych uprzednio znaczeń szarości tła i „ścierających się” ze sobą czerwonego oraz niebieskiego – wyrażających rywalizację dwóch pierwiastków, duchowego i cielesnego.

Ten splot formy i treści, która traci na (literalnym) znaczeniu, by pozwolić określić ją na nowo, wymagał pewnej drogi, która wiodła przez swoiste „ćwiczenia” malarskie – obrazy figuracyjne o problematyce bliskiej autorce. Jednak ich realizacja ujawniła nowy wymiar tego doświadczenia, przypisując je do konkretnej sytuacji – miejsca i czasu. Doprowadziło to do opracowania bardziej uniwersalnej formy wyrazu. Z jednej strony zindywidualizowanej artystycznie, z drugiej strony bardziej syntetycznie implikującej pewne znaczenie. Rozpoczęło to rozdział w twórczości opartej o nowo rozwinięty sposób obrazowania – *metajęzyk doświadczenia*.

W zestawieniu obrazy pełniej ilustrują zagadnienie, które poddane było analizie. Przedstawienie macierzyństwa ukazanego zarówno jako suma pewnych własnych sądów, ale też i wizja, która sama pozwala na rewizję, tj. poznanie, z czego wynika pewne szczególne rozumienie tematu, zdają się właściwie realizować podjęty problem tak w warstwie treści, jak i formy plastycznej, która została dzięki temu rozwinięta.

6. Bibliografia:

- „Artystki Polskie”, red. Agata Jakubowska, Wydawnictwo Szkolne PWN ParkEdukacja, Warszawa-Inowrocław 2011.
- Bauman Zygmunt, „Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.
- Chadwick Whitney, „Kobiety, sztuka i społeczeństwo”, Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o. o., Poznań 2015.
- Freud Sigmund, „Kultura jako źródło cierpień”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
- Kant Immanuel, „Krytyka czystego rozumu”, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.
- Mieszek Małgorzata, „Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów”, w: „Kolor w kulturze”, red. Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010.
- Mikiciuk Elżbieta, „Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie”, w: „Kolor w kulturze”, red. Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010.
- Oseka Andrzej, „Spojrzenie na sztukę”, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Rzepińska Maria, „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Rzepińska Maria, „Studia z teorii i historii koloru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Tatarkiewicz Władysław, „Dzieje sześciu pojęć”, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Zdrenka Magdalena, „Patent na kolor. Yves Klein – niebieska twórczość” w: „Kolor w kulturze”, red. Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010
- <http://ckis.konin.pl/2016/04/02/malarstwo-beaty-ewy-bialeckiej-akupiktury>
- <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny>
- <http://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta#blizna>
- <http://latindictionary.wikidot.com/noun:mater>
- <http://tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-spider-al00354>
- <http://www.bazowska.com/>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Two-Face>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>

7. Spis ilustracji

- il. 1. *Pejzaż pokojowy*, 140 x 100 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 2. *Two-Face*, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 3. *Foka*, 40 x 120 cm, tryptyk, akryl na płótnie, 2017.
- il. 4. *Mater*, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 5. *Bez tytułu*, tryptyk, 40 x 120 cm, akryl na płótnie 2016.
- il. 6. *Próżnia*, 100 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 7. *Miałam malować, będę gotować*, 120 x 100 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 8. *Pod stołem*, 100 x 140 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 9. *Parasol*, 100 x 140 cm, akryl na płótnie, 2016.
- il. 10. *Utracone w szczególe*, akryl na płótnie, 2017.
Kompozycja z 25 elementów o rozmiarach 20 x 24 cm, do dowolnej aranżacji
- il. 11. *Za blisko (by zobaczyć)*, akryl na płótnie, sukno, 106 x 130 cm, 2017
- il. 12. *Dyspersja*, akryl na płótnie, 2017. Kompozycja: 2 elementy o rozmiarach 50 x 60 cm, 4 elementy o rozmiarach 30 x 30 cm, 6 elementów o rozmiarach 20 x 20 cm

8. Streszczenie opisu pracy doktorskiej

Opis prac, jak i sam cykl „Kobieta – matka – artystka. Macierzyństwo jako autobiograficzny motyw w twórczości” dzieli się na dwie części. Pierwsza grupa prac to obrazy figuracyjne, które wykorzystując elementy symboliczne, nawiązują do popularnych treści związanych z macierzyństwem. W opisie tych obrazów w pierwszej kolejności przedstawiona jest sama problematyka związana z tematyką dyplomu. Towarzyszą temu reprodukcje i wyjaśnienia dotyczące pojawiających się elementów znaczących. Następnym etapem są kwestie konstrukcji samego obrazu od strony analizy formalnej.

W drugiej części cyklu nastąpiło zwrócenie ku wewnętrznym, niezależnym od czynników zewnętrznych (kulturowych), stanom związanym z macierzyństwem. Podstawowa różnica widoczna jest w formie dzieła plastycznego – nastąpiło „rozbitcie” obrazu na mniejsze elementy, które samodzielnie tracą czytelność/rozpoznawalność, co za tym idzie, również narracyjność. Kontekst, który wynikał z treści obrazów I grupy, w przypadku II jest znacznie trudniejszy w odbiorze. Subiektywny, poddany emocjom obraz macierzyństwa zastąpiony został przez bardziej syntetyczną, ale i zindywidualizowaną formę plastyczną. Uczyniono to przede wszystkim przez redukcję wprowadzanych treści oraz zmianę sposobu wizualizowania na mniej przedstawieniowy. Korzystając z własnych doświadczeń autorki – wyjętym z całości kadrom nadano nowe znaczenie.

Z perspektywy teorii sztuki najważniejsze rozważania odotoczą analizy symboliki kolorów użytych w obrazach oraz refleksji nad kwestią postrzegania, percepcji jednostki wystawionej na oddziaływanie dzieła sztuki. Interpretacja tego zagadnienia została dokonana przede wszystkim dzięki metodzie porównawczej, która analizując dwie grupy obrazów, wykazała odmienne podejście w sprawie przekazu „treści”. Różnica ta bierze się z kolei z odmienności cech formalnych dzieła oraz innego nastawienia poznawczego autorki podczas tworzenia poszczególnych grup prac.

W zestawieniu obrazy pełniej ilustrują zagadnienie, które poddane było analizie. Przedstawienie macierzyństwa ukazanego zarówno jako suma pewnych własnych sądów autorki, ale też i wizja, która sama pozwala na rewizję, tj. poznanie, z czego wynika pewne szczególne rozumienie tematu, zdają się właściwie realizować podjęty problem tak w warstwie treści, jak i formy plastycznej, która została rozwinięta.

A woman-mother-artist.

Maternity as an autobiographical motif in art.

1. Introduction

A human being and everything related to this being, the whole burden of dilemmas, doubts and experiences, this is what my art is focused on. I have chosen painting, but the discipline is of secondary significance in this very situation. The cognitive perspective does matter – the subject which is basically human. This is the axis of my art, and it made me choose for my doctoral thesis a topic underpinned with my own experience and private life.

1.1. Motives for choosing the issues

The time of doctoral studies coincided with my motherhood – an experience so very new and so very important for me. Besides a natural inspiration this situation was, I found that combining my new experience with my studies would be the right way to reconcile the pace of life with my work as an artist. It was a kind of artistic strategy which opened a treasury of human experiences, and made also possible to continue my work as an artist and, later, as an academic. An escape from my daily duties, however not that far to split me intellectually and emotionally – this strategy helped me to unite, to merge these two spheres of my life.

This is a simplified perspective. In fact the decision to combine the studies with my artistic activity revealed a woman-mother-artist context, so special and unique for me, which enables me both to notice the impact of this triad on female creativity, and to observe in a unique way the narrative constructed around maternity. I must add that besides positive feelings, which are usually associated with this period, there were also hard moments and difficult aspects which needed great effort and caused an internal struggle. However the latter are usually discussed much less. The aim was to create a message which would cover various issues, and within the unique situation of woman-mother-artist I found myself in, would help to understand better how these “components” influence each other.

2. A woman-mother-artist. Maternity as an autobiographical motif in art.

An introduction to the cycle.

A dissertation, as a part of this work, is, besides being a complementary description, a kind of author's diary, a collection of thoughts and comments to the pictures which have been painted for various reasons, though focusing on maternity, first of all.

Both the description and the “Woman-mother-artist. Maternity as an autobiographical motif in art” cycle are divided into two parts. The first group of works (later called Group 1) consists of figurative pictures which refer to popular contents related to maternity using symbolic elements. In the description the problematic aspects of the thesis are presented at first. They are accompanied by the reproductions of the paintings and explanations referring to the meaningful elements. The analysis of a picture as a form, as a structure, is the next stage. Primordially I was developing my thesis in this direction.

The second group of paintings (later called Group 2), “expressing maternity”, was to show the subject's point of view – a mother limited to the time-and-space relation formed by the string of everyday, constantly repeated actions. Thus conceptualized maternity revealed itself as multitasking – a set of never ending activities. Their amount and simultaneousness (for example: cooking – changing – thinking of a picture) get the attention low, transform it into a kind of constant vigilance, a stand-by state, where energy is being distributed through many channels to carry out short lasting, most often cyclical activities.

The second part of the cycle is focused on the internal states related to maternity, not dependent on external (cultural) factors. The basic difference can be noticed in the structure of paintings – a picture has been “broken” into smaller elements which individually, separately, have lost their legibility, are much less recognizable, and due to this less narrative. The context being the result of the contents of the pictures from Group 1 is much more difficult to be perceived in case of Group 2.

The fragmentary structure of these pictures is to make the whole object less recognizable, sometimes even unrecognizable. The author found that reducing the picture to a fragment can be symptomatic for presenting the state of distraction which goes together with the constant and ceaseless strong physical and psychical involvement. The subject's cognitive perspective is strongly distorted by the excessive density of the situation and the lack of detachment. This unique psychophysical state has been shown by a transformation of the picture's structure. A perceiver “is deprived” of the possibility to

read the work's content, and can notice this change making a comparison with the pictures from Group 1. This new viewpoint is the result of breaking the static, often central composition, into scenes which previously such a clear depiction consisted of.

The analysis of the symbolism of colours used in the paintings, as well as the reflection on perception of an individual impacted by a work of art, turned out to be the most important from the theory of art point of view. The comparative method was applied to analyse this problem – the analysis of two groups of paintings revealed the different approach to the transmission of “contents”. This difference is the result of dissimilar forms of paintings, and not the same attitude of the author while creating Group 1 and Group 2. The first one focuses on the social context – the discourse that has grown around maternity and is present in our culture. The other one is orientated, to large extent, towards the analysis of Group 1 – perceivers' reception and their cognitive perspective are as important as the contents transmitted so far. “The centre of gravity” is now within the area of art, and the aim is to message the truth about the (maternity) experience in the best possible way.

2.1. Description of the works – Group 1

The titles of my works are quite significant, often they complement the picture's meaning or are the author's commentary. Many a time it is a pun very important for me, like in the case of *Room Landscape*, which privately I used to call *red October*. Both the picture and the title touch a few aspects very important for myself. This time a landscape, as a kind of an art form, has been used quite metaphorically. The pose of the family members is just a single scene from everyday life. While the open space, usually shown in pictures of this kind, is ostensible.

Having entered the state of maternity my “perspective” changed, the centre of gravity moved from what was outside to what was, literally and metaphorically, inside. There is a correlation between my painting and this area of perception so difficult for words. The title is to shorten the distance between the open space of classical landscape and a metaphoric, closed space of a room which becomes an infinity for someone who, like a mother with her baby, spend in it a lot of time.



Fig. 1. *A Room Landscape*, 140 x 100 cm, acrylic on canvas, 2016

Due to its horizontality this family scene is similar to compositions of many classic landscapes. The second part of the title – *Red October* – refers to my personal situation, the time of childbirth and complications indicated by the red colour meaning the blood. The phrase “Red October” refers to something else, too. This is the name of a submarine from the film titled “The Hunt for Red October”. Although the film and the picture has nothing in common, they both share the game in playing roles. This is how a child plays looking through an imagined periscope, while the space of the room expands upon new fantastic worlds. The mother's body has been grabbed with no resistance and is used as a support in the game – it anyway stays motionless in the process of feeding. “Appropriation” is the key word here, for the stage of giving up one's own independence can hardly be accepted.



Fig. 2 *Two-Face*¹, 100 x 120 cm, acrylic on canvas, 2016



Fig. 3 *A Seal*,
40 x 120 cm, triptych,
acrylic on canvas, 2017

Beauty is in the eye of the beholder – an English proverb

¹ The title is based on the nickname of a character from Batman films <https://en.wikipedia.org/wiki/Two-Face>. He is obsessed by dualism, number 2, and suffers the split personality.

The *Two-Face* picture is associated with the *Seal* triptych. Together they show, a bit exaggeratedly, how temperamental, unstable and uncertain women are when perceiving their own bodies. They torment themselves in front of fake “audience”, while in fact they themselves are the most severe critics. They see themselves, their own bodies, but they “look” at them with someone else's eyes². They are like circus seals, trained for making tricks to satisfy “strangers”. Taking care of the look is an element of culture and health indispensable for any sex, however some female beauty practices are close to absurd and feed the market of mass culture: new “super” anti-wrinkle creams, miracle diets, etc. The look, or the *image*, becomes one of the superior values. Maternity is not the exception to this rule, for in the mass media world it has been placed somewhere in between “recovering after pregnancy” and “sharing your career with bringing up your kids”, and it really doesn't suit the reality, while in market strategies its idealized picture can be found somewhere in between the breakfast TV shows and tabloid press.

2 „(...) on a body, like on thoughts and feelings, the society impresses its shape, (...) sculpts newer and newer figures, according to newer and newer models and with newer and newer chisels”; Z.Bauman, *Body and Violence in the Face of Postmodernity*, („Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, p.70).



Fig. 4 *Mater*³, 100 x 120 cm, acrylic on canvas, 2016

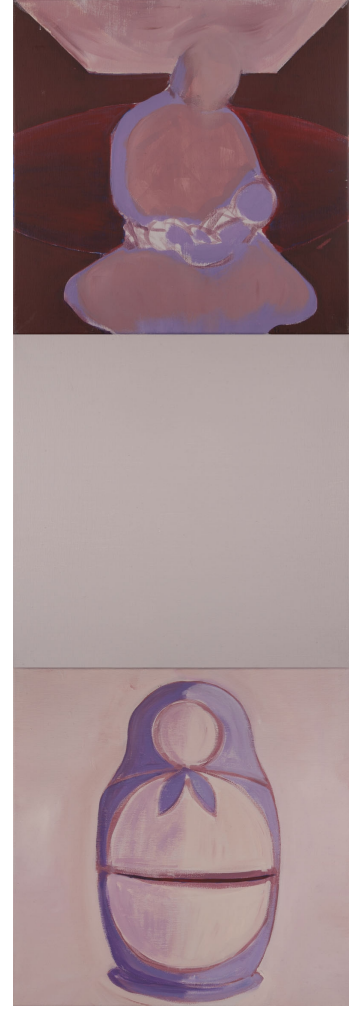


Fig.5 Untitled, triptych, 40 x 120 cm, acrylic on canvas, 2016

3 Mother in Latin, <http://latindictionary.wikidot.com/noun:mater>.

A mother like many others. Ordinary, in a refuge of her home, when nobody can see her. Unlike an icon which everybody can recall, rather undressed than wearing fancy clothes. Compared to Madonnas she is neither impeccably beautiful nor stately like a statue. She's natural, free. Or at least she would like to be so. The 20th century stripped many an attire from maternity, dressed it in some new ones which were not to cover the body, because the body had to be ideal, fit, that's the best, and downloaded to Instagram or Twitter, since Facebook has been a bit out of fashion.

The untitled triptych associated with the *Mater* makes the most of the simplified silhouette posed similarly to the one in the picture. The schematic figure emphasizes the features so characteristic for the well known icons of St. Mary and the baby Jesus. Such similarity indicates a common cultural paradigm associated with the evoked image, as well as the iconic maternity itself – devoted entirely to nurturing. This way of thinking is still present, because strongly linked with the cult, and glorifies the attitude so far away from modern reality.

The triptych's central part is filled with grey-pink paint, colour of the background, this time playing the role of a picture itself. Pink is the colour where white – the colour of innocence and of the Icon's maternity dimension unreal for us – with red – the colour of the living flesh. It appears in the slit between two parts of matrioshka presented in the third element of the triptych – a doll which demonstrates, in a simple play, the truth of nature and biological determination of maternity. Today it is regarded mostly as a souvenir, and as a toy of our grandmas, but it delights with its simplicity and not oblique form.



Fig. 6 *Vacuum*, 100 x 120 cm, acrylic on canvas, 2016

Vacuum shows a reflection on art as a job pushed aside, being not noticed by the others like they used to notice the role of mother, which had not only physical impact on my possibilities, limiting for some time my involvement in art, but first of all distracted me and made me change my own cognitive perspective, which I noticed later; this change was analysed more thoroughly during my work on Group 2.

A space above me on the canvas – symbolic void and vacuum – should be filled with my own paintings. The search for what is surreal, what leads through vague space to individual creation, goes together with the “here and now” aspect of life – the thought about current affairs is compulsive and pushes our attention in one direction. In this aspect the motif of maternity in my own art has got my emotions off my chest.

This work partially refers to the discussion on maternity among female artists, how it influences them. And there are plenty of comments, not only artistic, made by female artists who are mothers and by those who are not. These are various opinions and manifestations – from the source of inspiration, through maternity as an element of womanliness or Nature, up to renouncing offspring and nurturing as impossible to be shared with art in a satisfactory way⁴. However there is no time and space here to discuss them in detail – chosen examples will be presented further⁵.

4 Marina Abramovic, a performer of worldwide renown, admitted that she had given up the idea of having children, because it would be impossible to share motherhood with career as an artist:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>, access: 7.12.2016.

5 See: 4. Art references.



Fig.7 *I was to paint, I will be cooking*, 120 x 100 cm, acrylic on canvas, 2016

I was to paint, I will be cooking was painted right after *Vacuum* and it continues the discussion on art (being an artist) as opposed to family duties (being a mother).

Realism has been blurred here by the colours which are not relevant to the real world. Cold, bluish tone of the skin. The hair which lost their natural colour. Only the contour of the figure has not been distorted. Our attention is drawn by the corner with two contrasting patches: blue and red – the other corner seems neglected (is it a window or an easel? it's not clear) and pushed aside by what meets our basic, daily demands. The conflict between these two spheres is shown by symbolic combination of blue and red⁶ referring to different areas of living and different needs.

6 See: the symbolic aspect of colours described in 2.3 Towards the colour allegory – the question of colour



Fig. 8 *Under the table*, 100 x 140 cm, acrylic on canvas, 2016

Under the table is a portrait. A child who in the middle of playing falls asleep where she's exhausted. This is the scene so well known to many parents, but our attention is drawn by a doll lying near the girl's hand – a Barbie doll, one of many so popular varieties of this toy. Toys are very important in the process of socialization⁷, because they are used

7 Z. Bauman, op. cit., p.69

in its very early stage. This is not the point to demonize this very doll – as Zbigniew Libera has already noticed we can play in various ways⁸. Our intentions are what counts – we can use the same Lego blocks to build a house or a concentration camp. It is important to become aware of stereotypes, in this case referring to women, which can be imprinted in the childhood by toys of that kind.

An Umbrella – this picture has been added to the cycle as one of the last paintings and it is a bit separate work. This is the reaction to the train of black protests, or demonstrations against the anti-abortion bill, that took place all over Poland in autumn of 2016, and to the long lasting discussion in mass media. My work does not support any side of the conflict. Let it be my privilege to keep my opinion for myself.

What is in the picture? The umbrella covers, but also protects. Against what? Maybe against intrusiveness, against knowing too much about those hidden behind it. Thus the umbrella becomes a symbolic figure, while the black protest and its attributes, black clothes and umbrella, are but this symbol's contributions. The right to privacy, which is more and more doubtful in the times of excessive exhibitionism in social media, and the right to decide about oneself becomes really important questions.

8 <http://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny>, access: 1.12.2016.



Fig. 9 *An Umbrella*, 100 x 140 cm, acrylic on canvas, 2016

2.2 Symbolic elements

I wanted to implement into my paintings a language of signs/symbols related both with the experience and the tale in the pictures. Thus some elements have appeared which seem not so important at first glance, but are the significant context for the analysis of the pictures. Barbie doll, matrioshka, seal, or umbrella would mean something else as independent objects. In the pictures, as their elements, they complement the issues.

The first two symbolic elements on the list come from the area of my own experience – Barbie, an “icon” among dolls for girls, which brings to playing a special understanding of womanliness, and matrioshka, a doll totally different in terms of form and purpose – playing with each of these dolls is something really different.

The seal motif has appeared as a result of the association with a pose, which has not been shown in the picture, but the parallel itself has remained. What is the point then? A circus animal, before it delights the audience, has to be tamed and trained. So does a human being who socializes, has to learn and accept some canons: of beauty, of behaviour, of thinking. Our future aspirations, the way we perceive the world, whether we feel comfortable or not, where comfort is understood as self-confidence resulting from acceptance of one's own look, depend, to large extend, on what this set of canons consists of. A woman, in general, is under great social pressure due to her look. Inspired by the case of corset I decided to add this thread to my work. I was asked if I already had or wore a corset. A banal situation, but it made me ponder over how I perceive my body, especially now, having born a baby. This one and other apparently trivial remarks and comments made me aware that woman's body is appropriated by “strangers” who – maybe even unconsciously, because forced by the culture they were brought in – used to break a barrier of freedom, even of personal dignity, and claim the right to decide on someone's body, for example through comments men would never hear. Woman's body is appropriated not only physically during pregnancy and right after it, but it is also an object of social analysis thus letting strangers to enter the intimate sphere of physicality.

The umbrella is the last symbol/sign added to the cycle. It appeared in autumn 2016 in the context which made me take it almost as a ready sign. I didn't want to add to it next meaning, especially when the events have been quite fresh in the “common” memory, I came back to the basic function of an umbrella which covers, protects... it doesn't let us get wet, or let the undesired sunbeams or looks get through... I will repeat: my umbrella protects not only myself, but also my family, against excessive and sometimes ridiculous interest of people we don't want to be familiar with.

2.3 Towards the colour allegory – the question of colour

The imagery of the title triad of the cycle “Woman-mother-artist...” is based on figurative contents, thus brings a context to the picture – a narrative related to the surrounding, situation, etc. However I'm not interested in exploiting the reality literally. The figuration itself inspires me enough. Colour is the most unreal factor in my paintings and this is the colour that brings new meanings. At first it is chosen intuitively, since my work is divided into two stages: preparing the ground and making the colour imprimatura, and the painting act itself, which comes later.

In this cycle of pictures the colour of the ground is close to the colour defined as dirty or smoky pink, and described as light grey⁹ toned down by red when mixing red and black pigments with white ground. This stage, although the effects are often not so clearly visible later, is of great significance for me. This is not an accidental colour. Red¹⁰ is the colour of strong emotions – love, passion, also of life, stamina, blood and flesh¹¹. Red mixed with white gives a pure pink¹² little girls are so fascinated by. Its pastel form refers to innocence, maybe also to naivety. Black makes us think of a nocturne, of everything that is connected with the night¹³. It calms a colour down, makes it cooler and more mature. Creates a kind of emotional distance. This is the ground for next layers of the picture, however this “first touch” complements them, especially when contours and objects' projections are painted spontaneously, and new layers do not cover the canvas entirely¹⁴.

9 „Grey can be „colourful” and grey can be dirty (...), but we must be aware that the notions (...) [and] „grey” are for us nothing but a kind of key to talk about colour values of a work of art, a key based on the natural sequence of rainbow colours, and on associations rooted in our psychical structure”, Maria Rzepińska, „Nauka o kolorze i wiedza o kolorze” in „Studia z teorii i historii koloru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, p. 26.

10 „Red speaks about passion, love, martyrdom”, Elżbieta Mikiciuk „Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie” in „Kolor w kulturze”, edited by Zofia Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010, p. 68.

11 Małgorzata Mieszek „Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach”, *ibid.* p. 115.

12 „This is the favourite colour of girls' dresses”, Maria Rzepińska, „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, vol. II, p. 173.

13 „(...) black expresses mourning, deep sadness, symbolizes death”, *ibid.* p. 172

14 „Archetypical symbolism of colours and their emotional, associative, expressive value has always been important in art, although (...) It was a general convention within which artists proposed their own combinations of colours according to their sensitivity, their needs, demands of the epoch, „will of the form”. (...) Every great artist has his individual world of colours, scale, aesthetics which he creates and imposes on us as a law”, Maria Rzepińska, „Nauka o kolorze i wiedza o kolorze” in „Studia z teorii i historii koloru”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, p. 33.

The colour scale of the paintings reveals, to some extent, my subconscious predispositions as an artist, but it was my conscious decision to create such combinations of colours that could be used to express other contents than the literally ones. The light and colour are conventional, rather not borrowed directly but marked emotionally. Strong contrasts are created by clear, often visible contour line usually irregular. The chiaroscuro and tonality are to express the tension hidden behind a scene which itself seems so trivial. The used colours and their combinations often fuel anxiety, but do not refer directly to their meanings defined by culture, only base on their general impact. This is well illustrated by *An Umbrella* where the figures and their bodies are painted in rather cold tones ranging from a shade of green to violet – such flesh, usually naturally warm and pale pink, can cause a subconscious anxiety. Anxiety that can be found also behind the picture.

It was my deliberate choice to use red almost in all pictures as an element common for the whole cycle, and at the same time a colour accent or counterpoint, which unlike the general impact of the tonality has features of specific meaning in my painting. Besides being an ingredient of underpainting, parts of pictures in red draw closer attention¹⁵, for example in *Two-face*, signaling that the distinguished object can be a key to some contents. In *I was to paint (...)* the red fragment stands out from the background emphasizing the elements touching it, brings trembling to the adjacent “bluish tones” and the figure in azure. These are not the colours of Nature – the image of Nature has been distorted here¹⁶. This “colour allegory” is like a collision of Culture and Nature. Nature which is ruled by its own laws and clearly defined optics where light and colours look in the way so well known for the humans¹⁷, and Culture which transforms the natural according to its own principles. This is also the allegory of the natural rhythm/cycle of motherhood getting a woman so deeply involved in, physically and psychically, with no chance to get rid of it. However the contemporary culture has granted women rights and possibilities which often collide with the “physical” image of maternity¹⁸.

15 „A red light signal (a typical *freie Farbe*) mobilizes and warns us – we know this from our everyday life”, *ibid.* p 31.

16 „Azure (...) As the purest and coldest colour is the most unreal of all colours”, Magdalena Zdrenka, „Patent na kolor. Yves Klein – niebieska twórczość” in „Kolor w kulturze”, edited by Zofia Mocaraska-Tycowa, Joanna Bielska Krawczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, p. 104.

17 „(...) local colour (...) more or less homogeneous, definable, being a property of a given object”, Andrzej Oseka, „Spojrzenie na sztukę”, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, p. 27.

18 „Gradually the love – culture relation becomes more ambiguous: on one hand love opposes the interests of culture, on the other hand culture threatens love with severe limitations. (...) Women represented the

The combination of red and “bluish tones” appears also in other pictures¹⁹, and can be interpreted as a combination of two elements: spiritual and bodily²⁰, being and matter, which compete to be accomplished.

Red colour of the figure in *Room Landscape* is first of all the colour of blood and flesh, but in the next pictures this meaning is extended to the whole material sphere, and the needs it generates. Besides, there is also white²¹ on children's clothes, and unlike competing and appearing together red and blue, it is dependent neither on them nor on any other colours. It interferes with other colours, emphasizes shadows which go bluish, pink or violet (like the girl's clothes in *Umbrella*), but it is still legible as white. This sovereignty separates the children a bit from the cycle's topic. Their innocence and chastity is in opposition to the aspects of maternity not always perceived positively.

interests of family and sexual life; the work of culture, which has always been the domain of men, gives them more difficult tasks, forces them to sublime the drives (...) Because human beings does not possess the infinite resources of psychical energy, they must carry out the tasks through the intentional distribution [Verteilung] of libido. What is used for cultural purposes, is in large measure taken from women and sexual life (...) A woman notices that demands of culture push her aside, that's why she becomes hostile towards culture.”, Sigmund Freud, “Kultura jako źródło cierpień”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, pp. 49-50.

19 See: fig. 1, fig. 6, fig. 7, and, conditionally, fig. 8 (red adjacent to „pigeon grey” - „blue” grey)

20 „God-Man wears a red chiton (tunic) and blue himation (mantle). The colours of His garments symbolizes His two natures: blue – divine (heavenly), red – human (earthly).” E. Mikiciuk, op.cit., p.73.

21 „The innocent, the pure (...) are usually dressed in white.”, ibid. p.72.

3. Maternity unmanifested

Last three works are the second part of the doctoral thesis, and they represent the analytic approach to the earlier pictures. The first stage of work was over, and there was time for reflection. A few pictures were already completed. With the respect for the descriptive and semantic dimension of the pictures and their aesthetic and visual load, something so far not sufficiently emphasized was noticed. The painted pictures were reduced to the cognitive perspective of their subject. They presented some specific contents and thus met the demands, however offered only a unidimensional cognition, of the author, who submerged in her experience, created a narrative focusing on single events. The key moment for the decision to reconstruct the picture's form was connected with consideration how someone who saw a picture could understand what was in it. Since then I was looking for a form to express not the content, but the experience of motherhood itself. The transposition of an experience, which consists of huge amount of situations and feelings, can not be depicted in a specific way, one and only. Each figuration will cover but a fraction of this experience. It was necessary to create a work whose structure would attempt to show “wholeness” of its meanings, cover it entirely. Thus the literalness has been given up.

The narrative form had been broken in front of the perceiver's eyes. The point of view had been changed and the new cognitive situation appeared. The composition, to that moment static, often central, is being disintegrated now. The scenes from Group 1 express some subconscious contents – maternity that fills everything. However maternity is not a physical entity, it is a state, and this is the source of the decision not to depict any longer specific contents, but to focus on a form different visually. This was done first of all because of the audience, for the way to understand, or to feel, this unique cognitive perspective, was to reduce the possibilities of visual cognition offered by the pictures from Group 1.

The question of a composition as a tool to influence the cognitive abilities of a perceiver is being developed by the pictures form Group 2. They still refer to maternity, but their point of reference are the pictures from Group 1, thus they analyse the presented cognitive perspective and try to visualize it.

Beneath there are descriptions of three works from Group 2. Two of them are the pictures painted together with the pictures from Group 1, the last one was painted entirely after I had begun to work on Group 2 of the cycle.

3.1 Description of the works – Group 2



Fig.10 *Lost in detail*, acrylic on canvas, 2017

A composition of 25 elements 20 x 24 cm each, to be arranged freely

A completed picture has been cut into pieces – each fragment can not be interpreted unambiguously – which are assembled in a random composition. Now it is impossible to perceive the original form of the picture; this is the analogy to maternity, which you can't escape from and stay aloof. You are “submerged” in the situation, in the stream of events, and the perspective is limited to the pieces of reality seen from very near – although these pieces are parts of one composition, it can not be shown as a whole. It is possible, at least it seems so, to show the perspective limited to many fragments seen from close distance – a stream of chaotic events. However this can be done more synthetically, more concisely than it was presumed in case of the original form of pictures.



Fig.11 *Too close (to see)*, acrylic on canvas, baize, 106 x 130 cm, 2017

The distance is too short to see the whole. This is to present, with a help from a visual scheme, my way of thinking when I was working on the first group of works of the cycle. Having covered the original picture with a textile and left visible but a small fragment of it, I reduced the possibility of full visual cognition. The small scale of the not covered element makes us come closer to learn the details. The physical distance to the canvas has been shortened. In fact it is too short to see the entire picture, even if it were uncovered²².

However there is a way to learn the picture closer, even entirely. A mechanism that enables to move the “window” all over the surface of the canvas uncovering next parts of it has been provided. But at the same time other parts are covered, those seen previously, thus it is impossible to see the whole picture at one glance – the picture can only be reconstructed in the memory. So can maternity which can be visualised only with the help from some conventional contents, since none of possible depictions of material objects is identical with it – maternity can be “seen” or “comprehended” only mentally, through learning and understanding it as a certain state²³.

22 A. v. Hildebrand (a sculptor, a pupil of Konrad Fiedler, adherent of his idea of an a priori form in aesthetics): „He distinguished (...) short distance view (*Nahbild*) and long distance view (*Fernbild*). Looking from close up the eyes keep moving, they run along the object's outline. Such looking is necessary to learn the object, but it doesn't serve art and beauty: the constant eye movement disturb us in creating a clear image. Such image can be formed only when we look from a long distance; only then a clear and well defined form is being created, the form needed by art and giving an aesthetic pleasure.” Władysław Tatarkiewicz, „Dzieje sześciu pojęć”, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, p. 280.

23 “All intuitions, as sensuous, depend on affections; conceptions, therefore, upon functions. By the word function I understand the unity of the act of arranging diverse representations under one common representation. Conceptions, then, are based on the spontaneity of thought, as sensuous intuitions are on the receptivity of impressions. Now, the understanding cannot make any other use of these conceptions than to judge by means of them. As no representation, except an intuition, relates immediately to its object, a conception never relates immediately to an object, but only to some other representation thereof, be that an intuition or itself a conception. A judgement, therefore, is the mediate cognition of an object, consequently the representation of a representation of it. In every judgement there is a conception which applies to, and is valid for many other conceptions, and which among these comprehends also a given representation, this last being immediately connected with an object.” Immanuel Kant, “Critique of Pure Reason”.



Fig. 12. *Dispersion*, acrylic on canvas, 2017. A composition of 12 elements (2 elements of a size 50 x 60 cm, 4 elements of a size 30 x 30 cm, 6 elements of a size 20 x 20 cm)

Compared to the previous picture the form of showing and “covering” simultaneously is being developed. The composition consists of canvases smaller in scale. It shows close-up scenes, often recognisable, sometimes almost abstract. Taken out of reality and everyday surroundings they play their role in constructing the narrative connected with maternity.

The same visual area, as a point of reference, becomes a medium for various meanings. It's clear to the author for she knows it directly from her own experience, and the pictures themselves are only a shortcut to it transforming themselves into the author's meta-code. For a random person such narrow perspective causes the loss of contents. This “alternating” viewpoint is an analogy with the situation they both are in.

Originally, in Group 1, the object was “meaning”, was filled with narration which

passed the knowledge “from above” in a direct message. In case of Group 2 the literal message has been replaced with the developed form aiming to create a situation-relation between a work and a perceiver where the knowledge will be achieved by direct cognition (a posteriori)²⁴, with no need to use the already stored pieces of information about the world. However a perceiver must interfere with other pictures of the cycle to be able to explain autonomously what he or she can see.

4. The areas and scope of references in art

The characteristic triad in the title “Woman-mother-artist (...)” gives me a very special point of view, and clearly defines the scope of comparisons – art referring to maternity and created by women is a very inspiring material for references. However, the choice has been again reduced to the area of our local culture and to the last decade. Then the situation they appeared in, so called historical moment, is relatively homogeneous, and if it is a reference point, it helps to carry out better comparative analysis of artistic attitudes. Of course, there is much wider range of works dealing with maternity the author is interested in, but they are beyond the defined area of research. Nevertheless I will discuss one example – Louise Bourgeois.

Maman (1999), a giant spider, or a she-spider, refers to the artist's mother. A different relation is shown than those discussed so far – Bourgeois is here a child²⁵. This anthropomorphic object both horrifies and fascinates. Can be regarded as an archetype of a mother. Strong, smart, diligent, hardworking, but causing majestic feelings, who is ready to give a shelter among her powerful limbs, and to attack as well. These contradictory emotions, as well as primitive fear, reflex of repugnance most people feel getting in touch with a spider, can describe a metaphor of “tangled” relations with mother. It's worth mentioning, Louise Bourgeois became a well known artist when she was an elder woman. Earlier, when she was young and middle age, she was also very active as an artist, but her art had another scale, literally and metaphorically. This can be an effect of the gradual evolution of her means of expression, but it would be interesting to consider the impact of her personal situation when she was just taking care of her children and running the

24 „(...) what is only borrowed from an experience, is, as they say, being learnt *a posteriori* or empirically”,
ibid.

25 <http://tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-spider-al00354>, access: 14.01.2017.

household, which her works, especially the *Femme maison* (1946-47) cycle, tell clearly about using the “personal quasi-figurative symbols, for example houses replacing a head in female figure”²⁶. It's hard to find a more evocative image of a “domesticated” woman-mother-artist, overwhelmed by maternity and all the duties it generates.

Other examples show works of Polish she-artists who are active now and apply various media: figurative and symbolic painting, photography, installation. These are problem works, aware of the social context and situation of women, sometimes placed somewhere on the edge of taboo. Beata Ewa Białecka is among the artists who have drawn my attention; in her paintings she joins some threads so important for my research (woman, and mother as well, are in the centre of the narrative), and through applied forms and compositions refers to the tradition of sacred icons and their semantics. The sphere of symbols is confronted with figurative contents, combining a contemporary expression with the meaning of single contents of culture whose symbolism she uses²⁷. Elżbieta Jabłońska is known as the author of the “Supermother” project; in a series of billboards in the Zewnętrzna AMS Gallery she presented *The Home Games* she “played”. As a “super mother” she wears the clothes of super heroes and poses together with her son²⁸. The project was witty and ironically commented the situation of contemporary women; Jabłońska, unlike Ewa Białecka, was inspired by the recent popular culture. This is one of many projects she made referring to the stereotypical roles of a woman. Monika Zielińska²⁹ discusses wider scope of woman's problems making the most of photography and installation/sculpture. *Genealogy/Ginealogy (The Scar of Mother)*, a photograph, and *I will be a virgin when I grow up*, an installation, are among those which directly concern maternity.

Last but not least is an installation made by Natalia Bażowska in 2012 and titled *Birth Place*³⁰.

26 „Kobiety, sztuka i społeczeństwo”, Whitney Chadwick, Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o. o., Poznań 2015, p. 339.

27 <http://ckis.konin.pl/2016/04/02/malarstwo-beaty-ewy-bialeckiej-akupiktury>, access: 15.12.2016.

28 „Artystki Polskie”, edited by Agata Jakubowska, Wydawnictwo Szkolne PWN ParkEdukacja, Warszawa-Inowrocław 2011, p. 452.

29 <http://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta#blizna>, access: 13.01.2017.

30 One of the spaces in the CSW „Kronika” Gallery was transformed into a womb and had a strong empirical impact on the audience. Everybody who wanted to experience it could enter the womb through red curtains. There, in the dusk, hearing the muffled heart beat, touching the soft textile and nestling in it, one could rest from hustle and bustle, and find how he or she felt. This feeling was the most important for the artist – she was talking about it referring to the idea of „rebirthing”. The project was supported by the

The artists mentioned above refer to the issue of maternity in various ways, some of them “polemicize” with maternity turning it into a context, but widen its sphere, first of all including the reception of maternity by contemporary culture. I was positively surprised by Natalia Bażowska and her installation. Very different style and direct physical experience the audience is involved in make this work extremely interesting.

Each of the presented artists show maternity in a unique way, but none of their works is a model example my painting refers to. Some of their works I do appreciate due to the their form, the others due to their approach, however the fact they do exist, are present, seems to confirm my supposition that maternity has a special impact on women-artists, and this impact is partially identified with the situation of women-mothers in the society, which can be noticed in the issues of the works, also those mentioned above.

„Childbirth with Dignity” foundation, which suggests the vast reception of the project.
<http://www.bazowska.com/>; access: 1.10.2016.

5. Conclusions

I was working on the “Woman-mother-artists. Maternity as a autobiographical motif in art” for quite some time. When the topic of my doctoral thesis was not decided yet, I was overwhelmed emotionally and physically by the birth of a child³¹. The work upon the issue of maternity needed some exhibitionism, claimed for emotional costs. Yet artistic activity, although it was so hard to get to the rhythm of the initial chaos of events which motherhood had turned out to be, was a kind of panacea – concentration that help to get rid of the emotions and thoughts of everyday life. In spite of some controversies caused by the new situation, the cycle is not against maternity itself. However it tries to show how a woman functions within the reality of so many challenges in different spheres where maternity is not presumed, among many social roles and stereotypes reproduced by mass culture.

Making the most of the figurative painting the first group of pictures presents the problematic contents related to maternity. These forms draw on direct cognition of the author – a posteriori. From a perceiver's point of view they become the depictions which show the “truth” about the experience of maternity with the help from the set of contents, ready a priori arguments³². They are more narrative, and less transposing the experience of maternity itself in a way which not referring to the acquired knowledge would enable a perceiver to imagine a similar situation. The dissonance between one's own experience and the emotion this experience triggers, and the narrative form of messaging which cools down what stands behind the picture, made me to continue the cycle in a different form to transpose mainly the “maternity experience” itself. In my opinion this was possible having shown the point of view of the subject, of the mother who submerged in this experience created the narrative focusing on single events; this happened when I was working on the pictures from Group 1.

The subjective, emotional image of maternity has been replaced by more synthetic and individualised artistic form. This has been achieved by reduction of input contents and change of the visualisation mode for less figurative. Using the personal experiences of the

31 See: the first paragraph of the description of the *Vacuum* picture.

32 „Because something where impressions are only organized and can be put into forms can not be itself an impression, the matter of any phenomenon is given to us *a posteriori*, but its form, ready to accept them, must be *a priori* in the mind, and that is why it must be something that can be consider separately from any impression.”, Immanuel Kant, “Critique of Pure Reason”.

author the fragments taken from the whole have been given new meanings. They lost their original legibility, but gained the superior status having created the specific codified meta-language of the author's art based on the symbolism of colours found earlier – first of all drawing on the previously described meanings of the grey background and “struggling” red and blue which expressed the rivalry between spiritual and bodily elements.

Such combination of form and content, which loses its (literal) meaning to be define anew, demanded a path of specific painting “exercises” - figurative pictures of issues familiar to the author. However carrying them out revealed a new dimension of this experience assigning it to a given situation, time and place. A new, more universal form of expression was thus found – on one hand it is artistically more individualised, on the other hand it implies certain meanings more concisely. A new chapter in my art based on a new imagery – *meta-language of experience* – has been opened.

Displayed together the pictures more fully illustrate the issue analysed above. Showing maternity as a sum of personal arguments, but also as a vision that allows revision, it means cognition, which results in a special understanding of the topic, seem to answer properly the posed question, both in content and form that could thus be developed.

10. Summary

Both the description and the “Woman-mother-artist. Maternity as an autobiographical motif in art” cycle are divided into two parts. The first group of works consists of figurative pictures which refer to popular contents related to maternity using symbolic elements. In the description the problematic aspects of the thesis are presented at first. They are accompanied by the reproductions of the paintings and explanations referring to the meaningful elements. The analysis of a picture as a form, as a structure, is the next stage.

The second part of the cycle is focused on the internal states related to maternity, not dependent on external (cultural) factors. The basic difference can be noticed in the structure of paintings – a picture has been “broken” into smaller elements which individually, separately, have lost their legibility, are much less recognizable, and due to this less narrative. The context being the result of the contents of the pictures from Group 1 is much more difficult to be perceived in case of Group 2. The subjective, emotional image of maternity has been replaced by more synthetic and individualised artistic form. This has been achieved by reduction of input contents and change of the visualisation mode for less figurative. Using the personal experiences of the author the fragments taken from the whole have been given new meanings.

The analysis of the symbolism of colours used in the paintings, as well as the reflection on perception of an individual impacted by a work of art, turned out to be the most important from the theory of art point of view. The comparative method was applied to analyse this problem – the analysis of two groups of paintings revealed the different approach to the transmission of “contents”. This difference is the result of dissimilar forms of paintings, and not the same attitude of the author while creating Group 1 and Group 2.

Displayed together the pictures more fully illustrate the issue analysed above. Showing maternity as a sum of personal arguments, but also as a vision that allows revision, it means cognition, which results in a special understanding of the topic, seem to answer properly the posed question, both in content and form that could thus be developed.