

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

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Karina Czernek

Jutro uszyję siebie od nowa. Mit piękna

Opis pracy doktorskiej

Promotor:

dr hab. Ernest Zawada, prof. ATH

Kielce 2018

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
ROZDZIAŁ I	
Skąd przychodzimy? Piękno w kontekście filozoficznym	5
ROZDZIAŁ II	
Teorie będące obszarem odniesienia do autorskich rozważań	8
1. Feminizm korporalny Elizabeth Grosz	8
2. Somaestetyka – koncepcja filozoficzna Richarda Shustermana	10
3. Teoria dysonansu poznawczego i porównań społecznych Leona Festingera	12
ROZDZIAŁ III	
Związek postawionego problemu badawczego z pracami wybranych twórców – inspiracje i odniesienia	14
1. Eksploracja cielesności i zmysłowości w pracach Magdaleny Moskwy	14
2. Różowy kolor i figury kobiece Marii Pinińskiej-Bereś	14
3. Magdalena Abakanowicz – poszukiwania nowych rozwiązań formalnych w celu ukazania kondycji i pozycji człowieka we współczesnym świecie	15
4. Zofia Kulik i jej wielofigurowe kompozycje	16
5. Twórczość Vanessa Beecroft wymierzona przeciwko władzy mediów i biznesowi kosmetycznemu	17
6. Orlan – dekonstrukcja pojęcia piękna	18
ROZDZIAŁ IV	
Charakterystyka opisowa prac malarskich	19
1. Malarska technika własna	19
2. Tematyka prac i symbole przedstawionych rzeczy	20
3. Charakterystyka opisowa poszczególnych prac malarskich	24
ROZDZIAŁ V	
Kim jesteśmy? Mit piękna w naszych czasach	50
ZAKOŃCZENIE	
Dokąd zmierzamy?	53
TŁUMACZENIE na język angielski	55
BIBLIOGRAFIA	107

WSTĘP

W pracy doktorskiej pt.: „Jutro uszyję siebie od nowa. Mit piękna” poruszam problem pojęcia piękna w naszych czasach. Chcę zwrócić uwagę na charakter współczesnej kultury, która buduje wzorce cielesności będące źródłem często mocnych ingerencji w wygląd ciała oraz podkreślić fakt, że to kobiety stają się często ofiarami fałszywie rozumianego pojęcia piękna. Mity dotyczące perfekcyjnego wyglądu stanowią integralną część codzienności. Wykreowana przez media postać kobiety idealnej jest przerysowana, „poprawiona”, nierealna, często przypomina bardziej lalkę niż żywą postać. W pogoni za pięknem można „uszyć nową siebie”, ale czy warto?

Podjęty przeze mnie problem teoretyczny ściśle wiąże się z pracą artystyczną. Praca doktorska jest podsumowaniem mojej dotychczasowej twórczości i zakończeniem pewnego etapu procesu twórczego, który mam nadzieję kontynuować również w przyszłości. Od kilkunastu lat wykonuję obrazy w autorskiej technice malarskiej, dzięki której osiągam efekt przenikania płaszczyzn. Uważam, że technika ta dobrze koresponduje z głównym tematem moich prac, którym od kilku lat jest kobieta i dotyczące ją problemy. Zagadnienia tematyczne mojego malarstwa są odzwierciedleniem autorskich przemyśleń związanych ze stereotypami kobiecego piękna. W cyklu tym nie tylko kontynuuję temat związany z kobiecością, ale poszerzam go o nowe zagadnienia. Pokazuję piękno różnych kobiet, również tych doświadczonych przez los i okaleczonych. Tworzę świat kobiet pięknych, chociaż czasem okaleczonych, świat kobiet-lalek, udających lepszą wersję siebie samej oraz świat folkowych dekoracyjnych matryoszek. Pokazuję fragmenty ciała, wewnętrzne organy, nacięcia w formie ozdobnych tatuaży, ciała po amputacji kończyn i mastektomii. Poruszam problem akceptacji siebie i ulotnego dążenia do ideału. To mój sposób na „radzenie sobie” ze starzeniem się i przemijaniem.

Śledząc kanony piękna obowiązujące w różnych okresach, zauważamy, że definicja piękna jest elastyczna. Jednak niezależnie od obowiązującego kanonu, kobiety zawsze starały się jak najlepiej w niego wpisać.

Aby mówić o pięknie jako wartości, należałoby umieścić go w kontekście filozoficznym. W związku z tym, że pojęcie to próbowali zdefiniować najwięksi filozofowie i estetycy już od starożytności i istnieje wiele opracowań przedstawiających definicje piękna w odniesieniu do filozofii na przestrzeni wieków, w swoich

rozważaniach skupiam się bardziej na analizie pojęcia piękna współcześnie. Próbuję pokazać, jak wygląda aktualny kanon piękna i co kobiety są w stanie zrobić, aby go osiągnąć. Chcę pokazać w jaki sposób podchodzą kobiety do swojego ciała i co sprawia, że często traktują swoje ciało jak przesywaną w zależności od nastroju i mody sukienkę. Zastanowię się również nad tym do czego może doprowadzić bezkrytyczna pogoń za mitem piękna.

Teorie będące obszarem odniesienia dla moich rozważań to: somaestetyka – koncepcja filozoficzna Richarda Shustermana, feminizm korporalny Eelizabeth Grosz oraz teoria dysonansu poznawczego i porównań społecznych Leona Festingera.

W kolejnych rozdziałach przedstawiam zagadnienia twórczości wybranych artystek, których sztuka stanowi źródło inspiracji mojej twórczości. Są to: Magdalena Moskwa, Maria Pinińska-Bereś, Magdalena Abakanowicz, Zofia Kulik, Vanessa Beecroft i Orlan.

ROZDZIAŁ I

Skąd приходzimy? Piękno w kontekście filozoficznym

„Piękno (gr. [kalós], łac. *pulchritudo*, *pulchrum*) – właściwość rzeczywistości, ludzkich wytworów, w tym sztuki, a także ludzkiego sposobu postępowania, wyrażana w tradycji kultury zach. pod postacią harmonii, doskonałości lub blasku, które jako oglądane i dla oglądania budzą upodobanie. Współcześnie piękno najczęściej wiązane jest ze sztuką, z poznaniem zmysłowym i uczuciami.”¹

Niezależnie od tego, jaką przyjmie się definicję piękna, faktem jest, że każdy człowiek pewne przedmioty odczuwa jako piękne i dąży do obcowania z nimi, że preferuje wybrane przedmioty i jakości z uwagi na ich walor estetyczny. „Tendencją naturalną, wrodzoną, właściwą całemu gatunkowi ludzkiemu, która skłania człowieka do szukania przedmiotów pięknych, obcowania z nimi oraz ich posiadania nazywany kallotropizmem. Dzięki kallotropizmowi kultura artystyczna staje się potrzebna, konieczna, żywa i bogata, podsycona wciąż niesłabnącym, odradzającym się zainteresowaniem szerokich kręgów społeczeństwa dla piękna.”² Uświadomienie sobie piękna wprowadza ład w nasze życie, jest czynnikiem równowagi i harmonijnego współistnienia ze światem.

Dzieje samego pojęcia *piękna* opisał w książce *Dzieje sześciu pojęć* Władysław Tatarkiewicz. „Rzeczowniki są właściwie potrzebne dwa: dla oznaczenia konkretnej rzeczy pięknej i abstrakcyjnej cechy piękna. [...] W polskim „piękno” spełnia obie funkcje, i jest przez to wyrazem dwuznacznym; nie jest to zresztą defekt wyjątkowy, *piękno* dzieli go z *prawdą* i *dobrem*. Druga dwuznaczność „piękna” polega na tym, że wyraz ten jest na przemian używany szeroko, to zawężany do piękna widzialnego i słyszalnego. Wieki średnie, a potem nowe przejęły aparaturę pojęciową i terminologiczną starożytnych, uzupełniając ją jednakże po swojemu.”³ Wieloznaczność piękna nie utrudnia porozumienia. Utrudnia je ogrom zakresu piękna, wielość i wielorakość jego desygnatów. Z nich każdy teoretyk uwzględni tylko niektóre, mianowicie te, które są mu bliskie, a wydają się typowe, i na nich modeluje swoją teorię. Dlatego występuje dużo rozbieżności w teoriach piękna.

¹ P. Jaroszyński, *PEF*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000–2009, t. 8, s. 284.

² W. Tatarkiewicz, *O bezwzględności dobra*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1919, s. 29.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, 137–138.

Piękno od czasów starożytnych jest obok prawdy i dobra jedną z trzech najważniejszych wartości naszej cywilizacji. W związku z tym, że istnieje wiele opracowań przedstawiających definicje piękna w odniesieniu do filozofii na przestrzeni wieków, w swoich rozważaniach tylko ogólnie omawiam wybrane aspekty tego bardzo szerokiego pojęcia i w wielkim skrócie sygnalizuję w jakim kierunku w ciągu dwu tysięcy lat zmierzała europejska teoria piękna. W ciągu lat dokonało się przejście od szerokiego pojęcia piękna do pojęcia czysto estetycznego. Można również zauważyć przejście od piękna świata do piękna sztuki, od obiektywnego do subiektywnego pojmowania piękna oraz od wielkości do upadku piękna. Pojęcie piękna było modyfikowane i korygowane. „Można by przypuszczać, że teoria piękna formowała się w ciągu dziejów stopniowo. W rzeczywistości było inaczej: powstała wcześniej, a dalsze jej dzieje były raczej krytyką, ograniczeniem, korygowaniem.”⁴ Postrzegając sztukę jako całość, termin *piękno* używamy w znaczeniu kategorii ogólnej. Z pięknem w rozumieniu potocznym kojarzy się to, co najmocniej porusza, co podoba się powszechnie. Już na początku XVIII wieku wyciągnięto jednak wniosek, że teoria piękna może być jedynie teorią smaku, teorią przeżyć estetycznych, gdyż piękne jest dla każdego coś innego. W związku z tym, że „piękno” nie jest wyrazem jednoznacznym, budzą wątpliwości definicje sztuki oparte na pojęciu piękna. Piękno powinno się rozpatrywać z kilku płaszczyzn. Na różne aspekty piękna zwraca uwagę metafizyczna, fizyczna i moralna definicja tego pojęcia. Piękno jako transcendentale jest własnością każdego bytu z uwagi na to, że istnieje. Subiektywne w swej ocenie, będące własnością głównie sztuki jest piękno estetyczne. Jak zauważa w swoich rozważaniach Maria Gołaszewska: „Subiektywizm piękna w kontekście filozoficznym jest o wiele mniej wyraźny niż piękna przedstawianego w sztuce. Pomimo różnic i ciągłych zmian w definiowaniu piękna, wielu filozofów aż do XVIII wieku uważało, że piękno zależy od właściwie dobranych proporcji, układu części i ich wzajemnego stosunku, czyli piękno ma charakter obiektywny. Zależy ono przede wszystkim od przedmiotu (obiekту), a nie od wrażenia odbiorcy. Subiektywne jest piękno estetyczne. Jest zależne od kultury, epoki i smaku indywidualnego człowieka. W XX wieku, następuje kryzys piękna w sztuce, postuluje się usunięcie piękna z estetyki. [...] Krytyka kierowana pod adresem piękna dotyczy pewnego jego rozumienia i nie może świadczyć o tym, że piękno jest zbędne.”⁵ Sztuka nowa wprowadziła pluralizm wartości.

⁴ *Ibidem*, s. 178.

⁵ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 491.

Stwierdzono, że piękno jest pojęciem niejednoznacznym, że trudno budować jego teorię i że ważną funkcją sztuki jest jej działanie wstrząsające, które osiąga się nie tylko przez piękno. „Wielu współczesnych estetyków zaczęło forsować tezę, iż pięknem naszych czasów jest brzydota lub że brzydota jest formą piękna. Ten stan rzeczy spowodował, że w samej estetyce, musiało nastąpić pewne przewartościowanie.”⁶ Według Umberto Eco pojęcie brzydoty, podobnie jak pojęcie piękna, jest relatywne w różnych kulturach i w czasie. „To zresztą niezręcznie ustalić, co jest powszechną wrażliwością estetyczną.”⁷

Piękno stało się wyrażeniem kolokwialnym i utrzymało się w mowie potocznej, gdzie mniej chodzi o ścisłość i jednoznaczność. Taki jest los pojęcia, które przez długie wieki zajmowało centralne miejsce w europejskiej kulturze, w filozofii i teorii sztuki.

⁶ P. Jaroszyński, *Paradoks brzydoty*, [w:] *Studia Philosophiae Christianae*, t. 27/1, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 1991, s. 25-45.

⁷ U. Eco, *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Rebis, Poznań 2007, s. 394.

ROZDZIAŁ II

Teorie będące obszarem odniesienia do autorskich rozważań

1. Feminizm korporalny Elizabeth Grosz

Coraz więcej miejsca współcześnie poświęca się kategorii ciała jako kategorii filozoficznej sensu stricto. Jedną z myślicielek, dla których problematyka ciała jest istotnym zagadnieniem, jest Elizabeth Grosz, która przedstawia swoje poglądy w książce *Volatile Bodies. Toward Corporeal Feminism*. „Umieszcza swoje własne dociekania w historycznej ramie, którą analizuje według stworzonego przez siebie klucza interpretacyjnego, jakim jest wstęga Möbiusa. [...] Odnosi się do tradycji filozoficznej, psychoanalitycznej, a nawet neurologicznej [...] odkrywając pewną ciągłość myśli filozoficznej dotyczącej ciała, [...] wskazuje nowy kierunek mówiąc o swoim projekcie *plciowo odmiennych ontologii*.”⁸ Ciało w feminizmie korporalnym zyskuje status podmiotu i przedmiotu jednocześnie. Jest w świecie, a jednocześnie należy do człowieka. Zdaniem Grosz istotne jest to, aby wszyscy, bez względu na płeć, mieli równe prawa do wyrażania siebie i działania. „[...] ważne jest nie to, czy jesteśmy kobietami, czy mężczyznami, czy kimś pomiędzy, ale to, że i jak działamy.”⁹ Tradycyjne rozumienie ciała jest przyczyną stereotypowego podziału na płeć męską i żeńską, oraz przyczyną degradacji cielesności do kategorii zwierzęcości. W feminizmie korporalnym „ciało stanowi rodzaj syntezy szeroko pojmowanych natury i kultury. Służy także rozumieniu społecznej i psychicznej egzystencji kobiet.”¹⁰ Symbolem takiego ujęcia ciała jest dla filozofki wspomniana już wstęga Möbiusa. Cechą charakterystyczną wstęgi jest „...tak zwana płaszczyzna jednostronna. [...] W kontekście feminizmu korporalnego znaczy to tyle, że ciało definiować można jako ontologiczną i metafizyczną całość materii (fizyczności) i kulturowych wyobrażeń ciała, poprzez które podmiot może pozostawać w relacji do świata (znaleźć punkt odniesienia) i przez które świat może pozostawać

⁸ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga dla filozofii* [w:] Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane, <http://recyklingidei.pl/rogowska-stangret-cielesnosc-nowa-droga-dla-filozofii>

⁹ K. Rychter, *Krytyka podmiotu kartezjańskiego w feminizmie korporalnym Elizabeth Grosz* [w:] Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane, <http://recyklingidei.pl/rychter-krytyka-podmiotu-kartezjanskiego-w-feminizmie-korporalnym-elizabeth-grosz>

¹⁰ M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności* [w:] *Teksty drugie*, 2008, nr 1/2, s. 94.

w relacji do podmiotu (kształtowanie stosunku do własnego ciała w kontekście społecznym).”¹¹ Grosz porusza w swoich rozważaniach, interesujący również mnie, problem kreowania jednego, obowiązującego ideału piękna. Według niej: „Należy także odrzucić próbę skonstruowania modelu, który dostarczałby pewnego typu ciała jako normy, wedle której wszystkie pozostałe są oceniane i kształtowane.”¹² W związku z tym, że człowiek skupia narcystyczną uwagę na swoim ciele, to nigdy nie będzie mu ono obojętne. Zdaniem Grosz „Zaangażowanie libidinalne i psychiczne w ciało podmiotu sprawia, że kieruje on zawsze w stronę ciała uczucia miłości bądź nienawiści, nigdy zaś nie traktuje swojego ciała czysto instrumentalnie. Właśnie to znaczenie ciała jest przyczyną, dla której podmiot jest zdolny do samobójstwa, szczególnego okrucieństwa wobec własnego ciała, samookaleczenia się, anoreksji czy bulimii.”¹³ Ciągłe porównywanie się do kanonów piękna i niezadowolenie z własnego wyglądu jest powodem mocnych ingerencji w wygląd własnego ciała. Dlatego tak ważne jest poczucie własnej wartości, akceptacja swojego ciała, kochanie go takim, jakie jest. Grosz przytacza poglądy innych filozofów mówiące nie tylko o powierzchniowej, ale i o fragmentarycznej znajomości własnego ciała. Merleau-Ponty, jak pokazuje Grosz w swojej książce, uważa, że ciało nie jest dostępne dla podmiotu w całości: „Nie może on obserwować z dowolnego punktu widzenia swojego ciała, bowiem to ono właśnie wyznacza perspektywę dla każdego spojrzenia.”¹⁴ Fragmentaryczne przedstawianie ciała zastosowałam w omawianym cyklu prac malarskich. Nasze postrzeganie ciała zmienia się pod wpływem własnych przeżyć i relacji z innymi. Według Grosz: „Obraz ciała nie jest dany raz na zawsze, stanowi punkt wyjścia. Jest też punktem odniesienia, ale otwarty jest na zmiany, modyfikacje, jest dynamiczny, płynny, zaś jego granice są nieostre.”¹⁵ Jest ono zdolne do rozwoju i do przekraczania własnych granic. Uważa ona, że ciało zmienia się pod wpływem indywidualnych doświadczeń, na przykład: przeżytych chorób, urazów, codziennego zachowania i nawyków, ale też przez normy społeczne i stereotypy. W związku z tym, że w zależności od płci mają zastosowanie różne normy, człowiek ulega wykluczeniu społecznemu i podporządkowaniu. Potrafi być bardzo aktywny jeżeli chodzi o możliwości zmieniania ciała według kanonów. Ważne jest, aby twórczo wcielać

¹¹ K. Rychter, *Krytyka...*, *op. cit.*

¹² M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

¹³ *Ibidem*, s. 32.

¹⁴ E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward Corporeal Feminism*, [tłum. własne – K. C.], Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 92.

¹⁵ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*, s. 79.

w życie kulturowe wzorce, a nie być uległym wobec nich. Według Sandry Lee Bartky: „Kobieta, która kilka razy dziennie sprawdza makijaż, żeby upewnić się, czy podkład nie starł się, a tusz do rzęs nie rozmazał; która martwi się tym, że wiatr lub deszcz zniszczy jej fryzurę; która co chwilę zerka, czy pończochy nie zwijają się jej na kostkach, lub która uznaje, że jest otyła, więc obsesyjnie zwraca uwagę na to, co je, zmieniła się – niewątpliwie tak samo jak zmienił się więzień Panoptykonu – w podmiot kontrolujący sam siebie, w jednostkę oddaną nieustannemu nadzorowi nad samą sobą. Ten nadzór nad sobą to forma posłuszeństwa patriarchatowi.”¹⁶ Grosz zauważa, że niektóre kobiety czerpią sporo przyjemności „w związku z kobiecymi praktykami”¹⁷ oraz, że rygor obowiązuje tak mężczyzn, jak i kobiet, ale dotyczy ich w różny sposób.

2. Somaestetyka – koncepcja filozoficzna Richarda Shustermana

Somaestetyka (inaczej somatoestetyka) to koncepcja filozoficzna amerykańskiego filozofa pragmatysty Richarda Shustermana, której głównym założeniem jest doświadczanie świata poprzez medium, którym jest ciało. Ciało w tej koncepcji staje się zmysłowo-estetycznym centrum sądów człowieka. Ciało określa Shusterman mianem pierwotnego medium, którego kondycja wpływa na odbieranie rzeczywistości przez jednostkę. „Złe zdrowie człowieka jest głównym źródłem błędu.”¹⁸

Shusterman jest przekonany o tym, że ciało i umysł to jedność i postuluje, aby stało się ono podstawowym tematem badań filozoficznych. Może mieć to ogromne znaczenie wobec współczesnego gwałtownego zwrotu ku cielesności (operacje plastyczne, siłownia, diety itd.) Somatoestetyka – to dyscyplina, „która przywraca doświadczeniu ciała oraz jego twórczemu przekształcaniu kluczową rolę w filozofii pojmowanej jako sztuka życia.”¹⁹ W artykule, który jest skróconą wersją wystąpienia wygłoszonego podczas sesji plenarnej I Polskiego Kongresu Estetycznego w Krakowie, czytamy: „Potrzebujemy lepszej wiedzy na temat ciała po to, by poszerzać rozumienie oraz osiągnięcia w dziedzinie sztuki i nauk o człowieku, oraz by posuwać

¹⁶ S.L. Bartky, *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 2, red. R.A. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 57.

¹⁷ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

¹⁸ R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007, s. 75.

¹⁹ *Ibidem*, s. 125.

naprzód biegłość w sztuce największej pośród sztuk – sztuce doskonalenia naszego człowieczeństwa i życia lepszym życiem.”²⁰

Somaestetyka jest rozszerzeniem koncepcji „ciało-umysł” Johna Deweya. Shusterman traktuje ciało jako niezbędny wymiar człowieka. Podkreśla on wzajemny wpływ doświadczenia cielesnego i rozwoju charakteru. Somaestetyka to doświadczanie ciała, nie jego forma zewnętrzna czy przedstawienie. Dzięki somatoestetyce człowiek może doskonalić świadomość odczuć, odkrywając te właściwości swojego ciała, które wpływają na komfort życia czy samopoczucie. Ponadto każde celowe działanie człowieka, według Shustermana, jest wpisane w jego cielesną wartość.

Shusterman postuluje skupienie uwagi na somatoestetyce doświadczenia, a więc na jakości doświadczenia cielesnego. Nie chodzi o to, by wciąż gonić za bezpośrednim zadowoleniem (filozof krytykuje, przesadny jego zdaniem hedonizm), ale żeby w pełni zrozumieć potrzeby swoje i innych. Wszystko po to, by odczuwać lepiej i czuć się lepiej. Uważa on, że: „Życie umysłowe opiera się na doświadczeniu cielesnym i nawet jeśli nie można go w pełni zredukować do procesów zachodzących w ciele, to także nie można go od nich całkowicie oddzielać.”²¹

Shusterman pokazuje zależności pomiędzy kulturą i człowiekiem. „Kultura obdarza nas językami, wartościami, instytucjami społecznymi i środkami artystycznymi, dzięki którym myślimy, działamy oraz wyrażamy siebie estetycznie. Podobnie jak obdarza nas formami diet, ćwiczeń i cielesnej stylizacji, które kształtują nie tylko nasz wygląd i zachowanie, ale także sposoby, w jakich doświadczamy naszego ciała [...] to kultura – wraz ze swoimi instytucjami i humanistycznymi osiągnięciami – nie może się rozwijać, a nawet przetrwać, bez ożywiającej siły ucieleśnionych myśli i działania. Jedną z miar jakości życia i człowieczeństwa danej kultury jest poziom harmonii ciało-umysł, któremu ona sprzyja i który odzwierciedla.”²² Ciało wyraża dwuznaczność ludzkiego istnienia jako wspólnego gatunkowego jestestwa i jako jednostkowego zróżnicowania. Shurman zwraca uwagę na to, że „mimo iż nasze ciała jednoczą nas jako ludzi, to również dzielą nas (dzięki ich fizycznej strukturze, funkcjonalnych praktykach i społeczno-kulturowej interpretacji) na różne płcie, rasy, grupy etniczne, klasy, a dalej – na jedyne w swym rodzaju indywidualności, którymi jesteśmy.”²³ Ciało jest symbolem ludzkiej

²⁰ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, tłum. S. Stankiewicz, [w:] *Journal of Aesthetic Education*, t. 40, nr 1, wiosna 2006, s. 47.

²¹ *Ibidem*, s. 45.

²² *Ibidem*, s. 48.

²³ *Ibidem*, s. 49.

godności. Można się zastanowić ile zostaje jeszcze z kobiety w niej samej po dokonaniu zmian jej ciała na przykład przez kolejne operacje plastyczne? Sokrates dostrzegał, że „troska o ciało jest niezbędna, ponieważ ciało jest pierwotnym i niezbywalnym narzędziem wszystkich ludzkich osiągnięć.”²⁴ Shusterman uważa, że ciało oddaje dwoistość ludzkiej kondycji jako podmiotu i przedmiotu zarazem, jako siły i bezbronności, godności i poniżenia, wolności i przymusu, wspólnotowości i zróżnicowania.

3. Teoria dysonansu poznawczego i porównań społecznych Leona Festingera

U podstaw tej teorii leży przekonanie, że organizm ludzki usiłuje ustanowić wewnętrzną harmonię, spójność lub zgodność między swoimi opiniami, postawami, wiedzą i wartościami. W swojej monografii *A theory of cognitive dissonance.*, Leon Festinger przedstawił podstawowe założenia teorii dysonansu poznawczego wyjaśniającej zachowania związane ze współwystępowaniem u człowieka dwóch sprzecznych elementów poznawczych.

Często możemy spotkać się z twierdzeniem, że człowiek dąży do wewnętrznej spójności, a przy ewentualnych niespójnościach najczęściej mamy do czynienia z mniej lub bardziej udanymi próbami ich racjonalizacji. Ludzie jednak nie zawsze potrafią wytłumaczyć sobie niespójności lub je zrationalizować. Próby osiągnięcia spójności mogą nie powieść się z różnych powodów, a wtedy brak zgodności prowadzi do psychicznego dyskomfortu.

Czasem ludzie robią coś, co nie zgadza się z tym co wiedzą albo mają poglądy, które pozostają w sprzeczności z innymi ich poglądami. Występujący dysonans może wynikać z braku logicznej zgodności, może być wynikiem obyczajów kulturowych (bo to kultura określa, co jest właściwe, a co niewłaściwe), może wynikać z przeszłych doświadczeń. „Nie wszystkie relacje dysonansu mają tę samą wielkość. Jednym z oczywistych determinantów wielkości dysonansu są cechy charakterystyczne elementów, znajdujących się w tej relacji. Im te elementy są ważniejsze lub im większą wartość osoba im przypisuje, tym większa będzie wielkość dysonansu między tymi elementami. Jeśli znakomita większość elementów mających związek z elementem odnoszącym się do

²⁴ D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupisa, Wydawnictwo: PWN, Warszawa 2004, s. 47.

zachowania jest z nim zgodna, to dysonans odnoszący się do niego jest słaby.”²⁵

Dysonans może być zredukowany przez zmianę elementów poznawczych. Oczywiście nie zawsze da się zmienić istniejący element poznawczy. Wtedy możliwe jest zredukowanie dysonansu poprzez zmniejszenie jego ogólnej wielkości – na drodze dodania nowych elementów poznawczych. I tak na przykład kobieta, która chcąc upodobnić się do wykreowanego przez media ideału, wiedząc o ewentualnych skutkach ubocznych, możliwych komplikacjach i zagrożeniach, decyduje się na zrobienie operacji plastycznej piersi, będzie aktywnie poszukiwać informacji o pozytywach wynikających z podjętych przez nią działań oraz informacji krytykujących badania nad zgubnym działaniem tego zabiegu. Będzie wybiórczo szukać wywiadów z zadowolonymi ze zmian ciała modelkami, artykułów w czasopiśmie modowych pokazujących dane zagadnienie w samych superlatywach. Będzie kontaktować się z osobami, które myślą podobnie, mają podobne cele i podobne wartości są dla nich ważne.

Błędem byłoby mniemanie, że osoba może dokonać zmian w swoim zachowaniu tylko dlatego, iż bardzo tego chce. Czasem zmiana może być po prostu niemożliwa. Niektóre zachowania, a w szczególności reakcje emocjonalne, mogą nie być w pełni przez tę osobę kontrolowane. Czasem element jest oporny na zmianę, ponieważ pozostaje w związku z wieloma innymi elementami.

Przedstawiona powyżej teoria dysonansu ma szerokie implikacje i zastosowanie w wielorakich sytuacjach, które na pierwszy rzut oka wydają się od siebie różne.

²⁵ L. Festinger, *Teoria dysonansu poznawczego*, tłum. J. Rydlewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 199.

ROZDZIAŁ III

Związek postawionego problemu badawczego z pracami wybranych twórców – inspiracje i odniesienia

1. Eksploracja cielesności i zmysłowości w pracach Magdaleny Moskwy

Magdalenę Moskwę interesuje piękno ludzkiego ciała. „Malarstwo Moskwy często kojarzone jest z turpizmem, lecz artystka twierdzi, że zajmuje ją piękno, którego najgorliwiej szuka tam, gdzie wydaje się najpewniej nieobecne. Próbuje je dostrzec i dzielić się nim z innymi poprzez swoje obrazy.”²⁶ – pisze Maria Morzuch.

Od około 2005 roku artystka tworzy obrazy, na których znajdują się głównie fragmenty ciała. Malując na przykład same dłonie potrafi wyrazić takie same emocje, jak za pomocą portretu. „Suwerenne fragmenty ciała – osobne, bez ciężaru postaci i same teraz w roli głównej – stają się tematem jedynym, bo przecież po co nam cała postać?” – zadaje pytanie artystka, według której „[...] pozwala to oglądającym lepiej utożsamić się z obrazem niż portret.”²⁷ Rozbijając ciało na mniejsze jednostki Magdalena Moskwa przypomina, że jesteśmy w nieustannym rozpadzie i odradzaniu. Nim ciało zniknie ostatecznie, „za życia bierze udział w wyścigu o widzialność, w wielkiej wizualnej konsumpcji grając główną rolę na dobrze rozpędzonej produkcyjnej taśmie. [...] Moskwa zagląda pod powierzchnię malując podskórny portret.”²⁸

2. Różowy kolor i figury kobiece Marii Pinińskiej-Bereś

Maria Pinińska-Bereś we wcześniejszych pracach operuje przede wszystkim figurą kobiecą i jej fragmentami. Później w swojej twórczości wykorzystuje również przedmioty domowe. Prace Marii Pinińskiej-Bereś podejmują problem konsumpcji kobiecego ciała. Jej *Gorsety*, *Psychomebelki* czy stoły zastawione są przedstawieniami fragmentów kobiecego ciała: nóg, biustów, łon i zachęcają do ich skonsumowania.

Artystka w swoich pracach porusza również problem starości. Przykładem tego jest rzeźba: *Czy kobieta jest człowiekiem?* będąca rodzajem kostiumu. „Kostium

²⁶ M. Morzuch, *Stopklatka... op. cit.*, s. 15.

²⁷ *Ibidem*, s. 17.

²⁸ A. Florentyna Pawlak, *Ciało w technojaskini*, witryna internetowa <http://www.moskwa.com>

ozdobiony jest śladami pocałunków, zatknięty na czymś w rodzaju palika zwieńczonego napisem: „Data produkcji... Data ważności”. Całość została umieszczona w skrzyni, która może kojarzyć się trumną.”²⁹

3. Magdalena Abakanowicz – poszukiwania nowych rozwiązań formalnych w celu ukazania kondycji i pozycji człowieka we współczesnym świecie

Stale powracającym motywem w twórczości Magdaleny Abakanowicz jest człowiek, jego ciało oraz jego kondycja i pozycja we współczesnym świecie. Już w strukturze Abakanów da się rozpoznać złożoną tkankę organizmów żywych. Są jak unerwione, pulsujące życiem organy. Jenni Sorkin w katalogu do wystawy *WACK! Art and the Feminist Revolution* pisze: „Miękkłość w dotyku i skala Abakanów sugeruje związek z ciałem ludzkim, podczas gdy forma *Abakana Czerwonego* (1969) i czerwony okrąg o średnicy około trzynastu stóp z centralnym pionowym podziałem, z którego wystają fałdy, zostały porównane do pochwy.”³⁰ Według artystki: „przez ludzką biologię przechodzi wszystko.”³¹

Do najbardziej znanych prac artystki należy wykonana z brązu seria *Thum*. W pracach z tego cyklu człowiek często jest pozbawiony indywidualnych cech. „To ktoś o utraconej tożsamości, androgyniczny everyman – pozbawiony niejako własnej istoty i treści.”³² Pozbawione twarzy figury Abakanowicz nie mają tożsamości. Każda postać zachowuje pewne cechy odróżniające jedną od drugiej, ale liczy się powtarzalność i bezosobowość. Abakanowicz tworzy figury wykonane z workowego płótna, torsy bez głów. Hermansdorfer pisał o nich, że „są efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliżej prawdy o naturze ludzkiej.”³³ Również w *Alteracjach* swoją kontynuację znajduje fragmentaryczne ujęcie człowieka, z którego Abakanowicz pozostawia jedynie tors i nogi, twierdząc, iż są one wystarczającym nośnikiem informacji. Ważne dla Abakanowicz jest znaczenie, jakie niosą poszczególne fragmenty ciała ludzkiego. Jeszcze bardziej zredukowane są postacie z cyklu *Plecy* (1976–1982).

²⁹ A. Borzeskowska, *Kobieta bez różowych okularów*, [w:] *Arteon* 2002, nr 7, s. 12.

³⁰ J. Sorkin, *Magdalena Abakanowicz*, [in:] *WACK! Art and the Feminist Revolution*, [tłum. własne – K. C.], Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007, s. 209.

³¹ Z. Taranienko, *Podróż do źródeł energii*, [w:] *Exit* 1993, nr 2, s. 561.

³² B. Lekarczyk-Cisek, *Magdalena Abakanowicz – artystka osobna*, [w:] *Niezła sztuka*, 1 października 2017.

³³ M. Hermansdorfer, *Magdalena Abakanowicz*, [w:] *Konteksty* 2006, nr 3–4, s. 14–15.

Zmultiplikowane, siedzące, odwrócone w jednym kierunku figury ludzkie mają nogi ucięte na wysokości kolan. Anonimowy tłum niepełnych, okaleczonych, zgarbionych pleców, przywołuje skojarzenia martyrologiczne. O zajmowaniu dużych obszarów przez jej zmultiplikowane rzeźby Abakanowicz mówi: „Znajdowanie się wewnątrz oddziałuje na nas tak, że jesteśmy w stanie przenieść się w sferę doznań, gdzie sztuka przestaje być dekoracją, lecz staje się inspiracją, pobudza bardzo silnie wyobraźnię człowieka i przenosi go w te sfery, które są mu w gruncie rzeczy bardzo potrzebne.”³⁴

Próba zamyslenia nad przemijaniem wyrażoną w 135 rzeźbach–odlewach przedstawiających twarze artystki i zwierzęce głowy jest jej cykl *Inkarnacje* (1986–1988), który w bezpośredni sposób nawiązuje do *Zielnika* tworzonoego przez Alinę Szapocznikow. Ze względu na to, iż ciepły wosk zamazuje rysy, są one zniekształcone na podobieństwo procesów powodowanych przez upływający czas. Do tematu ciała traktowanego fragmentarycznie Abakanowicz powróciła w cyklu *Anatomia* z 2009, w którym twarz zatraciła ludzkie rysy na rzecz powłoki przypominającej korę drzewa. Obok głowy, w tym cyklu, pojawiają się również inne elementy ludzkiego ciała – ręce, nogi, stopy.

4. Zofia Kulik i jej wielofigurowe kompozycje

Często wielkoformatowe, czarno-białe kolaże Zofii Kulik, budowane w technice wielokrotnego naświetlania zazwyczaj łączą się w cykle, np. *Motyw ludzki* (1990), *Idiomy socwiewcza* (1990), *Gotyk międzynarodowy* (1987–1990), *Motyw ludzki II* (1991), *Motyw ludzki III* (1995), *Ogrody* (2004), *Desenie* (2007).

Ich struktura porównywana bywa do witraży lub orientalnych dywanów. Są w swym wizualnym wyrazie bardzo wzorzyste, dekoracyjne, co jest bliskie mojemu malarstwu. Wieleelementowe kompozycje Kulik zbudowane są z setek mniejszych fotografii, jednocześnie składając się na skomplikowaną ikonografię tych przedstawień. Najczęściej na zasadzie raportu wzoru, powtarza się motyw modelu przyjmującego określone pozy. Artystka, podobnie jak ja, używa elementów ciała, fragmentów, z których tworzy swoje kompozycje. Ich oddziaływanie opiera się zazwyczaj na kontraście pomiędzy dekoracyjnością wzorów, w które układają się poszczególne elementy, oraz drastycznością pojawiających się na nich motywów, czytelnych dopiero w zbliżeniu, gdy

³⁴ J. Jedliński, *Rozmowy o sztuce (I)*, [w:] *Odra* 1996, nr 9, Wrocław, s. 104.

widz rezygnuje z oglądu całości na rzecz poszczególnych motywów ikonograficznych. Kulik uzyskuje mocny efekt zaskoczenia. Niektóre fotokolaże nasuwają interpretacje feministyczne, zwłaszcza autoportrety, na przykład *Wspaniałość siebie* (1997).

5. Twórczość Vanessy Beecroft wymierzona przeciwko władzy mediów i biznesowi kosmetycznemu

Performances Vanessy Beecroft wzbudzają wiele kontrowersji. Artystka używa w swoich pracach zmultiplikowanych postaci kobiecych, które stojąc w bezruchu robią wrażenie manekinów, lalek czy cyborgów. Przeprowadzone działania dokumentuje na nagraniach video. W swojej twórczości często porusza tematy trudne dotyczące obsesji na temat ciała i tożsamości. „W zależności od kwestii jaką Beecroft porusza, odpowiednio dobiera bohaterki swoich spektakli pod względem wieku, urody, aparycji, wysokości, przynależności etnicznej, koloru skóry. Następnie wszystkie je upodabnia. Jakby tworzyła „armię” nadludzi, istot pięknych, idealnych, odrealnionych.”³⁵ Modelki muszą zachowywać się ściśle według wytycznych podanych przez artystkę. „Nie rozmawiaj, nie szeptaaj, nie śmieć się, nie poruszaj się teatralnie ani zbyt wolno, zachowuj się zwyczajnie, naturalnie, bezstronnie, niedostępnie, bądź silna, rośła, nie bądź seksowna, ani sztywna, przyjmij taką pozę jaką chcesz...”³⁶ Nawiązuje do ponadczasowych kanonów przedstawiania kobiet znanych z historii sztuki, o czym tak wspomina Petersky: „Vanessa Beecroft odwołuje się do historii sztuki, ale nie do konkretnych prac, tylko raczej do kanonów kobiecego obrazowania. Używa *swoich modeli*, tak jak były używane w tradycji malarstwa zachodniego, przedstawia nagie lub prawie nagie kobiety. [...] Kontynuuje prezentowanie obrazu kobiety pasywnej, znane z tradycji aktów malarskich. Beecroft przenosi scenę do prawdziwego świata pokazując jej sztuczność.”³⁷

³⁵ M. Mausolf, *W pogoni za ideałem*, [w:] *Blog o sztuce subiektywnie*, 22 sierpień 2012.

³⁶ M. Beccaria, *Vanessa Beecroft Performances 1993–2003*, [tłum. własne – K. C.], Skira, Milan 2003, s. 18-19.

³⁷ E. Petersky, *The Photographic Social Sculpture of Vanessa Beecroft*, kuldoc.com, September 1, 2017. [tłum. własne – K. C.]

6. Orlan – dekonstrukcja pojęcia piękna

Najbardziej odważną polemikę z kanonami piękna kobiety narzucanymi przez sztukę i kulturę masową podjęła francuska performerka Orlan, która sztukę połączyła ze swoim ciałem i życiem. Orlan konsekwentnie od początku swojej działalności artystycznej prowokuje. Sama artystka pisze: „Interesuje mnie sztuka oporu i sprzeciwu. Sztuka, która wywraca do góry nogami to, co zakładamy z góry, która bulwersuje, która znajduje się poza normami i poza prawem.”³⁸ Początek kreacji jej zupełnie nowej osobowości stanowiła zmiana jej imienia w wieku 15 lat, kiedy przybiera przydomek Orlan. W latach 1986-1993 artystka dokonuje szereg operacji plastycznych na własnym ciele. Każde przedstawienie Projektu *Saint Orlan Faces* jest fotografowane i filmowane, a ostatnie jest na żywo transmitowane w galeriach sztuki. Projektując swój wizerunek artystka posługuje się reprodukcjami znanych dzieł sztuki (np. *Venus* Boticellego). Orlan opisuje: „Sala operacyjna jest moim warsztatem i pracownią. Tu robię rysunki moją krwią na ścianie i wykonuję przedmioty z moich tkanek, skrawków mojej skóry, bandaży, plastrów, które następnie umieszczam w salonie wystawowym.”³⁹ Dekonstruuje pojęcie piękna. „[...] jej praca: zwraca się przeciwko temu, co wrodzone, przeciwko temu co nieubłagane, zaprogramowane, przeciwko naturze i DNA, wreszcie przeciwko Bogu. Moja praca jest bluźniercza.”⁴⁰ Sztukę Orlan trudno jest zaszufładować. Artystka określa ją mianem *Carnal Art* – sztuka cielesna.

³⁸ J. Krawczyk: *Transgresyjna sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, [w:] *Pismo krytyki artystycznej*, nr 37, 2004, s. 23.

³⁹ M. Adamczyk-Modecien, *Sztuka fizjologiczna*, portal *Racjonalista*, 01.08.2006, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4963>

⁴⁰ J. Krawczyk, *Transgresyjna...*, *op. cit.*, s.24.

ROZDZIAŁ IV

Charakterystyka opisowa prac malarskich

1. Malarska technika własna

Od kilkunastu lat wykonuję obrazy w autorskiej technice malarskiej, dzięki której osiągam efekt przenikania płaszczyzn. Uważam, że technika ta dobrze koresponduje z głównym tematem moich prac, którym od kilku lat jest kobieta i dotyczące ją problemy. Stosowana przeze mnie technika pomaga mi w wydobyciu i podkreśleniu wyjątkowej natury kobiet. Pewna poetyckość mojego malarstwa niesie ukryte treści. Efekt niedopowiedzenia, liryczny klimat, który pragnę uzyskać dzięki zastosowaniu nakładanych na siebie półprzezroczystych, częściowo zasłaniających dolne warstwy tkanin, ma potęgować aurę tajemnicy, która kobiety otacza. „Symbol zasłony jest czymś pomiędzy ukryciem i przebraniem. To symbol prywatności, intymności, odosobnienia, nieujawniania tajemnic swej natury. [...] Za zasłoną zwiększa się mistyczne poznanie, wgląd w głębi rzeczy. Zza zasłony wszystkie ludzkie istoty wydają się jak utkane z mgły, a wszystkie wydarzenia, przedmioty stają się nierzeczywiste, jak o brzasku, jak we śnie.”⁴¹ W psychologii kobiety zasłona jest symbolem kobiecej zdolności do przybierania każdego wyrazu czy wizerunku, jakiego sobie życzy. „Kobietę zawołowaną otacza uderzająca aura duchowości. Wzbudza fascynację pomieszaną z grozą. [...] Kiedy zasłona spowija kobiecą twarz, nikt o zdrowych zmysłach nie odważy się naruszać jej psychicznej przestrzeni.”⁴²

Nie boję się stereotypu „sztuki kobiecej” – miękkiej, koronkowej, pastelowej. Uważam, że piękno i delikatność wciąż mogą istnieć w sztuce i być wytnieniem dla widzów spragnionych zmysłowych doznań. Agata Smalcerz w tekście do katalogu towarzyszącemu mojej wystawie indywidualnej *Szeptem widzenie*, która miała miejsce w 2015 roku w Galerii Bielskiej BWA napisała: „Wielowarstwowe powierzchnie, przenikające się desenie półprzezroczystych tkanin i koronek, delikatne kontury ciała wyłaniające się z ornamentalnych wzorów – Karina Czernek uwodzi swoją niezwykłą techniką i subtelną grą z widzem. Jej obrazy wymagają uważnego patrzenia,

⁴¹ C. P. Estés, *Biegająca z wilkami*, tłum. A. Cioch, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2001, s. 471.

⁴² *Ibidem*, s. 472.

wydobywania z wzorzystych tkanin niuansów, kształtów przypominających zarys kobiecego ciała. Namalowane białą sylwetki, zaledwie sugerujące gest lub pozę, wyrażają zachwyt autorki nad ulotnym pięknem.”⁴³

Wykorzystuję nakładanie na siebie półprzezroczystych tkanin nie tylko po to żeby uzyskać efekt tajemniczości, ale również aby wzmocnić wrażenie zmysłowości wywołujące różne emocje, trudne czasem do zwerbalizowania. Nie wszystko da się wyrazić słowami i każdy dostrzega, odczuwa i interpretuje to co widzi inaczej i na każdego inne rzeczy oddziałują w różnym stopniu. Chciałabym jednak żeby moje obrazy ukierunkowywały myśli odbiorcy i stawały się impulsem do refleksji. Staram się malować wielowarstwowo, pozostawiając dużo przestrzeni na własne interpretacje odbiorców. Myślę, że malarstwo jest żywe właśnie wtedy, gdy porusza. Malując obraz słucham go, daję się mu prowadzić. To jedna z rzeczy, którą wyniosłam z lekcji malarstwa prowadzonych przez Prof. Jerzego Wrońskiego w trakcie studiów, na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach Filia w Cieszynie. Mam zawsze wstępną wizję obrazu, ale nie trzymam się jej kurczowo. Wykorzystuję pewne niezamierzone sytuacje malarskie, które dzieją się w trakcie tworzenia.

Tworząc prace z tego cyklu wybrałam tkaniny przemysłowe o bliskich mi motywach kwiatowych i folkowych, głównie w pastelowych kolorach. Agata Smalcerz, w *Przewodniku po wystawie Kolekcji Sztuki Galerii Bielskiej BWA – Pokaz 4* napisała: „Bez przełomowej twórczości Marii Pinińskiej-Bereś nie powstałyby prawdopodobnie takie prace, jak *Autoportret z obrazem folkowym w różach* Kariny Czernek, gdzie zarówno wykorzystanie kobiecego koloru, jak i wzorzystego deseni, artystka stosuje bez kompleksów.”⁴⁴

2. Tematy poruszane w cyklu prac i symbolika przedstawionych rzeczy

Zagadnienia tematyczne mojego malarstwa są odzwierciedleniem autorskich przemyśleń związanych ze stereotypami kobiecego piękna. W cyklu tym, kontynuując temat związany z kobiecością, poszerzam go o nowe zagadnienia, a samo malowanie go jest dla mnie sposobem na oswojanie lęków, uczuć i myśli.

Tworzę świat kobiet, świat kobiet-lalek i świat folkowych matryoszek. Pokazuję

⁴³ K. Czernek, *Szeptem widzenie*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2015, s. 5.

⁴⁴ A. Smalcerz, *Przewodnik po wystawie Kolekcji Sztuki Galerii Bielskiej BWA – Pokaz 4*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2017, s. 1.

fragmenty ciała, wewnętrzne organy oraz ciała po amputacji kończyn i mastektomii. Zwracam uwagę na niedefiniowalność i względność pojęcia piękna. Sztuka ma wyrażać miłość, czyli to co najbardziej osobiste, a zarazem najbardziej ogólnoludzkie w człowieku, co najwszechstronniej i najgłębiej angażuje jego osobowość, wywierając zarazem najsilniejszy wpływ na całokształt postaw wobec życia. Dzieło sztuki dane jest przez kształt artystyczny. W określeniu tym idziemy za intuicją Norwida: „Cóż wiesz o pięknym?... – Kształtem jest miłość.”⁴⁵

W cyklu tym nie maluję realistycznie. Próbuję pokazać wyjątkowość i niepowtarzalność kobiet, poruszam ich różne problemy, posługując się lapidarnymi formami, schematami. To bardziej zarysy ciał, uproszczone formy, rodzaj umownego symbolu, przypominające kształtem bardziej wystawowe manekiny lub wycinane lalki. Używam form lalek, żeby podkreślić nierealność, przerysowanie wykreowanej przez media postaci kobiety idealnej, która często przypomina właśnie bardziej lalkę niż żywą postać. Lalka ma jednak również wiele znaczeń symbolicznych. W baśniach lalki reprezentują duchową mądrość. Lalka jest symbolem duchowości ukrytej głęboko w człowieku, głosu wewnętrznego rozumu, wewnętrznej wiedzy i świadomości.

„Od stuleci człowiek przypisywał lalkom i świętość i manę – budzącą grozę i nieodpartą obecność, która działa na ludzi, przynosząc duchową przemianę. Według niektórych wierzeń twórca może obdarzyć lalkę życiem. Są one używane w rytuałach i obrzędach, odczynianiu i rzucaniu uroków, w zaklęciach miłosnych i ogólnej czarnej magii.”⁴⁶ Lalki służą też jako talizmany. „Talizmany przypominają o tym, co czujemy, choć tego nie widać, o tym co jest bezpośrednio osobiste. Duch talizmanu wyobrażony przez lalkę napomina, przemawia, przewiduje. Ta funkcja intuicyjna jest właściwa wszystkim kobietom.”⁴⁷

Lalki, zmultiplikowane, uproszczone formy kobiecego ciała tworzą w moich obrazach kompozycje niemal abstrakcyjne. Czasem ograniczam się do przedstawień samych fragmentów ciała (kobiecych torsów bez kończyn) lub tworzę kompozycje z powtarzających się ludzkich organów: serc i mózgów na zasadzie powtarzającego się motywu dekoracyjnego wzoru. Mogą one budzić skojarzenia z wzorzystymi fotokolażami Zofii Kulik, gdzie powtarzający się motyw postaci ludzkiej tworzy dekoracyjny ornament, desenie (*Wspaniałość siebie*). Przedstawiając wnętrza ciała

⁴⁵ C. K. Norwid, *Promethidion*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1923, s. 18.

⁴⁶ C. P. Estés, *Biegnąca...*, *op. cit.*, s. 99.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 99.

(żebra) zacieram granicę między tym, co na zewnątrz, a wewnątrz ciała, jak gdyby skóra była przezroczysta. Odsłaniam pewne jego tajemnice.

W skład autorskiego cyklu malarskiego, wchodzi również kompozycje zbudowane z elementów kobiecej garderoby: butów, gorsetów, biustonoszy, półprzezroczystych, koronkowych sukienek, w których można zobaczyć ślady szycia, blizny. Uważam, że wiele problemów można pokazać używając samych symboli. „W symbolice archetypów odzież reprezentuje personę, nasz wizerunek publiczny. Persona to rodzaj kamuflażu, który ujawnia otoczeniu tylko to, czego sobie życzymy i nic poza tym.”⁴⁸ Magiczny przedmiot był często motywem symbolizującym uduchowione ciało w baśniach, w których części odzieży, amulety i inne przedmioty użyte w pewien szczególny sposób przenoszą ludzi na drugą stronę rzeki lub świata. „Płaszcz, buty, tarcze, kapelusze i hełmy mogą uczynić człowieka niewidzialnym, dać nadludzką siłę, moc jasnowidzenia. Archetypowo wszystkie są ze sobą spokrewnione. Dzięki nim ciało fizyczne zyskuje nadprzyrodzoną przenikliwość zmysłów, zdolność lotu, ochronę duszy i psychiki.”⁴⁹

Przedstawiane przeze mnie multiplikowane motywy nie są identyczne, różnią się swoją formą lub detalami. Tworzą zbiory artefaktów (np. buty i protezy) związanych z kobiecością. „Buty są oznaką pozycji społecznej, pozwalają rozpoznać, z jakim typem człowieka mamy do czynienia. Buty wiele mówią o ludziach, odzwierciedlają charakter, a nierzadko nawet aspiracje danej osoby. Archetypowy symbolizm buta sięga czasów starożytnych, kiedy to buty były oznaką władzy: panowie je mieli, niewolnicy zaś nie. Nawet współcześnie wyciągamy pochopne wnioski na temat czyjejś inteligencji i zdolności na podstawie tego, czy ktoś nosi buty czy nie, a także na temat zamożności tych, którzy buty noszą. [...] W symbolu butów można się dopatrzeć psychologicznej metafory; buty chronią i bronią to, na czym stoimy – nasze stopy. W symbolice archetypów stopy reprezentują mobilność, swobodę, wolność. W tym znaczeniu posiadanie butów do obucia stóp oznacza ugruntowanie we własnych przekonaniach i hart ducha, by kierować się nimi w życiu. Bez psychicznych butów kobieta nie jest w stanie pokonywać wewnętrznych i zewnętrznych trudności, które wymagają wnikliwości, rozsądku, ostrożności i odporności.”⁵⁰ Protezami: srebrnymi, złotymi albo drewnianymi od bardzo dawna zastępowane są utracone członki. Wiele mitów i baśni

⁴⁸ *Ibidem*, s. 107.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 225.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 242.

opisuje miejsca, w których powstawały czarodziejskie protezy, oraz tych, którzy je wytwarzali. Według klasycznych Greków srebro jest jednym z cennych metali w kuźni Hefajstosa, który po strąceniu z Olimpu przez Zeusa i złamaniu nóg, rozpala w swym piecu wielki ogień i wykuwa sobie parę nóg ze srebra i złota. „Hefajstosa można nazwać patronem rzeczy i ludzi okaleczonych, ułomnych, rozdartych, pękniętych, wypaczonych. Darzy szczególną miłością tych, którzy urodzili się kalecy, i tych, o złamanych sercach. Lekarstwa na ten stan rzeczy wykuwa w swej cudownej kuźni; serca łąta żyłami ze szczerzego złota, złamane kończyny umacnia szlachetnym kruszcem i nadaje im magiczną moc, która wynagrodzi kalectwo.”⁵¹

Multiplikuję uproszczone formy kobiecego ciała (matrioszki, lalki), przedmioty związane z kobiecością (buty, sukienki, gorsety) czy też organy (mózgi, serca) po to, żeby stworzone w ten sposób kompozycje działały z większą mocą, aby wzmocnić efekt ich oddziaływania. Panek cytuje słowa Marty Tarabuły o pracach Vanessi Beecroft: „Manekiny nowej generacji są żywe – oddychają, pocą się i poruszają; zmęczone potrafią osunąć się na ziemię – a jednak nie tracą nic ze swojej lalkowatości zaprojektowanej według najnowszych trendów. Poza tym występują w postaci sklonowanej – multiplikacja to niezawodny sposób na spotęgowanie efektu.”⁵²

Używając uproszczonych form stosuję skróty myślowe. Zależy mi na skondensowaniu treści. Zgadzam się z Magdaleną Moskwą, która pisze: „Skróty w malarstwie bardzo silnie działają, stąd w moich obrazach jest tak wiele oddzielnych części ciała. Uważam, że nie ma sensu malować całego człowieka, skoro sama dłoń albo jeden palec, mogą powiedzieć więcej i mocniej o jego kondycji, charakterze, zamiarach czy uczuciach. Te zabiegi pokazują sposób mojego myślenia. Można powiedzieć, że coraz bardziej przybliżałam się do postaci.”⁵³

Powtarzającym się elementem graficznym w moich pracach jest rysunek przerywanych linii, nasuwający skojarzenia z krawieckim stebnowaniem, szyciem, tworzeniem sieci zagmatwanych linii wykrojów krawieckich, ale i szkicowym zaznaczaniem linii cięcia przy korekcie chirurgii plastycznej ciała. Struktura wielowarstwowych nakładających się na siebie rysunków linearnych nie tylko przypomina o jakże kobiecym świecie materiałów, krojów, ale potęguje wrażenie czegoś niedopowiedzianego, jakiejś ukrytej tajemnicy.

⁵¹ *Ibidem*, s. 457.

⁵² A. Panek, *Peep Show Vanessy Beecroft*, [w:] *Wysokie Obcasy*, nr 40, 9 października 2004, s. 17.

⁵³ K. Kowalska, *Tchnienie w tkankę obrazu*, Magazyn O.pl, 2013.

Enslar pisze: „Na zdjęciu, na całym moim sfotografowanym ciele, pojawiły się czerwone znaczki, takie jak na kartkach z dyktandami w podstawówce. Jeszcze nie do końca wybudziłam się z narkozy, byłam półprzytomna, a już dotarł do mnie jego entuzjazm. Twoje ciało jest mapą – powiedział. – Czerwone znaki oznaczają stolice piękna, które należy odrestaurować.”⁵⁴

3. Charakterystyka opisowa poszczególnych prac malarskich

Polptyk *Kwestia wyboru*:

1. *Kwestia wyboru I*, 2017, 140 x 100 cm;
2. *Kwestia wyboru II*, 2017, 140 x 100 cm;
3. *Kwestia wyboru III*, 2018, 140 x 100 cm;
4. *Piękne inaczej*, 2018, 140 x 100 cm;

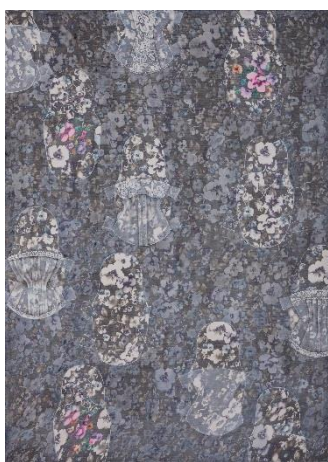
Jak wcześniej już napisałam, w omawianych obrazach poruszam problem akceptacji siebie i ulotnego dążenia do ideału. W związku z panującą modą na szczupłą sylwetkę i wcięcie w talii, kobiety coraz częściej poddają się operacjom usunięcia dolnych żeber, ciało kobiece często jest sznurowane i deformowane i za każdym razem koszty takiego „poprawiania urody” są bardzo wysokie. Gorsety i krynoliny zmieniają kształt kręgosłupa i żeber, przyczyniają się do deformacji płuc, powodują niewydolność oddechu oraz skrócenie długości życia. Kobiety, pomimo tego, że wiedzą o skutkach ubocznych i konsekwencjach mocnych ingerencji w wygląd własnego ciała, często decydują się na nie. Jednak w związku z tym, iż chcą, żeby było im dobrze, ich działania zmierzają najczęściej do usunięcia czynników, które sprawiają dyskomfort. Ma wtedy zastosowanie *teoria dysonansu poznawczego Leona Festingera*. Poczucie dyskomfortu związanego z dysonansem prowadzi do próby jego zmniejszenia, do poszukiwania nowych informacji, które są zgodne z naszymi poglądami oraz do unikania takich źródeł nowych informacji, które mogłyby zwiększyć istniejący dysonans. Osoba, która stara się zmniejszyć istniejący dysonans będzie aktywnie poszukiwać informacji o pozytywach wynikających z podjętych przez nią działań, będzie kontaktować się z osobami, które myślą podobnie i na przykład wybiórczo szukać artykułów w czasopismach modowych pokazujących dane zagadnienie (na przykład operację usunięcia dolnych żeber)

⁵⁴ E. Enslar, *Dobre ciało*, tłum. M. Walendowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 51.

w samych superlatywach.

Problem dokonywania wyboru i ponoszenia jego konsekwencji oraz skutków ubocznych podjętych przez kobiety działań w celu upodobnienia się do narzuconego przez media i kulturę ideału piękna, stał się dla mnie inspiracją do namalowania czterech obrazów wchodzących w skład polptyku *Kwestia wyboru*. Przedstawiają one kobiety, będące lapidarnymi w formie lalkami – matrioszkami. Malując uproszczone formy kobiecego ciała, stosuję skróty myślowe. Zależy mi na skondensowaniu treści. Te zmultiplikowane proste formy tworzą w moich obrazach kompozycje niemal abstrakcyjne. Postaci matrioszek ubrane są w opinające i deformujące ciało gorsety, mają na sobie linearne znaki przywodzące na myśl operacje plastyczne i krawieckie stebnowanie. Ubierając w gorsety folkowe matrioszki, chcę podkreślić jak wielki wpływ na kobiety ma obowiązujący kanon urody. Nawet matrioszki, czyli zabawki przedstawiające pękate baby, w których wnętrzu kryją się mniejsze, nie mniej pękate baby, a w nich kolejne, ulegają mitowi piękna i jak my wszyscy, one również dokonują wyboru.

1. Kwestia wyboru I



Obraz ten namalowany jest na jednej naciągniętej na podobrazie tkaninie przemysłowej o kwiatowym desenie w szaro-fioletowo-turkusowej gamie kolorystycznej. Wybrałam tę tkaninę ze względu na kształt powtarzających się form kwiatowych, które kojarzą mi się z przedstawieniami kwiatów często ręcznie malowanych na drewnianych torsach zabawek-matrioszek. Matrioszki wyłaniają się z tła poprzez delikatne okonturowanie ich bielą i zestawienie fragmentów tkaniny przemysłowej w jej naturalnych kolorach z płaszczyznami tła z pomalowanymi kwiatami na kolor szaroniebieski. Na kilku matrioszkach, które pozostały wierne sobie i nie założyły

wyszczuplających gorsetów, kwiatowe wzory na torsie pomalowałam laserunkowo w pastelowe kolory. Te, które ulegają mitowi piękna, zmieniają się i tracą swój kolorowy wizerunek. Namalowane laserunkowo gorsety to proste formy z wystającymi po bokach „skrzydełkami”, przypominające papierowe (wykonane z kalki technicznej), wycinane ubranka dla lalek z papieru. Gorsety są różne, mają namalowane zakładki, guziczki, hafty i koronki malowane bielą po wzorze tkaniny przemysłowej. Występują na nich również, charakterystyczne dla całego cyklu, malowane linie przerywane. Kompozycja obrazu jest otwarta, niektóre matrioszki na brzegach obrazu są pokazane tylko fragmentarycznie.

2. *Kwestia wyboru II*



Ma dokładnie taką samą otwartą kompozycję i taki sam układ przedstawionych form matrioszek co obraz *Kwestia wyboru I*. Do jego stworzenia użyłam jednak dwóch nałożonych na siebie tkanin przemysłowych. Na warstwę dolną obrazu wybrałam tkaninę z powtarzającym się motywem róż w szaro-niebieskiej gamie kolorystycznej z akcentami jasnego różu. Naniosłam na nią formy matrioszek, których kontur zaznaczyłam białą farbą. Bielą również szkicowo namalowałam wybranym matrioszkom twarze i chusty. Na torsach pomalowałam w różnych kolorach występujące na tkaninie wzory kwiatowe i domalowałam zielone liście, które dopełniły charakterystyczny dla matrioszek kwiatowy wzór. Tło, czyli fragmenty tkaniny dookoła matrioszek, pomalowałam laserunkowo w odcieniu niebieskiej szarości, przyciemniając go tym samym. Jaśniejsze od tła formy matrioszek wyłaniają się z dolnej warstwy na zasadzie kontrastu walorowego. Podobnie potraktowałam tkaninę tworzącą drugą, górną warstwę obrazu. Tkaniną tą jest granatowy półprzezroczysty szyfon jedwabny o powtarzającym się motywie bardziej zgeometryzowanych, białych, linearnych kwiatów, które tworzą

wzór przypominający folkowe koronki. Pomiedzy warstwami tkanin zrobilam dystans w postaci drewnianej ramki, ktora pomalowalam na szaro. Na gornej tkaninie namalowalam formy matrioszek, ktore przez to, ze sa dokladnie w tym samym miejscu co matrioszki na warstwie dolnej, nakladaja sie na siebie. Na wybranych matrioszkach namalowalam formy gorsetow. To te matrioszki, ktore w dolnej warstwie nie maja kolorowych kwiatow. Tkaniny przenikaja sie nawzajem, a przedstawienia matrioszek sie uzupeiniaja. Formy niektorych gorsetow zrobilam bardziej dekoracyjne zagesczczajac wystepujacy na tkaninie linearny biały wzór. Na gornej warstwie rowniez przyciemnilam tlo, zamalowujac biel konturów kwiatowych odcieniem szarości. Powtarzajace sie na calosci obrazu jasniejsze i bardziej swietliste formy matrioszek wylaniaja sie z tla. Obraz robi wrazenie trójwymiarowego. W zaleznosci od kąta patrzenia na niego, widać bardziej dolną i górną lub tylko górną jego warstwę (patrząc z boku). Obrazy namalowane na nałożonych na siebie warstwowo tkaninach są jak matrioszki, ktore w swoim wnętrzu maja ukryte swoje tajemnice (coraz to mniejsze formy bab) i jak wiele kobiet, u ktorych „pod maską atrakcyjnych, opanowanych, odnoszacych sukcesy w zyciu zawodowym [...] toczy sie zycie zatruwajace [...] wolność. Jest ono zakażone ideałami urody, pobrzmiewa w nim nuta nienawisci do samych siebie, daja sie we znaki obsesje na punkcie fizycznosci i strach przed utrata kontrol. Wiele z nich wstydzia sie przyznac, ze trywialne problemy związane z wyglądem znaczą dla nich tak wiele.”⁵⁵ Kobiety bardzo często maja poczucie wstydu i wypieraja ten problem.

⁵⁵ N. Wolf, *Mit urody*, tłum. M. Rogowska-Stangret, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 25.

3. *Kwestia wyboru III*



To kolejny obraz zbudowany na podobnej zasadzie jak dwa opisane wcześniej, którego kompozycja jest otwarta i motywem powtarzającym się (niemalże na zasadzie raportu wzoru) są proste formy matrioszek. Praca ta namalowana jest na naciągniętych na siebie, dwóch różnych tkaninach, z dystansem pomiędzy nimi tworzącym przestrzeń, dzięki czemu bardziej widoczna jest warstwa dolna. Zestawiłam tu tkaniny o podobnych folkowo-kwiatowych wzorach. Obie tkaniny utrzymane są w szarej gamie kolorystycznej. Dolna ma dodatkowo akcenty cieplejszej szarości i niebiesko-turkusowe i w takim kolorze pomalowałam laserunkowo wzory w tle otaczającym matrioszkę, których wnętrza zostawiłam w naturalnym kolorze tkaniny. Górną warstwą obrazu jest monochromatyczny półprzezroczysty szyfon jedwabny. Formy matrioszek namalowałam w miejscach, gdzie wzór kwiatowy ma oś symetrii, którą mogłam wykorzystać do stworzenia bardzo schematycznych przedstawień ich kości miednicy i żeber. W matrioszkach, które mają zarysowane, na zasadzie przerywanej linii, formy gorsetów, te schematyczne przedstawienia są mocno zdeformowane, tak jak zdeformowane bywają żebra u kobiet, które żeby szczuplej wyglądać, zakładają mocno zasznurowane gorsety. Nie ma zniekształconych żeber ta matrioszka, która nie ma na sobie gorsetu. W tej pracy również formy matrioszek wyłoniłam z tła, poddając obróbkę malarskiej przestrzeni wokół nich. Zagęściłam tu linearnie białą istniejące wzory tkaniny, tworząc misterną, prawie folkową koronkę, dobrze według mnie współgrającą z folkowym motywem kobiet-matrioszek.

4. Piękne inaczej



Także ten obraz przedstawia zmultiplikowane postaci matrioszek, które tworzą kompozycję otwartą. Nie mają one jednak namalowanych gorsetów. Poruszam w tym obrazie inny problem kobiet. Na dolnej warstwie, którą jest tkanina w kolorze złamanej bieli z motywem powtarzających się kwiatów w odcieniach brązu, beżu i pomarańczowym, namalowałam matrioski w tych miejscach, gdzie wzory kwiatowe tkaniny stały się kwiatowym wzorem na torsie matrioszek. Malując ich formy zastosowałam brązowy kontur, a kilku wybranym babom namalowałam szkicowo twarze na zasadzie rozlanych akwarelowo plam, oraz dyskretne linearne blizny na torsie, sugerujące ślady po mastektomii. Na górnej warstwie z dwóch stron przeświecających linii blizn, domalowałam delikatne wzory listkowe w kolorach współgrających z kolorami występującymi na tej tkaninie. Jednym ze sposobów radzenia sobie z akceptacją ciała po mastektomii, upiększania ciała z bliznami, jest tworzenie tatuaży w miejscach blizn. Dzięki nim kobiety czują się lepiej, bardziej kobieco i wyjątkowo. Dekoracyjne tatuaże dodają im utraconej pewności siebie i poczucia wyjątkowości. Cała półprzezroczysta tkanina stanowiąca górną warstwę obrazu, jest bardzo dekoracyjna, kwiatowa, z lekko błyszczącym, złotawym nalotem. Kwiatowe wzory tła dookoła matrioszek pokryłam linearnymi wzorami w kolorze jasnego beżu i bieli, pozostawiając gdzieś tam ciemniejsze kontury występujących we wzorze gałązek. Jasnym kolorem pokryłam również wzory kwiatowe tła na dolnej warstwie obrazu.

Oprócz tatuowania ciała, są stosowane inne praktyki związane z upiększaniem ciała, czerpiące na przykład z technik zdobienia ciała w kulturach plemiennych, takie jak: piercing oraz, znacznie mniej popularna skaryfikacja. Żłobienie znaków w ciele wraz z innymi próbami traktowane było od dawna jako powtórne narodziny, ostateczne

osiągnięcie pełnoletności przez osobnika w grupie społecznej. „Rany rytualne umożliwiały akt transgresji, a bolesne okaleczenie nadawało jednostce charakter sakralny i dzięki temu mogła stawić czoła siłom, wobec których wcześniej była bezradna. Modyfikowanie ciała było więc też biletem wstępu do duchowej ekstazy, umożliwiało przejście na kolejny, wyższy stopień świadomej egzystencji, na równinach samotortury wyspecjalizowaną techniką osiągania stanu zapomnienia, podczas którego miewa się wizje.”⁵⁶ Takie praktyki są w stanie podkopać obowiązujący wizerunek piękna, są anarchistyczne. Rola ciała jest dwuznaczna, jako narzędzia manipulacji i wykluczenia oraz jako pola do tworzenia i wyrażania siebie. W wielu prymitywnych społeczeństwach przedstawiciele obu płci malują twarze i ciała, aby odstraszać i przyciągać. Dekorowanie ciała kobiety traktują jako twórczą dziedzinę kobiecości, a to, w jaki sposób i czy w ogóle pragną się ozdabiać, jest sposobem wyrażania siebie i swoich życzeń. Ważne jest żeby kobiety zdawały sobie sprawę z tego, że mają wybór.

5. *Wachlarz emocji*



To obraz stworzony z nałożonych na siebie dwóch tkanin, których podobne do siebie wzory przenikają się nawzajem, tworząc nową spójną całość. Użyte tkaniny są monochromatyczne, utrzymane w szarej gamie kolorystycznej. W dolnej tkaninie występują ciepłe odcienie szarości wpadające w odcień zieleni, górna półprzezroczysta tkanina jest utrzymana w gamie szaro-granatowej z akcentami złotymi. Wzory na tkaninach są plamiaste. Plamy te wykorzystałam robiąc zarys trzech form matrioszek pod górnym pasem ozdobnej bordiury. Utworzona ona została poprzez naniesienie delikatnych, linearnych, niemalże koronkowych wzorów wokół plam występujących na

⁵⁶ R. Benedict, *Wzory kultury*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999, s. 154.

górnjej tkaninie. Powstały misterne folkowe desenie, których motyw wprowadziłam również w węższym pasie zamykającym kompozycję tego obrazu od dołu. Przedstawione na obrazie postaci matrioszek różnią się między sobą. Namalowane schematycznie ich twarze wyrażają różne emocje: niezadowolenie, radość, smutek. Wyjątkowość i piękno kobiet polega również właśnie na tym, że są tak bardzo różne, tak bardzo emocjonalne i w tak różny sposób potrafią w krótkim czasie wyrazić cały wachlarz skrajnych często emocji. „Kobiety mają pełne prawo do radości i przyjemności w świecie, w którym piękno wyraża się na najróżniejsze sposoby. Kto opowiada się za jednym rodzajem piękna, musi być ślepy i głuchy na bogactwo przyrody. Nie ma wszak jednego gatunku śpiewających ptaków, sosen, wilków. Nie może być identycznych dzieci, mężczyzn, kobiet. Nie może być identycznych piersi, talii, skóry.”⁵⁷

Tryptyk *Piękno wewnętrzne*:

6. *Być kobietą*, 2018, 140 x 100 cm;

7. *Piękny umysł*, 2017, 140 x 100 cm;

8. *Portret zbiorowy kobiet*, 2017, 140 x 100 cm;

„Nasze ciało rozwijało się przez miliony lat, gromadząc w tym czasie mądrość. Spróbujmy uświadomić sobie ten potencjał. Stanowi on nasze dziedzictwo. Wszystko, czym jesteśmy i czym moglibyśmy być, jest zapisane w naszym ciele. Rozum, serce, dusza i umysł tworzą nasze ciało, nie są od niego oddzielone.”⁵⁸

W tryptyku tym pokazuję wewnętrzne organy – formy przedstawiające mózgi, serca, które zmultiplikowane, na zasadzie powtarzającego się motywu dekoracyjnego wzoru, tworzą kompozycje prawie abstrakcyjne.

Najnowsze badania wprawdzie wykazały, że dla prawidłowego funkcjonowania trzeba używać obu półkul mózgu i „nie da się znaleźć żadnych różnic w aktywności lub liczbie połączeń pomiędzy neuronami w prawej i lewej półkuli,”⁵⁹ to jednak ciągle jest sporo ludzi, którzy uważają, że słuszna jest „teoria o dominacji jednej z półkul.”⁶⁰ Miałoby to mieć związek z umiejętnościami, które posiada każdy człowiek. Uważam, że wiele rzeczy można pokazać używając symboli, tak jak na przykład właśnie

⁵⁷ C. P. Estés, *Biegnąca...*, *op. cit.*, s. 221.

⁵⁸ A. Halprin, *Taniec jako sztuka uzdrawiania*, Wydawnictwo Kined, Warszawa 2010, s. 220.

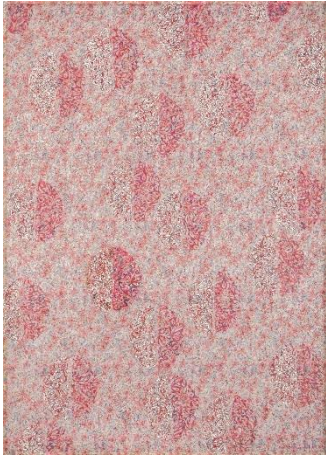
⁵⁹ A. Rybińska, *Za co odpowiada prawa, a za co lewa półkula mózgu*, [w:]

www.polskieradio.pl/5/240/Artykul/1681369,Za-co-odpowiada-prawa-a-za-co-lewa-polkula-mozgu

⁶⁰ *Ibidem*.

różnice pomiędzy płciami można pokazać w przedstawieniach samych mózgów. Różniąc się pomiędzy sobą budową i sposobem funkcjonowania, powodują psychiczną odmienność obu płci.

6. *Być kobietą*



To obraz składający się z dwóch warstw tkanin. Obie tkaniny są w jasnej, pastelowej gamie kolorystycznej z przewagą ciepłych kolorów. Powtarzającym się motywem graficznym dolnej tkaniny są folkowe tureckie wzory. Górną tkaniną jest półprzezroczysty jedwab naturalny w drobne kwieciste wzory. Malując na górnej warstwie formy mózgów, w przedstawieniach zwojów mózgowych wykorzystałam widoczne kształty wzorów występujące na tkaninie w dolnej warstwie obrazu. Lewe połowy mózgów utworzyłam za pomocą linearnego obrysowania deseni jasną farbą. Prawa półkula, która odpowiedzialna jest między innymi za wyobraźnię, myślenie twórcze i abstrakcyjne, zdolności artystyczne, intuicję i emocje, w dużym uproszczeniu określana jest jako ta bardziej kobieca. W obrazie tym zaakcentowałam ważność właśnie prawych półkul, które są potraktowane zdecydowanie bardziej malarsko. Wyłoniłam je z tkanin poprzez pokrycie plam i linii występujących wzorów kilkoma odcieniami różu, fioleto, czerwieni i odcieni pomarańczowych. Jeden z mózgów ma prawą półkulę namalowaną bardziej fakturalnie i przy użyciu pełnej gamy kolorów.

7. *Piękny umysł*



To najbardziej graficzny obraz z tego cyklu. Namalowany jest na jednej tkaninie dwukolorowej o wzorze geometrycznym. Tło tej tkaniny jest w jasnym odcieniu beżu. Wzór, który jest lekko wypukły, jest siateczką mniejszych i większych nieregularnych oczek, które formują się w naprzemienne jaśniejsze i ciemniejsze pionki.

Wykorzystałam strukturę tego wzoru do namalowania kompozycji otwartej z przedstawieniami mózgow. Formy mózgow stworzyłam nanosząc białą farbę na wybrane linie fragmentów wzoru tkaniny, stwarzając w ten sposób również ich obrys (kontur). Dookoła namalowanych w ten sposób form naniosłam laserunkowo delikatny podcień w kolorze szarym, przez co płaskie formy mózgow bardziej się wyodrębniają z tła. Przyglądając się obrazowi można zauważyć, że wśród kilkunastu form przedstawiających w uproszczony sposób mózgi, jest jedna forma będąca schematycznym przedstawieniem serca. Kobiety mają świetną intuicję, której słuchają i często ich wybory nie są logiczne. One często „myślą sercem”. Być pięknym nie znaczy mieć piękną twarz i ciało. O ile bardziej interesujący i piękni są ci, którzy mają piękny umysł i piękne serce. „...Ocena atrakcyjności jest wypadkową dziedziczonych mechanizmów biologicznych, zmieniających się wzorców kulturowych i różnych czynników sytuacyjnych. Warto jednak podkreślić, że w rzeczywistości konkretni ludzie dobierają się w pary niekoniecznie tak samo jak w laboratorium – są przecież tacy, którzy bardziej cenią inteligencję niż urodę, albo wynoszą poczucie humoru nad atrakcyjną sylwetkę.”⁶¹

⁶¹ M. Hohol, *O gustach się dyskutuje*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, 21(3489), 2016, s. 23.

8. *Portret zbiorowy kobiet*



Kobiety w swoich wyborach w życiu często kierują się sercem. Sfera uczuć jest ogromnie ważna dla nich, dlatego obraz będący kompozycją niemal abstrakcyjną, przedstawiający same serca, nazwałam *Portretem zbiorowym kobiet*. Potraktowałam tu serca bardzo schematycznie i symbolicznie, wykorzystując ich umowną, laurkową, uproszczoną formę.

Serce symbolizuje sedno, kwintesencję. „Serce stanowi nasze fizjologiczne i psychiczne jądro. W hinduistycznych tantrach, które są zbiorem mistycznych nauk danych ludziom przez bogów, serce to Anahata Chakra, ośrodek nerwowy obejmujący uczucia do innych, do samego siebie, do ziemi i Boga. To dzięki sercu możemy kochać tak, jak kocha dziecko, w sposób bezwarunkowy.”⁶²

Obraz ten stworzyłam zestawiając ze sobą dwie tkaniny przemysłowe w bardzo kobiecych kolorach z przewagą odcieni fioletowo-różowych. Róż był sztandarowym kolorem Marii Pinińskiej-Bereś. „Jest to kolor konwencjonalnie przypisany kobiecie już od momentu urodzenia. Jego symbolika wiąże się też z ciałem, buduaem, seksem. Prace Pinińskiej-Bereś, poprzez swą miękkość, krągłe formy i różowy kolor, nasycone są seksualnością.”⁶³

Tworząc formy serc wykorzystywałam okręgi geometryczno-folkowych wzorów na górnej półprzeźroczystej tkaninie jedwabnej. Wyłoniłam je z tła malując ich kontury w postaci białych punktów. Punktowo namalowałam również całość koronkowego tła na górnej warstwie obrazu zagęszczając występowanie kropek w pobliżu krawędzi serc.

⁶² C. P. Estés, *Biegnąca...*, *op. cit.*, s. 174-175.

⁶³ A. Kostołowski, *Żywy Róż*, Galeria BWA Lublin, Lublin 1985, s. 2.

Dyptyk *Artefakty*:

9. *Artefakty II*, 2017, 140 x 100 cm;

10. *Artefakty III*, 2018, 140 x 100 cm;

Przedmioty należą do świata człowieka, mają często znaczenie symboliczne, a według feminizmu korporalnego Grosz przedmioty, ubrania, buty mają wpływ na ciało, powodując w nim pewne zmiany. Uważa ona, że: „Nie jest to przestrzeń jednorodna, bowiem wszystkie te czynniki nadają różnym częściom ciała różne znaczenie i różny stopień intymności. Chodzi też o wszystkie przedmioty (biżuteria, ubranie, narzędzia, inne ciała), które pozostają na tyle długo w kontakcie z ciałem, że znacząco wpływają na chód, posturę, sposób zachowywania się.”⁶⁴

Obrazy: *Artefakty II* i *Artefakty III* to kompozycje zbudowane z multiplikowanych elementów kobiecej garderoby - butów o różnych formach, wśród których znajdują się przedstawienia protez. Uważam, że nie trzeba malować całej kobiety z amputowaną nogą, żeby pokazać jej kalectwo. Czasem sama proteza jest bardzo wymowna. Pięknie wykonana na zamówienie proteza, z dbałością o szczegóły, o wyrafinowanej formie to czasem dzieło sztuki użytkowej. Namalowane przeze mnie protezy są wyjątkowe. Wszystkie są piękne, niektóre piękne inaczej, bo pojęcie piękna jest przecież względne. Proteza może być bardzo kobieca i być symbolem kobiecego pragnienia bycia piękną, bycia akceptowaną i zrozumianą. Dzięki takim protezom kobiety nie tylko mogą funkcjonować w codziennym życiu, ale mogą czuć się kobieco i wyjątkowo. Okaleczone kobiety to bardzo często właśnie wyjątkowe osoby. Od wieków ludziom w jakiś sposób ułomnym przypisywano nadprzyrodzone zdolności. Ich kalectwo lub odmienność pozwala im dużo wcześniej rozbudzić te obszary psychiki, które normalnie zarezerwowane są dla ludzi starszych.

Oba obrazy mają kompozycję otwartą. Z premedytacją ucinam przedstawiane przedmioty (tu buty) na krawędziach przestrzeni płótna, stwarzając wrażenie, że to tylko wybrany fragment większej całości, że istnieje tysiące czy miliony innych artefaktów, które posiadają kobiety. W swojej późniejszej twórczości Maria Pinińska-Bereś „... zwraca uwagę na uwikłanie kobiety w świat rzeczy. Pojawiają się więc w jej pracach gorsety, fartuchy, kołdry, pieluchy, lustra.”⁶⁵ Kobiety przyznają się często, że mają

⁶⁴ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

⁶⁵ A. Kostołowski, *Żywy..., op. cit.*, s. 2.

słabość do kupowania butów, że kupują je by poprawić sobie humor, by poczuć się pewniej. Czasem posiadają całe kolekcje butów, na które są w stanie wydać ostatnie pieniądze. Trzymają je w pięknych pudełkach, przeznaczają na przechowywanie ich osobne pokoje (garderoby). Koronkowe buty stają się czasem fetyszem, obiektem pożądania, podobnie jak koronkowe biustonosze, które są tematem innych moich prac.

Obrazy tworzące ten dyptyk są w stosunku do siebie lustrzanym odbiciem, w jakimś sensie po złożeniu ze sobą tworzą całość i można odszukać na drugim obrazie drugi but do każdej pary.

9. Artefakty II



Praca ta namalowana jest na jednej warstwie tkaniny przemysłowej o wzorzystym, kwiatowym deseni, utrzymanej w szarej gamie kolorystycznej. Powtarzające się motywy kwiatowe mają charakter ludowo-koronkowy. Wykorzystując ten deseń chciałam uzyskać efekt dekoracyjności przedstawionych butów i protez. Pragnęłam, aby były one bardzo kobiece, koronkowe i seksowne. Bardzo dekoracyjne kompozycje tworzy Zofia Kulik. Do tworzenia *Deseni* (2007), inspirowanych m.in. wzorami tkanin Williama Morrisa i arabską ornamentacją, Zofia Kulik wykorzystuje nie tylko zmultiplikowane, niewielkie fotografie modela, ale również innych motywów: fragmentów ciała (na przykład komponuje wzory z kończyn), motywów floralnych, zoomorficznych czy elementów geometrycznych.

Formy protez w tym obrazie podkreśliłam przez dodanie koloru i malując je bardziej realistycznie. To nie są tylko przedmioty, artefakty, to w pewnym sensie prawie kobiece portrety. Fragmentem jednej z protez jest na przykład przedstawienie mojej stopy, inna proteza pokazuje, wielokrotnie publikowaną na zdjęciach i prezentowaną na wystawach, protezę Fridy Kahlo. Przedstawienia butów są zarysowane bardziej szkicowo

i płasko. Te fragmenty obrazu są w kolorze użytej tkaniny (nie są przeze mnie przetworzone), okonturowane wyłaniają się z tła, gdzie występujący motyw kwiatowy w niektórych miejscach jest zamalowany, a czasem podkreślony przez namalowanie go bardziej fakturalnie. Wokół form butów i protez, z których część ukazana jest w skrótach perspektywicznych, namalowane są podcienie, które sprawiają, że formy te bardziej wyłaniają się z tła. Jak wcześniej wspomniałam charakteryzując dyptyk, w skład którego wchodzi ta praca, kompozycja tego obrazu jest otwarta.

10. Artefakty III



Tę pracę wykonałam na zestawionych ze sobą dwóch monochromatycznych tkaninach przemysłowych, pomiędzy którymi wstawiłam dystans w postaci podmalowanej drewnianej ramki 1 x 1 cm. Odsunięcie od siebie tkanin powoduje, że po nałożeniu górnej warstwy, jest bardziej widoczna dolna tkanina i to, w jaki sposób została ona przeze mnie malarsko przetworzona. Dolna tkanina jest w szarej gamie kolorystycznej z elementami zieleni. Powtarzają się na niej motywy geometryczne i formy uproszczonej koronki. Półprzezroczysta górna warstwa jest utrzymana w ciepłej gamie brązów i również przedstawia elementy geometryczne, ale z powtarzającymi się formami dużych spirali. Kompozycja na obu warstwach jest powtórzona, a malowane elementy się pokrywają. Wyłaniają się one w podobny sposób z tła, przez częściowe zamalowanie wzorów tła na obu warstwach i delikatne miejscowe podkreślenie ich form czarnym konturem. Miejsca, gdzie przedstawione są buty, są poddane obróbce malarskiej w znikomym stopniu, dzięki czemu desenie obu tkanin są widoczne, przenikają się, łączą, tworząc nową jakość. To są te fragmenty, gdzie najbardziej widać wzory występujące na dolnej tkaninie. Całe protezy namalowane są tylko na warstwie dolnej. Na górnej tkaninie formy te są ucięte tworząc kształt butów. Przyglądając się obrazowi, dopiero po chwili

można zauważyć, że to jednak nie są kolejne seksowne buty. Są one tu częściowo ukryte (tak jak w rzeczywistości protezy bywają ukrywane pod warstwą ubrań), przysłania je półprzeźroczysta warstwa, która ma sprawiać wrażenie, że wiąże się z tymi elementami obrazu jakaś tajemnica. Warstwy tkanin w tym obrazie kojarzyć się mogą z warstwami farby nakładanymi na siebie w malarstwie laserunkowym.

Dyptyk *Wpisane w schemat*:

11. *Jeszcze zatańczą*, 2018, 140 x 100 cm;

12. *Wpisane w schemat*, 2018, 140 x 100 cm;

Chcę w swoim malarstwie pokazać piękno różnych kobiet, również tych doświadczonych przez los, dlatego w jakiś sposób bliskie jest mi malarstwo Magdaleny Moskwy. „Interesuje ją zawsze piękno mniej oczywiste, trudne”⁶⁶ – pisze Maria Morzuch w katalogu do wystawy artystki pt.: *Życie jest ekstremalnie piękne*.

W dyptyku tym poruszam problemy kobiet posługując się lapidarnymi formami, schematami kobiecego ciała, przypominającymi kształtem manekiny lub wycinane lalki. To bardziej zarysy ciał, rodzaj umownego symbolu. Jak już wspominałam, używam form lalek, żeby podkreślić nierealność, przerysowanie wykreowanej przez media postaci kobiety idealnej, która często przypomina właśnie bardziej lalkę niż żywą postać. Chcę zwrócić uwagę w tych pracach na zagadnienia związane z operacjami plastycznymi. Kiedyś cierpienie miało człowieka uwznioślać. Dzisiaj uroda jest tym, co sprawia ból. Przemysł chirurgii plastycznej rozprzestrzeniła się. Operacje plastyczne zmieniają nas tak naprawdę na zawsze. Ile zostaje jeszcze z kobiety w niej samej po dokonaniu kolejnych zmian jej ciała przez operacje plastyczne? Drastyczne nieraz zmiany ciała zmieniają w jakimś stopniu również umysł kobiety, która im się poddaje. Nawiązując do *somaestetyki* - koncepcji filozoficznej Richarda Shusterman'a, można stwierdzić, że w świecie, w którym nie akceptuje się własnych ciał, w którym własne ciała są głodzone, operacyjnie zmieniane, poddawane ciągłym, często bolesnym, zabiegom upiększania, pojęcie szacunku dla siebie i innych, nie ma sensu. Jeśli kondycja ciała wpływa na odbieranie rzeczywistości przez jednostkę, to w jaki sposób odbiera rzeczywistość kobieta, gdy nie akceptuje swojego ciała?

Poczucie bycia piękną jest bardzo subiektywne. Lisiewicz w swoim artykule pisze:

⁶⁶ M. Morzuch, *Stopklatka żywiołu wyobraźni*, Galeria Szklarnia w Łodzi, listopad 2011, s. 15.

„Orlan transformuje swoje ciało poprzez operacje plastyczne, jednak nie staje się przez to piękniejsza. Według tradycyjnych norm świadomie się oszpeca. Nie czuje się jednak z tego powodu ani brzydsza, ani mniej szczęśliwa. To plagiat kobiecych form upiększania się. Orlan odwraca sytuację. Zamiast uzależnić się poprzez zabiegi chirurgiczne od presji piękna, artystka dzięki operacjom plastycznym wyzwoliła się z tej zależności. Jej ciało nieustannie poddawane transformacji chirurgicznej jest już ciałem post ludzkim.”⁶⁷ Tak naprawdę, to jak wyglądamy, nie ma żadnego znaczenia o tyle, o ile czujemy się piękne. To, że kobieta wygląda pięknie, nie znaczy wcale, że taką się czuje, albo, że może czuć się piękną, nawet jeśli na pierwszy rzut oka piękna się nie wydaje. Kobiety wybierają operację plastyczną, kiedy są przekonane, że nie mogą być tym, kim są naprawdę, bez operacji. *Wolą* by część z nich samych umarła i by mogły *jutro uszyć siebie od nowa*.

Powtarzającym się elementem graficznym w tych pracach jest rysunek przerywanych linii, mający nasuwać skojarzenia ze szkicowym zaznaczaniem linii cięcia przy korekcie chirurgii plastycznej ciała oraz z krawiectwem: szyciem i stebnowaniem.

11. Jeszcze zatańczą



Prawdziwe ciało i tożsamość współczesnego człowieka to rozczłonkowany konglomerat elementów. Implanty do ciała nie należą. „Zalew obrazów promowanych przez media ukazuje kobietą twarz i ciało w kawałkach, co ilustruje to, w jaki sposób kobieta powinna myśleć o częściach własnego ciała według mitu urody. Wiele praktyk związanych z dbaniem o urodę wymaga od kobiety ciągłego pocierania i okaleczania się.”⁶⁸ Funkcjonuje nakaz fragmentacji ciała, rozbijającej dotychczasową

⁶⁷ M. Lisiewicz, *W dialogu z męskim autorytetem*, [w:] *Magazyn Sztuki* 1996, nr 2.

⁶⁸ N. Wolf, *Mit urody...*, *op. cit.*, s. 287.

integralność naszej cielesności, ponieważ tylko ona umożliwi radykalne zmiany, ingerencję w jego strukturę. Motyw ten wielokrotnie podejmowany był w sztuce, gdzie oscyluje od krytyki (przykładem działalność Krystyny Piotrowskiej), do swoistej obsceniczności (projekty Orlan). Również Magdalena Abakanowicz stosowała, bliskie mojemu widzeniu, uproszczone formy ludzkiego ciała i jego fragmenty. Dążyła ona do oczyszczenia postaci ludzkiej ze zbędnych kształtów, czyniła to według sformułowanej przez siebie zasady, że z człowieka „...zostawiam to, co wydaje mi się konieczne. Fragment wystarcza, żeby powiedzieć coś o całości.”⁶⁹

Lekarze szanują zdrowe ciało ingerując w nie tylko wtedy, gdy jest chore. Chirurdzy plastyczni natomiast chorem nazywają zdrowe ciało, aby móc w nie ingerować. Kobiety uzależniają się od operacji plastycznych. Ani koszt, ani ból, ani ryzyko skutków ubocznych nie osłabiają ich pragnienia stwarzania „lepszego wersji” siebie. „Mam tylko trzydzieści pięć lat i zdaniem Hama, to dobry wiek, bo rezultaty jego pracy nie będą krótkotrwałe. Oświadczył się, kiedy zrobił mi usta. [...] Czasami zaczynam się martwić, co się stanie, kiedy zabraknie miejsc do poprawienia. Albo kiedy Ham poczuje się onieśmieszony doskonałością tego, co stworzył.”⁷⁰

Namalowałam ten obraz na zestawionych ze sobą dwóch tkaninach przemysłowych w pastelowych kolorach, z nadrukiem abstrakcyjnych układów nieregularnych plam. Wykorzystałam powtarzający się we wzorze tkaniny układ plam sugerujący kształt gorsetu do stworzenia w tych miejscach form kobiet-lalek. Zamalowując plamiaste wzory tkaniny w tle i obrysowując białymi przerywanymi liniami wszystkie elementy tworzące lalki, wydobyłam z tła formy kobiecych postaci w sukienkach. Kobiety te zbudowane są jak papierowe lalki, mają rozczłonkowane ciała, widać miejsca połączeń elementów kończyn, które są niekompletne. Dwie kobiety-lalki z czterech nie mają także głów. Rysunek przerywanych linii sugeruje szycie i kojarzy się z operacjami plastycznymi. Nieregularnie na całości górnej warstwy obrazu naniesione jasne linearne wzory koronkowe łączą się i nawzajem dopełniają z dekoracyjnymi wzorami namalowanymi na warstwie dolnej. Chciałam żeby całość robiła wrażenie czegoś niedopowiedzianego, spowitego aurą tajemnicy.

⁶⁹ Z. Taranienko, *Przestrzeń zastępych ceremonii*, [w:] *Literatura* 1987, nr 1, s. 44.

⁷⁰ E. Ensler, *Dobre...*, *op. cit.*, s. 53.

12. *Wpisane w schemat*



Ciało w naszych czasach nieustannie jest postrzegane jako obiekt wymagający korekty, ujarzmiania i dyscyplinowania. Paniczne odchudzanie, nacinanie, obcinanie, doczepianie sprawia, że jest coraz więcej sztuczności i coraz mniej nas w nas samych, przez co coraz bardziej tracimy swoje cechy indywidualne i przypominamy manekiny wystawowe i lalki. Temat dotyczący poddawania rygorystycznemu traktowaniu swojego ciała porusza w swoich pracach na przykład feministyczna artystka Eleonora Antin, której zdjęcia przedstawiają zmieniające się ciało artystki podczas odchudzania. „Kobieta pragnąca sprostać terrorowi diety zanika, ztraca się w niej.”⁷¹ – pisze o jej pracy Truszkowski. Cykl kilkudziesięciu fotografii Anette Message *Dobrowolne tortury* (1972), wziętych z reklam przemysłu kosmetycznego, pokazuje postawę kobiet, które chcą „wpisać się w stereotypy piękna. Fragmenty ciał ukazane na fotografiach doskonale dokumentują codzienny reżim, jaki narzucają swojemu ciału kobiety, gdyż zdjęcia oprócz chirurgicznych zabiegów, przede wszystkim prezentują na pozór niewinne, codzienne czynności kosmetyczne. Multiplikowanie tych wizerunków odsłania absurd zachowań kobiet i systemu, który je do tego stymuluje.”⁷²

Obraz *Wpisane w schemat* namalowałam na naciągniętej na podobrazie grubej tkaninie przemysłowej z delikatną fakturą. Na całości tej tkaniny jest wydrukowany bardzo lubiany przez wiele kobiet wzór imitujący skórę dzikich kotów. Ubrania szyte z tego rodzaju materiałów uważane są przez niektórych za bardzo kobiece i seksowne. Wiele osób uważa jednak, że są synonimem kiczu i złego smaku. Kompozycja tego obrazu jest również otwarta, a układ przedstawionych form kobiet-lalek jest dokładnie taki sam jak w obrazie *Jeszcze zatańczą*. Są one tutaj również niekompletne, bez kończyn

⁷¹ J. Truszkowski, *Katarzyny Kozyry reprezentacje ciała*, [w:] *Magazyn Sztuki* 1996, nr 3, s. 30.

⁷² *Ibidem*, s. 106.

górnym i dolnym oraz bez głów i mają budowę papierowych lalek. Różnią się tym, że nie mają sukienek. Wyłoniłam je z tła częściowo zamalowując szarym kolorem wzory tkaniny w tle i rysując białymi przerywanymi liniami wszystkie elementy, z których są one zbudowane (korpusy, ramiona, przedramienia, uda, łydki, głowy). Jedna z czterech lalek ma namalowany po lewej stronie podcień, przez co jeszcze bardziej wygląda na wyciętą z papieru i nałożoną na wzorzystą tkaninę.

Kobieta powinna akceptować swoje ciało, swoją naturalną urodę, nie wierząc w mit, że szczęście należy się tylko grupie osób spełniającej określone kryteria. Może swoją postawą pokazywać innym, że „Nie ma jednego przepisu na piękne ciało. Nie jest ważny kształt ani wiek, ani nawet to, czy mamy wszystkiego po dwa, niektórzy wszak mają po jednym. Natura chce, by ciało czuło, by miało kontakt z przyjemnością, sercem, duszą, dzikością. Czy umie się cieszyć, odczuwać szczęście? Czy umie się po swojemu poruszać, tańczyć, pisać, kołysać, rzucać? Nic więcej nie ma znaczenia.”⁷³

13. *Uszyją siebie od nowa (Amazonki)*



Kultura uczy nas patrzeć na nienormatywne ciało jak na coś gorszego. W obszarze niewidzenia wyładowało nie tylko ciało wysłużone, stare i chore, ale również młode niespełniające standardów piękna współczesnej kultury. Odmawiając ciału prawa do posiadania śladów przeżyć, czasem śladów po ciężkich chorobach, w postaci blizn czy na przykład zniekształceń po amputacji, uznając je za brzydkie i godne odrzucenia tylko dlatego, że jego uroda nie mieści się w obowiązujących kanonach, niszczyliśmy coś bardzo ważnego, niepowtarzalnego, indywidualnego, część naszej własnej historii zapisanej na ciele. „Ciało przemawia wieloma językami. Przemawia kolorem i temperamentem,

⁷³ C. P. Estés, *Biegająca ...*, op. cit., s. 378.

rumieńcem rozpoznania, blaskiem miłości, popiołami bólu, żarem podniecenia, chłodem obojętności. [...] Każde radosne drgnienie serca, każdy upadek ducha, depresja, budząca się nadzieja znaczą się na ciele. Całe ciało, kości, stawy, nawet mały palec przechowują pamięć. W każdej komórce w postaci obrazów i wrażeń zamknięty jest zapis naszych doświadczeń.”⁷⁴ Są sytuacje, takie jak mastektomia, kiedy trudno jest zaakceptować ślady po przeżytych doświadczeniach, i kobiety, przeżywając prawdziwe wewnętrzne dramaty, często tracą poczucie własnej wartości. Dla tych kobiet tak naprawdę możliwość poprawy swojego wizerunku staje się drogą do zwiększenia pewności siebie. Czym innym jest rekonstrukcja piersi po amputacji, a czym innym jest ich powiększenie. Trudno w to uwierzyć, ale bardzo niewiele kobiet, słysząc o grożącym ryzyku powikłań, wycofuje się przed zrobieniem operacji powiększenia piersi. Nie powstrzymuje ich nawet to, że na przykład implanty piersi utrudniają wykrycie raka. Wiele kobiet wręcz unika nawet mammografii ze strachu przed utratą piersi i staniem się „kobietą jedynie w połowie”.

Do namalowania obrazu o dwóch tytułach: „*Uszyją siebie od nowa*” i „*Amazonki*”, w którym poruszam temat mastektomii, użyłam dwóch tkanin przemysłowych. Zestawiłam je ze sobą wstawiając pomiędzy nimi dystans w postaci drewnianych listewek pomalowanych w kolorze naciągniętych tkanin. Dolną warstwą obrazu jest tkanina wielokolorowa z nadrukiem przedstawiającym kwiatowo – folkowy patchwork. Namalowałam na niej białą przerywaną linią kompozycję z zachodzących na siebie, przenikających się form sukienek z zaznaczonymi stanikami i gorsetami, co powtórzyłam w trochę mniejszym zakresie również na warstwie górnej obrazu. Na fragmenty wzorów w tle i miejscowo na sukienki na pierwszej warstwie, naniosłam farbę w kolorze niebieskim. Wybrane fragmenty górnej warstwy pomalowałam laserunkowo na białą, dzięki czemu uzyskałam przestrzeń i wydobyłam z tła obrysowane przerywaną linią sukienki. W kilku miejscach na wybrane fragmenty sukienek w okolicach biustonoszy naniosłam białą farbą rysunek koronki wykorzystując występujący w tych miejscach wzór na tkaninie przemysłowej. Koronki mają poziome dziury (są jakby rozerwane) w miejscu, gdzie występują blizny u kobiet po mastektomii. Przerywane linie budujące otwartą kompozycję tego obrazu mają znowu kojarzyć się zarówno z rysunkiem wykonywanym na ciele podczas operacji plastycznych, jak i krawiectwem, modą, szyciem, stebnowaniem.

⁷⁴ C. P. Estés, *Biegająca ...*, op. cit., s. 219.

14. *Uszyte na miarę: babcia, matka, siostry i kochanka*



W obrazie tym poruszam problemy związane z akceptacją swojego wyglądu, i szanowaniem cech dziedziczonych po przodkach. To geny przecież decydują o tym jaki mamy kolor oczu, skręt włosów czy szerokość bioder. Doprowadzenie kobiety do tego, by powiedziała: „Nienawidzę swoich grubych ud i szerokich ramion”, jest sposobem na to, by zaczęła ona nienawidzić swojej kobiecości i figury, którą odziedziczyła po swojej matce. Podobnie zbudowane ciało ma często nie tylko jej matka, ale również siostry i babcia. „Pozwól mi nie bać się mojej krągłości, pozwól mi nie bać się bycia widzianą. Może bycie doskonałym nie polega na pozbyciu się czegoś. Może doskonałość ma coś wspólnego z życiem w rozgardiaszu, chwilą z lodami, ze słabością, z upadkami, z wadami. Może to, czego staram się pozbyć, to najdoskonalsza część mnie. Czyli: pasja, tłuszcz, wiek, krągłość. [...] Żyjemy w dobrych ciałach. Żyjemy w dobrych ciałach. Dobre ciało.”⁷⁵ Dopóki nasza kultura nie powie dziewczynkom, że są piękne takie jakie są i że kobiety są wartościowe niezależnie od tego, czy są, czy nie są piękne, dziewczęta ciągle będą decydować się na ogromne ingerencje w wygląd własnego ciała.

Podstawą tego obrazu są naciągnięte na siebie dwie bardzo kobiece i delikatne tkaniny w pastelowych kolorach. Dolna tkanina jest w jasnym odcieniu różu z linearnymi wzorami geometryczno-kwiatowymi w brązowym kolorze. Górną warstwą jest mocno przezroczysta, beżowo-złota tkanina poliamidowa w różnobarwne kwiatowe wzory. Na obu warstwach namalowałam ten sam układ form sukienek o różnych kształtach i wielkościach. Dookoła sukienek namalowałam białą farbą przerywane linie powtarzające formy sukienek i nawiązujące do podziałów graficznych będących częścią

⁷⁵ E. Ensler, *Dobre ...*, op. cit., s. 106 – 108.

wzorów występujących na tkaninie w dolnej warstwie. Linie te nawiązują zarówno do stebnowania i wykrojów krawieckich, jak i tytułu całego cyklu *Jutro uszyję siebie od nowa. Mit piękna*. Mogą się również kojarzyć z operacjami plastycznymi i innymi ingerencjami w wygląd ciała. Obok każdej sukienki przy liniach napisałam daty urodzin: mojej babci, mamy, dwóch sióstr i ich córek i moją. To najbliższe mi kobiety, z którymi mam wiele wspólnego, również niektóre cechy wyglądu. Każda z nas jest jednak inna, podobnie jak kształty tych sukienek różnią się od siebie, ale pod pewnymi względami jesteśmy do siebie podobne, mamy wspólne geny. Płaszczyzny sukienek pokryłam farbą bardziej fakturalnie niż tło obrazu, podkreślając występujące na tkaninie w dolnej warstwie, koronkowo-kwiatowe wzory.

Tryptyk *Formy idealne*:

15. *Formy idealne I*, 2017, 140 x 100 cm;

16. *Formy idealne II*, 2017, 140 x 100 cm;

17. *Formy idealne III*, 2017, 140 x 100 cm;

Zgadzam się z poglądami zawartymi w teorii *feminizmu korporalnego* Elizabeth Grosz, że: „Trzeba dbać o pluralizm normatywny, który pozwoli stworzyć szerokie spektrum norm i ideałów zdrowia, sprawności fizycznej czy piękna.”⁷⁶

Rozważania na temat kanonu piękna były również podstawą powstania moich prac wchodzących w skład tryptyku *Formy idealne*. Kanon piękna jest wytworem kultury, a kultura i media masowe promują wizerunki wpisujących się weń kobiet - młodych i *wyretuszowanych*. Kobiety porównują same siebie z „ideałem”, który przypomina bardziej lalkę niż żywą postać i tak naprawdę w realnym życiu nie istnieje. W reklamach nie tylko wydłuża się nogi, wycina ciało w talii, likwiduje zmarszczki, ale bardzo często do stworzenia idealnego reklamowego ciała używa się fragmentów zdjęć kilku osób. Problemy te porusza w swoich pracach Krystyna Piotrowska. „W pracach: *Katalog, Nowa twarz w moim lustrze, Dlaczego nie tak albo tak*, punkt wyjścia stanowi autoportret przedstawiający skupioną twarz z gładko zaczesanymi włosami. Na nią artystka nakłada wycięte z żurnalu oczy, usta, nos, pukle włosów, zmieniając tym samym pierwotny wygląd własnego wizerunku. Akcentując procesy makijażu i retuszu, artystka wskazuje na ubezwłasnowolnienie kobiet, chcących się upodobnić do dziewczyn

⁷⁶ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

z luksusowych magazynów. W cyklu *Blizny* ujawnia drugą stronę procesu – okaleczenia fizyczne i zarazem moralne, które są efektem dążenia do ideału. Podkreślając sztuczność tych wizerunków Piotrowska podkreśla niebezpieczeństwo utraty własnej podmiotowości. Zwraca uwagę, że kobiety żyją w tzw. *pięknym zniewoleniu*.⁷⁷

Chcąc podkreślić nierealność wykreowanej przez media postaci kobiety idealnej, posłużyłam się znowu uproszczonymi formami bez ukazywania jakichkolwiek szczegółów anatomicznej budowy ciała. To rodzaj umownego symbolu. Abakanowicz tak mówi o przedstawieniach ludzkiego ciała w swojej twórczości: „Wiele elementów ciała pomijam [...] Oko jest tak silnym źródłem informacji, że nie chcę przy jego pomocy za dużo opowiadać o rzeczach, które tego nie wymagają.”⁷⁸ Płaskie, zmultiplikowane, uproszczone formy kobiecego ciała, tworzą kompozycje otwarte, niemal abstrakcyjne. Robią wrażenie fragmentu większej całości, którą mogłaby być na przykład grupa modelek z prac Vanessy Beecroft.

15. *Formy idealne I*



Germaine Greer tak pisze o „stereotypie”: „Do niego należy wszystko, co piękne, nawet samo słowo *piękno*. [kobieta] jest lalką. Mi jest niedobrze od tej maskarady.”⁷⁹ Kobiety pragną dopasować się do stereotypu i ich prawdziwe ciała w porównaniu do ciała wirtualnego, pokazywanego w mediach, bardzo często są według nich za mało doskonałe. Moment, w którym odkrywamy piękno naszej nieskończonej

⁷⁷ I. Kowalczyk, *Feminizm w sztuce polskich artystek*, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9546/1/06_Izabela_Kowalczyk_W_TKI%20FEMINISTYCZNE%20W%20SZTUCE%20POLSKIEJ_135-152.pdf, s. 142.

⁷⁸ Z. Taranienko, *Przestrzeń ...*, op. cit., s. 44.

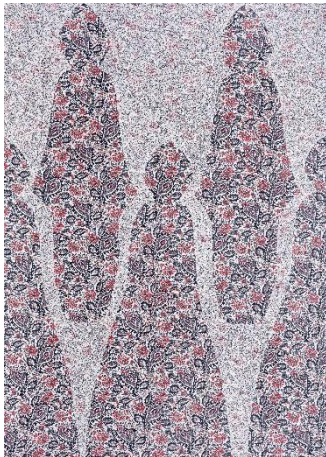
⁷⁹ G. Greer, *Kobiety eunuch*, tłum. J. Gołyś i B. Umińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001, s. 53.

różnorodności, to jeden z ważniejszych momentów naszego życia. „Harmonia, panowanie formy nad bezkształtną materią daje nam gwarancję, że oto postrzegamy czyste, niezmacone żadną ułomnością zjawisko. Kiedy zastanawiamy się nad tym w odniesieniu do żywego ciała, jesteśmy z góry skazani na porażkę, ponieważ to, co w nim najważniejsze, nosi w sobie stygmat niepowtarzalności.”⁸⁰ Wskazując kobietom pojedynczy wzorzec piękna, do którego mają dostosować sposób zachowania i sylwetkę, zabieramy im swobodę, wolność wyboru.

Do stworzenia obrazu *Formy idealne I* wykorzystałam dwie tkaniny przemysłowe. Na dolną warstwę wybrałam tkaninę, na której białym tle powtarzają się motywy kwiatowo-folkowe w kolorach: czerwonym, granatowym, niebieskim i szarym. Górną warstwą jest przezroczysta tkanina z delikatnym, luźno rozrzuconym wzorem geometrycznym w brązowym odcieniu. Pomiędzy tkaninami zrobiłam dystans w postaci drewnianej ramki. Namalowane postaci kobiece mają bardzo uproszczone formy. Są usytuowane w dwóch rzędach. Dolne dwie postaci są ukazane całe. Kształt ich sukienek różni się od form postaci namalowanych wyżej. Te kształty nie są przypadkowe, wynikają z siebie. Chciałam uzyskać wrażenie równowagi. Kompozycja jest przemyślana, symetryczna, otwarta. Oś symetrii biegnie pionowo przez środek obrazu. Dwie postaci kobiece w górnym rzędzie są po bokach ucięte. Formy postaci na dolnej tkaninie utworzyłam nanosząc linearnie białą farbę dookoła nich na wszystkie wzory w tle. Brzeg postaci powstał na styku pomalowanych wzorów z fragmentami tkaniny nie poddanymi obróbce malarskiej. Na górnej tkaninie namalowałam kontur w postaci przerywanej białej linii. Tu nie ingerowałam w tło tkaniny, ale zagęściłam brązowy wzór w środku form postaci. Obraz jest czysty w swojej formie, wyważony, subtelny, poetycki, robiący wrażenie trójwymiarowego.

⁸⁰ K. Lewandowska, *Szpetota piękna - jak okrucieństwo staje się fantazją. Fotografie Davida Nebredy*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, pod redakcją M. Geron i J. Malinowskiego, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydawnictwo Libron, Kraków 2011, s. 311.

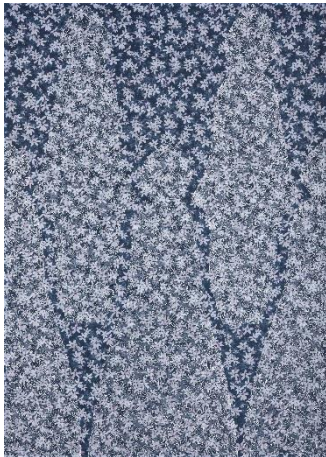
16. *Formy idealne II*



W obrazie tym kontynuowałam temat podjęty w pracy *Formy idealne I*, której dolna tkanina stałą się bazą również dla obrazu *Formy idealne II*. Na tej samej tkaninie namalowałam również w dwóch rzędach te same uproszczone formy kobiet, ale na odwrót: na dole trzy (środkowa postać jest cała, a dwie boczne są ucięte - pokazane są tylko w połowie), a w górnym rzędzie dwie całe postaci. Kompozycja tego obrazu jest symetryczna i otwarta. Oś symetrii biegnie pionowo przez środek obrazu, czyli prawa połowa jest odbiciem lustrzanym lewej. Formy samych postaci utworzyłam również w ten sam sposób co w obrazie *Formy idealne I*, malując białą farbą po wszystkich wzorach będących na tkaninie dookoła tych postaci. Kontur postaci powstał przez zestawienie pomalowanych wzorów z fragmentami tkaniny nie poddanymi obróbce malarskiej. Kontynuując podjęte już wcześniej w innych pracach zagadnienia, chciałam podkreślić w tym obrazie problem coraz częściej wykonywanych operacji plastycznych. Trzem postaciom kobiet wyhaftowałam na torsie przerywanymi liniami w odcieniach czerwieni rysunek przedstawiający schematyczny szkic linii pomocniczych nanoszonych na ciało podczas operacji plastycznych.

Zabiegi, które mają na celu przybliżenie kobiety do wykreowanego ideału, stają się mrzonką. W chirurgii nie jest ważne to, żeby wydobyć z kobiety to, dzięki czemu stanie się ona piękną we własnych oczach. Chirurdzy mają jej zagwarantować, że przybliżą ją do obowiązującego stereotypu piękna.

17. *Formy idealne III*



Obraz ten ma taką samą, otwartą i symetryczną kompozycję oraz układ form przedstawiających zarys kobiet, co obraz *Formy idealne II*. Jest on jednak namalowany na dwóch, zestawionych ze sobą, tkaninach przemysłowych. Wykorzystałam tu znalezione dwie podobne do siebie tkaniny. Obie na ciemnym granatowym tle mają rozsiane wzory małych kwiatków w kolorze białym z różowymi środkami. Na dolnej warstwie obrazu, kwiatki będące w tle pomalowałam niebieską farbą przez co wyłoniły się postaci kobiet, których formy nie zostały pomalowane. Na górnej tkaninie, która jest półprzezroczysta, formy kobiet wypełniłam linearnymi kształtami mały liści (zagęściłam oryginalny wzór występujący na tkaninie). Malując ten obraz i wszystkie inne z tego cyklu, próbowałam oswoić się z własnymi lękami i myślami. To mój sposób na radzenie sobie z przemijaniem.

ROZDZIAŁ V

Kim jesteśmy? Mit piękna w naszych czasach

W tytule autorskiego cyklu prac malarskich: *Jutro uszyję siebie od nowa. Mit piękna* odwołuję się do sytuacji, w której poczucie tożsamości ulega zachwianiu, a ideałem dla wielu kobiet jest codzienne „tworzenie siebie od nowa”. Kiedy tożsamość kobiety opiera się na idei urody, jej poczucie wartości uzależnione jest od opinii innych. „Zdrowe ludzkie ciało stanowi naturalny model piękna. Rzecz jasna zawsze istniały różnice odnośnie do tego, czym jest samo piękno. Jałowe, niekończące się dyskusje na ten temat nie wygasły bynajmniej wraz z upadkiem klasycznej estetyki.”⁸¹ Kanony piękna zmieniają się i są rozmaite w różnych kulturach. „Nie ma nic takiego, jak obiektywne kobiece piękno. [...] Obecnie ideał kobiecego piękna uległ demokratyzacji i wpływa na życie milionów kobiet na całym świecie.”⁸²

Nasza epoka pełna jest sztuczności. Kobiety robią sobie tatuaże, depilacje i operacje plastyczne wszelakich partii ciała, przedłużają włosy, doczepiają sztuczne paznokcie i rzęsy i za każdym razem koszty poprawiania urody są bardzo wysokie. Paradoksalnie to właśnie w epoce, kiedy indywidualność, oryginalność, niezależność liczą się najbardziej, kobiety jak nigdy wcześniej pragną wpisać się w schemat. W pogoni za pięknem można uszyć nową siebie, ale czy warto? Wykreowana przez media postać kobiety idealnej nie posiada wielu cech rzeczywistej postaci, jest nierealna, a więc można powiedzieć, że nie istnieje. Trudno dzisiaj o wskazanie jednej postaci, którą można byłoby uznać za współczesną ikonę piękna. Podobają się bardzo rozbieżne typy urody, ale nie ma wątpliwości, że ważnym elementem idealnego wizerunku kobiety XXI wieku jest szczupła sylwetka. Posiadanie ciała o określonej formie staje się dzisiaj koniecznością dla wielu kobiet. „Mit urody przejął funkcję społecznej kontroli.”⁸³

Rozwój kina w XX wieku i popularność gwiazd filmowych spowodowały, że uroda stała się bardzo ważna. Wizerunki gwiazd ekranu znajdują miliony naśladowczyń. Następuje rozwój w chemii i chirurgii plastycznej. Powstają instytuty, w których specjaliści pomagając poprawiać urodę sprawiają, że zwykła dziewczyna może zbliżyć

⁸¹ U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2004, s. 68.

⁸² K. Dunin, *Nie daj się zamknąć w żelaznej dziewczycy – wstęp do polskiego wydania*, [w:] N. Wolf, *Mit urody*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s.7.

⁸³ N. Wolf, *Mit ...*, op. cit., s. 105.

się do ideału. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku czasopisma tworzą nowy ideał piękna, którym są bardzo szczupłe modelki, co sprawia, że kobiety zaczynają nagminnie stosować diety odchudzające.

O funkcji „mitu urody” zmuszającego kobiety do walki z własnymi ciałami na rzecz zbliżania się do sztucznie wytworzonych, z góry narzuconych, nieosiągalnych kanonów piękna, pisze Naomi Wolf w książce: *Mit urody*. Uważa ona, że: „Nie ma zatem żadnego uprawnionego historycznego lub biologicznego uzasadnienia mitu urody. [...] Piękno nie jest ani uniwersalne, ani niezmienne.”⁸⁴ Według niej zagadnienia mody i urody nie są niewinnymi błahostkami, ale mają swój polityczny wymiar. Odśladnia ona mechanizmy, które rządzą rynkiem. Zarówno reklama, jak i potężne koncerny farmaceutyczne produkujące kosmetyki oraz kliniki medycyny estetycznej wykorzystują fakt, że kobiety pragną upodobnić się do wykreowanego ideału i zrobią wszystko dla jego osiągnięcia. „Mit urody generuje niskie poczucie własnej wartości kobiet i wysokie zyski korporacji jako jego wynik.”⁸⁵ Chociaż rynek usług związanych z pielęgnacją ciała zachęca nas do konsumowania jak największej ilości produktów, Wolf uważa, że jest inny, ważniejszy, wymiar problemu. „Jest nim próba powstrzymania ekspansji kobiet poprzez skierowanie ich ambicji i sił witalnych na urodę, pielęgnację i troskę o ciało.”⁸⁶ Wolf sądzi, że powstaje on w wyniku odczuwania politycznego strachu przez zdominowane przez mężczyzn instytucje, które w kobiecej wolności widzą zagrożenie. „Mit urody wykorzystuje nasze poczucie winy i lęk w związku z wyzwoleniem nas samych. Jest to ukryty strach, że być może zaszliśmy za daleko.”⁸⁷ Ensler pisze: „Myślę, że znasz tylko jedno państwo – swoje ciało, państwo, którego populacja wynosi jeden. Cały czas je naprawiasz, odnawiasz. Tracisz z oczu resztę świata.”⁸⁸ Walka z ciałem konsumuje energię, którą można byłoby wykorzystać bardziej kreatywnie. „Lęki związane z wyglądem pozbawiają kobietę udziału w twórczym życiu, nie dopuszczają do samorealizacji i odwracają jej uwagę od rzeczywistych problemów. Pod presją panujących norm traci energię na pilnowanie się, żeby za dużo nie jeść, z wypiekami na twarzy śledzi wskazania wagi, liczy centymetry. Jest nieustannie zaprzątnięta swym wyglądem, myśl o nim przenika wszystko, co robi, planuje, przewiduje.”⁸⁹

⁸⁴ N. Wolf, *Mit ...*, *op. cit.*, s. 207.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 33.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 47.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 36

⁸⁸ E. Ensler, *Dobre ciało ...*, *op. cit.*, s. 101.

⁸⁹ C. P. Estés, *Biegająca ...*, *op. cit.*, s. 222.

Ewolucji mitu urody towarzyszą kobiece czasopisma. Redaktorzy czasopism, zajmujący się działem dotyczącym piękna, przemilczają pewne fakty dotyczące produktów swoich reklamodawców. Mit urody sprawił, że kobiety odczuwają strach przed życiem. Lasch pisze: „Rytuwały uczą nas, byśmy bały się własnej przyszłości i własnych potrzeb. Życ w strachu przed własnym ciałem i własnym życiem to nie żyć wcale.”⁹⁰

Najważniejsze, jeżeli chodzi o to jak mamy wyglądać i kim chcemy być jest to, żebyśmy miały wybór, a wtedy decyzje związane z wyglądem nie będą niczym szczególnym. „Pod panowaniem mitu piękna kobieta wcale nie wygrywa. [...] Wygrywa ta, która czuje, że to, co każda kobieta robi z własnym ciałem – o ile to niewymuszone – pozostaje jej własną sprawą.”⁹¹

Wydaje się jednak, że w ostatnich latach jest coraz więcej kobiet, które akceptują siebie i wśród których odmładzanie się na siłę zaczęło być postrzegane negatywnie. Wyznacznikiem piękna dla wielu osób staje się naturalność. Obecnie kobiety są coraz bardziej świadome swojego wyglądu i chcą działać profilaktycznie. Piękno dla coraz większej liczby osób oznacza młodość ducha. Coraz częściej, za piękną uważa się osobę, która jest naturalna, zadbana, starzeje się z godnością i zachowuje sprawność fizyczną. Najważniejsze, aby pozostać sobą, a nie przerysowaną wersją siebie. Kochająca kobiety definicja piękna daje poczucie pewności siebie i szczęścia.

⁹⁰ C. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w wieku malejących oczekiwań*, tłum. G. Ptaszek i A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015, s. 16.

⁹¹ N. Wolf, *Mit ...*, *op. cit.*, s. 357.

ZAKOŃCZENIE – Dokąd zmierzamy?

W dobie rozwijających się technologii wydaje się, że wszystko w przyszłości może się zdarzyć. Pomimo coraz większych ingerencji w ciało człowieka, ciągle jeszcze jednak zmieniane jest biologiczne ciało. Miniaturowe urządzenia w ciele chroniąc nasze życie, stają się naszymi fragmentami, stają się częścią nas. Możliwe, że zmierzamy od technologii w ludzkim ciele, do komputerowo przetworzonego zapisu ludzkiej świadomości wprowadzonego do pamięci maszyny. Idealem, do którego ludzkość zmierza, jest posiadanie na zawsze młodego ciała, a marzeniem dla wielu ludzi jest nieśmiertelność. Wprawdzie to dopiero początek zmian, ale wizja człowieka cyborga może już wkrótce stać się rzeczywistością. „Krok po kroku będziemy rozstawać się z rozgryzionym naukowo, medycznie i technologicznie ciałem jakie znamy. [...] to, co uznajemy za naturalne – jak ludzkie ciało – jest jedynie konstrukcją naszego umysłu, naszym o nim wyobrażeniem.”⁹²

Wizja ta nie jest łatwa do zaakceptowania, a nawet do wyobrażenia sobie. Coraz więcej naukowców jednak uważa, że urzeczywistnienie tej wizji jest tylko kwestią czasu. Ray Kurzweil sądzi, iż rozwój technologii sprawi, że masy ciał staną się nieopłacalne ekonomicznie. Zapowiada on pierwszych nieśmiertelnych w 2050 roku. „Batalia o ciało jest zaklinaniem umysłu, który przeczuwa osobliwy punkt, w którym przestanie za ciałem nadążać. Jako cielesny gatunek nie jesteśmy w stanie się przygotować do nadchodzącej Osobliwości. To zupełnie nie rozpoznana rzeczywistość.”⁹³

Współcześnie w świecie ma miejsce ożywiona dyskusja na temat ciała, sztucznego życia i sztucznej inteligencji. W dyskusji tej biorą udział oczywiście również artyści. Temat cielesności pojawia się w pracach na wielu wystawach, które wpisują się w dyskusję na temat naszej ludzkiej kondycji. Często są to prace, które, tak jak *Plastynaty* Gunthera von Hagensa, przynależą do obszaru zarówno sztuki, jak i nauki, które to obszary łącząc się i uzupełniając nawzajem wskazują ludzkości nowe możliwości. „Plastynacja nie jest odbierana jedynie jako wyrafinowana konwencja sztuki, ale również jako dziedzina nauki. Ciała wykorzystywane na wystawach są ciałami realnymi, prawdziwymi – co podkreśla sam von Hagens, ale są one *zainfekowane chemią*, to ciała *zmanipulowane*, tak jak zmanipulowane są ciała poddane chirurgii plastycznej czy

⁹² D. Haraway, *Manifest Cyborga*, tłum. E. Franus, [w:] *Magazyn Sztuki*, 1998, nr 17, s. 209.

⁹³ R. Kurzweil, *Nadchodzi Osobliwość*, tłum. E. Chodkowska i A. Nowosielska, Wydawnictwo Kurhaus Publishing, Warszawa, 2014, s. 138.

naszpikowane anabolicznymi sterydami.”⁹⁴

Zagadnieniem nurtującym coraz większą rzeszę ludzi, którzy zastanawiają się nad przyszłością ludzkiej rasy, są zmodyfikowane genetycznie cyborgi, które nie są zdolne do namiętności. Właśnie zagrożenie sfery emocji, jest jednym z głównych powodów sceptycyzmu amerykańskiego filozofa Francis Fukuyamy w stosunku do współczesnej biotechnologii. Uważa on, że „Pierwotnym celem medycyny jest ostatecznie leczenie chorych, nie zaś zamiana zdrowych w bogów.”⁹⁵ Fukuyama zwraca uwagę na to, że biomedycyna dąży do szczytnych celów, takich jak wyleczenia choroby, przedłużenia życia, ulżenia w cierpieniu, ale dzieje się to kosztem takich cech ludzkich, jak: geniusz, ambicja czy różnorodność.

Możemy przypuszczać, że epoka, w której człowiek cielesny stanie się przeżytkiem, zrodzi nowe tęsknoty. Czymś bardzo wartościowym może okazać się bycie przejściowym, nie-pięknym, niepowtarzalnym i przez to wyjątkowym.

Ważne jest to, aby bezustannie pogłębiać świadomość siebie, aby się zastanawiać i zadawać od nowa odwieczne podstawowe pytania: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?”. Na dzień dzisiejszy, pomimo obietnicy nieśmiertelności, wszystkie odpowiedzi są ciągle jeszcze możliwe.

⁹⁴ J. Jagła, *Ciała z prawem do szacunku, Obrona drogi Gunthera von Hagens do sławy*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2011, s. 330.

⁹⁵ F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 264.

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

**Jan Kochanowski University in Kielce
Faculty of Arts and Pedagogy**

Field: visual arts

Discipline: fine arts

Karina Czernek
Tomorrow I will Sew Myself Anew.
The Myth of Beauty

Description of doctoral dissertation

Supervisor:
dr hab. Ernest Zawada, prof. ATH

Kielce 2018

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	57
CHAPTER I	
Where do we come from? Beauty in the philosophical context	59
CHAPTER II	
Theories that are the reference area for my investigations	62
1. Corporeal feminism of Elizabeth Grosz	62
2. Somaesthetics – Richard Shusterman’s philosophical concept.....	64
3. Leon Festinger’s cognitive dissonance and social comparison theory	66
CHAPTER III	
The connection between the research problem and the works of some selected artists – inspirations and points of reference	68
1. The exploration of corporeality and sensuality in the works of Magdalena Moskwa.....	68
2. The pink and the female figures of Maria Pinińska-Bereś	68
3. Magdalena Abakanowicz – the search for new formal solutions in order to present the condition and the position of a human in the contemporary world	69
4. Zofia Kulik and her multi-figure compositions	70
5. Works of Vanessa Beecroft against the power of media and the cosmetic industry	71
6. Orlan – deconstruction of the concept of beauty	71
CHAPTER IV	
Descriptive characteristic of paintings	73
1. The artist’s own painting technique	73
2. Subjects covered in the work cycle and symbolism of the presented items	74
3. Descriptive characteristic of individual paintings	78
CHAPTER V	
Who are we? The myth of beauty in our time	102
CONCLUSION	
Where are we going?	105
BIBLIOGRAPHY	107

INTRODUCTION

In my doctoral dissertation entitled “Tomorrow I will Sew Myself Again. The myth of beauty” I investigate the subject of beauty in our time. I want to pay attention to the nature of modern culture which builds the patterns of sensuality that become a source of strong interventions into the body appearance. I also want to underline the fact that women often become victims of some falsely understood concepts of beauty. The myths regarding pristine looks are an integral part of everyday life. The figure of an ideal woman created by media is larger than life, “corrected”, surreal and more often resembling a doll than a loving person. In the pursuit of beauty, one can ‘sew oneself anew’ but is it worth it?

The theoretical problem that I have taken up is strongly connected with my artistic work. My doctoral thesis is a summary of the works I have created to this day and an end of some stage of the creative process which I hope to continue in the future. I have been creating my works in my own painting technique which allows me to achieve the effect of planes interfusion. I believe that the technique corresponds well with the main subject of my works which, for a few years, has been a woman and the problems that affect her. The issues that are covered in my paintings are the reflection of my own thoughts related to the stereotypes of female beauty. In the cycles, I not only continue the subjects connected with femininity but I also expand it with new issues. I present the beauty of various women, also the ones who have been fate-stricken and mutilated. I create a world of beautiful, tough sometimes crippled women, a world of doll-women, pretending to be a better version of themselves and a world of folk decorative matryoshka-dolls. I present elements of the body, internal organs, cuts in form of decorative tattoos, bodies after limb amputation and mastectomy. I reflect on the issue of self-acceptance and the volatile pursuit for the ideal. This is my way of coping with aging and passing.

When following the canons of beauty from different periods of time, we can observe that the definition of beauty is very flexible. However, irrespective of the ruling canon, women have always tried to fit into it as best as they could.

In order to discuss beauty as a value, we would need to place it in a philosophical context. Owing to the fact that the greatest philosophers and aestheticians have tried to define the concept since antiquity and there have been many studies presenting various definitions of beauty in reference to philosophy over the centuries, in my reflections,

I concentrate more on the contemporary analysis of the idea of beauty. I will try to present the current beauty canon and what women are able to do in order to achieve it. I want to show how women come at their body and what makes them treat their bodies as a dress that can be re sewn depending on a mood or a trend. I will show what an uncritical pursuit of beauty can lead to.

Here are the theories that are an area of reference for my investigation – Richard Shusterman’s philosophical concept, corporeal feminism of Elizabeth Grosz, and the cognitive dissonance and social comparison of Leon Festinger. In the following chapter, I will present works of some selected female artists, whose works are a source of inspiration for my own paintings. They are: Magdalena Moskwa, Maria Pinińska-Bereś, Magdalena Abakanowicz, Zofia Kulik, Vanessa Beecroft and Orlan.

CHAPTER I

Where do we come from? Beauty in the philosophical context

“*Beauty* (Greek [*kalós*], Latin [*pulchritudo, pulchrum*]) – is a feature of reality, of human creations, including art, and also of human ways of conduct, expressed in the tradition of western culture in the form of harmony, perfection and glow, which is viewed and evokes the appreciation for the viewing itself. Nowadays, beauty is most often connected with art, sensual cognition and emotion.”¹

Regardless of the definition of beauty that we apply, it is a fact that people perceive certain objects as beautiful and strive to commune with them, that we prefer some selected objects and qualities because of their aesthetic value. “A natural, innate, proper to every human being tendency that inclines people to search for beautiful objects, communing with them and owning them is called kallotropism. Due to kallotropism, artistic culture becomes needed, essential, alive and rich, fuelling with an unabated, regenerating wild interest in beauty of wide circles of society.”² Realizing beauty introduces order in our life and becomes an element of balance and harmonious coexistence with the world.

The history of the concept of beauty itself was described by Władysław Tatarkiewicz in his *Dzieje sześciu pojęć*. “Actually two nouns are needed: to denote a particular, beautiful thing and an abstract feature of beauty [...]. In Polish language ‘beauty’ fulfils both functions and is therefore an ambiguous term, which is not an exceptional defect. ‘Beauty’ shares it also with ‘truth’ and ‘good’. Another ambiguity of ‘beauty’ lies in the fact that the word is alternately used widely and narrowly as referring to the visible and audible beauty. Middle ages and then the new ones, took over the conceptual and terminological apparatus of the ancients completing it in their own way.”³ The ambiguity of beauty does not inhibit understanding. It is hindered by the vastitude of the extent of beauty and the multitude and diversity of its referents. Out of all of them, each theoretician takes only some into consideration, namely the ones that are close to him and seem typical, and he models his theory on them. Therefore, there are such huge discrepancies in various theories of beauty.

From ancient times beauty has been one of the three most important values of our

¹ P. Jaroszyński, PEF, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000-2009, t. 8, p. 284.

² W. Tatarkiewicz, O bezwzględności dobra, Gebethner I Wolff, Warszawa 1919, p. 29.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, p.137-138.

civilisation next to the concepts of truth and good. Because there have been plenty of works presenting definitions of beauty in reference to philosophy over the centuries, in my investigation, I discuss only selected aspects of this wide concept and, in an abbreviated form, I indicate the directions in which the European theory of beauty has headed for the last two thousand years. Within time, there has been a transition from a wide concept of beauty to the purely aesthetic concept. One can also spot a transition from the beauty of the world to the beauty found in art; from objective to subjective understanding of beauty and also from its greatness to its fall. The concept of beauty has been modified and corrected. "It could be supposed that the theory of beauty has been formed gradually in the course of history but in fact, it was different. It was formed early and its farther history was rather a criticism, limitation and correction."⁴ If we perceive art as a whole, we would use the term 'beauty' in the meaning of general category. Common understanding of beauty is associated with the things that touch us most and are commonly admired. Already at the beginning of the 18th century, a conclusion was drawn that a theory of beauty can only be a theory of taste, mind's analysis, a theory of aesthetic experience because different things seem beautiful for different people. Due to the fact that 'beauty' is not a clear-cut term, definitions of art based on the concept of beauty raise doubts. Beauty should be considered from a few different planes: metaphysical, physical and moral definitions of the term draw our attention to various aspects of beauty. Beauty perceived as a transcendental phenomenon would be owned by all beings only because they exist. Aesthetic beauty would mainly be owned by art and therefore would be subjective in its assessment. As Maria Gołaszewska points out in her reflections: "Subjectivism of beauty in philosophical context is much less clear than that of beauty presented in art. Despite all the differences and changes in defining beauty. many philosophers believed till the 18th century that beauty depends on the right proportions, the layout of parts and their mutual relationship, meaning that it is of objective character. Above all, it depends on the nature of the object and not on the receiver's impressions. Aesthetic beauty is subjective. It depends on the culture, era and taste of an individual. In the twentieth century, when there is a crisis of beauty in art, removing beauty from aesthetics is postulated. The criticism directed against beauty refers to its certain understanding. It does not indicate that beauty is redundant."⁵ The new art introduced the

⁴ Ibidem, p. 178.

⁵ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, p. 491.

pluralism of values. It was found that beauty is such a defective concept, that it is impossible to build its theory and that one of the important functions of art is to shock which is achieved not only by beauty. “Many contemporary aestheticians began forcing a thesis that ugliness is the beauty of our times or that ugliness is a form of beauty. This approach forced some reevaluation in aesthetics.”⁶ According to Umberto Eco the concept of ugliness, same as the concept of beauty, is relative in different cultures and times. “It is actually quite awkward to establish what is a common aesthetic sensitivity.”⁷

Beauty has become a colloquial expression and has remained present in colloquial speech, where it is not so much about accuracy and meaning equivalence. Such was the fate of a concept which, for centuries, has occupied a central place in European culture, philosophy and theory of art.

⁶ P. Jaroszyński, *Paradoks brzydoty*, [in:] *Studia Philosophiae Christianae*, v. 27/1, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 1991, p. 25-45.

⁷ U. Eco, *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Rebis, Poznań 2007, p. 394

CHAPTER II

Theories that are the reference area for my investigations

1. Corporeal feminism of Elizabeth Grosz

In contemporary philosophical concepts more and more space gets devoted to the category of the body as a philosophical category *sensu stricto*. One of the thinkers that considers body issues as central is Elizabeth Grosz, who presents her views in the book *Volatile Bodies. Toward Corporeal Feminism*. “She puts her own investigations in a historical frame and analyses it according to her own interpretative key, which is Möbius string. [...] She refers to philosophical, psychoanalytical and even neurological tradition, [...] discovers some philosophical thought continuity regarding corporeality, [...] indicates new direction when speaking of her project of “gender distinct ontologies.”⁸ In corporeal feminism body gains the status of an object and subject at the same time. It is in the world but, at the same time, it belongs to a person. According to Grosz, it is essential that everyone, regardless of gender, have equal rights to express themselves and act. “[...] It is not important if we are women or men but that we act and how we do it.”⁹ The traditional understanding of the body stands behind stereotypical division into female and male gender and also the reason behind the degradation of corporeality to the category of animality. As corporeal feminism assumes “[...] body is a kind of synthesis of widely perceived nature and culture. It also serves the understanding of the social and mental existence of women.”¹⁰ For Grosz the symbol for such body perception is the already mentioned Möbius string. “Having only one side is a characteristic trait of the string. [...] In the context of corporeal feminism it means that body can be defined as ontological and metaphysical whole of matter (physicality) and cultural images of the body, through which subject may remain in connection with the world (find a point of reference) and through which the world can remain connected with the subject (creating an approach to

⁸ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga dla filozofii* [in:] *Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane*, <http://recyklingidei.pl/rogowska-stangret-cielesnosc-nowa-droga-dla-filozofii>

⁹ K. Rychter, *Krytyka podmiotu kartezjańskiego w feminizmie korporalnym Elizabeth Grosz* [in:] *Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane*, <http://recyklingidei.pl/rychter-krytyka-podmiotu-kartezjanskiego-w-feminizmie-korporalnym-elizabeth-grosz>

¹⁰ M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności* [in:] *Teksty drugie*, 2008, No. 1/2, p. 94.

one's own body in the social context)."¹¹ Grosz deals in his deliberations, also interesting to me, the problem of creating one, valid ideal of beauty. According to her: "One should reject attempting to construct a model which would provide some type of a body as a norm, according to which all other bodies should be estimated and shaped."¹² A narcissist attention that is concentrated around the body of the subject makes it so clear that the subject will never become neutral or indifferent to the body. Grosz writes: "Mental involvement in the body of the subject causes it to love or hate the body but never treats the body in a purely instrumental way. This very meaning of the body is the reason why the subject is capable of suicide, cruelty against his own body, self-mutilation, anorexia and bulimia."¹³ Continuous comparing to the canons of beauty and dissatisfaction with one's appearance is the reason for strong interference in the appearance of own body. That is why self-esteem is so important, accepting of own body, loving it as it is. Grosz cites the views of other philosophers referring not only to the superficial but also fragmentary knowledge of the body. Merleau-Ponty, as Grosz points out, thinks that the body is unavailable for the subject as a whole: "He cannot observe his body from any point of view, because it sets the perspective for every look."¹⁴ I used fragmentary body painting in my series of paintings. Our perception of the body changes under the influence of our own experiences and relationships with others. According to Grosz: "The picture of the body is not given once and for all but it is a starting point. It is open to changes and modifications, it is dynamic, flexible and its borders are not clear-cut." Grosz writes that: "The body is a surface influenced by social factors, as a result of which it is shaped as separate from other bodies and capable of deliberate action."¹⁵ It is capable of widening its possibilities and exceeding itself. She believes that the body changes under the influence of individual experiences, for example: illnesses, injuries, everyday behavior and habits, but also by social norms and stereotypes. Due to the fact that different norms apply depending on the sex, man is subject to social exclusion and subordination. He can be very active when it comes to changing the body according to canons. Therefore, it is not about compliance towards cultural models but about putting them actively into practice in one's own life. According to Sandra Lee Bartky: "The

¹¹ K. Rychter, *Krytyka...*, *op. cit.*

¹² M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga...* *op. cit.*

¹³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁴ E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 92.

¹⁵ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga...* *op. cit.*, p. 79.

woman who checks her make-up half a dozen times a day to see if her foundation has caked or her mascara run, who worries that the wind or rain may spoil her hairdo, who looks frequently to see if her stockings have bagged at the ankle, or who, feeling fat, monitors everything she eats, has become, just as surely as the inmate of Panopticon, a self-policing subject, a self committed to a relentless self-surveillance. This self-surveillance is a form of obedience to patriarchy.”¹⁶ Grosz points out, that some women find a lot of pleasure “in indulging in female practices”¹⁷ and also that the regime applies to both men and women, but affects them in different ways.

2. Somaesthetics – Richard Shusterman’s philosophical concept

Somaesthetics is a philosophical concept of Richard Shusterman, American pragmatist philosopher, which treats experiencing the world through the medium which is the body, as its main assumption. In this concept, the body becomes a sensual and aesthetic centre of human judgment, Shusterman describes body as the primordial medium and its condition influences the way an individual perceives reality. Bad health is the main source of error for a human.”¹⁸

Shusterman is convinced that “the body and mind are one” and postulates that it becomes the basic subject of philosophical investigation. It might be of considerable importance with regard to the sudden contemporary shift into sensuality (plastic surgeries, diets, gym, etc.). Somaesthetics is a discipline “which reinstates the key role in philosophy perceived as the art of living to the body experience and its creative transformation”¹⁹. In the article, which is a shortened version of a speech delivered during the First Aesthetic Convention in Cracow, we read: “We need better knowledge about the body in order to widen our understanding and achievement in the field of art and human science and to move forward with our proficiency at the greatest of all arts – the art of perfecting our humanity and living a better life.”²⁰

¹⁶ S.L. Bartky, *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski [in:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 2, red. R.A. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, p. 57.

¹⁷ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

¹⁸ R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007, p. 75.

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

²⁰ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przełożył z jęz. angielskiego S. Stankiewicz, [in:] *Journal of Aesthetic Education*, t. 40, No. 1, spring 2006, p. 47.

Somaesthetics is a broadening of the “body-mind” concept of John Dewey. Shusterman treats the body as an essential dimension of a human being. He underlines the mutual influence of sensual experience and character development. Somaesthetics is experiencing the body, not its outside form or presentation. Due to somaesthetics people can perfect the awareness of their feelings discovering the qualities of their bodies, which influence their comfort of life or their mood. Moreover, each deliberate human action, according to Shusterman, is written into his or her sensual value.

Shusterman postulates concentrating attention on somaesthetics of experience, thus on the aesthetic quality of sensual experience. The goal is not to chase direct pleasure (the philosopher criticizes exaggerated, in his opinion, postmodern hedonism), but to fully understand our own needs and those of others. Everything in order to take it all in, feel better and feel a better person. “Mind life is based on corporeal experience and even if it cannot be reduced to processes taking place in our bodies, it cannot be totally separated from them either.”²¹

Shusterman shows the relationship between culture and man. “Culture gives us languages, values, social institutions and artistic means which allow us to think, act and express ourselves aesthetically. Similarly, it gives us forms of diets, exercises and sensual stylisation which shape not only our looks and behaviour but also the ways we experience our body [...] culture, with its institutions and humanistic achievements, cannot develop or even survive without the boosting power of embodied thoughts and actions. One of the measures of life quality and humanity of a given culture is the level of harmony between the body and the mind which it reflects and is conducive to.”²² The body expresses the dual nature of the human existence, as combined generic being and individual diversity. Shurman points out that “even though our bodies unite us as people, they also divide us (because of their physiological structure, functional practices and social and cultural interpretation) into different genders, races, ethnic groups, classes and so on – one of the kind individuals that we are.”²³ The body serves as a symbol of human dignity. One can wonder how much of a woman remains in her after all the changes that she undergoes, for instance, through plastic surgeries. Socrates noticed that “care for our body is essential

²¹ *Ibidem*, p. 48.

²² *Ibidem*, p. 48.

²³ *Ibidem*, p. 49.

because it is a primal, inalienable tool for all human achievement.”²⁴ Shusterman believes that body reflects the duality of the human condition as an object and subject, as strength and vulnerability, dignity and humility, freedom and constraint, community and diversity.

3. Leon Festinger’s cognitive dissonance and social comparison theory

At the basis of the theory, there is a belief that human organism strives to establish an inner harmony, cohesion or conformity between its opinions, attitudes, knowledge and values. In his monograph, *A theory of cognitive dissonance* Leon Festinger presented the elementary assumptions of the theory of cognitive dissonance, explaining the behaviours connected with the co-occurrence of inconsistent cognitive elements.

We can often come across claims that humans pursue inner coherence and, in case of some possible inconsistencies, we most often deal with some more or less successful attempt to rationalize them. However, people are not always able to explain various incoherencies or rationalize them. Such attempts to reach cohesion might fail for various reasons and then the lack of consistency leads to mental discomfort.

Sometimes people do things that do not conform to what they know or to their cherished beliefs which contradict some of their other beliefs. The dissonance may come from the lack of logical consistency or be a result of cultural customs (as it is the culture that determines what is or is not appropriate), it may also result from some past experience. “All dissonant relations, of course, are not of equal magnitude. One obvious determinant of the magnitude of dissonance lies in the characteristics of the elements between which the relation of dissonance holds. If two elements are dissonant with one another, the magnitude of the dissonance will be a function of the importance of the elements. The more these elements are important to the person or valued, the greater the magnitude of the dissonant relation between them. Thus, for example, if a person gives ten cents to a beggar, knowing perfectly well that the beggar is not really in need, the dissonance which exists between these two elements is rather weak.”²⁵ Dissonance might be reduced or eliminated through a change of one or a few cognitive elements. Obviously, it is not

²⁴ D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupisa, Wydawnictwo: PWN, Warszawa 2004, p. 47.

²⁵ L. Festinger *Teoria dysonansu poznawczego*, przeł. J. Rydlewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, p. 199.

always possible to alter an existing cognitive element. Then, a reduction of the dissonance is often possible through decreasing its general magnitude or through an addition of some new cognitive elements. For instance, a woman, who wants to become like the ideal created by the media, decides to undergo a surgery of breast augmentation. Realizing the risks of complications, she will actively search for information about advantages of such treatment and for news that are critical of research presenting the disastrous consequences of such procedures. She will selectively search for interviews with models satisfied with the procedure, articles in fashion magazines that present the subject in superlatives alone. She will contact people who think alike, have similar goals and share the same values.

It would be a mistake to think that people can introduce changes in their behaviour only because they really want to. Sometimes a change can be simply impossible. Some behaviours and especially emotional reactions cannot be controlled. Sometimes an element is resistant to change because it remains in connection with many other elements.

The dissonance theory presented above has broad implications and applications in various situations that might seem different from each other at first glance.

CHAPTER III

The connection between the research problem and the works of some selected artists – inspirations and points of reference

1. The exploration of corporeality and sensuality in the works of Magdalena Moskwa

Magdalena Moskwa is interested in the beauty of human body. “Moskwa’s paintings are often associated with turpism but the artist herself claims that she is into beauty, which she looks for where it seems to be most likely absent. She tries to notice it and share it with others through her paintings”²⁶ – Maria Morzuch writes.

Around 2005 the artist creates works that show only fragments of the body. By painting, for instance, hands only, she is able to express the same kind of emotions that portraits evoke. “Sovereign body parts, separate, without the burden of the whole figure and playing the main part now, become the only subject. Why would we need the whole figure” – the artist asks. She claims that “[...] it allows the receiver to identify with the painting much better than a portrait.”²⁷ While breaking the body into smaller units, the artist reminds us that we are in constant disintegration and restoration process. Before the body finally disappears, “in its lifetime, it takes part in a race for visibility in this huge visual consumption, playing the main part on the well-accelerated production tape. [...] Moskwa peeks under the surface by painting a subcutaneous portrait.”²⁸

2. The pink and the female figures of Maria Pinińska-Bereś

In her early works, Maria Pinińska-Bereś offers mainly a female figure and its fragments. Later on, in her works, she also presents some house objects. The works of Maria Pinińska-Bereś take up the problem of the consumption of female body. Her *Corsets*, *Psycho Furniture* or tables are full of presentations of female body fragments: legs, breasts and wombs, encouraging their consumption.

The artist also covers the subject of old age, for example in the sculpture *Is*

²⁶ M. Morzuch, *Stopklatka... op.cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibidem*, p. 17

²⁸ A. Florentyna Pawlak, *Ciało w technojaskini*, <http://www.moskwa.com>

a woman a human?, which is a kind of costume. “The costume is decorated with trails of kisses, and stuck on some kind of a stake with the words “production date... expiry date” on it. Everything is put in a box that resembles a coffin.”²⁹

3. Magdalena Abakanowicz – the search for new formal solutions in order to present the condition and the position of a human in the contemporary world

The human body, its condition and position in the contemporary world is a constantly returning motif in the works of Magdalena Abakanowicz. Already in the *Abakans'* structure, it is possible to recognize the complex structure of living organisms. They are like venous organs pulsating with life. Jenni Sorkin in the catalogue to the exhibition *WACK! Art and the Feminist Revolution* writes: „*The Abakans'* tactility and scale suggest a relationship to the human body, while the form of *Abakan Red* (1969), and the red circle roughly thirteen feet in diameter featuring a central vertical split that re-protruding folds, has been compared to that of a vagina.”³⁰ According to the artist, everything goes through human biology.”³¹ One of the most famous and recognizable works is the bronze *Crowd* cycle. In these works, a person is often devoid of personal traits. “It is someone of lost identity, androgenic everyman – devoid of his own being and content.”³² Abakanowicz’s faceless figures do not have any identity. Each figure maintains some features that make it different from the rest but still, what counts is the repeatability and impersonality. Abakanowicz creates coarse figures out of sackcloth, heads without torsos, torsos without heads. Hermansdorfer wrote that they are “the effect of the process of vivisection, an attempt to reach as far as possible, as close to the truth of the human nature.”³³ Also in *Alterations* we find a fragmentary presentation of humans, as mentioned above. Abakanowicz leaves only torso and legs, claiming that they are sufficient information carriers. For Abakanowicz the meaning conveyed by a separate human body fragment is extremely important. The figures in the cycle *The back* (1976-1982) are even more reduced. Multiplied, sitting, turned in one direction human figures have their legs cut off at the knee height. The anonymous crowd of mutilated, incomplete,

²⁹ A. Borzeskowska, *Kobieta bez różowych okularów*, [in:] *Arteon* 2002, No. 7, p. 12.

³⁰ J. Sorkin, *Magdalena Abakanowicz*, [in:] *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007, p. 209.

³¹ Z. Taranienko, *Podróż do źródeł energii*, [in:] *Exit* 1993, No. 2, p. 561.

³² B. Lekarczyk-Cisek, *Magdalena Abakanowicz – artystka osobna*, [in:] *Niezła sztuka*, 1 October 2017.

³³ M. Hermansdorfer, *Magdalena Abakanowicz*, [in:] *Konteksty* 2006, No. 3–4, p. 14–15.

furrowed and bent backs evokes martyrological associations. Abakanowicz speaks of the large space that her works occupy in the following way: “Being inside influences us so that we are able to transfer ourselves into the realm of experience, where art stops being merely a decoration but becomes an inspiration, stimulates our imagination and moves us into realms that we need very much.”³⁴

Incarnations (1986-1988) is a cycle that is an attempt to reflect on the passing expressed in 135 cast sculptures presenting the artist’s faces and animal heads and referring directly to the *Herbarium* created by Alina Szapocznikow. As warm wax blurs facial features, they are distorted as if by the processes caused by the passing time. Abakanowicz came back to the subject of fragmentary treatment of the body in the cycle *Anatomy* in 2009 in which face lost all human features in favour of a shell resembling tree bark. Next to the head, there are also other elements of human body in this series – hands, legs and feet.

4. Zofia Kulik and her multi-figure compositions

Zofia Kulik large-scale, black and white collages, built in multiple exposure technique, are usually combined into cycles, e.g., *Human Motif* (1990), *Soc-age Idioms* (1990), *International Gothic* (1987-1990), *Human Motif II* (1991), *Human Motif III* (1995), *Gardens* (2004) and *Patterns* (2007).

Their structure is compared to stained glass or oriental rugs. They are patterned and very decorative in their visual expression, which is close to my works. Multi-element compositions of Kulik are constructed out of hundreds of smaller photographs, creating a complex iconography of these performances. Most often, on the principle of a design report, a motif of a model, adopting certain poses, gets repeated. Like me, the artist uses some elements of the human body, creating her compositions out of their fragments. Their influence is usually based on the contrast between pattern’s decorativeness, formed out of individual elements and the drastic nature of the motifs, which are visible on closer inspection, when the viewer gives up viewing the whole, in favour of individual iconographic motifs. Kulik obtains a strong surprise effect. Some collages suggest feminist interpretations, especially the self-portraits, for instance, *The Greatness of Self* (1997).

³⁴ J. Jedliński, *Rozmowy o sztuce (I)*, [in:] *Odra* 1996, No. 9, Wrocław, p. 104.

5. Works of Vanessa Beecroft against the power of media and the cosmetic industry

Vanessa Beecroft's performances evoke a lot of controversies. In her works the artist uses multiplied female figures, who stand motionless, appearing like mannequins or dolls. She uses video recordings to document the performed actions. Each of her performances provokes questions touching on obsessions about the body and identity. "Depending on the issue that Beecroft raises, she adequately chooses models for her performances in terms of age, beauty, demeanour, height, ethnicity and skin colour. Then she makes them similar to each other as if she was creating an army of over men-beautiful, ideal but unreal beings."³⁵ The artist carefully instructs the models how they should behave. „Do not talk, do not interact with the others, do not whisper, do not laugh, do not move theatrically, do not move too quickly, do not move too slowly, be simple, be natural, be detached, be classic, be unapproachable, be tall, be strong, do not be sexy, do not be rigid, do not be casual, assume the state of mind that you prefer..."³⁶ She refers to timeless canons of presenting the women known from the history of art, which was referred to by Emma Petersky: "Vanessa Beecroft goes back to the history of art, but not to specific works, or rather to the canons of female imaging. She uses *her models* as they are used in the tradition of Western painting, presents naked or almost naked women. [...] She continues to present the image of a passive, woman, known from the tradition of the painting acts. Beecroft moves the scene into the real world showing its artificiality."³⁷

6. Orlan – deconstruction of the concept of beauty

The most courageous polemic with the canons of female beauty imposed by art and mass culture was taken up by a French performer – Orlan, which inseparably connected her art, her life and her body. Orlan has been provoking since the beginning of her artistic activity. She actually admits herself: "I am interested in the art of resistance and rebellion, in the art that turns what we assume upside down, the art which introduces outrage, the art outside of norms, outside the law."³⁸ The beginning of the creation of her

³⁵ M. Mausolf, *W pogoni za ideałem*, [in:] *Blog o sztuce subiektywnie*, 22 August 2012.

³⁶ M. Beccaria, *Vanessa Beecroft Performances 1993–2003*, Skira, Milan 2003, p. 18-19.

³⁷ E. Petersky, *The Photographic Social Sculpture of Vanessa Beecroft*, kuldoc.com, 1 September, 2017.

³⁸ J. Krawczyk: *Transgresyjna sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, [in:] *Pismo krytyki artystycznej*, No. 37, 2004, p. 23.

totally new personality was the change of her name at the age of 15 when she took the name Orlan. In the years 1986-1993, the artist underwent a series of plastic surgeries on her own body. Each performance Project *Saint Orlan Faces* was photographed, meticulously recorded and the last one was even transmitted live in some art galleries. Designing her new face the artist uses the reproductions of famous works of art (e.g. *Venus* by Botticelli). Orlan describes: "The operating room is my workshop. I make drawings with my blood on the walls and I create objects out of my tissue, strips of my skin, bandages and sticking plasters, that I present in my showroom later on."³⁹ She deconstructs the concept of beauty. "[...] her work: always turns against what is innate, implacable and programmed, against the nature and the DNA, finally against God. My work is blasphemous."⁴⁰ It is difficult to label Orlan's art. The artist describes her art as *carnal art*.

³⁹ M. Adamczyk-Modécien, *Sztuka fizjologiczna*, portal *Racjonalista*, 01.08.2006, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4963>

⁴⁰ J. Krawczyk, *Transgresyjna...*, *op.cit.*, p.24.

CHAPTER IV

Descriptive characteristic of paintings

1. The artist's own painting technique

I have been creating paintings in my own technique for over a dozen years now and it allows me to achieve an effect of merging of planes. I believe that the technique corresponds well with the main theme of my works, which, for a few years now, has been a woman and her problems. The technique I use, helps me to bring out and highlight the unique nature of a woman. The poetic nature of my paintings carries some hidden content. The effect of understatement, the lyrical vibe that I want to achieve due to the use of overlapping semi-transparent, partially covering the lower layers, fabrics is to intensify the aura of mystery that women are surrounded by. "The symbol of a curtain is something between hiding and disguise. It is a symbol of privacy, intimacy, isolation and of not revealing the mysteries of its nature.[...]. Behind the veil, the mystical cognition gets increased, the insight into the depth of things. From behind the curtain, all human beings seem to be woven from fog and all events become unreal like at dawn, like in a dream."⁴¹ In female psychology, the veil is a symbol of female ability to assume any expression or image she desires. A veiled woman is surrounded by a striking aura of spirituality. It arouses fascination mixed with terror. [...] When a veil shrouds a female face, nobody of a sound mind will dare to violate her psychic space."⁴²

I am not afraid of a stereotype of "female art" – soft, lacy, pastel. I believe that beauty and delicacy can still exist in art and provide some respite for viewers longing for some sensual experience. In her description of my work included in the catalogue accompanying my individual exhibition *Whisper seeing* which took place in 2015 in BWA Gallery in Bielsko-Biała, Agata Smalcerz wrote: "Multi-layered surface, marging patterns of semi-transparent fabrics and laces, delicate contours of the body emerging from ornamental patterns – Karina Czernek seduces with her unique technique and a subtle play with the viewer. Her paintings require attentive looking, abstracting nuances and

⁴¹ C. P. Estés, *Biegająca z wilkami*, tłum. A. Cioch, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2001, p. 471.

⁴² *Ibidem*, p. 472.

shapes resembling the outline of a female body from the patterned fabrics. Silhouettes, painted with white, barely suggesting a gesture or a pose, express the author's delight in the ephemeral beauty.”⁴³

I use the technique of overlapping semi-transparent fabrics not only to achieve the effect of mystery but also to enhance the impression of sensuality evoking various emotions, sometimes so difficult to verbalise. Not everything can be expressed with words and everyone notices, feels and interprets what they see in a different way. Various things influence every person to different degree. Still, I would like my paintings to direct viewers' thought's and become an impulse for reflection. I try to paint in multilayer way, leaving a lot of space for viewers own interpretation. I believe painting is alive when it moves other. While painting I listen to my work and let the painting lead me. This is one of the things I learnt from Prof. Jerzy Wroński during my studies at Silesian University in Katowice, in Cieszyn Branch. I always have an introductory vision of the painting but I do not cling to it tightly. I see some unintentional painting situations that occur during the creation process.

While creating works from the cycle I chose industrial fabrics with floral and folk motifs, mainly in pastel colours that are always special to me. In *The Guide to the Art Collection of Galeria Bielska BWA, Exhibition 4* Agata Smalcerz wrote: “Without the ground-breaking works of Maria Pinińska-Bereś, such works as *Self-Portrait with Folk Image in Roses* by Karina Czernek, where the artist uses both feminine colour and pattern without complexes, would not have probably been created.”⁴⁴

2. Subjects covered in the work cycle and symbolism of the presented items

The subject matters of my painting are a reflection of my own thought on the stereotypes of female beauty. In this cycle, while continuing the subject of femininity, I am broadening it with new issues. The painting itself is a way to tame my fears, emotions and thoughts.

I create a world of women, a world of women-dolls and folk matryoshkas. I present parts of the body, internal organs and bodies after limb amputations and

⁴³ K. Czernek, *Szeptem widzenie*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2015, p. 5.

⁴⁴ A. Smalcerz, *Przewodnik po wystawie Kolekcji Sztuki Galerii Bielskiej BWA – Pokaz 4*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2017, p. 1.

mastectomy. I point out the intangibility and relativity of the beauty concept. Art is supposed to express love, what is the most personal but at the same time the most human in a human being, which engages his personality in the most versatile and deep way, exerting the strongest influence on the totality of his attitudes towards life. A work of art is given through an artistic shape. We follow Norwid's intuition in this description, "What do you know of beautiful?... – Love is the shape."⁴⁵

In this cycle, I do not paint realistically. I try to show uniqueness and inimitability of women, I also refer to their different problems using lapidary forms and schemes. It is more of a body outline, simplified forms a kind of symbol, resembling more mannequins or cut-out dolls with their shape. I use the form of dolls to point out the unreal nature, cartoonish character of the media created figure of an ideal woman, which often resembles a doll much more than a living person. However, a doll also has many symbolic meanings. In fairy tales dolls represent spiritual wisdom. The doll is a symbol of spirituality hidden deeply in every human being, the voice of inner reason, inner knowledge and awareness.

"For centuries, people have fathered on dolls holiness and magic forces – evoking horror and irresistible presence which affects people bringing spiritual transformation. According to some beliefs, the creator can bestow a doll with life. They are used in rituals and ceremonies, in casting and undoing charms, in love spells and in witchcraft."⁴⁶ Dolls serve also as talismans. "Talismans remind us about what we feel even though it is not visible, about what is directly personal. The spirit of the talisman expresses in a doll exhorts, speaks and predicts. This intuitive function is specific to all women."⁴⁷

Multiplied dolls, simplified forms of the female body in my painting create almost abstract compositions. Sometimes I limit myself to presenting only some body fragments (e.g. female torsos without limbs) or I create compositions with multiplied human organs: hearts, brains used as repetitive, decorative pattern. They might arouse associations with patterned photo-collages of Zofia Kulik, where repeated motif of human figure creates a decorative ornament (*Splendour of Self*). Presenting the insides of the body (the ribs) I blur the borders between what is outside and inside the body, as if the skin was transparent. I reveal the body's secrets.

⁴⁵ C. K. Norwid, *Promethidion*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1923, p. 18.

⁴⁶ C. P. Estés, *Biegnąca...*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 99.

My paintings' cycle also includes compositions constructed of elements of female wardrobe: shoes, corsets, bras, translucent lace dresses in which you can see traces of sewing, scars. I believe many problems can be shown by use of symbols only. "In the symbolism of archetypes, clothing represents a persona, our public image. Persona is a kind of camouflage that reveals to our environment only what we desire and nothing else."⁴⁸ Magical objects have often been a motif symbolizing a spirited body in fairy tales in which elements of clothing, amulets and other objects used in a certain special way transfer people to the other side of the river or even the world. "Coats, shoes, shields, hats and helmets can make a person invisible, give him a superhuman power or power of second sight. Archotypically all of them are related. Because of them physical body gains the supernatural acumen of the senses, the ability to fly, protection of the soul and psyche."⁴⁹

Multiplied motifs that I present are not identical, they differ in form and details. They create a miscellany of artefacts (e.g. shoes, prosthesis) connected with femininity. "Shoes are an indication of social position, they let us know what kind of person we are dealing with. Shoes tell us a lot about people, they reflect the character and often even aspirations of a given person. The archotypical symbolism of shoes goes back to antiquity when shoes were a sign of power: the lords had them, while slaves did not. Even today we jump to conclusions about someone's intelligence and abilities based on whether someone wears shoes or not, and on the wealth of those who wore them. [...] In the symbol of shoes, one can find a psychological metaphor – shoes protect and defend what we stand on – our feet. In the symbolism of archetypes, the feet represent mobility, freedom and liberty. In this sense having shoes means having established opinions and being led in life by the spirit of fortune. Without mental shoes, a woman is not able to overcome the internal and external difficulties that require insight, reason, caution and endurance."⁵⁰ For a very long time now, lost limbs have been replaced with silver, golden or wooden prostheses. Many myths and fairy tales describe places where magical prostheses were created and those who made them. According to classic Greeks, silver is one of the most precious metals in Hephaestus' forge, who, after having been thrown out of Olympus by Zeus and breaking his legs, makes a huge fire in his furnace and forges a pair of legs of silver and gold for himself. "Hephaestus may be called a patron of

⁴⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 242.

mutilated people and objects, handicapped, lame, torn, broken and warped. He has special love for those born cripples and broken-hearted. In his wonderful forge, he forges medicine for these conditions. The hearts get patched with veins made of pure gold, broken limbs get strengthened with precious metals and the people are given magical power which compensates their disabilities.”⁵¹

I multiply simplified forms of female body (matryoshkas, dolls) objects connected with femininity (shoes, dresses, corsets) or organs (brains, hearts) so that compositions created this way worked with more power to enforce the effect of their impact. Marta Tarabuła writes about the works of Vanessa Beecroft, “The mannequins of the new generation are alive – they breath, sweat and move, when tired they can fall to the ground – yet they do not lose anything of their dollishness designed according to the latest trends. Besides, they function in a multiplied form – multiplication is a reliable means to escalate the effect.”⁵²

Using simplified forms I use mental shortcuts. I want to condense the content. I agree with Magdalena Moskwa, who writes, “Shortcuts in painting work very strongly, therefore there are so many separate body parts in my works. I think there is no point in painting the whole human if his hand or even one finger can express his character, condition, intentions or feelings even more and even stronger. Such measures show my way of thinking. One could say I get closer to the figure.”⁵³

The repeated graphic element in my works is the drawing of a dashed line, which brings associations with tailoring, sewing, backstitch creating a net of fuddled lines of sewing patterns but also sketchy marking of the cutting line during correcting the plastic surgery of the body. The multilayer structure of the overlapping linear drawings not only reminds us of the very female world of fabrics and cuts but also enhances the impression of something unsaid, some hidden mystery.

Ensler writes, “On the picture, all over my photographed body, there were red marks, like on tests corrected by a teacher in elementary school. I didn’t even fully recover from the anaesthesia, I was half conscious when his enthusiasm reached me. Your body is a map – he said. – Red marks signify the capitals of beauty that need to be restored.”⁵⁴

⁵¹ *Ibidem*, p. 457.

⁵² A. Panek, *Peep Show Vanessy Beecroft*, [in:] *Wysokie Obcasy*, No. 40, 9 October 2004, p. 17.

⁵³ K. Kowalska, *Tchnienie w tkanę obrazu*, Magazyn O.pl, 2013.

⁵⁴ E. Ensler, *Dobre ciało*, tłum. M. Walendowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, p. 51.

3. Descriptive characteristic of the individual paintings

Polyptych *Kwestia wyboru – A Matter of Choice*:

1. *Kwestia wyboru I – A Matter of Choice*, 2017, 140 x 100 cm;
2. *Kwestia wyboru II – A Matter of Choice*, 2017, 140 x 100 cm;
3. *Kwestia wyboru III – A Matter of Choice*, 2018, 140 x 100 cm;
4. *Piękne inaczej – Differently Beautiful*, 2018, 140 x 100 cm;

As I have already written, in the paintings which I am discussing, I touch on the problem of self-acceptance and the volatile pursuit of an ideal. Due to the prevailing fashion for slim figure and waistline women often undergo surgeries of lower rib removal, the female body is often laced up and deformed and the costs of such beauty corrections are high every time. Corsets and crinolines change the shape of the spine and ribs making for lung deformation which results in respiratory distress and shortened life. Women are aware of all the side effects and consequences of such strong interferences but they decide for it anyway. However, because of the fact that they want to feel good, their efforts are most often directed into removing all the factors that cause any discomfort. That's where the theory of cognitive dissonance works. The presence of the dissonance leads to actions directed toward its reduction, to search for sources of new information which confirm our views and to avoid information that could enlarge the dissonance. The person who attempts to reduce the dissonance will actively search for information about positive effects of the undertaken actions and will continue contacting the people who think alike and selectively look for articles in fashion magazines presenting such procedure (for instance of lower ribs removal) in superlatives only.

The problem of making choices and bearing their consequences together with accepting side effects of actions undertaken by women in order to become similar to the ideal of beauty imposed by the media and culture has inspired me to create four paintings included in the polyptych – *A Matter of Choice*. They represent women who are dolls, lapidary in form – matryoshkas. By painting simplified forms of female body, I use mental shortcuts. It is important for me to condense the content. The multiplied simple forms create almost abstract forms in my paintings. The figures of matryoshkas dressed in clinging and body-deforming corsets have linear signs referring to plastic surgeries and tailored backstitch. By dressing matryoshkas in folk corsets, I want to emphasize how vast the influence of existing canon of beauty on women is. Even matryoshkas, which are

toys presenting big pudgy old ladies some smaller ones inside, and some more inside of them, succumb to the myth of beauty and make a choice like we all do.

1. Kwestia wyboru I – A Matter of Choice I



This painting was created on one industrial fabric stretched on a sub-canvas. The fabric has a floral pattern in a grey-violet-turquoise colour range. I chose this fabric because of the shape of the repetitive floral forms which connote flowers often hand-painted on wooden torsos of matryoshkas. The toys emerge from the background through delicate contouring with white and combining fragments of industrial fabric in its natural colours with planes of the background with flowers painted in grey-blue. On a few matryoshkas, that stayed faithful to themselves and didn't put on slimming corsets, I painted the floral patterns on their torsos with pastel glazing. Those dolls, that succumb to the myth of beauty, change and lose their colourful image. Glazed corsets are simple forms with wings on both sides, resembling paper (made of tracing paper) cut out clothes made of paper for dolls. Corsets are different, they have some painted buttons, embroideries and laces painted with white on the pattern of the industrial fabric. They also have the painted dashed lines characteristic for the whole cycle of paintings. The composition of the painting is open, on the edges of the paintings, some matryoshkas are presented only fragmentarily.

2. *Kwestia wyboru II – A Matter of Choice II*



The painting has exactly the same open composition and layout of forms of matryoshkas that *A Matter of Choice I* presents. However, in this case, I used two overlapping industrial fabrics. For the lower layer, I chose a fabric with a repetitive rose motif in grey-blue colour range with accents of pale pink. I put the forms of matryoshkas on it, and the line was painted with white. I sketched painted the dolls' faces and scarves on their head also with white paint. On their torsos I painted in various colours the floral patterns found on the fabric and green leaves which completed the characteristic for matryoshkas pattern. The background, meaning the fragments of fabric around matryoshkas were painted with glaze in blue grey, making it darker. The forms of matryoshkas which are brighter than the lower plane come out on the basis of value contrast. The fabric forming the upper layer of the painting was treated the same way. I used dark blue semi-transparent silk chiffon with a more geometrical white, linear floral motif which resembles folk laces. There is a distance of a wooden, grey painted frame, between the two layers. On the upper fabric, I also painted the forms of matryoshkas, which are in the same place as matryoshkas from the lower plane and therefore overlap. Some matryoshkas got painted forms of corsets. They are the ones in the lower layer which don't have any flowers. The fabrics overlap and matryoshkas' presentations complete each other. Some forms of matryoshkas are made more decorative by having more condensed linear white pattern on the fabric. I darkened the background also in the upper layer, by covering the white of the floral contours with a shade of grey. The repetitive brighter and more fulgent matryoshka forms emerge from the background. The painting makes an impression of being three dimensional. Depending on the angle that you look at it from, you can see better both layer or just the top one, if you look from a side. The works painted on fabrics put one on the other are like matryoshkas in their

nature, which also have mysteries hidden inside (smaller and smaller figures of the old ladies), and like many women who “under the mask of attractive, calm, successful women [...] lead a life that poisons their [...] freedom. It is contaminated by the ideals of beauty, there is a hint of self-hate in it, they get obsessed with physicality and there is a fear of losing control. Many are ashamed to admit that such trivial concerns – to do with physical appearance, bodies, faces, hair, and clothes- matter so much.”⁵⁵ Women are often embarrassed and deny having the problem.

3. Kwestia wyboru III – A Matter of Choice III



A Matter of Choice III is one more picture built in the same way as the two described above. Its composition is also open and simple forms of matryoshkas are the repeated motif. The work was created on two fabrics stretched on each other with some distance between them that gives some space, which allows the lower layer to be more visible. I combined two fabrics together with similar folk floral pattern. Both of them in grey colour range. The lower part also has some accent of warmer grey and blue-turquoise and that's the colour I glaze painted the patterns in the background surrounding all matryoshkas. The insides of the dolls were left in the natural fabric colour. The top layer of the painting is monochromatic semi-transparent silk chiffon. The forms of matryoshkas were painted in the places where the floral pattern has its symmetry axis which I could use to create a very schematic representation of their pelvis bones and ribs. In the matryoshkas with corsets, defined with a dashed line, the schematic representations are strongly deformed as it happens to women who wear tightly tied corsets in order to look

⁵⁵ N. Wolf „The Beauty Myth” N. Wolf, *Mit urody*, tłum. M. Rogowska-Stangret, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, p. 25.

slimmer. Only the matryoshka which does not wear a corset does not have distorted ribs. In this work, I enhanced the forms of dolls by providing painting treatment to the background around them. I linearly condensed existing fabric pattern, creating almost an intricate folk lace, that, in my opinion, works well with the folk motif of women-matryoshkas.

4. Piękne inaczej - Differently Beautiful



This painting also presents multiplied form of matryoshkas which create an open composition. They, however, do not wear any corsets. I am referring to a different problem in this painting. On the lower layer, which is an off-white fabric with a motif of repeated flowers in brown, beige and orange, I have painted matryoshkas in the places where the floral forms have become a floral pattern on matryoshkas torsos. While painting their forms I used a brown contour and a few dolls received sketched faces as spots spilled with watercolour and discrete linear scars on their torsos suggesting marks after mastectomy. On the top layer, on both sides of streaming lines of scars I painted delicate leaf patterns in colours toning in with the colours of the fabric. One of the ways of dealing with the acceptance of one's body after mastectomy, making the scared up body beautiful is creating tattoos where the scars are. Women can then feel better, more feminine and special again. Decorative tattoos give them back the lost self-confidence and a sense of uniqueness. The whole semi-transparent fabric making up the top layer is very decorative, floral with a slightly glossy, golden tarnish. The floral patterns of the background around matryoshkas I covered with linear patterns in bright beige and white, leaving darker contours in branch patterns here and there. I covered with bright colour also the floral patterns of the background also on the lower layer of the painting.

Apart from tattooing the body, there are also other practices connected with

techniques of body decorating in tribal cultures, such as piercing and less popular scarification. For a long time gouging various characters in a body, together with other attempts, has been treated as repeated birth, the ultimate majority reaching by a person in a social group. “ The ritual wounds allowed for an act of transgression and the painful mutilation gave the individual a sacred character due to which one could face the forces that he was helpless against. Therefore, the modification of the body was also an entry ticket to spiritual ecstasy, allowed a transition to the next, higher level of conscious existence on the plains of self-inflicted torture, specialized techniques of achieving the state of oblivion which also can lead to having visions.”⁵⁶ Such practices are able to undermine the existing canon of beauty, as they are anarchist. The role of the body is ambiguous, as a tool of manipulation and exclusion together with expressing oneself. In many primitive societies representatives of both sexes paint their faces and bodies to scare away and to attract. women treat female body decoration as a creative fields of femininity and the way how and whether at all they want to decorate themselves is a way of expressing themselves and their desires. It is important that women know that they have a choice.

5. Wachlarz emocji – A Gamut of Emotions



It is a painting created of two overlapping fabrics, of which similar patterns merge with each other, creating a new coherent whole. The fabrics used are monochrome, kept in a grey gamut of colours. There are some warm shades of grey falling into a shade of green in the lower fabric. The upper semi-transparent fabric is in grey-dark blue tones with golden accents. The patterns on the fabrics are patchy. I used the spots to create an

⁵⁶ R. Benedict, *Wzory kultury*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999, p. 154.

outline of three matryoshkas under the upper strip of the decorative border. It was created by applying delicate, linear, almost lacy patterns around the stains on the top fabric. Intricate, folk patterns were created and their motif was introduced also in the narrower belt closing the composition of the work from below. The matryoshkas in the painting differ from each other. Their schematically painted faces express various emotions: unhappiness, joy, sadness. The uniqueness and beauty of women result also from the fact that they are so different so emotional and can express a whole gamut of various emotions in such a short time. "Women have the full right to joy and pleasure in the world in which beauty is expressed in so many different ways. Who advocates for just one kind of beauty must be blind and deaf to the riches of the nature. As there is not just one species of singing birds, pines and wolves. There cannot be identical children, men and women. There cannot be identical breasts, waistlines and skin."⁵⁷

Triptych: *Piękno wewnętrzne – Inner Beauty:*

6. *Być kobietą – To be a Woman*, 2018, 140 x 100 cm;

7. *Piękny umysł – Beautiful Mind*, 2017, 140 x 100cm;

8. *Portret zbiorowy kobiet – Group Portrait of Women*, 2017, 140 x 100 cm;

"Our body has been developing for millions of years, gathering wisdom all that time. Let's try to realize this potential. It is our inheritance. All that we are and could become is written in our body. The reason, the heart, the soul and the mind are not separated from it."⁵⁸

In this triptych I present internal organs – forms presenting brains and hearts, multiplied as decorative patterns and creating almost abstract compositions.

Some recent research has admittedly proved that "there are no differences in the functioning and the number of neuron connections in the left and right hemispheres"⁵⁹ and most of us use both, even has to do it to function properly, but there are still many proponents of "the theory of dominance of one of the hemispheres."⁶⁰ And that would determine what skills the brain's owner possesses. I think that a lot can be shown with symbols, including differences between genders can be shown by presenting brains only.

⁵⁷ C. P. Estés, *Biegająca...*, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁸ A. Halprin, *Taniec jako sztuka uzdrawiania*, Wydawnictwo Kined, Warszawa 2010, p. 220.

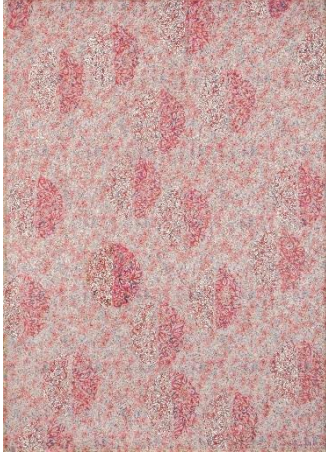
⁵⁹ A. Rybińska, *Za co odpowiada prawa, a za co lewa półkula mózgu*, [in:]

www.polskieradio.pl/5/240/Artykul/1681369, *Za-co-odpowiada-prawa-a-za-co-lewa-polkula-mozgu*

⁶⁰ *Ibidem*.

By being different in the construction and the way they function, they result in a psychological diversity of genders.

6. Być kobietą – To Be a Woman



It is a painting consisting of two layers of fabrics. Both of them are in a light, pastel colour range with a predominance of warm colours. The recurring graphic motif of the lower fabric is Turkish folk pattern. The upper fabric is semi-transparent natural silk with small floral patterns. While painting on the top layer of the brain form, in the presentation of the brain convolution I used the visible shapes of patterns appearing on the fabric in the lower layer of the work. The left semi-spheres were created with a linear contouring of the pattern with a light paint. The right hemisphere, responsible for creativity, abstract thinking, imagination, musical, artistic talents, intuition and governing the special perception, facial expressions and emotions, is simplistically described as the more female one. Therefore, I highlighted the importance of the right hemispheres which got much more pictorial treatment. I enhanced them from the fabrics through covering splashes and lines of the patterns with a few shades of pink, purple, red and orange. One of the brains has the right hemisphere painted more texturally and with the use of the full range of colours.

7. *Piękny umysł – Beautiful Mind*



It is the most graphic work of the cycle. It was painted on one bicolour fabric of geometrical pattern. The background of the fabric is in light beige. The pattern is slightly convex, it is a net of smaller and bigger irregular stitches, which form interchangeably brighter and darker verticals.

I used the structure of the pattern to paint an open composition with a presentation of brains. I created the forms of brains by layering some white paint on chosen lines of fragments of the fabric, creating also their outline (contour) this way. Around the forms painted I layered glazed subtle undertone in grey, which isolates the flat brain forms out of the background even more. While looking at the painting, one can notice, that among a dozen or so forms presenting brains in a simplified way, one of them is more of a schematic presentation of a heart. Women have great intuition, which they listen to, and their choices often are not logical. They often “think with their heart”. To be beautiful is not about having a beautiful face and body. How much more interesting and beautiful are those having a beautiful mind and heart. “...The assessment of attractiveness is a resultant of inherited biological mechanisms, altering cultural patterns and various situational factors. However, it is worth emphasising that, in fact, people do not necessarily pair up as in a laboratory. After all, some value intelligence more than beauty, or appreciate the sense of humour more than an attractive figure.”⁶¹

⁶¹ M. Hohol, *O gustach się dyskutuje*, [in:] *Tygodnik Powszechny*, 21(3489), 2016, p. 23.

8. *Portret zbiorowy kobiet – Group Portrait of Women*



In their choices in life women often follow their heart. The sphere of feelings is extremely important for them. Therefore, the painting, which is almost an abstract composition, presenting hearts only was called *Group Portrait of Women*. The hearts were treated very schematically, using their conventional, simplified form.

A heart symbolizes the core, the quintessence. “The heart is our physiological and psychological nucleus. In Hindu tantras, which are a collection of mystical teaching given to people by gods, the heart is Anahaa Chakra, a nervous centre including the feelings of other people, oneself, the earth and God. It is because of our heart that we can love, like children do – in an unconditional way.”⁶²

I created the painting by juxtaposing two industrial fabrics in very feminine colour with predominating pink and purple shades. Pink was the flagship colour of Maria Pinińska-Bereś. “It is a colour traditionally assigned to women from the moment they are born. Its symbolism is connected with body, boudoir and sex. The works of Pinińska-Bereś, due to their softness, round forms and pink colour, are saturated with sexuality.”⁶³

Creating forms of hearts I used circles of geometric folk patterns on the on the top semi-transparent silk. I selected them from the background by painting their contours in form of white points. The whole lacy background was also painted with dots, making them more dense in the upper part of the painting near the edges of hearts.

⁶² C. P. Estés, *Biegnąca...*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁶³ A. Kostołowski, *Żywy Róż*, Galeria BWA Lublin, Lublin 1985, p. 2.

Diptych *Artefakty* – *Artefacts*:

9. *Artefakty II* – *Artefacts II* 2017, 140 x 100 cm;

10. *Artefakty III* – *Artefacts III* 2018, 140 x 100 cm;

The objects belonging to the world of human beings often have symbolic meanings, and according to corporeal feminism of Elizabeth Grosz objects, clothes and shoes influence the body, causing some changes in them. She believes that “the picture of one’s body is not given once and for all but it is a starting point. It is also a point of reference but it is open to changes, modifications, it is dynamic and fluent and its borders are not sharp. It is not a uniform space, but all factors impart various meanings and levels of intimacy to different body parts. It is also about all the objects (jewellery, clothes, tools and other bodies) which are in contact with the body long enough to influence one’s posture, gait and behaviour.”⁶⁴

The paintings *Artefacts II* and *Artefacts III* are compositions built of multiplied elements of female wardrobe – shoes of different forms, among which there are also presentations of prostheses. I believe you do not need to pain the whole woman with an amputated leg to show her disability. Sometimes the prosthesis itself speaks volumes. Beautifully custom-made, with attention to detail prosthesis of sophisticated form sometimes becomes a work of applied art. The prostheses that I painted are unique. They are all beautiful, sometimes differently beautiful, as the idea of beauty is relative after all. A prosthesis can be very feminine and become a symbol of female desire to be beautiful, accepted and understood. Thanks to such prostheses women can function not only in everyday life but they can also feel feminine and special. Mutilated women very often are really special people. The handicapped have been credited with supernatural abilities. Their disability or distinctness allows them to awaken the areas of psyche that are normally reserved for much older people.

Both paintings have an open composition. I deliberately cut the presented objects (here – shoes) on the edges of the canvas to create an impression that it is only a selected fragment of a larger whole and that there are thousands or even millions of other artefacts that women own. In her later works Maria Pinińska-Bereś “...points to the entanglement of women in the world of things. Thus in her works, there are many corsets, aprons, quilts, diapers and mirrors.”⁶⁵ Women often admit that they have the weakness to buying shoes,

⁶⁴ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

⁶⁵ A. Kostolowski, *Żywy...*, *op. cit.*, p. 2.

that it is a way to improve their mood, to feel more self-confident. Sometimes they own entire collections of shoes that they are ready to spend their last penny on. They keep them in beautiful boxes, they devote whole rooms (walk-in-closets) to keep them in. Lace shoes become a fetish, an object of desire, as much as lace bras, which are the subject of my other works. The paintings making up the diptych are mirror images of each other. If you fold them together in a sense they become a whole and you can find a pair for each shoe on the other painting.

9. Artefakty II – Artefacts II



This work is painted on one layer of industrial fabric of a decorative, floral pattern, kept in grey colour range. The repetitive flower motifs are of folk and lacy style. By using this pattern, I wanted to achieve an effect of decorative character of the presented shoes and prosthesis. I wanted them to be very feminine, lacy and sexy. Zofia Kulik also creates very decorative compositions. Creating her *Patterns* (2007), inspired by William Morris and Arabic ornamentation, Kulik uses not only multiplied, small photographs of a model but also other motifs fragments of a body (for instance she creates patterns of limbs), floral motifs, zoomorphic or geometric elements.

Forms of prostheses in the painting are highlighted by adding colour and painting them in a more realistic way. They are not only objects, artefacts, in a way they are female portraits. A fragment of one of the prosthesis is a presentation of my foot, another prosthesis presents is the one of Frida Kahlo which has been photographed many a time and presented during exhibitions. The presentations of shoes are outlines in a more sketchy and flat way. These fragments of the painting are in the colour of the fabric that I used (they are not processed by me in any way) contoured emerge from the backgrounds, where there is a floral motif, partly painted over and partly highlighted by more textural

painting. Around shoe forms and prostheses, out of which part is presented in perspective shortcuts, undertones are painted which make the forms emerge from the background even more strongly. As I have already mentioned, when characterizing the diptych, which includes this work, the composition of the painting is open.

10. Arefakty III – Artefacts III



This work was created on two monochromatic industrial fabrics put together. I kept distance between the two fabrics in form of a wooden painted frame 1 x 1 cm. Putting the fabrics away from each other causes the lower fabric, and my painting on it, to be more visible after applying the top layer. The lower fabric is in grey with elements of green. There are repetitive geometric motif and forms of simplified lace on it. Semi-transparent upper layer is kept in a warm range of browns and also presents geometrical elements but with repetitive forms of large spirals. The composition on both layers is repeated and the painted elements overlap. They emerge in a similar way from the backgrounds by partially over-painting the patterns of the background on both layers and delicate underlining of their forms with black contour. The places where the shoes are presented are minutely processed to and therefore the patterns on both fabrics are visible, they permeate and combine. Creating a brand new quality. In these places the patterns of the lower fabric are most visible. The prostheses are painted only on the lower layer. The forms are cut on the upper layer creating shapes of shoes. While looking at the work, it takes a moment to notice that it is not another painting presenting sexy shoes. They are partially hidden here (as in real life prostheses get hidden in under a layer of clothes), they are covered by a semi-transparent layer, which is to create an impression that there is some kind of mystery connected with elements of the painting. The layers of the fabrics in the painting may can be associated with layers of paint glazed one on another.

Dyptych *Wpisane w schemat* – *Inscribed in the Scheme*:

11. *Jeszcze zatańczą* – *They will Dance Again*, 2018, 140 x 100 cm;

12. *Wpisane schemat* – *Inscribed in the Scheme*, 2018, 140 x 100 cm;

In my paintings, I want to show the beauty of different women, also the ones well-buffed by life. Therefore, I somehow feel close to the works of Magdalena Moskwa. “She is always interested in less obvious, more difficult beauty,”⁶⁶ writes Maria Morzuch in the catalogue to the artist’s exhibition: *Life is extremely beautiful*.

In the diptych, I refer to problems of women by means of lapidary forms, schemes of the female body. It is more of an outline of bodies, a sort of a conventional symbol. They resemble mannequins more or cut-out dolls. As I have already mentioned, I use forms of dolls to emphasise what is unreal, to highlight the exaggeration of and ideal female figure created by the media which often resembles a doll much more than a living person. My goal is to draw attention to issues connected with plastic surgeries. Once human suffering was supposed to elevate, today it is the beauty that brings the pain. Plastic surgery industry is spreading. The surgeries change us for ever. How much of a woman herself is left in her after she undergoes one operation after another? Drastic changes to the body, in a way, also transform the woman’s mind. Referring to the somaesthetics – Richard Shusterman’s philosophical concept – one can state the notion of self-respect does not make sense in the world in which people do not accept their bodies, change them surgically and subject them to often painful beautifying treatments. If the condition of the body influences the way individuals perceive reality, how is reality perceived by a woman who does not accept her own body?

The feeling of being beautiful is very subjective. In her article Lisiewicz writes: “Orlan transforms her body through plastic surgeries but she does not become more beautiful. According to traditional norms, she deliberately uglifies herself but she does not feel either less attractive or less happy because of that. It is plagiarism of female forms of the process of beautification. The artist reverses the situation. Instead of getting becoming dependent of the beauty pressures by surgeries, she became free of the dependence. Her body, continually undergoing surgical transformations has become a post-human body.”⁶⁷ In fact, the way we look does not matter as long as we feel beautiful and the fact that a woman looks beautiful does not necessarily mean that she feels attractive. Women

⁶⁶ M. Morzuch, *Stopklatka żywiołu wyobraźni*, Galeria Szklarnia w Łodzi, November 2011, p. 15.

⁶⁷ M. Lisiewicz, *W dialogu z męskim autorytetem*, [in:] *Magazyn Sztuki* 1996, No. 2.

choose plastic surgeries when they are convinced that they cannot become who they really are without the intervention. They *prefer* that part of them dies so that tomorrow they could *sew themselves anew*.

The repetitive graphic element in these paintings is the dashed line that is supposed to refer to sketchy marks of cutting lines in plastic surgery body corrections and also with the process of tailoring – sewing and backstitch.

11. Jeszcze zatańczą – They will Dance Again



Nowadays, the real human body and identity is a disjointed conglomerate of elements. Implants do not belong to the body but they are artefacts. “The flood of images promoted by the media shows a woman’s face and body in pieces, which illustrates how women should think about their bodies according to the myth of beauty. Many beauty related treatments require of a woman to continually rub and mutilate her body.”⁶⁸ There is a command to fragment the body, breaking the existing integrity of our corporeality as it is the only way to radical transformation, interference in its structure. This motif was undertaken in art many times, oscillating from critics (like activities of Krystyna Piotrowska) to some sort of obscenity (in Orlan’s projects). Magdalena Abakanowicz also used simplified forms of human body and its fragments, which is close to my perception. She also pursued cleansing the human figure from any unnecessary shapes. She did it according to a principle that she formulated herself that out of a human “... I leave only what seems necessary to me. The fragment is enough to say something about the whole.”⁶⁹

The doctors respect healthy body by interfering with it only when it is sick. Plastic

⁶⁸ N. Wolf, *Mit urody...*, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁹ Z. Taranienko, *Przestrzeń zastygłych ceremonii*, [in:] *Literatura* 1987, No. 1, p. 44.

surgeons instead, call healthy body sick in order to be able to interfere. Women become addicted to plastic surgeries. Neither the cost, nor the pain and risk of side effects weaken their desire to create a “better versions” of self. “I’m only thirty five and in Ham’s opinion it’s a good age because the results of his work will last. He proposed when he did my lips. [...] Sometimes I worry what will happen when there is nothing more left to correct or when Ham feels threatened by the perfection of his creation.”⁷⁰

I created the painting on two juxtaposed fabrics in pastel colours with the imprint of abstract patterns of irregular patches. I used the repetitive pattern of stains on the fabric suggesting the shape of a corset to create the forms of women-dolls in this places. Painting over the patchy patterns of the fabric in the background and outlining with white dashed line all the elements creating the dolls I enhanced from the background forms of female figures in dresses. The women are constructed like paper dolls, they have defragmented bodies and the places where incomplete elements of limbs connect are clearly visible. Two out of four dolls have no heads. The drawing of dashed lines suggests sewing and refers to plastic surgeries. Irregularly, on the whole upper layer of the painting bright linear lace patterns connect and complete each other with the decorative patterns painted on the lower level. I wanted the whole to make an impression of something unspoken, enshrouded in the aura of mystery.

12. Wpisane w schemat – Inscribed in the Scheme



The body in our time is constantly perceived as an object that requires correction, harnessing and disciplining. Panic slimming down, cutting, trimming attaching create more and more artificiality and less of ourselves in us which makes us lose our individual

⁷⁰ E. Ensler, *Dobre...*, *op. cit.*, p. 53.

traits and resemble mannequins and dolls. A feminist artist Eleonor Antin also refers to the subject of rigorous treatment of our body in her works. Her photographs show disappearing of the artist's body during the process of slimming. "A woman who wants to meet the demands of the terror of a diet, starts to disappear, losing herself in the process."⁷¹ – writes Truszkowski on her works. *Voluntary Torture* series (1972) by Anette Message is a piece of art which refers to the attitude of women who "try to inscribe themselves into the stereotypes of beauty. The fragments of the presented in the photographs perfectly document the daily regime that women enforce on their bodies. Apart from surgical treatments the photos present primarily seemingly innocent daily cosmetic routines. Multiplying those images unveils the absurd of the women's actions and of the system which stimulates them to do it."⁷²

I painted the work *Inscribed in the scheme* on a thick industrial fabric with a delicate texture, stretched on a canvas. The whole fabric has an imprint of a very popular among many women wild cat pattern. Clothes made of such fabrics are considered very feminine and sexy by many. However, others believe they are a synonym of bad taste and kitsch. The composition of the painting is also open and the layout of the presented forms of women-dolls is the same as in the painting entitled *They will Dance Again*. They are also incomplete here, devoid of upper and lower limbs, heads and with a construction of paper dolls. The difference is that they have no dresses. I have extracted them from the background by partly overpainting the patterns of the fabric with grey colour and drawing all the elements of which they are built (bodies, arms, forearms, thighs, calves and heads) with white dashed lines. One of the four dolls has an undertone painted on the left which even more makes her look like she is cut out of paper and put on the decorative fabric.

A woman should accept her body, her natural beauty and not believe that only a group of people fulfilling certain criteria is entitled to happiness. With her attitude, she can show others that "There is no one recipe for a beautiful body. Neither shape nor age matter or even the fact if we have a pair of everything as some have only one. Nature wants our bodies to feel, to be in touch with pleasure, heart, wilderness and soul. Can they be happy, experience the happiness? Can they move, dance, rock, and throw themselves in their own way? Nothing else matters."⁷³

⁷¹ J. Truszkowski, *Katarzyny Kozyry reprezentacje cial*, [in:] *Magazyn Sztuki* 1996, No. 3, p. 30.

⁷² *Ibidem*, p. 106.

⁷³ C. P. Estés, *Biegająca ...*, *op. cit.*, p. 378.

13. *Uszyją siebie od nowa (Amazonki) – They will Sew Themselves Anew (The Amazons)*



Our culture teaches us to look at non-normative body as at something worse. Not only the old, sick, time-worn bodies went out of the circle of visibility but also the young but non-conforming to the beauty standards of our modern culture. When we deny our bodies the right to having traces of experience, sometimes of serious diseases in form of scars or distortions after amputations, considering them ugly and worthy of rejection only because its beauty does not fit into the existing canons, we destroy something very important, unique, individual – a part of our history inscribed in our body. “The body speaks many languages. It speaks with colour and temper, with a blush of recognition, with a sparkle of love, with ashes of pain, with heat of excitement and chill of indifference. [...] Each joyful wiggle of heart, each loss of heart, depression, and awoken hope mark themselves in our bodies. Our whole body: the bones, the joints, even the pinkie, has a memory. In each cell there is a closed record of our experience in forms of pictures and impressions.”⁷⁴ There are situations like mastectomy when it is difficult to accept the marks of the experience. Women going through real internal dramas, often lose their self-confidence. For them, an opportunity to improve their image becomes the way to strengthen their self-esteem. Breast reconstruction after amputation is different from breast augmentation. It is hard to believe but few women withdraws from the procedure when they learn about the risks of complications. They cannot be stopped even by the information that breast implants make it more difficult to discover cancer. Many women avoid mammography in fear of losing their breast and becoming a “half-woman”.

To create the painting of two titles – *They will Sew Themselves Anew* and *The*

⁷⁴ C. P. Estés, *Biegająca ...*, *op. cit.*, p. 219.

Amazons in which I refer to the topic of mastectomy, I used two fabrics with some distance between them in form of wooden boards painted in the colours of the fabrics. The lower layer of the painting is a multicolour fabric with printed floral and folk patchwork. There is a composition on it painted with white, dashed line. The composition presents overlapping forms of dresses with outlined bras and corsets which was repeated also on the top layer of the painting although in slightly smaller range. I applied blue paint on the fragments of patterns in the background and on the dresses in the first layer. Some chosen fragments of the upper layer were glaze- painted white which allowed me to get some space and extract the dresses painted with dashed line from the background. In a few spots with the use of a white paint, I put a drawing of a lace on a few chosen fragments of the dresses, using the pattern already existing on the industrial fabric. Laces have horizontal holes (as if they were torn) in the places where the scars after mastectomy occur. The dashed lines constructing the open composition of the painting again are to be associated with both the drawing on the body done during plastic surgeries and tailoring, fashion, sewing and backstitches.

14. Uszyte na miarę: Babcia, matka, siostry i kochanka – Made to Measure: Grandma, Mother, Sisters and Lover



In this painting I refer to the problems connected with acceptance of one's own appearance and respecting the features inherited by our ancestors. After all, it is our genes that determine the colour of our eyes, hair twist or how wide our hips are. Bringing a woman to state: "I hate my big thighs and wide hips" is for her a way to start hating her femininity and silhouette which she inherited after her mother. Her sisters and her grandmother will often have similar bodies. "Let me not to be scared of my curves, let me not be afraid of being seen. Perhaps being perfect is not about getting rid of something.

Maybe perfection has to do with life in a little chaos, a moment with ice-cream, weakness, falls and flaws. Maybe what I'm trying to get rid of is my best part. My passion, my fat, my age, my curves. [...] We live in a good body. We live in a good body. Good body. Good body. Good body. Good body."⁷⁵ Until our culture will tell girls that they are beautiful as they are and that women are valuable regardless of being beautiful, girls will decide to undergo large intervention into their body looks.

The basis of this painting are two very feminine and delicate fabrics in pastel colours stretched one on the other. The lower layer is in pale pink with linear patterns of geometric and floral in brown. The top layer is very transparent, golden-beige polyamide fabric with colourful floral patterns. Both layers have the same layout of dresses painted with various shapes and sizes. Around the dresses I painted repetitive forms of dresses with white dashed line referring to graphic divisions being part of the patterns present on the fabric in the lower layer. The lines refer to both to backstitch and tailor's pattern and to the whole cycle *Tomorrow I will Sew Myself Anew. The Myth of Beauty*. They can also bring associations to plastic surgeries and other interventions into the human body. I put dates of birth of my grandmother, mother, two sisters, their daughters and mine. They are the women that are close to me, that I have a lot in common with, including some physical traits. However, we are all different, like the shapes of the dresses are different from each other but in some respects so similar, having the same genes. The planes of dresses were covered with paint in a more structural way than the background of the painting, highlighting the lacy and floral patterns that appear on the lower layer.

Triptych *Formy Idealne – Ideal Forms*:

15. *Formy Idealne I – Ideal Forms I*, 2017, 140 x 100 cm;

16. *Formy Idealne II – Ideal Forms II*, 2017, 140 x 100 cm;

17. *Formy Idealne III – Ideal Forms III*, 2017, 140 x 100 cm;

I agree with the views included in the theory of corporeal feminism of Elizabeth Grosz, that "We need to care for normative pluralism which will allow creating a wide spectrum of norms and ideals of health, physical fitness and beauty."⁷⁶

Reflections on the subject of the canon of beauty were also the basis of my other works that were part of the triptych *Ideal Forms*. A canon of beauty is a creation of culture

⁷⁵ E. Ensler, *Dobre ..., op. cit.*, p. 106 – 108.

⁷⁶ M. Rogowska-Stangret, *Cielesność – nowa droga... op. cit.*

and culture, together with the media, promotes images of women that fit the chosen canon – young but above all “touched up”. Women compare themselves with the ideal, which much more resembles a doll than a living person and does not really exist in real life. In commercials, they not only lengthen legs, slimmer the waistline and eliminate wrinkles but very often in order to create a perfect image of the body they use some elements of photographs of a few people. Krystyna Piotrowska refers to these problems in her works. “The starting point in the works: *Catalogue, a New Face in my Mirror, Why not like this or like that*, is a self-portrait presenting a concentrated face with combed-back hair and she puts on it eyes, mouth, nose, haircut out of magazines changing the image of her original looks. By emphasising the make-up and retouching processes the artist points out to the incapacitation of women who want to become like girls from luxurious magazine. In the cycle *Scars*, she reveals the other side of the process – physical and psychological mutilations which are the result of striving for the ideal. By presenting the artificial nature of these images Piotrowska highlights the danger of losing one’s own subjectivity. She points out women live in a so-called *beautiful enslavement*.”⁷⁷

In order to draw attention to the unreal character of the figure of an ideal woman created by the media, I used simplified forms again without presenting any details of the anatomical structure of the body. It becomes only a sort of conventional symbol. That is what Abakanowicz says about her presentations of the human body: “I omit many elements of the body [...] The eye is such a strong source of information that, by using it, I do not want to talk about things that do not require it.”⁷⁸ Flat, multiplied, simplified forms of female body create open compositions, almost abstract. They create an impression of an element of a bigger whole, which could be, for example, a group of models from Vanessa Beecroft’s works.

⁷⁷ I. Kowalczyk, *Feminizm w sztuce polskich artystek*, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9546/1/06_Izabela_Kowalczyk_W_TKI%20FEMINISTYCZNE%20W%20SZTUCE%20POLSKIEJ_135-152.pdf, p. 142.

⁷⁸ Z. Taranienko, *Przestrzeń ...*, *op. cit.*, p. 44.

15. *Formy idealne I – Ideal Forms I*



Germaine Greer described a ‘stereotype’: “Everything that is beautiful belongs to it, including the word *beauty* itself. [A woman] is a doll. I feel sick because of this masquerade.”⁷⁹ Women desire to fit into this stereotype and their bodies are never good enough in comparison to the virtual body presented in media. The moment we discover the beauty of our infinite variety is one of the most important moments in our life. “The harmony, the domination of form over the amorphous matter guarantees that we perceive a phenomenon that is pure and unharmed by any defects. When we think about it in reference to a living body, we are doomed to failure, because what is most important in it, carries a stigma of uniqueness.”⁸⁰ By pointing to an ideal model of beauty that women should adjust their behaviour and figure, we take away their liberty, their freedom of choice.

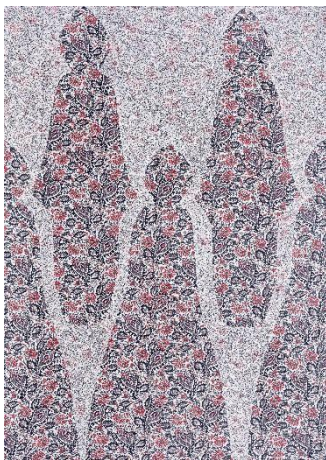
I used two fabrics to create the painting *Ideal Forms I*. For the lower layer, I chose a fabric which has a repetitive floral folk motif in red, dark blue, blue and grey on a white background. The top layer is a transparent fabric with a delicate, scarce geometric pattern in a brown undertone. Between the fabrics, there is some distance created by a wooden frame. The painted female figures have very simplified forms. They are situated in two rows. The two lower figures are whole. The shape of their dresses is different from the forms of the figures painted above. The shapes are not coincidental. I wanted to achieve an impression of balance. The composition is deliberate, symmetric and open. The

⁷⁹ G. Greer, *Kobiety eunuch*, tłum. J. Gołyś i B. Umińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001, p. 53.

⁸⁰ K. Lewandowska, *Szeptota piękna - jak okrucieństwo staje się fantazją. Fotografie Davida Nebredy*, [in:] *Szeptne w sztukach pięknych, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, pod redakcją M. Geron i J. Malinowskiego, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydawnictwo Libron, Kraków 2011, p. 311.

symmetry line goes vertically through the middle of the painting. The two female figures in the top row have their sides cut off. I created the figure forms on the lower fabric by applying a linear white paint around them to all the patterns in the background. The edge of the figure was created at the point of contact of the painted patterns and the fragments of the fabric which was left unprocessed. On the top fabric, I painted a contour with a white dashed line. I did not interfere in the background of the fabric but I condensed the brown pattern in the middle of the figure forms. The painting is pure in its form, balanced, subtle and poetic. It makes an impression of a three-dimensional image.

16. Formy idealne II – Ideal Forms II



In this painting, I continued the topic taken up in the work *Ideal Forms I*, of which the lower fabrics has also become the base for the painting *Ideal Forms II*. I painted the same simplified women in two rows on the same fabric but the other way round. There are three figures at the bottom (the middle one is whole and the two on the sides are cut in half), and in the top row, there are only two whole figures. The composition of the painting is symmetrical and open. The symmetry line runs in half through the middle of the painting so the right half is a mirror reflection of the left. The forms of the figures were created in the same way as in *Ideal Forms I*, by applying white paint on all the patterns of the fabric around the figures. The contour of the figures was created by juxtaposing painted pattern with fragments of the fabric which was not processed at all. By continuing the issues taken up in other works I wanted to emphasise the problem of plastic surgeries that women undergo more and more often nowadays. I have embroidered (with red dashed line) a drawing resembling the one on a body during a surgery on torsos of three women figures.

The procedures that are meant to get a woman closer to the created ideal

model becomes a fantasy. Plastic surgery is not about bringing out the features that will make the woman feel beautiful in her eyes but to get her closer to the current stereotype of beauty.

17. Formy idealne III – Ideal Forms III



The painting has the same open and symmetrical composition and form layout presenting female shapes as the works *Ideal Forms II* but it is painted on two juxtaposed industrial fabrics. I used two similar fabrics that I found. Both of them have a dark blue background and small scattered white flowers with pink dots in the centre. On the lower layer of the fabric, the flowers in the background are painted blue which allowed figures of women to emerge, I filled their figure with linear shapes of small leaves (by condensing the original pattern of the fabric). By painting this work and all others in the cycle I tried to tame my own fears and thoughts. It is my way of dealing with the passing time.

CHAPTER V

Who are we? The myth of beauty in our time

In the title of my cycle of paintings: *Tomorrow I will Sew Myself Anew* I refer to the situation in which the sense of identity gets shaken and for many women, the ideal is to “sew themselves anew”. When woman’s identity is based on the idea of beauty, her value depends on other people’s opinion. “A healthy human body is a natural model of beauty. Needless to say, there have always been differences as to what the beauty itself is. Academic, endless discussions on the subject have not phased away with the fall of classic aesthetics.”⁸¹ The canons of beauty change and they are different in various cultures. “Such a thing as objective female beauty does not exist. [...] Currently, the ideal of female beauty has undergone a democratisation and influences lives of millions of women in the whole world.”⁸²

Our era is full of artificiality. Women get tattoos, depilation and plastic surgeries on various part of their bodies, they get their hair lengthened, get nail tips, false eyelashes and all the costs of beauty correction are very high. Paradoxically it is in the era where individuality, originality and independence count most, women try to fit into the diagram as never before. In pursuit of beauty, it is possible to sew oneself anew, but is it worth it? It is difficult to point to one figure that could be considered a current beauty icon. Many divergent types of beauty are appreciated but beyond any doubt, one could say that a slim figure is an important part of an ideal image of a woman in the twenty-first century. Having a body of a certain form has become a necessity for many women. “The myth of beauty has taken over the function of social control.”⁸³

The development of cinema in the twentieth century and the popularity of film stars have made beauty very important. The images of silver screen stars find millions of followers. There is a development in chemistry and plastic surgeries field. There are institutes in which some specialists help improve the female beauty and make it possible for every girl to get closer to perfection. In the fifties and sixties of the twentieth century magazines created a new perfection of beauty which promotes very slim models and

⁸¹ U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2004, p. 68.

⁸² K. Dunin, *Nie daj się zamknąć w żelaznej dziewczycy – wstęp do polskiego wydania*, [in:] N. Wolf, *Mit urody*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, p.7.

⁸³ N. Wolf, *Mit ...*, *op. cit.*, p. 105.

causes women to commonly follow reduction diets.

In her book *The Beauty Myth* Naomi Wolf writes about the myth of beauty forcing women to fight with their own bodies in order to get closer to the artificially created, imposed, unreachable canons of beauty: „There is no legitimate historical or biological justification for the beauty myth. [...] Beauty is not universal, or changeless.”⁸⁴ In her opinion, the issues of beauty are not innocent sitters but they have their political dimension. She unveils the mechanisms that govern the market. Both advertisement and powerful pharmaceutical concerns producing cosmetics and clinics of aesthetical medicine us the fact that women want to become similar to the created ideal and are ready to do everything to achieve it. “The myth of beauty generates low self-esteem and high profits for corporations as a result.”⁸⁵ Even though the market of services connected with body treatments encourages us to consume as many products as possible, Wolf believes that there is another, more important dimension of the problem. “It is an attempt to stop female expansion by directing their ambitions, and vital strength towards beauty and body care only.”⁸⁶ Wolf thinks: “it is summoned out of political fear on the part of male-dominated institutions threatened by women’s freedom, and it exploits female guilt and apprehension about our own liberation – latent fears that we might be going too far.”⁸⁷ Ensler writes: "I think you only know one country – a little country, your body with a population of one. You spend all your time fixing and renovating it. You're missing the rest of the world.”⁸⁸ Fighting with your body costs energy that could be used in a more creative way. “The fears connected with our looks devoid women of participating in creative life, they do not admit women to self-actualisation and draw their attention away from the real problems. Under the pressure of existing norms, women lose energy on watching themselves not to eat too much and on counting kilograms and centimetres with high colours. They are constantly busy with their looks, the thought of it permeates everything they do, plan and foresee.”⁸⁹

The evolution of the myth of beauty is accompanied by female magazines. The editors responsible for beauty sections leave some facts regarding products of the advertisers unsaid. The myth of beauty makes women fear their own life. Lasch writes:

⁸⁴ N. Wolf, *Mit ...*, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 36

⁸⁸ E. Ensler, *Dobre ciało ...*, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁹ C. P. Estés, *Biegnąca ...*, *op. cit.*, p. 222.

“Rituals teach us to be afraid of our future and our own needs. To live in fear of one’s own body and one’s own life is not to live at all.”⁹⁰

The most important thing, regarding how we want to look and who we want to be, is for us to have a choice and then the decisions related to appearance will be nothing special. „The „beautiful” woman does not win under the myth. [...] A woman wins when she feels that what each woman does with her own body – unforced, uncoerced – is her own business.”⁹¹

It seems that in recent years there are more and more women who accept themselves as they are and begin to see all the anti-aging procedures in a negative light. For many people, genuineness and simplicity have become an indicator of beauty. Women are more and more aware of their looks and they want to act preventively. For more and more people beauty means the young spirit. More and more often a natural, well taken care of but also aging with dignity and keeping fit woman is the one considered beautiful. The most important thing is to be yourself and not a cartoonish version of self. Women loving definition of beauty provides self-confidence and happiness.

⁹⁰ C. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w wieku malejących oczekiwań*, tłum. G. Ptasek i A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015, p. 16.

⁹¹ N. Wolf, *Mit ...*, *op. cit.*, p. 357.

CONCLUSION

Where are we going?

In the age of developing technologies, it seems that everything can happen in the future. Despite more and more serious interferences into the human body, it is still biological body that is transformed. Miniature devices in a body protecting our life become a part of us. Perhaps we are heading for technology in the human body, a digitally processed record of human consciousness introduced into the device's memory. The perfection that humanity is heading towards, is having ever-young bodies and immortality is our dream. Concededly, it is only the beginning of the changes but the vision of a human cyborg might soon become reality. "Step by step we will say good-bye to the scientifically, medically and technologically worked-out body that we know. What we consider natural – like the human body – is only a construction of our mind, our image of it."⁹²

This vision is not easy to accept or even imagine. However, more and more scientists consider its realisation only a matter of time. Ray Kurzweil thinks that technological development will make masses of bodies noneconomic. He foreshadows the first immortals to appear in 2050. "The battle for the body is enchanting the mind which senses a special point in which it will not be able to catch up with the body anymore. As a carnal species, we are not able to get ready for the coming Peculiarities. It is a still unknown reality."⁹³

There is a discussion going on nowadays, on the topic of the body, artificial life and artificial intelligence. Also artists participate in the debate. The subject of carnality appears in many exhibitions, which contribute into the discussion on the topic of human condition. The works, like *Plastinations* by Gunther von Hagens, often belong to both the field of art and science, which connecting with each other and completing each other pointing to new possibilities. "Plastination is not perceived only as a sophisticated art convention but also as a field of science. The bodies used in exhibitions are the real bodies, which von Hagens emphasises himself, but they are *infected with chemistry, manipulated*, as bodies which have undergone plastic surgeries or larded with anabolic steroids."⁹⁴

⁹² D. Haraway, *Manifest Cyborga*, tłum. E. Franus, [in:] *Magazyn Sztuki*, 1998, No. 17, p. 209.

⁹³ R. Kurzweil, *Nadchodzi Osobliwość*, tłum. E. Chodkowska i A. Nowosielska, Wydawnictwo Kurhaus Publishing, Warszawa, 2014, p. 138.

⁹⁴ J. Jagła, *Ciała z prawem do szacunku, Obrona drogi Gunthera von Hagens do sławy*, [in:] *Szpetne*

Another issue that rankles a lot of people, wondering about the future of human race, are the genetically modified cyborgs, which are not capable of passion. It is the risks of the emotional sphere that evoke the scepticism of the American philosopher Francis Fukuyama in reference to modern biotechnologies. He believes that “the original goal of medicine is after all the healing of the sick and not transforming the healthy into gods.”⁹⁵ Fukuyama draws our attention to the fact that biomedicine aims at higher goals such as healing sicknesses, prolonging life and alleviating pain but it may cost us losing such human features as genius, ambition and variety.

We might suppose that the era, in which a carnal man will become a relic, will give birth to new longings. Being transitional, non-beautiful, unique might become something very valuable.

It is important to keep to feed our self-awareness and to wonder and continue asking the long-time basic questions: “Where are we from? Who are we? Where are we heading?” As for today, despite the promise of immortality, all the answers are still possible.

w *sztukach pięknych Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2011, p. 330.

⁹⁵ F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, p. 264.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk-Modecien, M. (2006, sierpień). *Sztuka fizjologiczna*. Pobrano z lokalizacji portal *Racjonalista*: <http://www.racjonalista.pl/kk.php>
- Bartky, S. L. (2007). Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej. R. A. Hryciuk A. Kościańska, *Gender. Perspektywa antropologiczna*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Beccaria, M. (2003). *Vanessa Beecroft Performances 1993–2003*. Milan: Skira.
- Benedict, R. (1999). *Wzory kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Borzeskowska, A. (2002). Kobieta bez różowych okularów. *Arteon*, nr 7.
- Czernek, K. (2015). *Szeptem widzenie*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA.
- Dunin, K. (2004). Nie daj się zamknąć w żelaznej dziewicy – wstęp do polskiego wydania W N. Wolf, *Mit urody*. W N. Wolf, *Mit urody*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Eco, U. (2004). *Historia piękna*. A. Kuciak. Poznań: Rebis.
- Eco, U. (2007). *Historia brzydoty*. Poznań: Rebis.
- Enslar, E. (2007). *Dobre ciało*. M. Walendowska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Estés, C. P. (2001). *Biegnąca z wilkami*. A. Cioch. Poznań: Zysk i S –ka Wydawnictwo.
- Festinger, L. (2007). *Teoria dysonansu poznawczego*. J. Rydlewska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fukuyama, F. (2004). *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. B. Pietrzyk. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Gołaszewska, M. (1970). *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Greer, G. (2001). *Kobiety eunuch*. J. Gołyś B. Umińska. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies. Toward Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Halprin, A. (2010). *Taniec jako sztuka uzdrawiania*. Warszawa: Wydawnictwo Kined.
- Haraway, D. (1985). Manifest Cyborga, E. Franus, *Magazyn Sztuki*, 1998, nr 17.
- Hermansdorfer, M. (2006). Magdalena Abakanowicz. *Konteksty*, nr 3–4.
- Hohol, M. (2016). O gustach się dyskutuje. *Tygodnik Powszechny* 21(3489).
- Jagla, J. (2011). Ciała z prawem do szacunku, Obrona drogi Gunthera von Hagens do

- sławy. W J. Malinowski M. Geron, *Szpetne w sztukach pięknych Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.
- Jaroszyński, P. (1991, styczeń). Paradoks brzydoty. *Studia Philosophiae Christianae* 27/1.
- Jaroszyński, P. (2000 –2009). *PEF*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Jedliński, J. (1996, wrzesień). Rozmowy o sztuce (I). *Odra*.
- Kostołowski, A. (1985). *Żywy Róż*. Lublin: Galeria BWA Lublin.
- Kowalczyk, I.
[https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9546/1/06_Izabela_Kowalczyk_W_TKI%20FEMINISTYCZNE%20W%20SZTUCE%20POLSKIEJ_135 – 152.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9546/1/06_Izabela_Kowalczyk_W_TKI%20FEMINISTYCZNE%20W%20SZTUCE%20POLSKIEJ_135-152.pdf). Pobrano z lokalizacji <https://repozytorium.amu.edu.pl/>:
- Kowalska, K. (2013). *Tchnienie w tkanę obrazu*. Pobrano z lokalizacji *Magazyn O.pl*.
- Krawczyk, J. (2004). Transgresyjna Sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi. *Pismo krytyki artystycznej, nr 37*.
- Kurzweil, R. (2014). *Nadchodzi Osobliwość*. E. Chodkowska A. Nowosielska. Warszawa: Wydawnictwo Kurhaus Publishing.
- Laertios, D. (2004). *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. I. Krońska K. Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Lasch, C. (2015). *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*. G. Ptaszek A. Skrzypek, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Lekarczyk –Cisek, B. (2017, październik). Magdalena Abakanowicz – artystka osobna. *Niezła sztuka*.
- Lewandowska, K. (2011). Szpetota piękna – jak okrucieństwo staje się fantazją. Fotografie Davida Nebredy. W J. Malinowski M. Geron, *Szpetne w sztukach pięknych*. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Lisiewicz, M. (1996). W dialogu z męskim autorytetem. *Magazyn Sztuki* , nr 2.
- Mausolf, M. (2012, sierpień). W pogoni za ideałem. *Blog o sztuce subiektywnie*.
- Morzuch, M. (2011). *Stopklatka żywiołu wyobraźni*. Łódź: Galeria Szklarnia.
- Norwid, C. K. (1922). *Promethidion*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Panek, A. (2004, październik). Peep Show Vanessy Beecroft. *Wysokie Obcasy, nr 40*.
- Pawlak, A. F. *Ciało w technojaskini*. Pobrano z lokalizacji <http://www.moskwa.com>.

- Petersky, E. (2017, Wrzesień). *The Photographic Social Sculpture of Vanessa Beecroft*. *kuldoc.com*.
- Rogowska-Stangret M. (2010, czerwiec). Cieleśność – nowa droga dla filozofii. *Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane*.
<http://recyklingidei.pl/rogowska-stangret-cielesnosc-nowa-droga-dla-filozofii>
- Rybińska, A. (17.10.2016). *Za co odpowiada prawa, a za co lewa półkula mózgu*, [w:] www.polskieradio.pl/5/240/Artykul/1681369,Za-co-odpowiada-prawa-a-za-co-lewa-polkula-mozgu
- Rychter, K. (2013/1014, zima). Krytyka podmiotu kartezjańskiego w feminizmie korporalnym Elizabeth Grosz. *Recykling Idei. Media społecznie zaangażowane*.
<http://recyklingidei.pl/rychter-krytyka-podmiotu-kartezjanskiego-w-feminizmie-korporalnym-elizabeth-grosz>
- Shusterman, R. (2006, marzec). Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki. S. Stankiewicz. *Journal of Aesthetic Education*, t. 40, nr 1.
- Shusterman, R. (2007). *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. W. Małecki. Wrocław: Wydawnictwo Atla 2.
- Smalcerz, A. (2017). *Przewodnik po wystawie Kolekcji Sztuki Galerii Bielskiej BWA – Pokaz 4*. Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
- Sorkin, J. (2007). Magdalena Abakanowicz. *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Museum of Contemporary Art. Los Angeles.
- Szuman, S. (1959, październik/grudzień). O czynnikach kształtujących psychikę dziecka w wieku przedszkolnym. *Kwartalnik Pedagogiczny*.
- Świerkosz, M. (2008). Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności. *Teksty drugie*, nr 1-2.
- Taranienko, Z. (1993). *Podróż do źródeł energii. Exit*, nr 2.
- Taranienko, Z. (1987). Przestrzeń zastygłych ceremonii. *Literatura*, nr 1.
- Tatarkiewicz, W. (1919). *O bezwzględności dobra*. Warszawa: Gebethner I Wolff.
- Tatarkiewicz, W. (2011). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN.
- Truszkowski, J. (1996). Katarzyny Kozyry reprezentacje ciał. *Magazyn Sztuki*, nr 3.
- Wolf, N. (2014). *Mit urody*. M. Rogowska-Stangret. Warszawa: Wyd. Czarna Owca.