

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Artystyczny
Instytut Sztuk Pięknych

mgr Marcin Ziółkowski
Obrazy niejednoznaczne

Opis pracy doktorskiej

Promotor dr hab. Sławomir Toman, prof. UMCS

Lublin 2022

„Wszystkich zajmujących się historią zachodnioeuropejskiej sztuki niewątpliwie uderza duża liczba obrazów z przedstawieniem ciała kobiety. Akt, bardziej niż jakikolwiek inny temat, konotuje Sztukę. Obraz przedstawiający kobiece ciało, oprawiony w ramy i wiszący w galerii, jest stenograficznym zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbolem cywilizacji i jej dokonań”¹. Ten cytat Lyndy Nead bardziej niż jakikolwiek inny oddaje znaczenie aktu dla całej sztuki współczesnej.

„Nieprzemijająca wartość wynika z faktu, że godzi on w sobie kilka przeciwności. Najbardziej zmysłowy i budzący natychmiastowe zainteresowanie obiekt, jakim jest ludzkie ciało, umieszcza poza czasem i pożądaniami; najczystsza racjonalną koncepcję, do jakiej zdolna jest ludzkość.” W ten sposób powody tego znaczenia opisuje Sir Kenneth Clark w książce „Akt. Studium idealnej formy”².

Pomimo tego, że akt nie jest najważniejszym tematem w obrazach zestawu, to jednak jego oddziaływanie potwierdza słowa Clarka. Powoduje, że jak świetny drugoplanowy aktor, jest obiektem budzącym natychmiastowe zainteresowanie. Koegzystuje on z różnorodnymi cytatami wizualnymi wydobytymi z różnych rzeczywistości - fragmentami wnętrza, przedmiotów a także zwierzętami i innymi postaciami - najczęściej męskimi. Często marginalne, zazwyczaj niezauważalne w codziennym życiu obiekty, zestawione w nowe konfiguracje, np. z osobowościami medialnymi, stają się ważnymi czynnikami budującymi kompozycję ale i określone znaczenia czy narrację obrazu, które staram się zawrzeć w poszczególnych pracach. Wprowadzam określone znaczenia, ale widz może odebrać je inaczej. Ma w tym zakresie pełną wolność, gdyż obrazy nie posiadają tytułów tylko numery według kolejności ich powstawania.

Akty przedstawiają anonimowe kobiety, które nie kojarzą się z jakimś wyjątkowym wydarzeniem, co daje widzowi duże możliwości interpretacji. W całej historii sztuki akt pełnił przeróżne role. Był religijny- jak w przypadku przedstawień Adama i Ewy; erotyczny,

¹Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.13

²Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.13

jak w przypadku aktu „Nagiej Mai” Francisca Goi, cyklu „Krefeld Projekt” Erica Fischla czy „Made in Heaven” Jaffa Koonsa. Pełnił również role zdobnicze, jak w ornamentach Alfonsa Muchy. W moich obrazach może pełnić każdą rolę. To tylko kwestia wyobraźni mojej lub któregoś z zainteresowanych odbiorców. Moją rolą jako artysty jest wciągnięcie odbiorcy w zawiłą intrygę, jaką może stworzyć on sam posługując się elementami umieszczonymi w obrazie. Oczywiście tworzę ją również ja, inspirując się tymi elementami opowiadam historie, które nigdy się nie wydarzyły. Z dużym zaciekawieniem słucham relacji widzów o tym co dostrzegają w moich obrazach. Są to zazwyczaj odbiorcy nie znający powodów ani kulis ich powstawania. Każdy z nas jest na swój sposób inny, pochodzi z odmiennego środowiska, różnych kręgów kulturowych. Różnego typu doświadczenia życiowe, czasem wywołujące kompleksy czy frustracje, nie pozostają bez wpływu na stan emocjonalny człowieka a tym samym na jego proces percepcyjny. Oczywiście są pewne zjawiska kulturowe pojmowane zdecydowanie szerzej, wręcz stereotypowo, choćby chrześcijaństwo czy szeroko pojęta kultura europejska. Zestawiając określone elementy na obrazach, mogę zasugerować czy w pewien sposób manipulować odbiorem obrazu przez widza ale są one ograniczone.

W obrazie z parasolką, 321, centralne miejsce zajmuje akt. Jest lekko cofnięty ale jaśniejszy od innych postaci, przez co wszystkie wydają się podobnej wielkości. Obraz opowiada o prawdziwym wydarzeniu ale naga kobieta nie brała w nim udziału. W realnym zdarzeniu dziennikarz prawnicowego wydawnictwa próbował symbolicznie – krzyżem, powstrzymać marsz. Kolorystyczny element, dziewczyna z kolorową parasolką - odzwierciedla ofensywę środowisk LGBT. Każda z postaci w obrazie trzyma swój rekwizyt. Rekwizytem mężczyzny jest krzyż, który symbolizuje konserwatywne, chrześcijańskie, patriarchalne wartości. Te wartości mogą być zagrożone przez ideologię reprezentowaną czy symbolizowaną rekwizytem dziewczyny. Naga kobieta, która nie brała udziału w prawdziwym wydarzeniu ma za plecami właśnie duży krzyż. Nie jest jasne czy go trzyma czy jest do niego przywiązana. Prawdopodobnie różne osoby reprezentujące zwaśnione środowiska stanęłyby po różnych stronach tego wydarzenia. Duża część społeczeństwa stanie po stronie krzyża, ze względu na swoje chrześcijańskie wychowanie. Konserwatywne przekonania wynikają z tradycji ale również wynikają z poczucia bezpieczeństwa, które daje poczucie przynależności do grupy. Tradycja boi się zmian. Kolorowa parasolka przychodzi z zewnątrz i reprezentuje ludzi, którzy chcieliby żyć inaczej. Naga kobieta łączy się

z krzyżem trzymanym przez broniącego tradycji dziennikarza. Zatem mogłaby stanąć też po jego stronie. Jednak pokazywanie nagości, mimo, że występowała ona jeszcze przed chrześcijaństwem, nie sugeruje aby hołdować i utożsamiać tej sytuacji z chrześcijańską tradycją. Ona jest kobietą, tak jak dziewczyna z parasolką i to jest argument za tym, żeby identyfikować ją z protestami kobiet. Kobieta wyraźnie patrzy w stronę mężczyzny z krzyżem, jednak czy jej pytanie brzmi „co mam robić?” czy „co ty robisz?”. To już kwestia interpretacji widza. Pomocna może być odpowiedź na inne pytanie - czy kobieta trzyma krzyż czy jest do niego przywiązana? Czy chciała się nim wesprzeć, czy może to jej krzyż, który nosi z powodu nietolerancji? Z obrazu wynika jasno, że skrajne postaci są w konflikcie. Środkowa zaś może być sędzią w owej sprawie.

Sama nagość ma w tym przypadku, wynikające z historii aktu dualistyczne znaczenie, o którym M. Bettini pisze „Kiedy nagość stanowiła część na pół boskiego stanu niewinności i doskonałości, w jakich Bóg ich stworzył do życia w rajy ziemskim; i nadzy później, gdy otworzyły się im oczy, ukazując nagość jako źródło wstydu. Umiejscawiając nagość w dwóch różnych okresach dziejów biblijnych — pierwszą w okresie niewinności, drugą, gdy zaistniał grzech — przypowieść z Księgi Rodzaju mówi o pełnym sprzeczności pojmowaniu nagości w kulturze: symbolu doskonałości i grzechu, czystości i wstydu zarazem”³

Obraz 321 przesycony jest symboliką, może nawet przesadnie, jednak dla mnie największym wyzwaniem była w tym obrazie kompozycja przestrzeni. Z założenia miała być przestrzenią otwartą. Trzeba ją budować w zupełnie różny sposób, szczególnie, że przestrzeń na obrazie nie jest nawet trochę podobna do tej, w której przedstawione wydarzenie miało miejsce. Oczywiście nie pierwszy raz staram się osiągnąć jakiś efekt związany z przestrzenią otwartą, jednak nie próbowałem dotąd wspomagać się opracowaniami naukowymi, ponieważ uważałem, że nie dając gotowych rozwiązań nie pomogłoby mi to w pokonaniu trudności w budowaniu tej przestrzeni. Nikogo nie zdziwi chyba jednak fakt, że pomocna jest sama wiedza jaką niesie ogromna praca teoretyczna wykonana przez autorów publikacji i książek.

Obraz kobiety przykrytej czerwoną narzutą to 324 „gabinet”. Nie przedstawia on żadnego konkretnego wydarzenia. Pastelowe kolory podkreślają sielankowość sytuacji.

³M. Bettini, *Akt. Eros, natura, sztuka*, Warszawa, ISKRY, 1999, s. 17.

Męska postać delikatnie sugeruje znaną osobę ze świata polityki. Do końca sam nie potrafiłem zdecydować czy ta postać miałaby być rozpoznawalna. Obraz sugeruje gabinet urzędniczy i w zestawieniu z ubiorem mężczyzny byłoby to logicznie uzasadnione. Niedokładnie narysowany, ale zasugerowany czernią i bielą kojarzy się ze służbowym garniturem i białą koszulą. To co przedstawia obraz wygląda jednak bardziej jak gabinet lekarski, a uściślając ginekologiczny. Do takiego postrzegania namalowanego wnętrza przyczynia się również roznegliżowana kobieta przykryta narzutą. Pomniejszenie wyrazistości oraz użyte kolory przedstawionych elementów nie powodują niepokojącego napięcia w obrazie. Właśnie dlatego nazwałem go wcześniej sielankowym. Sam gabinet lekarski może nie kojarzy się przychylnie, a sytuacja czy relacja pomiędzy postaciami nie sugeruje wizyty lekarskiej. Strój mężczyzny jest zdecydowanie zbyt oficjalny, a kobiety znacznie mniej oficjalny, niż zwykle ma to miejsce w czasie takich wizyt. Kobieta nie wydaje się też być narratorem tej sytuacji, jak w przypadku wielu innych obrazów. Przedstawiona scena jest zastygła. Nie ma żadnej akcji. Słowo „gabinet” ma w tym obrazie bardzo szerokie znaczenie. Mężczyzna wydaje się pochodzić z gabinetu politycznego, a kobieta raczej z gabinetu masażu niż lekarskiego. Sama przestrzeń jest gabinetem lekarskim a ustawienie postaci sugeruje ustawienie z reklamy popularnej gry z lat 70 ubiegłego wieku - Mastermind. Gra podobno rozwijała możliwości intelektualne graczy, które z pewnością przydałyby się postaciom na obrazie.

317 to obraz przedstawiający mężczyznę na drabince do wieszania zasłon. Mężczyzna nie ma namalowanej twarzy ale jego postura i ułożenie ciała sugeruje konkretną znaną osobę z życia społecznego. Kompozycja w tym obrazie stwarzała najwięcej problemów. W zasadzie mógłbym powiedzieć, że przewinęło się przez niego wiele znanych i istotnych dla życia politycznego osób. Nie ma znaczenia jakie to osoby, o jakich sympatiach politycznych, bo po wielu próbach zorientowałem się, że one nic nie wnoszą do treści, całą treścią jest człowiek na drabince i naga kobieta. Na obrazie widzimy dwie postaci ale jedna z nich jest tak naprawdę sama. To kobiecy akt bez wyraźnych szczegółów anatomicznych, ponieważ dla obrazu są nieistotne. Kobieta jest zupełnie aseksualna, co podkreśla także stosunek mężczyzny do niej lub do jej nagości. Moja koncepcja aseksualności w tym obranie nie zgadza się ze zdaniem LyndyNead, która powołując się na teorię Clarka pisze "Zdaniem Clarka, nie można jednak i prawdopodobnie nie należy wypierać seksualnych instynktów z kreacji i kontemplacji sztuki. Proces sublimacji w tym wypadku nie kończy się, ponieważ pierwotny

popęd seksualny w sposób oczywisty wejdzie w pewnej części w skład reakcji widza na obraz. Mimo to Clark nie wydaje się zadowolony z odczuć, jakie stymuluje akt. Instynkty, jego zdaniem, „wylażą” na zewnątrz, niosąc ze sobą ryzyko rozpadu wspomnianej reakcji, która wydaje się najbardziej odpowiednia w obliczu dzieła sztuki. Ostatecznie Clark podsuwa nam coś w rodzaju chemicznej mikstury, w której „erotyczność” (starannie wybrane określenie, oznaczające jakiś gatunek seksualnego zadowolenia wolnego od pornograficznych konotacji) pozostawiona jest sobie i bulgocze, grożąc ciągle wykipieniem. Akt w poważnej mierze zmusza czyste i bezinteresowne przeżycie estetyczne do kompromisu. Jeśli więc transmutacja seksualnych popędów w artystyczną kreację nie jest w pełni możliwa, to między innymi dlatego, że akt niesie ze sobą ryzyko — w każdym razie jeśli chodzi o sztukę — związane z nadmiarem seksu. Tryumf i sukces przedstawienia nagiego ciała polega na umiejętności panowania nad tym potencjalnym niebezpieczeństwem”⁴

Kobieta w *317* może być bezimiennym i bezstronnym komentatorem. Może być również obnażoną nagą prawdą albo skazańcem, który pokazując wszystko próbuje udowodnić swoją niewinność. Maria Poprzęcka pisała „Średniowieczna teologia moralna rozróżniała cztery symboliczne znaczenia nagości. *Nuditas virtualis* była cnotliwą nagością, związaną z pokutą i umartwieniem ciała, podobnie jak wynikająca z wyrzeczenia się dóbr doczesnych, w tym szat, *nuditas temporalis* pustelników i ascetów. Ale była też *nuditas criminalis*— występna i grzeszna, budząca zmysłowe żądze, nagość pogańskich idoli, grzeszników i potępionych.”⁵To bardzo szeroka gama możliwości interpretacji postaci. Natomiast mężczyzna sprawia wrażenie obojętnego na obecność kobiety oraz jej zachowanie. On nie bierze pod uwagę jej reakcji, ponieważ zupełnie go to nie interesuje. Ona nie próbuje się bronić ani protestować, ponieważ najprawdopodobniej zdaje sobie sprawę, że wyrok zapadł zanim zebrał się sąd, albo żadnego sądu nie było wyrok a zapadł bez niego . Przypuszczalnie z tej przyczyny ona nawet nie słucha co mówi mężczyzna, a jego nie interesuje jaka jest jej reakcja. Mężczyzna jest niczym Napoleon - pewny swoich przekonań pomimo, że nie widzimy żadnych jego zwolenników, których widocznie nie potrzebuje. W obrazie jest dużo gładkiej przestrzeni za postaciami, lecz wcześniej znajdowało się tam wiele różnych osób, w wielu konfiguracjach. Nie pasowały ani do treści, ani kompozycji, lecz

⁴Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.32

⁵ Maria Poprzęcka, *Akt – Forma nieidealna* [w:] *Przegląd Historyczny* 100/3, Warszawa, 2009, s. 367

żeby to stwierdzić trzeba było spróbować przeróżnych wersji ich ustawienia. Obraz wydaje się pusty ale dla mnie taka jego wersja jest najbardziej czytelna i dzięki prostej kompozycji, podkreśla znaczenie ważnych elementów, takich jak na przykład drabinka.

Giorgio Vasari napisał w XVI wieku o Rafaelu, że on „jako człowiek mądry doszedł do przekonania, że malarstwo nie polega jedynie na przedstawieniu nagości, ale że ma szerokie pole przed sobą. Między wybitnymi malarzami można wymienić i tych, którzy wiedzą, jak oddać dobrze i z łatwością pomysły różnych scen i własne fantazje; którzy umieją swe kompozycje przedstawić nie za bardzo wypełnione lub za mało, we właściwym porządku, aby były i pomyslowe i wartościowe. Do tego, jak to Rafael słusznie rozumował, należy wzbogacanie obrazu przez niezwykle perspektywy, domy widoki, przez stroje postaci, a także przez oświetlenie postaci takie, że część figury pozostaje w cieniu część zaś w świetle.”⁶

Możliwe, że spora grupa odbiorców zarzuci mi profanację lub przynajmniej obsceniczność obrazu, przekraczanie granic kultury jako takiej. Lynda Nead pisze o procesie dotyczącym obsceniczności w sztuce „kontrola granic oddzielających różne sfery kultury uwikłana jest w proces podporządkowania widzów i okoliczności odbioru dzieła regułom i normom. Nie polega ona wyłącznie i po prostu na nadzorowaniu obscenicznej treści tekstu. Powiedzmy krótko i dosadnie (czego nie uniknął sędzia w procesie *Kochanka Lady Chatterley*): jeżeli w danym momencie pewna dominująca grupa nie życzy sobie, aby jakiś materiał znalazł się w rękach innej, podporządkowanej grupy, nazywa to obscenicznością.”⁷.

330 „Cnoty niewieście” to obraz, w którym główną rolę gra mężczyzna. Jest tak bardzo zaangażowany w działalność którą propaguje, że nie pobłąza przeciwnikom swojej wizji. Postać mężczyzny to oczywiście Minister Edukacji i Nauki - Przemysław Czarnek, a czynność którą wykonuje to robienie robótek na drutach. Ja sam nie widzę nic złego w tej czynności, nawet kiedy wykonuje ją mężczyzna, ale nie uważam żeby w dobie produkcji przemysłowej mogłaby być czymkolwiek innym niż pasją lub formą sztuki. Jednak nie sugeruje ona aby poświęcać jej czas, zamiast choćby filozofii, której przecież tak mało jest

⁶ Giorgio Vasari, *Żywoty Najśłynniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 406

⁷ Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s. 154

w powszechnym systemie edukacji. Kobiety odwrócone tyłem do ministra nie są zainteresowane jego pracą, nie jest to jednak ignorancja. Ignorancja w jakiś sposób jest świadoma a kobiety w ogóle nie zwracają na niego uwagi. Swoim zachowaniem dają do zrozumienia, że nie zainteresował ich swoimi pomysłami, a ich nagość sugeruje, że są w stosunku bezpośrednie. Leżąca kobieta nie wnosi wiele do treści obrazu, więcej zyskuje na jej obecności jego kompozycja. Druga, siedząca, jest w zaawansowanej ciąży. Ten stan jest czymś zupełnie normalnym, pospolitym i wzbudzającym bardzo przychylne emocje. Niemniej jednak w zestawieniu z pomysłami ministra dotyczących edukowania młodzieży, kobieta w ciąży sugeruje małą świadomość swojego stanu. Młoda kobieta nieświadomiona seksualnie w szkole będzie umiała robić sweterki na drutach, niestety nie uchroni jej to przed niechcianą ciążą. Z powodu tych konkretnych aktów zostałem posądzony o pornografię. Dlatego chcę nawiązać do słów z książki Lyndy Nead dotyczący odniesień do pornografii i różnic między nią a sztuką. „Jeśli weźmiemy pod uwagę zasady jej rozpowszechniania w kulturze, a także miejsca jej konsumpcji, dostrzeżemy, że pornografia porusza się cały czas pomiędzy sferą publicznej widzialności i niewidzialności. Jak wskazuje określenie „nieprzyzwoita kultura wizualna”, pornografia wyznacza zmienną granicę między domeną publiczną (widzialne, otwarte) a prywatną (niewidzialne, zamknięte). O ile sztuka reprezentuje publiczny i uprawniony sposób pokazywania kobiecego ciała, o tyle pornografia, można by powiedzieć, jest jej „innym”. Ciało demonstruje się tutaj w niedozwolonych formach i w ograniczonej, marginalnej przestrzeni kultury publicznej i prywatnej.”⁸Tło obrazu zostało zapożyczone, pochodzi ze znanego obrazu rumuńskiego artysty Adriana Ghene przedstawiającego bardzo głośne wydarzenie dotyczące przemian ustrojowych w Europie Środkowo Wschodniej, które odbywały się w różnych krajach, w bardzo różny sposób. W Rumunii przyjęły charakter rewolucji, która jak zwykle dla wielu osób kończy się tragicznie. Obraz przedstawia sąd nad przywódcą narodu - Nicolae Ceausescu, który odbył się w bardzo spartańskich warunkach - w prowizorycznym sądzie zorganizowanym w szkolnej sali lekcyjnej. Ceausescu wraz z żoną został błyskawicznie osądzony, skazany na śmierć i tak samo błyskawicznie ten wyrok wykonano. Użycie tego motywu to próba zwrócenia uwagi na to czym kończy się arogancja władzy i brak szacunku dla obywateli. To manipulacja ale z drugiej strony ostrzeżenie przed rewolucją. Takie błyskawiczne rozliczanie, najczęściej spowodowane jest chęcią pozbawienia „rozliczonych” możliwości wypowiedzenia swoich

⁸Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s. 166

racji, które często są słuszne choć w części, ale ma również na celu ukrycie powiązań rewolucjonistów z władzą i ich nieuczciwe intencje.

W obrazie 331 są cztery bardzo istotne elementy. Jest kawałek bramy z napisem „Arbeitmachtfrei”, która dziś jest znaczącym na całym świecie symbolem martyrologii. Pasiastego ubrania nawet nie wypada tłumaczyć. Jak we wszystkich innych obrazach z zestawu jest również kobiecy akt, który łagodzi wyraz a nagość w tym zestawieniu może mieć wielorakie znaczenie. Może sugerować odkrycie prawdy, relacjonować prawdę ale też łagodzić tę wypowiedź. Dla mnie jest jednak pokazaniem normalności takiej, która występuje w większości moich obrazów. Jest pięknem albo odrealnieniem pojęcia okupacji, jej przeciwieństwem, czyli sytuacji odrażającej i wstrętnej. Sarna symbolizuje niewinność i delikatność. Postać mężczyzny w pasiaku ma twarz klauna, to sugestia „niewłaściwego” porównania którego użył. Jeżeli zapytalibyśmy dlaczego akurat akt w takim zestawianiu, to trochę wyjaśni to cytat - „Od najdawniejszych czasów natrętna i bezrozumna natura cielesnego pożądania szukała ujścia w wyobrażeniach, a nadanie tym wyobrażeniom formy, dzięki której Wenus utraciłaby wulgarność i stała się niebiańska, jest jednym ze stale powracających celów sztuki europejskiej — być może nie doszłoby w ogóle do tego oczyszczenia Wenus, gdyby w śródziemnomorskim umyśle, od samego początku nie była obecna abstrakcyjna koncepcja kobiecego ciała”.⁹

„Samo pojęcie nagości — pełne niekonsekwencji, różnorako rozumiane, nierozzerwalnie związane z najgłębszymi korzeniami każdej cywilizacji — jest wytworem kultury par excellence. Rozróżnienie między ciałem nagim i ciałem ubranym sięga samych źródeł kultury, od niej zależy i w niektórych wypadkach może stanowić wręcz jej przykład modelowy. Nie może ująć naszej uwagi fakt, że według przypowieści z Księgi Rodzaju Adam i Ewa byli „naczy” na dwa zasadniczo różne sposoby. Naczy na początku, gdy oczy ich jeszcze się nie otworzyły.”¹⁰ Akt i sama nagość wyraża emocje, powoduje emocje zarówno te skrajne jak i te opanowane. Z pomocą aktu możemy wyrazić dosłownie wszystko, akt jest najistotniejszym tematem w sztuce. To nie jest pochwała aktu a podkreślenie wpływu ludzkiej natury na sztukę.

⁹K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomb a, Warszawa, PWN, 1998, s. 26, 65

¹⁰Maria Poprzęcka, *Akt – Forma nieidealna* [w:] *Przegląd Historyczny* 100/3, Warszawa, 2009, s.366

Badania nad percepcją wzrokową prowadzone przez neurologów, psychologów czy fizjologów mają stosunkowo krótką historię - około stu lat i zostały zapoczątkowane przez psychologię postaci. Wcześniej artyści podejmowali próby namysłu nad tymi zagadnieniami, na przykład przyjaciel Goethego, niemiecki malarz - Philipp Otto Runge czy Amerykanin Albert Henry Munsell. W zakresie tak zwanej „gramatyki wizualnej” i zasad tworzenia obrazu nie do przecenienia są publikacje Wassily’ego Kandinsky’ego i Władysława Strzemińskiego. Strzemiński pisał, że „Najwcześniejszym typem świadomości wzrokowej jest widzenie konturowe. Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko to, że każdy przedmiot posiada granicę zewnętrzną – i wyraża ten przedmiot przy pomocy jednej linii konturowej. Z całego zespołu cech przedmiotu uświadamia sobie tylko istnienie linii granicznej, obrysowującej jego obwód. Ta wyłączna świadomość jednego tylko składnika konturowego i wprowadzanie całokształtu natury wyłącznie tylko do niego – objawia się w tym, że kontur zostaje jak gdyby powołany do wyrażania również innych składników formy – nie tylko bezpośrednio konturowych. Tak na przykład dla wyrażenia, że cały przedmiot jest żółty, żółtym kolorem rysuje się jego linię konturową, natomiast, jakby się to nam dziś zdawało naturalne, należałoby wypełnić cały przedmiot wewnątrz kolorem żółtym. Kolor linii obwodu ma wskazać, jakiego koloru jest całość przedmiotu. Ten typ widzenia znajdujemy zasadniczo w paleolicie. Od niego również rozpoczyna się rysunek dziecka.”¹¹ Ciekawi fakt, że w tym sposobie odtwarzania rzeczywistości rysujemy to co w rzeczywistości nie istnieje. Kontur to tylko granica pomiędzy różnymi częściami tego co widzimy, najczęściej oddzielający różne obiekty umieszczone w różnej odległości od naszego wzroku

i pokrywające się częściowo w kierunku widzenia. W *Teorii Widzenia* Strzemiński pisał “Mnożące się spostrzeżenia, że wewnątrz linii granicznej istnieją jakieś składniki formy charakteryzujące przedmiot, mogą doprowadzić nie tylko do świadomości wzrokowej, wyrażonej rysunkiem linearnym wewnątrz obwodu konturowego. Może powstać inne sformułowanie zawartości wzrokowej: widzenie sylwestrowe. Zamiast do konturu wypełnionego rysunkiem linearnym, dochodzi się do świadomości, że cała przestrzeń wewnątrz konturu jest jednolitą masą linearną, a kontur stanowi tylko jej zewnętrzną granicę.

¹¹W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s.61

Rysunek linearny (kontur w konturze) lepiej charakteryzował powierzchnię przedmiotu, lecz nie uwydatniał jego jednolitej, materialnej struktury, wyodrębniając go z otoczenia ¹²

Rozwój sposobów przedstawiania rzeczywistości zaowocował powstaniem kolejnych form, z hiperrealizmem włącznie. Jednak żadna z tych form nie jest doskonała. Ja chcę udowodnić, że przemieszanie tych form może wprowadzić w rzeczywistość głębiej. Uważam, że rzeczywistość można ukazać przez niedopowiedzenia, pozostawiając w ten sposób przestrzeń do aktywności percepcyjnej i interpretacyjnej widza.

Całą pracę nad zestawem chciałem wykorzystać do rozwoju swojej wiedzy na temat wykorzystania poszczególnych technik i ich wzajemnego wpływu na siebie. Chciałem zwrócić uwagę na zastosowania koloru jako elementu nadającego znaczenie, podkreślającego wagę danych elementów. Więc dlaczego nie miałbym skorzystać z doświadczeń innych. Obrazom i wszystkim artefaktom powstającym z mojej inicjatywy, nadaję kolejne numery. Numer jest również tytułem dzieła, któremu nieraz towarzyszy dopisek - podtytuł, podkreślający charakter i kierunek mojej interpretacji. Kolejność numerów dotyczy momentu rozpoczęcia pracy nad obrazem, a nie jego zakończenia więc często, dopóki obraz jest w moim posiadaniu, wracam do pracy nad nim i go zmieniam. W pracy nad zestawem zmieniała się moja świadomość, wiedza i doświadczenie które pozwalało mi w inny sposób podchodzić do tworzenia obrazu zarówno od strony technicznej jak i mentalnej. Dlatego zdarza się że obrazy o niższych numerach były kończone później i dlatego wydają się być bardziej zaawansowane. Niekiedy obrazy które dla mnie są bardziej atrakcyjne, kosztowały mnie najmniej pracy, ale z całą pewnością były wynikiem dużej pracy nad poprzednimi obrazami. Zwykle kiedy zderzam się z jakimś problemem, poświęcam wiele czasu na jego rozwiązanie i z tego powodu w tym miejscu na obrazie jest wiele warstw farby co samo w sobie potrafi być atrakcyjne.

Przykładem takiego obrazu jest *312*, w którym pomimo, że przestrzeń nie jest zbudowana w jakiś konkretny sposób, daje wrażenie prawdziwości. Nie ma na nim znanych ludzi ale jest powszechnie znana sytuacja, tyle, że z czasów których już nikt nie pamięta. Ma on jednak bezpośrednie odniesienie do czasów współczesnych. Na drugim planie obrazu znajduje się dwóch mężczyzn. Jeden z nich jest w pozycji wyprostowanej a drugi siedzi przy

¹²W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s.79

stole. Obydwaj są ubrani w wojskowe mundury. Scena ze starego zdjęcia przedstawia brankę, czyli pobór do armii w okresie pierwszej wojny światowej. W Polsce mamy szczególną historię poboru do armii w czasie Pierwszej Wojny Światowej, ponieważ bez względu na to do jakiej armii Polacy byliby wcielani, to nie była to armia Polska. Dodatkowo każda ze stron uprawomocniała przymusowy pobór do wojska krzyżem, który sugerować miał poborowym słuszność sprawy za którą mieli walczyć. Związek jaki miało wychowanie tych ludzi z wykorzystaniem tego symbolu w bardzo prosty sposób pokazuje manipulację jakiej można użyć w celu wykorzystania tradycji wychowania, które wpaja się całym społeczeństwom od dzieciństwa. Z powodu iż nie było oficjalnych symboli polskości, Polacy utożsamiali się symbolami katolickimi. Oczywiście nie dotyczy to tylko Polaków ale my byliśmy w tej szczególnej sytuacji, że wykorzystywano ten naród dla nie polskich celów. Niestety tego typu symbole często używane są do manipulacji. Im dany symbol reprezentuje większy autorytet tym mniej analizujemy słuszność celu w jakim się go używa. Przecież jeżeli robi się coś w imię Boga, to nie dość że wszyscy powinni się do tego przyłączyć, to jeszcze odpowiedzialność ponosi sam Bóg. I chociaż ta scena znajduje się w drugim planie obrazu, to jest jego zasadniczym zagadnieniem. Na obrazie jest jeszcze częściowo roznegliżowana kobieta, która nie wygląda na symbol seksu, jednakże nagość pokazywana w jakimkolwiek kontekście zawsze budzi wątpliwość „Nie można jednak i prawdopodobnie nie należy wypierać seksualnych instynktów z kreacji i kontemplacji sztuki. Proces sublimacji w tym wypadku nie kończy się, ponieważ pierwotny popęd seksualny w sposób oczywisty wejdzie w pewnej części w skład reakcji widza na obraz. Mimo to Clark nie wydaje się zadowolony z odczuć, jakie stymuluje akt. Instynkty, jego zdaniem, „wyłażą” na zewnątrz, niosąc ze sobą ryzyko rozpadu wspomnianej reakcji, która wydaje się najbardziej odpowiednia w obliczu dzieła sztuki. Ostatecznie Clark podsuwa nam coś w rodzaju chemicznej mikstury, w której „erotyczność” (starannie wybrane określenie, oznaczające jakiś gatunek seksualnego zadowolenia wolnego od pornograficznych konotacji) pozostawiona jest sobie i bulgocze, grożąc ciągle wykipieniem. Akt w poważnej mierze zmusza czyste i bezinteresowne przeżycie estetyczne do kompromisu. Jeśli więc transmutacja seksualnych popędów w artystyczną kreację nie jest w pełni możliwa, to między innymi dlatego, że akt niesie ze sobą ryzyko — w każdym razie jeśli chodzi o sztukę — związane z nadmiarem seksu. Tryumf i sukces przedstawienia nagiego ciała polega na umiejętności panowania nad tym

potencjalnym niebezpieczeństwem.”¹³W 312 ułożenie ciała kobiety a zwłaszcza grymas twarzy i zastosowana kolorystyka podkreśla pesymizm zdarzenia. Młody człowiek, który najprawdopodobniej nie rozumiał nawet sytuacji przymusu będzie narażał swoje życie dla administracji, której reprezentantem jest człowiek zasłaniający się krzyżem. Ktoś kto sam nie narazi swojego życia zasłaniając się innymi. Na obrazie jest również wielki kot, który stanowi ważny element kompozycji, ale też symbolizuje potęgę i wielkość. Lew jest symbolem między innymi imperium brytyjskiego, herbem naszych południowych sąsiadów - Czechów, również znakiem firmowym francuskiego producenta samochodów - Peugeot. Jest, podobnie jak niedźwiedź i orzeł, uosobieniem siły, potęgi i szlachetności dla cywilizacji zachodu. W obrazie wygląda na oswojonego, należy do nagiej kobiety, która nie posiada żadnych innych atrybutów władzy a jawi się kimś jak Bóg Wojny. Dzięki spokojnemu i jednocześnie zdecydowanemu wyrazowi twarzy sprawia wrażenie dominującej, chociaż najważniejsze wydarzenia dzieją się za jej plecami. Kobieta jest jednocześnie sędzią obserwującym wydarzenie. Dwie pozostałe postaci i krzyż symbolizują drenaż społeczeństwa.

332 – „kowale”. Ten obraz nie przedstawia znanych osób ani nie jest zaangażowany politycznie. Jest w nim sporo nostalgii za czasami, kiedy dużą wartością była ludzka praca w wymiarze fizycznym, jaki pozostawia po sobie ślad. Duża część obrazu prezentuje przypadkowo napotkane zdjęcie, pochodzące ze starego niemieckiego tygodnika „Der Spiegel”. Chociaż pochodzenie zdjęcia nie ma znaczenia, to uświadomiło mi ono, że wydarzenia wszędzie toczą się w podobny sposób. Zdjęcie zrobione w innym kraju przedstawia wydarzenie, które pamiętam z własnego dzieciństwa. Podkuwanie konia było kiedyś na wsi najzwyczajszą czynnością w każdym gospodarstwie. Koń nie służył, jak dziś czasem ma to miejsce, budowaniu własnego wizerunku, ale był koniecznością służącą pracy. Zdjęcie w oryginale jest czarno białe, jednakże ubrania pracujących tak mężczyzn nie były kolorowe więc użyta przeze mnie sepia oddaje dość realnie kolory ubrań, podłoga z błotem i całego tła oraz nadaje wrażenie płaszczyzny zdjęcia. Postać nagiej kobiety bez wyraźnie zarysowanej twarzy pochodzi z zupełnie innej rzeczywistości. Ma zdecydowaną barwę, dzięki temu buduje przestrzeń wychodząc do przodu. Kobieta się rozbiera, i chociaż nie wyczuwa się podtekstu erotycznego samej postaci, to nagość jest wyczuwalna. „Akt pozostaje ciągle najpełniejszym przykładem przeobrażenia materii w formę”. Clark w jednym z fragmentów,

¹³Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.13

być może najlepiej znanym i najczęściej cytowanym, wprowadza rozróżnienie nagości i aktu. Chodzi mu o różnice między ciałem bez ubrania, „skurczonym i bezbronnym”, a ciałem „odzianym” w sztukę; akt wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu — ukształtowanego. Transformacja ciała nagiego w akt polega na przejściu z konkretnej rzeczywistości do sfery idealnej, to ruch od nie uformowanej percepcji, cielesności materii do uświadomienia sobie oraz uznania jedności i ograniczeń ujętej w normy ekonomii sztuki. To ten właśnie proces przekształcania czyni z aktu idealny przedmiot artystyczny.”W takiej formie dopełnia obraz kompozycyjnie i kolorem dodaje mu wyrazistości, współgra z nastrojem obrazu, w szczególności sielankową sceną ze zdjęcia. Pasy i gradienty w tle „ustawiają” przestrzeń podkreślając odrębność pochodzącej z fotografii przestrzeni kuźni wobec przestrzeni w całym obrazie.

Umiejętne manipulowanie elementami w obrazie, w prosty sposób umożliwia zbudowanie elastycznej przestrzeni w jaką dowolnie możemy wkomponować na przykład postaci potrzebne do przekazania zamierzonej treści. Prostym zabiegiem służącym do ustawienia przestrzeni było w obrazie 323 wrysowanie prostopadłościanu w postaci szafki, który pomimo tego, że tło z tyłu nie jest wyraźnie określone, czytelną bryłą wprowadza odczucie przestrzeni. Ułatwia czytanie pionów i poziomów oraz kątów nachylenia podłoża, co automatycznie wyjaśnia plany i odległości do poszczególnych postaci. 323 to obraz z postacią ubraną w strój podobny do sędziowskiej togi. Jest to postać kobiety z celowo rozmazaną twarzą, jednak wyraźnie sugeruje konkretną osobę. Obraz nie przedstawia żadnej konkretnej sytuacji a nagię kobiety są zupełnie przypadkowe. Nieprzypadkowe są za to pozy, które przybierają. Postać w todzie jest osobą pouczającą, zdecydowaną i nawet trochę agresywną, która sprawia wrażenie jakby nauczała pozostałe. Jej zdecydowanie i pewność siebie sugeruje, iż wierzy w słuszność tego co głosi, jednak gesty i niewyraźna twarz mogą sugerować, że nie do końca to rozumie. Z całą pewnością nie rozumie wartości, które reprezentują dwie pozostałe postaci. Jedna z nich to postać klęcząca, naga, cierpiąca i przerażona. Postać częściowo zanika jakby zapadała się w otchłań. Bezczyenne, opuszczone wzdłuż nagiego ciała ramiona oraz grymas bólu na twarzy to wyraz bezsilności i beznadziei. Druga postać siedząca na szafce jest częściowo rozebrana i sprawia wrażenie jakby była w trakcie wykonywania jakiejś czynności. Jest mniej zaangażowana w przedstawioną sytuację, skupiona bardziej na tym co robi. Jej pogodna twarz nie wyraża żadnych skrajnych emocji, aktualna sytuacja jest jej obojętna. Ten spokój może sugerować, że postać na krótko

zapląta w dane wydarzenie, nie odczuwa jeszcze emocji z nią związanych. Nie widać po niej lęku, niepokoju czy przerażenia, które towarzyszą postaci klęczącej. Ta sprawa sprawia wrażenie jakby przestrzeń w której się znajdują była dla niej już bardziej znana i zrozumiała, a przez to bardziej realna i wroga. Niekiedy spotykamy się z sytuacją, która jest dla nas uciążliwa ale godzimy się na nią, ponieważ na początku myślimy o niej jak o czymś krótkotrwałym i przejściowym. Wraz z upływem czasu staje się jednak męcząca, ale my coraz bardziej się do niej przyzwyczajamy i akceptujemy taki stan. Stąd coraz większa pewność siebie u osób, które daną sytuację powodują, a w konsekwencji jej dalszy rozwój i konsekwencje. Obraz jest apelem o opamiętanie i reagowanie wobec pierwszych symptomów, zanim okaże się być zbyt późno na pokojowe zmiany.

322 to obraz o podtytule „posiedzenie” ale nosi też inny tytuł, bardziej adekwatny do sytuacji- „przerwa”. Obraz pokazuje salę sejmową a na niej dwie, jak mi się wydaje, rozpoznawalne postaci ze świata polityki. Na pierwszym planie jednak, widzimy akt kobiety w wyraźnie rozluźnionej pozie, lecz z pewnością nie przesyczonej seksualnością a nawet nie frywolnej. Ta postać moim zdaniem, bardzo trafnie oddaje nastrój jaki towarzyszy postaciom w tle. Cała scena wydaje się być bardzo sielankowa, a mężczyznom zupełnie nie przeszkadza postać, która w świecie rzeczywistym wyglądałaby w tym miejscu co najmniej zaskakująco. Całość dopełniają pastelowe i ciepłe kolory, które potęgują dodatkowo wrażenie bezpieczeństwa. Obraz wydaje się zupełnie płaski i nawet mężczyźni, którzy siedzą w odległości różnej od widza sprawiają wrażenie siedzących pionowo nad sobą. Prawdopodobnie taki efekt ma wiele przyczyn. Może być spowodowany bardzo dobrym oświetleniem w pomieszczeniu co wyklucza perspektywę powietrzną, ale również po prawej stronie kobiecego aktu nie ma zbudowanej żadnej konkretnej przestrzeni, która by dopełniała lewą stronę. Jest jeszcze bardziej płaska. W taki sposób Strzeмиński tłumaczy płaskość obrazów Bonnard. „u Bonnardau którego widzenie nie jest rzeczą wyrozumowaną i uzgodnioną z odpowiednimi paragrafami perspektywy, lecz z rzeczywistością procesu fizjologicznego– spotykamy tak często, że jakkolwiek fragment obrazu występuje na tle nie zróżnicowanym i prawie płaskim, że przestrzeń poza tym przedmiotem została potraktowana jak płaska kulisa, ustawiona pionowo. Te kierunki pionowe są typowe dla obrazów Bonnard i wcale nie wynikają z jego nieumiejętności oddania „normalnej” przestrzenności, lecz z tego że plany przestrzenne leżące poza polem ostrości widzenia zlewają się w płaszczyznę nasyconą przestrzenią barwną. Lecz ta sama, zdawałoby się, abstrakcyjna kulisa płaska

w innym miejscu obrazu zmienia swój charakter, staje się wyraźnym i szczegółowym zarysem przedmiotu, podczas gdy w planie przestrzennym poprzednio ostrym widzimy obecnie płaszczyznę kulisy. Świadczy to jedynie o tym, że przesunięciu spojrzenia na inne miejsca obrazu towarzyszyła zmiana nastawienia spojrzenia na odległość widzenia.(...) Przestrzeń malarska nie jest funkcją geometrii, lecz funkcją widzenia jako procesu fizjologicznego. Obrazy Bonnard nie są płaskie, a ich przestrzenność wynika nie z tego, że z drobnych plam koloru tworzy on fakturę chropowatą, wywołując tym swoistą wibrację przy samej powierzchni obrazu, lecz z ogólnej koncepcji przestrzeni wizualnej, wynikającej z praw fizjologii wzroku. Przestrzenność Bonnard wynika nie z techniki i jej sposobów, lecz z ogólnej koncepcji przestrzeni”¹⁴

Panujący w tej przestrzeni mężczyźni nie są też specjalnie zainteresowani, ale i nie widać zdziwienia kobietą, jakby ta sytuacja była dla nich zupełnie normalna. Choć to konkretne moje założenie po analizie tekstów teoretyków wydaje się nieprawdziwe. „Pragnienie objęcia drugiego ludzkiego ciała i zjednoczenia się z nim jest fundamentalną częścią naszej natury tak dalece, że w nieunikniony sposób wpływa na sąd o tym, co jest znane jako „czysta forma”. Jedną z trudności aktu jako przedmiotu sztuki jest to, że instynkty nie mogą pozostać ukryte, tak jak to może się dziać, kiedy doznajemy przyjemności w zetknięciu z ceramiką; zyskują siłę przez sublimację, lecz są wysunięte na pierwszy plan, gdzie zagrażają jedności reakcji, z której dzieło sztuki wyprowadza swoje niezależne życie. Nawet wtedy ilość reakcji erotycznych, jaką może wyzwolić dzieło sztuki, jest znaczna¹⁵”. Jeszcze dalej sięga w artykule „Spisek przeciwko kobietom” Agata Araszkiewicz, pisząc „Tonapięcie między podmiotem a przedmiotem przedstawienia staje się często głównym tematem zainteresowania teoretyków analizujących wyobrażenia kobiecej nagości od renesansu aż po współczesne zdjęcia „Playboya”. „Obraz został stworzony po to, by odwoływał się do jego seksualności – pisze jeden z badaczy, brytyjski krytyk John Berger – przedstawienie nie ma nic wspólnego z jej seksualnością” „Seksualną namiętność kobiety należy minimalizować tak, by widz mógł mieć poczucie, że to on ma monopol na taką namiętność” – konstatuje Berger. I jedyny wyjątek od tej prawidłowości stanowią według niego prace Rembrandta poświęcone

¹⁴W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 307

¹⁵LyndaNead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis,1998, s.32

żonie Saskii. Emanuje z nich zmysłowość i czułość, która portretowanej kobiecie zwraca nie tylko namiętność, ale też rodzaj partykularnej podmiotowości. Wizerunek nie tyle portretuje ciało jako rzecz, ile stanowi zapis złożonej relacji intymności, fascynacji i bliskości, zrywającej z konwencjonalną „seksualną” alienacją”¹⁶.

Dla mnie obraz jest synonimem beztroski jaka w tym miejscu niekiedy panuje. Dlatego obraz nosi ten drugi podtytuł, który wpadł mi do głowy w czasie oglądania obrad sejmowych. Oczywiście takie uogólnienie może być niesprawiedliwe, ponieważ taka „przerwa” nie jest dominująca w parlamencie, lecz przynosi mniej szkód niż niejedne burzliwe obrady. Kwintesencją człowieczeństwa są emocje i uczucia, lecz żeby je przeżywać potrzebujemy kontaktu ze środowiskiem do czego służy nam nasze ciało i zmysły. Sztuka utożsamiana jest ze szlachetną stroną natury ludzkiej dlatego powyższy tekst brzmi co najmniej banalnie.

Fale elektromagnetyczne o częstotliwości większej niż podczerwień, a mniejszej niż ultrafiolet, odbijają się od przedmiotów nieprzezroczystych o wyższej gęstości niż powietrze i pewna ich część wpada do ludzkiego oka, podrażniając tym samym nerwowe komórki światłoczułe znajdujące się na jego dnie, które wysyłając impuls do odpowiedniego pola w korze mózgowej wywołują wrażenia wzrokowe. Tak w wielkim skrócie powstaje obraz, który widzimy. Nie można go nazwać z całą pewnością wytworem naszej wyobraźni ponieważ powstaje na podstawie obiektywnych impulsów przychodzących z zewnątrz. Jednocześnie, poprzez magazyn danych sensorycznych przechowywanych w mózgu, jesteśmy w pewnym stopniu współtwórcami obrazu świata, który postrzegamy. Jest on zależny od wielu czynników: od budowy anatomicznej czaszki, kształtu gałek ocznych, ogólnego stanu organizmu, stanu emocjonalnego, wieku, płci, obiektywnych warunków oświetlenia, ale także czynników psychologicznych czy indywidualnych asocjacji związanych z dotychczasowym doświadczeniem i przeżyciami. Nie wiadomo jak ktoś inny rozpoznaje na przykład kolor czerwony, nikt nie ma pojęcia czy wszyscy widzimy go tak samo i prawdopodobnie nigdy się tego nie dowiemy. To decyduje w jaki sposób odbieramy twórczość artysty.

Obraz o numerze 315, w którym „rozedrgane” postaci oraz utrzymane w podobnym klimacie całe tło powodują, że widzmoże mieć trudność zeskupieniem uwagi na poszczególnych elementach. Ten obraz zachowałem celowo w takiej formie, po to by dostrzec różnicę między nim a ostatnimi obrazami z zestawu. 315 przedstawia znaną postać,

¹⁶ Agata Araszkiwicz, *Spisek przeciwko kobietom* [w:] *Czas Kultury* 2/2016, Poznań, s.192

która nie jest jednak decyzyjna w dziedzinie, której dotyczyła wypowiedź inspirująca mnie do namalowania tego obrazu. Zdarza się nam powiedzieć coś za mocno, coś co przykuwa uwagę innych po to, żeby przestali się skupiać na rzeczach, które są dla nas niewygodne. Sytuacja jest tym łatwiejsza, kiedy rzeczy o których mówimy nie leżą w naszych kompetencjach, zatem nie ponosimy za nie żadnej odpowiedzialności. Mężczyzna na obrazie jest wyraźnie zainteresowany nagą kobietą, poświęca jej całą swoją uwagę. Wcale to nie dziwi, ponieważ kobieta, niczym Afrodyta, jest atrakcyjniejsza niż inne postaci na obrazie. Wydaje się jakby była spadkobiercą Afrodyty z Knidos, o czym Ewa Bugaj pisze „Afrodyta z Knidos to statua niejednoznaczna, budząca do dzisiaj wiele kontrowersji, obrosła licznymi legendami, które wokół niej zbudowano, a które utrudniają krytyczną interpretację dzieła. Ponadto dalsze „bujne życie” tego przedstawienia w kulturze europejskiej w nieuniknionym stopniu skomplikowało docieranie do jej pierwotnego znaczenia i przesłania, czy zgodnie z nowszymi propozycjami – sprawczego działania.¹⁷ Ewa Bugaj powołując się na M. Squire’a, pisząc „nasz kanoniczny, zachodni obraz żeńskiego ciała, przedmiot przenikliwego wpatrywania się mężczyzn, jest zaczerpnięty z antycznej tradycji wizualnej, z antycznych konwencji artystycznych, a ponad wszystko właśnie z dzieła Praksytelesa – Afrodyty Knidyjskiej. W pewnym sensie zatem każdy kolejny akt kobiecy w kulturze europejskiej jest reinterpretacją Afrodyty z Knidos”.¹⁸ Może to właśnie powoduje brak kontaktu przedstawionego mężczyzny z rzeczywistością. Jednak ile razy patrzę na ten obraz to mam wrażenie, że w ogóle mu to nie przeszkadza. Oczywiście nie zwraca również uwagi na świat, który komentuje i jednocześnie znajduje się w nim. Na obrazie są również inne postaci które zgodnie z komentarzem mężczyzny nie przykładają się do tego co robią, więc z tego powodu, sytuacja w tej dziedzinie życia nie wygląda najlepiej, a jest ona dla nas istotna, ponieważ wcześniej czy później każdy z nas od tego miejsca prawdopodobnie będzie zależny. Jednakże do stworzenia tej kompozycji użyłem zdjęć pochodzących z portali internetowych ze świata, które przedstawiają skrajnie wyczerpany personel medyczny z powodu walki z pandemią. Ogromną ilość takich zdjęć pokazywali fotoreporterzy i dziennikarze na całym świecie próbując uświadomić społeczeństwu jak wygląda sytuacja służby zdrowia. Aby podkreślić doniosłość sytuacji, na obrazie jest umieszczona postać profesora Religi, z bardzo znanego

¹⁷Ewa Bugaj, *Starożytny Akt Kobiecy i Jego Późniejsze Implikacje*, Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2017, s.453

¹⁸ Tamże, s.453

zdjęcia zrobionego po kilkunastogodzinnej operacji pierwszego przeszczepu serca dokonanego w Polsce. Oczywiście nie każdy dzień w służbie zdrowia jest tak wyczerpujący i spektakularny natomiast przeszczep był wyjątkowym wydarzeniem. Podobnie czymś wyjątkowym jest obecna sytuacja, ale pandemia nie dotyczy jedynie jednego pacjenta i w tym jej wyjątkowość. Szkoda, że opinie w tak ważnych dla naszego życia sferach, wydają ludzi nie mający o nich zielonego pojęcia. Niebezpieczna jest sytuacja w której ignoranci komentując sytuacje o których nie mają wiedzy, stają się opiniotwórczy.

Ostatnim chronologicznie namalowanym obrazem jest 329. Jedną z postaci jest były minister zdrowia. Ten człowiek jest przedstawiony przy mównicy, ponieważ kojarzę jego postać z ciągłymi konferencjami prasowymi, chociaż nie zanotowałem w świadomości wielu jego wypowiedzi. Może to z tego powodu mam wrażenie, że wszystko co od niego słyszałem wydawało mi się propagandą a nie informacją i było związane bardziej z interesem niż walką z zagrożeniem. Właśnie dlatego mównica bardziej przypomina stalową beczkę. Pomysł na beczkę zaczerpnąłem z polskiego filmu opowiadającego o politykach, a właściwie o jednym, bardzo amatorskim i równie dbającym o własne interesy. Film nosi tytuł *Kariera Nikosia Dyzmy* i powstał na podstawie znanej powieści Dołęgi Mostowicza. Złożoność tej sytuacji pokazuje, że to już taka Polska przypadłość. Oczywiście takie kariery zdarzają się prawdopodobnie na całym świecie, ale fakt, że w naszym kraju powstała o tym świetna powieść świadczy, że my godzimy się z tym i jest to dla nas absolutnie normalne. Niestety prawdopodobnie z powodu tej „normalności” nikt nawet nie próbuje z tym walczyć.

W obrazie są jeszcze dwa kobiece akty, które w założeniu wstępnym miały służyć prawie wyłącznie kompozycji. Jedna ma swoje odbicie w lustrze, co symbolizuje przyglądanie się własnemu postępowaniu. Taka symbolika jednak, wydała mi się zbyt banalna. Wyjaśnienie podsunął Kenneth Clark twierdząc że w kontakcie z nagością budzą się instynkty „nie można jednak i prawdopodobnie nie należy wypierać seksualnych instynktów z kreacji i kontemplacji sztuki. Proces sublimacji w tym wypadku nie kończy się, ponieważ pierwotny popęd seksualny w sposób oczywisty wejdzie w pewnej części w skład reakcji widza na obraz. Mimo to Clark nie wydaje się zadowolony z odczuć, jakie stymuluje akt. Instynkty, jego zdaniem, „wylażą” na zewnątrz, niosąc ze sobą ryzyko rozpadu wspomnianej reakcji, która wydaje się najbardziej odpowiednia w obliczu dzieła sztuki. Ostatecznie Clark podsuwa nam coś w rodzaju chemicznej mikstury, w której „erotyczność” (starannie wybrane określenie, oznaczające jakiś gatunek seksualnego zadowolenia wolnego od pornograficznych

konotacji) pozostawiona jest sobie i bulgocze, grożąc ciągle wykipieniem. Akt w poważnej mierze zmusza czyste i bezinteresowne przeżycie estetyczne do kompromisu. Jeśli więc transmutacja seksualnych popędów w artystyczną kreację nie jest w pełni możliwa, to między innymi dlatego, że akt niesie ze sobą ryzyko — w każdym razie jeśli chodzi o sztukę — związane z nadmiarem seksu. Tryumf i sukces przedstawienia nagiego ciała polega na umiejętności panowania nad tym potencjalnym niebezpieczeństwem”¹⁹. Jednak w mojej interpretacji nie chodzi o widza a o mężczyznę na obrazie, a nagie ciała symbolizują pokusy, z którymi trzeba walczyć.

Obraz 333, w rzeczywistości ostatninamalowany w całości, jest według mojej oceny najbardziej kompletny. Sylwetka kobiety stanowi pierwszy plan. W wyrazisty sposób malowane prześcieradło, mimo że znajduje się na drugim planie, dzięki prostej formie i kontrastowi jest bardzo widocznie. Kot, według zasad perspektywy kulisowej, jest przed kobietą i to powinno go stawiać na pierwszym planie, jednak jego umiejscowienie - nie centralne, a także mała dokładność jego rysunku sprawia jakby był przed pierwszym planem.

W Teorii Widzenia Strzemiński pisze:

„Proporcje i wymiary zależą więc nie tylko od położenia i odległości przedmiotu, lecz również od kierunku spojrzeń, jakimi oglądamy naturę. Perspektywa fizjologiczna jest dokładniejsza niż klasyczna. Pozwala ona określić nie tylko wielkość i stopień oddalenia przedmiotu, lecz również jego położenie w stosunku do spojrzenia, jakim go oglądamy.

Jeśli to się może czasami wydawać zbyt dowolne i subiektywne, że ten sam przedmiot w tym samym miejscu może zmieniać swoje wymiary zależnie od tego, gdzie skierujemy swoje spojrzenie – pamiętajmy, że dla Platona również było dowolne, iż ten sam przedmiot może posiadać różne wymiary zależnie od stopnia odległości. Dla niego istniały tylko przedmioty “same w sobie “ i dlatego uważał, że należy zawsze, we wszystkich odległościach rysować je takimi samymi, tej samej wielkości, gdyż one “same w sobie“ się nie zmieniły.

Lecz celem perspektywy jest wyrażanie wszystkich okoliczności naszego widzenia. Im pełniej wyrazimy te okoliczności - tym perspektywa jest doskonalsza.

¹⁹Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.32

A więc:

1. Nie tylko absolutna wielkość przedmiotu, lecz również i jego odległość;
2. Nie tylko odległość przedmiotu, lecz również jego położenie, jego kąt nachylenia, pod jakim go oglądamy otwór (skrót perspektywiczny);
3. Nie tylko określone położenie przedmiotu w stosunku do nas, lecz również określenie spojrzenia, jakim go oglądamy.

Inaczej mówiąc – perspektywa zdolna wyrazić cały rzeczywisty i fizjologiczny przebieg procesu, jakim oglądamy naturę”²⁰

Dla różnych odbiorców obraz 333 może przedstawiać zupełnie różne sytuacje, ale w żadnym przypadku nie jest on polityczny. Przedstawia prosectorium z okresu kiedy wiedza na temat ludzkiego ciała nie była jeszcze tak kompletna jak dzisiaj. Obraz, przynajmniej w pewnym kontekście, traktuje o odchodzeniu albo inaczej – o zmianie stanu świadomości. Dla zdecydowanej większości ludzi, „to” miejsce, tak jak i samo odchodzenie jest zdecydowanie dramatem. Natomiast im dłużej mamy z tym do czynienia, tym wyobrażenie to łagodnieje ponieważ niechęć do tematu śmierci bierze się z lęku przed nim, a lęk z braku świadomości. Więc analogicznie obraz może symbolizować wszystkie wydarzenia, których się boimy, głównie z tego powodu, że nie mamy o nich wiedzy. Postać w białym kitlu to badacz, może lekarz, w epoce renesansu również często artysta. Istotny jest fakt, że to ktoś, kto chce poznać prawdę, której inni się boją. Taki „Prometeusz” poświęcający swoją reputację w celu poprawy cudzej egzystencji. Zwykle tyle słów wystarczy aby poprawić wizerunek tej osoby w oczach widza. Ten człowiek to odkrywca i podróżnik, tyle że w mniej lubianym środowisku, i chociaż wiedza jaką zdobywa nie jest mniej potrzebna, a żaden z tych badaczy nigdy nie osiągnął popularności Jacques’a Kusto. Oczywiście wielu sławnych ludzi zajmowało się tym procederem ale oni sławę osiągnęli nie dzięki tym badaniom, a dzięki temu w jaki sposób je potem wykorzystali. W obrazie jest jeszcze inne postaci, dwa kobiece akty. Jedna z kobiet sprawia wrażenie jakby wstawała z łóżka nad którym pochyla się mężczyzna, niczym duch wychodzący z ciała badanego przez patologa. Obraz jest trudny do interpretacji, ponieważ nie pokazuje i nie przedstawia żadnej konkretnej sytuacji, ani osoby.

²⁰W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s.279

Kobieta wstająca z łóżka symbolizuje oderwanie od rzeczywistości, której częścią jest pomieszczenie oraz mężczyzna wpatrujący się w nią. Wygląda jakby wstawała z łóżka prosektoryjnego i nie symbolizuje to zmartwychwstania ale wyjście z rzeczywistości, której częścią jest mężczyzna. To ucieczka od tej rzeczywistości. Kobieta jest zwrócona przodem do drzwi z których świeci jasne światło. Dla katolików przekaz jest czytelny, dla mnie to światło, to raczej wiedza i oświecenie. Ta postać nie jest więc duszą wychodzącą z umarłego ciała a raczej osobą zwracającą się w kierunku poznania, świadomości.

Kobieta na pierwszym planie przedstawiona w klasycznym kontrapoście jak grecka bogini, przywodzi na myśl Afrodytę. Żeby zrozumieć jej znaczenie dla obrazu trzeba pojmować złożoność kultury europejskiej.

„Akt kobiecy jest kategorią kultury i płci. Jest częścią kulturalnego przemysłu, którego instytucje i język tworzą i propagują specyficzne definicje seksu i seksualności oraz szczególne formy wiedzy i przyjemności. Nie można oczywiście, a pewnie też nie chcielibyśmy, całkowicie porzucić metaforycznego języka. Niemniej uderza nas w krytyce artystycznej, iż przesycona seksualnymi odniesieniami interpretacja aktu systematycznie umacnia dominującą w patriarchacie estetykę oraz utrwalone stanowiska wobec kobiecego ciała. Chcąc zmienić tę sytuację, zapytajmy, czy wystarczy jedynie przesunięcie akcentów w figuratywnym rejestrze? Towarzyszyć temu powinna, wydaje się, nowa definicja roli krytyka sztuki, który przestanie zajmować się wydawaniem sądów estetycznych i porzuci znawstwo na rzecz czujnej politycznej interpretacji. Edward Said pisał o społecznej roli krytyka, który świadom znaczenia aktu interpretacji, jest „nadzwyczaj odpowiedzialny za wyartykułowanie tych głosów, które zostały zdominowane przez „metakrytykę”. Słowa Saida, tak istotne dla wszystkich form krytycznych, mogą w szczególności służyć jako model definicji funkcji krytyki feministycznej”²¹.

W dużym skrócie jest synonimem piękna i kobiecej siły i z pewnością w obrazie to widać, niemniej jednak idea do jego powstania wyłoniła się pod wpływem dziewiętnastowiecznych obrazów ukazujących badania medyczne. A konkretnie obrazu AndréBrouilleta pod tytułem „*Jean-Martin Charcot prezentujący przypadek hysterii*” z 1887 roku. ”Przedstawienie to odnosi się do badań słynnego lekarza nad histerią. Doktor Charcot ukazany jest na sali, gdzie

²¹LyndaNead, *Akt Kobiocy*, Poznań, Rebis,1998, s.105

prezentuje zebranych studentom i innym lekarzom przypadek histeryczki w pozie odnoszącej się do tzw. Łuku histeryczki. Nie bez znaczenia jest fakt, że ukazana kobieta ma nagie ramiona i rozchyloną koszulę, co wskazuje na znaczenia erotyczne jej ciała. Sam Charcot (1825–1893) był postacią niezwykle ciekawą, również ze względu na stworzenie ikonografii hysterii. Jak pisze Agata Jakubowska: „Charcot posiadał impuls ikonograficzny i wiedząc, że obrazy przemawiają żywiej do umysłów niż słowa, nadawał obrazom najwyższe znaczenie. Organizował wykłady, w czasie których pokazywał zgromadzonym widzom (nie tylko specjalistom) swoje pacjentki i ich zachowania (zazwyczaj na tę potrzebę wywoływane). Miał też atelier fotograficzne, gdzie rejestrował zachowania histeryczek, a efektem licznych sesji były kolejne tomy *Iconographie photographique de la Salpêtrière*” [2, 3]. Autorka podkreśla również, że przedstawienia wykonane przez Charcota były bardzo silnie związane z konwencjami ukazywania ciała kobiecego w sztuce, odwoływały się zarówno do przedstawień patetycznych, jak i do samego aktu. „Pisząc o tym, podkreśla się przede wszystkim status ciała histeryczki jako obiektu estetycznego i erotycznego, mniej medycznego (choćby dlatego, że dla leczenia owe wizualizacje nie były potrzebne)” [2]. Obraz Brouilleta wydobywa jeszcze jedną zbieżność pomiędzy sztuką a medycyną. Chodzi o to, że pacjentka ukazana jest tak, jak prezentowane były nagie modelki w pracowniach i na akademiach sztuk pięknych. Męski model, który dominował do końca XVIII wieku, w wieku XIX zastąpiła kobieta modelka, zaś sama sztuka tego czasu została zdominowana przez kobiecy akt. Marcia Pointon wskazała, że istnieje związek pomiędzy artystyczną edukacją a dziewiętnastowiecznymi badaniami medycznymi nad kobiecym ciałem. „Sala wykładowa w akademii medycznej była skonstruowana w podobny sposób jak pracownia akademii artystycznej, gdzie pozowały modelki, a przed studentami sztuki wygłaszano wykłady z anatomii w taki sam sposób jak przed studentami medycyny”²²

Nasza seksualność jest częścią osobowości, a co za tym idzie akt jest jej manifestem. Zaczynając pracę miałem wrażenie że akty w obrazach są komentatorami wydarzeń, bezimiennymi obserwatorami. Jednak, tak jak i kobiecej cielesności, rola ich jest zupełnie inna, a wynika z istoty ludzkiej natury. Ciężko nie zwrócić uwagi, w przypadku aktu, na jego seksualne źródło. Nie można też zarzucić z tego powodu braku profesjonalizmu jego twórcom, ponieważ musielibyśmy uczynić ten wytyk takim artystom jak Władysław

²² Izabela Kowalczyk, *Pomiędzy sztuką i medycyną – ciała kobiet i mężczyzn w reprezentacjach artystycznych, medycznych oraz popularnych* [w:], Nowiny Lekarskie 81/5, Poznań, 2012, s. 539

Podkowiński, którego „Szał uniesień” wiązał się z miłosnym skandalem, Picasso czy Rafael o którym Giorgio Vasari napisał; „Rafael bowiem lubił kobiety namiętne i był stale gotów na ich usługi. To było przyczyną, że ciągle oddany był rozkoszom cielesnym. Był bardzo szanowany i lubiany, może bardziej, niż należało. Dekorując dla swojego drogiego przyjaciela Augustyna Chigi salę parterową jego willi, Rafael nie mógł, jak należało, przyłożyć się do tej pracy z powodu miłości, jaką żywił dla pewnej niewiasty. Martwiąc się bardzo z tego powodu, Chigi za doradą innych i własnego namysłu z wielkim trudem tę jego kochankę sprowadził do domu, gdzie on wykonywał swą pracę, aby tam stale przebywała. I dlatego dzieło zostało doprowadzone do końca”²³.

Bez względu na to z jakiego powodu akt jest najistotniejszym tematem w sztuce, zrozumiałym jest iż ów wątek absorbował uwagę historyków, teoretyków i psychoanalityków i to nie jedynie w kontekście sztuki. Dla mnie kwintesencję aktu najlepiej ujmuje Maria Poprzęcka w słowach „Akt — co jest zarówno przyczyną jego powodzenia jak potępienia i wreszcie feministycznej zajadłości — kojarzony jest przede wszystkim z nagim ciałem kobiecym”²⁴. Nawet jeżeli tylko z tego powodu iż jestem heteroseksualnym mężczyzną, nagość jest „stanem” jaki interesuje mnie sam w sobie. Poprzęcka dalej cytuje Panofskyego, który pisał „Nagość jako taką — przekonywał Panofsky w swej interpretacji „Miłości ziemskiej i niebiańskiej” Tycjana — szczególnie gdy kontrastowana była ze swym przeciwieństwem zaczęto pojmować jako symbol prawdy w znaczeniu ogólnofilozoficznym. Była ona interpretowana jako wyraz piękna wrodzonego (*pulchritudo innata*) — przeciwstawionego sztucznie przydanym urokom (*ornamentum*); i wraz z rozwojem neoplatonizmu zaczęła oznaczać to, co idealne i rozumiałe przez umysł w przeciwieństwie do tego, co fizyczne i rozumiałe przez zmysły, prostą i „prawdziwą” istotę rzeczy jako przeciwieństwo jej rozmaitych i zmiennych „wyobrażeń”²⁵.

Dzięki pracy nad zestawem nadałem, w moim rozumieniu, nagości status artefaktu. Do godności „Aktu” podnieść ją może interpretacja, moja lub jakiegokolwiek z odbiorców. „Clark w jednym z fragmentów, być może najlepiej znanym i najczęściej

²³ Giorgio Vasari, *Żywoty Najśłynniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1979, s. 402

²⁴ Maria Poprzęcka, *Akt – Forma nieidealna* [w:] *Przegląd Historyczny* 100/3, Warszawa, 2009, s.366

²⁵ Tamże, s.367

cytowanym, wprowadza rozróżnienie nagości i aktu. Chodzi mu o różnice między ciałem bez ubrania, „skurczonym i bezbronnym”, a ciałem „odzianym” w sztukę; akt wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu — ukształtowanego. Transformacja ciała nagiego w akt polega na przejściu z konkretnej rzeczywistości do sfery idealnej — to ruch od nieufirmowanej percepcji, cielesności materii do uświadomienia sobie oraz uznania jedności i ograniczeń ujętej w normy ekonomii sztuki. To ten właśnie proces przekształcania czyni z aktu idealny przedmiot artystyczny”²⁶.

Trudno jest mi pisać o swojej sztuce, prawdopodobnie z tego samego powodu, z którego wybrałem sztuki wizualnej jako sposób wypowiedzi. Wierzę, że malarstwem potrafię wyrazić więcej niż słowem. Nie próbuję się porównywać do Michała Anioła ale świetnie rozumiem jego słowa które skierował do swojego ucznia „że gdyby miał kogoś, kto by z nim współpracował, skoro już przeprowadzał tyle sekcji anatomicznych, nie zważając na swój wiek, napisałby na ten temat celem pouczenia artystów. Czuł że sam nie był w stanie pisemnie formułować tego, co wiedział, gdyż w pisaniu nie miał wprawy, choć w listach wypowiadał się swobodnie i niewiele słowami”²⁷.

Opis pracy wymagał pogłębionej analizy obrazów, w następstwie której uwidoczniła się, mam nadzieję faktyczna siła emanacji aktu. Tytuł rozprawy doktorskiej, „Obrazy Niejednoznaczne” sugeruje, iż zarówno forma ekspresji malarskiej jakiej użyłem do przedstawiania postaci i budowania kompozycji, jak i konkretne emocje i powody, dla których te obrazy powstały, nie narzucają interpretacji. Zgodnie z aktualnym rozumieniem roli odbiorcy, istotą przekazu który niesie obraz są w dużej mierze priorytety jakimi kieruje się odbiorca dokonując własnej interpretacji dzieła. Mam świadomość, że wydarzenia które przedstawiłem w serii obrazów, a raczej wydarzenia, które mnie zainspirowały do malowania, nie są w kręgu zainteresowań wszystkich. Ba, mogą nawet nie zostać przez widza zidentyfikowane. Moją intencją nie było stworzenie przekazu jednoznacznego, ale raczej wywołanie zaciekawienia i skłonienie do wejścia w mój malarski świat. Akt jest w tym kontekście narzędziem w komunikacji z widzem, bez względu na to jakie emocje wywołuje, nie jest obojętny nikomu. Może skłonić do poszukiwania czy tworzenia jakichś narracji ale może też stać się głównym bądź jedynym

²⁶Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998, s.34

²⁷Giorgio Vasari, *Żywoty Najświetniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów*, Warszawa 1979, s. 523

motywem i tematem obrazu. Nawet wówczas kiedy wspomniane wydarzenia znajdują się w kręgu zainteresowania widza, siła aktu sprawia, że staje się on podmiotem umiejscowionym w jakimś epizodzie, tak jak w literaturze konkretna opowieść bywa zaprezentowana na tle wydarzeń historycznych, zupełnie z nią nie związanych. Nie wiem czy znaleźliby się odbiorcy nie dostrzegający nagości w moich obrazach, ale przekonałem się że są tacy, którzy nie zauważyli przekazu, który dla mnie był najistotniejszy.

Bibliografia

Lynda Nead, *Akt Kobiety*, Poznań, Rebis, 1998

M. Bettini, *Akt. Eros, natura, sztuka*, Warszawa, ISKRY, 1999

Maria Poprzęcka, *Akt – Forma nieidealna* [w:] *Przegląd Historyczny* 100/3, Warszawa, 2009

Giorgio Vasari, *Żywoty Najsłynniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980

K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa, PWN, 1998

W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016

Agata Araszkiwicz, *Spisek przeciwko kobietom* [w:] *Czas Kultury* 2/2016, Poznań

Ewa Bugaj, *Starożytny Akt Kobiety i Jego Późniejsze Implikacje*, Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2017

Izabela Kowalczyk, *Pomiędzy sztuką i medycyną – ciała kobiet i mężczyzn w reprezentacjach artystycznych, medycznych oraz popularnych* [w:], *Nowiny Lekarskie* 81/5, Poznań, 2012

Agata Mączyńska-Frydryszek, Małgorzata Jaskólska-Klaus, Tomasz Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań, 1991



312, 2021r. , olej na płótnie, 190x103 cm.



315 (Brak Zaangażowania), 2021r.,olej na płótnie, 130x150 cm.



317, 2021r. , olej na płótnie, 130x100 cm.



318, 2021r. , olej na płótnie, 110x80 cm.



321 (Polska Kruczata), 2021r. , olej na płótnie, 130x150 cm.



322 (Posiedzenie), 2021r. , olej na płótnie, 130x100 cm.



323 (Sąd Ostateczny), 2021r. , olej na płótnie, 130x120 cm.



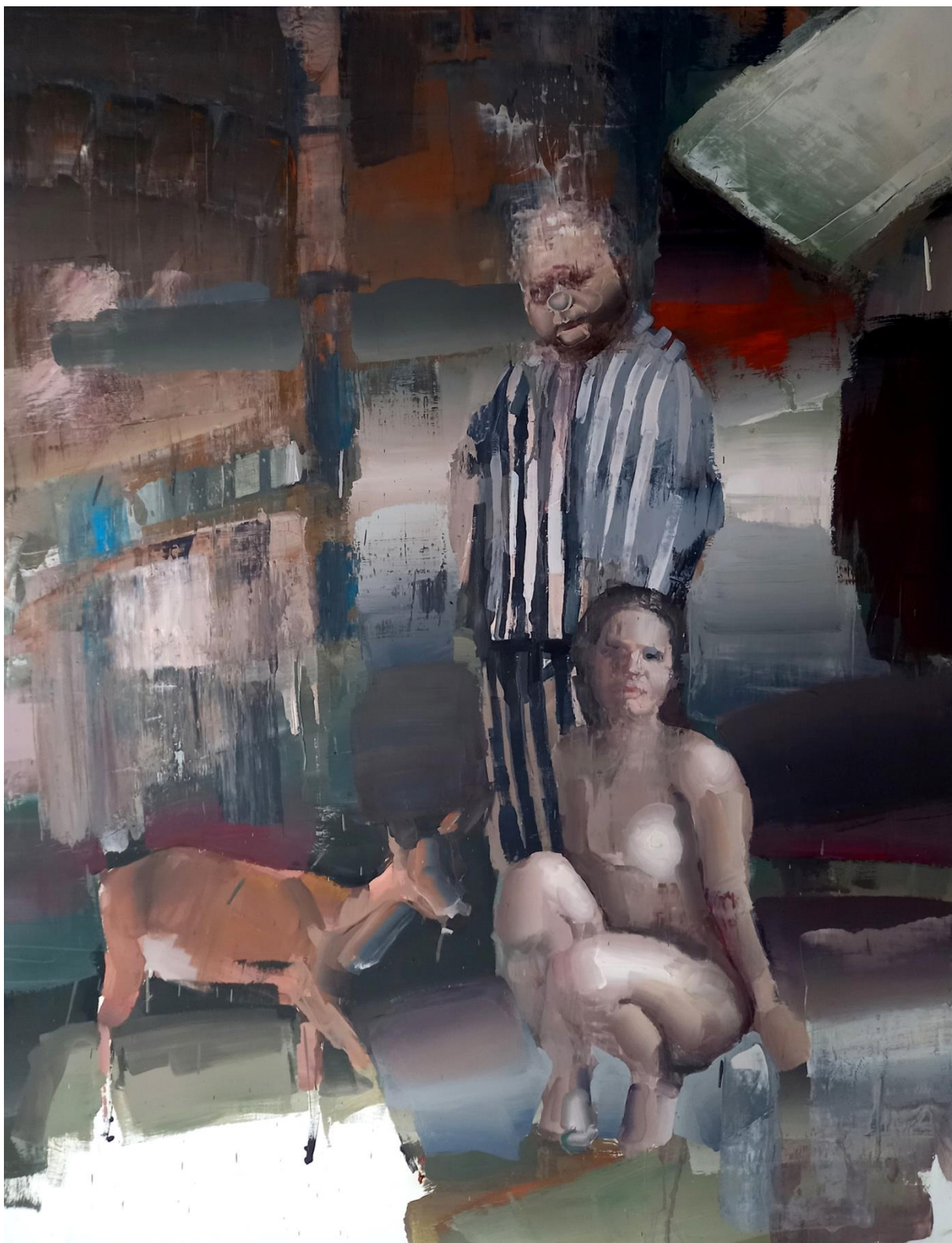
324 (Gabinet), 2021 r. , olej na płótnie, 130x100 cm.



329, 2022r. , olej na płótnie, 160x140 cm.



330, 2022r. , olej na płótnie, 160x140 cm.



331, 2022r. , olej na płótnie, 130x100 cm.



332, 2022r. , olej na płótnie, 130x100 cm.



333, 2022r. , olej na płótnie, 160x140 cm.