

# AUTOREFERAT

Moje malarstwo jest działaniem bardzo logicznym, wynikającym z doświadczeń i wrażeń nabytych, dlatego, mimo podejmowania tych samych tematów, odnajduję coraz to nowe wątki, które chcę utrwalić. Za pomocą pędzla i farb pragnę stworzyć swój niedoskonały, ale prawdziwy, przekonujący świat inspirowany istotą ludzką.

Pociągnięcia pędzla dotykają płótna delikatnie, a nieraz szorstko i gwałtownie. Mieszanka mediów malarskich w połączeniu z gęstą farbą olejną tworzy konsystencję plastyczną. Do tego posłuszną, by malować i utrwalać na płótnie świat piękny.

O malarstwie trudno mówić. Najlepiej obserwować proces twórczy i widzieć, jak powstaje obraz. Ale to misterium jest zamknięte dla obcych spojrzeń i tylko nielicznym zaufanym odchylam skrawek kurtyny.

Nie można zapominać – i ta uwaga jest ważna na początku rozważań, choć w pierwszym momencie dla odbiorcy wyda się banalna – że do powstania obrazu potrzeba jest dobra kondycja fizyczna twórcy.

\* \* \*

Moje malarstwo nie jest chęcią odwzorowania i skopiowania, ale wynika z bycia tu i teraz oraz obserwowania i podziwiania rzeczywistości. Codzienne czynności: rano piję kawę, jem śniadanie i idę do studia. Samo przekroczenie jego drzwi dokonuje przemiany. Wchodzę w inny świat z inną atmosferą, która służy temu, by malować. Uwielbiam malować w studiu. Mając przemyślaną kompozycję, wykonane potrzebne szkice, proces malowania obrazu rozpoczyna się niczym podróż z mapą i kompasem. Masz na mapie wyznaczone miejsca i drogi, którymi możesz dojść do celu. Musisz tylko wybrać właściwy szlak. Od tego zależy jak długo potrwa ta wędrówka, ale też nie zawsze chodzi o czas trwania. Najczęściej mam już dość precyzyjny plan. Szkice z modelu przenoszę dokładnie na płótno. Rysunek uwypuklam podmałówką i warstwa po warstwie zaczynam wydobywać z płótna przestrzeń i kształty.

Płaszczyzna jest najważniejszym zagadnieniem w plastyce. Podporządkowanie jej jest kluczowe w każdym dziele plastycznym, szczególnie w obrazie.

Maluję, wykorzystując perspektywę trójwymiarową zbieżną, powietrzną albo odwróconą. Obraz figuralny powstaje niczym obiekt architektoniczny. Ile jest figuracji w architekturze? Gdy się zastanowimy, zauważymy, że plany naszych miast są podobne do scen rodzajowych albo scen z obrazów batalistycznych. Nie namaluję niczego, czego wcześniej nie zobaczę. Moja wyobraźnia zatacza koło. Wracam do tych samych miejsc, do tych samych ludzi, ale są jakby w innym świetle, nadal inspirują.

\* \* \*

Jestem w pełni przekonany do wybranej przez siebie drogi twórczej, którą wiążę z tradycjami malarstwa europejskiego. Wspominałem już o nich w swojej rozprawie doktorskiej „Między portretem a alegorią”. Nazwiska artystów, z którymi prowadzę dialogi i przykłady wypracowanych przez nich zasad, które

stały się mi bliskie, mógłbym długo przytaczać. Jest wśród nich na pewno Michał Anioł pokazujący, jak ważne znaczenie ma dla obrazu rysunek. Są także mistrzowie renesansowego portretu Lucas Cranach Starszy i Lucas Cranach Młodszy, ale są też realisci na czele z Lucianem Freudem i są też surrealiści, Salvador Dali i Max Ernst. Lucjan Freud powiedział zdania, które nadal często do mnie wracają w kontekście malowanych przeze mnie postaci: „Czego chcę od obrazu? Chcę, aby zdumiewał, niepokoił, uwodził, przekonywał”. (1)

Obserwacja i malowanie są procesami ciągłymi, wynikającymi jeden z drugiego. Są jak naczynia połączone. Z jednego się wylewa, drugie się wypełnia. Malując modela nie myślę o tematyce obrazu, który powstaje, skupiam się na samym procesie malowania. Temat sam w sposób naturalny wyłania się z płótna niczym scena teatralna po odsłonięciu kurtyny i stopniowym nasyceniu sceny światłem reflektorów. Malarstwo ma w sobie w równej mierze sztukę i rzemiosło. Obraz powinien przekazywać emocje i uczucia autentyczne, wynikające z głębi duszy, powinien być przekonujący. Proces malarski jest napięciem wynikającym ze sztuki i rzemiosła malarstwa, które rozładowuje się na płótnie lub innym podobrazu.

Zasady technologii, które stosuję pozostają niezmiennie od wielu lat. Staram się doskonalić swoją sprawność techniczną i kondycję, a to wymaga systematyczności pracy, często pomijania i przełamywania chwilowych załamania nastroju sugerujących „oczekiwania natchnienia”.

O stosowanej przez siebie technice pisałem w rozprawie doktorskiej. Przytoczę tu kilka podstawowych jej zasad. Technika malarska, którą się posługuję polega na wielowarstwowym nasycaniu koloru z zastosowaniem podmalówek. Do podmalówki najlepiej jest używać pigmentów kryjących lub mieszanek kilku pigmentów, wśród których jeden jest kryjący. Ale najważniejsze jest, żeby podmalówkę położyć bardzo cienko. Można też wykonać imprimaturę rozcieńczając farbę spoiwem chudym na całej płaszczyźnie płótna. Należy pamiętać, by w podmalówkach nie używać kraplaku, błękitu pruskiego i asfaltu, bowiem te pigmenty mają tendencję przenikania przez kolejne warstwy obrazu. Najczęściej stosuję ciemne podmalówki – podkłady pod warstwy, jaśniejsze oraz ciepłe kolory pod zimne i odwrotnie – vice versa – zimne pod ciepłe.

Również korzystnym sposobem do pogłębiania materii koloru jest stosowanie w jego podkładzie barw dopełniających. Tworzą one pary koloru, które w mieszankach bezpośrednich dopełniają się do achromatyczności.

Pigmentem, który stosuję jako podmalówki, sprawdzającym się w tworzeniu materii ciała, jest *terra verde* (ziemia zielona). Ten pigment, o subtelnej zielonej barwie, stosowany był przez mistrzów weneckiego renesansu.

Następną warstwą, którą maluję, są najgłębsze cienie. Stosuję wówczas umbry i sieny, jeżeli zakładam kolor zimny w partiach światła. Jeżeli światło mam namalować ciepłymi kolorami, wówczas maluję cień z dodaniem *kaput mortum* bądź kobaltów.

Partie cienia dobrze jest namalować cienko, nakładając mniejszą ilość warstw. Pod partie światła podkładam tzw. martwą warstwę, którą tworzy mieszanka czerni słońskiej z ultramaryną i bielą ołowiową bądź ołowiowo-cynkową, tzw. *flake white*, *cremnitz white* (biel kremska).

Wspaniałym pigmentem w uzyskaniu różu ciała jest cynober chiński, produkowany obecnie przez nielicznych wytwórców.

Oczywiste jest, ale zawsze godne podkreślenia, że w osiągnięciu pożądanych efektów kolorystycznych największe znaczenie ma jakość stosowanych farb.

Stosuję często jako medium wosk zmydlony lub pastę woskową, które pozwalają uzyskać satynowo matową powierzchnię obrazu. Wypada to szczególnie dobrze przy większych formatach. Gwarantuje jednocześnie równomierne wysychanie dużych płaszczyzn. Medium woskowe opóźnia schnięcie farb olejnych, co pozwala dłużej malować, mokre w mokre. (2)

Malując skupiam się na elementach głównych w każdej kompozycji. Staram się pozbyć elementów drugorzędnych, zachowując układ minimalistyczny namalowany w ten sposób, by każdy element kompozycji zajmował na płaszczyźnie ściśle swoje miejsce tak precyzyjne, jak pozycja linoskoczka na linie. Każde zachwianie grozi upadkiem. Takie napięcie utrzymuje obraz w pełnej harmonii figur, płaszczyzn i koloru. Dopasowanie tych elementów jest działaniem wynikającym z doświadczenia i logicznych przemyśleń konstrukcji obrazu i koloru, a z nich powinny wynikać światło, cień i forma. Kolor zespala obraz i w znaczącej mierze kształtuje treść obrazu.

\* \* \*

Przy pracy nad obrazem figuratywnym ważna jest współpraca z modelem i wzajemne zrozumienie. Model jest niczym punkt odniesienia całej kompozycji. Szczególnie ważne jest wyczucie plastyki ciała. To niczym przymierzenie czy przekazanie pozy widzianej w lustrzanym odbiciu. Taki kontakt jest pomocny przy poszukiwaniu układu choreograficznego kompozycji. Przy pracy z modelem korzystnym doświadczeniem są studia autoportretowe, które często wykorzystywałem do kompozycji malarskich. Są one niczym dialog z samym sobą, ale również pomagają zrozumieć i nawiązać dialog plastyczny z modelem.

Ale nie zważając na spójną współpracę, perspektywa widzenia różni się kardynalnie, chociażby z tego powodu, że malarz widzi modela, a model malarza. Poprosiłem kilku modeli, z którymi pracowałem od dłuższego czasu o wypowiedzenie swych spostrzeżeń odnośnie ich roli w kontekście procesu pozowania i wykonywania roli modela, procesu twórczego oraz widzenia siebie na obrazie, identyfikacji osobowości czy po prostu podobieństwa w odgrywanej roli bohatera kompozycji malarskiej.

## Aistè

Nie patrzę na pozowanie jako na jakieś wcielenie się do jakiejś roli. Może malarz widzi innego człowieka, gdy ten jest nagi. Ja natomiast mam do tego bardzo zwyczajny stosunek, jak do wykonywanej pracy. Otóż współpracując z Robertem miałam bardzo komfortową i przyjemną atmosferę. Grała muzyka, rozmawialiśmy, czasami zapomniałam, że stoję nago na stole. Chociaż twarz i ciało na obrazie są dostatecznie podobne do prawdziwej twarzy i ciała, ale siebie rozpoznać, zidentyfikować nie jest łatwo. Użycie kontrastowych środków całkowicie odmienia osobowość oraz otoczenie. Na przykład, mój prawdziwy kolor włosów na obrazie zamienia się na niebieski, a studio malarskie zamienia się w nasyconą kolorem i pozytywnym światłem przestrzeń. Czasami myślę, że niektóre obrazy są zbyt optymistyczne, ale to cechuje pozytywną osobowość człowieka. Współpraca z Robertem jest zawsze ciekawa.

## Eglé

Pozowanie, przede wszystkim dla mnie jako aktorki, jest wynalazkiem, który pozwala pewien nastrój czy atmosferę wyrazić językiem ciała. W pewnym sensie to aktorski trening ciała. Zawsze jest to ciekawe pozować do nowego dzieła. Ciekawe, co możesz zaproponować, a co z tego weźmie, jak wykorzysta malarz, jak będzie wyglądał końcowy efekt obrazu? Patrząc na namalowany obraz widzę pewną całość, ideę, natomiast rozpoznanie samej siebie czy precyzyjne zidentyfikowanie nie są dla mnie tak ważne, na obrazie nie jestem ja-Eglé, a bohater, w którego się wcielam (stworzony bohater). Satysfakcją jest, gdy się udaje zaproponować coś, co się przyczynia do stworzenia dzieła sztuki. Wówczas ogarnia mnie przyjemne odczucie, że brałam udział w procesie twórczym i nie byłam tylko nieruchomą figurą.

## Paweł

Zawsze byłem otwarty na nowe doświadczenia, dlatego też, gdy otrzymałem propozycję pozowania dla Roberta Bluja, zdecydowałem się bez wahania. Jego twórczość znałem od kilku lat. Poznaliśmy się osobiście za pośrednictwem mojego kolegi, a jego ucznia Tomka Kadziewicza. Natomiast praca modela była dla mnie czymś zupełnie nowym. Było intrygujące uczestniczyć w tym procesie i porównać moje wyobrażenie o sobie z interpretacją malarską. Na początku czułem się dziwnie, byłem rozebrany. Obok pozował inny mężczyzna, który długo i wnikliwie patrzył na moje ciało. Ale to uczucie szybko się ulotniło. Praca przebiegała profesjonalnie, byłem skupiony na wybranej pozie. Utrzymanie jej wymagało sporo wysiłku, mimo że nie była „akrobatyczna”.

Oglądając namalowany obraz ogarnia mnie pewna satysfakcja z tego powodu, że mogłem przyczynić się do jego powstania.

Ta praca pozwoliła mi lepiej poznać samego siebie, swoje ciało oraz samo malarstwo jako sztukę poprzez udział w jej tworzeniu. Patrząc na ten obraz rozpoznaję siebie nie tylko jako postać, ale i jako osobowość, która została wykreowana za pomocą środków malarskich.

Myślę, że obraz jest czymś innym niż fotografia i ma mocniejszą siłę przetrwania.

## Simona

Do pozowania podchodzę jak do medytacji. Na kilka godzin zastygam w przestrzeni i myślach: już nic nie myślę, nie wyobrażam sobie, nie pamiętam..., w pamięci pozostaje jedynie czysta kartka.

Pozując do obrazów Roberta pozostawiałam siebie i to, kim jestem, **jaki** i to, jak wyobrażam sobie, kim jestem. Taką siebie widziałam w obrazach: „nie-siebie”, odtrąconą od trosk dnia codziennego. Nie dążę, aby doszukiwać się w obrazach podobieństwa do siebie, bo podobieństwo jest ukryte i do tego wcale nie w ciele.

W poszukiwaniu ideału proporcji ludzkiego ciała stale w mojej świadomości jest obecny kanon powstały w starożytnej Grecji. Zawdzięczamy go Polikletowi (V wiek p.n.e.). Przypomnę: głowa równa się 1:7,5 wysokości ciała. (3) Ten kanon jest swego rodzaju filarem utrzymującym pojęcie figuracji w sztukach plastycznych. W tym wzorze jest zawarte sedno harmonii człowieka.

Poszukując nowych ujęć ciągle się stykam z pozycjami związanymi z fizycznością człowieka. Ujęcia te wydają się niczym echa poprzednich wieków. Tylko cechy indywidualne modeli, których maluję odsłaniają na płaszczyźnie obrazów wątki mogące wzbogacić i kontynuować dialogi malarskie prowadzone z dawnymi mistrzami.

Przytoczę cytat Pana Profesora Ryszarda Sekuły do recenzji mojej pracy doktorskiej na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie: „Obrazy Bluja, mimo anatomicznej poprawności nie są nudne, czy też akademickie. Zawierają jakąś tajemnicę. Napięcie i nastrój niemal surrealistyczny. Wyraz artystyczny przedstawionych prac jest wielce satysfakcjonujący. Warsztat artysty i metoda pracy znakomicie oddają cytat z książki Giorgio Vasariego »Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów«, cytat: »Dla każdego, kto chce swoje kompozycje dobrze ułożyć i pomysł swój właściwie uporządkować jest nieodzownym, aby go rzucił najpierw na papier celem zobaczenia, czy wszystko się zgadza. Aby zaś zrobić dobre studium aktu i dobrze go opracować, konieczne jest naszkicowanie go na karcie«. (4) Tą recenzję, wzbogaconą cytatem wybitnego malarza i historyka sztuki Giorgio Vasariego, uznaję za wyraz uznania i słuszności moich poczynań malarskich.

Temat obrazu tworzę bezpośrednio w trakcie pracy z każdym modelem podporządkowując, obdarzając modela pewnymi atrybutami, które stają się kluczami otwierającymi obraz. Następnie figurę umieszczam niczym obiekt na płaszczyźnie niejako na scenie teatralnej zbudowanej z minimalistycznym wykorzystaniem scenografii. Właściwie są nią zestawienia płaszczyzn koloru, tworzące figury geometryczne i nawiązujące do obiektów architektury, mebli bądź nieokreślonych płaszczyzn przestrzeni. Ukształtowanie płaszczyzny za pomocą koloru jest jednym z ważniejszych zagadnień w malarstwie. Prawidłowo ukształtowana buduje cały obraz. Bohaterowie moich obrazów są świadomie przeze mnie pozbawieni atrybutów socjalnych określających przynależność do warstw społecznych. Tylko zestawienie figury z poziomą linią horyzontu tworzoną za pomocą kontrastu koloru, rozdzielającą płaszczyznę obrazu na dwie strefy – nieba i ziemi – tworzy symboliczny pejzaż. Wprowadzam też pionowe płaszczyzny słupów wież, wieżowców ścian bądź piedestałów, na których rozmieszczam w różnych pozach postacie figur modeli. Układ kompozycji buduję w ten sposób obciążając bądź poluzowując linie i punkty napięcia. Linia horyzontu bądź płaszczyzny, formy geometryczne niekoniecznie są określone linearną zbieżnością w odniesieniu do pierwszoplanowych postaci figur modeli, stanowią one elementy dopowiadające kontekst, w którym znajduje się model. Inne płaszczyzny są niczym parawan zamykający postać figury w intymnej strefie oddzielonej od nieżyczliwych spojrzeń z jednej strony i odsłaniający misterium ciała z drugiej, tym samym wprowadzający widza w przestrzeń obrazu. We wcześniejszych obrazach starałem się w wyrazie sylwetek postaci łączyć linearność i efemeryczność form ciała modeli.



Cykl obrazów „Sny” obejmuje 15 obrazów olejno-woskowych na płótnach różnego formatu. Motywy tego cyklu wynikają z poprzednich doświadczeń twórczych realizowanych w takich cyklach jak: „Przejdźcie przez rzekę”, „Czas utrwalony”, „Między Niebiańskim a Ziemskim”, „Między portretem a alegorią”. Ostatni z wymienionych cykli prezentowałem na wystawie doktorskiej w Galerii Styk, w ASP w Warszawie, w 2014 roku.

Cykle rozwijają moje badania malarskie nad istotą i kondycją człowieka. Zawarte w nich treści są uzupełnione szerokim wachlarzem uczuć, począwszy od niepokoju i zmagania cielesno-duchowych zawartych w dynamicznej kompozycji obrazu. Przykład: „W stronę światła” (2015 r.) – figura siedzącej kobiety z podgiętymi na lewą stronę nogami, ciałem dynamicznie wygiętym i do góry uniesioną głową profilem do nas, tworzącą nastrój namiętnego pożądania. Poprzez kompozycję treści są tu zrównoważone i skupione, tak jak w poziomej kompozycji obrazu „Nokturn” (2015 r.), na którym namalowałem postać młodej kobiety siedzącej na ciemnym tle uzyskanym z wykorzystaniem ziemi kaselskiej, równolegle profilem do widza i tylko twarz jest obrócona *en face*, nawiązując intymny kontakt z osobą po drugiej stronie płótna.

Lubię tworzyć oszczędne minimalistyczne w środkach kompozycje figuratywne, najczęściej mono-figurowe. W takich kompozycjach staram się wydobyć maksymalne napięcie, wykorzystując plastykę ciała modela, wzmacniając siłę wyrazu światłem i kolorem.

W obrazie „Upadek” (2016 r.) ująłem energiczny skręt kobiecej postaci spadającej na wąską płaszczyznę cokołu, ratującą się przed spadnięciem w przepaść. Dynamizm kompozycji i dramaturgię sytuacji nasyciłem czerwienią kadmów i ostrym dynamicznym światłowieniem. Tylko w górę skierowany wzrok pozbawiony jest lęku i zastyga gdzieś na niewidzialnym.

W obrazie „Nowy bohater” (2015 r.) nawiązuję do tradycji klasycznych odniesień do przedstawień męskich posągów greckich atletów i wojowników. Postać młodego, muskularnie zbudowanego mężczyzny namalowałem w kompozycji centralnej, stojącego *en face*, z lekkim obciążeniem na lewą nogę. Obie ręce są ugięte w łokciach. Podtrzymują ułożony na plecach przedmiot przypominający kij. Jego końce wychodzą poza ramy obrazu, więc trudno jest określić przynależność tego przedmiotu. Pewny siebie wzrok, pełen zdecydowania, odwagi i dostojeństwa jest wyostrzony i łączy się z naszym wzrokiem. Cała postać emanuje przeciwstawieniem się wszelkim przeszkodom fizycznym i duchowym napotykanym na drodze naszego życia.

Kolejny obraz pełnofigurowy zatytułowałem „Grażyna” (2017 r.), nawiązując do imienia pochodzącego od litewskiego słowa *graži* – piękna. Jest ona niczym litewska Afrodyta stojąca na złocisto-żółtej płaszczyźnie ziemi namalowanej z użyciem żółci neapolitańskiej, która jest produkowana w dwóch odcieniach, a ja w tym przypadku użyłem jasnego. Ten kolor tworzy niepowtarzalną materię. Niemożliwą do uzyskania w innych mieszankach sztucznie imitujących ten kolor pigmentu. Po obu stronach postaci namalowałem płaszczyzny szmaragdowych ścian wychodzących swymi krawędziami z lewej, prawej oraz z góry poza płaszczyznę obrazu. Ściany rzucają ostro kontrastujące fioletowe geometryczne cienie. Sama figura jest niczym posąg na placu pomiędzy wieżowcami miasta. Jest niewzruszona. Stoi profilem do nas krzyżując ręce. Prawą dłoń podtrzymuje lewe przedramię. Jej twarz jest obrócona *en face*. Jej przenikający wzrok zatrzymuje widza pragnąc nawiązać dialog. Włosy i niebo namalowałem z

minimalnym kontrastem odcieniów błękitu *ceruleum*. W ten sposób odrealniłem postać młodej kobiety, czyniąc ją niczym wizję ze świata iluzji i snów, jakby kogoś odkrytego po drugiej stronie metaforycznego lustra. Pełnowymiarowe proporcje kompozycji dopełniają iluzję przy oglądaniu obrazu, który z perspektywy widza tworzy proporcje odbite w lustrze.

„Przesilenie” (2015 r.) – kompozycja jest ułożona z dwóch figur kobiecych ustawionych w dynamicznym ugięciu do tyłu, w prawą stronę od widza. Kierunki ich kończyn zakreślają pochyłe wektory, kreślące płaszczyznę płótna w różnych liniach, potęgując tym samym napięcie kompozycji. Figury kobiet przebijają się przez strefę cienia, odbijając ciałem ostre światło i nasycając figury wykreślone z drugiej strony wyraźnym ciepłym światłocieniem namalowanym kilkoma laserunkowymi warstwami sienny naturalnej z Monte Amiata położonymi na podmalówkę wykonaną z *terra verte*. Jasne płaszczyzny ciała namalowałem z mieszanek cynobru chińskiego z żółcią neapolitańską ciemną, ziemię zieloną – bielą kremową na martwej warstwie utworzonej z ultramaryny, czerni z kości słoniowej z bielą kremową. Światło maluję bardziej *impasto* niż strefę cienia nawarstwiając warstwy farb, stopniowo rozjaśniając do najjaśniejszych chłodnych blików. Taki kontrast, przeplatający się pomiędzy cienkimi laserunkami i grubymi impastami, wzmacnia i uwypukla objętość form ciała, nadając im właściwy ciężar. Uniesiona lewa ręka jednej z figur, dłonią w geście, zdaje się powstrzymywać niewidzialną siłę z zewnątrz kadru obrazu. Wzrok jej jest skierowany też w tę stronę, wyłapując cel swego niepokoju. Tymczasem druga postać, w mocnym ugięciu do tyłu, ma ręce opuszczone, a jej głowa opiera się na piersi przyjaciółki. U góry skos horyzontu i u dołu skos cienia wykreślają głęboką płaszczyznę cienia, eksponując choreografię figur.

„Czerwona plaża” (2017 r.) – czarowna przestrzeń, poziomy prostokąt, płaszczyzna, na dole leży na plecach Wenus. Jej postać jest jak tajemnica i jednocześnie wezwanie. Prawa noga lekko ugięta stopą dotyka drugiej stopy. Pierś uniesiona, ręka swobodnie ułożona wzdłuż ciała z lekko ugiętym nadgarstkiem dłoni, palce dłoni rzucają podłużne cienie, niebieski cień niezauważalnie przechodzi we włosy, zespala się z nimi odrealniając postać, jej twarz jest obrócona w naszą stronę, patrzy na nas, usta lekko otwarte na spokojnym wydechu...

„Po burzy” (2018 r.) – klasyczna poza młodej kobiety, siedzącej na prawym boku, niczym syrenka na przybrzeżnym cokole, jest lekko oparta na prawym boku. Patrzy w stronę światła. Jej ciało jest spokojne i odprężone. Czarne chmury ustępują dobrej pogodzie. Czas niepokoju minął. Jest pełna nadziei...

„Nieznajoma” (2018 r.) – szaro-srebrna, nieokreślona, głęboka przestrzeń jak mgła tworzy tło innego obrazu. Młoda dziewczyna siedzi bokiem do oglądającego. Jej wzrok jest badawczy i niepewny. Nie może nas rozpoznać. Usta są lekko otwarte. Miarowo oddycha. Blond włosy niedbale uczesane zwisają na ramionach. Tym razem włosy namalowałem realistycznie, tworząc nastój bardziej bezpośredni i realistycznie intymny.

„Zapatrzone w chmury” (2018 r.) – pionowa kompozycja obrazu przedstawia postać kobiecą leżącą na białym kocu (płótnie), rozłożonym na wiosennej zieleni. Figura kobiety jest ujęta od strony głowy w dużym skrócie perspektywicznym. Kobieta leży na wznak. Lewa noga lekko ugięta w kolanie. Stopy delikatnie się dotykają. Palcami prawej dłoni kobieta subtelnie dotyka szyi. Lewa dłoń jest otwarta z lekko rozgiętymi palcami i ułożona nad czołem głowy. Leży na błękitnych włosach odrzuconych szeroką płaszczyzną na lewą stronę. Prawe przedramię z ramieniem lewej ręki tworzą linię ramienia trójkąta utworzonego przez układ ugiętych rąk. Oczy są szeroko otwarte, zapatrzone w chmury.

# Opis osiągnięcia artystycznego

Poznanie tajemnic malarstwa nie było łatwe. Od wczesnych lat, odwiedzając wileńskie kościoły na niedzielnej mszy, stałem z głową zadartą do góry i oglądałem freski na sklepieniach i piękne obrazy na ścianach przedstawiające żywoty świętych i sceny ilustrujące tematy biblijne. W tamtych, sowieckich czasach, propaganda bolszewicka wszelkimi siłami starała się odmienić odwieczne wartości. W klasycystycznej Katedrze Wileńskiej projektu Wawrzyńca Gucewicza urządzona była galeria sztuki. Najbardziej fascynowało mnie malarstwo. Zachwycałem się płótnami Franciszka Smuglewicza, Ferdynanda Ruszczyca, Ludomira Ślendrańskiego. Do dziś pamiętam miejsce, gdzie wisiał obraz Ruszczyca „Nec mergitur” („Legenda żeglarska”). Zawsze mnie fascynował. Zastanawiałem się, jak jest zrobiony.

Po odwilży politycznej zbiory galerii częściowo były przeniesione do dzisiejszego ratusza na placu Ratuszowym. Tam też chodziłem podziwiać mistrzów malarstwa. Wówczas nie mogłem sobie nawet marzyć, że po latach będę brał udział w zbiorowych wystawach Związku Plastyków Litwy, a następnie zrobię dużą autorską wystawę, a moje obrazy będą prezentowane na ścianach, gdzie wisiały obrazy dawnych moich mistrzów. Koło się zatacza. Wracamy w te same miejsca.

Z całą pewnością tajemnice warsztatu zacząłem odkrywać w czasie studiów na ASP w Warszawie, które podjąłem w 1992 roku. Na studiach poznałem fantastycznych profesorów, wśród nich Panią Profesor Marzannę Wróblewską. To w prowadzonej przez nią Pracowni Technologii poznałem techniki gruntowania podobrazy, spoiwa malarskie, pigmenty oraz techniki malarskie: temperę żółtkową, kazeinową, enkaustykę oraz techniki malarstwa olejnego. Do pracowni Pana Profesora Edwarda Tarkowskiego przyszedłem na drugim roku studiów, wybierając specjalizację malarstwo ścienne. Ta technika od dawna mnie fascynowała swą monumentalnością i siłą wyrazu. Pragnąłem ją poznać. Nauczyłem się nie tylko malować *buon fresco* (technika malowania na świeżym tynku), ale porządku pracy na dużych formatach. Kolejno, przechodząc z jednej pracowni do drugiej, poznawałem i czerpałem wiedzę od wielu profesorów: Pana Profesora Mariana Czapli, Pana Profesora Tomasza Żołnierkiewicza, Pana Profesora Rajmunda Ziemińskiego. Pracownię Pana Profesora Wiesława Szamborskiego wybrałem na trzecim roku. I to przez niego promowany, w 1997 roku obroniłem pracę magisterską. W 2008 roku otworzyłem na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie przewód doktorski. Moim promotorem był dr hab. Grzegorz Mroczkowski. Doktorat obroniłem z powodzeniem w 2014 roku.

\* \* \*

Po latach doświadczeń utworzyłem paletę pigmentów, z których korzystam:

1. Biel Kremaska (biel ołowiowa) – kryjąca i cynkowa – średnio laserunkowa. Na szczególną uwagę zasługuje biel kremaska. Jako pigment znana już w IV w. p.n.e.; zachowuje się plastycznie w cienkich warstwach i nawarstwieniach, i impastach,



- przekazując czystą głębię koloru (4) – str. 135, Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II; bardzo ceniona i używana przez malarzy weneckiego renesansu – str. 129, Grażyna Bastek „Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i XVI wieku”, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010
2. Siena naturalna – laserunkowa. Pigment jest tlenkiem żelaza; znana od czasów starożytnych, często używana przez malarzy ikon. Szczególnie lubię pochodzącą z Monte Amiata. Daje piękny złocisty odcień w laserunkach (5)
  3. Siena palona – laserunkowa. Znana od czasów starożytnych. Pigment jest tlenkiem żelaza, swe zabarwienie zawdzięcza tlenkom żelazowym i manganowym (6)
  4. Ugier żółty – kryjący (ochra jasna). Pigment jest tlenkiem żelaza. Stosowana do celów malarskich od czasów prehistorycznych (7)
  5. Żółć neapolitańska ciemna i jasna – kryjąca; jest pigmentem antymonowym. W malarstwie występuje w XII w. w Persji; w Italii zaś w czasach Caniiniego (1437 r.) (8)
  6. Kadm żółty jasny, ciemny i cytrynowy – kryjący. Pigment jest siarczkiem kadmu o bardzo intensywnym jaskrawym kolorze; do produkcji tę farbę wprowadzono w drugiej połowie IX w. (9)
  7. Kadm czerwony ciemny, średni i jasny – kryjący. Pigment jest selenosiarczkiem kadmu o bardzo intensywnym jaskrawym kolorze (10)
  8. Cynober Chiński Vermilion – kryjący. Pigment jest siarczkiem rtęci; znany od starożytności i bardzo ceniony przez malarzy weneckiego renesansu, szczególnie cenny w malarstwie portretowym (11)
  9. Róż angielski – kryjący pigment; jest tlenkiem żelaza o pięknej ciepłej barwie różu i dużej sile krycia (12)
  10. Lazur czerwony alizarynowy – bardzo laserunkowy i intensywny. Jest to pigment syntetyczny z antracenu (ze smoły pogazowej); jest identyczny z alizaryną z marzanny (13)
  11. Ceruleum średnio-laserunkowa. Pigment jest cynianem kobaltowym, zawierającym domieszki gipsu i kwasu krzemienego. Do handlu weszło w drugiej połowie XIX w. jako nowo odkryte przez Rowney & Com.,. Jest kolorem niepowtarzalnym w mieszankach imitujących ten kolor (14)
  12. Kobalt niebieski – średnio laserunkowy. Pigment to glinian kobaltowy o pięknym głębokim odcieniu (15)
  13. Kobalt fioletowy – laserunkowy. Pigment jest pirofosforanem kobaltowym trwałym odpornym na światło o słabej intensywności koloru (16)
  14. Ultramaryna – laserunkowa. Pigment siarczanowo-sodowy wynaleziony w latach dwudziestych XIX w. (17) Zastąpiła używaną do tej pory i bardzo drogą ultramarynę wenecką ucieraną z półszlachetnego kamienia lapis-lazuli. Jej cena porównywalna była do ceny złota, a niekiedy wyższa i tak, jak złoto występowała w kontraktach pomiędzy malarzami a zamawiającymi jako oddzielna pozycja. Ultramaryna sztuczna jest bardziej intensywna; ma piękny głęboki chłodno niebieski kolor (18)

15. Ziemia zielona – laserunkowa o słabej intensywności. Ten pigment jest krzemianem glinowo-magnezowym zawierających różne ilości tlenku żelazowego; odcienie tego pigmentu występują od niebieskawo-zielonej pochodzącej z góry Monte Baldo koło Werony przez jabłkowo-zieloną Cypru (ziemia cypryjska) (19) Bardzo ceniona w malarstwie włoskiego renesansu; często używana jako podmalówka pod karnację ciała.
16. Zieleń szmaragdowa – viridian średnio laserunkowa. Pigment jest wodorotlenkiem chlorowym o pięknym chłodnym odcieniu (20)
17. Zieleń kobaltowa jasna – kryjąca. Pigment jest tlenkiem kobaltowo-cynkowym o pięknym głębokim odcieniu zieleni (21)
18. Umbra naturalna – laserunkowa ziemia umbryjska znana od czasów starożytnych; jest to glionokrzemian, zabarwiony wodorotlenkiem żelazowym i tlenkiem manganowym (22)
19. Brunat kaselski – laserunkowy o pięknym chłodnym odcieniu brązu. Pigment ziemi naturalnej pławionej, zawierającej domieszki węgla brunatnego i naleciałości organiczne (23)
20. Czerń z kości słoniowej – średnio laserunkowa. Pigment otrzymuje się drogą prażenia odpadów kości słoniowej. Charakteryzuje się dużą trwałością i głęboką jedwabistą głębią koloru (24)

Staram się kupować głównie farby monopigmentowe uznanych producentów, żeby uniknąć niespodzianek związanych z fałszowaniem pigmentów w celu obniżenia kosztów produkcji.

Wszelkie mieszanki odcieni wykonuję na palecie bezpośrednio przed malowaniem. Nigdy nie korzystam jednocześnie z całej palety kolorów, stosując metodę wielowarstwową. Każdego dnia mam zaplanowany zakres pracy. Wykorzystuję mieszankę z kilku kolorów, w zależności od tego, co planuję malować. Tym samym unikam niepotrzebnego marnowania farb wysychających na palecie.

\* \* \*

- |     |   |          |
|-----|---|----------|
| 1.  | „Przesilenie”, technika olejno-woskowa na płótnie 200 × 150 cm 2015 r.          | str. 164 |
| 2.  | „Nowy bohater”, technika olejno-woskowa na płótnie 90 × 65 cm 2015 r.           | str. 163 |
| 3.  | „W stronę światła”, technika olejno-woskowa na płótnie 90 × 70 cm 2015 r.       | str. 167 |
| 4.  | „Nokturn”, technika olejno-woskowa na płótnie 65 × 90 cm 2015 r.                | str. 166 |
| 5.  | „Grażyna”, technika olejno-woskowa na płótnie 200 × 150 cm 2017 r.              | str. 175 |
| 6.  | „Czerwona plaża”, technika olejno-woskowa na płótnie 135 × 185 cm 2017 r.       | str. 179 |
| 7.  | „Zapatrzona w chmury”, technika olejno-woskowa na płótnie 120 × 90 cm 2018 r.   | str. 176 |
| 8.  | „Po burzy”, technika olejno-woskowa na płótnie 100 × 120 cm 2018 r.             | str. 177 |
| 9.  | „Nieznajoma (we mgle)”, technika olejno-woskowa na płótnie 100 × 120 cm 2018 r. | str. 178 |
| 10. | „Upadek” technika olejno-woskowa na płótnie 90 × 65 cm 2016 r.                  | str. 162 |

## O autoportrecie

Klasyfikujemy cztery podstawowe ujęcia portretu: profil – twarz obrócona bokiem w lewą bądź w prawą stronę, z wyraźnie wykreślonym konturem czoła, nosa ust i brody; *en face* – frontalne ujęcie twarzy; profil *en trois quarts* – z twarzą trzy czwarte zwróconą w bok w lewą bądź prawą stronę i profil *perdu* – ujęcie twarzy od tyłu, kiedy widzimy zarys policzka i maksymalnie fragment nosa. Te podstawowe pozy mogą być ujmowane pod różnym kątem i z dowolnej perspektywy względem modela.

W tematyce portretowej jeden z najciekawszych motywów stanowi autoportret. Ten temat jest obecny w twórczości bodajże każdego artysty na różnych etapach jego twórczości, zaczynając od pierwszych stawianych przez młodego artysty kroków w sztuce przedstawiania postaci ludzkiej – wówczas młody artysta ma zawsze przy sobie modela we własnej osobie. Do tego, żeby rysować bądź malować potrzebuje tylko lustro. W ten sposób zaczyna zgłębiać tajemnicę poznawania człowieka, patrząc i kreśląc linie własnej twarzy (własnego ciała). Następnie, już w twórczości dojrzałej, wraca do dialogu ze sobą, czasami przypisując swój wizerunek postaciom symbolicznym, jak na przykład w obrazie Jana Matejki (1838-1893) „Stańczyk”, olej, płótno 88 × 120 cm (1862 r.) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Pogrążony w smutku Stańczyk, obdarzony rysami twarzy Matejki, w interpretacji artysty staje się symbolem przenikliwości politycznej i obywatelskiej troski o losy kraju. (25)

Sięgając do arcydzieł malarstwa z czasów bardziej odległych historycznie autoportrety są jedynym źródłem informacji o wizerunku danego artysty. Autoportret namalowany przez Francisco Goyę (1746-1828), płótno 46 × 50 cm ze zbiorów muzeum Prado w Madrycie, jest jednym z takich przykładów. W tym autoportrecie artysta ujął swój portret w pozycji jednej czwartej obrotu głowy od pozycji *en face*. Na ciemnym tle nieokreślonej przestrzeni Goya patrzy do lustra, zaglądając w głąb własnej duszy, stawiając wiele pytań, na które poszukuje odpowiedzi. W tym portrecie udaje się malarzowi przekazać nam swój głęboko psychologiczny wizerunek, nawiązując wielopokoleniowy dialog egzystencjonalny. Goya, będąc artystą dworskim, potrafił pogodzić cechy sztuki niezależnej z zadaniami, które przed nim stawiała konieczność tworzenia sztuki reprezentacyjnej, od portretów władców począwszy po tematy historyczne, sceny rodzajowe i akt. (26)

Dla mnie autoportret jest czasem utrwalonym, wynikającym z jednej strony z chwili uchwycenia pozy sylwetki, z drugiej z procesu malowania, nakładania warstwy na warstwę, wydobywania na płaszczyźnie płótna wizerunku odbitego w lustrze. Autoportret jest zjawiskiem wynikającym z doznań fizyczno-psychologicznych. Jesteśmy pozbawieni możliwości bezpośredniej obserwacji samych siebie. Nie wiemy jak wyglądamy naprawdę. Nasi znajomi bądź inne osoby, które spotykamy przypadkowo, bądź poznane przez nas, postrzegają nas z własnej perspektywy. My natomiast możemy widzieć wyłącznie odbite własne oblicze. Klisza fotograficzna bądź matryca cyfrowa udostępniają nam nasz wizerunek. Przyjmujemy go z zaufaniem, ale nieraz krytycznie, niezadowoleni z ujęcia.

Rzeczywiście, na dane odbicie w znacznej mierze wpływa jakość techniczna danych (urządzeń) przedmiotów; to na przykład jak bardzo jasna i równa jest płaszczyzna lustra, pod jakim kątem jest ustawione względem nas, z jaką ogniskową był obiektyw, którym zrobiono zdjęcie, jakiej wielkości była

klisza lub matryca aparatu bądź kamery, pod jakim kątem, z jakiej perspektywy i odległości, jak jest intensywne światło. Wszystkie te elementy w sposób bezpośredni wpływają na to jaki swój obraz widzimy fizycznie. Innym, nie mniej istotnym aspektem, jest nasz psychologiczny stosunek względem siebie, to, jak siebie odczuwamy.

Malowanie autoportretu traktuję jako dialog z samym sobą w płaszczyźnie poznawania siebie. Jest to również konieczne dla mnie w aspekcie zrozumienia innych ludzi, których poznaję. I oczywiście jest doskonałym i pomocnym doświadczeniem w późniejszej pracy z modelem. Bowiem ułatwia kontakt i pomaga przekazać swoje oczekiwania względem modela. W ciągu ostatnich kilku lat powstało wiele rysunkowych szkiców moich autoportretów i dwa obrazy olejne, np. autoportret na czerwonym tle i w czerwonej koszuli, który namalowałem w 2016 roku. Jest to ujęcie z profilu z twarzą obróconą w lewą stronę (od strony widza), 40 × 31 cm, technika olejno-woskowa na płótnie. Drugi autoportret w białej koszuli również namalowałem w 2016 roku. Jest to ujęcie profil *en trois quart* (trzy czwarte) ze wzrokiem skierowanym w lewą stronę (od strony widza) z mocnym kontrastem światła i cienia. Ostre światło pada lekko z góry i z przodu twarzy wyraźnie zarysowując anatomię twarzy. Technika olejno-woskowa na płótnie 65 × 45 cm.

## Zlecenia sakralne po doktoracie

Portret Świętego Jana Pawła II, technika olejno-woskowa na płótnie 220 × 141 cm 2014 r., str. 212.

Projekt – 100%

Wykonanie dzieła – 100%

W 2014 roku na zlecenie Rady Polonii Świata i Stowarzyszenia Wspólnota Polska zrealizowałem pełnofigurowy portret Świętego Jana Pawła II. Praca nad obrazem wymagała szczególnego skupienia i modlitewnej kontemplacji.

Osoba Ojca Świętego jest dla mnie niezwykła i ważna. Chociaż miałem wówczas 8 lat, ale dobrze pamiętam tę niezwykłą radość, z którą moja rodzina przyjęła wiadomość o wyborze Karola Wojtyły, Polaka na Papieża. Mieszkałem w Wilnie, wówczas to był ZSRR, gdzie wiara katolicka była stale szykanowana przez władze. Tym bardziej cieszyła nas ta wiadomość. Wtedy dostaliśmy od krewnych w Polsce, którzy byli powojennymi repatriantami, pocztówkę z wizerunkiem Papieża. Wujek, który jest stolarzem oprawił w ramkę ten portret. To zdjęcie do dziś jest przechowywane w rodzinie. Wtedy nie mogłem nawet pomyśleć, że będę malował obraz na kanonizację Jana Pawła II.

Jest to Papież nam współczesny. Ten, z którym dorastałem. Całe pokolenie zostało wychowane w czasie tego Pontyfikatu. Znamy Jana Pawła II z pielgrzymek, z telewizji i bardzo bogatej dokumentacji fotograficznej. Jest to więc osoba bardzo nam znana. Pamiętamy gesty i sposób w jaki do nas się zwracał i te przesłania, które głosił. Pewnie nie ma drugiego tak bliskiego nam Świętego. Najbardziej

zależało mi na stworzeniu wizji Świętego pielgrzyma w taki sposób, by zawierała ona nie tylko podobieństwo portretowe, ale i psychologiczne, pokazujące ten trudny okres w historii świata, na który przypadł ten Pontyfikat. (27) Prezentacja obrazu odbyła 24 kwietnia 2014 roku w Bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie podczas koncertu dziękczynnego Polonii Świata „Te Deum Laudamus” za kanonizację Jana Pawła II. Obraz został przekazany jako dar Polonii Świata do Świątyni Opatrzności Bożej na warszawskim Wilanowie Kardynałowi Kazimierzowi Nyczowi przez śp. Longina Komołowskiego, prezesa Stowarzyszenia Wspólnota Polska, prezesa Polonii Świata Jana Cytowskiego oraz prezes Europejskiej Unii Wspólnot Polonijnych Helenę Miziniak. To wydarzenie odbiło się dużym echem w środowiskach polonijnych. Otrzymałem wiele wyrazów uznania i wdzięczności od pielgrzymów z różnych krajów świata obecnych na uroczystości.

Portret śp. Kardynała Adama Kozłowieckiego, technika olejno-woskowa na płótnie 200 × 129 cm, str. 216.

*Projekt – 100%*

*Wykonanie dzieła – 100%*

Kolejnym dużym projektem sakralnym, który tym razem był skierowany do diecezji Kabwe w Zambii, była realizacja portretu pełnofigurowego Kardynała Adama Kozłowieckiego, polskiego, katolickiego duchownego, jezuita, arcybiskupa Lusaki, misjonarza działającego głównie w Zambii. Obraz został przekazany w darze do kościoła pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża Świętego w diecezji Kabwe. Obraz został wyświęcony i przyjęty z dużym entuzjazmem podczas uroczystej mszy wyświęcenia i pamięci Kardynała Adama Kozłowieckiego.

Kompozycję obrazu zbudowałem centralnie przedstawiając postać Kardynała w białej albie, w której zwykł chodzić na co dzień, opierającego się prawą ręką na drewnianej lasce i z różańcem w lewej dłoni.

W portrecie starałem się przedstawić otwartość i bezpośrednią bliskość śp. Kardynała Adama Kozłowieckiego takiego, jaki pozostał w pamięci parafian. Po uroczystej mszy wyświęcenia obrazu i pamięci Kardynała Adama Kozłowieckiego jedną z refleksyjnych wypowiedzi parafian były słowa: „Nasz kardynał przychodzi do nas z Nieba na Mszę Świętą”.

W 2018 roku na zlecenie Rady Polonii Świata i Stowarzyszenia Wspólnota Polska zrealizowałem polityk ikon z wizerunkami Matki Boskiej Częstochowskiej, Matki Boskiej Lwowskiej, Matki Boskiej Ostrobramskiej i Matki Boskiej Kozielskiej, str. 211.

*Projekt – 100%*

*Wykonanie dzieła – 100%*

Polityk powstał jako symbol zrzeszający Polaków na całym świecie i został przekazany w darze do Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie na mszy dziękczynnej z okazji V Światowego Zjazdu Polonii i Polaków z Zagranicy.



# Zlecenia prywatne

Pełnfigurowy portret Pani Jolanty Dowgiałło, technika olejno-woskowa 185 × 135 cm, str. 225.

Projekt – 100%

Wykonanie dzieła – 100%

Portret przeznaczony jest do rezydencji Państwa Dowgiałłów, do prywatnej sypialni, dostęp do tego pomieszczenia mają wyłącznie osoby z rodziny. Kompozycję obrazu zbudowałem centralnie przedstawiając Panią Jolantę na czarnym tle nocy. Stoi nago wsparta na palcach prawej nogi, trzymając w rękach czarny kaszmirowy szal po krawędziach obszyty sobolem. Portretowana przykrywa nim swe ciało. Ramiona i nogi od kolan pozostają nagie uwodzicielsko prezentując piękne ciało. Głowa w pozie *en face* jest lekko uniesiona do góry i pochylona w prawo, brązowe (kasztanowe) włosy są swobodnie zaczesane do tyłu, wzrok skierowany w lewo w dal, tak jakby odprowadzała wzrok od oglądającego. Jej szyję zdobią kosztowne białe perły oraz kolczyki z białymi perłami zwisającymi na diamentowych paciorkach. Postać stojąca na płaszczyźnie podkreślonej błękitnym kolorem światła zjawiskowo kontrastuje je na ciemnym aksamitnie czarnym tle głębokiej przestrzeni. Detale garderoby, w tym szal nadają postaci walorów bogactwa i tworzą wizerunek niczym współczesnej Afrodyty.

Wielkoformatowy portret rodzinny Państwa Dowgiałło, technika olejno-woskowa na płótnie, 114 × 344 cm, str. 226.

Projekt – 100 proc.

Wykonanie dzieła – 100 proc.

Portret rodzinny rodzajowy

Podczas pracy nad kompozycją obrazu chciałem odejść od tradycyjnego, to znaczy reprezentacyjnego lub salonowego wizerunku wielopostaciowego portretu, chociaż wiedziałem, że obraz ma być powieszony w miejscu o takim charakterze.

Poziomy, wydłużony format płótna pozwolił mi na stworzenie wielofigurowej kompozycji przestrzennej przedstawiającej rodzinny, wakacyjny wypoczynek na plaży.

Perspektywę przestrzeni celowo zbudowałem w taki sposób, by nieco przypominała surrealistyczną scenografię. Chwilę w gronie rodzinnym starałem się nasycić wręcz mistycznym doznawaniem wzajemnej obecności i kontemplowaniem stanu bycia razem.

Postacie tworzą półokrąg wokół kaszmirowej chusty zdobionej bogatym ornamentem. Leży na niej torba z owocami, butelką wina i darami morza, co symbolizuje dostatek.

Najmłodszy bohater obrazu odłączył się od grupy, stoi po prawej stronie z piłką pod pachą i wypatruje czegoś w oddali. Na niego jest skierowany wzrok siostry siedzącej w towarzystwie psa. Starszy brat też patrzy w stronę chłopca, lecz nie zatrzymuje na nim wzroku. Druga siostra leży na brzuchu i patrzy gdzieś przed siebie.

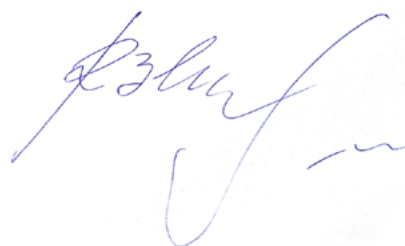
Pani domu zajmuje centralne miejsce na obrazie. W lekkiej fioletowej sukni siedzi dostojnie i patrzy wprost na autora obrazu. Czy to jego wizerunek odbija się w okularach przeciwsłonecznych

zaczepionych na torbie z owocami? Z lewej strony obrazu umieściłem postać ojca. W letnim stroju, siedzi, także w towarzystwie psa i patrzy w bok, ale widz odnosi wrażenie, że cała rodzina jest pod jego czujną opieką.

Wszystkie postacie zajmują na obrazie ściśle określone miejsca odpowiadające hierarchii rodzinnej. Kompozycja ma jednak pozwolić widzowi na swobodę w interpretowaniu relacji pomiędzy bohaterami tego wielopostaciowego portretu.

Prawą, górną krawędź obrazu zamyka fragment białego słupa elementu architektury.

Robert Bluj



1. Sebastian Smee „Lucjan Freud”, wydawnictwo TASCHEN/TMC ART., 2008, str. 9 Robert Bluj Praca doktorska na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie „Między portretem a alegorią” 2014 r., str. 91
2. Robert Bluj, Praca doktorska na wydziale Malarstwa ASP w Warszawie 2014 r.
3. Kenneth Clark, „Akt Studium Idealnej Formy”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998 r., str. 36
4. Opinia. Ocena przygotowanej rozprawy doktorskiej mgr Roberta Bluja, Warszawa Wydział Malarstwa ASP w Warszawie, listopad 2013 r. prof. Ryszard Sekuła
5. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.152
6. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str. 153
7. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str. 148
8. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.147
9. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie”, wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.147
10. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.158
11. Grażyna Bastek „Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI w. Bellini , Giorgione, Tycjan, Tintoretto” Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego Wydanie I Warszawa 2010 r., str. 131
12. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.153
13. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str. 181
14. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.163
15. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.163
16. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.159
17. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r. str.,160
18. Grażyna Bastek „Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI w. Bellini , Giorgione, Tycjan, Tintoretto” Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego Wydanie I Warszawa 2010 r., str.132
19. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str. 166
20. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.169
21. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.171
22. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.172
23. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.172
24. Jan Hopliński „Farby i spoiwa malarskie” wydanie II Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1990 r., str.175
25. „Skarby sztuki Muzeum Narodowe w Warszawie” Wydawnictwo Arkady str.238
26. „Sztuka Świata” tom 8 Wydawnictwo Arkady str.13
27. „Wspólnota Polska” nr 1/2014 z wywiadu „Całe pokolenie zostało wychowane w czasie tego Pontyfikatu” – Robert Bluj str. 22