

KAROLINA PRUSIEL

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0001-8354-5900>

Nagość i geometria. *Liniakty* Jerzego Zachary

Nudity and Geometry. Jerzy Zachara's *Liniakty* (*Line-nudes*)

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The purpose of this text is to analyse Jerzy Zachara's geometric nudes consisting of rounded lines and circles. First, the artist's technology of drawing a variety of lines was examined by using his texts and drawing theory. This was followed by reflections on the functions and symbolism of lines and circles inspired by, e.g. Wassily Kandinsky, of essential importance to Zachara. Connections between the artist's gestures and calligraphy were also outlined by referring to Tim Ingold's anthropology of the line. Then, the movement and rhythm of lines and circles were discussed by applying the theory of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński. The question of the femininity of shape was also explored. Finally, referring to the theory of the nude (Kenneth Clark, Lynda Nead, Maria Poprzęcka) and the concepts of Ilse and Pierre Garnier, the author analysed whether sensuality and abstraction can be reconciled, and described the nature of arrangements of forces between actors in the linear-geometric nude.

Keywords: female nude; nudity; erotism; line; geometry

Abstrakt

Celem tekstu jest analiza geometrycznych aktów Jerzego Zachary, które składają się z zaokrąglonych linii oraz okręgów. Na początku, posługując się tekstami Zachary oraz teorią rysunku, zbadano technologię kreślenia różnorodnych linii przez artystę. Następnie podjęto refleksję nad funkcjami oraz symboliką linii oraz okręgów zainspirowaną m.in. istotną dla Zachary myślą Wassilego Kandinskiego. W nawiązaniu do antropologii linii Tima Ingolda nakreślono również związki gestów artysty z kaligrafią. Następnie, korzystając z teorii Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, omówiono ruch i rytm linii oraz okręgów. Zgłębiono także kwestię kobiecości kształtu. Na koniec zaś, nawiązując do teorii aktu (Kenneth Clark, Lynda Nead, Maria Poprzęcka) oraz koncepcji Ilse i Pierre'a Garnierów, przeanalizowano, czy zmysłowość i abstrakcję da się pogodzić oraz opisano, jakie są układy sił pomiędzy aktorami w liniowo-geometrycznym akcie.

Słowa kluczowe: akt kobiecy; nagość; erotyzm; linia; geometria

O autorce

Karolina Prusiel – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Przygotowuje rozprawę poświęconą wątkom autobiograficznym w twórczości Ilse Garnier. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół poezji konkretnej i wizualnej, a także badań nad (neo)awangardą oraz logowizualnością.

„Wyspecjalizowałem się w rysowaniu kobiet. Nagich kobiet o pełnych kształtach”¹ – wyznaje Jerzy Zachara. Swoje prace nazywa *liniaktami*, co trafnie odzwierciedla ich naturę. Są one bowiem – dosłownie – aktami skonstruowanymi z linii: zaokrąglonych lub domkniętych w formie okręgów. Jak na zakorzenionego w awangardzie artystę przystało, Zachara tworzy rysunki schematyczne, nie siląc się na realistyczne odwzorowanie kobiecego ciała. Udaje mu się zatem uciec od zbanalizowanego do cna schematu i wpisać w tradycję przedstawiania nagich kobiecych figur „odwróconych, złamanych, w opozycji”, którą zapoczątkował Pablo Picasso w *Pannach z Awinionu*².

Rysowanie

Do stworzenia swoich aktów Zachara wybiera technikę mieszaną – łączy malarstwo tuszowe z rysunkiem. Świadomie także ogranicza środki ekspresji do zaledwie kilku pociągnięć pędzlem oraz ołówkiem. W ten sposób udaje mu się przybliżyć technikę malarską do rysunkowej ascezy. Przemek Pintal pisze, że „rysunek jest wyrzeczeniem się wszystkiego poza zasygnalizowaniem przy pomocy linii, punktów, kresek różnicy pomiędzy istnieniem a nieistnieniem”³, a jego wyjątkowość „polega na radykalnej nieufności w stosunku do wszelkiego nadmiaru”⁴. Jerzemu Zacharze wystarczą zaokrąglone lub faliste linie, punkty, kreski. Już one tworzą różnicę, oddzielają biel kartki od czerni linii. Również dobór kolorów nie jest w tym kontekście przypadkowy. Osoba rysująca podejmuje przecież szereg decyzji, począwszy od rodzaju powierzchni, narzędzia i medium, przez paletę barw, aż po wybór metody czy rodzaju kreski. Idąc tropem minimalizmu, Zachara najczęściej decyduje się na czarną linię, którą kreśli na białym papierze – choć w bogatej kolekcji aktów znajduje się również kilka narysowanych białą kreską na ciemnej kartce. Większość kart została oznaczona jedną z pięciu czerwonych pieczęci z nazwiskiem artysty pisanym przez „h”: ZAHARA, lub jego skrótem: ZHRA.

Spośród zachowanych aktów Zachara najwięcej stworzył na kartkach w formacie A4, rzadziej A3 lub A5. Co ciekawe, sam artysta twierdził⁵, że formatem optymalnym dla aktu jest rozmiar A3. Sądząc po materiałowym różnicowaniu papieru, który posłużył za tło dla *liniaktów* (od zwykłych kartek używanych także do wydruków, przez tektury, po papier czerpany), można przypuszczać, że artysta do rysowania używał takich kartek, jakie akurat miał po ręką. Podobnie różnorodne było instrumentarium Zachary. W tekście zatytułowanym *Rysowanie aktów* pisze:

Używam różnych narzędzi, a to: ołówka, patyka maczanego w tuszu, pędzla, węgla oraz gumki do ołówka, użycie której daje jedyny w swym rodzaju efekt. Jednak specjalną atencją darzę stare rediśówki. Oczywiście podobny efekt można uzyskać używając gęsiego pióra odpowiednio zaostzonego. Jednak gdzie na osiedlu Teofilów natknąć się można na gęś? Nie da rady. Prędzej w Zoo. Próbuję więc piór mniejszych i z reguły czarnych

KAROLINA PRUSIEL

Nagość i geometria. *Liniakty* Jerzego Zachary

ptaków. Rediśówki mają tę przewagę iż zaczerpnąć można nimi większą ilość tuszu, a w efekcie otrzymać bardziej „mięsiastą” linię⁶.

Nierzadko wewnątrz jednej pracy Zachara miesza techniki, na przykład naszkicowany ołówkiem akt uzupełnia pociągnięciami pędzla. Taki zabieg pozwala podkreślić wybrany fragment linii ciała lub wprowadzić nową jakość – może choćby budować skojarzenia z linią włosów kobiety. Dla analizy *liniaktów* kluczowe znaczenie ma kwestia stylizacji rysunku, w tym jego szczegółowość i poziom realizmu. Próbując oddać na papierze kształty kobiecego ciała, twórca nie stara się angażować „w żadną mimetyczną fanfaronadę”⁷. Sam przyznaje:

Moje kobiety to skrajnie uproszczone ich podobizny. Czasem wystarczy jedna kreska aby uczynić oble ciało stojącej, ukazać jej swobodną postawę zakłętą w magii ruchu. Nie mają one wiele wspólnego z rysunkiem anatomicznym⁸.

Artysta ma zatem świadomość, że uproszczenie rysunku, a także wrywanie obiektów z kontekstu – na co rysunek w łatwy sposób pozwala – paradoksalnie wzmacniają jego wydziwisk i sprawiają, że rysowany obiekt może zostać dostrzeżony⁹. Jednakże schematyczność kobiecych aktów wynika także tego, że Zachara traktuje rysunek raczej jako szkic, a nie wypracowane studium ekspresji plastycznej¹⁰. Rysunkowe ćwiczenia są zatem idealną sposobnością do różnego rodzaju eksperymentów i testów. Artysta postanawia więc ścigać się z czasem, próbuje narysować akt w ciągu czterech sekund¹¹. Można by zadać pytanie: po co? Zadanie to pobrzmiewa przecież dziecięcą zabawą, ot, popis szybkości, ale z pominięciem jakości. Zachara tłumaczy jednak, że ćwiczenie to ma go doprowadzić do osiągnięcia „oszczędności środków wyrazu oraz sprawności manualnej”¹². Píše też o zmianie podejścia do jakości rysunku: „Początkowo [...] wystawiałem rysunki bardziej dopracowane niż to, co robię teraz. Być może były ładniejsze, nie przeczę. Postanowiłem jednak się doskonalić”¹³. O ile zatem klasyczny akt zwrócony był

ku modelowi lub modelce, służąc jak najdoskonalszemu przedstawieniu rzeźby ich ciała, o tyle semigeometryczny, awangardowy akt pozwala autorowi doskonalić siebie – szlifować własny warsztat. Intuicje te potwierdza Maria Poprzęcka, która zauważa, że technika aktu stała się polem doświadczalnym dla wielu eksperymentów. Badaczka podkreśla jednak, że „nowa, już nie tematyczna, lecz nowoczesna artystyczna szata nie pozbawia jednak aktów ich zmysłowości”¹⁴.

Innym eksperymentem, któremu oddawał się Zachara, było rysowanie z zamkniętymi oczami. Działanie to również pozwalało mu na odkrycie nowych ścieżek tworzenia. W dziewiętnastym numerze wydawanego własnym sumptem czasopisma „NieTakT” pisał: „Gdy opuszczam powieki moja dłoń traci przyrodzoną sprawność, która czyni ją bezwonną wobec wyuczonych zachowań i ta staje się nieoczekiwanie płodna”¹⁵. W tekście tym artysta opisuje wprowadzenie próby narysowania muzyki, stworzenia autorskiego języka wizualnego dla swoistych partytur; być może jednak dzięki podobnym próbom powstały też niektóre akty? Podobną techniką rysunku z zamkniętymi oczami posługiwała się chociażby Geta Brătescu (1926–2018), rumuńska artystka wizualna, której uwieczniony na wideo proces kreślenia flamastrem linii pewną ręką można było obejrzeć w 2024 roku na wystawie w warszawskiej Galerii Monopol¹⁶.

Linia i okrąg

Zachara w swoich tekstach często skupia się na materialności linii. W *Gadaniu o widzianym* pisze:

Dyskretny szepc wznoszącej się linii znajduje zaprzeczenie w nagłym spadku linii pionowej. Relacja zagadkowa. Krzywizna delikatna i subtelna oraz jednoznaczność duchowej egzaltacji. [...] W przód zdecydowanie, następnie uskok w lewo i chwila zastanowienia. W górę pomału i do tyłu w zgiełku. Chwilowy bezwład (nieład) a następnie poziomo ku krawędzi. Krąg czynię i odrywam narzędzie od powierzchni na moment [...] Łączna długość linii 52 cm. Otwieram oczy¹⁷.

Artysta opisuje kolejne gesty, które wykonuje podczas tworzenia rysunku z zamkniętymi oczami. Przedstawia je jednak z perspektywy linii. Zanimizowana linia „dyskretnie szepcze” spod dłoni Zachary, podążając zaaranżowanym przez jego umysł torem krzywizn i uskoków. Tytuł tekstu – *Gadanie o widzianym* – w zestawieniu ze znajdującym się w nim opisem rysowania z zamkniętymi oczami można odczytać ironicznie. Jednakże wynikiem „ślepego” gestu artysty jest właśnie linia – ta, którą widać i ta, w której widać indywidualne uwarunkowania oraz inspiracje osoby rysującej. Jak pisze Kalina Kupczyńska: „Linia rysunku wskazuje na proces kreacji [...], zaznacza w ten sposób indywidualność artysty; naśladując style wizualne, staje się nośnikiem wiedzy kulturowej”¹⁸. Zachara w swej twórczości przypisuje linii niezwykle trudne za-

danie wizualnego odwzorowania meandrów umysłu. Ponadto liniowa materia wiąże się w jego praktyce twórczej z rozważaniami o bogu oraz absolicie. Na białej kartce w formacie A4, obok wykonanego różowym, niebieskim i granatowym flamastrem rysunku kwiatów (szafirki? ostróżki? fikuśne hortensje?) artysta przykleił przerwana żółtą karteczkę, na której wystukał pismem maszynowym następujący wiersz:

weź i narysuj
jak to się mówi
linię
lecz nie tak
jak to się praktykuje powszechnie
z lewej do prawej.
myśl narysuj
ułomną i nieostrą
zawężoną na poziomie
rozważań o tym
który jest¹⁹.

Próbą osiągnięcia tego niełatwego celu są właśnie *liniakty*. Zachara oczywiście używa w nich linii do zilstrowania fragmentów ciała, jednak ich zarysy są jedynie umowne, co pozostawia szersze pole wyobraźni. Nieostre granice ciała odpowiadają nieostrej, ułomnej myśli z wiersza. Warto zauważyć, że nie każda linia stanowi ekwiwalent rzeczywistej części kobiecego ciała. Czasem jej dukt służy uwypukleniu danego fragmentu rysunku, innym razem – pogrubieniu zarysu lub po prostu czystej ekspresji artystycznej. Zabieg ten pozwala na zaistnienie na rysunku linii jako takiej: pozbawione ograniczeń formalnych akty stanowią zatem przestrzeń jej „emancypacji”. O wewnętrznej mocy uwolnionej z więzów znaczeń linii pisał przywoływany często w tekstach Zachary Wassily Kandinsky:

Jeśli bowiem na obrazie linia uwolni się od funkcji określania przedmiotu i sama zaczyna funkcjonować jako rzecz, wtedy jej wewnętrzne brzmienie nie ulega osłabieniu przez żadną dodatkową rolę i uzyskuje swoją pełną moc wewnętrzną²⁰.

Linie na wolności oddziałują na odbiorcę ze zwiększoną siłą.

Przywoływany przez Kennetha Clarka Villard de Honnecourt, średniowieczny autor zachowanego do dziś szkicownika, twierdził, że boski pierwiastek ludzkiego ciała powinien zostać wyrażony za pomocą geometrii²¹. Być może zatem u Zachary element boskości kryje się właśnie w aktowych liniach zamkniętych w okręgi. Artysta przypisuje tej formie wyjątkową moc kreacyjną, zwraca też uwagę na jej prapoczątkowość. W *Kole z gestu* stwierdza, że „wszystko zaczyna się od koła”²²; w *Parageometrycznej teorii bytu* pisze o naturalnej dla dziecka, a zapomnianej w wieku dorosłym prawdzie, jaką jest „akt narodzin



Jerzy Zachara, bez tytułu, cykl *Liniakty*, 210 × 297 mm. Fot. Karolina Prusiel. Z archiwum Jerzego Zachary.

z koła”²³. Choć w aktach Zachara używa okręgów (domknięty łuk, figura bez wypełnienia), a nie kół, odnoszę jednak wrażenie, że w tekstach artysta stosuje te dwa pojęcia wymiennie. Najistotniejszą dla niego i wspólną dla obu figur cechą jest bowiem właśnie domknięcie: „Początek i koniec giną jednak w okręgu. Praktycznie pozostaje on obrazem nieskończoności”²⁴. Refleksja nad kołem i okręgiem została silnie zainspirowana teorią Kandinskiego, który – opisując okrąg jako figurę stworzoną z punktu stopniowo przesuwanego po łuku – zauważa, że już w łuku kryją się „zarodki płaszczyzny”²⁵. Tym samym zwraca uwagę również na moc kreacyjną zaklętą w załączkach okręgu.

W *liniaktach* Zachara używa okręgów w różnych funkcjach. Intuicyjnie moglibyśmy założyć, że idealnym przeznaczeniem dla tej figury byłby kształt głowy – sam artysta zresztą pisze, dowodząc prymarności koła, że „dzieci zaczynają rysowanie postaci ludzkiej od kółka – głowy”²⁶. Tymczasem zdecydowana większość aktów Zachary jest jej pozbawiona. Okręgi najczęściej stają się piersią kobiety, lecz bywają także jej brzuchem (na przykład przypominającym ciężowy, zob. il. 3). Artysta wykorzystuje zatem względność znaku, podobnie jak przytaczany przez Tima Ingolda lud Walbiri: rysowane na piasku zwykle proste, które stanowią integralną część ich rozmowy, mogą oznaczać zarówno dźdę, jak i kij, leżącą na ziemi osobę lub zwierzę; koło zaś może być między innymi drzewem, studnią, wzgórzem, gniazdem albo jajkiem²⁷. Zachara w wielu ze swoich aktów rysuje piersi pojedyncze. Części z nich nie domyka; przypominają wtedy otwarte *ensō* – zenistyczne okręgi napisane jednym pociągnięciem pędzla, których pokazną kolekcję także można znaleźć w archiwum artysty. Ciekawe, że okręgi-piersi w *liniaktach* krążą, „wędrują” po całym ciele. Nierzadko nawet odrywają się od korpusu, stając się całkiem osobnymi bytami: o k r ę g a m i n a w o l n o ś c i. Zachara wprawia zatem w ruch swoje *liniakty*. Pisze: „Podobnie jak poezja jest tańcem myśli zaprzęgniętym w kierat języka, tak rysunek zyskuje swą niepowtarzalność poprzez ukazanie ruchu postaci”²⁸. Poruszające się geometryczno-liniowe ciało wytwarza rytm. Nie jest to jednak ten tradycyjny, jaki znamy choćby z klasycznej poezji – przypomina raczej ten, o którym pisali Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro, tworząc teorię rytmów czasoprzestrzennych. Dynamikę ruchu dzieła opisywali następująco:

Całą uwagę pochłania nie jakość kształtów, lecz siła i różnaitość rytmu dynamicznego, gdyż widzimy nie kształt w oderwaniu od innych, nie kształt sam dla siebie w jego naturze i formie, lecz rytm dynamiczny, pęd kształtów, przecinających przestrzeń²⁹.

Krążące okręgi i falujące linie w aktach Zachary rytmicznie poruszają rysunkową materię na przestrzeni kartki. Z nową rytmiką dzieł wiąże się także inny sposób ich oglądania i przyswajania. Władysław Strzemiński swoje prace określał jako impresjonizm (widzenie fizjologicz-

ne), lecz odmienny od impresjonizmu historycznego, bo uzupełniony o „nowy składnik świadomości wzrokowej”: rytm fizjologiczny³⁰. Jako „wewnętrzna konieczność”³¹ umożliwia on szersze, somatyczne odbieranie dzieła, nie tylko za pomocą umysłu. Zachara podobne odczucie nazywa „specyficzną energią psychiczną”³².

Warto zauważyć, że ruch dotyczy nie tylko dzieła, lecz także tworzącego je artysty. „To co obecnie robię to zdecydowanie inspiracje wschodnią kaligrafią”³³ – pisał o *liniaktach* Zachara. Twórca w swoich tekstach wielokrotnie przyznawał się, że ma słabość właśnie do kaligrafii. Na przykład w *Geście kaligrafa* retorycznie pyta: „Kto choć raz nie marzył, aby spokojnie, jak tanecznym ruchem czapli, za jednym precyzyjnym pociągnięciem pędzla, nakreślić te dziwne i wspaniałe zarazem chińskie znaki?”³⁴. Zachara zapożycza te płynne ruchy od wschodnich mistrzów, by narysować geometryczno-liniowe akty. Skreślenie koła lub odpowiedniej linii wymaga adekwatnego, przygotowanego wcześniej gestu. Zdaniem Zachary gest powinien być szybki, zwinny, ale za to poprzedzony pauzą. Artysta pisze: „Gwałtowny gest pędzla poprzedzony jest długotrwałym przygotowaniem. Skupieniu towarzyszy wzrost psychicznego napięcia aż do gwałtownej eksplozji”³⁵. Czasowość gestu ma zatem fundamentalne znaczenie. Nagły ruch będzie skuteczny jedynie po chwili zwolnienia, oddechu. Praca ciała artysty podczas tworzenia geometrycznych aktów nie dotyczy jednak wyłącznie dłoni. Tak jak w przypadku kreślenia skomplikowanych chińskich znaków, również przy rysowaniu linii i okręgów aktywne jest całe ciało. W końcu: „Rysowanie koła, podobnie jak w wypadku wszystkich elementów całej wschodniej kaligrafii, angażuje ciało artysty”³⁶. Obserwacje Zachary pokrywają się z przemyśleniami Tima Ingolda: „Chociaż moglibyśmy myśleć, że kaligraf pracuje jedynie dłońmi, w rzeczywistości ruch jego rąk ma źródło w mięśniach pleców i tułowia, jest wzmacniany przez siedzącą postawę i rozciąga się przez ramię i łokieć aż do nadgarstka”³⁷.

W *Parageometrycznej teorii bytu* Zachara pisze:

Początek zwykle utożsamia się z chaosem, praoceanem, jakąś dziurą, z której wyłonił się kosmos lub jakimkolwiek innym elementem o charakterze zdecydowanie żeńskim. Pierwszym krokiem na drodze kreowania świata jest znalezienie formy dla tego co jest odwieczne. W naszym przypadku będzie to próba narysowania kobiety³⁸.

Zachara przypisuje jakość żeńską prapoczątkowi świata (skoro mowa o żeńskości, może adekwatniej byłoby pisać o „genezie”, „kolebce” lub „pierwotnej iskrze”?). Skojarzenie to nasuwa się przede wszystkim poprzez paralelę stwarzania (świata) i rodzenia (człowieka), a także przez zestawienie dziury-chaosu z uwarunkowaniami kobiecego ciała. Nieprzypadkowo zatem kluczowym budulcem *liniaktów* jest właśnie okrąg, wszak ludzkość łączy kobiecość z okrągłością od zarania dziejów – jedno z pierwszych identyfiko-

walnych malowideł naskalnych (z okresu pomiędzy 30000 a 25000 lat p.n.e.) przedstawiały przede wszystkim właśnie owalne kobiece kształty³⁹. Okrąg tradycyjnie odpowiada kobiecie także w istotnych dla Zachary nurtach wschodnich filozofii – między innymi w tantrycznym hinduizmie, niektórych tradycjach buddyjskich i wielu innych. To symbolika zarówno seksualna, jak i kosmologiczna⁴⁰. Zachara natomiast łączy z kobiecością linie krzywe, których używa do rysowania aktów. Piszze: „Jest ona [kobieta] poprzez takie cechy jak złożoność, mnogość, rozmnażanie związana z linią krzywą”. Znow istotna okazuje się cecha zaokrąglonej linii, która „w przeciwieństwie do linii prostej może się d o m k nąć czyli powołać jakość różną od otoczenia”⁴¹. Ta swoistość dowodzi zatem jej płodności. Krzywe, którymi Zachara posługuje się w *liniaktach*, symbolizują także siłę. Tę fizyczną przedstawia sama trajektoria linii krzywej, powstałej jako wynik współdziałania różnorakich, jest ona bowiem „zapisem współzawodnictwa, walki o dominację, ambiwalencji kierunku”⁴². W krzywej kryje się jednak także siła stereotypowo żeńska – nie fizyczna, lecz psychiczna. Kandinsky zauważa, że w łuku mamy do czynienia nie tyle z agresją, ile z „uporczywością w działaniu”, składającą się na „energię dojrzałą, świadomą siebie”⁴³. Forma wybrana przez Zacharę oddaje wielowymiarowość kobiecego ciała.

Erotyka w geometrii

Czy w poddanym defragmentacji geometrycznym akcie istnieje jeszcze przestrzeń dla zmysłowości? Maria Poprzeczka twierdzi, że abstrakcję i erotykę da się pogodzić:

Nagie ciało – jak żaden inny motyw naładowane emocjami, podniecające, poruszające instynkty, budzące pożądanie lub wstyd – przekształcane tu bywa w element czysto formalny. Jest kształtem, bryłą, barwną plamą czy wreszcie niemal abstrakcyjną kompozycją. [...] Nowa, już nie tematyczna, lecz nowoczesna artystyczna szata nie pozbawia jednak aktów ich zmysłowości⁴⁴.

Poprzeczka dostrzega w awangardowym akcie przesunięcie środka ciężkości z aspektu tematycznego na formalny. Przede wszystkim jednak zwraca uwagę na immanentność oddziaływania nagiego ciała na osobę je oglądającą, pomimo przekształcenia formy. Być może wynika to z bogactwa skojarzeń związanych z ludzkim ciałem⁴⁵. Zdaniem Kandinskiego abstrakcyjna forma jedynie wzmacnia odbiór aktu: „I tak jak w wypadku realizmu, w którym wewnętrzne brzmienie wzmacnia się przez usunięcie abstrakcji, tak też w abstrakcji brzmienie dzieła potęguje się przez usunięcie elementu realnego”⁴⁶. Podobnego zdania był Kenneth Clark, który twierdził, że „jeśli element seksualny jest w ogóle odczuwalny, abstrakcja i zniekształcenie wpływają na nasilenie jego oddziaływania”⁴⁷. Owo ukute przez Kandinskiego „brzmienie” czytam jako odniesienie do wewnętrznej energii dzieła – w tym do *liniaktów* Zachary. To energia wytworzona z ruchu elementów aktu: miękkiego falowania linii, krążenia okręgów. Przywołajmy tu teorię erotyzmu spacjalnego Ilse

i Pierre’a Garnierów. Francuscy poeci pisali: „Nasz erotyzm to energia i struktury, to znaczy fizyczne i estetyczne; to wiry, impulsy, wymiana cząsteczek, fale, promieniowanie, rozmieszczone przestrzennie w całym ciele”⁴⁸. Garnierowie duży nacisk kładli właśnie na ruch dzieła – zwracali uwagę na jego kinetyczny charakter⁴⁹. Drgania cząsteczek prowadzą do wyzwolenia pragnienia. Zachara twierdził zaś, że „chaos jest źródłem Energii”⁵⁰ – być może także energii erotycznej.

Maria Poprzeczka „najprostszą definicję” aktu ujmując następująco: to „obraz przeznaczony do oglądania przez mężczyznę, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”⁵¹. W przypadku geometrycznych, flirtujących z abstrakcją *liniaktów* Zachary takie postawienie sprawy może być krzywdzące. Nie sposób jednak nie zauważyć nierówności sił pomiędzy osobą rysującą, a więc także oglądającą, a osobą przedstawianą. Artysta tworzący akt łączy w sobie dwie role: jest zarówno czynnym aktorem, jak i biernym odbiorcą patrzącym na rysunek. Obie te funkcje nacechowane są formą władzy nad kobiecym ciałem. Twórca, ujmując ciało kobiety w ramy rysunku, w pewien sposób opanowuje je, zyskując nad nim kontrolę. Lynda Nead podkreśla, że było to jedną z najważniejszych przyczyn powstania aktu⁵². Co więcej, badaczka trafnie opisuje moment ostatecznej utraty kontroli kobiety nad obrazem jej ciała. Dzieje się to wówczas, gdy sformułowanie „kobięcy akt” traci swój „płciowy prefiks”. Wtedy właśnie „zostaje w pełni ustanowiona męska tożsamość artysty i konsumenta, twórcy i konsumenta ciała kobiety”⁵³. *Liniakty* Zachary również są aktami domyślnie kobiecymi. Artysta tworzy je, ubierając ciała kobiet w formę sztuki i regulując przy tym sposób ich przedstawiania, a także oglądania⁵⁴. Władza tego spojrzenia jest perwersyjna, co trafnie oddaje Giorgio Agamben: „Ubrani mężczyźni przyglądający się nagim ciałom – oto scena, która nieodparcie przywodzi na myśl sadomasochistyczny rytuał władzy”⁵⁵. Można by rzec, że całą zachodnią sztukę aktu cechuje podglądactwo⁵⁶. Zachara niewątpliwie również wpisuje się w ten nurt.

Pisząc o kobiecych aktach Zachary, nie sposób nie wspomnieć o licznie pojawiających się w jego tekstach seksualnych odniesieniach i przygodach okoł erotycznych (wynotowałam dziesięć kobiecych imion, ale pewnie znalazłoby się ich znacznie więcej). Z opisów tych wykluwa się obraz Zachary jako casanovy umiającego tyleż zachwycać się pięknem kobiet (i natychmiast wyznawać im miłość), co kąśliwie kwitować ich urodę (a nierzadko także inteligencję). O tych, których ciała posłużyły jako wzór do *liniaktów*, pisał:

Na wybiegach, podczas pokazów mody, pojawiają się chude jak szczapa młode i nie grzeszące niestety inteligencją, skoczne dzierlatki. Takie właśnie kobiety rysuję. Tak zwane zgrabne. Przeciętne statystycznie do ujęcia⁵⁷.

Abstrahując od dość lekceważącego stosunku artysty do własnych modelek, warto na koniec zadać także pytanie o ich podmiotowość. Agamben twierdził, że „nagie

ciało może zakwestionować prymat twarzy⁵⁸; Zachara zaś większość rysunków w ogóle pozbawia głowy – a co za tym idzie również twarzy. W konsekwencji przedstawiane kobiety tracą podstawową płaszczyzną dystynkcji, zlewają się ze wszystkimi innymi rysowanymi ciałami. Owszem, w archiwum artysty są także akty zawierające głowę lub raczej jej uproszczone elementy, lecz pozostają one w zdecydowanej mniejszości. Skąd taki wybór? Można by przyjąć, że Zachara w pozbawieniu modelek głowy upatrywał sposobu na ich anonimizację. Przypuszczam, że przynajmniej część z rysunkowych aktów miała w założeniu odpowiadać ciałom znanym artyście z życia – kilka *liniaków* znajdowało się w tecze z wyklejonym czarnymi literami imieniem DOROTA. Przede wszystkim jednak warto zauważyć, że kobiecy akt więcej niż o samej kobiecie mówi o mężczyźnie: mężczyźnie-artyście i mężczyźnie-odbiorcy. W narysowanym kobiecym ciele odbijają się męskie pragnienia, dążenia i wyobrażenia. Twarze kobiet w tym kontekście wydają się zatem mniej istotne. Przez akty Zachary przebiega bowiem sam artysta. A może do głosu dochodzi tu także jego kobieca część? Artysta pisał: „Nic ponad to kim jestem. Na ile jestem. Kobieta, ile we mnie tego? Co?”⁵⁹. No właśnie: ile?

Przypisy

- ¹ Jerzy Zachara, *Liniakty*, archiwum Jerzego Zachary [dalej: AJZ – przyp. red.].
- ² Por. Maria Poprzęcka, *Akt polski*, Edipresse Polska, Warszawa 2006, s. 19.
- ³ Przemek Pintał, *Poza hierarchią, sakramentem i patosem – wycieczki do gęstego lasu dla chłopców i dziewczynek*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2, s. 26.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Por. Jerzy Zachara, *Rysowanie aktów*, AJZ.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ P. Pintał, *Poza hierarchią...*, dz. cyt., s. 26.
- ⁸ J. Zachara, *Rysowanie...*, dz. cyt.
- ⁹ Zob. Magdalena Ujma, *Kilka uwag o rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2010, nr 2, s. 58.
- ¹⁰ Por. J. Zachara, *Rysowanie...*, dz. cyt.
- ¹¹ Por. tenże, *Liniakty*, dz. cyt.
- ¹² Por. tamże.
- ¹³ Por. tamże.
- ¹⁴ M. Poprzęcka, *Akt polski*, dz. cyt., s. 71.
- ¹⁵ Jerzy Zachara, bez tytułu [Gdy opuszczam powieki...], „NieTakT”, nr 19, AJZ.
- ¹⁶ Odnoszę się do wystawy Geta Brătescu, Wanda Czelkowska, która powstała w ramach cyklu CONSTELLATION, we współpracy z Ivan Gallery w Bukareszcie; Galeria Monopol, 6 kwietnia – 18 maja 2024 roku; <https://galeriamonopol.pl/en/geta-bratescu-wanda-czelkowska/>, dostęp: 3.01.2024.
- ¹⁷ Jerzy Zachara, *Gadanie o widzianym*, AJZ.
- ¹⁸ Kalina Kupczyńska, *Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 85.
- ¹⁹ Jerzy Zachara, bez tytułu [weź i narysuj...], AJZ.
- ²⁰ Wassily Kandinsky, *O formie*, [w:] *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. Ewa Borsuk, Rewizje, Kraków 2022, s. 32.

- ²¹ Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. Jacek Bomba, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 15.
- ²² Jerzy Zachara, *Koło z gestu*, AJZ.
- ²³ Por. tenże, *Parageometryczna teoria bytu*, s. 4, AJZ.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Zob. Wassily Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 85.
- ²⁶ J. Zachara, *Parageometryczna...*, dz. cyt., s. 3.
- ²⁷ Por. Tim Ingold, *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. Marta Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 374.
- ²⁸ J. Zachara, *Rysowanie...*, dz. cyt.
- ²⁹ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13, s. 89; Zachara przywołuje Rytmy czasoprzestrzenne w swoim tekście *Obiekt cd. element przestrzeni art. elnatywnej*, AJZ.
- ³⁰ Luiza Nader, *Wojna Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 79.
- ³¹ Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 33.
- ³² Jerzy Zachara, *Styczna do krzywej*, s. 4, AJZ.
- ³³ J. Zachara, *Liniakty*, dz. cyt.
- ³⁴ Tenże, *Gest kaligrafa*, AJZ.
- ³⁵ Tenże, *Czas w malarstwie*, [w:] *Kwadrat & Czas w malarstwie*, AJZ.
- ³⁶ Tenże, *Koło z gestu*, AJZ.
- ³⁷ T. Ingold, *Rysowanie...*, dz. cyt., s. 382.
- ³⁸ J. Zachara, *Parageometryczna...*, dz. cyt.
- ³⁹ Por. André Leroi-Gourhan, *Gesture and speech*, przeł. Anna Bostock-Berger, MIT Press, Massachusetts 1993, s. 372.
- ⁴⁰ Por. Rosemary Sassoon, Albertine Gaur, *Signs, symbols and icons. Pre-history to the Computer Age*, Intellect Books, Exeter 1997, s. 56.
- ⁴¹ J. Zachara, *Parageometryczna...*, dz. cyt., s. 3; podkreślenie oryginalne.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ W. Kandinsky, *Punkt...*, dz. cyt., s. 84.
- ⁴⁴ M. Poprzęcka, *Akt...*, dz. cyt., s. 71; podobnego zdania jest także Clark, zob. tenże, *Akt...*, dz. cyt., s. 13.
- ⁴⁵ Zob. K. Clark, *Akt...*, dz. cyt., s. 12.
- ⁴⁶ W. Kandinsky, *O formie*, dz. cyt., s. 26–27.
- ⁴⁷ K. Clark, *Akt...*, dz. cyt., s. 13.
- ⁴⁸ Ilse Garnier, Pierre Garnier, *Lérotisme spatialiste*, [w:] Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1968, s. 180; tłumaczenie własne. Więcej o wykorzystaniu teorii erotyzmu spacialnego piszę w: Karolina Prusiel, *Zaplatanie ciała w tekst. Problem cielesności w „Blason du corps féminin” Ilse Garnier*, „Forum Poetyki” 2024, nr 36, s. 89.
- ⁴⁹ Por. tamże, s. 179.
- ⁵⁰ J. Zachara, *Styczna...*, dz. cyt., s. 2.
- ⁵¹ M. Poprzęcka, *Akt...*, dz. cyt., s. 15.
- ⁵² Por. Lynda Nead, *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 23.
- ⁵³ Tamże, s. 33.
- ⁵⁴ Zob. tamże, s. 22.
- ⁵⁵ Giorgio Agamben, *Nagość*, [w:] *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 66.
- ⁵⁶ Por. M. Poprzęcka, *Akt...*, dz. cyt., s. 19.
- ⁵⁷ J. Zachara, *Liniakty*, dz. cyt.
- ⁵⁸ G. Agamben, *Nagość*, dz. cyt., s. 98.
- ⁵⁹ J. Zachara, „NieTakT”, nr 19, s. 4, AJZ.