

Elżbieta Kal
Akademia Pomorska w Słupsku

Ciało, nieskończoność i koniugacja. O perceptach i afektach twórczości Władysława Jackiewicza, Jacka Mydlarskiego i Romana Gajewskiego

Przywołanie twórczości Władysława Jackiewicza jest kontynuacją podjętej wcześniej problematyki „szkoły sopockiej” i w zmienionej – wobec poprzednich rozważań¹ – personalno-problemowej perspektywie traktuje o następnych przedstawicielach gdańskiego malarstwa. Jackiewicz (1924–2016), uczeń Artura Nachta-Samborskiego i Juliusza Studnickiego, uważany był za najstarszego i najwierniejszego kontynuatora estetyki „rozstrzygnięcia po malarstwu” powierzchni płótna, modernistycznej koncepcji autonomicznego obrazu. Jacek Mydlarski (ur. 1950) i Roman Gajewski (ur. 1954) reprezentują kolejną generację; adepci Jackiewicza, należą do pokolenia, którego sytuację można określić jako – wciąż nieopodane wnikliwemu opracowaniu – istnienie między mitologiami, między legendą szkoły sopockiej a mitem tzw. nowej szkoły gdańskiej. Jednocześnie uprawiają malarstwo o skrajnie odmiennych – przynajmniej w ostatnim czasie – estetykach, a zarazem, jak się wydaje, niezależne (co nie oznacza, że oderwane od tradycji), dynamiczne i poszukujące. Ich zestawienie może ukazać różne sposoby przepracowania modernistycznej, postkolorystycznej schedy.

Niniejszy szkic jest próbą odmiennej analizy obrazów Jackiewicza, zwykle opisywanych w kategoriach barwnej gry, kultury kolorystycznej, malarskiej wrażliwości czy warsztatowej perfekcji². Adekwatnym narzędziem interpretacji wydaje się koncepcja perceptów i afektów zaproponowana przez Gillesa Deleuze’a i Félixę Guattari’ego. Chodzi oczywiście o objaśnianie w znaczeniu hermeneutycznym, bo terminy „opis” czy „charakterystyka” nie są tu trafnymi określeniami, zakładają wszak istnienie statycznego fenomenu, niezmiennego stanu rzeczy. Według Deleuze’a i Guattari’ego dzieło sztuki to samostanowiący, „samopodtrzymujący się” blok wrażeń, układ, zespolenie perceptów i afektów.

Percepty nie są już [podkr. E.K.] percepcjami, lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają; afekty nie są już [podkr. E.K.] uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty to byty [podkr. G.D., F.G.] znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki, jaki zostaje ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów, sam jest połączeniem perceptów i afektów. Dzieło sztuki to byt wrażliwy i nic innego – istnieje w sobie³.

Koncepcja wrażeń jako układu, kompozycji perceptów i afektów odnosi się zatem do skutku pewnego procesu, zmiany – co podkreśla partykuła „już”⁴ – konstytuującego dzieło jako byt wrażliwy. Idea sztuki wyrażona przez francuskich badaczy wydaje się przy tym szczególnie zgodna z pojmowaniem malarstwa przez Jackiewicza, ujawnianym głównie w jego praktyce artystycznej, ale też werbalnie w dyskusjach, wywiadach, komentarzach. Deleuze i Guattari stwierdzają dalej, że artysta tworzy układy („bloki”) perceptów i afektów „[...] ale jedyne prawo tworzenia głosi, że kompozycja powinna utrzymywać się sama. Artysta powinien sprawić, aby podtrzymywała sama siebie (*tenir debout tout seul*)”⁵.

Jackiewicz stwierdzał, zapewne nieco prowokacyjnie, świadom swojej pozycji artystycznej, iż rozpracowując uporczywie jeden temat poszukuje „prawdopodobnie dla niego nieosiągalnej” (sic!), bezwzględnej doskonałości dzieła: „To ciągle temat „ciało”. Szukam doskonalszych środków do doskonalszego przedstawienia

¹ Kal (2015).

² Charzyńska (1999: 22, 23); Jurecki (1999: 26); Tomczyk-Watrak 2001: 38); Kal, Jackiewicz (2002: 24–24).

³ Deleuze, Guattari (2000: 180–181).

⁴ Ten istotny szczegół nie zawsze jest uwzględniany w interpretacjach i zastosowaniach koncepcji do wybranych przykładów twórczości; zob. np.: Rudnicki (2013: 99–116).

⁵ Deleuze, Guattari (2000: 181).



Il. 1 Władysław Jackiewicz, *Obraz XII/85*, 1985, olej/ płótno, 150x120 cm; własność Muzeum w Łęborku



Il. 2 Władysław Jackiewicz, *Akt III*, ok. 1980, tusz/ papier, 24x16 cm; własność Muzeum w Łęborku

cielesności i czystych tonacji⁶. Zauważmy, być może niezamierzoną przez artystę, zbieżność jego programu twórczego ze zdefiniowanym przez filozofów, zabsolutyzowanym celem sztuki, którym jest

[...] oderwanie za pomocą środków materialnych perceptu od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego, oderwanie afektu od doznań jako przejścia od jednego stanu do drugiego. Oddzielić blok wrażeń, czysty byt wrażeniowy. Potrzeba do tego metody, która zmienia się wraz z każdym autorem i stanowi część dzieła⁷.

Pokrewne zdaje się rozumienie dzieła, w którym konkretyzują się materialne środki, tworzywo, możliwości i zdolności twórcy, jego pamięć i przywołania rzeczywistych form, ale autonomiczny byt (czy po Heideggerowsku: bycie) dzieła jest już od nich niezależny, samoistny „samopowstrzymujący”. Odniesienia do realnych przedmiotów i postaci są wytworzone przez jego, dzieła, własne środki: zestawienia słów w literaturze, malarskie czy rzeźbiarskie tworzywo i narzędzia. Odwołanie do, albo raczej sugestii, cieleśnej formy, percept ciała jest więc u Jackiewicza punktem wyjścia

dla poszukiwania i stosowania środków malarskich, które stanowią o możliwościach k o l o r u w tworzeniu (afektów) organiczności i energii lub pasywnej martwoty, ciepła, zimna, przestrzenności, pulsowania czy dynamicznego ruchu.

Zauważmy, że artysta stosuje wymiennie terminy *c i a - ł o i o b r a z* jako tytuły kompozycji o podobnych poetykach, estetyce i zapewne celu. Pojęcie ciało można więc odnosić nie tylko do cielesności fizycznej (jako mniemania według Deleuze'a i Guattariego), lecz jak-ciało-zbudowanej -tkanki obrazu: ścisłej, spójnej, ale pulsującej, żywej, nietracącej przy tym zwartości i koherencji. Wrażenie ciała odnosi się więc do sposobu działania (istnienia) obrazu (il. 1). Filozofowie nazywają jedną z metod wykonania dzieła „ś c i ś n i ę c i e m l u b c i a ł o - p r z y - c i e l e (gdy dwa wrażenia rezonują jedno z drugim przylegając do siebie tak ściśle, że tworzą-ciało-przy-ciele [podkr. G.D., F.G.]”⁸. W nieco innym, ale powiązanim z powyższym sensie mówi się o ciele jako idealnym spleceniu perceptu i afektu, ciele jako jedności stanowiącej „byt wrażenia”, a proces osiągania owej jedności

⁶ Jackiewicz, Purc-Stępiak (1999: 13,15).

⁷ Deleuze, Guattari (2000: 184).

⁸ Deleuze, Guattari (2000: 185).



Il. 3 Władysław Jackiewicz, *Obraz XII*, 2013, olej/ płótno, 81x100 cm

jest „u c i e ł e ś n i a n i e m”⁹. A przecież do jedności formy (a więc perceptu) i wyrazu-afektu (nazwanego „treścią”) dążył Jackiewicz, czemu dawał wyraz w owych nielicznych auto-wypowiedziach?¹⁰

Obrazy Jackiewicza nie utrwalają mniemań, nie petryfikują rzeczywistości, ale manifestują proces, który Deleuze i Guattari nazywają „s t a w a n i e m s i ę”¹¹. Można jednak uznać, że w obrazach Jackiewicza stawanie odbywa się jednocześnie na dwóch płaszczyznach, albo inaczej w dwóch dopełniających się przestrzeniach. Pierwszą jest przestrzeń płótna, na której dzieją się wyabstrahowane fragmenty ciała (?), tworzone ze splotu subtelnych, giętkich linii stanowiących ich tektoniczną konstrukcję oraz półprzeźroczystych

⁹ Deleuze, Guattari (2000: 197).

¹⁰ „Dobrze zbudowany obraz charakteryzuje równowaga pomiędzy formą i treścią. Tym wyróżniają się dzieła wybitnych artystów. W mojej praktyce malarskiej nie zawsze udaje mi się do takiej równowagi doprowadzić. (...) Z malarstwa Samborskiego zabrałem jako wskazania, konieczność tworzenia wypowiedzi zakończonej, harmonijny układ kolorystyczny i wyrafinowanie malarskiej materii. (...) Stale też pamiętam jego wskazania odnoszące się do stanów duchowych malarza, związanych z procesem tworzenia: – Wypuść Pan tygrysa – mawiał”; Jackiewicz, Purc-Stępnik (1999: 13).

¹¹ Deleuze, Guattari (2000: 197–198).

plam bladego, cielistego koloru (il. 2). Ulegają one bowiem jakby nieustannej przemianie, modulacji, przepływowaniu i przesuwaniu miękkiej, plastycznej materii, w której załamaniach gromadzą się ciepłe, srebrzyste lub barwne cienie, by zaraz przejść w bliki światła lub plamy bladego różu na łagodnych wypukłościach. Wewnętrzny ruch materii ulega wzmożeniu w obrazach, w których dwa kształty organiczne wzajemnie się przeplatają, nakładają na siebie, przenikają i odrywają tworząc prześwit tła by w następnym miejscu połączyć się i stopić. Strukturę i ruch form podkreślają linie wewnętrznych unerwień zagęszczają się, nakładają i zaplatają, a dalej rozszepczają się na cienkie włosowate odgałęzienia, wiążące partie cielistej materii. Ten proces i zarazem konstrukcyjną funkcję linii dobrze ilustrują rysunki, których zresztą artysta z reguły nie prezentował publicznie.

W obrazach linia bywa łącznikiem, ale i miejscem pęknięcia, w które wdziera się płaski klin koloru, wykrój błękitu lub czerwieni, pasmo ochry. Linie zewnętrzne powtarzają często zarys dominującej formy organicznej i oddzielają strefy ciemniejszych kontrastowych barw, płaskością i jednolitością kontrastujących z jej bryłową, cielesną, sensualną, niemal dotykową afektywnością, podkreśloną jeszcze w niektórych

partiach szerokim konturem nasyconego koloru, łukowym wykresem, kolistą wstęgą cynobru, czerwieni, niekiedy błękitu. Ujmujące główny kształt linie i pola barwy, zwłaszcza w układzie horyzontalnym, stanowią jakby aluzję pejzażu – jak u Giorgione’a, Tycjana, Cranacha – bądź sugestię wnętrza, zaznaczonego niekiedy – jak u Francisa Bacona – kontrastowym geometrycznym kształtem: ekranem błękitu, prostokątem ciemnej szarości (il. 3). Między organiczną, cielistą, pulsującą formą a strefą płaskiego koloru, czasami ujętego w zdyscyplinowaną, tektoniczną konstrukcję, wytwarza się napięcie, które filozofowie nazywają *p r z e j s c i e m d o n i e s k o ń c z o n o ś c i*¹².

Także ten aspekt, oprócz toposu ciała, skłaniał zapewne Jackiewicza do wyznania: „Z Baconem mam też swoje przyjaźnie”¹³. Wśród swoich mistrzów-antenatów gdański artysta wymieniał Giorgione’a, Cranacha, Tycjana, Rembrandta i Velasqueza, Maneta, Modiglianego i Nachta-Samborskiego¹⁴. Wspominał także Antonia Pollaiuola, którego profilowe wizerunki, a także zapewne Piera Pollaiuola, niewątpliwie wpłynęły na powstanie wyjątkowej serii tajemniczych *Portretów anonimowych*, których linearna konstrukcja i tkanka malarska są nieco zbliżone do obrazów ciała, ale znacznie mniej zniuansowane, a tło płaskie i jednolite. Oprócz tych historycznych, muzealnych inspiracji Jackiewicz wymieniał twórczość współczesnego amerykańskiego malarza Andrew Wyetha (1917–2009), z którego twórczości zapamiętał zwłaszcza temperę z postacią śpiącej dziewczyny¹⁵. Trop jest szczególnie interesujący, gdyż malarz ten kojarzony jest z nurtem dosadnego amerykańskiego realizmu, zakorzenionego we współczesnej rzeczywistości i lokalności¹⁶, jako twórca werystycznych pejzaży



Il. 4 Władysław Jackiewicz, *Pejzaż*, 2015, olej/ płótno, 61x82 cm

portretów i aktów, przede wszystkim z cyklu *The Helga Pictures*¹⁷. Przy wszystkich oczywistych różnicach: opracowania, detalu, kolorystyki, etc., wspólne obu artystom wydaje się właśnie wydobycie perceptu ciała i afektu cielesności, doświadczenia ewokowanego relacją formy dominującej z tłem. U Jackiewicza tkanka zmiennego koloru zestawiona jest z abstrakcyjnym konstruktem linii i barwnych płaszczyzn lub segmentów, u Wyetha werystyczna forma aktu kontrastuje z neutralnym cieniem wnętrza, z którego wydobywa ją światło z umieszczonego w nim okna, albo z chropawą powierzchnią skały czy szorstkością trawy.

Drugi poziom narracji, albo lepiej: stawania się, u Jackiewicza, a także na różne sposoby u Mydlarskiego i Gajewskiego, wyznacza cykliczność; gdański nestor prace *Obraz, Kompozycja* lub *Ciało* czy *Akt* numerował kolejnymi liczbami porządkowymi (zwykle arabskimi) i częścią daty rocznej; można je zatem ułożyć w czasowe, ale różne formalnie sekwencje. Właśnie owa fragmentaryczność nie-oczywistość, enigmatyczność aktu jako formy, której najważniejszą właściwością jest wcielanie się, stawanie się, wyzwalała kolejne procesy, kontynuacje, poszukiwania. W ostatnim okresie twórczości artysta, rezygnując niemal zupełnie z aluzji figuralnych, tworzył prawie monochromatyczne, przeważnie białobłękitne, cienko malowane obrazy, w których płaskie, horyzontalne pola jednostajnej barwy kontrastują ze strefami impastowych, walorowych, kłębiących się plam. Skojarzenia z kosmosem, nieskończonością, absolutem są dość oczywiste i zarazem łączą z zagadnieniem dominującym w malarstwie Jacka Mydlarskiego (il. 4).

¹² Deleuze, Guattari (2000: 199); powołują się przy tym na słowa van Gogha wyrażona w jednym z listów do brata: „Zamiast malować pospolitą ścianę lichego apartamentu maluję nieskończoność, robię proste podłoże najbogatszego, najintensywniejszego błękitu” – stwierdzał van Gogh, cyt. za: Deleuze, Guattari (2000: 200).

¹³ I dalej: „Największych doświadczeń dostarczyła mi kolekcja Sophii Loren, pokazywana w Museo Brera w Mediolanie. Obejmowała ona 40 obrazów Bacona. (...) Przed niektórymi (...) umieszczono tafle szklane. Pozwoliły mi odkryć nie ujawnioną przez krytyków dbałość Bacona o estetykę powierzchni, bliską także mnie”; Jackiewicz, Puc-Stępnik (1999:14) Kolekcja aktorki, a właściwie jej męża Carla Ponti prezentowana była w Mediolanie w 1983 roku wraz z pracami Georga Grosza, jako „anonimowa kolekcja”; Gleadell (2007).

¹⁴ Szczepuła (2012).

¹⁵ Jackiewicz, Puc-Stępnik (1999: 14).

¹⁶ <https://www.britannica.com/biography/Andrew-Newell-Wyeth> (data dostępu: 27.03.2017); zob.: Kimmelman (2009).

¹⁷ Maryman (1996: 304–317) repr. m.in. <http://whosthatgirl-searchme.blogspot.com/2015/02/andrew-wyeth.html> (data dostępu: 26.03.2017).



Il. 5 Jacek Mydlarski, *Bez tytułu*, 1990, olej/ płótno, 150x180 cm. Fot. Piotr Tomaszewicz

Twórczość Mydlarskiego, autora abstrakcyjnych obrazów z dominacją bieli, wyjaśniałam niegdyś odwołując się do koncepcji „białej mitologii”, którą według Jacquesa Derrida jest metafora w tekście filozoficznym¹⁸. Przypomnijmy zatem, iż w wypowiedzi werbalnej proces metaforyzacji następuje od doświadczenia zmysłowego, obrazu idei, do idei (bytu, prawdy itp.) wyrażonej językiem. Dla ilustracji tego procesu Derrida posługuje się kategorią zużycia, zacierania, jakiemu podlega moneta, na której wygładzają się krawędzie, nikną napisy i przedstawienia na awersie i rewersie. W *Białej mitologii* Derrida powołuje się na teorię Ferdinanda de Saussure’a, według którego w języku obowiązują takie same zasady określania wartości jak w całej sferze pozajęzykowej. „Wartość zawsze składa się: (...) 1. z rzeczy niepodobnej, dającej się wymienić na tę rzecz, której wartość mamy określić; 2. z rzeczy podobnych, które można porównać z tą rzeczą, o której wartość nam chodzi”¹⁹.

¹⁸ Kal, 2012; zob.: Tomczyk-Watrak (2001: 45–47).

¹⁹ Cyt. za: Derrida (2002: 272).

Znana powszechnie symbolika bieli w najbardziej uniwersalnym znaczeniu odnosi się do energii lub jej braku, światła, podstawy wszelkiego bytu²⁰. Biel w malarstwie to brak barwy lub suma barw (którą też konstytuuje światło); w jednym i drugim wypadku biel to zapowiedź, potencjalność, przejście od nie-bytu i nie-barwy/nie-formy. Można zatem powiedzieć, że w obrazach Mydlarskiego następuje odwrócenie językowego procesu metaforyzacji: od filozoficznej idei (ontologicznej, epistemologicznej) do zmysłowej formy obrazu, doświadczenia estetycznego, od perceptu do afektu (il. 5). Metaforyzacja polega tu nie na zużywaniu, ale nieustannym – następującym w każdym dziele – od-żywaniu metafory, reformułowaniu obrazu idei.

Podążając tropem de Saussure’a należałoby wskazać zjawiska porównywalne z malarstwem Mydlarskiego. Wskazywałam już we wspomnianym omówieniu formalne i ideowe związki tego malarstwa z suprematyzmem

²⁰ Por. np.: Kopalirski (1987: 95–97); Kopalirski (1990: 22–23).



Il. 6 Jacek Mydlarski, *Bez tytułu*, 2014, olej/ płótno, 63x65 cm. Fot. Piotr Tomaszewicz

Malewicza czy kontemplacyjnym sensualizmem Jackiewicza²¹. Monochromia w malarstwie ewokuje sensory metafizyczne i transcendentne: początek i koniec, pramaterię i nieskończoność, nicność i wieczność, odejście w sferę pozazmysłową etc. Stanowi także meta-narrację na temat formy: granic i możliwości malarstwa, relacji z przestrzenią, istoty i konstytucji barwy. Przypomnijmy, że za jeden z pierwszych monochromów uważa się obraz Joana Mirò *Photo. Ceci est la couleur de mes rêves* z 1925 roku (MoMA, Nowy Jork)²². Na kremowo-białej płaszczyźnie w dwóch miejscach płótna artysta rozmieścił kaligraficzny napis tytułu: wyżej z lewej podmiot zdania, niżej z prawej część pozostała, ujętą od góry niemal owalną plamką błękitu. Metaforykę bieli (braku-koloru) i problem relacji płaszczyzny obrazu z rzeczywistą przestrzenią znalazły wyraz z ogłoszonym przez Lucia Fontanę w Buenos Aires w 1946 roku (a później w Mediolanie) *Manifesto blanco*, w którym deklarował dążenie do rozwoju sztuki opartej na jedności czasu

i przestrzeni²³. Podziurawienie płótna przez artystę otwierało je na przestrzeń rzeczywistą, z którą w ten sposób jednoczył płaszczyznę obrazu (il. 6). Przebłytki koloru, na przykład różu czy błękitu, gradacje natężenia bieli, porysowania i prześwitów w obrazach Mydlarskiego można odczytać jako malarski ekwiwalent owych nacięć i prześwitów u Fontany, jako przejście ze skończoności w nieskończoność, z ograniczenia w swobodną przestrzeń. Fakt, iż Mydlarski dokonuje tego za pomocą środków malarskich wskazuje zarazem na różnice ideowe: u Fontany obraz zawłaszczał przestrzeń fizyczną, u gdańskiego artysty jest metaforą metafizyki i transcendencji. Zdaniem Zofii Tomczyk-Watrak przywiązanie do powierzchni płótna i wartości malarskich jest u Mydlarskiego spuścizną,

²¹ Kal, Mydlarski (2002: 62).

²² Zob. na stronie Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.456.5/> (data dostępu: 13. 05. 2018); [por. też tryptyk: A. Rodczenko, *Czerwony, żółty, niebieski* (1921)].

²³ Fragment *Manifesto blanco*, reedycja: Lucio Fontana, *Manifesto Blanco: spazialismo*, Galerie Apollinaire, Milan 1966; cyt za: <http://librairieleliee.blogspot.com/2008/04/le-manifeste-blanc-de-lucio-fontana.html> (tłum E. Kal; data dostępu: 27.03.2017) i dalej m.in.: „Materia, kolor i dźwięk w ruchu są zjawiskami [fenomenami], których równoczesny rozwój stanowi integralną część nowej sztuki”. W 1948 roku powstał kolejny manifest, a w następnym pierwszy *Ambiente spaziale*.

a zarazem przewyciężeniem kolorystycznej praktyki, której bezpośrednim kontynuatoresm był Władysław Jackiewicz²⁴.

Redukcja barwy i formy wykracza poza obszary wyznaczone przez post-kolorystyczną estetykę. Sam artysta potwierdza to w wypowiedziach odwołując się do Heideggerowskiej koncepcji „bytu” i „bycia” oraz Kantowskiej „czystej nicości”, tożsamej z „czystym byciem”²⁵. W tym względie wydaje się więc bliższy ogólnej koncepcji barwy Yvesa Kleina niż np. niemal równoległe powstającym w drugiej połowie lat 50. XX wieku, pozornie podobnym *Obrazom białym* Kajetana Sosnowskiego, którego interesowały głównie fizykalne cechy światła²⁶, materialne właściwości płótna. Dla Kleina błękitny, pomarańczowy czy żółty monochrom był projekcją czysto abstrakcyjnego pojęcia (np. żółcień spokoju i równowagi)²⁷, emanacją pozafizycznego doświadczenia, a błękit oznaczał pustkę, która zawsze fascynowała artystę podejmującego nawet próby lewitacji.

W oczywisty sposób monochromatyzm musiał stać się przedmiotem rozważań Deleuze’a i Guattari’ego. Malarstwo Mydlarskiego zdaje się nie tylko ogólnie odpowiadać warunkom samopodtrzymującej się kompozycji perceptów i afektów, projektowi „stawania-się”, przenośnie „ucieleśniania”, ale wręcz literalnie realizować jeden z wyróżnionych przez filozofów czynnik²⁸, warunek konieczny dzieła odróżniający blok perceptów i afektów od potocznych mniemań. Jest nim – jak określili – ś w i a t, k o s m o s, otwierający się w obrazach Moneta czy Matisse’a, van Gogha, Gauguina i wspomnianego wyżej – przy okazji malarstwa Jackiewicza, co nie jest przypadkiem – Francisa Bacona. Komentując wyznanie van Gogha kojarzącego malowanie błękitnego podłoża z przywołaniem nieskończoności, Deleuze i Guattari stwierdzają:

[...] gdy malarz chce rozpocząć od zera konstruując percept jako minimum wobec pustki lub zbliżając go do maksimum pojęcia, stosuje jednobarwność oderwaną od jakiegokolwiek domu lub jakiegokolwiek ciała. Zwłaszcza błękit przyjmuje nieskończoność i przekształca percept w „kosmiczną nieskończoność” lub to, co

jest najbardziej pojęciowe w naturze albo najbardziej „zdaniowe”, czyli w barwę pod nieobecność człowieka, człowieka który stał się barwą [...]²⁹.

Jako przykład takiego utożsamienia, czystego afektu, autorzy przywołują „niebieskiego” Yvesa Kleina. Dodajmy zatem, że błękit nie tylko zdominował w późnych obrazach Jackiewicza, ale także w powstałych ostatnio pracach Mydlarskiego pojawiły się spore partie błękitu³⁰.

W malarstwie Romana Gajewskiego prawie nie ma błękitu; przeważa gazetowa szarość; przeszło ono ewolucję od aluzyjnej abstrakcji, przez „maszynistyczne” monochromatyczne obrazy (*Katedry*)³¹ po ostatnie, monumentalne prace w technice druku komputerowego, niekiedy łączonego z tradycyjnie malarstwowym podłożem płótna³². Wyróżnia je formuła multiplikacji, za pomocą której artysta na różne sposoby podejmuje dialog ze współczesnością, często nadając kompozycjom dwuznaczne, ironiczne tytuły. *Ideologie* (2006) przedstawia szeregi kroczących postaci, które w *Ludziach, rzeczach, sprawach* (2013) zostały znacznie ożywione i wyposażone w różne przedmioty, atrybuty, gadżety. *Zaimki osobowe Ja* (2008) to kompozycja z anonimowych figur rozsianych na olbrzymiej powierzchni obrazu (250 cm x 425 cm), poddanych prawom perspektywy geometrycznej i powietrznej. We wszystkich istotna jest „wtórność” prasowej reprodukcji, stopień nasycenia czerni i bieli, w zwielokrotnionych układach dający efekt nierównej, gazetowej szarości, a zarazem dekoracyjnej ornamentyki. W *Zaimkach osobowych. My* (2010) prostokąt obrazu wypełniają odwrócone tyłem do widza, stłoczone sylwety, ujęte z góry. *Galaktyki I i II* (il. 7), wykorzystują podobne półfigury, osobno kobiece i męskie, jakby obrzmiałe, rozpięte powierzchnię ponad metrowych tond, w które zostały wpisane. Ostatnie prace (2016): *Białe czyli czarne* (il. 8), *Człowiek – studium portretu* oraz kilka wersji *Nagłosów* to wielkoformatowe multiplikacje twarzy i różnych masek, także kojarzących się z przemocą.

Oprócz tradycyjnie dwuwymiarowych płócien, Gajewski wykonał przestrzenną instalację o przekornym tytule *Ułóż sobie życie* (2014); jej główny element stanowi stół, na którym dowolnie można układać 36 sześciennych kostek o bokach pokrytych wydrukami wizerunków, wyrażających krzyk, zdziwienie, śmiech,

²⁴ Tomczyk-Watrak (2001: 45–47).

²⁵ Por. np.: Trzy kolory (2001).

²⁶ Kowalska (1981: 122–124).

²⁷ *Yves Klein archives, documents* http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_fr.html (data dostępu: 27.03.2017).

²⁸ Drugim jest, jak można określić, konstrukcja, nazwana przez filozofów (w tym tłumaczeniu) ramą, szkieletem czy architekturą (podkr. E.K.); Deleuze, Guattari (2000: 198).

²⁹ Deleuze, Guattari (2000: 200).

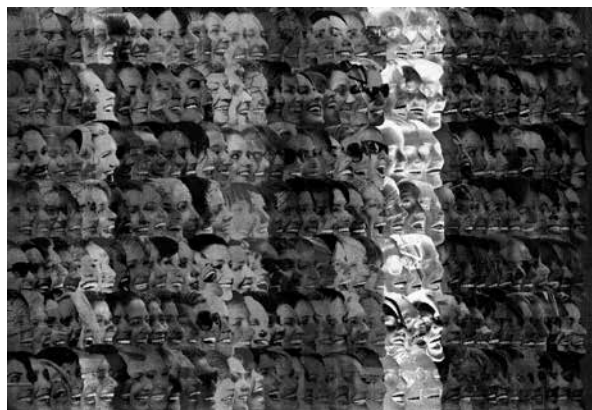
³⁰ Skłoniło to zapewne do nadania prezentującej je wystawie może zbyt niedwuznacznego tytułu „Iluzja morza – morze iluzji”; prezentowanej w galerii Sztuka Wyboru w Garnizonie Kultury – centrum kultury w Gdańsku-Wrzeszczu.

³¹ Watrak-Tomczyk (2001: 91); Kal, Gajewski (2002: 34).

³² Kal (2016: 6–14).



Il. 7 Roman Gajewski, *Galaktyka I*, 2010, wydruk cyfrowy/ technika własna, średnica 124 cm



Il. 8 Roman Gajewski, *Białe czyli czarne*, 2016, wydruk cyfrowy, technika własna, 160x230 cm

przerażenie. Niektóre twarze mają maski, krępujące je urządzenia, dopełnione są nakryciami głowy albo gestykulującymi dłońmi. Nadruk wykonany na tłach o różnych kolorach: różu, błękitu, zieleni, szarości, nosi ślady rastra potwierdzające umowność, wtórność i pozorność sytuacji aranżowanych układaniem (życia).

Zastosowanie gotowych szablonów, wybieranych ze współczesnej, medialnej ikonosfery, z gazetowych zdjęć, reklam, prywatnych fotografii, swoistych *objets trouvés*, pozwala z jednej strony rozpatrywać prace Gajewskiego w kategoriach powtórzenia i różnicy, także wywiedzionych z filozofii Gillesa Deleuze'a. Powtórzenie, w przeciwieństwie do ogólności, której właściwością jest wymiana lub zastąpienie, jest działaniem lub ideą dotyczącą j e d n o s t k

o w o ś c i, a jego wyznacznikiem jest (do)danie – „dar” według określenia filozofa – lub kradzież³³. W kontekście wskazanych przez Tomasza Załuskiego i Bogumiłę Śniegocka przykładów powtórzeniowej strategii artystycznej³⁴ prace Gajewskiego nawiązują zarówno do pop-artowskich multiplikacji (np. Andy'ego Warhola) jak i do praktyk sztuki krytycznej wraz z jej antycypacjami (np. Natalii Lach-Lachowicz), łącząc jeszcze różne inspiracje, między innymi surreálną repetycją, ze współczesną, egzystencjalną refleksją nad statusem ludzkiej indywidualności i sztuki w dobie reprodukcji (za Walterem Benjaminem).

Z drugiej strony, tak jak obrazy Jackiewicza można również analizować w perspektywie powtórzenia, na co wskazują zamieszczone przez wspomnianego badacza przykłady aktów, od fresków pompejańskich, przez Botticellego, Giorgione'a, Tycjana po Maneta³⁵, tak twórczość Gajewskiego da się ująć koncepcją perceptów i afektów. O ile jednak u Jackiewicza i Mydlarskiego modernistyczne dążenie do ideału obrazu wyraża się w kontynuacji i doskonaleniu jednej ze strategii tworzenia bloków wrażeń, Gajewskiemu można przypisać stosowanie różnych taktyk. Ponowoczesny, po-malarski, krytyczny i refleksyjny zarazem namysł nad istnieniem jednostki i rolą sztuki wyraża się więc zarówno w formule nazywanej przez autorów w i b r a c j ą, przywołanym już ściśnięciem (ciało-przy-ciele), jak i p o d z i a ł e m, r o z s z e r z e n i e m³⁶, niekiedy zastosowanymi równocześnie, jak można zinterpretować *Białe czyli czarne* (2016) lub *Nagłosy II* (2016). Technika druku cyfrowego, użycie gotowych obiektów i format obrazów właściwy raczej tablicom reklamowym, wreszcie wyjście poza płaszczyznę i prowokowanie dosłownej gry, problematyzują status dzieła.

Podsumowując można zapytać, o punkty styeczne przedstawionych tu koncepcji obrazu; odpowiedź zdaje się zawierać już w tak postawionym w pytaniu; formuła „koncepcji obrazu” zakłada stworzenie bloku perceptów i afektów.

³³ Deleuze (1997: 28); o różnych rodzajach powtórzenia w interpretacji Deleuze'a, zob. Załuski (2012: 14–24).

³⁴ Załuski (2012: 268–414); Śniegocka (2013: 139–143).

³⁵ Załuski (2012: 26–34).

³⁶ Deleuze, Guattari (2001: 185–186).

Bibliografia

- Charzyńska 1999 = Jadwiga Charzyńska, „Sztuka Malowania”, w: *Władysław Jackiewicz, malarstwo* [katalog wystawy], red. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępiak, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999: 22–23.
- Deleuze 1997 = Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Deleuze, Guattari 2000 = Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?* przeł. Paweł Pieniżek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Derrida 2002 = Jacques Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. Janusz Margański, w: Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański, Paweł Pieniżek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002: 261–336.
- Gleadell 2007 = Colin Gleadell, „Francis Bacon in St Ives”, *The Telegraph* 30.01.2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3662858/Art-sales-Sophia-Lorens-slice-of-Bacon.html> (data dostępu: 25.03.2017).
- Jackiewicz, Purc-Stępiak 1999 = „*Temat – ciało kobiety*, rozmowa Beaty Purc-Stępiak z Władysławem Jackiewiczem”, w: *Władysław Jackiewicz, malarstwo*, [katalog wystawy], red. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępiak, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999: 12–15.
- Jurecki 1999 = Krzysztof Jurecki, „O powinnościach artysty w czasie marnym”, w: *Władysław Jackiewicz, malarstwo*, [katalog wystawy], red. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępiak, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999: 26–27.
- Kal, Gajewski 2002 = Elżbieta Kal, „Roman Gajewski”, w: *Mistrz i uczniowie. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, [katalog wystawy], red. Małgorzata Danielewicz, Galeria „El”, Elbląg 2002: 33–35.
- Kal, Jackiewicz 2002 = Elżbieta Kal, „Jackiewicz ab ovo”, w: *Mistrz i uczniowie. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, [katalog wystawy], red. Małgorzata Danielewicz, Galeria „El”, Elbląg 2002: 15–27.
- Kal, Mydlarski 2002 = Elżbieta Kal, „Jacek Mydlarski”, w: *Mistrz i uczniowie. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, [katalog wystawy], red. Małgorzata Danielewicz, Galeria „El”, Elbląg 2002: 62–63.
- Kal 2012 = Elżbieta Kal, „Malarstwo Jacka Mydlarskiego”, niepublikowany tekst wygłoszony na benefisie Anny i Jacka Mydlarskich „30 lat w beli”, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, 26 października 2012 roku.
- Kal 2015 = Elżbieta Kal, „Od dialogu do powtórzenia. Malarze szkoły sopockiej u źródeł swoich obrazów”, w: *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, red. Anna Markowska, Zofia Reznik, Polski Instytut Studiów Nad Sztukę Świata, Warszawa 2016, nr 11: 127–137.
- Kal 2016 = Elżbieta Kal, „Tryb warunkowy i liczba mnoga. Kilka uwag o twórczości Romana Gajewskiego”, w: *Roman Gajewski. Twórczość z lat 2004–2016*, red. Iwona Ziętkiewicz, Wydawnictwo Wspólny Stół, Gdańsk 2016: 5–15.
- Kimmelman 2009 = Michael Kimmelman, „Andrew Wyeth, Painter, Dies at 91”, *The New York Times*, 16.01.2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/17/arts/design/17wyeth.html> (data dostępu: 25.03.2017).
- Kopaliński 1987 = Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Polski Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Kopaliński 1990 = Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kowalska 1981 = Bożena Kowalska, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Kowalska 1998 = Bożena Kowalska, *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1998.
- Maryman 1996 = Richard Maryman, *Andrew Wyeth. A secret life*, Harper & Collins, New York 1996.
- Mistrz 2002 = Małgorzata Danielewicz (red.), *Mistrz i uczniowie. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, [katalog wystawy], Galeria EL, Elbląg 2002.
- Rudnicki 2013 = Cezary Rudnicki, „Koncepcja aury immanentnej”, w: *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, red. Dominika Czakon, Iwona M. Malec, Paulina Tendera, *Estetyka i Krytyka*, 30/3 (2013): 99–116.
- Szczepuła 2012 = Barbara Szczepuła, „Akty Władysława Jackiewicza. Artysta zostawia pole dla wyobraźni widza”, *Dziennik Bałtycki* 02.04.2012: <http://www.dziennikbaaltycki.pl/arttykul/544073,akty-wladyslawa-jackiewicza-tworca-zostawia-pole-dla-wyobrazni-widza,id,t.html> (data dostępu: 11.11.2016).
- Śniegocka 2013 = Bogumiła Śniegocka, „Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem końca sztuki” w: *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, red. Dominika Czakon, Iwona M. Malec, Paulina Tendera, *Estetyka i Krytyka*, 30/3 (2013): 129–143.
- Trzy kolory 2001 = *Trzy kolory: niebieski, biały czerwony*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 29.03.2001–22.04.2001 [katalog wystawy], wstęp: Zbigniew Gorlak, Krzysztof Niedałowski, Roman Nieczyporowski, Gdańsk 2001.
- Watrak-Tomczyk 2001 = Zofia Watrak-Tomczyk, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Załuski 2012 = Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.

Summary

Body, infinity and conjugation. On percepts and affects in the art of Władysław Jackiewicz, Jacek Mydlarski and Roman Gajewski

This text reflects on the art of three Gdansk painters: Władysław Jackiewicz (1924–2016) and the two of his students, representing the next generation – Jacek Mydlarski and Roman Gajewski. It continues the author's former discussion on the myth and specific traits of the 'Sopot School' and tackles the long process of modernisation initiated in that artistic circle by Piotr Potworowski and the reformation of colourism. The fluctuating art of Jackiewicz is representative of these changes. In the seventies he entered a phase that he continued till the end of his life. He was constantly looking for the equivalent of a human body identified with painting in absolute form, a pure quest for formal,

colouristic perfection. In their art, Mydlarski and Gajewski represent different approaches to the transformation of Jackiewicz's 'lesson': on the one hand, the contemplative, white and blue meta-paintings, and on the other critical reflection using multiplication and digital techniques to describe global reality. The proper approach to analyse their different attitudes as well as to look for common traits would seem to be Deleuze and Guattari concept of the percepts and affects that conceives art as a self-sufficient compound independent from perceptions and individual experience.

Translated by Anna Maria Mydlarska