

MICHAŁ HAAKE

## MALARSTWO NATURY A NATURA MALARSTWA

### O TRADYCJI ARTYSTYCZNEJ MALARSTWA LEONA TARASEWICZA\*

#### WSTĘP

W dotychczasowych opracowaniach twórczości Leona Tarasewicza dominuje przekonanie o jej wyjątkowości, zarówno z uwagi na zawarte w niej uniwersalne wartości artystyczne, jak i jej odmienności wobec poetyk, na tle których w połowie lat 80. zaistniała<sup>1</sup>. Konstatacja rewelacyjności malarstwa Tarasewicza wynika jednak w większym stopniu z przyjęcia przez piszących perspektywy kontekstualnej niż formalnej. Ta ostatnia wyczerpuje się we wskazaniu na oszczędność formy, prostotę kompozycji i czystość koloru, dzięki czemu obrazy Tarasewicza nabierają cech symbolicznych. O odrębności z kolei przesądzać ma: z jednej strony białoruskie pochodzenie Tarasewicza i zakorzenienie w kulturze prawosławia, z drugiej (z racji miejsca zamieszkania – stacja Waliły, woj. podlaskie) zawieszenie między wielkomięską cywilizacją a światem archetypicznych wartości natury – jedynym tematem obrazów. Konsekwencją powyższego jest nadawanie opisowi dzieła Tarasewicza wymowy potwierdzającej znaczenie ustaleń kontekstualnych, przez co warunkują one sposób jawienia się obrazów.

Dla określenia intencji artystycznej Tarasewicza i rekonstrukcji przebiegu procesu twórczego przesłanki te są z całą pewnością niewystarczające.

---

\* Niniejsze studium powstało na podstawie pracy magisterskiej pt. *O malarstwie Leona Tarasewicza*, pisanej przeze mnie w latach 1996-1997 w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Piotrowskiego.

<sup>1</sup> Szczegółowy wykaz bibliografii, a także pełniejszy materiał interpretacyjny w: M. Haake, op.cit.

jące<sup>2</sup>. Nie została rozpatrzona relacja między warunkami determinującymi proces twórczy a malarskim porządkiem obrazu będącego jego wynikiem i zarazem ostateczną instancją weryfikującą powodzenie procesu badawczego. Pytanie o intencję wymaga rozważenia, w jakim stopniu współokreśla formowanie się poetyki dzieła przywołana nim tradycja artystyczna, wymaga dostrzeżenia właściwości możliwych do odsłonięcia jedynie w napięciu z innym dziełem, inną koncepcją twórczości. Wymaga także opisu okoliczności przebiegu powstawania dzieła, na przykład analizy stanu dyskusji dotyczących tak ogólnych, jak i szczegółowych problemów artystycznych dominujących w danym czasie, a dookreślających w przypadku początku drogi twórczej sposób „wejścia na scenę”.

Zagadnienia te rozpatrywać można analizując wypowiedzi artysty, jak i rozwiązania konkretnych obrazów. Pozwalają one uznać za istotną dla twórczości Tarasewicza tradycję koloryzmu, jak i szeroko pojętego konstrukttywizmu, a zatem zarówno modernizmu, jak i awangardy.

#### OD CYBISA JAK OD PIECA

Nasze rozważania niech rozpocznie przytoczenie deklaracji zawartej w pracy magisterskiej Tarasewicza z roku 1984, zatytułowanej „Obecność pejzażu”, treść której, wielokrotnie przywoływana przez krytykę, nie poddana została jednak wnikliwszej analizie<sup>3</sup>. Przenoszona w obszar interpretacji jako wykładnia nierozdzielnie związana z dziełem, stawiała się przez to niejako substytutem interpretacji. W niniejszym studium odwołania do wypowiedzi Tarasewicza będą próbą realizowania postulatów Martina Heideggera, zgodnie z którym „zadaniem interpretacji nie jest oddawanie tego, co zostało wyraźnie powiedziane”, lecz tego, co ponad wyraźnymi sformułowaniami zostaje ujawniane, „co jako jeszcze niewypowiedziane przez powiedziane zostaje wydobyte na jaw”<sup>4</sup>.

Nigdy nie mogłem – pisze Tarasewicz – znieść żadnych tytułów i pisania po obrazach. Nigdy też tego nie robiłem i bardzo mi przeszkadza „takie coś” w patrzeniu na obraz, który powinien zawsze bronić się malarstwem i tylko malarstwem. Słowa zostawmy tam, gdzie są one najpotrzebniejsze<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Na temat zagadnienia intencji artystycznej m.in.: M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, London 1986, fragment: *Prawda a inne kultury. „Chrzest Chrystusa” Piera della Francesca*, przeł. E. Wilczyńska, „Artium Quaestiones” V, 1991, s. 110-142.

<sup>3</sup> L. Tarasewicz, *Obecność pejzażu*, praca magisterska, ASP Warszawa 1984.

<sup>4</sup> Za: O. Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki* (przeł. A.S. Labuda) „Artium Quaestiones” III, 1986, s. 165. Bätschmann przywołuje pracę Martina Heideggera, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929.

<sup>5</sup> Tarasewicz, op.cit.

W szerszej perspektywie wypowiedź ta pozwala wpisywać intencje artysty w krąg stawianych przez pokolenie debiutujące w latach 80. pytań o znaczenie i istotę malarstwa. O rozterkach młodych artystów Jarosław Modzelewski, współtwórca „Gruppy”, pisał w 1983 roku:

Zaczynamy w czasach gdzie wszystko jest nieokreślone, wszystko pływa w bajorze. Wszystko wolno, wszystko jest bez znaczenia. Dlatego chcemy coś wyrazić i prosto nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy, to tylko mała radocha (...)<sup>6</sup>.

Wypowiedź Tarasewicza może być zarazem traktowana jako polemika ze sztuką formułującą precyzyjny dyskurs, z istoty różny od znaczeń konstatawanych w procesie patrzenia. Byłaby więc wyrazem dystansowania się także od współczesnej mu ekspresji z jej czytelnymi, nawet jako absurdalne, kodami.

Istotniejsza dla Tarasewicza wydaje się tradycja, do której zrewoltowane malarstwo młodych odnosiło się negatywnie – tradycja koloryzmu, czy szerzej tradycja *modernistyczna*. Ku pierwszej prowadzi pobieżny jeszcze przegląd prac artysty ukazujący dominujące znaczenie koloru, światła i materii farby – redukcja znaczonego na rzecz znaczącego i wskazanie nadrzędności widzenia w odbiorze malarstwa. Ku drugiej wielokrotnie podkreślanie przez Tarasewicza autonomiczności języka sztuki.

Fakt, że artysta kształcił się w pracowni Tadeusza Dominika, mógł mieć tu wpływ pośredni poprzez estymę, jaką budzi wyjątkowość „pracownianego” charakteru przekazywanego doświadczenia. Przypomina jednak o podtrzymywanej przez wielu profesorów warszawskiej ASP, niekoniecznie spadkobierców koloryzmu (np. S. Gierowski, zaliczany do neokonstrukttywizmu) tradycji pewnego sposobu myślenia o sztuce, która najpełniejszy, jak się wydaje, wyraz znalazła w wydany w 1980 roku dzienniku J. Cybisa *Notatki malarskie. Dziennik 1954-56*<sup>7</sup>.

Świat ma urodę pikturalną, to jest to, co trzeba osiągnąć w malarstwie – pisze Cybis<sup>8</sup>.

Nie wyobrażam sobie malarstwa bez koloru – mówi Tarasewicz – bez niego nie można go zrozumieć, (...) dla mnie malowanie samo w sobie jest tak bogate, doznaje tylu porażek, że nie czuję potrzeby sięgania do czegoś nowego<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> J. Modzelewski, *My i oni*, (w:) *Pokaz, las, chmura, a nad chmurą dziura*, BWA, Lublin 1983.

<sup>7</sup> J. Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954-56*, Warszawa 1980.

<sup>8</sup> Tamże, s. 19.

<sup>9</sup> *Spróbuj powstrzymać się od przekładania wszystkiego na rzeczywistość... Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Marek Wasilewski*, „Czas Kultury” 1996, nr 2, s. 59-63.

Wydaje się, że w słowach Tarasewicza i konsekwencji w wyborze malarstwa jako jedyne go środka przekazu odbija się w jakiejś mierze postulat Józefa Czapskiego:

(...) każdy malarz polski powinien by zaczynać od Cybisa jak od pieca, przejść przez jego surową, bogatą i trudną szkołę koloru, bo wtedy dopiero może poczuć się wolny i liczyć na to, że jego fantazja czy zainteresowania nie wyrzucą go na pozamalarskie manowce (...) <sup>10</sup>.

Zapytany o Cybisa, Tarasewicz przytacza znaną opinię, że jako dydaktyk przyczynił się on do narodzin szeregu przytłoczonych indywidualnością mistrza „małych Cybisów”. Rzecz nie w tym, by wietrzyć hierarchiczną zależność, lecz że Tarasewicz związki te stereotypizuje, manipulując pojawiającymi się tropami. Wpływu Cybisa nie tłumaczy wszak skłonność do narzucania swojego punktu widzenia, odwrotnie raczej, złożoność jego relacji do innych malarzy. Czapski wspomina, że

miarą tego artysty było to, że nie szukał wcale „podcybisów”, ale że umiał zachęcić do pójscia własną drogą. Jednocześnie indywidualność jego była na tyle silna, że mógł być szkodliwy wbrew własnej woli <sup>11</sup>.

Tak ujęte powinowactwo ma jednak charakter ogólny i dotyczy zapewne wielu innych twórców. Zasadność przywołania postaci Cybisa ukazuje szersze porównanie *Notatek* z tekstem pracy magisterskiej i wypowiedziami Tarasewicza. Przytoczenie w tym miejscu kilku fragmentów pozwoli na zakreślenie istotnego rysu tego procesu.

Zarówno w *Notatkach*, jak i w wypowiedziach Tarasewicza, odbiorca wprowadzany jest bez oporów w „szarość” malarskiego rzemiosła. Dowiadyuje się o powszedniości porażek, przypadkowości wielu działań i efektów pracy, zniechęceniu czy frustracjach. „Nie lubię, kiedy z samego procesu oddychania robi się filozofię” – mówi Tarasewicz, często sprowadzając rozmowy na opis zwyczajności artystycznej pracy, codziennego rytmu życia, niezależnych od artysty zbiegów okoliczności <sup>12</sup>. Postawę artysty dobrze charakteryzują słowa Cybisa: „Trzeba wziąć na siebie ten trud z pokorą. Innej drogi nie ma” <sup>13</sup>.

Artystów łączy przekonanie o uobecnianiu się w sztuce wartości dostępnych wyłącznie poprzez sztukę, w jedynie dla niej właściwym języku, będących synonimem esencji, prawdy czy istoty. „Co to jest prawda? – pyta Cybis – (...) Być może sztuka jest jedyną rzeczą, która bez prawdy nie potrafi się obejść” <sup>14</sup>. W ujęciu Tarasewicza prawda sztuki ujawnia się tam,

<sup>10</sup> J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 148-149.

<sup>11</sup> Tamże, s. 147.

<sup>12</sup> Wasilewski, op.cit., s. 61.

<sup>13</sup> Cybis, op.cit., s. 86.

<sup>14</sup> Tamże, s. 79.

gdzie dzieło przemawia bez żadnego komentarza, gdzie malarstwo broni się samo, „kiedy płótna wiszą na ścianie obok siebie, a ludzie patrzą na nie” lub kiedy przeglądają album – historię malarstwa złożoną z samych reprodukcji, bez komentarzy specjalistów. Istotą sztuki w takim ujęciu wyróżnia nieprzekładalność na słowo, ale zarazem też niezachwiana pewność jej obecności i doświadczenia. Zapiski Cybisa, podobnie jak np. dzienniki Delacroix czy wypowiedzi Cézanne’a, dowodzą jednak, że słowo wypowiedziane w sprawie „prawdy sztuki” może być przenikliwym środkiem na emocjonującej drodze jej poznawania. Tarasewicz neguje sensowność mówienia o malarstwie.

Wspólne dla obu twórców jest unikanie operowania gotowymi, klarownymi wyjaśnieniami fenomenu sztuki. Nie próbując tłumaczyć czy uprzedzać „sekretów” rzemiosła, zwracają uwagę na sferę szczególnych doznań, będących udziałem twórcy w obliczu tajemnicy tworzenia.

Prawidłowo rozwiązane płótno – pisał Cybis – jest czymś jedynym w swoim rodzaju, lecz trzeba tego doświadczyć, aby stwierdzić ze zdumieniem, jak mało ta prawidłowość zależy od nas.(...) Jest taki moment w trakcie malowania obrazu, gdzie jakaś plama położona często nieświadomie scala wszystko. Moment ten jest prawie zawsze zaskoczeniem dla nas i rewelacją naszej podświadomej woli.(...) najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię<sup>15</sup>.

Cały problem polega na tym – mówi Tarasewicz – że to, co jest malowane, nie jest możliwe do umotywowania (...), najpiękniejsze jest w tym wszystkim, że świat nie jest możliwy do rozpisania do końca. Widzenie sztuki jest sprawą osobistą, nie do wnikięcia przez inne osoby. Jeśli ktoś nie widzi po prostu, to nie ma rady<sup>16</sup>.

Słowa Tarasewicza jednak brzmią ogólniej i kategoryczniej zarazem. Przywołują jak gdyby szerszy pogląd, z którym można się utożsamić, bo bliski jest osobistemu przecuciu tego, jak ze sztuką się rzeczy mają. Refleksja Cybisa jest precyzyjniejsza, za czym stoi zapewne także doświadczenie lat. Jest przede wszystkim jednak upartą próbą dotarcia do wymykającego się wypowiedzeniu doznania, zapisem olśnień, za którymi kryje się bardziej podtrzymywana przez czas intuicja niż dające się uznać za trwałe – przeświadczenie.

Prowadzone dalej porównanie pokazuje, że napięcie między na pozór bliską w tonacji refleksją twórców, związane jak gdyby z różnicą w sile ich przekonywania, jest charakterystyczne. Z dziennika Cybisa:

Co to jest prawda? Artysta tego nie wie. Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Tamże, s. 174.

<sup>16</sup> Wasilewski, op.cit., s. 60.

<sup>17</sup> Cybis, op.cit., s. 79.

i z pracy Tarasewicza:

(...) jeden warunek musi być zawsze spełniony, warunek prawdy artystycznej. Artysta, który oszukuje siebie, nie powinien nigdy malować<sup>18</sup>.

Zdaje się, że mowa w tych słowach o tym samym, że Tarasewicz dobitnie i lapidarnie ujmuje myśl Cybisa. Dokonuje się jednak istotne przesunięcie w wydźwięku treści. Słowa Tarasewicza stają się aforystycznym postulatem bezwzględnej szczerości, niezależnym od intymnego, jednostkowego doświadczenia. Aforyzmy mają dźwięk czegoś definitywnie i nieodwołalnie rozpoznanego i określonego, czegoś, co każe węszyć w pobliżu obecność retoryki.

Śledząc inne, dające się odnieść wzajemnie wątki, widzimy, iż pojawia się aspekt jak gdyby ukrytej, ujawniającej się nie wprost modyfikacji sensu w zależności od bagażu doświadczeń stojących za wypowiedzianymi słowami.

Z pewnością – pisze Cybis – nie wykonanie, ale rozstrzygnięcie płótna było kiedyś naszym programem i dochowanie wierności zasadzie gry. Lecz gdzież się to podziało i kiedy znikło. Ja myślę, że ludzie przestali być cierpliwi, chcieli pokazać, że coś umieją, zaczęły się pojawiać gotowe obrazy, (...) czy i ja nie miałem podobnych pokus i czy się przed nimi ustrzegłem?<sup>19</sup>

Gdy widzę – mówi Tarasewicz – ilu ludzi, którzy kończyli ze mną studia, przestaje lub dawno już przestało malować – podkreślam malować, a nie wykonywać obrazy, to myślę, jak to dobrze, że mogę obronić to, co robię<sup>20</sup>.

W wypowiedziach tych wskazać można dwa identyczne wątki: podkreślenie zasadniczej jakościowej różnicy między rozstrzygnianiem-malowaniem obrazu a jego wykonaniem oraz spojrzenie na ludzi, którzy się temu sprzeniewierzyli. Napięcie różnicujące te fragmenty jest jednak uderzające. Refleksja Cybisa, pełna wątpliwości, pojawia się po latach jako rodzaj rachunku z zamkniętego już okresu. Tarasewicz, jak gdyby bogatszy o te wyznania, zakłada pewien program, któremu należy być wiernym, ale stwierdzając, że się udało, konstatuje coś, co jedynie w przyszłości może znaleźć potwierdzenie.

Sądźmy, że pisząc o „gotowych” obrazach, Cybis, poza doraźną krytyką abstrakcji lat 50., dotknął zmieniającej się kondycji malarstwa w wieku XX. Pragniemy w tym miejscu postawić tezę, iż malarstwo Tarasewicza, przejawiając cechy tej zmiany, wyciąga z niej daleko idące konsekwencje, czyni z zarzutu wartość, a to przez to najpewniej, że artysta „pozostaje prawdziwy”, w zgodzie z własnym malarskim instynktem.

<sup>18</sup> Tarasewicz, op.cit.

<sup>19</sup> Cybis, op.cit., s. 118.

<sup>20</sup> N. Cieślińska, *Leon Tarasewicz*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7-8, s. 189.

Retoryczny, niejako z drugiej ręki charakter refleksji werbalnej, powodujący wrażenie braku immanentnej z nią zgodności dzieła, winien być zatem uznany za aspekt drugorzędny.

#### OBRAZ, ZANIM STANIE SIĘ ...

Każdy z obrazów Tarasewicza z II połowy lat 80. operuje jednym motywem, powtarzanym w kolejnych realizacjach w coraz to innych układach kompozycyjnych. Przekształcenia idą w kierunku zwielokrotnienia figur i ściślejszego wypełnienia nimi pola obrazowego. Prace te – przedstawiające ptaki, nagie pnie czy zbudowany z ciemnych stożków las, powstawały równolegle. Proces ten można widzieć jako rodzaj wyliczania, tak wątków tematycznych, jak i rozrastających się na płaszczyźnie form, zakreślającego krąg inspiracji charakterystyczny dla artysty. Przytoczmy w tym miejscu raz jeszcze słowa Cybisa:

Dopóki nie zmieni się przedmiotu na płamę, znak, dopóty nie ma co mówić o malarstwie. Teoretycznie każdy to wie, jak jednak trudno to zrobić<sup>21</sup>.

Patrząc na obrazy Tarasewicza uderza łatwość, z jaką artysta odnajduje ich ostateczną, trafiającą w sedno formę. Zdaje się, że nie stoi za nimi trud tworzenia, że nie są owocem cierpliwości, powolnego dochodzenia do umykającego rozstrzygnięcia, co dla Cybisa było tyleż obciążeniem, co autentycznym doświadczeniem twórczym. Kształtowanie form szerokim pociągnięciem pędzla pozostawia dzieło jak gdyby w zawieszeniu, gdyż każda wersja pomysłu wymusza kolejne, a żadna nie przynosi rozstrzygnięcia. Malowanie Tarasewicza, choć eksponuje w sposób ostentacyjny wartość tworzywa, nie poczynia się z drażenia w materii, nie zмага się z jej uformowywaniem. Uznanie obrazu za skończony dokonuje się tam, gdzie dopiero otwiera się droga, na której opór materii może zostać przezwyciężony. Analogicznie, kiedy w późniejszych pracach Tarasewicz pokrywa płótna bądź ściany ciągami pasów, nakładając wiele dni jedną warstwę farby na drugą, towarzysząca temu powolność tworzenia wymaga innej cierpliwości, innej koncentracji niż drażnienie w materii w odkrywaniu jej nieprzewidywalnych właściwości, tak kolorystycznych, jak i fakturowych, choćby na niewielkiej powierzchni. Uwagi te, mimo że nieprecyzyjne i nie wykraczające poza oddanie ogólnych wrażeń, skłaniają do namysłu w przeczuciu dokonującej się w tych dziełach zmiany statusu pola obrazowego, zmiany charakteru jego współgrania z materią farby i przez to relacji płaszczyzny do widza – kształtowania się innej formuły obrazu niż ta, do której przyzwyczaiła nas tradycja kolorystyczna. Wrażenie „gotowości” obrazów Tarasewicza rodzi oparcie kształtów niejako

<sup>21</sup> Cybis, op.cit.

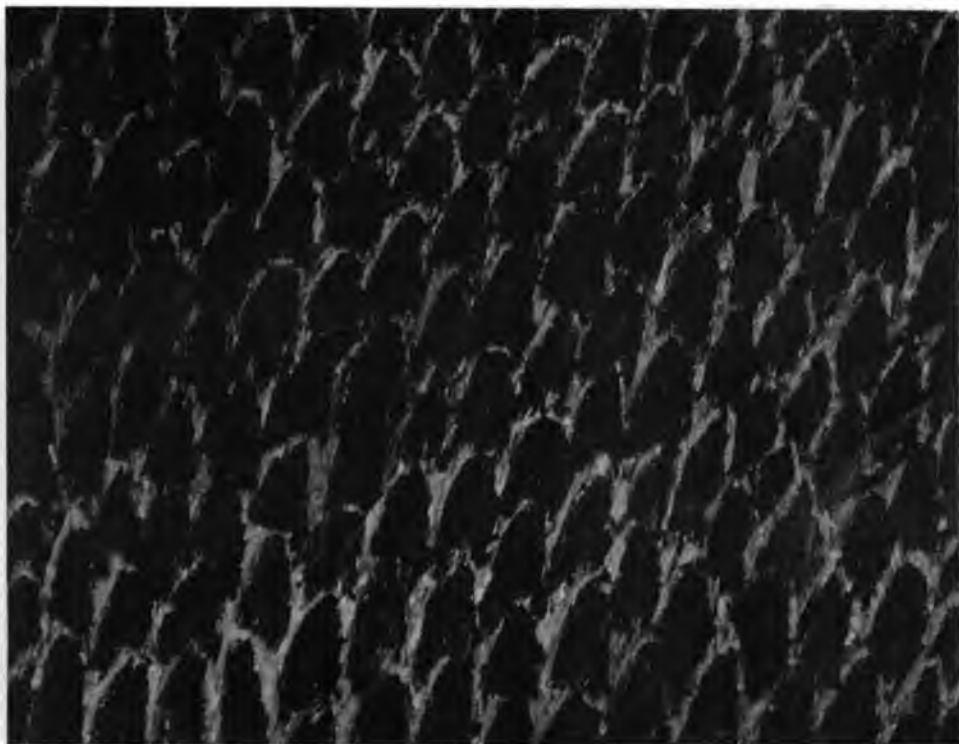


Ryc. 1. Leon Tarasewicz, 1982 [„Odra” 1987, nr 12; *Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]

wprost na podstawowych napięciach kierunkowych płaszczyzny, pionie, poziomie i przekątnych (powstała w ten sposób jasna struktura utożsamiana jest często w krytyce z uobecnianiem się „archetypicznego porządku natury”). Wprost przez to, że obrazy nie tyle z ukrycia odwołują się w swej konstrukcji do głównych sił pola, co niejako na wstępie obwieszają swoją opartą na nich prostotę. Rezygnują jak gdyby z osobiowości i jedyności rozwiązania, które uprawomocnia obraz przez niejawne zespolenie ze strukturą pola. Ta w rezultacie staje się dla kształtowania formy drugorzędna. Płaszczyzna wchodzi z widzem w bezpośredni kontakt. Obce jest jej „trwanie w milczącej indyferencji i wyrzekanie się stopniowo, poprzez elementy świata przedstawionego swej nienaruszalności”<sup>22</sup>.

Prześledzenie relacji obrazu do widza niech rozpocznie stwierdzenie, że to, co przedstawione, nie mieści się jak gdyby w kadrze obrazu, opuszcza pole. Porównując dwa wczesne obrazy Tarasewicza, powstałe jeszcze podczas studiów, można uchwycić początki kształtowania się takiej formuły (il. 1, 2). Wcześniejszy wypełniają równomiernie drobne elementy –

<sup>22</sup> M. Bryl, *Płaszczyzna, Ogląd, Absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” VI, 1993.



Ryc. 2. Leon Tarasewicz, 1983 [„Odra” 1987, nr 12; Tarasewicz, BWA Katowice 1995; Leon Tarasewicz, Malmö Konsthall Malmö 1992; Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński, CSW Warszawa 1997]

żółtawe pionowe pociągnięcia pędzla, które tworzą pozbawioną wewnętrznych napięć misterną strukturę. Jednakże zamierzone, jak sądzę, wrażenie nieskończoności układu i ewokowany przez to bezmiar form natury, przekraczający granice pola, nie jest zadowalający. Przedstawienie przynależy całkowicie do pola ze względu na umowny, neutralny do znaczącego status granicy. Drugie rozwiązanie, przy podobnym ogólnym zamyśle, wprowadza wyraźne ukierunkowanie elementów formalnych. Ciemne stożki, wylaniając się jeden zza drugiego, odchylają się w lewo i zarazem potężnieją zyskując na szerokości tak, że całość układu rozwija ku górnym narożnikom pola. Jednocześnie w dolnej połowie wylania się obszar wyznaczony przez jaśniejszy obrys stożków, zbliżony kształtem do trójkąta mierzącego w centrum i osadzonego szeroką podstawą na granicy pola. Ciepłe światło niejako wyodrębnia tę partię lasu ku widzowi. Powstaje w ten sposób miejsce osadzenia widza w obrazie, zbliżone w zamyśle do znanych z obrazów C.D. Friedricha (*Mnich nad brzegiem morza*) „platform widokowych”, na których stoją samotnie patrzący. Pokrewieństwo



Ryc. 3. Leon Tarasewicz, 1984 [„Odra” 1987, nr 12; Tarasewicz, BWA Katowice 1995; Leon Tarasewicz, Malmö Konsthall Malmö 1992; Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński, CSW Warszawa 1997]

dotyczy tych zwłaszcza obrazów Friedricha, które przedstawiają pojedynczą postać wpatrzoną w pejzaż, a to ze względu na oszczędność rozwiązania i zawartą w nim możliwość „łatwego” zrezygnowania z postaci na rzecz bezpośredniego odniesienia do widza, przy zachowaniu rozrysu partii krajobrazu (por. il. 3 z Friedricha *Szaser w lesie*). Mogły też dzieła te być przechowywane w muzeum pamięci Tarasewicza jako rozwiązanie szczególnie sugestywnie oddające bezmiar natury. W obrazie Tarasewicza powstaje jednocześnie napięcie między zawartym w określonym kształcie miejscem osadzenia widza a rozproszeniem, uwolnieniem elementów w pozostałych partiach obrazu.

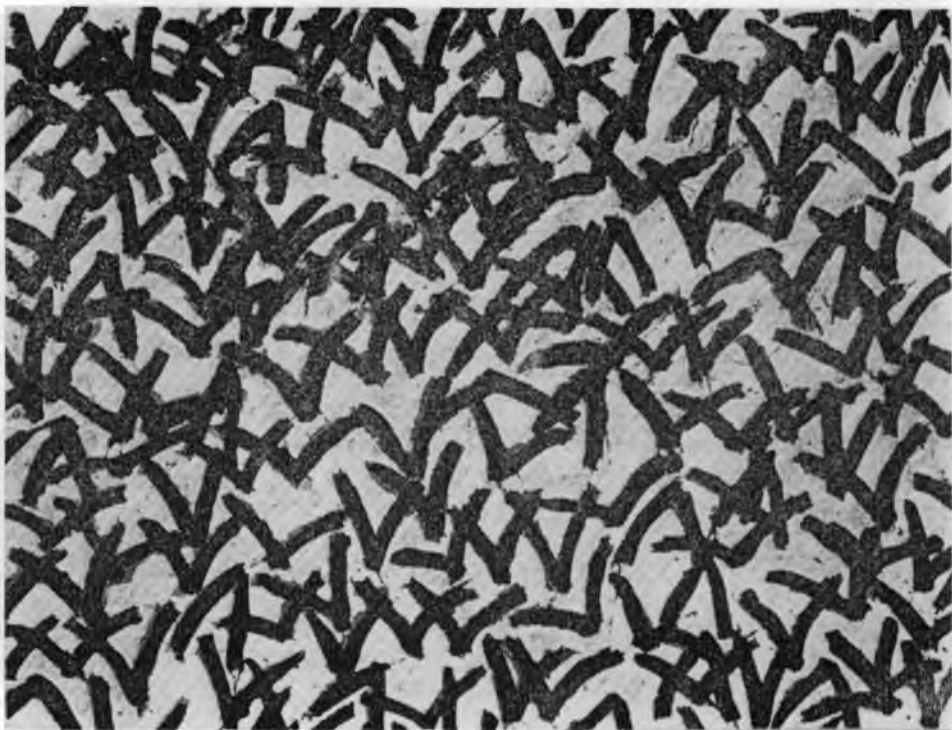
Dla tak pomyślanej strategii określenia percepcji widza istotne jest rozegranie centrum obrazu. W wielu pracach jego właściwość spinająca kompozycję zostaje umniejszana. Formy, przemierzające w jednolitym ciągu płaszczyznę, zdają się przesłaniać środek pola bądź go omijać. W innych centrum zostaje wskazane, ale jawi się niejako na moment, włączone w dominujący bieg form. Na płótnach przedstawiających stada

ptaków moment zatrzymania oglądu stanowią zwrócone przeciwnie do siebie, domykające się pary skrzydeł, ale wskazują one zawsze na poblizze centrum. Nie zostają w nim osadzone, lecz pozostają w chwili tuż przed lub tuż za, zbliżając się lub je opuszczając.

Jedno z wczesnych przedstawień ptaków pochodzi z 1984 roku (il.4). Biała płaszczyzna odbierana jest jako nieruchoma, scalająca jakość. Tworzy pierwszy porządek odniesienia do widza. Zarazem motyw skrzydeł, jako dający się identyfikować, tworzy równorzędny poziom percepcji. W kontraście ze stabilnością płaszczyzny układ form zdaje się nietrwały, „rozlatuje się”. Wzrok widza zostaje pochwycony przez regularną, wykreśloną w „V” skrajną formę po lewej, unieruchomioną w pionie i na poziomej osi obrazu. Jednocześnie zaś jest rozpraszany przez formę tuż przy osi, o przeciwnym układzie skrzydeł, wytracającą niejako sprężystość sąsiedniej i inicjującą ruch ku prawej. Spojrzenie uaktywnione obecnością kolejnej formy, w pobliżu centrum, otwierającej się ku górze, podejmuje kierunek. Bezgraniczność przestrzeni, w którą uchodzi i wyjście poza



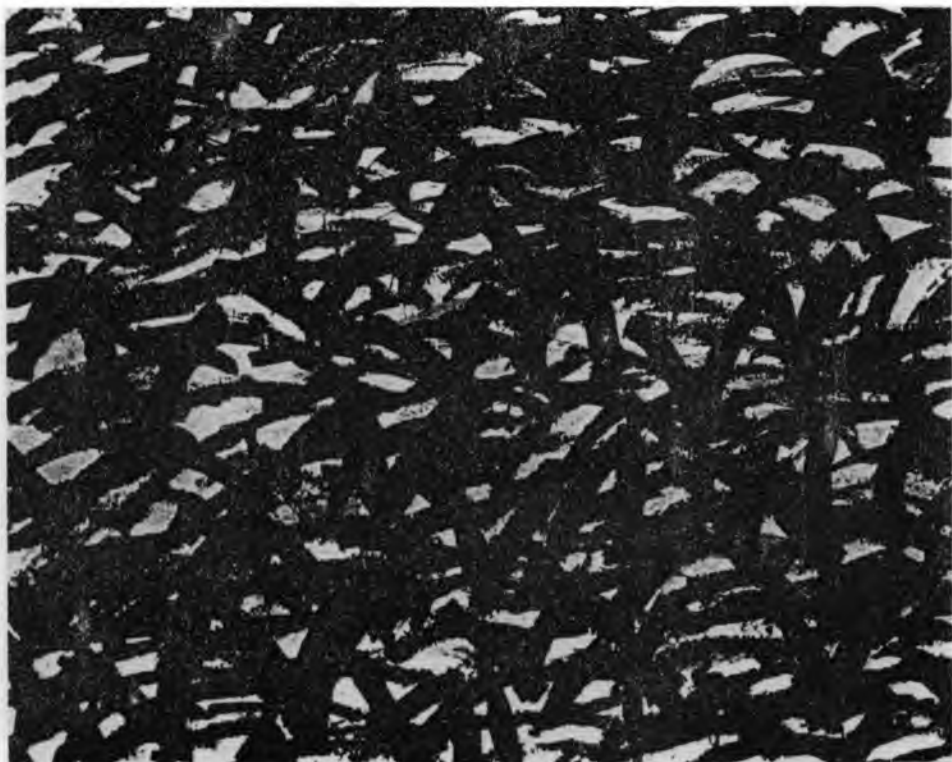
Ryc. 4. Leon Tarasewicz, 1984 [„Odra” 1987, nr 12; *Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]



Ryc. 5. Leon Tarasewicz, 1985 [„Odra” 1987, nr 12; *Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]

krawędzie pola wyznacza ostatnia forma ptaka, umieszczona najniżej. Szeroką rozwartością skrzydeł podkreśla rozległość tego, co powyżej i jednocześnie jednym łukiem, uciętym w połowie swej długości, opuszcza płaszczyznę.

Na innym płótnie z tej serii formy wypełniają pole równomiernie (il.5). Miejsce pochwycenia widza tworzy powtarzająca się także w pozostałych obrazach z ptakami forma opuszczonych skrzydeł w lewym dolnym rogu płaszczyzny. Wyodrębnia tutaj niewielki, ale w stosunku do całości pola odbierany jako pusty skrawek płaszczyzny. Zarazem przez nadanie jej formy klina włączona zostaje w obręb pozostałych, porzucając to puste miejsce za sobą. Odniesienie do widza uchwytne jest raz jeszcze w pobliżu centrum pola, w układzie dwóch domykających się ściśle form skrzydeł, wokół których zdają się rozpościerać pozostałe, uchwytne niejako przez moment. Tak wyróżniony kształt przesunięty jest nieco w prawo i w dół, a zazębianie się przerwane – ramiona biegną ku prawej niezełącznięte. „Centrum” staje się przypadkowe, podporządkowane całościowej



Ryc. 6. Leon Tarasewicz, 1985 [„Odra” 1987, nr 12; *Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]



Ryc. 7. Leon Tarasewicz, Galeria Foksal, Warszawa 1985

dyspozycji znaków, w którą zostaje włączone – porwane niejako przez ruch stada. Obrazy z ptakami i, jak można sądzić, pozostałe nie powstawały spontanicznie, od machinalnego ruchu ręki, ale były kontrolowanym wypełnieniem płaszczyzny. Świadczy o tym podjęcie identycznego niemal jak w powyższym przypadku układu form w innej realizacji, jedynie ze zmianą w konkretnym miejscu ich biegu.

Przywołajmy obraz z motywem drzew z roku 1984 (il. 8). Forma pierwsza z lewej, tyleż cofnięta, w nieokreśloną zaśnieżoną przestrzeń, co skurczona, zmniejszona względem pozostałych, pojawia się w podobnym miejscu jak ptak na obrazie z tego samego roku. Wyrazne pogrubienie pnia



Ryc. 8. Leon Tarasewicz, 1984 [„Odra” 1987, nr 12; *Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]

pozwała określić ją jako początek układu i odnieść, pozostawiając po drodze pośrednią do największej formy umiejscowioną przy pionowej osi pola, a tę z kolei do pozycji widza. Pozostawanie nie na osi, lecz przy osi, pochwytywanej niejako gałęziami, rodzi napięcie, które domaga się



Ryc. 9. Piotr Potworowski, *Zachód słońca w Kazimierzu* 1958-59 [Zdzisław Kępiński, *Potworowski*, Warszawa 1978]

ukierunkowania. Ruch form, już po przekroczeniu osi, zostaje zwrócony ku górze, do prawej granicy pola i przejęty przez dwie ścieśnione sylwetki drzew, ponownie zmniejszonych, wychodzących poza płaszczyznę. To zaś, co jest z płaszczyzną tożsame – biel – osadza spojrzenie widza wbrew dynamice form, w dolnych „pustych” partiach obrazu. W jednej z rozmów wspomniał Tarasewicz o Piotrze Potworowskim, wymieniając go wśród najbardziej przez siebie cenionych malarzy<sup>23</sup>. Wiedzeni tym wątkiem, porównajmy to przedstawienie z obrazem Potworowskiego *Wschód słońca w Kazimierzu* (il. 9). Zastanawia analogia w wyznaczaniu sylwetom drzew podobnych miejsc na płaszczyźnie, z lewej, w pobliżu centrum i na skraju płótna, przy prawej krawędzi. Motywy sprowadzone do umownego znaku malowane są zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, zarazem z powściągliwie prowadzonym zarysem bezlistnych gałęzi. Przy takiej ogólnej dyspozycji daleko się jednak różnią. Drzewa u Potworowskiego odsłaniają

<sup>23</sup> J. Koźbiel, *Leon Tarasewicz*, „Obieg” 1991-1992, nr 11/12, s. 7.

swój wewnętrzny niejako szkielet, plastyczną bardziej niż zaobserwowaną w naturze zasadę jawienia się na płaszczyźnie. Trudniej o nich, inaczej niż u Tarasewicza, powiedzieć, że są оголоcone z liści, raczej, że bezliśtność jest ich naturą, że ich nigdy nie miały. „Rozrost” form wpisany został w poziome podziały barwnych pasów, na których brzegach zatrzymują się i wyrastają nowe odgałęzienia. Przykładem jest napęczniała i jakby z innego porządku przejęta czarna forma na czubku mniejszego drzewa. Jedne formy przechodzą w inne, podejmując ich bieg wedle podziałów na płaszczyźnie. W obrazie Tarasewicza sylwety drzew tak są wydobyte, by zyskiwały zdecydowanie silniejszą intensywność wyrazu niż białe tło. Nakierowane w ten sposób na widza, a zarazem pochłaniane i przysyłane biela, sprowadzają pochwycony wzrok na płaszczyznę, tam tocząc zmagania o uwolnienie się z jej niewzruszonej statyczności.

Motywy wyłaniają się zza granic pola i za nimi nikną. Niezależnie czy widzimy je z oddali, czy z bliska, zawsze pojawiają się w polu jakby w najeździe kamery. Biegną w różne strony, zmuszając wzrok do podążania za nimi i kierując do wyjścia poza płaszczyznę. Natura ruchu przez nie wywołanego wydaje się nie zależeć od struktury pola. Przeciwnie niż kondycja widza, nastawionego na harmonijne ogarnięcie całości, co sprawia, że układ – ruch form zostaje przez niego niejako odprowadzany wzrokiem. Właściwa percepcji tendencja do przemierzania płaszczyzny z lewej ku prawej jest często (także w przedstawieniach pól i pni) podważana taką dyspozycją elementów, która podejmując „naturalny” kierunek percepcji, zazwyczaj wzdłuż wznoszącej przekątnej, pozostawia dominantę – najjaśniejsze partie obrazu przy lewej krawędzi pola.

Widz doświadcza dyskomfortu, gdyż będąc odniesionym przez jeden z elementów układu do tego, co jako oczywiste rozpoznawalne – form natury, uświadamia sobie niemożność ich oswojenia, w nich zadomowienia, postrzegając zamkniętą płaszczyznę jako podstawowe ograniczenie. Sądzimy zarazem, iż kruchość obcowania z naturą, ambiwalencja doznawania jej totalności i obcości jednocześnie jest istotnym doświadczeniem obrazów Tarasewicza, mimo, a może właśnie dlatego, że artysta zda się być z nią nierozzerwalnie związany.

Stosunek obrazu do widza jest jednym z aspektów, może najłatwiej uchwytnym, przeformułowywania statusu dzieła i rozpatrywany w odosobnieniu nie może zdać sprawy ze złożoności tego procesu. Pozbawianie widza dystansu do dzieła sugeruje prowadzenie oglądu wzdłuż płaszczyzny, ale i, na co wskazują późniejsze realizacje ściennie, wzdłuż niej poruszanie, jak gdyby przeciwnie do charakterystycznego dla konesera gestu odstąpienia o krok do tyłu. Wraz z dokonującym się osłabieniem zależności płaszczyzny i znaczącego inicjuje strategię obliczoną na przekraczanie

uwarunkowań płaszczyzny jako zamkniętego obszaru kontemplacji, obszaru otwierającego się na transcendencję. Przedstawienie natury – pejzaż, podobnie jak kontemplacja, jako uświęcona forma obcowania z nią – nie są już możliwe.

Następny etap poszukiwań Tarasewicza wiąże się z próbą otwarcia znaczonego w przestrzeń – tym samym dalej idące związanie widza z przedstawieniem. Artysta podważa bierność – dystans widza, nie po to, by poszerzać horyzont metafizyczny, ale by nadać malarstwu status, którego istnienia nie sposób niczym uzasadnić, które dane – można odbierać jako „gotowe”, a którym pozostaje tylko (wzdłuż) towarzyszyć.

### WOKÓŁ „CZYSTEGO” MALARSTWA

Stwierdziliśmy, że przewyżczanie ograniczeń płaszczyzny ukazuje napięcie powstałe w jej relacji do materii malarskiej – znaczonego. Zagadnienie materii malarstwo Tarasewicza stawia przed widzem w sposób niejako oczywisty, bliski takiego rodzaju nachalności, która powoduje, że jej obecność przestaje budzić zastanowienie, jakby wiadomo było z góry, po co jest – żeby malarstwo było malarstwem. Na sens takiego jej użycia naprowadzić może porównanie obrazów artysty z innymi dziełami, głównie z kręgu awangardy europejskiej, które zdają się operować pokrewnymi rozwiązaniami wizualnymi. Pozwoli też na ominięcie alternatywy, jaką kreśli krytyk:

Z tej nieprzekładalności (na słowo – przyp. M.H) bierze się trudność interpretacyjna. Interpretacja sprowadza się do opisu wrażenia. Można podziwiać pejzaż, (...) a można też kontemplować czysto abstrakcyjną kompozycję<sup>24</sup>.

W refleksji nad sztuką, napięcie między językiem a dziełem, opór dzieła przed przełożeniem jego właściwości na słowo są podnoszone wielokrotnie jako bezwzględnie znamienne dla istoty dzieła sztuki. W powyższym przypadku jednak wniosek taki, któremu przypisuje się wartość aksjologiczną, sformułowany zostaje bez próby uczynienia języka właściwym wobec dzieła (bo jedynym możliwym) nośnikiem znaczeń, sformułowany bez szerszego opisu, przez uznanie abstrakcyjności formy za wystarczającą tego podstawę.

Autonomiczność wartości malarskich uderza najsilniej w instalacjach przestrzennych z lat 90. Tarasewicz pokrywa wielometrowe płaszczyzny zastanych lub wstawionych w przestrzeń galerii ścian barwnymi pasami lub, rzadziej, „bezładnymi” plamami. Prace te uważane bywają za osiągnięcie stadium „czystego malarstwa”, zwieńczenie drogi zapoczątkowanej

<sup>24</sup> M. Charyło, Ł. Gorczyca, *Świętowanie malarstwa*, „Art & Business” 1995, nr 7-8.

już w latach 80., kiedy motywy przyrody, choć łatwiejsze do rozpoznania, zawsze schodziły na plan drugi przed zagadnieniami czysto malarskimi<sup>25</sup>. Nie próbuje się wszak wskazać, gdzie miałyby się zaczynać „czystość” malarstwa, dlaczego miałyby ją konotować kompozycja pozbawiona odniesień do rzeczywistości. Czy nie „czyste malarstwo” mógł mieć na myśli Maurice Denis, podając słynną definicję obrazu, a po nim Malewicz albo Rodczenko? Zanim uznamy twórczość Tarasewicza za kolejny przejaw myślenia w kategorii „punktu szczytowego” sztuki malarskiej, wskaźmy z początku, iż obrazy artysty najściślej domagają się postawienia w kontekście tych poetyk awangardy, które były wyrazem poszukiwania formuł doprowadzonych do kresu kształtowania wizualnego, co nie przesądza o umieszczeniu ich na tożsamym horyzoncie ideowym.

Artysta nie prowadzi z dorobkiem tych twórców dialogu na płaszczyźnie teoretycznej. Nie problematyzuje awangardy poprzez cele, jakie stawiała na drodze przebudowywania świata, ale pyta o dzieła, jakie pozostawiła. Przywołajmy ponownie obrazy z motywem ptaków. Artysta wychodzi od kilku kształtów w taki sposób, by pokrywały się z powszechnie przyjętym kodem, który każe kilka par połączonych czarnych łuków uznać za latające ptaki. Dalej zagęszcza motyw tak, by w oparciu o niego zbudować strukturę, która w jednakowy sposób określałaby każdy fragment pola (il. 6). Obrazy te przywołują podobny proces znany z twórczości Mondriana. Chodzi o wizerunki upraszczanej do siatki pionów i poziomów jabłonki. Nieistotne, na ile te kilka szkiców odzwierciedla poszukiwanie języka plastycznego przez Mondriana, gdyż przywołane zostają niejako w charakterze toposu, którego znajomość rozpoczyna się już od pierwszych zajęć plastyki w szkole (w popularnym podręczniku S. Stopczyka funkcjonuje pod hasłem neoplastycyzmu). Powody przyjęcia takiej postawy przybliży przyjrzenie się efektom pracy. W obrazach Holendra forma ograniczona do pionów, poziomów, kolorów podstawowych i bieli otwiera pole do nieskończenia wielu układów oddających poszukiwaną przez artystę harmonię. Język doprowadzony zostaje do miejsca, w którym pozostaje jedynie możliwość powtórzeń, poza którym obraz staje się elementem rzeczywistości – perspektywa taka leżała zresztą w zamyśle innych twórców awangardy, Strzemińskiego czy Rodczenki. Serie z ptakami lub choinkami Tarasewicza dochodzą do momentu, kiedy forma zostaje przedstawiona nie jako konstruowanie porządku, ale jako zamazywanie powierzchni. Znaczące osiąga taki stan kondensacji i zagęszczenia, że zdaje się zrywać związek z płaszczyzną, przekraczać ją w poszukiwaniu ujścia dla niepohamowanej erupcji. Artysta zdaje się pokazywać, czym w istocie było powtarzanie tych samych wariacji formy – jej skost-

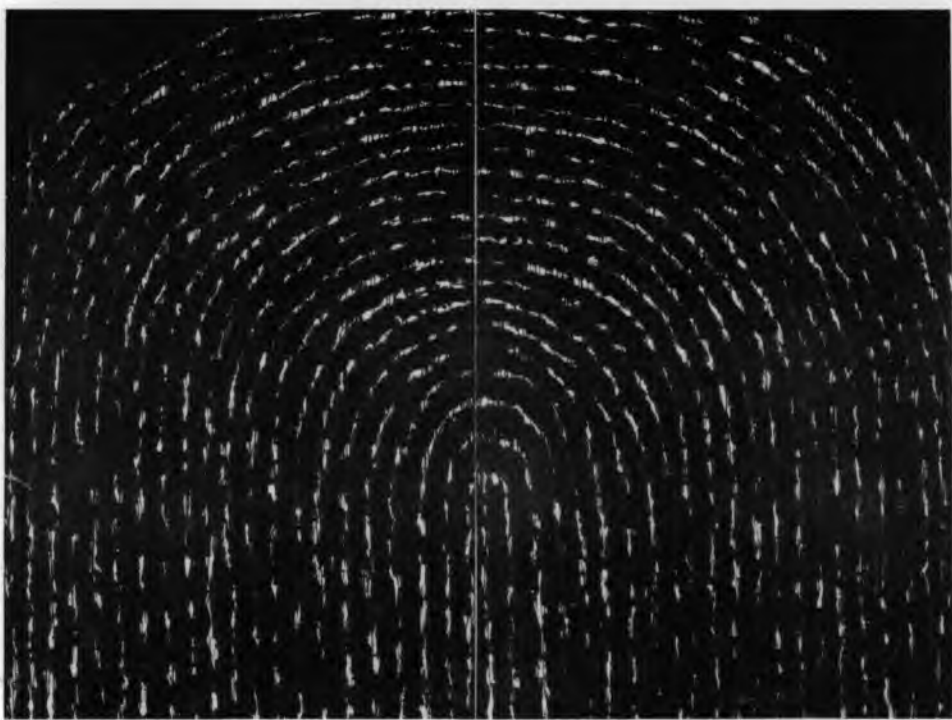
<sup>25</sup> Tamże, s. 8.

nieniem, zaś mówienie o symbolizowaniu porządku świata – nadużyciem. Transcendentny status ograniczonej, dwuwymiarowej płaszczyzny zostaje podważony. Poszukiwanie napięć w stosunku płaszczyzny do materii malarskiej wprowadzą w nowy wymiar późniejsze instalacje przestrzenne. Jedną z pierwszych prób była realizacja z warszawskiej galerii Foksal z 1985 (il. 7). Równie zagęszczone formy „rozlatują się” tym razem swobodnie po ścianach, niejako uwolnione ze ścieśnienia w jednym z naroży. Przełamywanie niezawisłości płaszczyzny idzie w kierunku stworzenia ostentacyjnej iluzyjności przedstawienia. Forma zdaje się ignorować płaszczyznę ściany, a więc warunek swej obecności. Efekt ten budowany był maksymalną gradacją intensywności pojawiania się kształtów – od ciemnych, silnie zakreślonych do zanikających w bieli. Rozwiązanie to odwołuje się jednak do tradycyjnej formuły – obrazu jako okna na świat. Poszukiwania z lat dziewięćdziesiątych pójdą inną drogą.

Spotykamy także w dorobku artysty dzieła, które, jak sądzę, wskazują na Malewicza. Sposób ich jawienia określa relacja czerni do bieli. Widzimy zarysy kształtów zbliżonych do kwadratów, jego pochodnej – rombu bądź figur powstałych przez dalsze załamywanie boków. Grupa ta przynosi rozwiązanie, które nie zaistniało w poszukiwaniach twórców awangardy i które wpisuje się w nie niejako w postaci brakującego ogniwa. Uzupełnia czarne na białym i białe na białym Malewicza czy czarne na czarnym Rodcenki propozycją białego na czarnym. O ile jednak biel i czerń u Malewicza oznaczały bieguny współczesnego i przyszłego doświadczenia czasu i historii – kondensację i rozpląnięcie się tworzącej świat energii, wyrażały rzeczywistość w jej metafizycznym wymiarze, u Rodcenki zaś były negacją tego wymiaru, tak w obrazach Tarasewicza biegunowy układ zostaje podważony<sup>26</sup>. Biel i czerń wzajemnie i oszczędnie zarazem przenikają się. Pokazany jest niejako początek tego procesu. Barwy dopełniają się, nie zaś znoszą. Eliminowana jest możliwość końcowej dominacji którejs z nich. Figury nie są ani czarne ani białe, jedna bądź dwie, jeśli za osobną uznamy wewnętrzną, obramowaną bielą. Przenikanie się spowodowane jest do wyeksponowania materii malarskiej. Biel zdaje się wydobywać z czarnego tła, ale i cofać, skrywać za nim, jednocześnie czarne smugi pojawiają się w białych prześwitach.

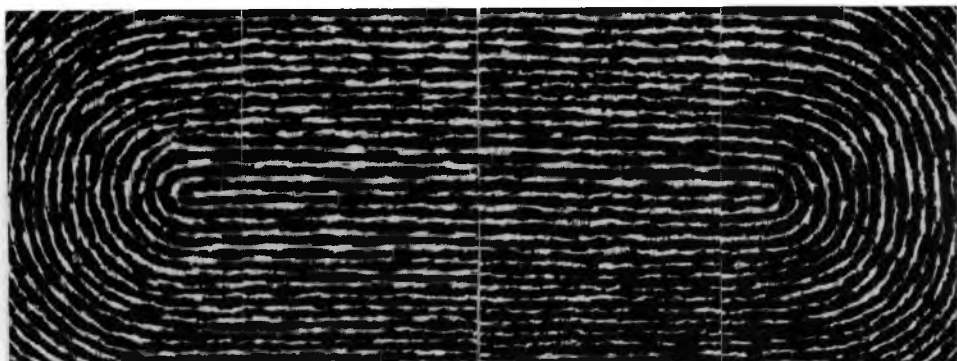
Niektóre z obrazów Tarasewicza z przełomu dekad znajdują partnera dialogu w pracach Franka Stelli. Tarasewicz, zachowując układ kompozycyjny, zmienia zasadę kształtowania form – pasów na płaszczyźnie

<sup>26</sup> P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985; tenże, *The Dialectics of Destiny*, „Artium Quaestiones” V, 1991, s. 85-98. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990; tenże, *W kręgu konstrukttywizmu*, Warszawa 1979.

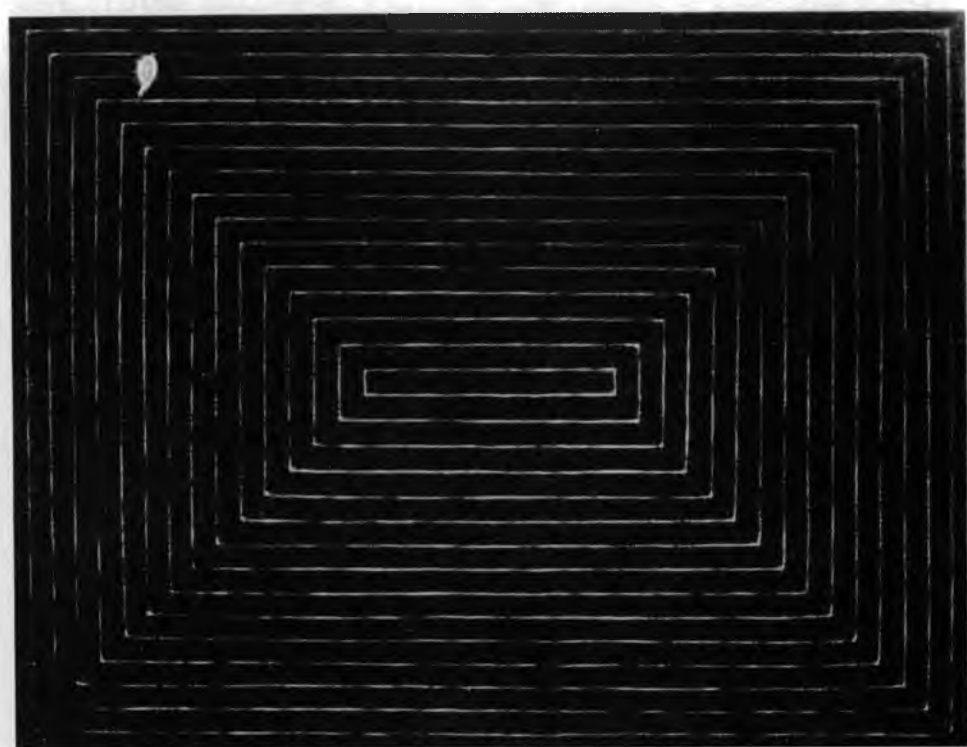


Ryc. 10. Leon Tarasewicz, 1990 [Tarasewicz, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński, CSW Warszawa 1997]

(il. 10). Jednym z głównych powodów kształtowania formy w obrazach Stelli jest jej podporządkowanie granicy pola. Układy pasowe stanowią powtórzenie granicy powierzchni swojego zjawiania się. Zostaje zniesione napięcie między przedstawieniem a jego naturalnym ograniczeniem, niezależnie czy obraz ma kształt tradycyjny – prostokątny, czy trójkątny albo wieloboczny. Na obrazie Tarasewicza bieg pasów rozpoczyna się od dolnej krawędzi pola. Dalej szerokim łukiem dochodzi do krawędzi górnej, zakręca o 180 stopni i ponownie styka się z krawędzią dolną. Pozostawione zostają w ten sposób w górnych narożach ciemne, puste „żagielki”. Przynależą one do porządku pola obrazowego – są tożsame z płaszczyzną. Skrajne pasy układu biorą swój początek poza płaszczyzną i „dołączają” do reszty. Zabieg ten powoduje, że bieg pasów toczy się niezależnie od kształtu płaszczyzny. Obydwa elementy – przedstawienie i pole obrazowe zdają się funkcjonować jednocześnie bez hierarchicznej zależności, na tej samej osi. Zasadnicze znaczenie zyskuje też sposób, w jaki pasy są od siebie oddzielone. Na obrazie amerykańskiego minimalisty prowadzone są niejako równocześnie, wszystkie naraz, bieg każdego z nich jest niezakłó-



Ryc. 11. Leon Tarasewicz, 1990 [Tarasewicz, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński, CSW Warszawa 1997]



Ryc. 12. Frank Stella, *Tomlison Court Park II* 1959 [Frank Stella, *Working Space*, Harvard University Press 1986]

cony torem sąsiedniego, łącznie stanowią elementy regularnej siatki geometrycznej. Pasy na obrazie Tarasewicza zdają się napierać na sąsiednie, pozostawiając jedynie wąskie szczeliny, by móc kontynuować swój bieg. Zdają się być prowadzone indywidualnie, jeden po drugim, zarazem po torach wymuszonych układem poprzednich. Narastają odśrodkowo, warunkowane jedynie granicą wewnętrzną. Sugerowany jest ciągły przyrost formy. Przeciwnie niż w przypadku obrazu Stelli, podkreślającego nieprzekraczalną, stojącą u podstaw kształtowania formy instancję granicy pola. Aspekt trzeci, nierozzerwalny z poprzednimi, wprowadza kontrast w sposobie traktowania materii malarskiej między polami żagielków a układem pasów. W partii żagielków fizyczność materii zostaje całkowicie skryta, w partii pasów – pozostawiona niejako w fazie kształtowania. Widoczny jest „jedynie” ślad kładzenia farby, to, co pozostaje po prowadzeniu pędzla, pochodna jego szerokości, smuga materii uznana za wystarczający powód malowania. Obraz z tego samego roku i mu podobne można traktować jako monumentalizację tych założeń (il. 11, 12).

Pojawia się też w dorobku Tarasewicza obraz o kompozycji centralnej (il. 13). Pracą tą podejmuje artysta wielokrotnie stawiane w historii malarstwa zagadnienie relacji kwadratu – kształtu płótna do formy koła. Zajmowało ono takich twórców, jak Malewicz czy Ad Reinhardt. Reinhardt analizował figurę centralną w szerszym wymiarze<sup>27</sup>. Operował formą krzyża i zwłaszcza mandali, której istota tkwi w zestawieniu dwóch elementów – kwadratu i koła. Choć celebrował twórczość artystyczną w niemal religijny sposób, podkreślał znaczenie materialności dzieła i estetyczny wymiar formy. Pole porównań Tarasewicza z Reinhardtem wydaje się przez to większe niż z Malewiczem. Przemierzenie go pozwoli także dookreślić stosunek Tarasewicza do tradycji artystycznej.

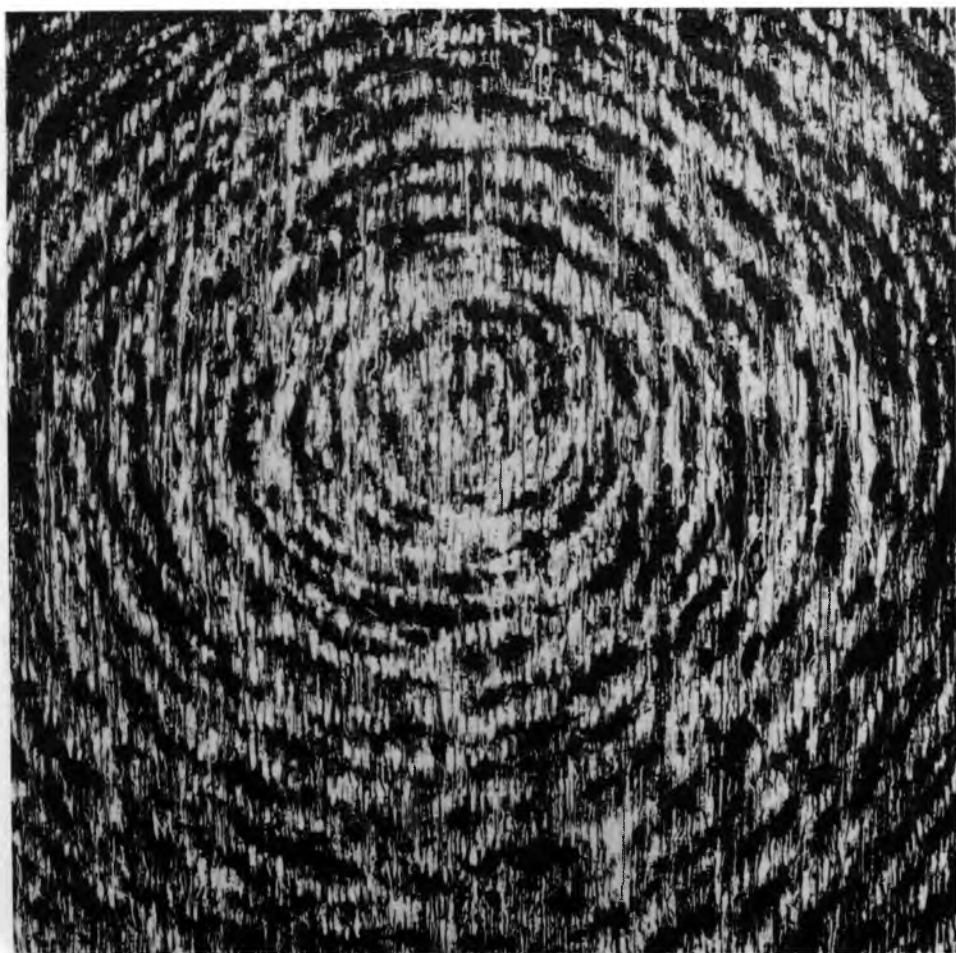
Jedyna droga w sztuce – pisze Reinhardt – pochodzi z pracy i odnosi się jedynie do tego, co zostało wykonane. Im więcej artysta pracuje, tym więcej jest do zrobienia. Artyści pochodzą od artystów, formy sztuki pochodzą od form sztuki, malarstwo od malarstwa<sup>28</sup>.

Pierwszym odniesieniem dla sztuki jest dla Reinhardta „poprzedzający ją rozwój, to, co powstało uprzednio, ale jedynie gdy jest to sztuka czy sta”. Stosunek obu artystów do tradycji jest zbliżony. Tarasewicz ujmując tradycję jako „przestrzeń, z której bierze to, co mu jest potrzebne” myśli w gruncie rzeczy podobnie<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> L. Brogowski, *Ad Reinhardt*, Gdańsk 1984, s. 16.

<sup>28</sup> Za: Brogowski, op.cit., w: *Art – as – Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt* (opr. B. Rose), Viking Press, New York 1975, s. 56.

<sup>29</sup> J. Paszkiewicz, *Leon Tarasewicz. Malarstwo*, „Radar” 1985, nr 24, s. 13.



Ryc. 13. Leon Tarasewicz, 1991 [Tarasewicz, BWA Katowice 1995; Leon Tarasewicz, Malmö Konsthall Malmö 1992; Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński, CSW Warszawa 1997]

Nastawienie artystów dobrze charakteryzuje G. Kubler:

Każde dzieło sztuki musi być rozpatrywane jako z trudem wywalczone rozwiązanie jakiegoś problemu (...), istotną sprawą jest to, że każde rozwiązanie wskazuje na istnienie problemu, dla którego podjęto już wcześniejsze rozwiązania. Choć więc sam problem zmienia się, gdy wzrasta liczba jego rozwiązań, to jednak w ogóle może się on ujawnić jedynie za pomocą łańcucha swych rozwiązań<sup>30</sup>.

Różnice zarysowują się w porównaniu dzieł. Reinhardt, nadając obrazom formę centralną, poszukiwał w niej cech zdolnych naprowadzić na

<sup>30</sup> G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, PWN, Warszawa 1970, s. 54.

Absolut rozumiany jako bezczasowa Istota Sztuki. Absolut ma tę właściwość, że jest tylko jeden:

Jest tylko jeden obraz – pisał. – Jest tylko jedna sztuka, jedna jednostajność, jedna świadomość, jedna nicość, jedna słuszność, jedna niepodzielność, jedna esencja, jedna czystość<sup>31</sup>.

Forma krzyża czy mandali interesowała go nie ze względu na jej symbolikę religijną, lecz na szczególne własności formy idealnej, odsyłającej ku archetypom obrazowym. Była też ważna przez nadawanie kontaktowi ze sztuką charakteru kontemplacyjnego. Miejszem uobecniania się Absolutu był samoistna, wydzielona z życia płaszczyzna, „Malowidło powinno być wewnątrz ramy obrazu. Rama powinna izolować i chronić obraz od otoczenia”<sup>32</sup>. Obraz Tarasewicza to zapis ruchu zanurzonych w smugach farby, zatracających i przywracających nieustannie swą ciągłość ciemnych okręgów. Odsunięta zostaje możliwość ostatecznego ustalenia się spójnej jednorodnej figury.

Działania Tarasewicza zmiierzają w stronę przełamywania statusu obrazu i znaczenia płaszczyzny pojętej jako obszaru otwierającego na transcendencję. Najdalszą konsekwencję prezentują kompozycje przestrzenne. Położony zostanie w nich nacisk na rozwinięcie doświadczenia percepcyjnego. W wyjściu malarstwa Tarasewicza w przestrzeń znaczenia nabiera tradycja minimalistyczna. Podkreśla się często pokrewieństwo minimalizmu ze sztuką Reinhardta. Mimo podobieństw minimalizm wprowadzał elementy nie do pogodzenia z założeniami Reinhardta. Idealizm Reinhardta podnosił esencjonalny wymiar sztuki. Przeciwny pogląd – fenomenalizm (określenie przyjmuję za Brogowskim) – kontakt z dziełem leżący u źródeł minimal artu odrzuca istnienie esencji. Zakładając, że przedmiotem poznania są jedynie zjawiska – oznacza zogniskowanie jego zainteresowań na doświadczeniach percepcyjnych. W przypadku Tarasewicza nabiera on jednak szczególnego znaczenia, a różnica w stosunku do sztuki Reinhardta wykracza poza prostą opozycję zamknięte-otwarte i dotyczy fenomenologicznego wymiaru obrazu. Dla Reinhardta centralny postulat wobec dzieła stanowiła idea bezznaczeniowości, odrzucenie emocji i przypadkowości formy, bliska także Tarasewiczowi. Odnosił ją jednak do dzieła jako obiektu nie uwikłanego w żadne relacje zewnętrzne. Tarasewicz z kolei zdaje się wprowadzać dzieło w przestrzeń po to, by pozbawić podstaw wyłonienia się jakiegokolwiek ostatecznej, końcowej formuły malarzkiej i jej pojęciowego uzasadnienia. Wbrew zamierzeniom Reinhardta bowiem jego idee głęboko oddziaływały na sztukę konceptualną, na posta-

<sup>31</sup> Brogowski, op.cit., s. 31.

<sup>32</sup> Cyt. za: Brogowski, op.cit., s. 9, (w:) A. Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (opr. B. Rose), (w:) „Art News”, May 1957, s. 206.

wienie ekwiwalentów werbalnych w miejsce dzieła. J. Kosuth w tekście *Sztuka po filozofii* pisał: „Jedynym powołaniem sztuki jest sztuka. Sztuka jest definicją sztuki”<sup>33</sup>. Formułując definicję sztuki przez tautologię, podkreślał jej związek z definicją Reinhardta:

Jedyną rzeczą, jaką możemy powiedzieć o sztuce, jest to, że jest ona jedyną rzeczą. Sztuka jest sztuką-jako-sztuka i wszystko inne jest wszystkim innym. Sztuka-jako-sztuka jest niczym innym jak sztuką. Sztuka nie jest tym, co nie jest sztuką<sup>34</sup>.

Sprowadzenie przez Reinhardta obrazu na skraj widzialności umożliwiło w następstwie odrzucenie obrazu. Przedmiot sztuki w praktyce konceptualistów ustępuje miejsca idei.

Gdy artysta posługuje się pojęciową funkcją sztuki – pisze Sol LeWitt w *Paragrafach sztuki konceptualnej* – oznacza to, że wszystkie zamiary i decyzje podjęte są uprzednio, a wykonanie jest czynnością mechaniczną. Idea staje się maszyną do robienia sztuki<sup>35</sup>.

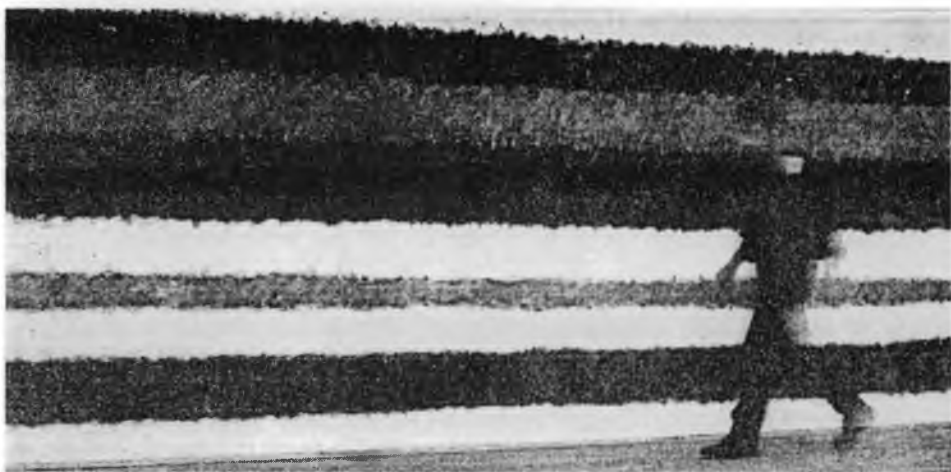
W kontekście następstw historycznych – sztuki minimal artu i konceptualizmu, paradoksalne w twórczości Reinhardta wydaje się nadanie najwyższej wagi rękodziełu, które pozwolić miało na zachowanie „istoty” malarstwa. Praca nad obrazami była ważna ze względu na stan ducha, jakim owocowała. Tarasewicz zawiesza taką alternatywę jako bezzasadną, rezultat martwej spekulacji. Obrazy powstają na podstawie opracowanego wcześniej pomysłu, często zapisu fotograficznego, wyprzedzającego zatem materialną realizację i jednocześnie eksponują z całą wyrazistością ślad ręki, pozbawiony konotacji mistycznych, pochodną szerokości pędzla.

Prace operujące motywem poziomych pasów pojawiają się w malarstwie Tarasewicza na początku lat 90. (il. 14). Artysta sugeruje postrzeganie w nich odbicia horyzontalnej percepcji rzeczywistości. Są też zapewne rozwinięciem wcześniejszych obrazów pól, zwłaszcza tych malowanych na zestawianych w olbrzymie płaszczyzny blejtrach. Można zarazem wskazać na obrazy Malewicza z lat 30., jako możliwość inicjującą, a wyłaniającą się z obszaru sztuki (il. 15). Obrazy te zespalały zarówno propozycję rozwiązania wizualnego, jak i odniesienie motywu do horyzontalnej koncepcji świata. Przedstawiają zajmujące całą wysokość pola ludzkie postaci, przypisane w swym monumentalnym trwaniu rozciągającej się u dołu ziemi, ukazanej w formie poziomych barwnych pa-

<sup>33</sup> Cyt. za: Brogowski, op.cit.; J. Kosuth, *Art after Philosophy*, „Studio International”, Oct. Nov. Dec. 1969.

<sup>34</sup> *Art-as-art*, op.cit., s. 53.

<sup>35</sup> Cyt. za: Brogowski, op.cit.; Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum”, Summer 1967.



Ryc. 14. Leon Tarasewicz, 1994 [*Tarasewicz*, BWA Katowice 1995; *Leon Tarasewicz*, Malmö Konsthall Malmö 1992; *Nowosielski, Tarasewicz, Smoczyński*, CSW Warszawa 1997]

sów. Obrazy te wydają się równie silnie inicjować malowidła Tarasewicza, co zakodowane w dzieciństwie jaskrawe dekoracje cerkiewne, o których artysta wielokrotnie wspomina. Mogły przez prostotę i sugestywność rozwiązania przesądzić o uznaniu motywu za właściwy dla rozwinięcia wszechogarniającej formuły przestrzennej. Z drugiej strony pozwoliły ponowić pytanie o siłę oddziaływania malarstwa w jego najprostszej postaci – traktowanego jako zestawianie i grę barw, a zarazem ująć ją w napięciu z obecnymi już w tradycji formułami wizualności.

Chronologia powstawania obrazów Tarasewicza dopuszcza rozważenie innego równorzędnego z wymienionymi odniesienia – prac Daniela Burena. Strona wizualna plansz Burena ogranicza się do naprzemiennych pasów czerni i bieli. Funkcjonowały one w kontekście kontestacji lat 60. i 70., mając stać się narzędziem krytyki instytucji artystycznych i demistyfikacji sztuki. Buren o swojej strategii pisał:

Usunięty zostaje jakikolwiek wyraz artystyczny. Prezentowane jest coś, co nie posiada żadnych funkcji ani estetycznych, ani moralnych, ani komercyjnych. Widz znajduje tu tylko samego siebie, pozostawiony zostaje z samym sobą, przed czymś anonimowym, nie podsuwającym mu żadnych odpowiedzi. Sztuka nie jest tu obecna. Istnieje coś innego<sup>36</sup>.

Opis ten poza wnioskiem o likwidacji sztuki, przez swój skrajnie ogólny wyraz mógłby zostać odniesiony do instalacji Tarasewicza. Sprzeczne z nim jest jednak ich dojmujące estetyczne doświadczenie. Tarasewicz

<sup>36</sup> Cyt. za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995, s. 34.



Ryc. 15. Kazimierz Malewicz, *Peasant Woman* 1928 [Malewicz, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center 1991]

zdaje się przyjmować wyzwanie jednostajnych powtarzalnych elementów uznając, że w radykalnie prostej formie kryją istotny powód malarski.

We wczesnym przykładzie znać jeszcze pokrewieństwo z fabrycznym, niejako wykrojem, nieartystycznym wypreparowaniem pasów na planszach Burena. Zarazem pędzel zostawia drgające obrzeża dopuszczając przenikanie się materii malarskiej. Włączeniu pasów „na powrót” w artystyczność służy także dobór kolorów, dopełniających się żółci i fioletów. Ich tonacja zostaje dodatkowo zgaszona, zszarzona, tak, aby uniknąć wzajemnego wykluczania się pasów w sposób określający percepcję dzieł op-artowskich. Przy wszystkich różnicach efekt szablonowego wykroju pozostaje, efekt pasiastego przedmiotu „wstawionego” w przestrzeń (obraz złożony z zestawionych blejtramów).

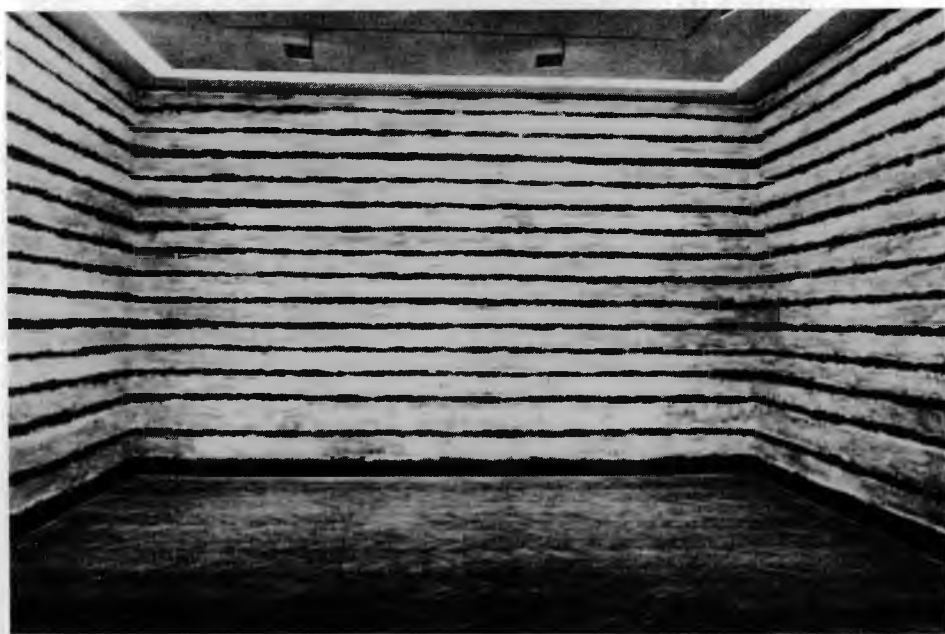


Ryc. 16. Leon Tarasewicz, Galeria Biała, Lublin 1993

Obranie ściany za podłoże malarstwa, niewątpliwie poprzedzone wielkimi formatami, jak i wcześniejszymi próbami, dokonuje istotnej zmiany w traktowaniu granicy malowidła (il. 16) Artysta nie tyle wychodzi poza obraz, co z obrazem w przestrzeń. Dotychczasowe prace koncentrowały się na przekroczeniu formuły obrazu określonej przez wyizolowaną z przestrzeni płaszczyznę, nie zaś na negacji pojęcia obrazu, ku czemu zmierzała praktyka Burena. Upředni status planszy – pasów otoczonych przez realną przestrzeń zostaje zastąpiony koncepcją przestrzeni otoczonej pasami, czy też nimi pokrytej, przestrzeni rozchodzących się w różnych kierunkach ścian. Pasy pokrywają wnętrza okien, framugi, każdy dostępny fragment muru. Malarstwo pozostaje obrazem w tym sensie, że

rozwija się przed widzem, nie nad czy pod. Zaanektowanie sufitu czy podłogi zburzyłoby zasadę powstawania pasów – rozwijającego się bez granic ciągu. Granice pomieszczenia są tutaj umowne. Przełamywanie ciągłości płaszczyzn, w tradycyjnym ujęciu nadrzędnych do przedstawienia, sugeruje totalny wymiar obrazu. Zarazem dochodzi do głosu jeszcze silniej napięcie między autonomią materii a płaszczyznami ścian, które choć zawłaszczane, funkcjonują przede wszystkim w innym – architektonicznym porządku, nadrzędnym do wszystkiego, co go wykorzystuje.

Późniejszą realizację z galerii Foksal z 1995 roku można postrzegać jako próbę podważenia „pierwotności” materii ściany do pokrywającej ją materii malarskiej (il. 17). Tarasewicz rezygnuje z układu pasów jednokowej szerokości, które w tej formie, zdefiniowane jako pasy przynależą do powierzchni, na którą zostały naniesione. Wskazują, że coś jest „w pasie”. Wąskie smugi czarnej farby, wydobywane niejako z ustępujących krawędzi pasm pomarańczowych, prowadzone są na kształt szczelin w gęstej żółtej masie. Czerń wydaje się być jednocześnie na wierzchu i pod spodem – nią rozpoczyna się układ pasów. Żółć traci charakter podłoża – to z niej wyłaniają się i w głąb niej prowadzą czarne pasma. Zostaje wprowadzona w ruch do przodu – „przelewa się” ku widzowi pochłaniając, ziewając do wąskich szpar czarną materię. Powstaje wrażenie

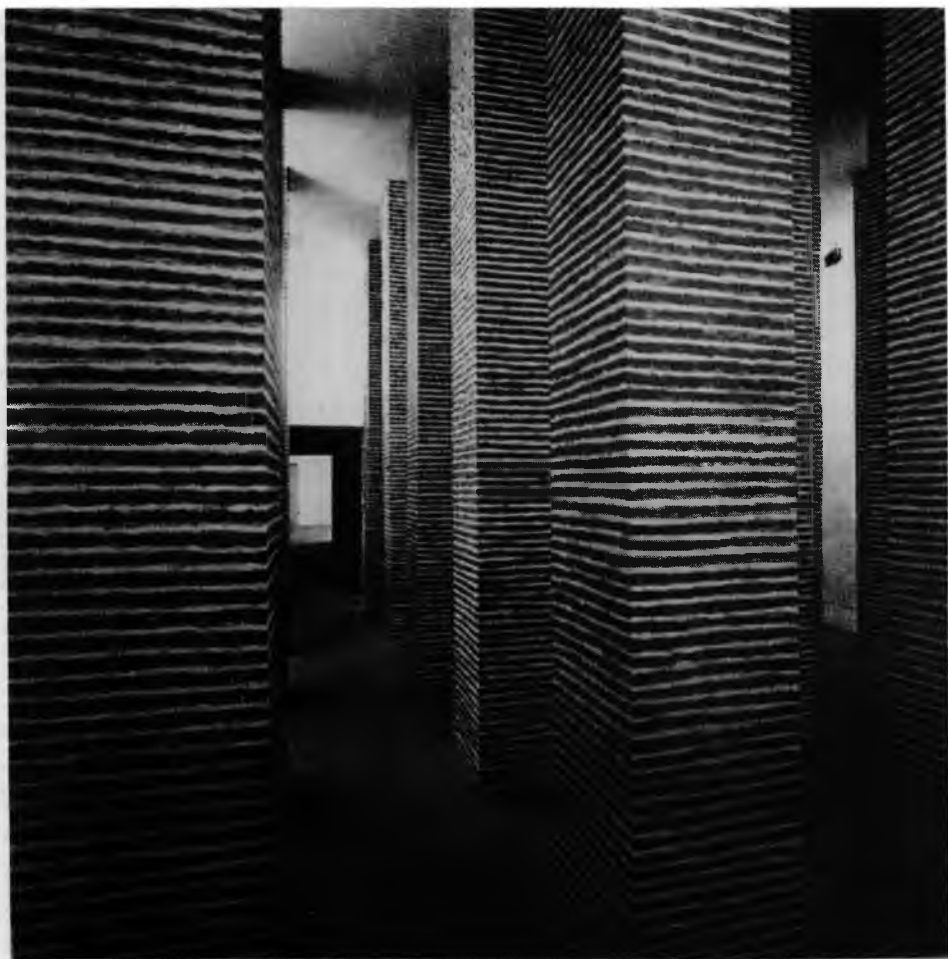


Ryc. 17. Leon Tarasewicz, Galeria Foksal, Warszawa 1994

aktywności materii nie tyle na ścianie, co zamiast niej. Tarasewicz ponadto wprowadza u dołu czarny, najszerszy pas, który niczym próg, to co powyżej cofa w percepcji poza „rzeczywistą” pionową płaszczyznę, poza granice kubicznego wnętrza, dodajmy, co jest tu dodatkową zaletą wzmacniającą efekt, niewielkiej galerii.

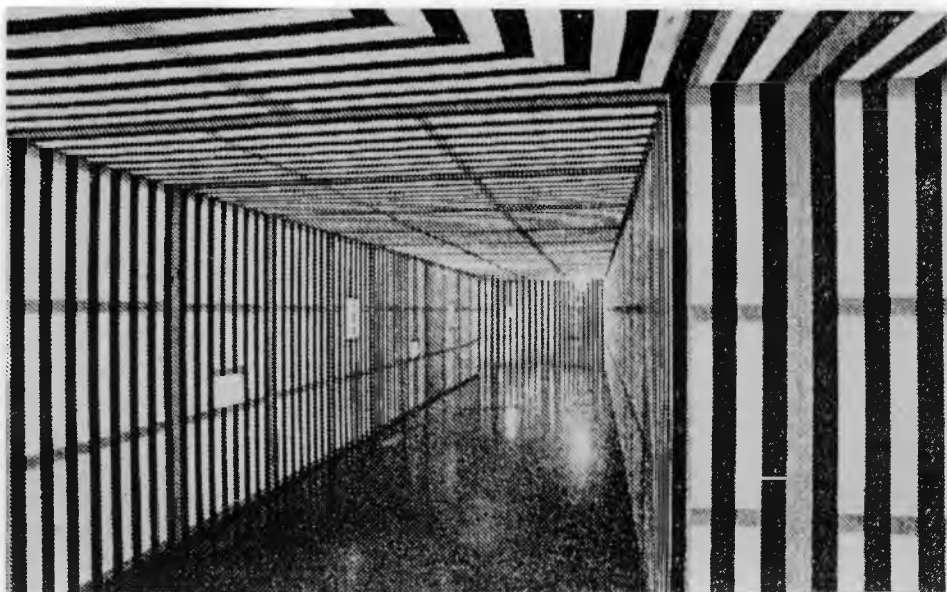
Realizacja z Foksalu doprowadza do kresu możliwość wyzyskania zastanych struktur przestrzennych. Niemożliwa do przewyciężenia okazała się naturalność ściany budynku – stanowiła ona wpisana „od zawsze” przeciwwagę dla sztuczności przedsięwzięcia. Późniejsze prace tworzą aranżacje z wstawionych w przestrzeń kurtyn albo filarów – konstrukcje ostentacyjnie teatralne i sztuczne. Zdają się potęgować nieuchronność konfrontacji widza z materią i kolorem. Sądzę, że powodzenie tych prób autonomizacji wartości malarskich – wartości znaczonego, waży się jednak w zależności od tego, jak dalece przestrzeń widza zostaje zdominowana i zawłaszczona przez strukturę instalacji. Większe jest tam, gdzie „osaczenie” przeprowadzone jest niejako nie „do końca”, a sposób ukazania materii nie zostaje całkowicie wprzęgnięty w konstruowanie relacji przestrzennych, gdzie jakby malarstwo siłą tego, czym jest, wycofywało się z roli „agresora”. Cecha ta, w kontekście wyrażonej przez artystę intencji usadowienia widza w malarstwie, staje się bardziej przekonująca niż postulat fizycznego, czy cielesnego, jak sugeruje krytyk – doświadczenia. Ujawnia się jakby na marginesie ekspansywnego i totalnego charakteru struktur przestrzennych. W poszukiwaniu tak określonego napięcia szukałbym tropów wrażliwości artystycznej Tarasewicza, pozostawiając w zawieszeniu nasuwające się, ale zbyt ogólne porównania z *environment*.

Formę filarów nadał artysta pracy z CSW w Warszawie powstałej w maju 1997 (il. 18). Regularnie rozmieszczone, wstawione w niewielkie pomieszczenie filary pokryte zostały żółtofioletowymi pasami. Wąska przestrzeń między filarami otwiera się w prześwitach na neutralną białą ścianę obwodową. Struktura pozostaje w dużej bliskości widza, ale pozwala zarazem na swobodne między nimi spacerowanie. Kierunek ruchu, podejmowany jednocześnie przez kilka zakrętów i przejść z trudem może być ustalony. Powoduje to, że ogląd ulega silnej fragmentaryzacji. Równocześnie układ pasów zdaje się być obojętny wobec rozczłonkowania przestrzeni. W każdym fragmencie jawi się jako całościowy, dostarcza niejako wszystkich danych o sobie. Efekt taki spowodowany jest tym, że pasy są bardzo drobne i wąskie, co daje wrażenie „braku” proporcji i odpowiedniości wzoru w stosunku do monumentalnej formy filarów. Zarazem kolorystyka pasów, dwóch barw sobie niezbędnych, by stworzyć całość, staje się podstawowa dla wizualnej percepcji dzieła, nadrzędna względem podziałów przestrzennych. Konstrukcja filarowa – to, co z po-



Ryc. 18. Leon Tarasewicz, CWS, Warszawa 1997

czątku, na wstępie w przestrzeń miało charakter rozstrzygający i kształtujący warunki percepcji, staje się wtórna niejako wobec innego organizującego porządku – koloru. Właściwość ta ujawni się silniej, gdy porównamy pracę Tarasewicza, mając w pamięci także tę z galerii Foksal, z realizacją Burena z 1972 (il. 19). Nie chodzi o przekonywanie, że znana była ona polskiemu twórcy, ale o dostrzeżenie na tle wspólnej płaszczyzny tym głębszych różnic. Buren, wybierając przestrzeń użytkową, „zwykły” korytarz, część pośrednią i niesamodzielną, próbuje nadać podobny charakter formie pasów. Totalność układu – motyw szczelnie wypełnia pomieszczenie – ma jak gdyby zapobiec pojawieniu się odczucia zjawiskowości i wyjątkowości w percepcji pasów – odebrać im artystyczny wymiar.



Ryc. 19. Daniel Buren, *Corridorscope* 1972 [Tomasz Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej*, Warszawa 1990]

Sztuczność aranżacji Tarasewicza pozwala pozostać tworzywu – strukturze filarowej i materii malarskiej w niedopowiedzeniu, niedefiniowalności – wymykać się dyskursowi. Przeciwnie niż w realizacji Burena, gdzie motyw, choć neutralizowany, jawi się jednocześnie jak gdyby „nie na miejscu”, przywołany dla uruchomienia dyskursu o powodach swego wykorzystania.

## ZAKOŃCZENIE

Tarasewicz powiada, że „obraz powinien być tak namalowany, aby nikt się nie zastanawiał **jak** zostało to zrobione” (podkreślenie – M.H.)<sup>37</sup>. Krytyka, powołując się na te słowa, postrzega w dziełach artysty uobecnianie się niewidzialnej, istniejącej poza formą Idei, absolutnego porządku, doświadczenie których możliwe jest po „przebicciu się na drugą stronę” przesłaniających je wieloma warstwami farby obrazów – parawanów<sup>38</sup>. Należy jednak pytać „jak?” po to, by pełniej móc weryfikować przez porządek obrazu, a przez to pojąć intencje artysty. Dookreśleniu tak postawionego zadania sprzyjać będzie przywołanie ontologicznej koncepcji dzieła

<sup>37</sup> Ł. Gorczyca, ... *Tajemnice kolorowych obrazów ... czyli czego nie widać na obrazach Leona Tarasewicza...*, (w:) Nowosielski. *Tarasewicz. Smoczyński*, Warszawa 1997.

<sup>38</sup> Tamże.

sztuki Michaela Brötjego. Dla niemieckiego badacza dzieło jest transcendentne wobec absolutu. Podstawową kategorią w koncepcji Brötjego jest płaszczyzna. Jej właściwości charakterystyczne dla malarstwa Tarasewicza próbowaliśmy powyżej rozpoznać. Płaszczyzna w ujęciu Brötjego to medium, które

konstruuje obraz jako obraz (...), właśnie dzięki płaszczyźnie obraz wychodzi, poza to, co zostało w nim tematycznie ukazane. To wychodzenie nie polega jednak na wychodzeniu poza obraz i dotarciu do jakiejś niewidzialnej rzeczywistości czy też ukrytego głębokiego sensu. (...) medium malarstwa jest nieprzekraczalnym horyzontem wszystkich korelacji sensu zjawiającego się świata, jednocześnie nie daje się wywieść ze świata, tzn. jest w dosłownym znaczeniu tego słowa pozaświatowe, transcendentne<sup>39</sup>.

Sposób traktowania materii malarskiej oraz współzależność elementów w jednostajnym ciągu układów pasowych Tarasewicza usuwają niejako znaczenie płaszczyzny w ustanawianiu relacji między elementami, materializując ją przez sprowadzenie do podłoża. Zarazem płaszczyzna staje się elementem struktury przestrzennej. Znaczy jako coś w pełni i jedynie „ze świata”. Jest tylko po to, by znaczące mogło się rozwijać.

W procesie oglądu – pisze Brötje – płaszczyzna charakteryzuje się nieosiągalną, ale przecież niezaprzeczną obecnością *w* i *poza* obecnością tego, co przedstawione, skończone. Taka sama obecność charakteryzuje absolut, transcendencję w stosunku do rzeczywistego świata<sup>40</sup>.

Jeśli uznać obraz Tarasewicza za „przesłone, zakrycie” i dostrzec proces osłabiania zależności znaczącego od płaszczyzny, *w* i *poza* zmierza ku rozdzieleniu. *Poza* nie ma nic. Wewnętrzna potencja widza, z istoty nawiązana na absolut, wikła się w znaczące rozdzielone od znaczonego. Właściwość ta w perspektywie tradycji artystycznej pozwala dostrzegać w malarstwie Tarasewicza potrzebę innego określenia kondycji obrazu, podającej w wątpliwość zawarcie malarstwa w granicach płaszczyzny, a zarazem, jako przejaw poszukiwania trwałych wartości malarstwa, ujętych na nowo w przeformułowanej relacji do pola obrazowego, koloru i materii malarskiej, zdolnej wyrazić jego nieustającą aktualność i niezbywalność, poza narzuconymi przez dyskurs awangardy, ale i poetykę kolorystyczną, kategoriami metafizycznymi, zarówno w ich perspektywie pozytywnej, jak i negatywnej.

<sup>39</sup> M. Bryl, op.cit., s.72. Zarys swojej egzystencjalno-hermeneutycznej teorii sztuki Michael Brötje zawarł w książce *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.

<sup>40</sup> Tamże, s. 72.

THE PAINTING OF NATURE AND THE NATURE OF PAINTING.  
ON THE ARTISTIC TRADITION OF THE PAINTING OF LEON TARASEWICZ

Summary

The subject matter of the present study is the analysis of painting which is, on the one hand, considered as an autonomous being, emerging from and limited by the boundaries of the pictorial field, and on the other, approached as an utterance shaped by a dialogue with the tradition and history of art.

In most of the available studies, the painting of Leon Tarasewicz, prominent in the "landscape" of Polish art since the mid-80s, has been approached and described in relation to nature treated as an obvious inspiration of the forms placed on the surface of the painting. Without questioning this basic context, we would like to change the perspective of study, considering the art of Tarasewicz as a radical attempt to exploit and, consequently, reformulate the traditional values of painting: color, light, the matter of paint, and their relations to the surface. Both the artistic solutions and numerous remarks on art inspired by the diary of Jan Cybis, which highlight the autonomy of artistic activity, make us suppose that the dominant tradition determining Tarasewicz's art is the heritage of Polish colorism, while the form of his paintings, particularly those from the 90s in which the reference to nature is much less distinct, points to the tradition of the avant-garde, i.e., the work of Malevich, Mondrian, Reinhardt or Buren, touching both the metaphysical and the reistic extreme. The analysis of individual paintings makes us believe that Tarasewicz has overcome the tradition by challenging the status of the painted surface as an isolated element, primary to the signifying area of the emerging meaning. The result is a kind of tension involving, on the one hand, the painting understood, according to Rudolf Arnheim, as a structural skeleton of the field forces, and, according to the existential-hermeneutic approach to art proposed by Michael Brötje, as a medium which through the surface opens itself onto transcendence.