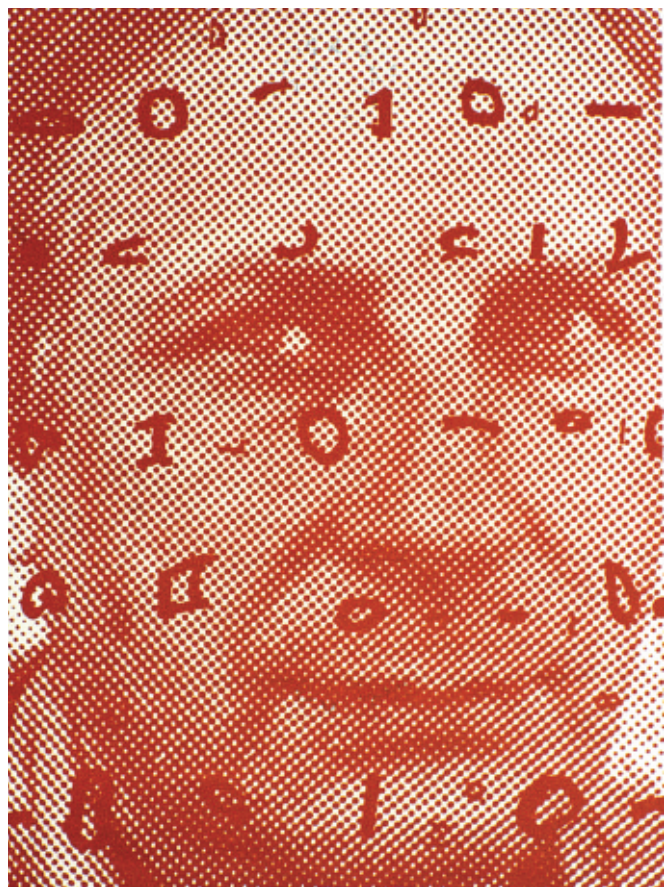
GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ **ESTA**



WYSTAWA GRAFIKI I MALARSTWA

JANA TARASINA

LIPIEC - WRZESIEŃ 1999

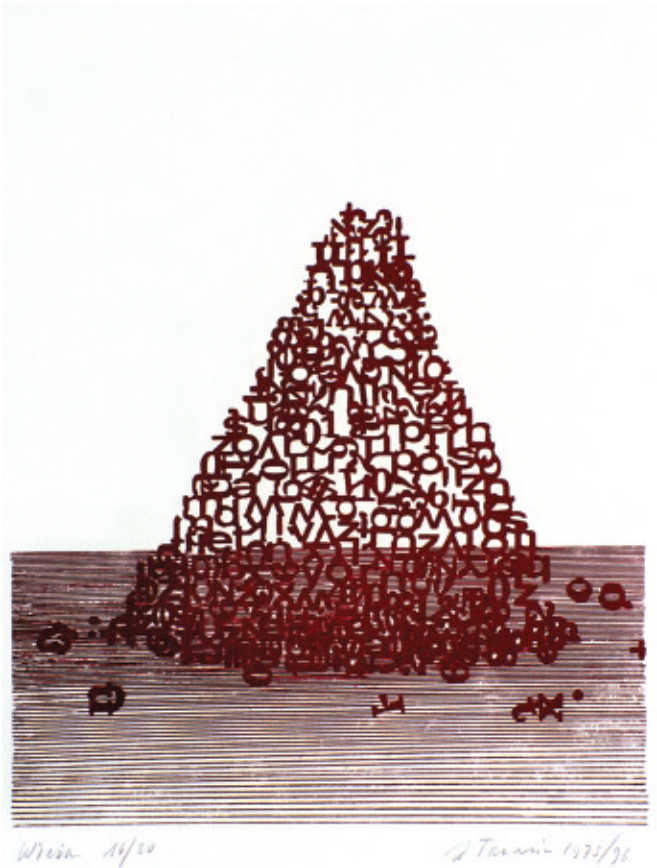
fot. Jacek Stąpowicz

Autobiografia

Urodziłem się w Kaliszu 11 września 1926 roku. Ojciec mój był matematykiem, a matka historykiem. Rysowałem i malowałem od najwcześniejszych lat.
Rodzicom moim, nie mającym żadnych plastycznych zainteresowań, podobało się, że lubię rysować. Zwłaszcza mojemu ojcu, człowiekowi o bardzo otwartym sposobie myślenia i ogromnym poczuciu humoru musiało trochę imponować, że lubię robić rzeczy zupełnie niedostępne jego abstrakcyjno – spekulatywnej wyobraźni i minimalnej sprawności manualnej. Poza rysowaniem lubiłem oglądać malarstwo innych, zarówno to dostępne mi w oryginałach jak i reprodukcje, które namiętnie zbierałem. Miałem już chyba dziesięć lat, gdy znajomy malarz pożyczył mi książkę z jednobarwnymi reprodukcjami Cezanne'a i album ze stoma faksymilowymi szkicami i rysunkami Rembrandta. Chodziłem przez pewien czas zupełnie porażony ich niepojętą, niepowtarzalną ekspresją. Poza tym były w domu schowane w tajemniczych szufladach przepastnego, staroświeckiego biurka rysunki, akwarele i małe olejne prace młodo zmarłego brata mojego pradziadka. Prace te rodzina pieczołowicie przechowywała po jego śmierci. Był on bardzo uzdolnionym amatorem, malującym z pasją "dla przyjemności", ale świadomym tego wszystkiego, co w jego czasach obowiązywało wykształconego artystę. Lubiłem zwłaszcza oglądać jego szkicownik. Byłem szczęśliwy, gdy po wojnie odnalazłem go, niemal cudem, w zwalonych w jakiejś szopie resztkach naszych rzeczy. Okres wojny przeżyłem najpierw w małym miasteczku kresowym Sarny, a następnie na Kurpiach. Od piętnastego roku życia pracowałem jako robotnik w ogrodzie, w wytwórni gilz papierosowych, jako fakturzysta w hurtowni drobiarskiej i jako technik melioracyjny. W domu uczyłem się i w wolnych chwilach jak zawsze rysowałem i malowałem, a także "projektowałem" różne mechanizmy, między innymi wehikuł, mający być skrzyżowaniem jednośladu z samolotem. Jesienią 1944 roku zostaje aresztowany mój ojciec i w styczniu 1945 rozstrzelany wraz z innymi współwięźniami, przy likwidacji obozu koncentracyjnego w Działdowie przez wycofujących się hitlerowców.
W 1946 roku otrzymałem maturę w Liceum im. Kazimierza Wielkiego w Olkuszu, a następnie zdałem egzamin do krakowskiej ASP. Studiowałem malarstwo w pracowniach profesorów Radnickiego, Pronaszki, Taranczewskiego, a grafikę u profesorów Jurkiewicza i Srzednickiego. Uczestniczyłem w licznych, organizowanych przez studentów imprezach i wystawach. Co roku po wakacjach studenci ASP urządzali na terenie miasta wystawy swoich prac. W 1947 roku wystawiłem *Portret Kolegi* i *Martwą naturę*. Nazywałem ją *Martwą naturą z Iwaszkiewiczem*, gdyż była na niej między innymi namalowana gazeta ze zdjęciem Iwaszkiewicza, który otrzymał wtedy nagrodę "Odrodzenia". W 1948 roku, po następnej wystawie, na której pokazałem kompozycję pt. *Zima*, otrzymałem od organizatorów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej zaproszenie do wzięcia w niej udziału. Od tego czasu datują się moje bliższe kontakty ze starszymi kolegami Drugiej Grupy Krakowskiej.
Koledzy ci, to ludzie,którzy albo ukończyli tuż przed wojną krakowską ASP, albo okres okupacji spędzili w Krakowie i uczęszczali do tzw. Kunstgewerbeschule, gdzie uczyło paru dobrych artystów, a co również ważne, tworzyli pewne środowisko. Zazdrościłem im trochę tej "luksusowej" okupacyjnej sytuacji. Stanowili grupę rozumiejącą się, niezależną od Akademii i od Związku Plastyków. Byli ważnym elementem powojennego ożywienia twórczego, jakie przeżywał wtedy Kraków. Ożywienie to nie trwało jednak zbyt długo. Wyhamowała je i ograniczała coraz bardziej nasilająca się ofensywa nacisków polityczno – ideologicznych.
W 1949 roku ofensywa ta była już w pełnym natarciu. Festiwal szkół artystycznych w Poznaniu miał być jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń. W środowisku studenckim naiwne próby reformatorskie krzyżowały się z cynicznymi manipulacjami doświadczonych graczy politycznych. Ostatnie lata moich studiów przebiegały w atmosferze przygnębienia i zaniku jakichkolwiek spontanicznych działań twórczych. W ślad za naciskami politycznymi szła presja administracyjno-ekonomiczna.
W rezultacie jednym z problemów stało się zdobywanie środków do życia. Pochłaniało to prawie całą energię. Po ukończeniu studiów moim jedynym kontaktem z Akademią była pracownia graficzna, gdzie profesor Srzednicki pozwalał niektórym absolwentom korzystać z wyposażenia technicznego i pras.
W tych latach prawie nie malowałem. Wykonywałem różne graficzne i malarskie prace użytkowe. Dopiero w 1954 roku atmosfera zaczęła się trochę poprawiać. Namalowałem wtedy portret mojej matki i zbiorowy portret robotników budowlanych z Nowej Huty, gdzie robiłem rysunki do graficznego cyklu. Jaśniejszymi momentami tamtego okresu były włoskie filmy neorealistyczne z ich antyestetyzmem, autentyzmem, a przy tym niepowtarzalną poetyką codzienności i bajkowości jednocześnie. Klimat tych filmów wywarł wpływ na rysunki nowohuckiego cyklu i nastepnego pt. *Dom. Zbiorowy portret* i *Cykl nowohucki* wystawiłem na IV OWP, a cykl *Dom* i *Portret matki* już w 1955 na wystawie z okazji Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie i w "Arsenale". Obydwa obrazy w następnym roku zamalowałem i tkwią one w jednym z naszych muzeów pod namalowanymi na nich innymi obrazami. Brakuje mi ich teraz. Z tego okresu zachowało się parę martwych natur i trochę grafik. W 1955 roku zaczynam więcej malować. Nieco wyabstrahowane przedmioty z moich martwych natur coraz bardziej nabierają autonomicznych cech, odrealniają się w swojej warstwie znaczeniowej, ale nic nie tracą ze swoich cech materialnych jak ciężar, materia, dynamiczność lub statyczność itp.
Przede wszystkim jednak zasadniczego znaczenia nabiera nie ich jednostkowa charakterystyka, a wzajemne stosunki między nimi, cała sytuacja.

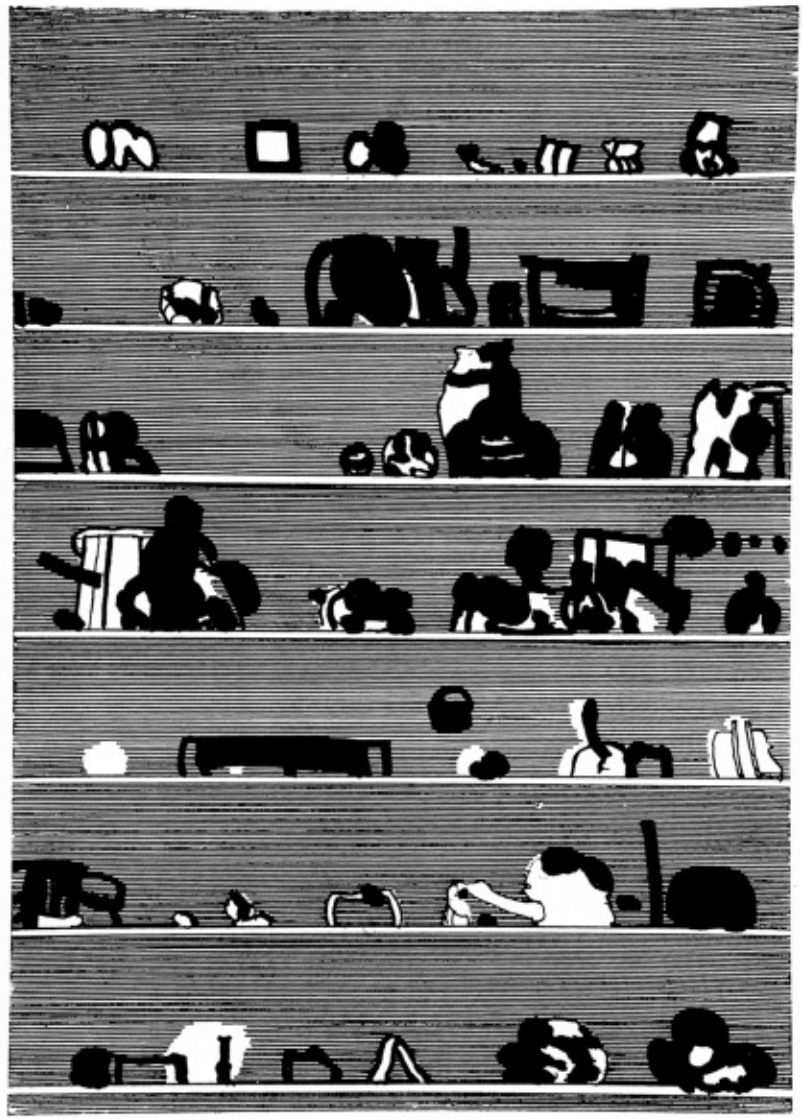
Powstają cykle: *Przedmioty, Drobiazgi,* następnie *Brzegi i Deszcze.* Cały okres od 1955 do 1960 roku to intensywna praca nad zbudowaniem tego nienazwanego, ale bardzo konkretnego i materialnego świata.
W lutym 1956 roku mój pierwszy wyjazd do Włoch. Latem 1957 wyjazd do Moskwy. W 1959 "Przegląd Artystyczny" zamieszcza mój artykuł *O przedmiotach.* Koniec lat pięćdziesiątych to wzmożona aktywizacja środowisk twórczych. W Warszawie powstaje Galeria Krzywe Koło, w Krakowie aktywizuje się Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory.
W 1960 odbywa się w Warszawie kongres AICA. Nawiązuje się coraz szersze i ściślejsze kontakty z ludźmi sztuki z wielu światowych ośrodków.
W latach 1960 – 1965 dużo wystawiam, zarówno w kraju jak i poza Polską. Był to swoisty i naturalny "rewanż" za posuchę pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. W 1962 roku wyjeżdżam w ramach wymiary kulturalnej do Chin i Wietnamu, w 1963 do Holandii, a w 1965 do Paryża i Szwecji.
W 1966 zaczynam odczuwać coraz intensywniej pewien niedosyt w mojej pracy, wynikający częściowo ze zbyt intensywnej, a zarazem zbyt jednostronnej twórczo działalności, a równocześnie z poczucia, że wiele spraw bardzo dla mnie ważnych i intrygujących moją ciekawość od dawna, ciągle wymyka się mojemu malarskiemu doświadczeniu i dopomina się o ich ujawnienie. Coraz ostrzej zaczynam odczuwać potrzebę nowych środków, zdolnych do wolnego od wszelkich formalnych ograniczeń ukazania nurtujących mnie spraw. Pierwsza próbę ich ujawniania podjąłem na sympozjum w Puławach w 1966 roku, gdzie zacząłem (nie ukończoną) pracę pod ironicznym tytułem *Przedmioty policzone.* Wiele elementów w mojej pracy zaczyna mi przeszkadzać, odczuwam je jako zbędny balast, utrudniający ukazywanie najistotniejszych dla mnie spraw. Powstają cykle prac: *Sytuacje, Nieskończony rejestr, Przedmioty policzone, Kontynuacja, Nieskończony magazyn, Zapis, Nieczytelne wątki,* itp. Prace zaczęły oscylować pomiędzy specyficznym zapisem, a materialną relacją, ważny stawał się ostateczny wynik powstałych konfiguracji, stopień umowności czy materialności poszczególnych elementów, dynamiczna tendencja powstająca z ich powiązań. W tym zrelatywizowaniu "moich przedmiotów" od zredukowanych prawie "do zera" punktów, poprzez na wpół realne i umowne embriono-znaki po obdarzone wszelkimi cechami materialnej egzystencji przedmioty, znajdujące się w rejestrze rzeczy istniejących, a także tych możliwych, dopomógł mi, prowadzony od 1974 do 1982 notatnik-szkicownik. Gromadziłem w nim poza wszelką konwencją i rygorami formalnymi rysunki, zdjęcia, fotomontaże, których jedynym celem było tropienie fascynującego mechanizmu, za pomocą którego natura projektuje i komplikuje swoje twory, powiela je, koncentruje i rozprasza, kreuje i niszczy. Obsesyjność tych zainteresowań i realizacji stanowi o ich wspólnym rodowodzie i powodzie powstawania, rekompensując niejako rozluźnienie rygorów formalnych i otwartość stylistyczną. Ta otwartość nie dotyczy jednak tylko stylistyki. Jest to raczej ogólny stan ducha. Wydaje mi się też, że jest on najcenniejszą rzeczą, jaką udało mi się w życiu osiągnąć.

Jan Tarasin



Jan Tarasin, *WIEŻA*, 1975/96

na okładce: Jan Tarasin, *AUTOPORTRET*, 1978



Jan Tarasin, *PRZEDMIOTY*, 1977/96

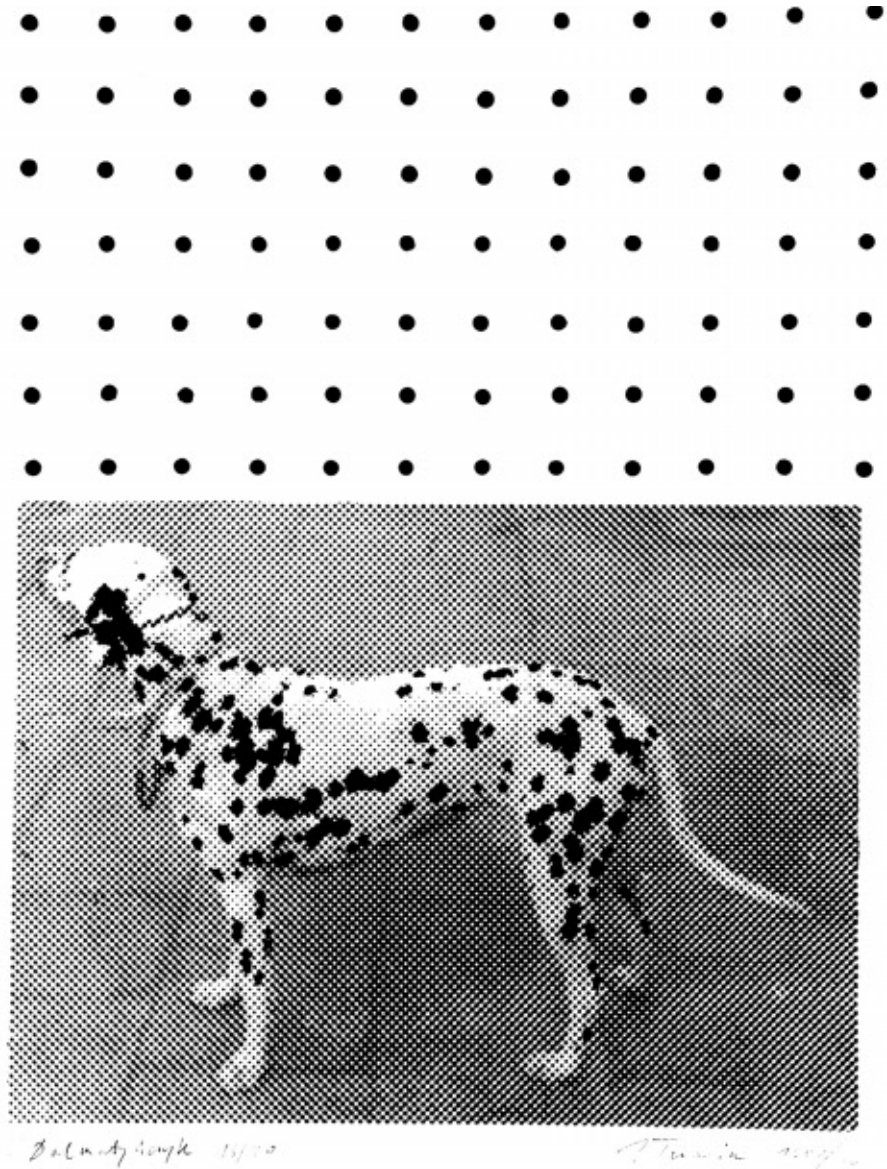
Słowo komplikacja ma złą opinię. Lubimy rzeczy i sytuacje proste, jasne i czytelne. Chcemy wierzyć, że istnieje jakiś uniwersalny klucz, którym będziemy mogli otworzyć i wyjaśnić najtrudniejsze, najbardziej skomplikowane, dziś dla nas niedostępne tajemnice. Z drugiej strony wiemy, że natura organizując coraz to nowe wyższe związki i zjawiska czyni to niemal wyłącznie poprzez komplikowanie motywów działań, wzajemnych uwarunkowań i powiązań. Komplikacja jest więc ceną za coraz wyższy poziom organizacji natury. Podobne procesy zachodzą w sztuce, choć ich efekty są o wiele bardziej wieloznaczne i często problematyczne. Raz mamy do czynienia z genialną syntezą, skrótem o ogromnej sile wyrazu i zasobie zawartych treści, a kiedy indziej tylko z martwym schematem czy wręcz z wulgarnym uproszczeniem. W procesach odwrotnych już o wiele trudniej o najtrafniejsze i odkrywcze rozwiązanie. Nasza wyobraźnia z trudem demontuje i od nowa konstruuje nowe wersje ze znanych jej elementów. Prawie nie jest w stanie wymyślić całkiem nowych. Stosunkowo łatwo przychodzi jej komplikowanie mechanicznego dekoracyjnego wzoru, mechanicznego ruchu maszyny, komplikowanie modułów statycznych konstrukcji i struktur. Sprawa staje się niepomiernie trudniejsza, gdy w grę wchodzi działanie wkraczające w interpretację procesów życia. Zbyt często popadamy w powierzchowną zależność i fascynację różnymi estetycznymi efektami biologicznych procesów. Odwołujemy się do własnych automatycznych odruchów, podświadomości i fizjologii. Te wszystkie biologizujące estetyki mające na celu odintelektualizowanie malarstwa i poszerzenie zakresu jego działań, właśnie przez zbyt demonstracyjny biologizm automatycznie zamknęły sobie drogę do szerszego wyjścia poza ostentację stylistyczną. Ich komplikacja uwikłana w bierne naśladownictwo biologicznej dynamiki stwarzała pozory efektownego przeciwstawiania się postkonstruktywistycznemu racjonalizmowi. W gruncie rzeczy toczyła z nim jedynie dość jałową i bezradną wojnę. Odziedziczone po dziewiętnastym wieku tendencje przeciwstawiania sobie cząstkowych aspektów zjawisk jako samoistnych, autonomicznych i antagonistycznych wartości znów zatryumfowały. Mimo że nasze współczesne rozumienie świata coraz bardziej nas uświadamia o anachronizmie i jałowości takich podziałów, pokutują one w najlepsze do dnia dzisiejszego. Każde dziecko musi w szkole odpowiedzieć na pytanie dotyczące elementów romantycznych i klasycystycznych w *Panu Tadeuszu*. Nie szukamy ich przecież u Szekspira ani u Giotta, El Greca czy Rembrandta. Dziewiętnastowieczne podziały ich nie obowiązywały. Ale i ten wiek wydał w końcu Cezanne'a. Jednak nawet jego geniusz nie potrafił całkowicie przeciwstawić się inercji postaw zrodzonych z poczucia tych martwych podziałów. Jakże symptomatyczne jest to, że stosunkowo łatwo zaaprobowano całą analityczną stronę jego sztuki, a prawie całkowicie jego wysiłek uruchomienia gigantycznego mechanizmu niekończących się przemian i przeobrażeń. A przecież po to syntetyzował i rozbijał kształty na podstawowe i autonomiczne elementy, by mogły one swobodnie i niezależnie organizować się w całkiem nowe, nieprzewidziane związki, konstelacje, kształty i zjawiska. Mimo że wysiłek ten zaowocował również genialnym spełnieniem, to przecież ryzyko tego przedsięwzięcia, wpisany w tę grę relatywizm i nie przewidziany do końca ostateczny jej rezultat sprawia, że zostaje on tak chętnie niezauważany. A przecież sposób, w jaki uruchamia on proces komplikacji, stopiwszy w organiczną, monolityczną całość tak odległe wartości jak impresjonistyczna analiza koloru, barokowy kinetyzm i matematyczna wyobraźnia jest czymś niezwykłym w czasach dzielenia wszystkiego na szkoły, sposoby i -izmy. Komplikacja Cezanne'a ukazuje się nam jako niezwykle twórcze działanie wyobraźni, potrafiące zaskoczyć nas swoją odkrywczością i zdolnością do naturalnego, organicznego samodzielnego rozwoju. Ujawnia, że siła i piękno komplikacji mogą być równie sugestywne i zapładniające naszą świadomość jak lapidarny skrót syntezy. Natura komplikuje swoje twory, gdyż mają one spełniać coraz to nowsze, coraz bardziej złożone zadania i osiągać coraz różnorodniejsze, czasem niemal przeciwstawne sobie cele. W sztuce podobne procesy udają się tylko tym, którzy potrafią ominąć pułapki zastawione przez eklektyczne, formalno-stylowe mariaże. Którzy sprzeczności rodzącej się komplikacji potrafią stopić w monolityczną tendencję niezależną od jakichkolwiek formalnych uwarunkowań. Ale mimo tylu porażek i połowicznych sukcesów sztuka ciągle ponawia próby. Ten niewdzięczny proces, często ginący za fasadami bardziej wyeksponowanych zewnętrznych cech, bez przerwy angażuje naszą świadomość i wyobraźnię.

Komplikacja *Jan Tarasin*

Jan Tarasin, *PIONOWE I POZIOME*, 1984

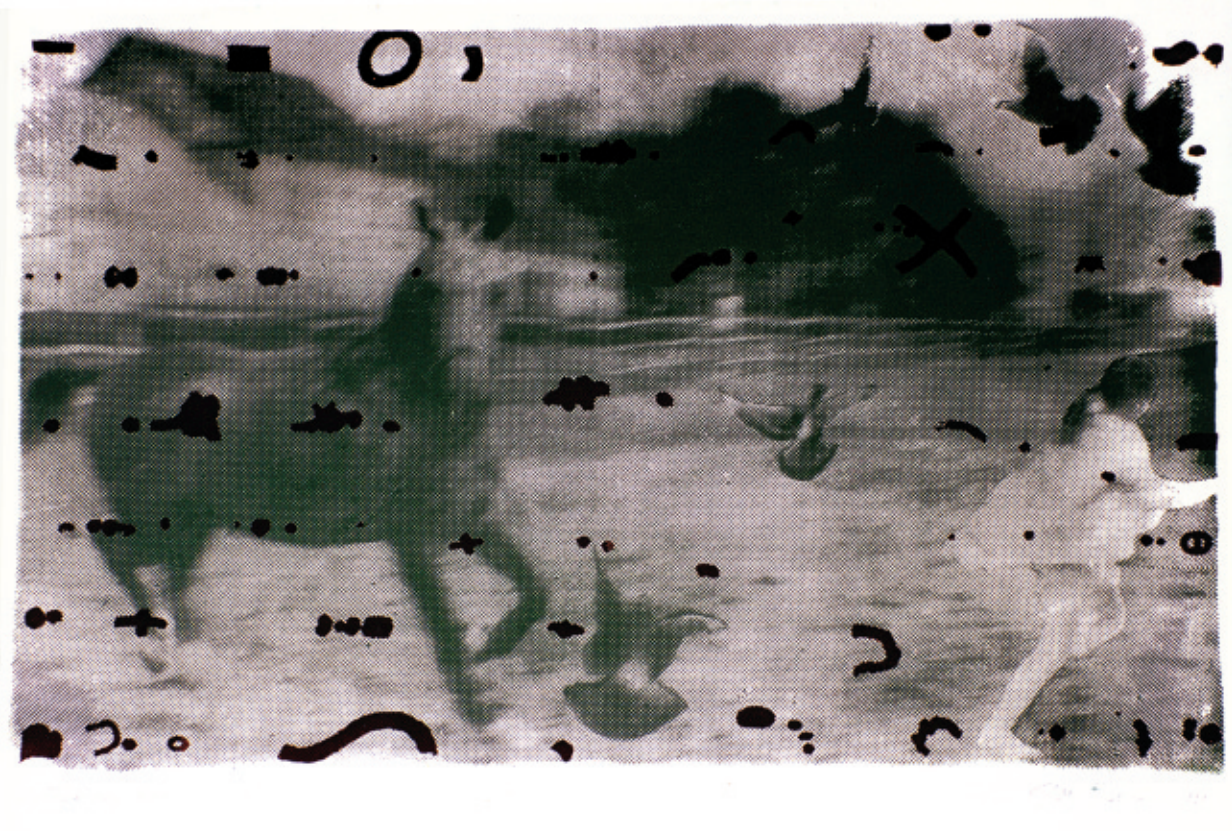
Gdy w trakcie naszej pracy natrafimy na jakieś zjawisko, problem czy konkretną sytuację, której nie znaliśmy, ale którą odczuwamy niezwykle wyraźnie, zaczynamy ją rozumieć i oswajać się z nią, to w pewnym momencie pojawia się sprawa precyzyjnego określenia tego "Czegoś", sprawa nazwania go. Czujemy, że dopóki go nie nazwiemy, jego zaistnienie będzie niepełne i wątpliwe, ale z drugiej strony wiemy, że nobilitowanie go nazwą, spowoduje jego natychmiastowe zamknięcie w sztywnym kręgu określonym przez nazwę.
Zagrodzi drogę jego naturalnej tendencji do rozwoju i przemian, usztywni go i zarejestruje jego kolejną pozycję w długim rejestrze znanych już i nazwanych zjawisk. Im nasze znalezisko cenniejsze, im jego zasięg szerszy, im wszechstronniejsza problematyka, tym dłużej zwlekamy z jego nazwaniem. Staramy się zatrzymać jego elastyczną i żywą konsystencję, zapowiadającą nam nowe, przeczuwalne choć nie ujawnione jeszcze, tkwiące w nim możliwości.
Być może, już wkrótce nie mieściłoby się w zamykającym go uniformie dzisiejszej nazwy.

Rzeczy nie nazwane *Jan Tarasin*



Jan Tarasin, *DALMATYŃCZYK*, 1980/96

Jednym z największych nieporozumień, jakim ulegało i ulega tylu malarzy, jest wiara w to, że odkrywają matematyczny porządek świata, stosując geometryczną analizę przestrzeni, posługując się którąś z analitycznych metod bądź wyprowadzając jakiś matematyczny, porządkujący system. Matematyka nie jest światem liczb, lecz światem wyobraźni. Nie jest metodą wtłaczania świata w wymierne i łatwo wyobrażalne, statyczne schematy, ale przewodnikiem po ruchomym, dynamicznym, nieustannie zmieniającym się wielkim tyglu zjawisk, jakim jest nasz świat.
W sztuce jak i w życiu, sumujące się zjawiska nie są mechanicznym ich dodawaniem do siebie. Ich połączenie stwarza zupełnie nową jakość, w której często z trudem tylko możemy doszukać się składających się nań pierwotnych elementów. Często po zetknięciu się ze sobą niszczą się one nawzajem, lub tworzą nierozerwalną, monolityczną całość. Złudzeniem jest wiara w możliwość zobiektywizowania czy usystematyzowania, za pomocą matematyki, chaosu lawinowego potoku zjawisk. Przecież to właśnie matematyka ma dla każdej ze swoich abstrakcyjnych, liczbowych wartości niekończące się sposoby uzewnętrzniania ich poprzez cyfrowe symbole, lub piętrowe konstrukcje spekulacji. Matematyka to nie tylko metoda rozłożenia na części pierwsze wieloczynnościowego robota, ale również tajemnica "ożywienia" małego wirusa, egzystującego przez całe tysiąclecia pod postacią "martwego" kryształu. To nie tylko schemat atomów jakiegoś chemicznego pierwiastka, ale również skomplikowane działanie, które doprowadziło do kształtu łat na brzuchu pasącej się krowy lub charakteru rozsypanych na sierści Dalmatyńczyka czarnych cętek. Matematyka to nie tylko powtarzalna "idealna" forma kryształu diamentu, ale także wpisana w tę idealną formę niepowtarzalna skaza, która pozwala każdy z tych kryształów zidentyfikować.
Matematyka to nieuchronny rozdźwięk pomiędzy niedoskonałością każdej zaistniałej realności, a jej idealnym zamysłem. Cały wysiłek naszej wyobraźni koncentruje się na zrozumieniu tego nieustannego rozdźwięku, gdyż on jest sprawcą otaczającej nas rzeczywistości i sprężyną nieustannych przemian. On w ostateczności decyduje o tym, co istnieje, co się rozgrywa wkoło nas i w nas samych. On jest tą tajemnicą matematyki, wymykającą się ciągle naszej wyobraźni, nie zaś idealnie zrekonstruowany model niedoskonałego świata. Wyczuwamy tę tajemniczą obecność w twórczości wielu wielkich malarzy. Być może nie w pełni zdawali sobie oni z niej sprawę, w odróżnieniu od tych, którzy demonstracyjnie okazywali swe z matematyką związki. Dlatego też nie dürerowskie wykresy, ale rytm bruegelowskiej przestrzeni tak podnieca naszą wyobraźnię. Być może ogromny urok Uccella dlatego właśnie ustępuje przed zaciekawieniem i niepokojem, wywołanym pracami Leonarda da Vinci.
Dlatego też bardziej wyczuwamy jej tajemniczą obecność w eksplodującym i konwulsyjnym pulsowaniu dzieł El Greca i Rubensa niż w krystalicznych poussinowskich konstrukcjach. Pejzaże i martwe natury Cezanne'a wydają się nam potężnym magazynem skoncentrowanej energii, wystarczającej do spowodowania gigantycznej erupcji lub zapoczątkowania nowego biologicznego procesu. Matematyka, doprowadzona do mistycznego niemal dzieła, ujawnia się w pracach Malewicza i Mondriana, a równocześnie nieoczekiwanie z taka samą sugestywnością narzuca się nam w zaskakujących zderzeniach nadrealnych rzeczywistości Maxa Ernsta. Vasarely'emu tylko w jego nielicznych, najlepszych pracach udało się nawiązać z nią kontakt.
Poza tym mamy jeszcze do dyspozycji wielu buchalterów, estetyzujących pseudoscjentystów, zwykłych majsterkowiczów czy bezwzględnych analityków, ale to już zupełnie inna sprawa.



Jan Tarasin, *SPŁOSZONY KOŃ*, 1982

Jan Tarasin, *PLAŻA*, 1980/96

A. WRODARCZYK, T. STAPOWICZ
ESTA®

REGIONALNE CENTRUM OPROGRAMOWANIA
dla małych i średnich firm

44-100 Gliwice, ul.Jasna 31
tel. (032) 239 45 05; fax. (032) 239 45 40
e-mail: info@esta.com.pl; http://www.esta.com.pl

PPABank

PIERWSZY POLSKO-AMERYKAŃSKI BANK S.A.

ODDZIAŁ GLIWICE, ul. Bohaterów Getta Warszawskiego 15, 44-100 Gliwice