

Beksiński 3

BOSZ
art





Zdzisław Beksiński, Warszawa, 1999, fot. Dariusz Szuwalski

Zdzisław Beksiński, Warsaw, 1999, photo by Dariusz Szuwalski

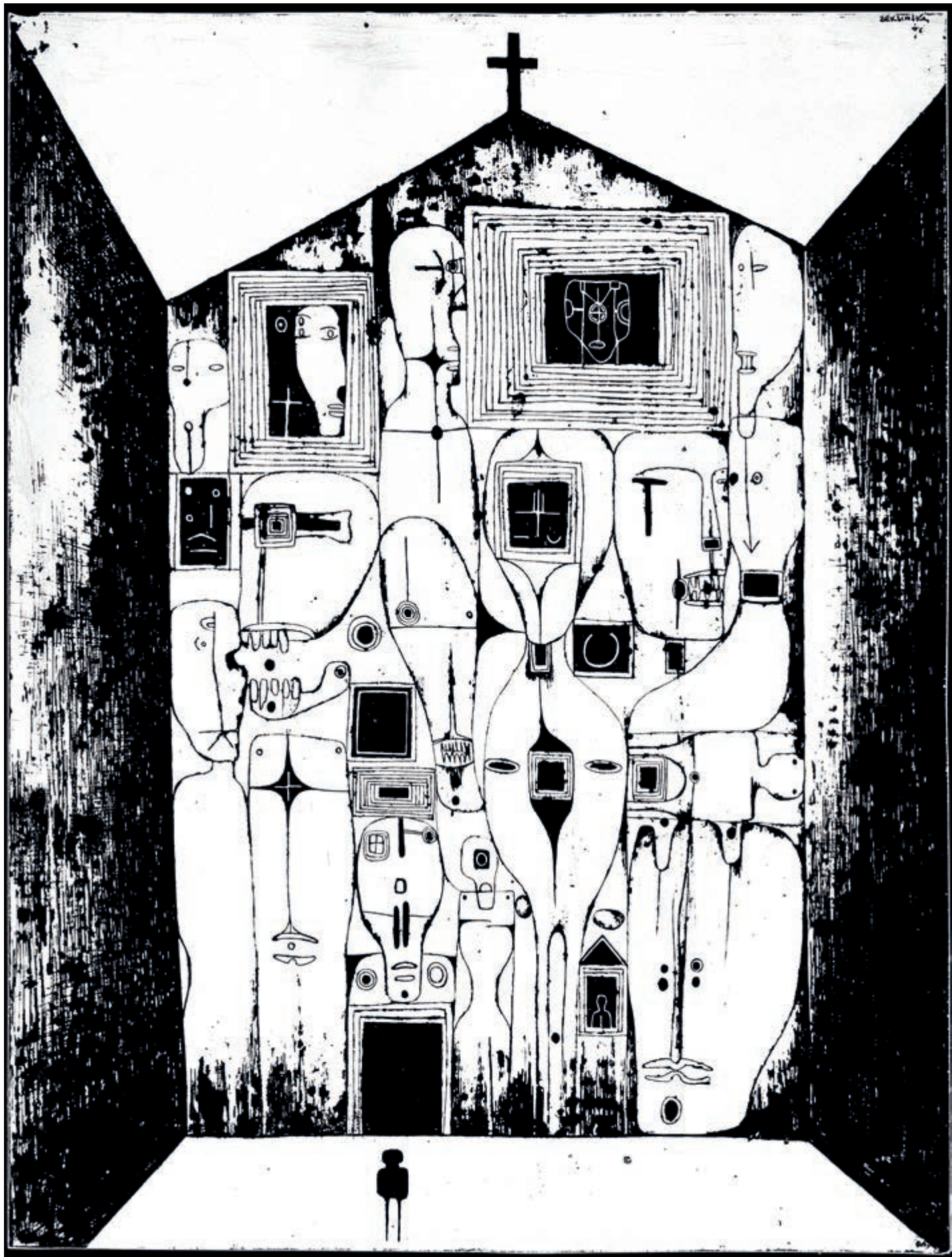


Zeskanuj zdjęcie lub kod QR, aby uzyskać
dostęp do materiału multimedialnego



Scan the photo or QR code to access
the multimedia material

Zdzisław **B**eksiński



HAC61, 1961, heliotypia, 42 x 32 cm

HAC61, 1961, heliotype, 42 x 32 cm

Wstęp. Trzeci z serii albumów Zdzisława Beksińskiego publikowanych przez Wydawnictwo BOSZ otwierają wczesne prace. Rysunki z lat 1954–1955 uświadamiają nam dwie sprawy: ówczesny stan psychiczny artysty oraz pierwsze próby szukania własnej formy. W jednym z wywiadów artysta powiedział, że tworzyłby nawet wtedy, gdyby szło się za to do więzienia. Niezliczone rysunki z tamtego okresu pokazują właśnie nie tyle reminiscencje z wojny, co stan zagrożenia okresu stalinowskiego. Przesłuchania, druty kolczaste, więzienne cele, rozstrzeliwania – to czas komunistycznego terroru, którego i on mógł stać się nagle i bez przyczyny ofiarą. Sytuacja bez wyjścia wymusza na nim potrzebę odreagowania. W tym samym czasie Beksiński zaczyna w sposób jeszcze dość nieśmiały prowadzić dialog ze sztuką nowoczesną, głównie z Pabłem Picassem i Paulem Klee, a potem także z surrealistami i Henrym Moore'em. Są to rysunki małego formatu, które jednak z wolna będą powiększane i opracowywane na arkusze brystolu 100 x 70 cm. Jednak w latach 1953–1959 nie rysunki stają się główną formą wypowiedzi, lecz fotografia, i tutaj właśnie Beksiński ukazuje swoje największe walory – nieprzeciętną wyobraźnię, odwagę, a zarazem znajomość techniki i wysokiej klasy kunsztu.

W latach 50. nie może pozostać obojętnym na to, co dominuje w ówczesnej sztuce – abstrakcję. Beksiński zaznacza swoją niezależność i indywidualizm. Własną techniką łączenia warstw gipsu, klejów, farb, a także spawanego lub lutowanego metalu tworzy formy groźne, a zarazem piękne, pokazujące już wtedy to, co będzie cechą całego jego dorobku. Z prostokątnego obrazu-reliefu, nieraz już bardzo przestrzennego, przechodzi do pełnoplastycznej rzeźby – głów, postaci ludzkich i zwierzęcych. Inwencja nie opuszcza go też w nieustającej pracy nad rysunkami w różnych technikach i wielkościach. W latach 60. pisze opowiadania, liczne szkice, których nigdy już nie dokończy. Myśli także o pisaniu kryminałów, o robieniu eksperymentalnych filmów sklepanych z odpadków i ścinków zdobytych w studiach filmowych. Buduje z mikrofonów i magnetofonów własne studio nagrań, w którym próbuje przetwarzać uzyskany materiał dźwiękowy na utwory muzyki konkretnej. Pisze niezliczoną liczbę listów do bliższych i dalszych znajomych, a także teksty teoretyczne, a nawet recenzje wystaw. To istna erupcja pomysłów realizowanych ze starannością i precyzją.

Dopiero w połowie lat 60. jego sztuka zaczyna się krystalizować. Najpierw powstają rysunki o charakterze erotycznym w technice coraz bardziej przestrzennej i wreszcie pełne niepokoju, rozległe, wizyjne pejzaże. Trochę czasu zajmie mu przekształcenie znakomicie już opanowanej techniki rysunku czarno-białego na ekwiwalentny kolor. Ten czas, który po latach nazwie „okresem fantastycznym”, w albumie inicjuje praca z końca lat 60., ukazująca błękitną, rozsypującą się postać. W tym czasie Beksiński uważa, że w swoich obrazach posługuje się persyflażem, którego jednak nikt z widzów i krytyków nie odczytuje, szukając w jego malarstwie raczej symboli, o których wyjaśnianie będzie wielokrotnie nagabywany. Te fantasmagorie – jakiś exodus dziwnych postaci w wymarłym krajobrazie, jakieś unoszące się głowy w rozległym pejzażu, jakaś upiorna postać z dzieckiem na obciążonym skórą szkielecie konia w pejzażu poruszonym gwałtowną wichurą – wszystko to, zdaniem odbiorcy, wymaga wyjaśnienia. Artysta mówi: nie, znaczenie jest tutaj bez znaczenia. Liczy się tylko wizja, jej siła, ekspresja, atmosfera obrazu. „Mimo że maluję ukrzyżowania, krzyże, katedry i różne inne rzeczy – mówi w rozmowie zarejestrowanej na taśmie magnetofonowej – to nie jest to wyznanie wiary. Natomiast katedra robiła na mnie wrażenie, oczywiście Notre Dame. Ludzie zaczynają interpretować, i interpretują, najczęściej posługując się ścieżką symboliczną, że jeżeli skrzydła – to anioł, jeżeli anioł – to coś tam, jeżeli ptaki – to coś tam. A jeżeli kolor niebieski to niebo i Madonna, kolor zielony oznacza nadzieję. Jest to obce dla mnie, no bo ja nie myślę tymi kategoriami. Ja nie lubię czegoś przedstawić przez coś. Raczej chcę oddać pewną atmosferę, nastrój i chciałbym, żeby obraz się podobał tak, jak się podoba, powiedzmy, poemat symfoniczny, żeby już być najbliższe

Introduction. The third of our series of Zdzisław Beksiński albums starts with his early work. His drawings made in 1954–1955 tell us about two things: Beksiński's psychological condition at the time, and his first attempts to find his own form. In one of his interviews he said that he would have kept on with his creative work even if he were sent to prison for it. What the innumerable drawings he made at this time show are not so much his memories of the Second World War, as the menacing dangers of the Stalinist period. Interrogations, barbed wire, prison cells, execution by firing squad – it was the Communist reign of terror; at any time and for no reason at all he could have been yet another of its victims. The stalemate forced him to work off the tension. In the same period Beksiński embarked on a dialogue with contemporary art, at first rather timidly, chiefly with Pablo Picasso and Paul Klee, later also with the Surrealists and Henry Moore. The size of his drawings was small, but would slowly grow to 100 x 70 cm done on Bristol board. But in 1953–1959 not drawings, but photography became Beksiński's chief medium, and it was here that he showed his best qualities – an extraordinary imagination, courage, alongside a thorough knowledge of techniques, and first-rate artistry.

In the 1950s he could not be indifferent to what was predominant in art at the time – abstract art. Beksiński emphasised his independence and individualism. He applied his own technique of putting together layers of plaster, glue, paint, and metal welded or soldered on to them, to make ominous, but at the same time beautiful structures, already then showing what would be a feature of all of his work. From the rectangular, sometimes a very spacious picture in relief, he moved on to full-fledged statuary – human and animal heads and figures. Neither was he ever lost for ingeniousness in his incessant work on drawings in diverse techniques and sizes. In the 60s he was writing short stories and numerous drafts which he would never finish. And he was thinking of writing whodunits, and making experimental films put together from scraps and cuts left from tapes he would get from film studios. He constructed his own recording studio, installing microphones and tape recorders in it and trying to process the sound recordings he collected to get music out of them. He wrote countless letters to friends and acquaintances, as well as theoretical texts and even exhibition reviews. It was a genuine eruption of ideas carried out with a great deal of care and precision.

It was not until the mid-60s that his work started to crystallise out. First there were erotic drawings, made in a technique that grew more and more voluminous, and finally expansive, visionary landscapes full of anguish. It took him some time to transform the black-and-white technique of drawing he had mastered admirably into an equivalent in colour. In the album this period, which years later he would call his “fantastic period,” starts with a picture from the late 60s showing a blue, disintegrating figure. At this time Beksiński considered he was using persiflage in his pictures, but neither his spectators nor the critics noticed it, and were instead looking for symbols in his paintings, which he would be pestered on many occasions to explain. All these phantasmagorias – an exodus of strange figures from a defunct landscape, heads rising over a broad landscape, a ghoulish figure with a child on a the skeleton of a horse enclosed in a layer of skin against a tempest-swept landscape – all this needed to be explained, according to recipients. No, said the artist, the meaning is irrelevant. All that matters is the vision, its power and expression, the atmosphere of the picture. “Even though I am painting crucifixions, crosses, cathedrals and various other things,” he says in a tape recording of a discussion, “it's not a profession of faith. But the cathedral, Notre Dame of course, made an impression on me. People start interpreting it, and they usually take a symbolic path for their interpretation: if there are wings, it's an angel, if it's an angel, then something, if it's birds, then something else. And if the colour's blue, then it's the sky and the Madonna; green means hope. I'm not used to that, because I don't think in those categories. I don't like presenting something by something else. Instead I want to convey an atmosphere, a mood, and I want you to enjoy my picture just as you would enjoy, say, a symphonic poem, to



XY5, lata 60., olej, 92,8 × 74,5 cm

XY5, 1960s, oils, 92.8 × 74.5 cm



XY38, 1. poł. lat 70., olej, 98 × 122 cm

XY38, early 70s, oils, 98 × 122 cm



XXX, 1973, olej, 122 × 98 cm

XXX, 1973, oils, 122 × 98 cm



AC74, 1974, olej, 87 × 73 cm

AC74, 1974, oils, 87 × 73 cm



Blind, 1976, olej, 122 × 98 cm

Blind, 1976, oils, 122 × 98 cm



XXX, 1976, olej, 87 × 73 cm

XXX, 1976, oils, 87 × 73 cm



TY, 1987, olej, 91 × 94 cm

TY, 1987, oils, 91 × 94 cm



XXX, 1983, olej, 87 × 97 cm

XXX, 1983, oils, 87 × 97 cm



Rt, 2002, akryl, 98 × 98 cm

Rt, 2002, acrylics, 98 × 98 cm



X'N, 2004, olej, 132 × 98 cm

X'N, 2004, oils, 132 × 98 cm



FŽ, 2004, olej, 132 × 98 cm

FŽ, 2004, oils, 132 × 98 cm



M9, 2004, olej, 132 × 98 cm

M9, 2004, oils, 132 × 98 cm



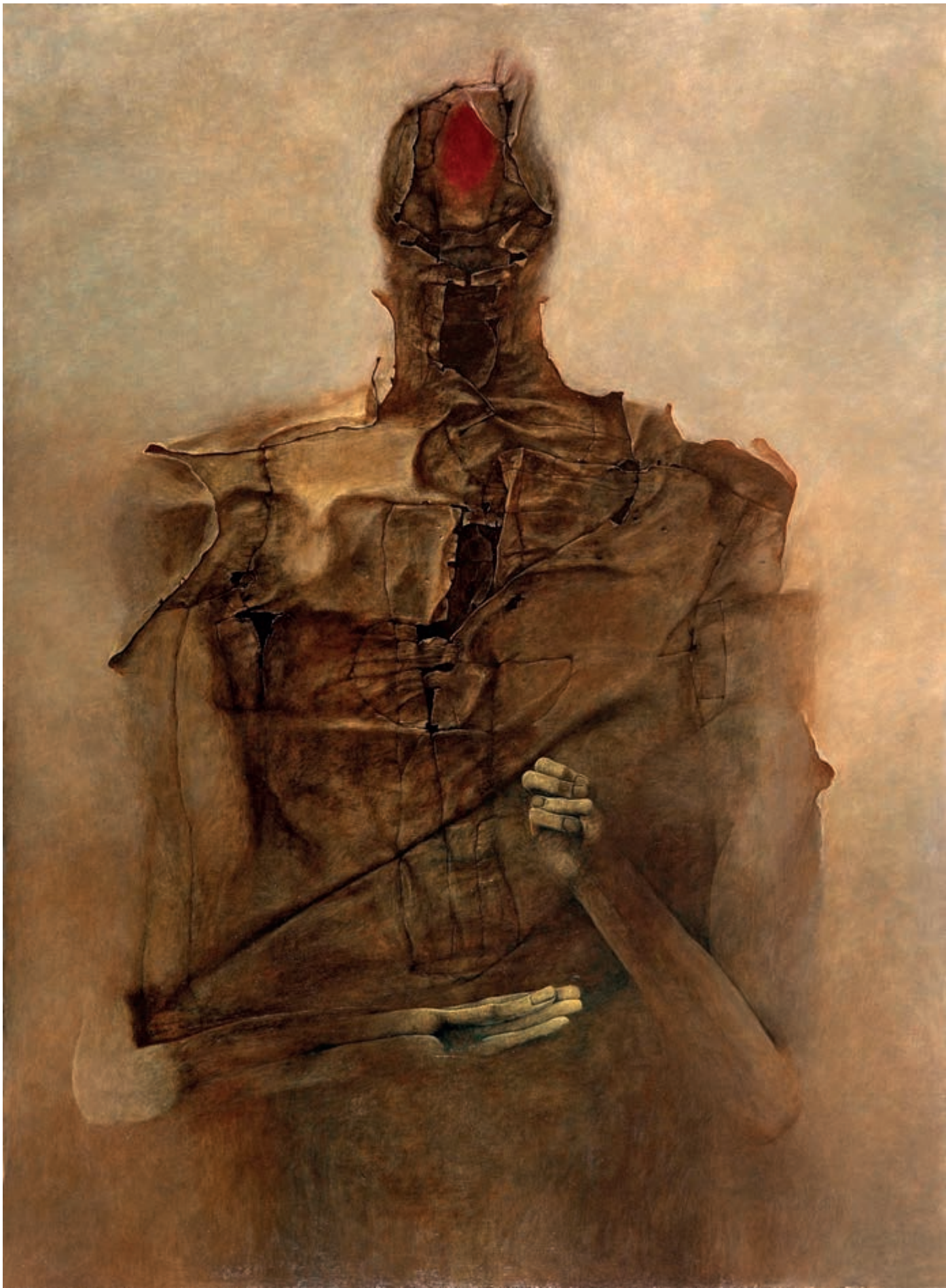
QJ, 2005, olej, 98 × 98 cm

QJ, 2005, oils, 98 × 98 cm



N4, 2005, olej, 98 × 98 cm

N4, 2005, oils, 98 × 98 cm



XXX, lata 90., olej, brak wymiarów

XXX, 1990s, oils, no measurements available



XXX, lata 90., olej, 132 × 98 cm

XXX, 1990s, oils, 132 × 98 cm

Nota redakcyjna

Tytuły: Autor nie tytułował swoich prac, jednakże w latach 80. XX w. zaczął wprowadzać oznaczenia kodowe. Ten sposób opisywania prac kontynuuje Muzeum Historyczne w Sanoku, nadając im własne symbole. Dzieła, których nie udało się zidentyfikować lub które nie posiadają określeń kodowych, oznaczamy trzykrotnie powtórzoną literą X.

Daty: Rok powstania dzieł podany jest przy reprodukcji.

Własność: Muzeum Historyczne w Sanoku, ss.: 2, 6, 8, 10, 12, 14, 20, 22–39, 43, 46, 49, 50, 54, 68–69, 71, 77, 79–80, 85, 90–91, 95, 98–113, 116–121, 128, 131–139; Waldemar Płusa, ss.: 47, 52–53, 58–62, 64–67, 70, 72–76, 78, 81–84, 88–89, 92–94, 96–97, 114–115, 122, 124, 126–127; Dom Aukcyjny Rempex, ss.: 41, 44, 48, 56–57, 86–87; Kolekcje prywatne, ss.: 16, 21, 40, 42, 45, 51, 55, 63, 123, 125, 129–130.

Wystawy stałe: Muzeum Historyczne w Sanoku oraz Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Editor's Note

Titles: Beksiński did not put titles on his works, but in the 1980s he started to put code-names on them. The Sanok History Museum (Muzeum Historyczne w Sanoku) is continuing with this practice and applying its own code system. Works which have not been identified or do not have a code-name have been marked with a triple X.

Dates: The year a picture was made is given next to the reproduction.

Ownership: The Sanok History Museum, pp.: 2, 6, 8, 10, 12, 14, 20, 22–39, 43, 46, 49, 50, 54, 68–69, 71, 77, 79–80, 85, 90–91, 95, 98–113, 116–121, 128, 131–139; Waldemar Płusa, pp.: 47, 52–53, 58–62, 64–67, 70, 72–76, 78, 81–84, 88–89, 92–94, 96–97, 114–115, 122, 124, 126–127; Dom Aukcyjny Rempex, pp.: 41, 44, 48, 56–57, 86–87; Private collections, pp.: 16, 21, 40, 42, 45, 51, 55, 63, 123, 125, 129–130.

Permanent exhibitions: The Sanok History Museum and in the National Museum in Wrocław.

Zdziwienie światem i lęk przed niepojętym do końca życia są motorem twórczości Beksińskiego. Myśli o przemijaniu, o śmierci nieustannie temu wszystkiemu towarzyszą. Kolorystyka, czasami sprowadzona niemalże do jednego tonu, bogatego w niuanse odcienia, innym razem niezwykle barwnego, aż do granic efektów zdawałoby się nawet dość pospolitych, a jednak zamierzonych.

Amazement at the world and awe of life, still not fully fathomed, were the driving force in Beksiński's work, constantly accompanied by thoughts of transience and death. Sometimes his colour schemes were reduced almost to one hue elaborately nuanced in tone; at other times his colours were very bountiful, right to the verge of rather commonplace but nonetheless deliberate effects.

Wiesław **B**anach

Należę do osób, które kochają malarstwo Beksińskiego, a nie jest to przecież takie oczywiste. Młoda sztuka odżegnuje się od jego twórczości. Mam to szczęście, że jestem widzem niezależnym, człowiekiem stojącym z boku i mogę mówić o jego twórczości wyłącznie przez siebie, a porusza ona różne pokłady mojej świadomości i podświadomości...

I'm one of those who love Beksiński's paintings, though it's not straightforward at all. Young art is turning away from his work. I'm lucky to be an independent observer, an outsider, and I can only speak for myself about his work, which has touched various levels of my awareness and my sub-conscious...

Adrzej **S**eweryn

Pobierz darmową aplikację TAP2C z Google Play lub App Store, aby uzyskać dostęp do materiałów multimedialnych

Download TAP2C free from Google Play or App Store to access multimedia materials

