

Trzy obrazy Zdzisława Beksińskiego O tworzeniu sztuki „po Oświęcimiu”

Natalia P. Koptseva i Ksenia V. Reznikova

Syberyjski Uniwersytet Federalny
79 Svobodny, Krasnoyarsk,
660041 Federacja Rosyjska

otrzymano 18.08.2014, korekta 11.11.2014, zatwierdzono 16.02.2015

Wykład ten poświęcony jest pracy artystycznej Zdzisława Beksińskiego, jednego z najważniejszych polskich artystów nadrealizmu. Praca ukazuje główne okresy biografii artysty, wymienia ludzi sztuki, którzy mieli wpływ na rozwój indywidualnego stylu artysty, oraz przedstawia wybrane dzieła Zdzisława Beksińskiego.

Szczególną uwagę zwrócimy na dychotomię formy i treści oraz opinie Beksińskiego na ten temat. Artysta ten uważał, że istotą malarstwa jest forma a nie treść. Beksiński kreował formę, natomiast treść powstaje w wyobraźni widza. W dalszej części materiału dokonamy przeglądu trzech dzieł Beksińskiego, na podstawie których wysuniemy następującą konkluzję:

Ujrzeć oczyma duszy ukrzyżowanego Boga, który nigdy nie zmartwychwstanie. Doświadczyć chwili, w której człowiek traci ostatnią nadzieję na zbawienie, będąc bezsilnym w obliczu nieznanego, koszmarnego. W obliczu końca świata i mroku, w którym ożywają potwory równie straszne jak słowa je opisujące. Jedynym zadaniem człowieka jest o tym pamiętać, w każdym momencie życia. Zrozumieć przewrotną naturę słów, zagrożeń jakie niosą i mechanizmy obrony przed nimi. Ochronić najbliższych i siebie przed obróceniem się w kamień trwogi, jaką przynosi nam rzeczywistość.

Ostateczna analiza dzieł Beksińskiego zostanie dokonana przez pryzmat artystycznej koncepcji sztuki „post oświęcimskiej”.

1. Wprowadzenie do sztuki Zdzisława Beksińskiego

W obecnych czasach Zdzisław Beksiński (1929 – 2005) jest już znany na całym świecie. Jego obrazy, rzeźby, fotografie i dzieła stworzone przy pomocy zaawansowanych technik artystycznych, stoją na wciąż nieokreślonej ale ważnej granicy pomiędzy elitarną sztuką dla koneserów i mecenasów sztuki – oraz sztuką popularną wśród autorów blogów internetowych, okupujących liczne nisze rozmaitych serwisów społecznościowych. Z dziełami Beksińskiego utożsamiają się „ciemne” subkultury młodzieżowe hołubiące każdy rodzaj sztuki piekielnej (zarówno starożytnej jak i współczesnej). Cenią go również eksperci awangardy, zaabsorbowani transformacją postaci, twarzy ludzkiej, przedmiotów i stanów świadomości. Sztuka Beksińskiego osiągnęła wymiar i znaczenie globalne. Jego kreacje są podziwiane na wszystkich zamieszkałych kontynentach. Europejscy, amerykańscy, azjatyccy fani polskiego artysty postrzegają go jako mistrza na miarę naszych czasów. Wyjątkowy artysta, który unaoczniał granicę między światem materialnym i duchowym. Zjednoczył metamorfozy historii i transformacje natury. Ujawnił granice wytrzymałości i stanów kruchej, ludzkiego ciała. Geografię twarzy i miejsc, w których każdy pewnego dnia zostaje sam na sam z makabrą i strachem rodzącymi się w otchłani własnej świadomości.

Dzieła Zdzisława Beksińskiego są charakterystyczne dla polskiego surrealizmu. Ten nurt ma uznanie całego świata, a mistrzowie tacy jak Beksiński wpisują się w kontekście globalnym. Procesów sztuki XX i XXI wieku nie można analizować z pominięciem artystycznych idei i pojęć wniesionych przez innych polskich surrealistów. Wśród nazwisk wyliczanych przez krytyków i badaczy są: Edward Okuń, Józef Mehoffer, Jacek Malczewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Henryk Fantazos, Tomasz Sętowski, Jacek Yerka, Wojciech Siudmak, Piotr Naliwajko, Jarosław Kukowski. Bardzo często surrealistyczną nutę można również znaleźć u takich artystów jak Michał Świder, Bronisław Chromy, Ewa Pello, Joanna Sierko-Filipowska. Oczywiście jest również wymienić takie nazwiska jak: Dariusz Twardoch, Tomasz Prądyński, Piotr Adamczyk, Jacek Lipowczan, Włodzimierz Kukliński, Damian Kłaczekiewicz.

Jak stwierdzono na pewnym blogu internetowym, istnieją całe „polskie legiony” surrealistów. Dzięki nim mamy możliwość podziwiać mroczne reminiscencje biblijnych światów. I nie można pominąć faktu, że doświadczamy tego wszystkiego dzięki sztuce kraju katolickiego, który wydał na świat papieża Jana Pawła II. Duża ilość polskich artystów związanych z surrealizmem w malarstwie w ten czy inny sposób, udowadnia, że zjawisko artystyczne „polski surrealizm” naprawdę istnieje, i ma ogromną publiczność. Niektórzy z tych artystów znaleźli swoje miejsce w pop-arcie i przyczyniają się do krzewienia polskich trendów w globalnej kulturze masowej. Dzieła polskich surrealistów, stworzone przy użyciu zaawansowanych technik artystycznych, stanowią cud ludzkiego ducha, zdolnego do wizualizacji ukrytych i dynamicznych podmiotów istoty świata.

Ślady rozkwitu surrealizmu w polskiej sztuce wizualnej można znaleźć badając dzieła Zdzisława Beksińskiego. Ma on niewątpliwie pierwsze i najbardziej zaszczytne miejsce, zarówno wśród przedstawicieli ruchu, jak i większości polskich artystów 20 i 21 wieku. Tytuł „największego współczesnego artysty” przyznał Zdzisławowi Beksińskiemu pod koniec lat 70’tych słynny projektant „Obcego”, szwajcarski artysta Hans Rudolf Giger, wielki przedstawiciel fantastycznego realizmu. Gigerowi często przypisuje się opinię „wizjonera ciemnej sztuki”. Typowe pojęciowe osobliwości tego stylu to: pochwała Teomachii (walka religii), mieszanka światła i ciemności, artystyczny i polityczny trockizm, czyli ideologia permanentnych wstrząsów, itd. Podobnie prace Zdzisława Beksińskiego są naśladowane przez fanów, „wizjonerów ciemnej sztuki”. W społecznych sieciach internetowych o tematyce sztuki (np. tumblr.com) łatwo zauważyć, że dzisiejsza „ciemna sztuka wizjonerska” nabiera tempa, a liczba jej fanów rośnie lawinowo. Urósł z tego potężny nurt we współczesnej popkulturze. Dzieła Beksińskiego były analizowane przez wielu badaczy i krytyków, są to m.in. Tadeusz Nyczek, Anna i Piotr Dmochowscy, Remigiusz Grzela, Liliana Śnieg-Czaplewska, Magdalena Grzebałkowska, Wiesław Banach, Artur Olechniewicz, Dorota Szomko-Osękowska, Katarzyna Winnicka. Jego sztuka stała się tematem dziewięciu filmów. Współczesny reżyser filmowy William Malone, wykorzystał obrazy Beksińskiego w swoich horrorach. Meksykański reżyser Guillermo del Toro twierdzi, że w swoich filmach inspirował się twórczością Zdzisława Beksińskiego. (Przypis tłumacza: cytując Guillermo del Toro: „Beksiński zdaje się opierać na średniowiecznej tradycji sztuki, czyli ostrzeżenia o kruchości ciała. Wszystkie znane nam przyjemności są skazane na zagładę. Obrazy Beksińskiego ukazują jednoczesny proces rozpadu i nieustanną walkę o życie. Skrywają one tajemniczą poezję splamioną krwią i rdzą.”)

Zdzisław Beksiński ukończył architekturę na Politechnice Krakowskiej w 1952 r. Po studiach powrócił do swego rodzinnego miasta Sanoka, a nawet poświęcił pewien czas swojego życia pracy w charakterze kierownika budowy. Jednak prędko to porzucił, w pierwszym okresie swojego rozwoju artystycznego zajmował się nowoczesną fotografią i technikami kolażu fotograficznego. W latach 1957 - 1960 był członkiem nieformalnej grupy fotografików, wspólnie z Jerzym Lewczyńskim i Bronisławem Schlabsem. W tym samym okresie stworzył znaczącą liczbę nowatorskich rzeźb. Na początku lat 60-tych zajął się malarstwem. Początkowo były to prace abstrakcyjne, które zaczęły ewoluować w stronę zadziwiającego rodzaju realizmu fantastycznego. Krytycy sztuki uważają, że najbardziej owocny okres twórczości Beksińskiego przypada na lata 60-80’te, kiedy to powstała większość jego najważniejszych prac. Ten okres jest zwykle określany mianem „fantastyczny”. Pierwsza wystawa Beksińskiego miała miejsce w Warszawie w

1964 roku. Abstrakcyjniści, którzy wcześniej uważali go za zwolennika sztuki abstrakcyjnej, poczuli się mocno rozczarowani. Zarzucono mu wręcz herezję, pomimo tego, że wszystkie wystawione prace zostały sprzedane. Nowy, "fantastyczny" styl w mgnieniu oka uczynił go znanym. Honor odkrycia Zdzisława Beksińskiego jako wyjątkowego artysty należy się Januszowi Boguckiemu, krytykowi sztuki i organizatorowi pierwszej wystawy. W latach 80'tych Zdzisław Beksiński stał się sławny w Europie Zachodniej, Ameryce i Japonii. Był jedynym polskim artystą, którego prace wystawiane były w słynnej japońskiej galerii w Osace. Na początku lat 90'tych ogólny kierunek jego dzieł uległ zmianie. Wielokształtne kompozycje z bogatymi szczegółami, znane z lat 60-80'tych, stały się historią. W 1977 roku, po tym jak dom w Sanoku został zburzony, Beksiński przeniósł się do Warszawy. Po roku 1984 był często wystawiany w Paryżu. Jego miłośnik, profesor uniwersytetu Piotr Dmochowski, zorganizował cykl wystaw we Francji, Belgii, Niemczech i Japonii. W latach 1989 - 1996 istniała w Paryżu galeria poświęcona wyłącznie Beksińskiemu. Na początku lat 90'tych miał stałą ekspozycję w Muzeum Europy Wschodniej w Osace. Mimo tego, że galeria w Osace już nie istnieje, na terenie Japonii znajduje się wciąż około 70 obrazów Beksińskiego. W tamtym okresie głównymi tematami Beksińskiego był portret i ukrzyżowanie. Szczegóły i specyfika obrazów zdominowana była ostentacyjną powagą i nietypową monumentalnością. Od końca lat 90'tych do momentu tragicznej śmierci z rąk mordercy we własnym mieszkaniu, Zdzisław Beksiński angażował się w cyfrową obróbkę fotografii przy użyciu komputera i kserokopiarki. Jednak ogólnie jego styl fantastyczny pozostał bez zmian.

W 2001 roku Zdzisław Beksiński sporządził testament, w którym polecił aby jego prace były przekazane Muzeum Historycznemu w Sanoku. Jeszcze za życia artysty muzeum otrzymało 300 dzieł, płaskorzeźby, rzeźby, a po śmierci kolejne ok 20 obrazów, tysiące prac graficznych, multimedia i fotografie. Dziś stanowi to największy zbiór prac Zdzisława Beksińskiego na świecie. Muzeum Historyczne weszło także w posiadanie wszystkich własności artysty, mieszkań i lokat bankowych.

Druga co do wielkości kolekcja dzieł artysty znajduje się w Częstochowie, m.in wczesne obrazy i fotografie. We Wrocławiu istnieje zbiór jego dzieł abstrakcyjnych. Największa prywatna kolekcja znajduje się w posiadaniu Anny i Piotra Dmochowskich (niektóre z dzieł miały zgodnie z prawem zostać zwrócone do Sanoka).

Polskie ostatnie wystawy dzieł Beksińskiego odbywały w latach 2003 - 2013. W czerwcu i maju 2013 wystawiało go wiedeńskie muzeum sztuki fantastycznej, pod tytułem "Mroki podświadomości". W maju 2012 odbyła się ceremonia otwarcia nowej galerii Beksińskiego w Sanoku.

2. Samoocena Zdzisława Beksińskiego

W jednym z wywiadów w 1989 roku, Zdzisław Beksiński wspomniał, że w pewnym okresie fascynował się dziełami Artura Grottgera (1837-1867), znanego nie tylko z dzieł sztuki, ale też z romantycznych legend o swoim życiu i romansach. Z punktu widzenia artystycznej Polski, Artur Grottger ma status szanowanego artysty patrioty, samotnika i bojownika o niepodległość swojej ojczyzny. Legendę tego zmarłego artysty patrioty kultywowały ruchy społeczne we wczesnym XX wieku, chwalaące polski patriotyzm narodowy i ideały poświęcenia. Na pierwszy rzut oka język artystyczny Artura Grottgera jest radykalnie różny od Zdzisława Beksińskiego. Natomiast czarno-białe prace Grottgera z cyklu "Litwa" mogą być skorelowane z surrealistycznymi postaciami sztuki Beksińskiego. (foto.1)



foto.1 Artur Grottger - rysunek z serii Lithuania.

Prawdopodobnie romantyczny kult artysty patrioty Grottgera, typowy dla polskiej kultury XX wieku, uformował specyficzny artystyczny i symboliczny język Zdzisława Beksińskiego. Dziwaczność, groteskowa transformacja "wspólnych" krzywizn ciała. Twarze, miejsca i kultowe historie jako całość tworzą kulturowy podtekst wywołujący u widza chęć ujęcia obrazu w słowa, pod wpływem wolności artystycznej, mrocznych znaków i symboli, odwołujących się do najgłębszych warstw kulturowych.

Istnieje pewna artystyczna perspektywa typowa dla estetyki romantyzmu, zbudowana na koncepcji "dualizmu świata". Są dwa równoległe światy. Aczkolwiek tylko jeden z nich jest w zasięgu ludzkich zmysłów, a drugi dostępny wyłącznie genialnym artystom, którzy przekazują swe wizje przy użyciu sztuki. Jednakże, gdyby nawet Beksiński nie stosował zasad romantyzmu, wyraźnie i bez wątpliwości jego sztuka prezentuje ten "drugi, inny świat", który przyciąga tylu widzów.

W jednym z wywiadów Zdzisław Beksiński wspomina o obrazie "Wyspa Umarłych" Arnolda Böcklina. Dodaje również, że duże znaczenie w jego sztuce miały utwory literackie Franza Kafki. Wpływ dzieł Kafki na sztukę Beksińskiego to temat wymagający odrębnych badań. Tutaj możemy jedynie o tym wspomnieć, a jedynie sam artysta mógłby określić wymiar i intensywność tego wpływu na wszystkie okresy jego twórczości.

Dzieło sztuki jest wynikiem interakcji artysty z materią, nie tylko w znaczeniu środków wyrazu takich jak kamień, płótno, farby, drewno, metal, plastik, itd - ale także w znaczeniu procesów psychologicznych i wewnętrznych doświadczeń. Materią są również idee filozoficzne, pomysły, systemy estetyczne, zapożyczone i zaobserwowane u innych artystów. Style, technologie i techniki.

W wywiadzie z 1989 r. Zdzisław Beksiński powiedział, że nie był za granicą, a innych artystów zna jedynie z reprodukcji. Jednym z najważniejszych credo Beksińskiego jest to, że forma dominuje nad treścią. Publiczność jednak skupia się na treści: postaci, straszne obiekty (czaszki, krzyże), drzewa, krajobrazy. Zgodnie z twierdzeniem artysty, od 1980 roku jego dzieła stanowią formę i architekturę, a nie treść.

Obrazy konceptualne zaczęto tworzyć na początku XX wieku, natomiast Beksiński był bardziej zainteresowany formą, która według niego była zawsze niekompletna. Z tego powodu dawni sojusznicy niesprawiedliwie obwiniali go o zdradę koncepcji polskiego malarstwa abstrakcyjnego.

Treść, jak sugerował Beksiński, widzi publiczność, nie on sam. Może właśnie z tego powodu nigdy nie nazywał swoich dzieł. Wierzył, że tytuł sugeruje konkretną interpretację, więc może wprowadzać w błąd. Zwykle artyści tytułują swe dzieła w języku ojczystym. Tłumaczenia na języki obce jeszcze bardziej oddalają widza. Beksiński zwykł mawiać "Ja sam nie wiem co namalowałem." Artystyczna filozofia Beksińskiego wydaje się być tożsama z ideami innego wielkiego artysty polskiego pochodzenia, Kazimierza Malewicza, autora fundamentów Supremantyzmu. Malewicz pisał "Artysta musi uwolnić się od wszystkich idei, obrazów, ich tematów i rzeczy im pochodnych. Filozofia Supremantyzmu, eliminuje sztukę. Sztuka nieobiektywna to czyste uczucie, to mleko bez butelki, wolne od formy butelki, która nie oddaje esencji ani smaku."

Zdzisław Beksiński wspominał również dzieła Bronisława Linke (1906 - 1962), jako jedno z pierwszych inspiracji technik malarskich. Różnorodne techniki mieszane były znakiem rozpoznawczym twórczości Bronisława Linke, przedstawiciela "metaforycznego realizmu". W pojedynczym dziele potrafił wykorzystać na raz farby wodne, kredki, gwasz, wydzieranki, kolaż, pastele, itd. Jednymi z najbardziej znanych prac Linke jest seria obrazów pt "Kamienie Krzyżą", "Autobus" (foto.2) oraz "Modlitwa za pomordowanych" (foto.3). Charakteryzowała go wolność w podejściu do istniejących technik artystycznych. To interesowało Zdzisława Beksińskiego. Nie tylko pojedyncza, lub stała kombinacja technik. Ponadto należy zwrócić uwagę na pewną delikatność doboru metod, ukrywająca ulotną estetykę. W obecnym powojennym świecie nic nie ma stabilnej formy, nawet przeszłość.



foto.2 Bronisław Linke "Autobus" 1959-1961

Ważnym elementem modelu artystycznego świata Zdzisława Beksińskiego jest fakt, że w czasie pracy słuchał muzyki różnych kompozytorów, takich jak Piotr Czajkowski, Franz Schubert, Richard Strauss, Mieczysław Karłowicz. Podkreślał, że lubił muzykę końca XIX wieku. Z muzyki współczesnej nie wymieniał konkretnych nazwisk, lecz style muzyczne: pop, heavy metal, hard rock. Wieki temu, na początku historii malarstwa europejskiego, Leonardo Da Vinci powiedział, że muzyka jest siostrą malarstwa. W systemach estetyki Kanta i Hegla istnieje linia hierarchii sztuk w stosunku do Absolutu. Georg Hegel postrzegał poezję epicką jako szczyt sztuki, stojącą najbliżej koncepcji filozoficznej wyrażającej istotę Absolutu. Natomiast Immanuel Kant wskazywał na muzykę jako najbardziej obiektywny rodzaj sztuki, najbliższy poznania prawdy.

Wśród fanów Zdzisława Beksińskiego jest wielu młodych miłośników muzyki heavy metalowej i hard rockowej. W procesie interakcji z obrazami, łączą oni jego artystyczne credo z estetyką destrukcji i transformacji. Jeżeli sztuka Beksińskiego zawiera arcydzieła "ponadczasowe", to można śmiało powiedzieć, że trwały one nie tylko w okresie życia malarza. Poszczególne jej elementy będą wiecznie manifestowały swój unikatowy sens.



foto.3 Bronisław Linke "Modlitwa za pomordowanych"

3. Analiza trzech obrazów Zdzisława Beksińskiego



foto.4 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, 1985

3.1 Olej na płycie, 1985

Pionowy obraz przedstawia mężczyznę na krzyżu, w górskim terenie. Połowę przestrzeni obrazu zajmuje skała, której wierzchnia warstwa poryta jest trawą. Obserwator widzi pionową skalną ścianę. W lewej dolnej części, do połowy skały, rośnie drzewo o prawie kulistej koronie. W dalszym planie jest więcej drzew oraz wieża ze stożkowym zakończeniem. Jej sylwetka jest mgliście widzialna na tle nieba. Na samym dole skalnej ściany znajduje się wejście, dokładnie w środku symetrii obrazu. Krzyż, równie symetryczny, jest w kształcie litery "T". Jego horyzontalna belka jest równoległa do górnej krawędzi obrazu. Na krzyżu znajduje się szkielet. Niebo w tle ma kolor ciemno niebiesko szary, o nierównych odcieniach.

Na przełomie wieków, pomimo ogromnej ilości ukrzyżowań, krzyż jest jednoznacznie utożsamiany ze śmiercią Chrystusa. To silne skojarzenie, obecne w tradycji chrześcijańskiej, na pierwszy rzut oka prowadzi nas do założenia, że obraz przedstawia ukrzyżowanie Chrystusa. Jednak powstają pewne sprzeczności z kanonicznym wizerunkiem krzyża. Przede wszystkim ukrzyżowany uległ procesowi rozkładu. Jedynymi jego resztkami są świecące w mroku pozbawione ciała zbielełe kości. Po drugie, krzyż stoi samotnie, w trakcie gdy

tradycja kanoniczna zakłada obecność Matki Boskiej, św Jana, strażników, itd. Podsumowując te sprzeczności można powiedzieć, że Bóg uległ rozkładowi i zmartwychwstania nie będzie. Czyli w konsekwencji, oto ponowne nadejście zbawiciela. Bóg umarł i przeminął. Uczucie tej bezsilności wzmacnia ciemnoniebieski ton obrazu, bezgwiezdne niebo (dosłownie znaczące koniec świata) i brak ludzi. Oto naszedł koniec świata, zaakcentowany również kształtem krzyża. W alfabecie hebrajskim "T, Taw" jest ostatnią literą, również związaną z końcem świata.

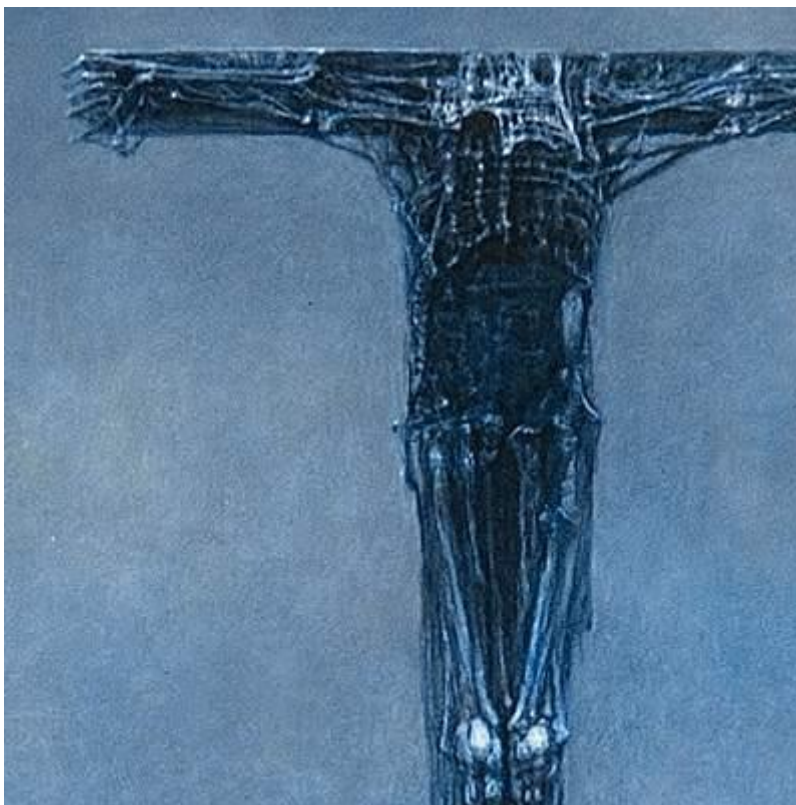


foto.5 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, 1985 (fragment)

Śmierć Boga, która przyniosła kres światu jest więcej niż męczeństwem. To najwyższa granica bólu, o czym świadczy sposób w jakim palce zaciskają się na belce krzyża, oraz czaszka, lub jej pozostałości. Czaszka przedstawiona jest w taki sposób, abyśmy mogli ją obserwować jedynie metodą domysłów i eliminacji. Tak więc, oczywiste jest to, że to co widzimy nie jest ani górną częścią czaszki (w przypadku gdy głowa opada na klatkę piersiową), ani też nie jest to szczeka (gdy głowa opada do tyłu). To jest przednia część twarzoczaszki. Jednak pozbawiona symetrii lub regularnego wyglądu. Jest ona zniekształcona, przypominająca płaską maskę z wielkimi oczami i wyszczerzonymi zębami. Trudno sobie wyobrazić torturę, która mogła spowodować takie obrażenia, nie tylko twarzy, ale i kości czaszki.

Porównując proporcje otworu w skale, drzew u jej podnóża i szkieletu na krzyżu, nachodzi następujące pytanie: kim jest ukrzyżowany Bóg, jeśli ludzie są mniejsi od jego stopy? Kto to zrobił? Skąd pochodzi moc, która pokonała boskość? Już same próby rozważań na ten temat budzą przerażenie, ponieważ siła wyższa od boskiej jest katastroficzna sama w sobie. Ludzkość, nikła w obliczu Boga, tutaj pozbawiona jest ostatniej nadziei. Jeśli ukrzyżowano Boga oznacza to, że istnieją jakieś tajemnicze siły dominujące nad nim. Nie było też remisu, gdyż nie ma drugiej ofiary.

To wszystko oznacza, że człowiek został sam na świecie, twarzą w twarz z siłami zdolnymi pokonać nie tylko jego samego ale i również jego boga. Ograniczenie znaczenia siły ludzkiej jest spotęgowane ignorancją na temat tego, czym jest największe zagrożenie, lub co stoi za nieuniknioną, przerażającą śmiercią.

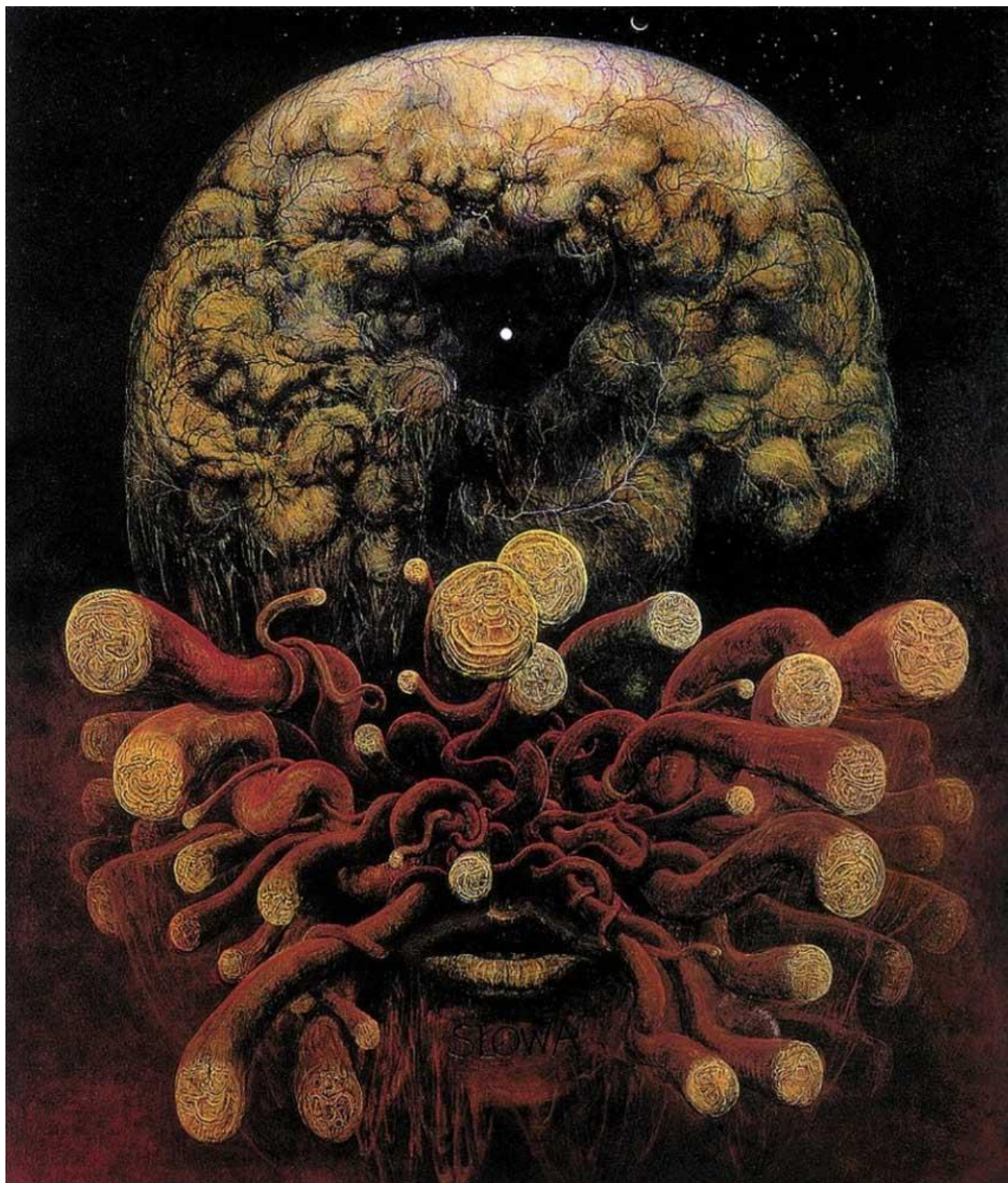


foto.6 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 1970'te

3.2 Obraz z połowy lat 1970tych. (foto.6)

W centralnej części tego pionowego obrazu znajduje się głowa antropomorficznej istoty, zajmująca większość kadru. Tło jest ciemne, w odcieniach od czerni u góry do czerwonych na dole. W górnej części obrazu tło nie jest tylko abstrakcyjnie czarne. Jest to czarne niebo z białymi punktami gwiazd i cienką linią księżyca w ostatniej czwartej fazie.

Dla jasności, głowę można podzielić na trzy części umieszczone pionowo jedna nad drugą. Część górna, zajmująca połowę długości, to szaro czarna płaszczyzna czoła, oświetlona prawdopodobnie księżycem. Wygląda ona mniej więcej gładko, w trakcie gdy reszta zaorana jest ciemnymi szczelinami i zagłębieniami, z największym po prawej stronie, w dolnej części czoła. W środku górnej części głowy znajduje się otwarta dziura prowadząca w ciemność, w środku której jest biały okrąg porównywalny rozmiarem do księżyca. Cała powierzchnia wokół otworu, czymkolwiek gładka lub spieczona, pokryta jest strukturą z cienkich czerwonych, czarnych i białych linii, splecionych ze sobą i przypominając połączony układ krwionośny.

Dolna część głowy jest proporcjonalnie najmniejsza, w kształcie rombu stanowiącego podbródek i usta. Górna warga jest ciemna, prawie czarna, dolna jasnobrązowa. Usta lekko rozchylone, przednie dolne zęby bardziej widoczne niż górne. Broda ciemnoczerwona z pętlami czerwonych zwisających nici. Znajduje się tam inskrypcja, "SŁOWA". Czcionka tekstu sprawia wrażenie wyciętej albo wytłoczonej na twardej powierzchni, o czym świadczy charakterystyczne cieniowanie pierwszych trzech liter. Środkowa część twarzy jest diametralnie inna od obu innych części. Złożona jest z długich czerwonych macek lub serpentyn. Materia ta jest o różnej grubości, i unosi się promieniście. Niektóre elementy są na wprost widza. Każda "macka" zakończona jest płaską jasnobrązową powierzchnią.

W procesie opisu świadomie dokonujemy serii niedopasowanych wyjaśnień, które jednak mogą pomóc w zrozumieniu tego obrazu. Po pierwsze, można wspomnieć o tym, że głowa w niczym nie przypomina standardowego, kanonicznego obrazu istoty antropomorficznej. Czemu dziura w środku głowy? Po drugie: brak szyi, nosa, oczu i uszu. Z atrybutywnych części twarzy zostają tylko usta. Po trzecie, trudno zrozumieć czy jest to goła czaszka pokryta siecią naczyń krwionośnych prześwitujących przez skórę. Zachowajmy te pytania do dalszej części naszych poszukiwań.

Teraz dokonajmy bardziej szczegółowej analizy. Stosując metodę analogii, górna część głowy przypomina kształtem i kolorem lasy tropikalne. Rzeźba terenu i sieć potoków pozwala nam stwierdzić, że górna część głowy reprezentuje Ziemię. Lub, co bardziej prawdopodobne, jedną z planet w kosmosie (w tle gwiazdy i księżyc). Biorąc pod uwagę analogię głowy i planety, obecność księżyca w ostatniej fazie rodzi pytanie o położenie słońca? Jednak ani szybki rzut oka na obraz, ani logiczne założenie nie prowadzi nas do znalezienia go. W związku z tym obraz sprawia wrażenie, że słońce nie istnieje. Na tej planecie panuje wieczna noc, a jedyną zmianą na niebie jest księżyc, widoczny lub nie. Jaka jest wewnętrzna struktura tej "planety"? Czaszka jest pojemnikiem na mózg, zatem logicznie byłoby się spodziewać, że mózg znajduje się w środku. Jednak, duży otwór w czaszce otwiera nam widok na nicność, czarną pustkę z małym kołem w centrum, rodzajem jądra. Czerń w środku dziury przypomina czerń na zewnątrz. Księżyc na zewnątrz proporcjonalnie przypomina okrągłe jądro w środku dziury. W związku z tym są dwa księżyce: zewnętrzny kosmiczny, który może wchodzić w różne fazy - i księżyc otchłani wewnętrznych, w fazie pełnej. Światło dzienne, lub słoneczne, wykluczone jest z tej struktury świata. Tutaj bardziej chodzi o noc totalną, obu światów: wewnętrznego i zewnętrznego.

Zwróćmy uwagę na osobliwości twarzy. Jak wspomniano wcześniej, nie posiada ona oczu, nosa ani uszu. Czyli nie posiada organów odpowiedzialnych za zmysły: wzrok, zapach i dźwięk. Teoretycznie, jedyne zmysły, które pozostają w stanie nienaruszonym to smak i dotyk. W praktyce jednak nie jest to takie proste. Możliwość percepcji smaku zakłada obecność jamy ustnej, która tutaj jest lekko uchylona ukazując zęby. Sytuacja z dotykiem jest bardziej skomplikowana. Czucie wymaga skóry, ale jak zauważyliśmy, nie jest jasne

czy czaszkę pokrywa skóra, czy jest to naga kość. Z drugiej strony, promieniście rozchodzące się "macki" zakończone jasnobrązowymi płaszczyznami mogą pełnić funkcję postrzegania otoczenia poprzez dotyk. Zwłaszcza w warunkach posiadania tylko dwóch rodzajów zmysłów. Kształt macek pozwala nam przypuszczać, że są w stanie nie tylko rozpoznawać obiekty, ale też przyciągać je do ust.

Tutaj możemy zaprzestać analizy narządów, aczkolwiek nie sposób nie zauważyć podobieństwa dziury w głowie do oka. W niektórych tradycjach uważa się, że w środku czoła znajduje się trzecie, prawdziwe oko. Po drugie, kształt małego koła w środku dziury przypomina negatyw źrenicy. Jeśli tak, kształt źrenicy powinien zmieniać się w ciemności. Skojarzenie małego księżycy w dziurze głowy ze źrenicą może też tłumaczyć pustkę wewnątrz czaszki. Mózg ma skomplikowaną strukturę, gdzie każda z jego stref wykonuje indywidualne procesy, przetwarza informacje uzyskane przez narządy zmysłów. W naszym przypadku mamy do czynienia z minimalną ilością zmysłów. Ponadto, macki przypominają do złudzenia węże, które wręcz funkcjonują własnym życiem. Oprócz głowy nie ma nic więcej, ani szyi ani reszty ciała. Dlatego mózg w jego naturalnej wielkości jest niepotrzebny. Wszystko co mu potrzebne to jedno oko, jedna źrenica do obserwowania różnych rzeczy. Przyjmując tę wersję, możemy zwrócić uwagę na kierunek patrzenia źrenicy. Z grozą dochodzimy do wniosku, że nie patrzy ona nigdzie indziej jak na nas. Oznacza to, że macki wykonują rozkaz złapania obserwatora i przyciągnięcia go w stronę głowy. Lekko uchylone usta przewidują nasz smak, patrzących na obraz.

Pozwólmy sobie uczynić krok w kierunku kanonicznych obrazów mitycznych stworzeń. W szczególności, wizerunek głów bez szyi, a także obecność macek, reprezentujących wizerunek Meduzy. Trzy mityczne siostry Gordon miały węże zamiast włosów. Jedna z nich, śmiertelna Meduza, potrafiła zamienić obserwatora w kamień. Zgodnie z mitem, nawet po obcięciu głowy, Meduza zamieniała ludzi w kamień. Jeśli jednak porównamy obie głowy, ta na obrazie posiada tylko jedno wewnętrzne oko. W konsekwencji źrenica jest czymś więcej niż wzrokiem dla macek. Może ona posiadać śmiertelną moc. To może tłumaczyć fakt, czemu macki są zakończone brązowymi płaszczyznami - a nie głowami węży. Ponieważ nie potrzebują trucizny aby zabić. Wystarczy, że pochwycą ofiarę.

Analogia do Meduzy jest dla nas powodem do sugestii, że przedstawiony obraz nie jest tak beznadziejnie przerażający. Istnieje pewne jasne dla widza wyjście. Zgodnie z mitologią odcięta głowa Meduzy umieszczona na tarczy, służyła Perseuszowi jako obrona przed wrogiem. Od dawna uważano, że wizerunek Meduzy posiada obronne moce. Zatem obraz ten może być postrzegany jako talizman Gorgoński zapobiegający wchłonięciu przez totalną noc. Fakt, że nie jest to Meduza sama w sobie a tylko jej wizerunek, jej maska - świadczy obecność inskrypcji "SŁOWA". Nie napisane, ale wycięte w twardym materiale. To co widzimy nie jest portretem żywej istoty, ale realistycznie rzeźbionej maski. Ale ujawnia się to nie wszystkim, tylko tym, którzy rozumieją zarówno naturę słów (pod postacią macek), ale też mechanizmy obrony przed nimi (Gorgony działające jako najlepsza ochrona, stale przypominające o zagrożeniu).

3.2 Obraz z początku lat 2000-yh. Olej na płycie 98x132cm. (foto.7)

Zorientowany pionowo obraz przedstawia portret zbiorowy na beżowym tle. Trzy postacie. Jedna z nich, największa, siedzi na skośnej powierzchni, być może ławce. Postać przedstawiona jest w brązowo szaro czarnych odcieniach. Jej kołkowata sylwetka pozwala nam sądzić, że to pomnik z kamienia. Tylko jedno z ramion przedstawione jest jako ręka człowieka w jej naturalnych odcieniach ciała, dłoni i palce. Zauważamy jednak, że ramię wygląda naturalnie tylko od łokcia w dół. Niemniej jednak, nawet w tej części ramienia znajdują się dwa nieatrybutywne otwory, mała prostokątna płytka dziura tuż poniżej zgięcia łokcia oraz druga, głębsza i dłuższa. Długość jej wynosi nieco więcej niż połowa przedramienia. Prostopadły obiekt powyżej łokcia można wziąć za podwinięty rękaw. Ciemna postać siedzi odchylna do tyłu, opierając się na wyprostowanym ramieniu. Twarz, klatka piersiowa i nogi lekko zabarwione są żółtym światłem. Druga postać

prawie tej samej wielkości, siedzi bliżej widza. Jej obraz przenika ponad pierwszą postacią. Jest przeźroczyste biała, beżowe tło i ciemny korpus pierwszej postaci przenikają spod spodu. Siedząca na ławce druga postać pochyla się do przodu z głową w tym samym kierunku. Uwagę zwraca koniunkcja sylwetek w obszarze miednicy i nóg. W tym miejscu obie postacie nie są oddzielne, łączą się w całość. Dłonie jaśniejszej nie są wyodrębnione. Tak jak większa postać, ta jaśniejsza zdaje się też być skomponowana z kanciastych dużych płaszczyzn. Ale w przeciwieństwie do pierwszego, nie wygląda jak postać z kamienia. Sprawia wrażenie zawiniętej w duży kawał tkaniny, nie odbijającej światła słonecznego.

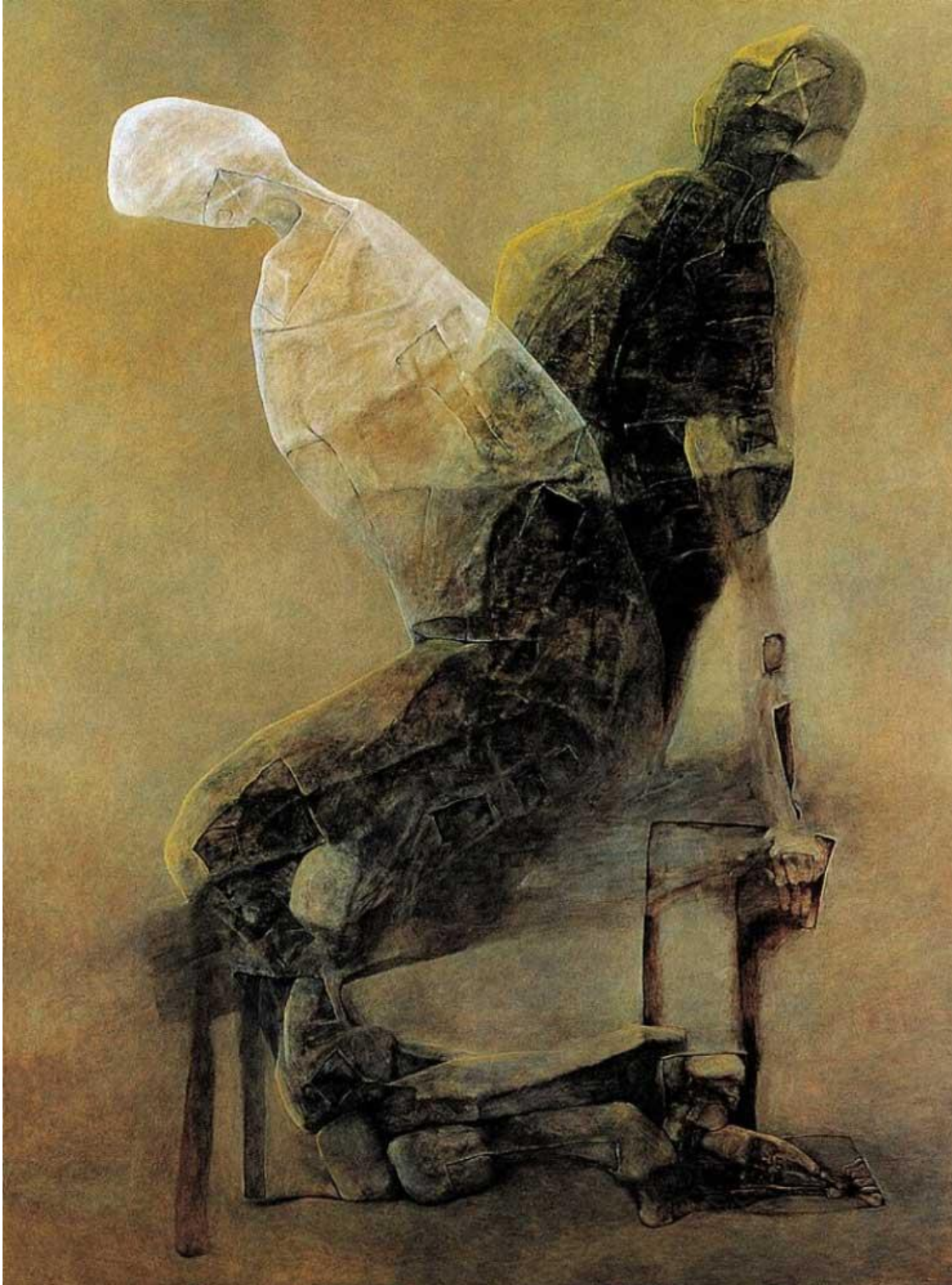


foto.7 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 2000

Po porównaniu tych dwóch opisanych obiektów, możemy założyć, że obraz przedstawia mężczyznę i kobietę. Mężczyzna to ta ciemniejsza postać o bardziej chropowatych kształtach, z podwiniętymi rękawami. Różnica pomiędzy znaczeniem chropowaty” a “miękki” jest również zauważalna na twarzach. Ta ciemniejsza jest bardziej kanciasta. Jaśniejsza twarz ma bardziej miękkie linie. Kobieta nosi lżejsze ubranie. Oboje są w dość bliskiej relacji o czym świadczy połączenie w całość i ułożenie ramion, jakby byli objęci. Ramię mężczyzny obejmuje plecy kobiety na symboliczny znak ochrony przed otoczeniem, a także demonstrując jego patronat i bliskość. Po trzecie, bliskość ukryta jest w analogicznych elementach twarzy tych kompletnie odmiennych charakterów. Ukośny krzyż obecny na policzku kobiety i przedniej części twarzy mężczyzny.

Podczas obserwacji nasuwa się pytanie: dlaczego kobieta pochyla się do przodu, zamiast siedzieć wyeksponowana na światło, w tej samej pozycji jak mężczyzna? Metoda idealizacji pozwala nam przypuszczać, że jeśli kobieta nie byłaby pochylona do przodu, nie odróżniałaby się od mężczyzny z powodu przezroczystości. Odpowiedź jednak znajdujemy w sposobie ułożenia głowy kobiety. Jej wzrok spoczywa na dziecku siedzącym u ich stóp. Jak widać, siedzi ono na czymś przypominającym kamień, obrócony w przeciwnym kierunku do ludzi na ławce. Plecy i głowę ma oświetlone tym samym żółtawym światłem. Postać lekko zgarbiona, wyciągnięta do przodu. Przed nim znajduje się kilka podłużnych kamieni, ułożonych jeden na drugim, tworząc mały ale długi stos. Przyglądając się bliżej odkrywamy, że to wcale nie są kamienie. W prawej dolnej części stosu widzimy niektóre kości stóp, palców i wyraźnie widoczne pięty. To poddaje w wątpliwość fakt, czy dziecko siedzi pośród kamieni czy kości? Ponadto, kamień leżący obok stopy ma wyraźną sylwetkę dużej czaszki. (foto.8)

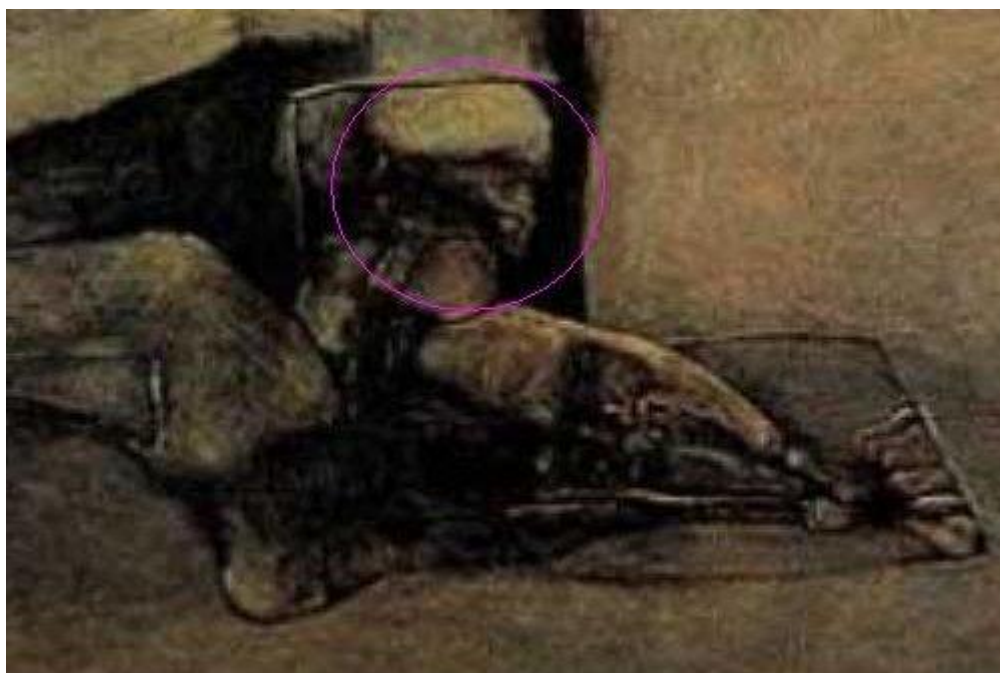


foto.8 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 2000 (fragment)

W takim razie, czy dziecko albo jego rodzice są świadomi obecności kości? Po odnalezieniu wszystkich głów na obrazie (mężczyzna, kobieta, dziecko, czaszka) możemy prześledzić ich kierunek patrzenia i zauważyć, że zbiega się on w pojedynczej linii, zakończonej na palcach stopy. (foto.9)

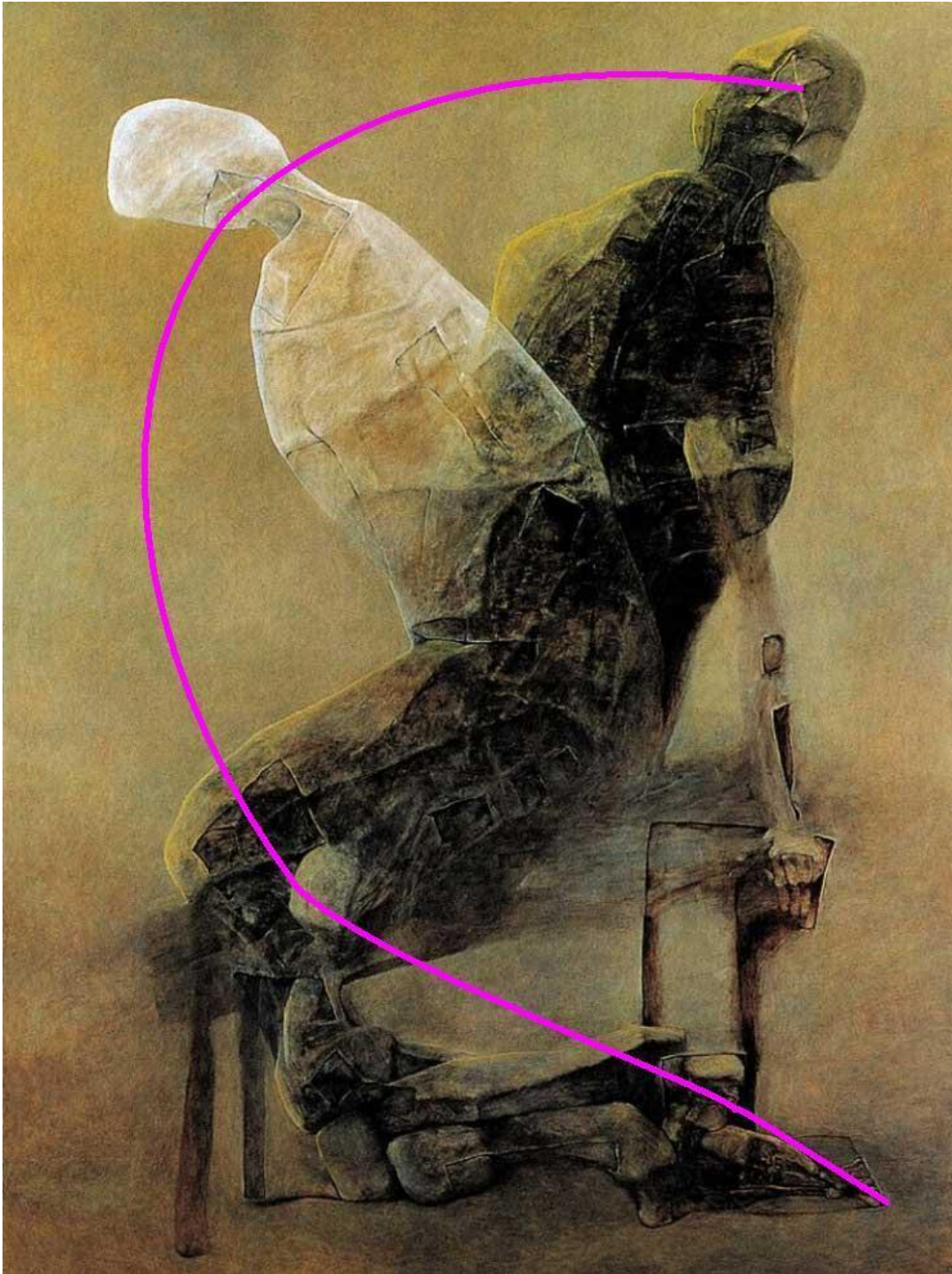


foto.9 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 2000 (fragment)

Na obrazie widzimy jeszcze jeden ruch. Kluczem jego obecności są ukośne krzyże na twarzach kobiety i mężczyzny. Oraz ten największy krzyż uformowany z ich ciał. Jeśli rozciągniemy linię od środka krzyża na twarzy mężczyzny wzdłuż jego torsu, możemy przeciągnąć ją aż do lewego dolnego końca kamienia, na którym siedzi dziecko. Druga linia zaczyna się w środku krzyża na twarzy kobiety, biegnie wzdłuż jej torsu i kończy na palcu lewej dłoni mężczyzny. (foto.10)

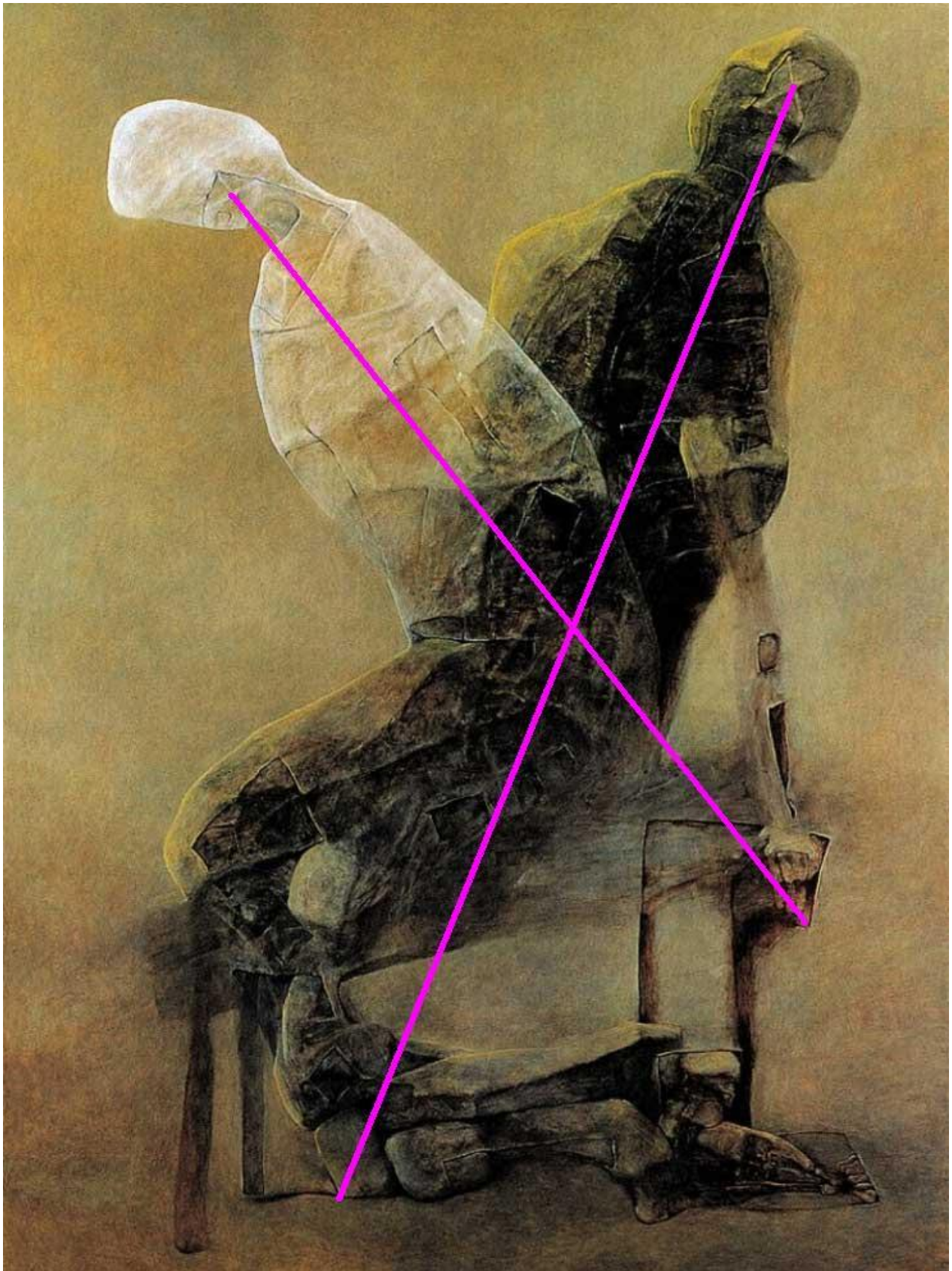


foto.10 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 2000 (fragment)

Jednak ukośny krzyż jest niekompletny. Mógłby kończyć się na linii lewego przedramienia mężczyzny, na jego wzroku prostopadłym do ciała i równoległym do promieni światła. Również linia patrzenia kobiety w dół na dziecko oraz skamieniałe kości leżące przed nim. Dlatego powstały krzyż jest nie tylko ukośny. Jest swastyką. (foto.11)

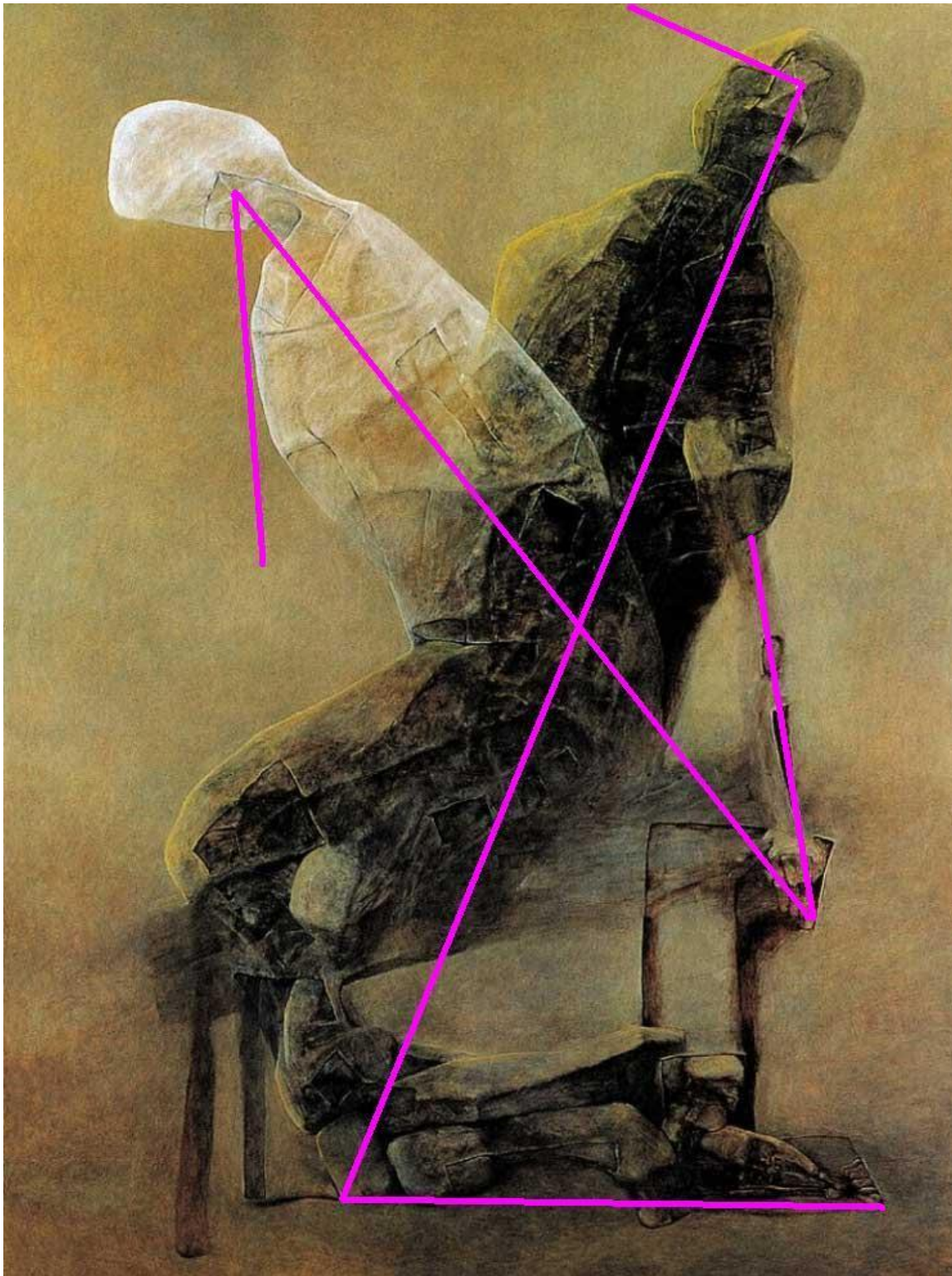


foto.11 Zdzisław Beksiński, olej na płycie, lata 2000 (fragment)

Symbol swastyki zakłada pewien ruch, zwykle skierowany wzdłuż wygiętych ramion, co w tym przypadku odbywa się w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara. Już zauważyliśmy pewien ruch w tym kierunku,

rozpoczynający się od głowy mężczyzny i kończący się na palcach stóp. Ruch swastyki pokazuje, że to nie koniec w tej kwestii. Jest jeszcze jeden moment, którego nie sposób rozpoznać bez swastyki.

Po analizie odrębnych fragmentów obrazu, możemy mówić o różnym natężeniu ruchu w różnych częściach obrazu. Tak więc, najmniej ruchu zauważamy w stosie kości i kamieni. Są nieruchome i martwe. Dziecko siedzące na kamieniach jest elementem nieruchomego stosu, mało wyróżniające się od stosu kości. Ale można zauważyć, że dziecko żyje, pomimo braku ruchu i użycia tych samych kolorów.

Sympatia do dziecka wyciąga kobietę z kamiennego bezruchu, pochyla się ona wyróżniając się ruchem z wszystkich obiektów na obrazie. Ona żyje, jest w ruchu. Mężczyzna z jednej strony jest kamieniem nieruchomy, oparty. Ale z drugiej strony jest najbardziej żywy z wszystkich przedstawionych postaci. Jego lewe ramię nie jest ani z kamienia, ani przezroczyste. Jest to zwykła ręka zwykłego człowieka. Możemy zadać sobie pytanie: czemu tylko ręka jest żywa? Aby znaleźć odpowiedź musimy przyrzeć się dokładniej. Otóż on obejmuje ona kobietę, dając ochronę jej i dziecku. Nie jest to tak oczywiste na pierwszy rzut oka, i trudne do zauważenia stwierdzając, że mężczyzna na obrazie jest najbardziej obojętną postacią i nic go nie obchodzi. I tylko dokładna analiza pozwala nam zrozumieć, że to on jest tym, który demonstruje nam to, co może ożywić kamień: opieka, dbałość o rodzinę i innych, nie o siebie samego.

Analizowane dzieła Zdzisława Beksińskiego możemy podsumować w następujący sposób. Ujrzeć oczyma duszy ukrzyżowanego Boga, który nigdy nie zmartwychwstanie. Doświadczyć chwili, w której człowiek traci ostatnią nadzieję na zbawienie, będąc bezsilnym w obliczu nieznanego, koszmarnego. W obliczu końca świata i mroku, w którym ożywają potwory równie straszne jak słowa je opisujące. Jedynym zadaniem człowieka jest o tym pamiętać, w każdym momencie życia. Zrozumieć przewrotną naturę słów, zagrożeń jakie niosą i mechanizmy obrony przed nimi. Ochronić najbliższych i siebie przed obróceniem się w kamień trwogi, jaką przynosi nam rzeczywistość.

4. Podsumowanie. Czy możliwe jest rozumowanie “po Oświęcimiu.”

Sztuka, religia i filozofia w pewnym stopniu tworzą zjawisko jednostek równorzędnych w formach właściwych dla każdej z nich. W niektórych punktach czasoprzestrzeni istnieją różne formy tego samego zjawiska. Wydaje się, że dzieła sztuki Zdzisława Beksińskiego są w zakresie pojęciowym jedną z filozoficznych idei Theodora Adorno. Ten filozof szkoły frankfurckiej, w swojej książce “dialektyka negatywna” opisał intuicję wielu ówczesnych intelektualistów, którzy stwierdzili, że “po Auschwitz” nikt nie może liczyć na krytyczne myślenie, ani na jego rezultaty jako refleksję o wieczności.

“Uczucie, które po erze Auschwitz opiera się każdemu pozytywnemu twierdzeniu o zaletach istnienia, jest pustą gadaniną. Jest niesprawiedliwością wobec ofiar, która opiera się wyciśnięciu z niej jakiegokolwiek znaczenia o ich przeznaczeniu. Ma ona na celu sprowadzenie jej do szyderstwa, potępienia reakcji immanencji przez pozytywną transcendencję.”

Wiele wydarzeń 20 wieku było katastrofami natury społecznej. Praktyczne zło, szczególnie to, które zmieniło śmierć w technologię masowej dominacji i zniszczenia. Poprzez mord na milionach przy użyciu administracji, śmierć stała się tym czego nigdy wcześniej się tak nie obawiano. Ci, którzy przeżyli wojnę i wiedzieli o istnieniu Auschwitz, zostali osamotnieni z poczuciem przetrwania przez przypadek, z poczuciem winy, że przetrwali. Wielu nawiedzały sny o tym że nie istnieją, że zostali wysłani do komór w 1944, a cała egzystencja potem jest wymagowana. Emanacja szaleńca zamordowanego dwadzieścia lat wcześniej. Adorno twierdził, że jest rzeczą oczywistą to, że wszelkie wniosłe koncepcje, każde wskazówki wnioskujących idei w poetyckiej lub innej sztuce “post oświęcimskiej” są niemożliwe. Wszelkie poprzednie idee uległy zagładzie. Żaden wnioskujący “duchowy projekt” ani żaden “duchowy wizerunek” nie zapobiegł Auschwitz. I to jest zgodnie z Theodorem Adorno, główną winą dawnej metafizyki.

W wywiadzie z 1989 roku Zdzisław Beksiński stanowczo stwierdza, że jest ateistą. Aczkolwiek jego dzieła zawsze prowokują poprzez liczne chrześcijańskie symbole i znaki, od narodzin Chrystusa do Apokalipsy. Powiedział także, że ci, którzy przeżyli wojnę i widzieli przedstawiające ją dzieła (np filmy), twierdzą, że sztuka pokazuje ją w sposób bardziej efektywny. Pomimo, że w tym samym wywiadzie Beksiński odrzuca interpretację swoich obrazów jako cierpienia wojenne i obozowe, sens jego dzieł wyraźnie wymyka się krytyce. Jest to chyba jedyna droga dla zaistnienia w sztuce “po Oświeceni” - gdyż, jak twierdził Adorno “używanie imienia Boga jest zaprzeczeniem Jego istnienia”.

tłumaczenie Andy Teszner

źródła autora:

1. Adorno, Theodor. Posle Osventsima [After Auschwitz] // Negativnaia dialektika. Moscow: Nauchnyy mir, 2003. P. 322-333.
2. Jhukovskiy, V.I. Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva [Visual Art Theory]. Saint Petersburg: Aletya, 2011.
3. Jhukovskiy, V.I., Koptseva, N.P. Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva [Visual Art Theory Propositions]. Krasnoyarsk, 2004.
4. Jhukovskiy, V.I., Koptseva, N.P., Pivovarov, D.V. Vizual'naia suschnost' religii [Visual Aspect of Religion]. Krasnoyarsk, 2006.
5. Il'beykina, M.I. Vizual'no-antropologicheskaiia spetsifika sovremennykh kul'turnykh praktik [Visual and Anthropological Specificity of Modern Cultural Practices] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniia. 2013, No.3. P 452.
6. Koptseva, N.P., Libakova, N.M. Produktivnost' gendernogo podkhoda dlia sovremennykh kul'turnykh issledovaniy [Efficiency of Gender Approach to the Modern Cultural Research] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniia. 2013, No.1. P.400.
7. Semenova A.A. Vizualizirovannaiia kul'tura modernizirovannogo sotsiuma [Visualized Culture of Modernized Society] // Volgograd State University Newsletter. Series 7. Philosophy Sociology and Social Technologies. 2012, No.3 (18). P. 145-149.
8. Slavomir, Zigmunt. Interview with Zdzisław Beksiński of 1989. Electronic source. URL: http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=138:zdzisa-w-beksiski-maluj-swoje-sny&catid=39:strefa-dobrych-myli-artykuy&Itemid=59. Publication date unknown.
9. Filozofskie vzgliady Kazimira Malevicha na iskusstvo i zhizn' [Kazimir Malevich's Philosophic Understanding of Art and Life]. Electronic source. URL: <http://www.nemchinovka-malevich.ru/TEXT/RUSSIAN/philosof.html>. Publication date unknown.
10. Banach Wiesław. Zdzisław Beksiński: katalog wystawy /red. Edward Zajęc; oprac. Wiesław Banach; fot. Romuald Biskupski.- Sanok: Muzeum Historyczne, 1982.
11. Banach Wiesław., prof. Władysław Pluta (proj. graf.), Joanna Kułakowska-Lis (red.), Teresa Bałuk-Ulewiczowa (tłum.). Zdzisław Beksiński 1929–2005, Wydawnictwo Bosch 2012, stron 288.
12. Banach Wiesław. Zdzisław Beksiński: informator o wystawach Muzeum Historyczne w Sanoku, czerwiec 1988 r. / red. Edward Zajęc; oprac. Wiesław Banach; fot. Romuald Biskupski.- Sanok: Muzeum Historyczne, 1988.
13. Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 1 – Fotografia. Rzeszów: Fundacja Beksiński, 2007.
14. Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 2 – prace z lat 50. i 60.. Rzeszów: Fundacja Beksiński, 2011.
15. Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 3 – Okres Fantastyczny. Rzeszów: Fundacja Beksiński, 2010.
16. Dmochowska Anna i Piotr Dmochowski. Beksiński – Photographies dessins sculptures. AIP, 1991.
17. Grzebałkowska Magdalena. Beksińscy. Portret podwójny. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2014.
18. Jhukovskiy V.I. Modern Theory of Visual Art: Regional Project // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 8 (2014 7): 1301-1311.
19. Koptseva N.P., Jhukovskiy V.I. The Artistic Image as a Process and Result of Game Relations between a Work of Visual Art as an Object and its Spectator // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 2 (2008 1) 226-244.
20. Koptseva N.P., Reznikova K. Three paintings by Albert-Charles Lebourg and philosophical foundations of impressionism of the last third of the XIX – first third of the XX centuries // SENTENTIA. EUROPEAN Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. No 1. C.78-90. DOI: 10.7256/1339-3057.2014.1.10942
21. Nyczek Tadeusz. Zdzisław Beksiński. Warszawa, 1989, seria: Sztuka naszych czasów.
22. Olechniewicz Artur. Zdzisław Beksiński : Antologia Twórczości, cz. 2 – prace z lat 50. i 60/Wiesław Banach ; [red.: Wiesław Banach, Janusz Barycki ; oprac. graf. Artur Olechniewicz ; fot. Dariusz Szuwalski ; tł. na jęz. ang. Ewa Kosior-Szwan]. – Rzeszów : Fundacja Beksiński, Rzeszów, 2011. 84 s.
23. Remigiusz Grzela, Zdzisław Beksiński: Boje sie smierci – 22-22-2005. 220:16:58. URL: <http://www.parnas.pl/index.php?co=blog&id=12&idb=11>
24. Śnieg-Czaplewska Liliana. BEX@. Moje e-maile ze Zdzisławem Beksińskim. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
25. Szomko-Osękowska Dorota. Oprac. katalogu (z W. Banachem): P. Turkowski, W. Banach, Tadeusz Marian Turkowski. Katalog zbiorów, Sanok. Zdzisław Beksiński a nurty polskiej sztuki współczesnej, [w:] Antypody kultury. Między Warholem a Beksińskim, Sanok, s. 22-25. Oprac. katalogu (z W. Banachem): W. Banach, Beksiński. Tom II – prace z lat 1930-1955, Sanok, 2007. Oprac. katalogu (z W. Banachem): W. Banach, Beksiński. Tom III – prace z lat 1955-1965, Sanok, 2008.
26. Winnicka Katarzyna. Zdzisław Beksiński i jego malarstwo, Sanockie Zapiski Numizmatyczne 3, s. 5-6., 1996; Zdzisław Beksiński o sobie i swojej twórczości, Impresje Muzealne 6, s. 5-8. 1999; kona a sztuka współczesna Zdzisława Beksińskiego i Andy'ego Warhola, [w:] Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury, Sanok, s.14-21, 2007.