

1/67

(A)

BOGUSZ

MONI
PA BII

BRIK
K 42

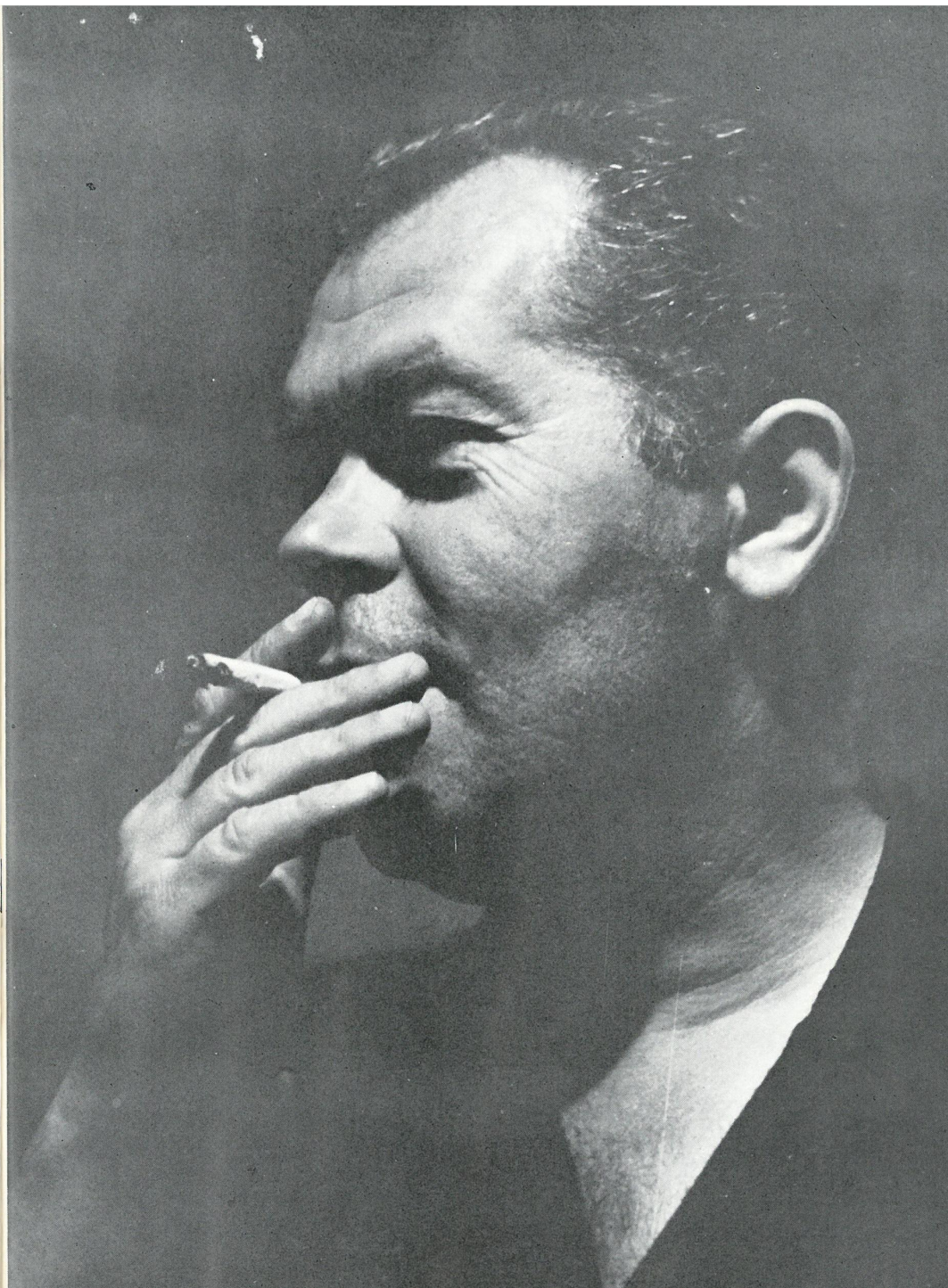
WAS
V TYI

TV-FA
P TP-P

RSZA
RE A

**związek polskich
artystów
plastyków
centralne
biuro wystaw
artystycznych
marian bogusz
wystawa prac
styczzeń 1967
warszawa
„ZACHĘTA”
PL. MAŁACHOWSKIEGO 3**

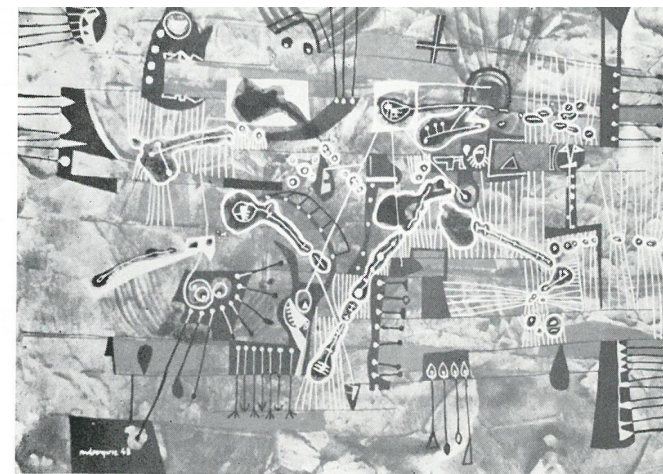
unboquizz



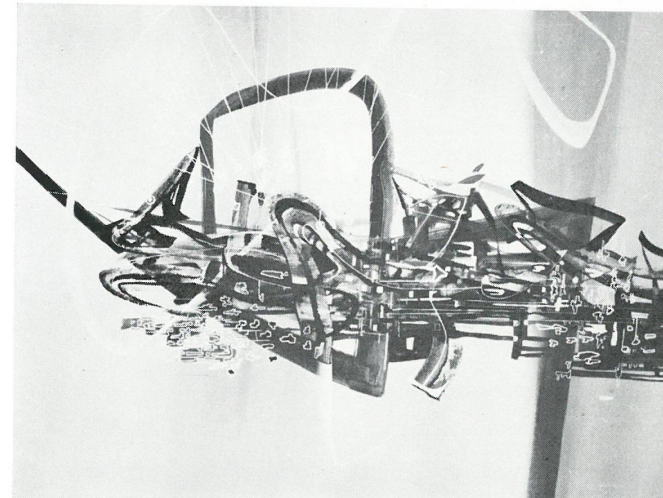
... Zresztą jeśli jednorodną twórczość rozbijam na okresy, to tylko w tym celu, by silniej podkreślić konsekwentną drogę poszukiwań Bogusza w różnych momentach jego twórczości:
— kiedy związany był silnie z awangardą lat powojennych;
— kiedy, posługując się konwencją figuratywną, odrealniał ją poprzez wprowadzenie wymagowanej przestrzeni;
— kiedy pokazywał dojrzałe już prace z kręgu abstrakcji, które były logicznym następstwem poprzednich doświadczeń;
— kiedy wreszcie, tak jak to widzimy obecnie, potrafił swą koncepcję nowej przestrzeni zharmonizować z nową w jego obrazach funkcją koloru.

Wydaje mi się, że ta właśnie jedność przestrzeni i koloru — przestrzeni zdematerializowanej, „intelektualnej”, i koloru wynikającego z racjonalistycznej koncepcji obrazu — stanowi istotę aktualnych poszukiwań artysty ...

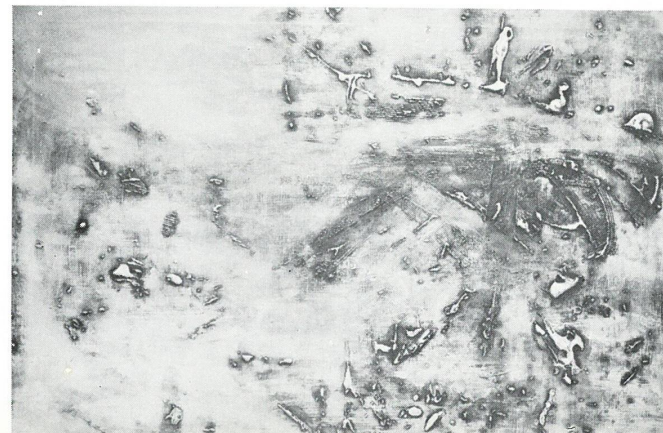
Aleksander Wojciechowski
(ze wstępu do katalogu „Konfrontacje 1960” — Marian Bogusz, Warszawa 1960)



antropologia snu, 1948,
tempera



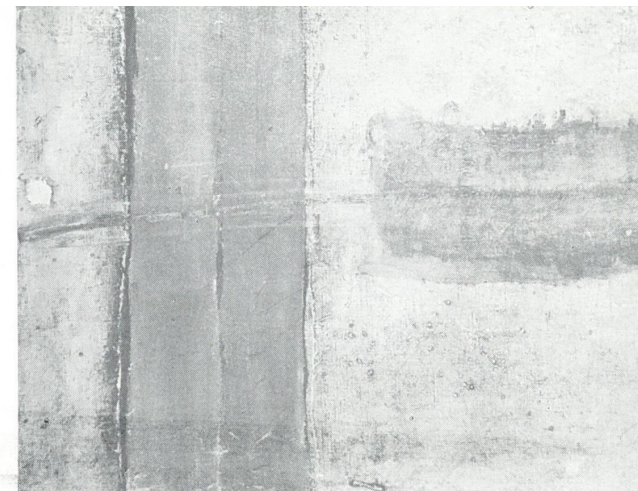
tęsknoty lotu, 1956,
tempera



płynność, 1959,
olej

... W ostatnich obrazach Bogusza można zaobserwować kumulację bardzo wielu problemów współczesnej sztuki a równocześnie — rezygnację z tego co już zostało wyeksploatowane — aż do rezygnacji z obrazu włącznie. Od trzech lub czterech lat Bogusz przeprowadza pewne akty destrukcyjne w stosunku do obrazu, otwiera w nich strefy puste, wycina szpary i prostokątne ażury, narusza fizyczną egzystencję obrazu na płótnie. W nowych pracach obok tej linii destrukcyjnej — następuje koncentracja szeregu różnych stref i elementów plastycznych wprowadzanych do obrazu. Wskazanie a zwłaszcza wyodrębnienie tych elementów nie jest możliwe, niemniej ich obecności można być prawie pewnym. Np. obecności pewnych cech wprowadzonych z surrealizmu, pewnych momentów konstrukcji geometrycznej, a także „pop — artu”, „tableau objet”, „collage'u”, „ambalażu” i nowego konstruktywizmu sztuki „optycznej”. Założenie Bogusza zdaje się mówić o możliwości zawarcia w malarstwie wszystkiego, nie wyłączając samego malarstwa. A skoro zawarte jest tam wszystko, nie może być mowy o eklektyzmie: eklektyzm zakłada wyodrębnienie i przyjęcie wzorów.

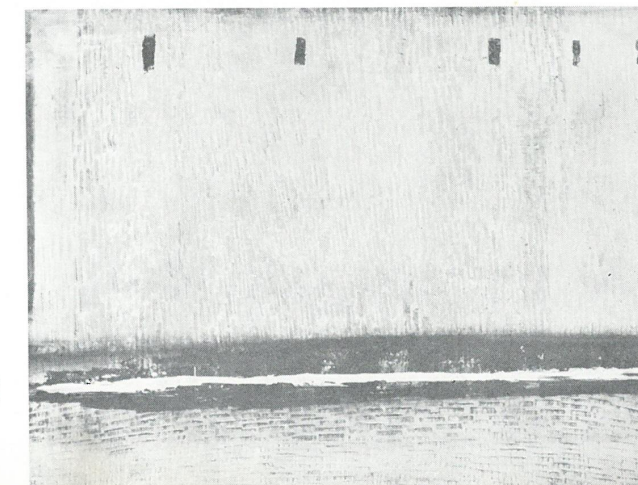
płaszczyzny, 1960,
olej



podział płaszczyzn, 1961, olej



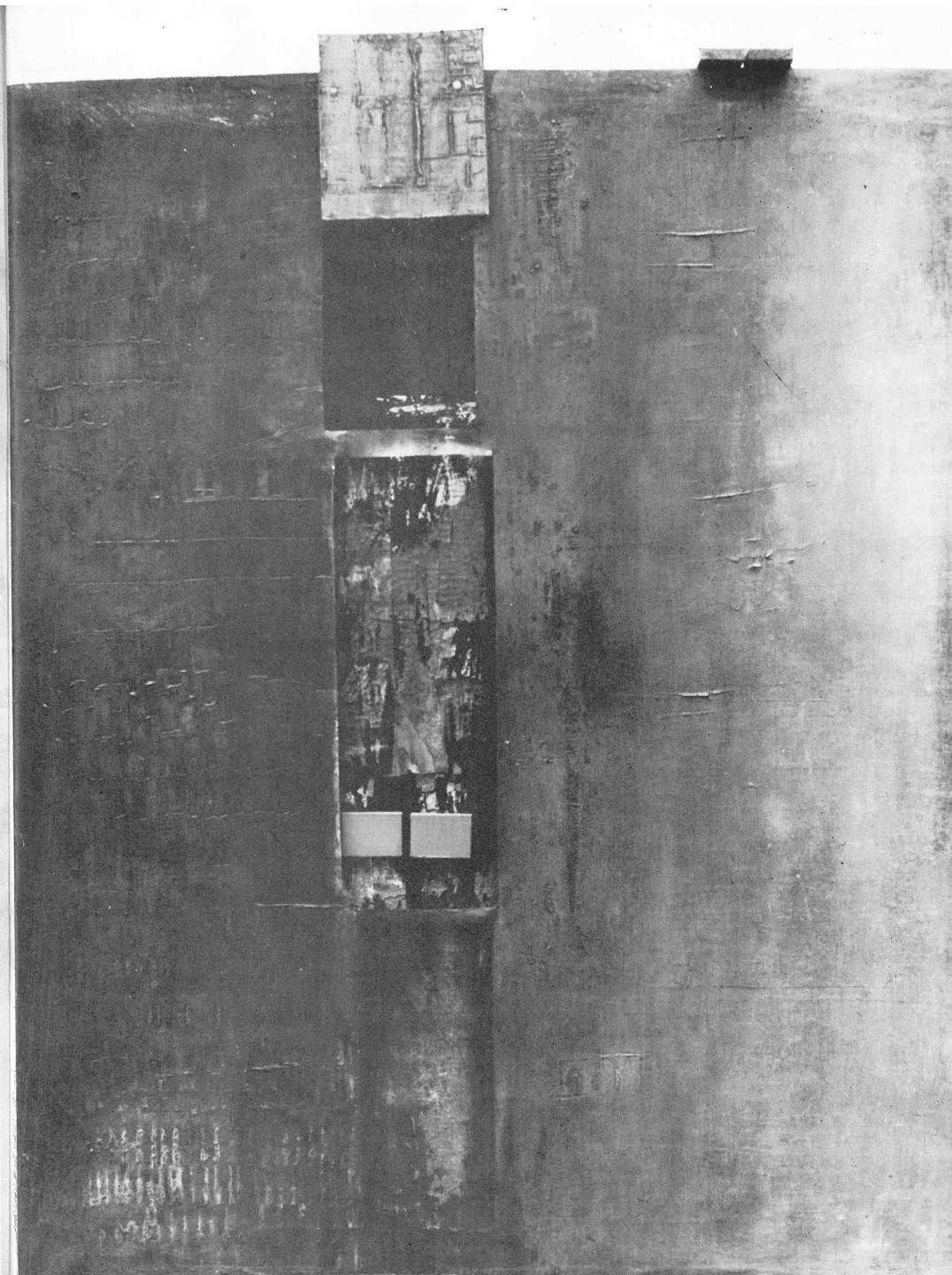
przecięty rytm, 1964, olej



U Bogusza wyodrębnienie tych „stylowych”, potocznych czy jakkolwiek inaczej nazwanych czynników budujących obraz nie tylko nie jest możliwe, ale przeciwnie — obraz ten jest przekształceniem i nową syntezą elementów plastycznych wyprowadzonych z własnego malarstwa ...

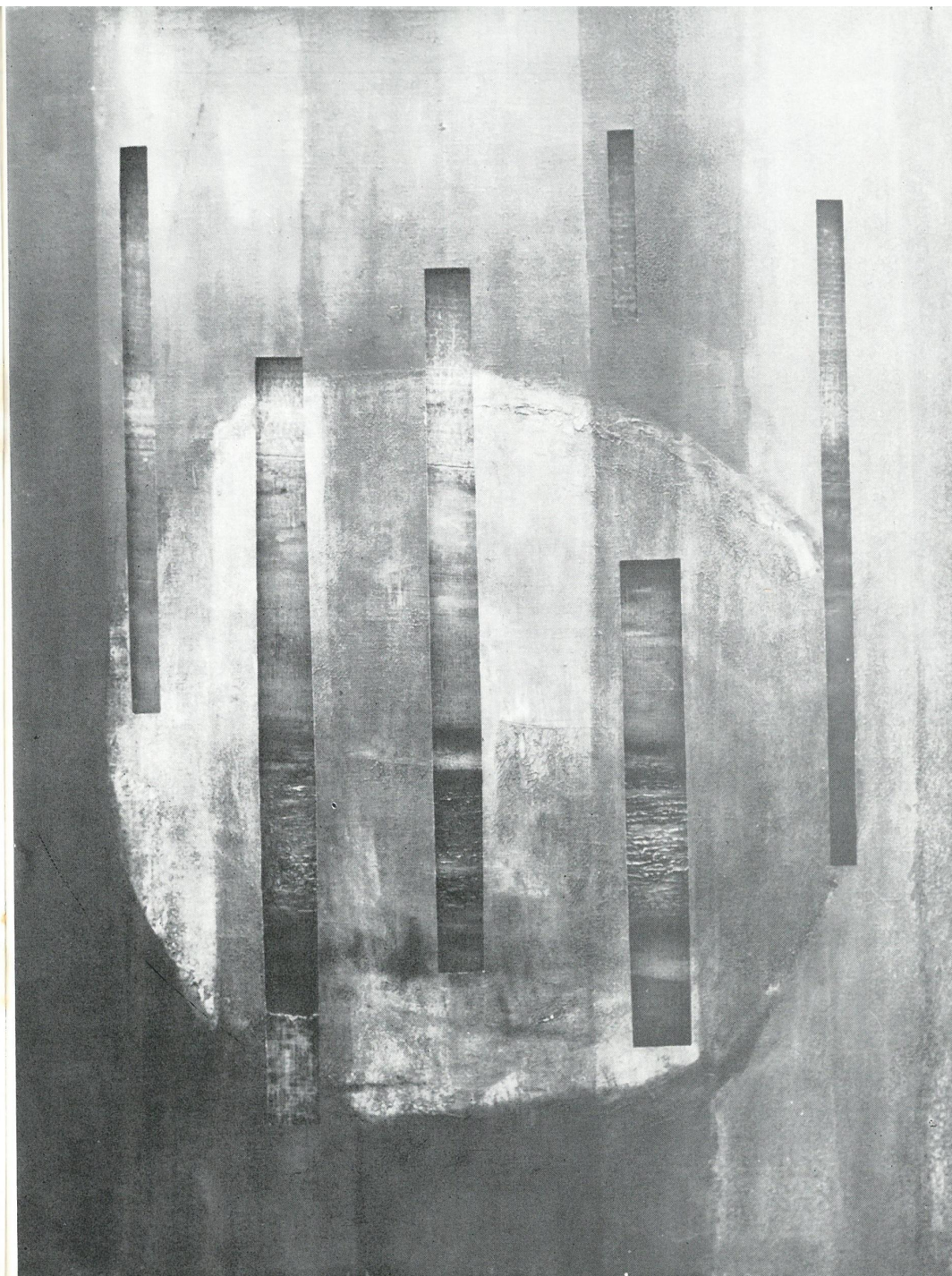
kompozycja 21, 1964

Wiesław Borowski
(ze wstępu do katalogu „Marian Bogusz”,
Warszawa Galeria Sztuki Nowoczesnej, 1965)



charakterystyczną cechą sztuki współczesnej jest wielość tendencji, kierunków poszukiwań plastycznych, nie zawsze o jasno sprecyzowanym programie. ale czy wszystkie zjawiska współczesnego życia dają się tak wyraźnie określić? różnorodność tendencji pozornie tylko jest sobie przeciwstawna. odrzucając merkantylizm mody, spekulację marszandów, łatwo wykreślimy dwie drogi którymi dążą współcześni plastycy w swoich poszukiwaniach. magiczność, ekscentryczność nazwy (hard edge, happening, assemblage, zero) przyćmiewają jasność widzenia, przede wszystkim w naszej polskiej plastyce, gdzie już tradycyjne „post-kierunkowanie“ się na zachód stało się nieodzowną cechą „nowoczesnego“ malarza. każdy okres rozwojowy, każdy kierunek malarstwa tworzył nowe konwencje którym nie tylko podlegała forma ale i tworzywo. farba olejna dawno już przestała być jedynym środkiem wypowiedzi i do tego wzruszeń indywidualnych. zastąpiono ją nowymi materiałami, łącząc ją z innymi przedmiotami, łącząc ją z piaskiem, drzewem,

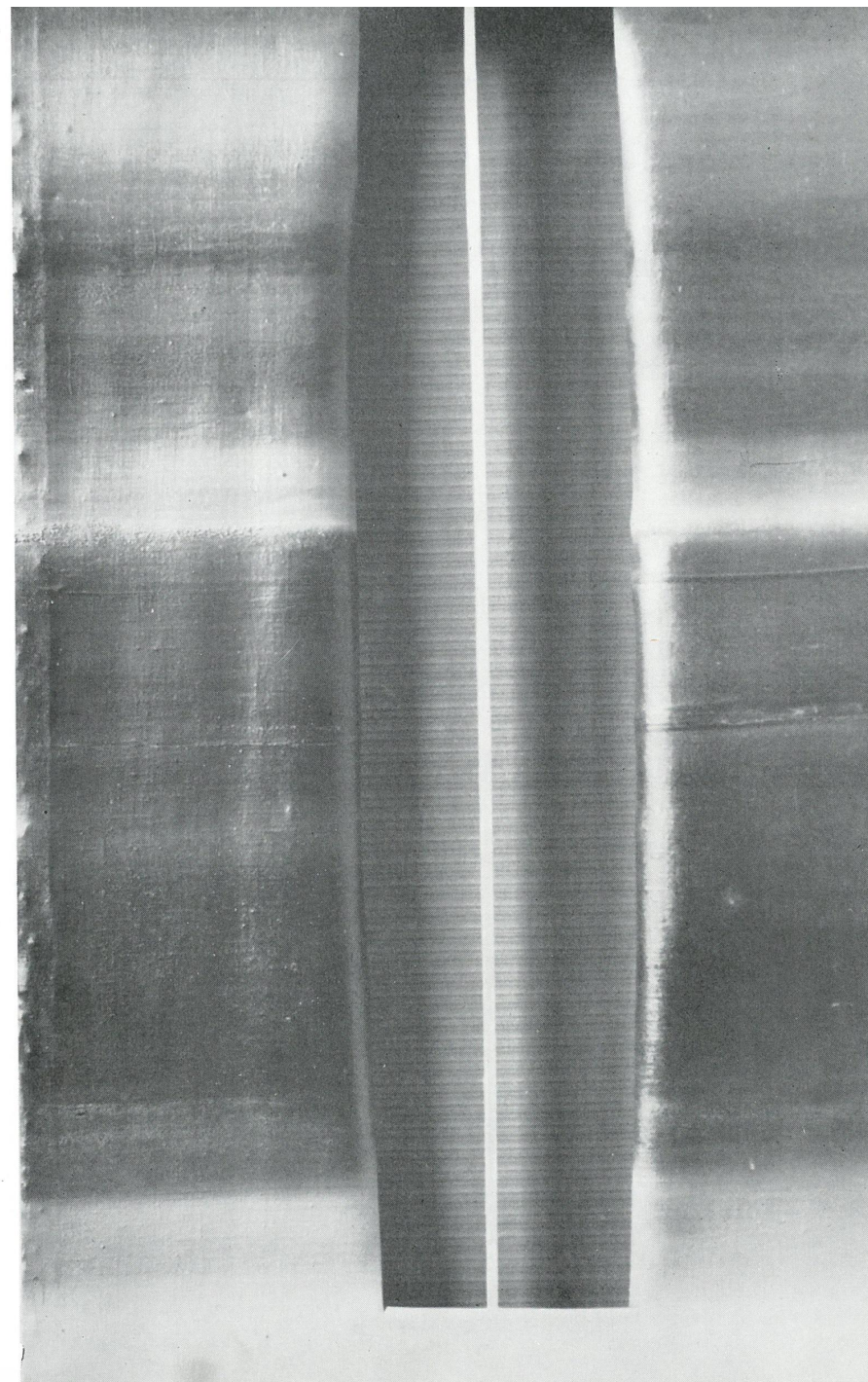
kompozycja 22, 1964



plastikiem. padła konwencja obrazu coś przedstawiającego, coś ilustrującego — powstał przedmiot. forma przestała odwoływać się do natury, zbyteczna stała się już jej obserwacja w tradycyjnym znaczeniu. odrzucając tradycyjnych figuratystów, prymitywów lub pseudoprymitywów i spadkobierców bonnard'a, jako poszukiwania wsteczne, schlebające widzeniu i wyobrażeniu człowieka z końca XIX w., jasno zarysowują się dwie drogi współczesnego malarstwa. wprawdzie ich punkty wyjściowe będą znajdowały się w latach międzywojennych a nawet przedwojennych, ale dopiero sytuacja malarstwa po roku 1945 odkryła te małe i nieliczne wyspy awangardy w tamtych czasach. będą wychodziły od „bauhausu” i malewicza, od awangardy rosyjskiej i od kandinsky'ego, tatlina, mondriana pevsnera, strzmińskiego, hillera, berlewiego. a oto dwie drogi poszukiwań plastycznych:

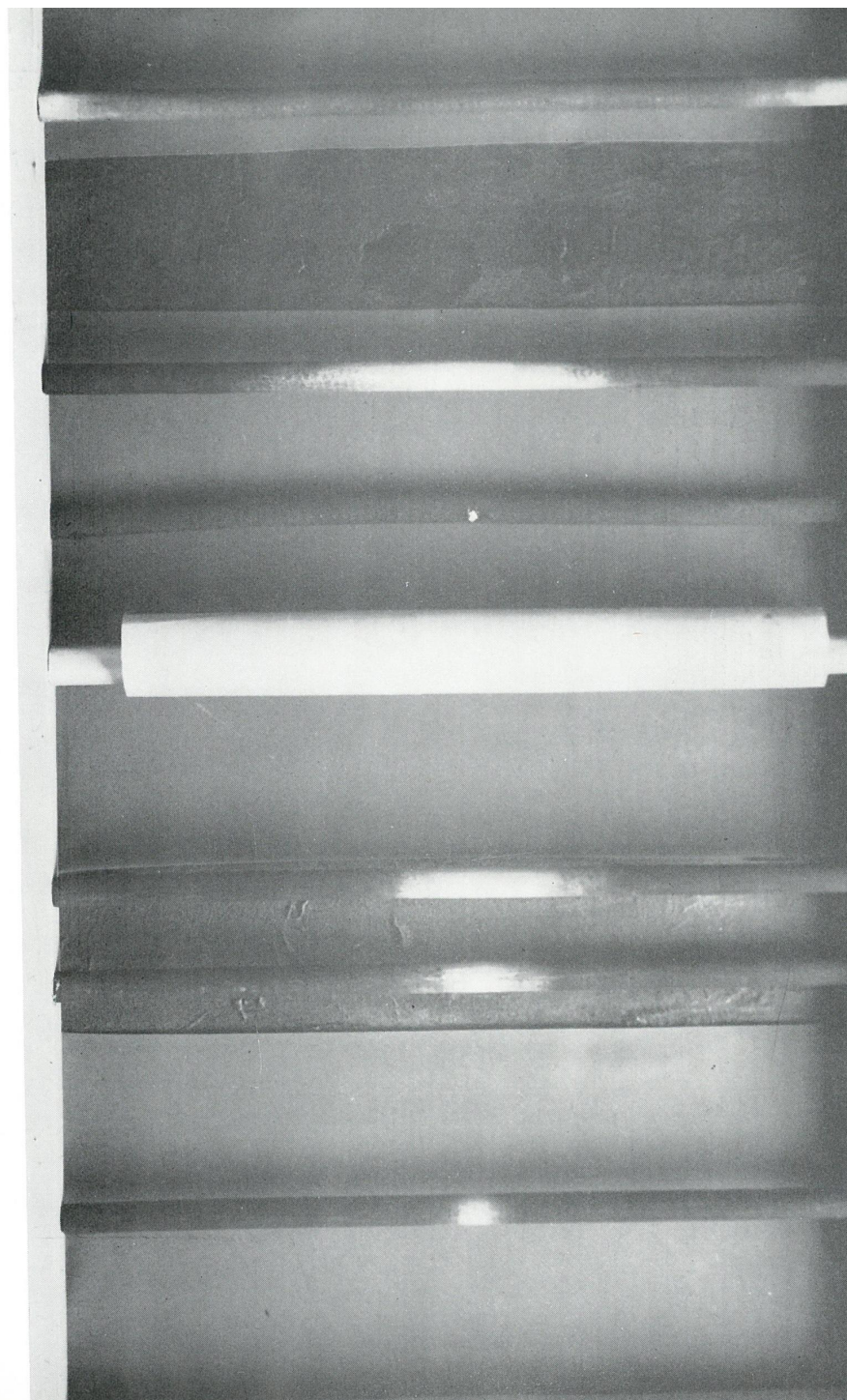
1. płaszczyzna i jej „płaskie

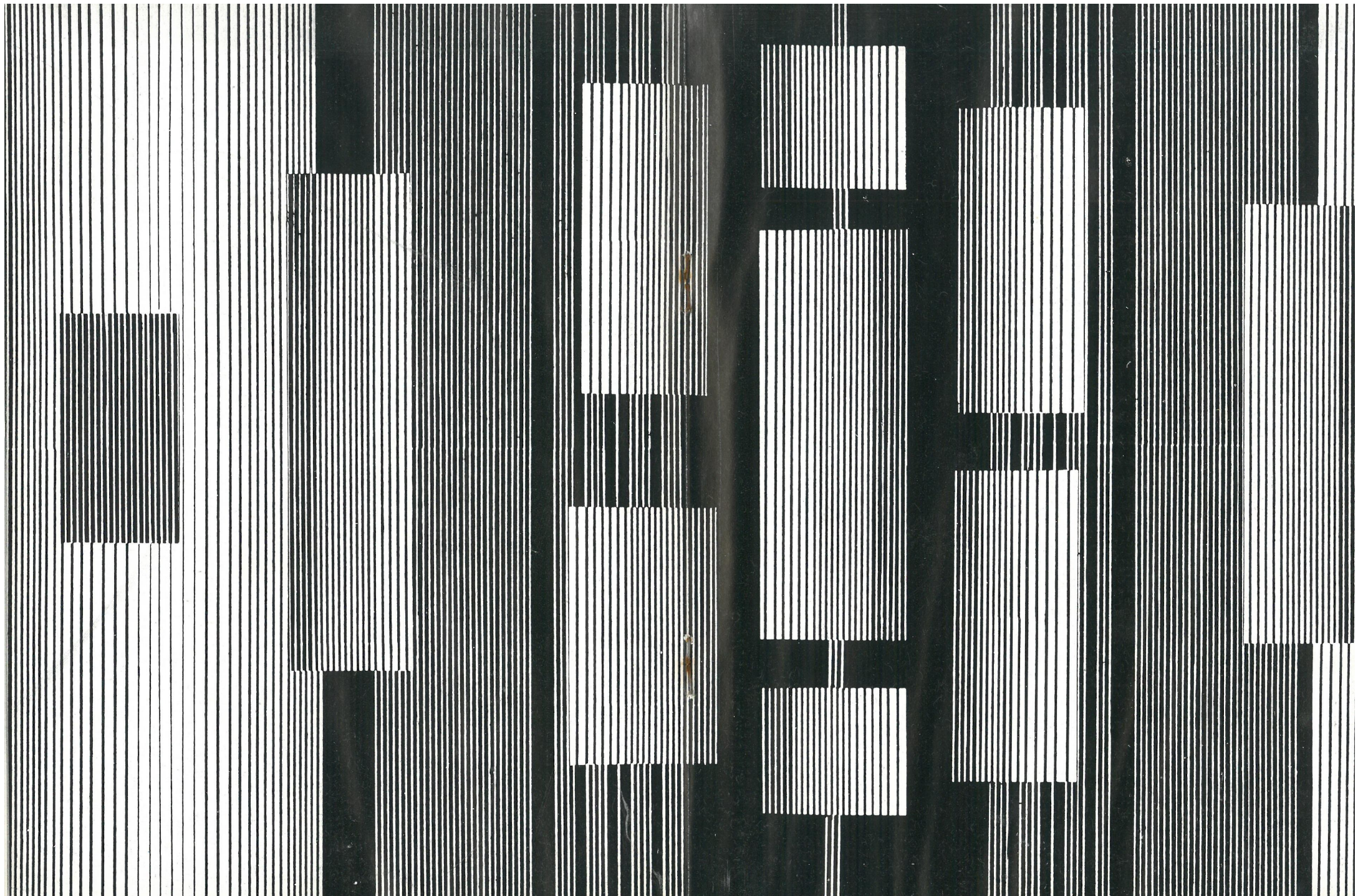
przecięte płótno, 1965



kształtowanie" wraz z angażowaniem się w materię i absolutyzm „wyciągania” się z niej. zaczęło się od kompozycji malewicza „czarny kwadrat na białym tle” i „biały kwadrat na białym tle”. nie chodziło o formę geometryczną, ta już torowała sobie drogę w kompozycjach kandinsky’ego. malewicz „odkrył” płaszczyznę, odkrył płaskość obrazu. u kubistów jest ona jeszcze przedmiotem, podmiotem staje się u mondriana, podmiotem wyrafinowanych podziałów, dzielenia całości pionem i poziomem na zestawy mniejszych płaszczyzn i obserwacją ich stosunków, pełne „wyzwolenie” płaszczyzny i płaskie kształtowanie jej następuje w unizmie strzemińskiego. niedoceniony to etap rozwojowy malarstwa przede wszystkim u nas. pozycja strzemińskiego w sztuce światowej jest bezsporna, ale odkrycie unizmu nastąpiło dopiero po wojnie w latach 50. a przecież spopularyzowanie jego poszukiwań w skali światowej w odpowiednim czasie, uwypukliłoby znaczenie unizmu

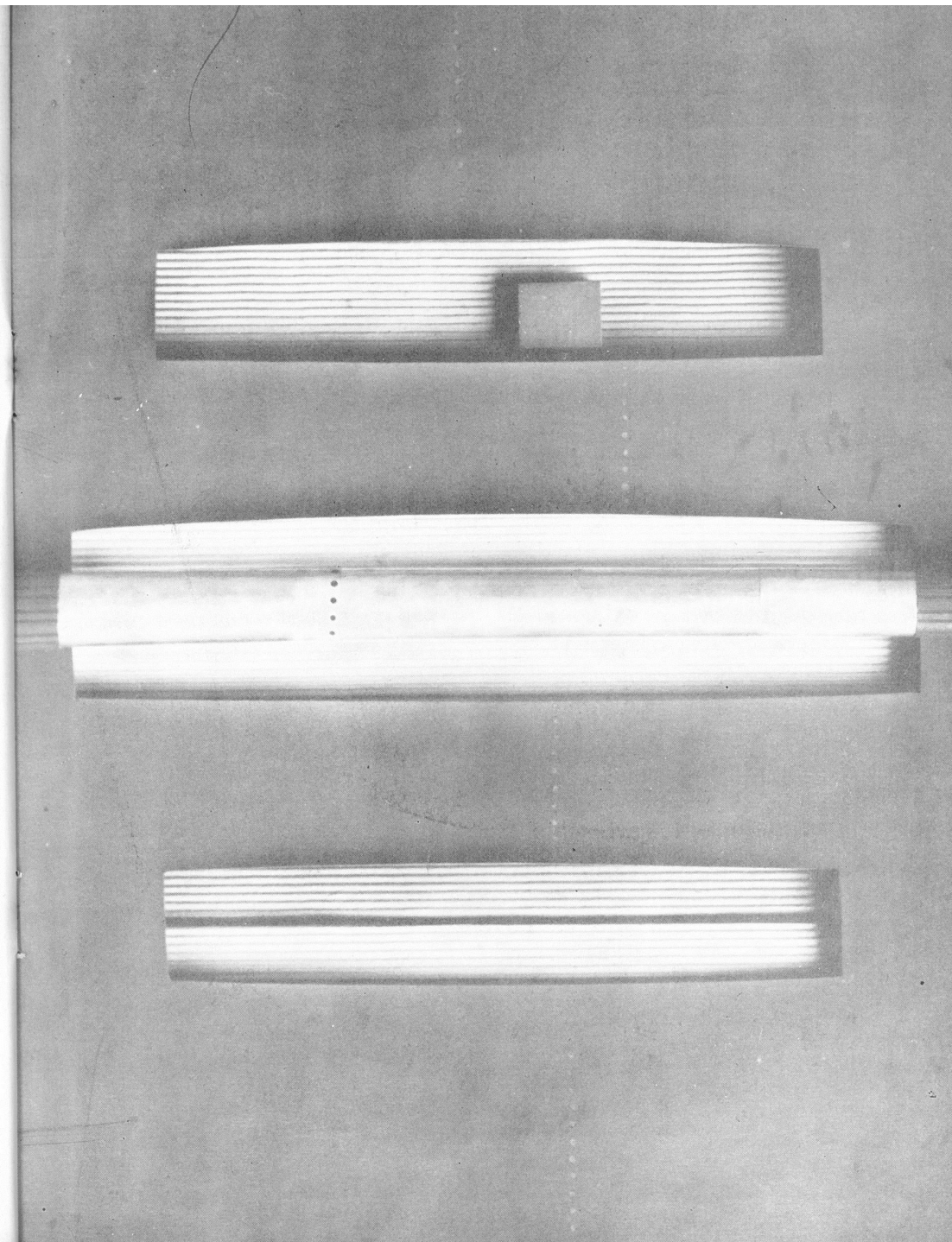
fuga na drzewo i płótno, 1965





jako etapu rozwojowego bez którego trudno rozpatrywać pewne prace grupy „zero” — prace tak modnej struktury, czy prace yves kleina. przecież usiłowania twórców aby wyzwolić się z emocji (grupa „zero”), aby być „wolnym w czystym kolorze” jest konsekwencją założeń unizmu. płaszczyzna materiału ma swoją strukturę, materiał urzeka, jej nawet metafizyczne oddziaływanie, jak w kompozycjach tapiesa, nie przeczy „odkryciom” malewicza, mondriana i strzemińskiego. nawet ekspresyjno-dynamiczne kompozycje pollocka czy kolorowe płachty rothko i liryczne siatki tobey’a nie niszczą płaszczyzny. podkreślają w konsekwencjach rozwojowych dalsze jeszcze nie zbadane perspektywy płaszczyzny. op-art nawet ze swoimi poszukiwaniami kinetycznymi nie niszczy jej. moim zdaniem jest to kontynuacja pointylizmu tylko ograniczająca się do kolorów czarnego i białego i do form geometrycznych. ten czarny i biały kolor jak wynikało z doświadczeń mondriana i niektórych wczesnych prac berlewiego (mechanofaktura) nie akcentuje przestrzenności ale

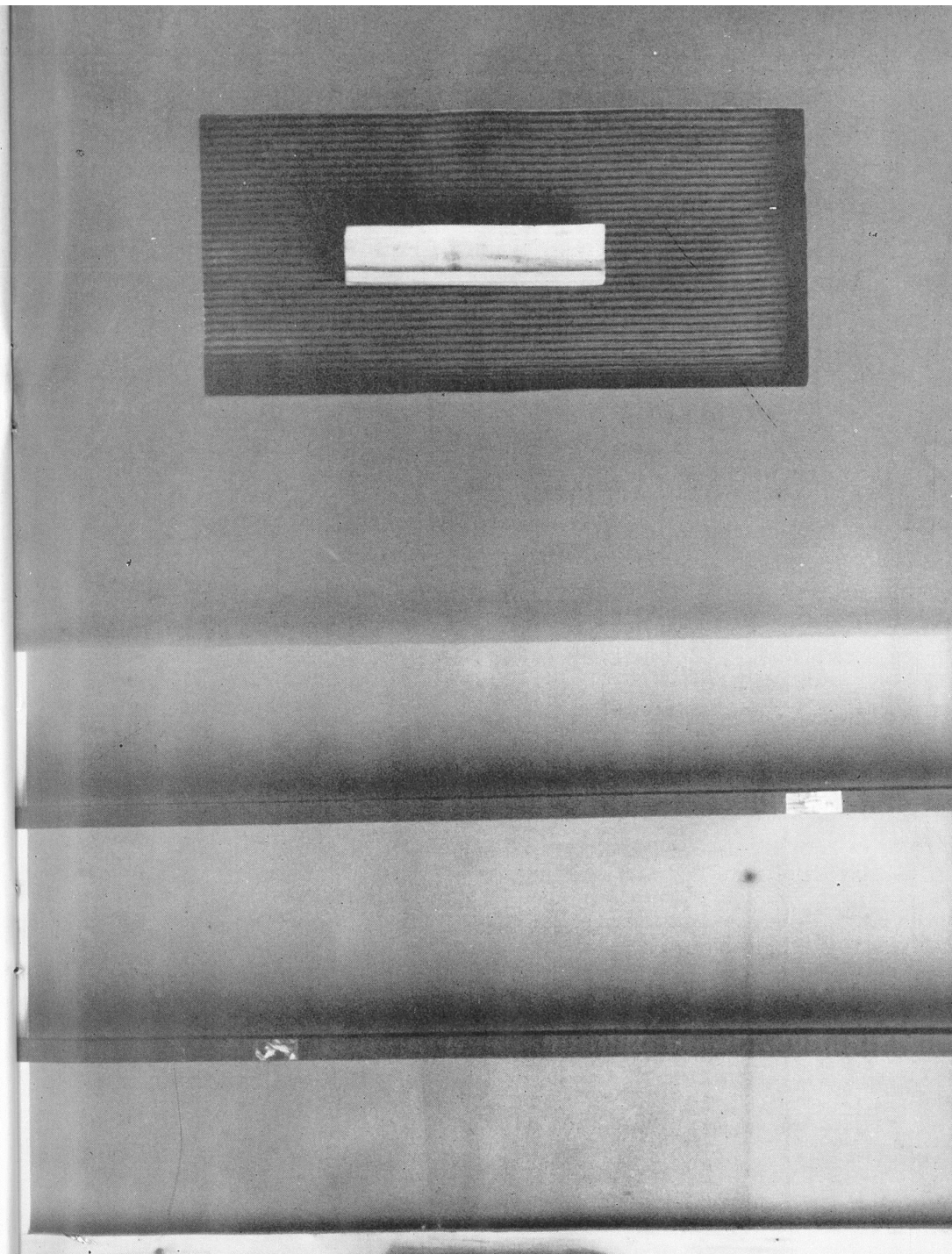
z cyklu: „epitafia”
1. epitafium dla mondriana



podkreśla płaszczyznę umieszczoną w przestrzeni, sugeruje wyjście z prostokąta, kwadratu, rozszerzenie w przestrzeń nieskończoną. obraz yves kleina cały zamalowany niebieskim kolorem, nie jest zamknięciem malarstwa płaszczyzny, jest jej otwarciem. zwiedzając zamek o wielu komnatach zawsze napotykamy w przejściu z jednej komnaty do drugiej płaszczyznę drzwi, które trzeba otworzyć aby wejść do następnej komnaty.

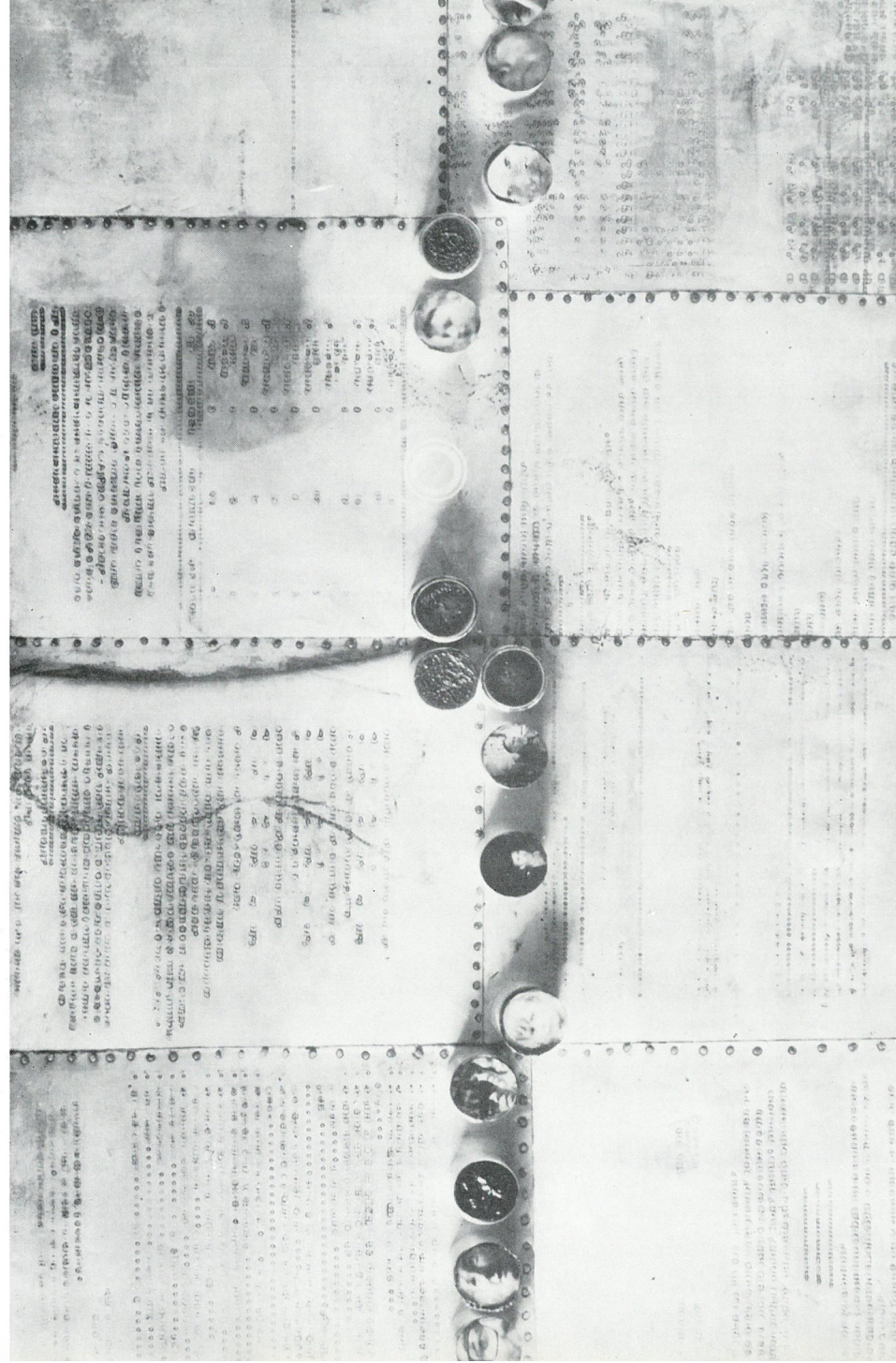
2. niszczenie płaszczyzny, dojście do przestrzeni, kształtowanie jej przedmiotem, nowym, stworzonym, aż do „scen rodzajowych” — happening, environnement. pomijam wszystkie próby nowej figuracji jak francisa bacona, figuratywnych surrealistów, nawet matkę dlatego że ich kreacje, ich widzenie opiera się na tradycyjnym stosunku do płaszczyzny i przestrzeni, taki sam stosunek miał leonardo, goya, rembrandt, a to że dają nowe propozycje figury, to wcześniej uczynił kandinsky i klee. mondrian w swoich obserwacjach stosunków płaszczyzn, stosunków koloru,

z cyklu: „epitafia”
2. epitafium dla „stolarza — bolestawy”



stosunków podziału płaszczyzny inicjuje nową rzeźbę, nową architekturę, inicjuje integrację sztuk. inicjuje rozbieżność płaszczyzny. jedynym który wyciągnął dalsze wnioski — jest fontana. pierwszy zniszczył płaszczyznę. przeciął ją. takiego odważnego kroku nie zrobił nawet picasso, eklektyk kubizmu, który miał wielkie prawa do zaatakowania przestrzeni, a robił rzeźby w tradycyjnym pojęciu i ceramikę. fontana ujawnił drugi plan, ujawnił, że za płaszczyzną obrazu jest albo płaszczyzna albo przestrzeń nieskończona i nie do zdobycia. pevsner, moholy-nagy, max-rey — to etapy nie tylko likwidacji akademickiego pojęcia rzeźby ale wejścia w przestrzeń, poznanie jej. tworzy się przedmiot w przestrzeni. nowe materiały dają możliwości nowych zestawień. collages kubistów stają się przy tych wielkich i nieskrępowanych warsztatach malarskich zapładniającym etapem dla „assemblage” — zestawień. nie chodzi tylko o zestawienie materiału ale o zestawienie przedmiotu i otoczenia. u źródeł jest dada, jest bezrachunkowość,

z cyklu: „listy z obozu koncentracyjnego”
ślady kul kwitną twarzami

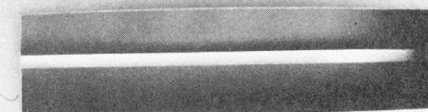
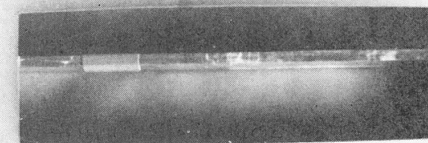
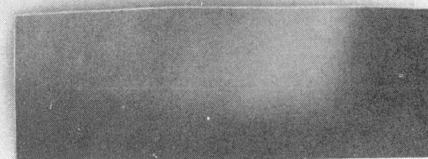


niezgodność, przeciwstawność
nielogiczna, emocjonalna. jest
wkroczenie w przestrzeń i jej
aranżowanie gestem, faktem
istnienia twórcy i jego przedmiotu
i obserwatorów. happening
likwiduje tradycyjny teatr,
tradycyjną dramaturgię,
tradycyjny warsztat teatralny,
a może warsztat architektury
ruchomej?

a jak w tym „podziale” wygląda
sztuka polska?

podział jest próbą przeciwstawienia
się wielu propozycjom ze strony
krytyków, malarzy. wg określenia
w. a. l. beerena czy twórców
happeningu allana kaprowa, yves
kleina, niestety „post-widzenie”
cięży na naszej sztuce.
osiągnięcia awangardy
międzywojennej stawiają nas we
współczesności w rzędzie
awangardowych poszukiwań.
pomijam „ciągoty” do
postimpresjonizmu, „ciągoty”
do nowoczesności. jest w naszej
plastyce potencjał i rodowód
atakowania przodujących
poszukiwań plastycznych. sztuka
polska istnieje w innej
rzeczywistości gdzie nie rządzą
prawa marszanda czy
merkantylizmu. malarz w polsce

z cyklu: „fugi”
1. fuga na zieleń i blachę



pracuje bo czuje potrzebę wypowiedzenia się poprzez plastykę. nikt go do tego nie zmusza, żaden kontrakt. a warunki budującej się rzeczywistości nowego społeczeństwa po wielu pomyłkach, tragediach, dają perspektywy nowych propozycji. ale zależy tylko od świadomości twórcy, od jego zaangażowania w kontynuację „bolszewickiej” awangardy lat międzywojennych. nie udawajmy nowoczesnych w naśladownictwie ale twórzmy nowoczesność, na niezaoranym, albo przeoranim starym myśleniem — awangardę sztuki światowej. podziały są różne, ja widzę taki w sztuce światowej. wiele nazwisk może być poprzączepianych do głównej drogi jako ścieżki prowadzące do indywidualnego weekendu, do spokojnej wioski, osady, miejscowości. ale w sztuce nie liczą się polne, sentymentalne, prymitywnie wydeptane, liryczne, i westchnieniowe ścieżki. liczą się autostrady.

marian bogusz

Marian Bogusz, Warszawa
Ur. 25.III.1920 r. w Pleszewie w woj. poznańskim.
Studia: ASP Warszawa w latach 1946—1948 w pracowniach prof. prof. J. Cybisa, J. Sokołowskiego.
Współzałożyciel Klubu Młodych Artystów i Naukowców w latach 1947—1949.
W 1955 r. współzałożyciel malarskiej „Grupy 55” oraz Galerii Sztuki Nowoczesnej „Krzywe Koło” w Warszawie.
Wystawy indywidualne: Warszawa 1949; Berlin, Lipsk, Warszawa, Katowice 1957; Warszawa, Lublin, Szczecin, Łódź 1958; Warszawa 1959; Warszawa, Koszalin, Bydgoszcz 1962; Zielona Góra, Poznań, Szczecin, Wrocław, Lublin 1963/1964; Wrocław, Warszawa, Bydgoszcz, Toruń 1965; Olsztyn, Poznań 1966.
Udział w wystawach okręgowych i ogólnopolskich, m.in.: I, II, III Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Kraków 1948, Warszawa 1957, 1959; I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku, Warszawa 1956; II Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, Sopot 1958; Salony Marcowe, Zakopane 1958, 1959; „Od Młodej Polski do naszych dni”, Warszawa 1959; Konfrontacje, Warszawa 1960, 1964, 1965, 1966; wystawy: Malarstwa oraz Grafiki Artystycznej i Rysunku z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa 1961; Wystawa Scenografii z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa 1962; Metafory, Warszawa, Sopot 1962; Wystawa Poplenerowa I Międzynarodowego Pleneru w

7. popiół przesłania niebo — 100×100
8. i słońce może być czarne — 120×120
9. a jednak deski baraku też mają twarz — 100×150
10. każda cyfra to mój przyjaciel — wariant I — 100×120
11. każda cyfra to mój przyjaciel — wariant II — 100×100
12. kule pistoletu nigdy nie przestrzelą myśli — 120×150

Z CYKLU: „LISTY Z GETTA”, 1965/66

1. a przecież świecznik powinien łączyć — 120×150
2. wspominał ściany synagogi — 100×100
3. i mur można zburzyć — 120×120
4. połóż kamyk na grobie kafki — 100×100
5. nawet między spalonymi deskami jest czyste
niebo — 150×150

projekt ekspozycji, plakatu i opracowanie graficzne katalogu: marian bogusz
redakcja katalogu: halina zacharewicz (cbwa)
zdjęcia: pracownia fotograficzna cbwa — Wiesława Rolke
redakcja techniczna: Jan Heydrich (cbwa)

Wydawnictwo
Główny

Mac! Narodowa Galeria Sztuki
Biblioteka

Nr inw. 1/67

1167

S-043 OO
JANT H

H KAV
AMER

FOR TYP M
DEN T V) S

MERA
A AV