

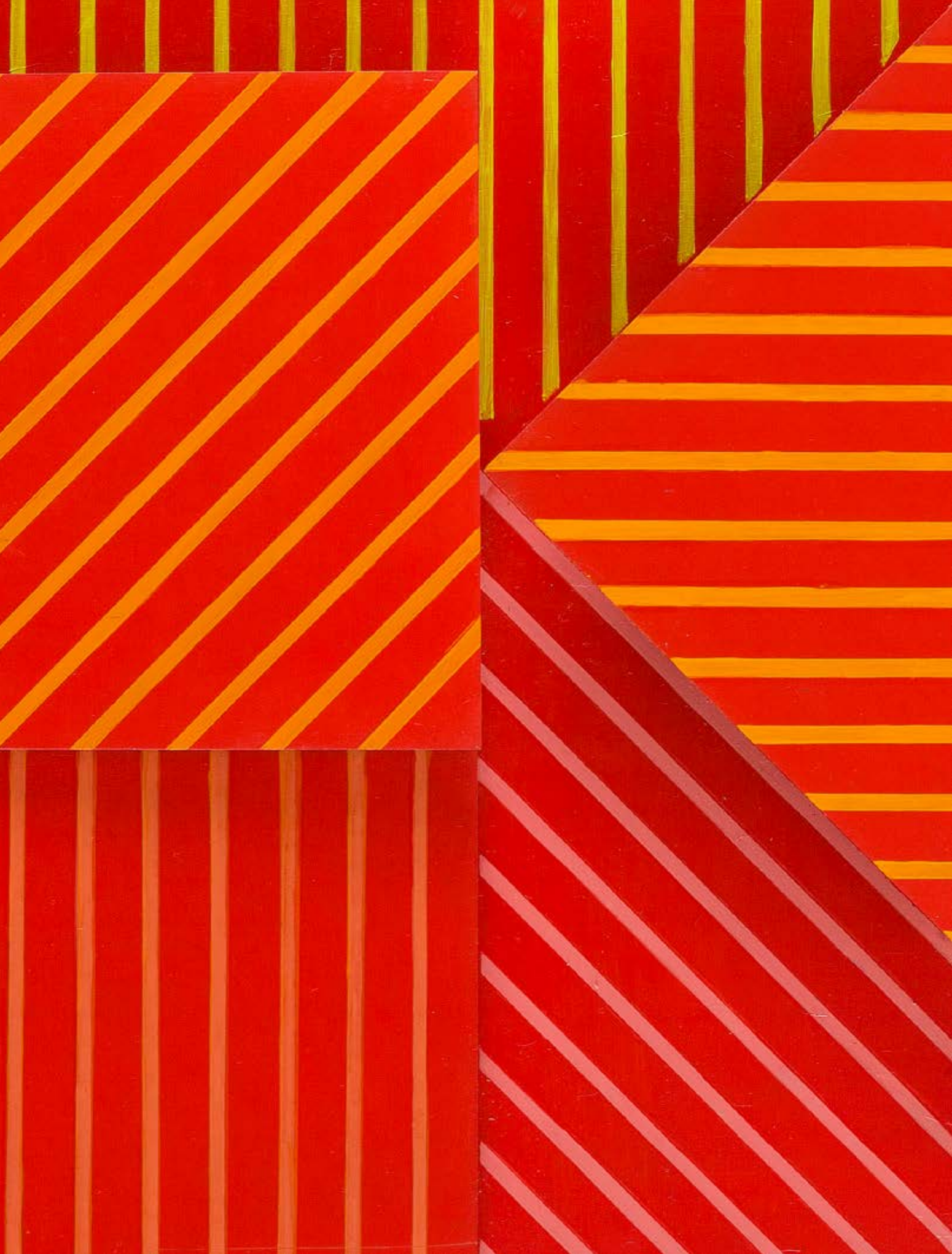
**DESA**  
UNICUM

# **SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

**KLASYCY AWANGARDY PO 1945**

**AUKCJA 27 MAJA 2021 WARSZAWA**









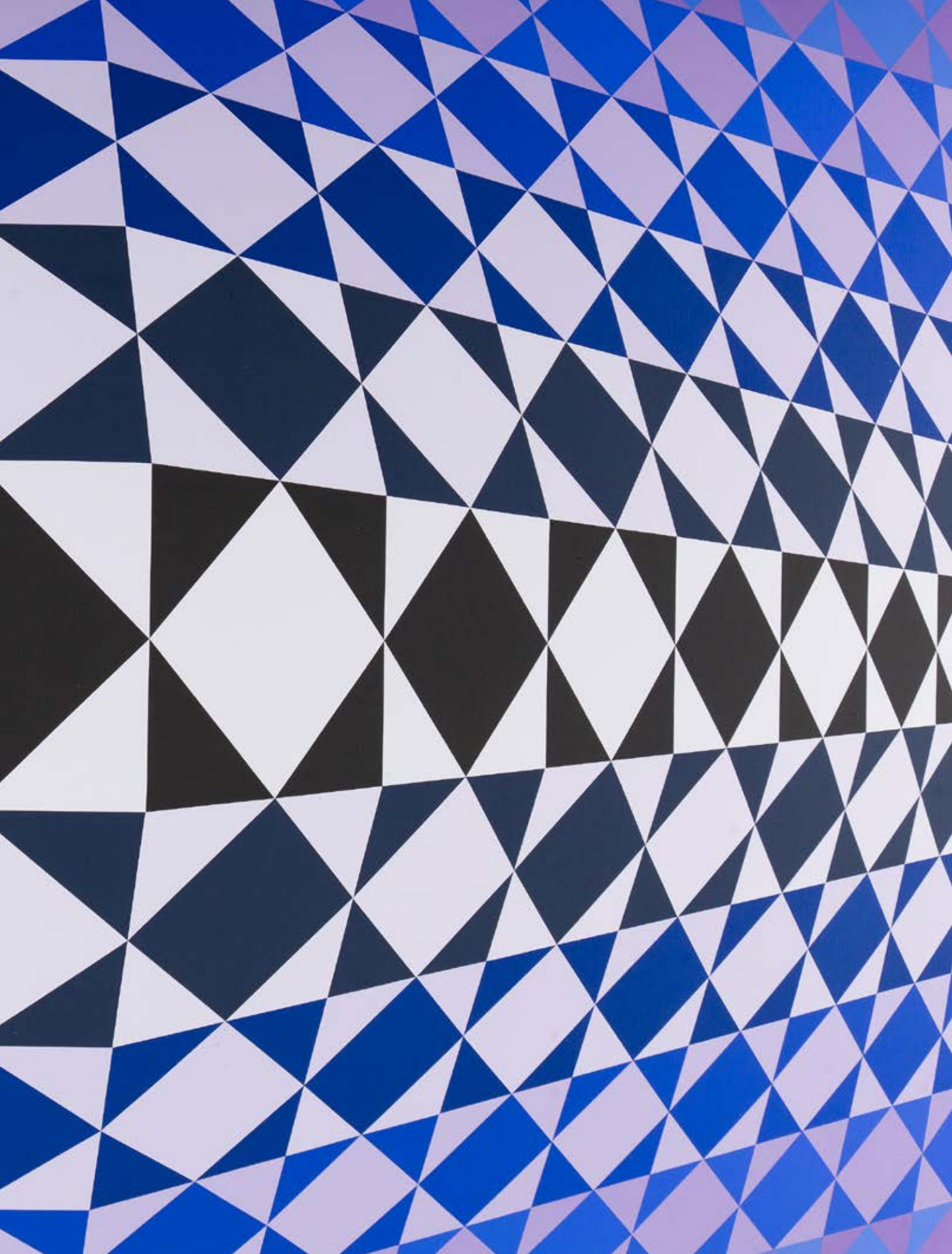








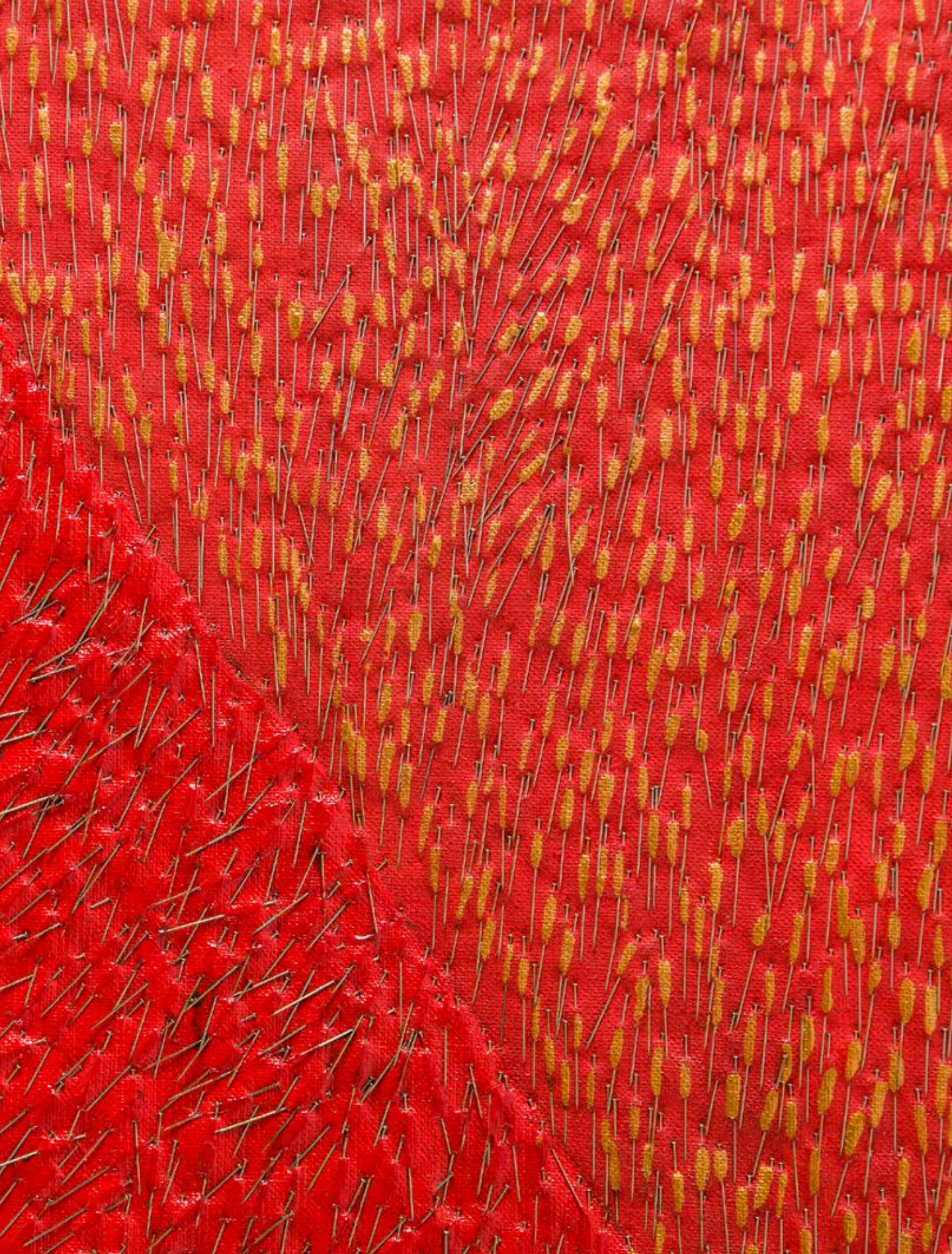


























# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

## KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 MAJA 2021

### CZAS AUKCJI

27 maja 2021 (czwartek), 19:00

### WYSTAWA OBIEKTÓW

17 - 27 maja 2021

poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00

sobota, 11:00 - 16:00

### MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

### KOORDYNATORZY

Anna Szynkarczuk

tel. 22 163 66 41, 664 150 866

a.szynkarczuk@desa.pl

Michał Bolka

tel. 22 163 67 03, 664 981 449

m.bolka@desa.pl

### ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00







## ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ  
WINDORBSKI**  
Prezes Zarządu



**JAN  
KOSZUTSKI**  
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA  
KULMA**  
Główna Księgowa



**IZA  
RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu  
Projektów Aukcyjnych



**AGATA  
SZKUP**  
Dyrektor Departamentu  
Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska  
Marketing Manager  
tel. 795 122 709  
m.wisniewska@desa.pl

### PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał  
Business & Culture  
pr@desa.pl  
tel. 793 919 109

### DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj  
HR Manager  
m.basaj@desa.pl  
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma  
Główna Księgowa  
m.kulma@desa.pl  
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk  
Zastępca Głównej Księgowej  
m.ulejczyk@desa.pl  
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska  
Księgowa  
k.krzyzanowska@desa.pl  
tel. 538 052 090

### DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka  
Dyrektor Finansowy  
m.sobka@desa.pl  
tel. 221 636 785, 539 196 530

### DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski  
Radca Prawny  
w.dziakowski@desa.pl  
tel. 22 163 67 86, 664 981 452

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek  
Dyrektor Zarządzający  
j.golabek@reaart.com  
tel. 532 792 536

Kacper Tomaszekiewicz  
Kierownik ds. transportów i logistyki  
k.tomaszekiewicz@desa.pl  
tel. 795 122 708

### DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski  
Koordynator Projektów IT  
p.golebiowski@desa.pl  
tel. 502 994 225

### KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWBK  
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002  
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005  
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

### DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl  
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy  
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł



## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00  
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu  
Projektów Aukcyjnych  
i.rusiniak@desa.pl  
22 163 66 40  
664 981 463



**ARTUR DUMANOWSKI**  
Zastępca Dyrektora  
Departamentu Projektów  
Aukcyjnych  
a.dumanowski@desa.pl  
22 163 66 42  
795 122 725



**ANNA SZYKARCZUK**  
Kierownik Działu  
Sztuka Współczesna  
a.szykarczuk@desa.pl  
22 163 66 41  
664 150 866



**TOMASZ DZIEWICKI**  
Kierownik Działu  
Sztuka Dawna  
t.dziewiczki@desa.pl  
22 163 66 46  
735 208 999



**JULIA MATERNA**  
Kierownik Działu  
Projekty Specjalne  
j.materna@desa.pl  
22 163 66 52  
538 649 945



**JOANNA TARNAWSKA**  
Ekspert Komisji  
Wycen i Ocen  
Sztuka polska XIX i XX w.  
j.tarnawska@desa.pl  
22 163 66 11  
698 111 189



**MAREK WASILEWICZ**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.wasilewicz@desa.pl  
22 163 66 47  
795 122 702



**KATARZYNA ŻEBROWSKA**  
Starszy Specjalista  
Fotografia Kolekcjonerska  
k.zebrowska@desa.pl  
22 163 66 49  
539 546 701



**MAGDALENA KUŚ**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Użytkowa  
m.kus@desa.pl  
22 163 66 44  
795 122 718



**CEZARY LISOWSKI**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Użytkowa, Design  
c.lisowski@desa.pl  
22 163 66 51  
788 269 908



**AGATA MATUSIELAŃSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.matusielanska@desa.pl  
22 163 66 50  
539 546 699



**ALICJA SZNAJDER**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.szajder@desa.pl  
22 163 66 45  
502 994 177



**MARCIN LEWICKI**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
m.lewicki@desa.pl  
22 163 66 15  
788 260 055



**PAULINA ADAMCZYK**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
p.adamczyk@desa.pl  
22 163 66 14  
532 759 980



**ANNA KOWALSKA**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.kowalska@desa.pl  
22 163 66 55  
539 196 531



**MICHAŁ SZAREK**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
m.szarek@desa.pl  
22 163 66 53  
787 094 345



**OLGA WINIARCZYK**  
Asystent  
Komiks i Ilustracja  
o.winiarczyk@desa.pl  
22 163 66 54  
664 150 862



**JUDYTA MAJKOWSKA**  
Asystent  
Sztuka Użytkowa  
j.majkowska@desa.pl  
787 923 202



**MAJA MAZURKIEWICZ-ELGUS**  
Asystent  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
m.mazurkiewicz@desa.pl  
538 522 885

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl



**URSZULA PRZEPÍÓRKA**  
Dyrektor Działu  
u.przepiorka@desa.pl  
22 163 66 01  
795 121 569



**KORA KULIKOWSKA**  
Specjalista ds. rozliczeń  
k.kulikowska@desa.pl  
22 163 66 06  
788 262 366



**MAGDALENA OŁTARZEWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
m.oltarzewska@desa.pl  
22 163 66 03  
506 252 044



**MICHALINA KOMOROWSKA**  
Asystent, BOK  
m.komorowska@desa.pl  
22 163 66 20  
882 350 575



**JUSTYNA PŁOCINSKA**  
Asystent, BOK  
j.plocinska@desa.pl  
22 163 66 03  
538 977 515



**WERONIKA ZARZYCKA**  
Asystent, BOK  
w.zarzycka@desa.pl  
880 526 448



## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży  
a.szkup@desa.pl  
22 163 67 01  
692 138 853



**MAŁGORZATA NITNER**  
Zastępca Dyrektora Departamentu Sprzedaży  
m.nitner@desa.pl  
22 163 67 02  
514 446 892



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
Doradca Klienta  
a.lukaszewska@desa.pl  
22 163 67 05  
664 981 465



**MICHAŁ BOLKA**  
Doradca Klienta  
m.bolka@desa.pl  
22 163 67 03  
664 981 449



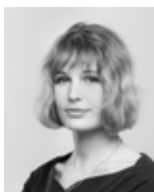
**KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA**  
Doradca Klienta  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12  
668 135 447



**JADWIGA BECK**  
Doradca Klienta  
j.beck@desa.pl  
795 122 720



**MAJA LIPIEC**  
Doradca Klienta  
m.lipiec@desa.pl  
22 163 67 07  
538 647 637



**MARTA LISIAK**  
Doradca Klienta  
m.lisiak@desa.pl  
22 163 67 04  
788 265 344



**ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA**  
Doradca Klienta  
a.kasprzyńska@desa.pl  
506 252 031



**KINGA SZYMAŃSKA**  
Doradca Klienta  
k.szymańska@desa.pl  
698 668 221



**TERESA SOLDENHOFF**  
Doradca Klienta  
t.soldenhoff@desa.pl  
506 251 833



**KINGA WALKOWIAK**  
Doradca Klienta  
k.walkowiak@desa.pl  
795 121 574



**JULIA SŁUPECKA**  
Doradca Klienta  
j.slupecka@desa.pl  
532 750 005



**NATALIA KOWALEK**  
Doradca Klienta  
n.kowalek@desa.pl  
880 334 401



**JULIAN KLONOWSKI**  
Doradca Klienta  
j.klonowski@desa.pl  
880 334 402

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00  
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



**KAROLINA ŚLIWIŃSKA**  
Kierownik Działu  
k.sliwinska@desa.pl  
22 163 66 21  
795 121 575



**PAWEŁ WĄTROBA**  
Specjalista ds. obiektów  
p.watroba@desa.pl  
22 163 66 21  
514 446 849



**PAWEŁ WOŁYNIAK**  
Asystent ds. obiektów  
p.wolyniak@desa.pl  
22 163 66 21  
506 251 934



**MARCIN KONIAK**  
Kierownik Działu  
m.koniak@desa.pl  
22 163 66 74  
664 981 456



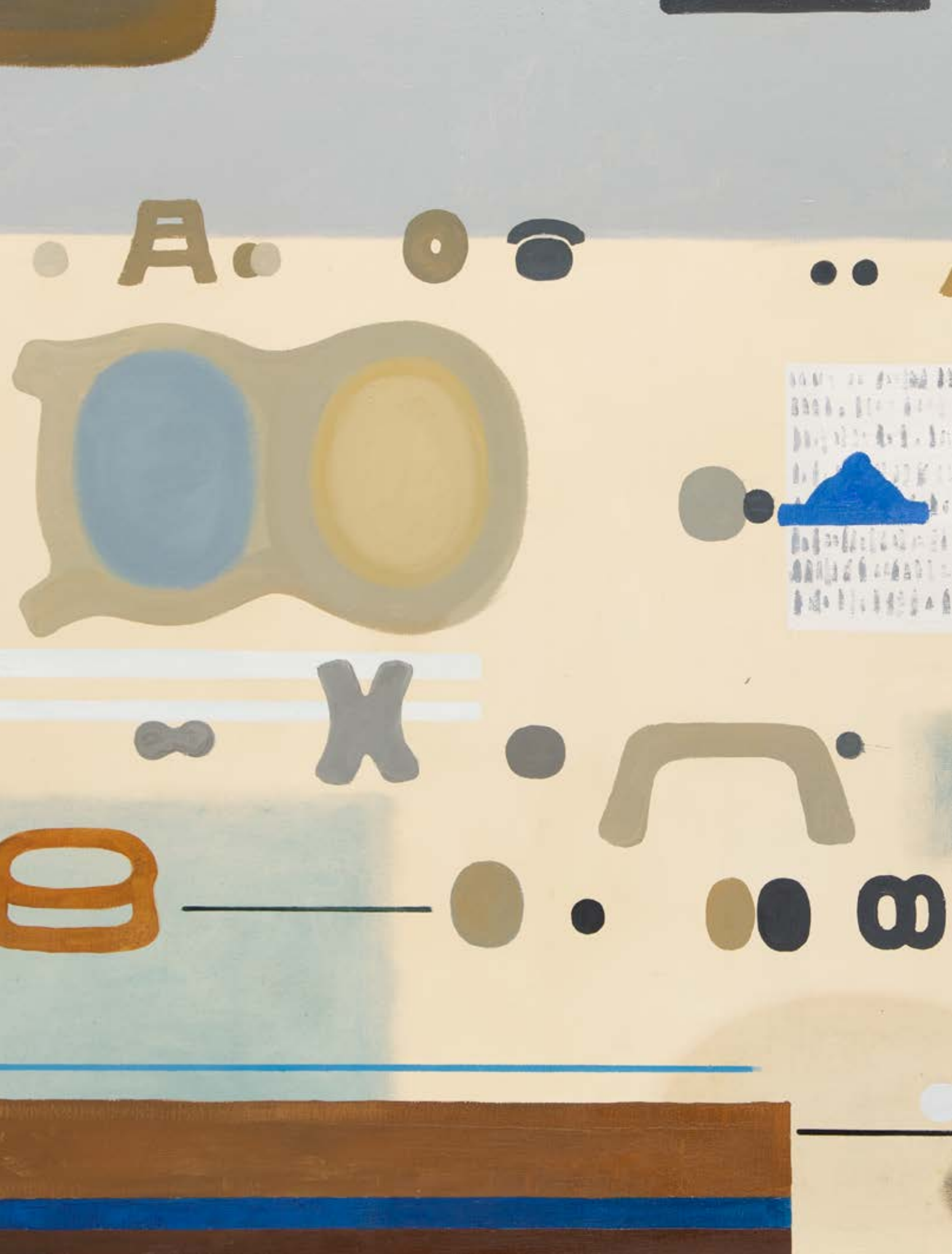
**MARLENA TALUNAS**  
Fotoedytor  
m.talunas@desa.pl  
22 163 66 75  
795 122 717



**PAWEŁ BOBROWSKI**  
Fotograf  
p.bobrowski@desa.pl  
22 163 66 75

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





A.





## INDEKS

---

- Anuszkiewicz Richard 15
- Berdyszak Jan 61, 82
- Bersz Janusz 58
- Czapla Marian 75-76
- Cześniak Henryk 80
- Dobkowski Jan 1-3
- Dominik Tadeusz 45
- Dwurnik Edward 88-90
- Fangor Wojciech 8
- Fijałkowski Stanisław 30
- Gierowski Stefan 6
- Grynczel Dorota 4
- Grzywacz Zbysław 72
- Hałas Józef 42
- Jachtoma Aleksandra 5
- Jackiewicz Władysław 77-78
- Kantor Tadeusz 37
- Kawiorski Jarosław 81
- Kierzkowski Bronisław 64-65
- Kobzdej Aleksander 53-54
- Kowalski Andrzej S. 84
- Krzysztofiak Hilary 52
- Kunka Lech 87
- Lebenstein Jan 38-39
- Lenica Alfred 32-33
- Mac Entyre Cristian 23
- Marczyński Adam 60
- Maziarska Jadwiga 47
- Modzelewski Jarosław 68
- Modzelewski Roman 55
- Musiałowicz Henryk 66-67
- Nowacki Andrzej 24-25
- Nowosielski Jerzy 26-27
- Nowosielski Leszek 51
- Oberländer Marek 35
- Pawlak Włodzimierz 7
- Pągowska Teresa 40-41
- Potworowski Piotr 48
- Rabin Oskar 59
- Rittersschild Małgorzata 69
- Robakowski Józef 44
- Roszkowski Aleksander 83
- Rudowicz Teresa 79
- Sapetto Marek 73
- Sienicki Jacek 56-57
- Sobczyk Marek 70
- Sobel Judyta 85-86
- Sosnowski Kajetan 46
- Stajuda Jerzy 50
- Stańczak Julian 16-17
- Stażewski Henryk 9-12
- Szamborski Wiesław 74
- Szwacz Bogusław 62
- Tarabuła Janusz 63
- Tarasin Jan 28-29
- Tchórzewski Jerzy 34
- Tyszkiewicz Teresa 31
- Urbanowicz Danuta 49
- Vasarely Victor 13-14
- Winiarski Ryszard 18-21
- Woźniak Ryszard 71
- Zakrzewski Włodzimierz Jan 43
- Zieliński Krystyn 22
- Ziemski Rajmund 36



1 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawałowa noc", 1986

olej, akryl/plótno, 160 x 119,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 86'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁOWA NOC" 1986 | olej + akryl | 120 cm x 160 cm'

estymacja:

**50 000 - 80 000 PLN**

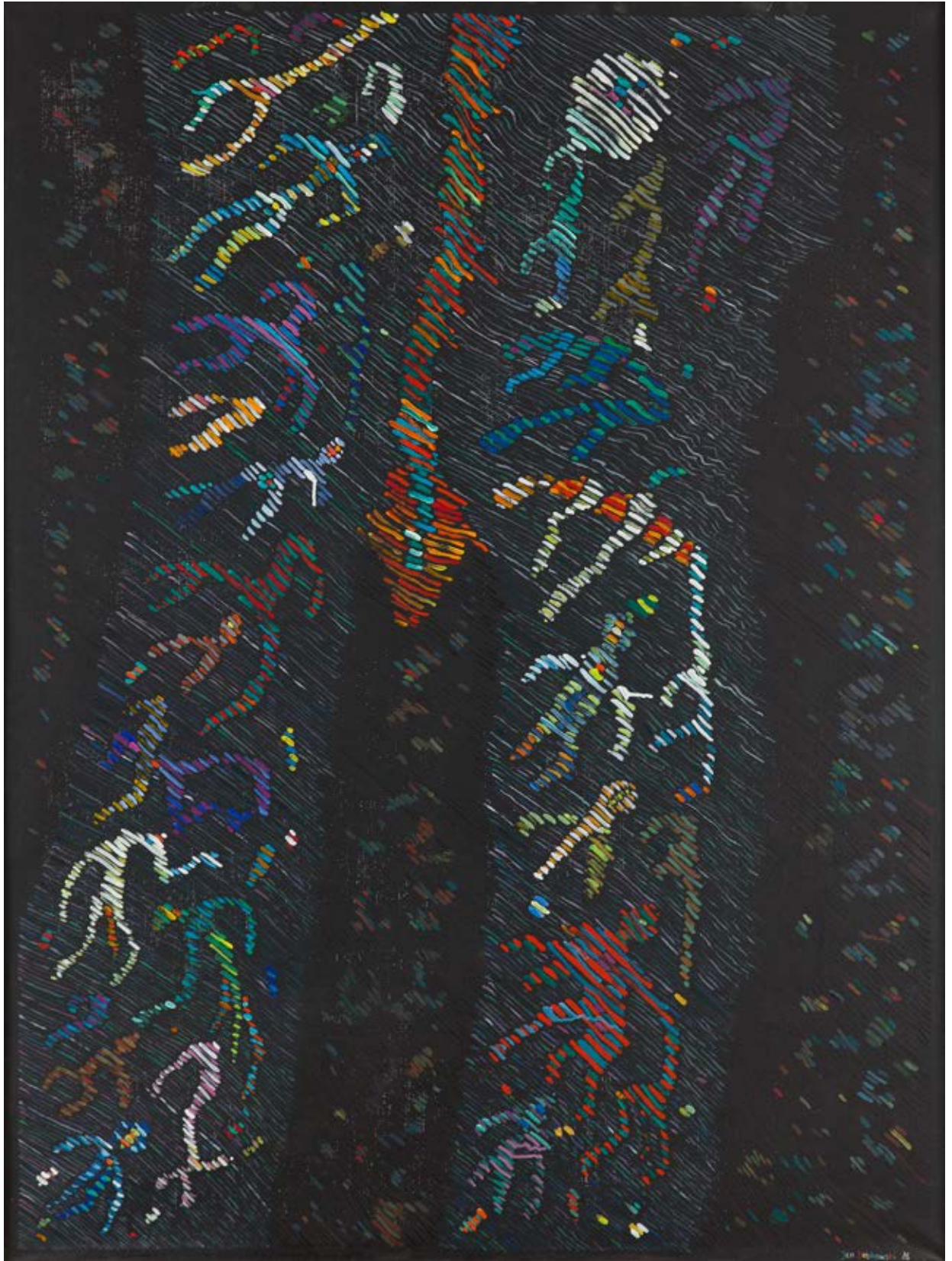
11 000 - 17 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Jan Dobkowski swoją twórczość zamyka w cyklach. Od początku jego działalności artystycznej powstało wiele wyróżniających się serii, m.in.: „lkary”, „Treny”, „Dźwięki”, „Obrazy symultaniczne”, „Uniwersum” i „Himalaje”. O swoim malarstwie Dobkowski mówił w latach 80. tymi słowami: „Moją wizję można porównać do jakiegoś baletowego spektaklu; chciałem ją przedstawić w malarstwie, statycznej formie. Ale wielu spraw nie da się ukazać w jednym obrazie. Dlatego malowane przeze mnie figury tańczą, przekształcają się, przenoszą z obrazu w obraz. Nie wiem nawet, czy jest to malarstwo, biorąc pod uwagę reguły dawnego stylu, kiedy malarz, aby zrealizować swoją wizję, która przecież musiała istnieć, posługiwał się modelami bądź tworzył z wyobraźni, ale musiał budować światło, kolor, nakładać farbę powierzchnia za powierzchnią, wydobywając coraz bardziej prawdziwy obraz świata czy konstruując jedną, statyczną koncepcję, symbolizującą to jego wyobrażenie. I powstawał jeden obraz, czasem ich seria, kompozycyjnie połączona w ikonostas, zawsze według reguły i schematu. Moja wizja była nieschematyczna. Musiałem znaleźć formę, alby przekazać moje sprawy, nie tylko wyśnione, ale i wyobrażenia, doświadczenia życiowe, obserwacje, wybory artystyczne. Wydaje mi się, że pod koniec lat sześćdziesiątych odnalazłem sposób na wydobycie mojej wizji” (Jan Dobkowski [w:] Zbigniew Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 245-247).









Jan Dobkowski, „Uniwersum VII” – tryptyk, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Przez ćwierć wieku malarstwo Jana Dobkowskiego oscylowało między abstrakcją a figuralnością, ascezą a bogactwem form. Mimo swojego linearnego charakteru nie było nigdy czymś w rodzaju rysunku pokrywanego kolorem. Co parę lat odkrywając nowe funkcje linii, Dobkowski tkął z nich swoją malarską materię, artystyczne koncepcje opierając na swojej wielkiej pasji: żywiole życia.

Choć artysta pokazywał wielkość i jedność form organicznych oraz naturę człowieka wobec sił kosmosu, o malarskich zmaganiach wojennego klasyka Zbigniew Taranienko pisał: „(...) jego malarstwo nie zawsze było żywiołowe czy radosne. Artysta wielokrotnie analizował to, co ulotne i subtelne. A w latach 80. nie stronił od ukazywania tragizmu ludzkich przeżyć” (Zbigniew Taranienko, *Siła życia. Linia jest śladem myślenia*, „Nowa Europa”, nr 7, 11.02.1992).

Dobkowski to artysta, którego twórczość kształtował bunt wobec sposobu malowania powszechnie panującego na polskich uczelniach artystycznych. Malarz odrzucił w całości postimpresjonistyczne, kapistowskie wpływy swojego profesora Jana Cybisa, sięgając ku zupełnie innemu doświadczeniu płaszczyzny i koloru. Debiutował pod koniec lat 60. w grupie Neo-Neo-Neo wraz z Jerzym Zielińskim „Jurrym”. Artyści wypracowali nowy sposób obrazowania charakteryzujący się dekoracyjną, płynną linią oraz zestawieniami płaskich plam kontrastowych kolorów. Ich estetyka nawiązywała do popularnej wówczas subkultury hipisów i była prawdopodobnie jedyną polską odpowiedzią na sztukę pop-artu. Sylwetowe obrazy utrzymane w czystych, kontrastowych barwach czerwieni i zieleni stały się znakiem rozpoznawczym wczesnego okresu twórczości malarza. Początkowe tendencje Dobkowskiego uległy zmianie w połowie lat 70. Artysta powoli odchodził od erotyki charakterystycznej dla swoich kompozycji, a jego prace zaczęły przywoływać na myśl sieć misternie splecionych linii. W kolejnej dekadzie prace autora stały się pesymistyczną reminiscencją stanu wojennego. Linearne

układy sugerowały symboliczne znaki, takie jak znak V, flaga narodowa, znak krzyża. W tym okresie Jan Dobkowski prawie nie wystawiał, a jego obrazy bywały zdejmowane przez cenzurę. W latach 1984–85 powstał cykl „Treny”, a także tryptyk poświęcony księdzu Jerzemu Popietuszcze. Następne lata wypełniły podróże – do Francji, Włoch, Hiszpanii, Grecji, Izraela, Finlandii i krajów Ameryki Południowej.

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z cyklu „Uniwersum” tworzonego przez Dobkowskiego od końca lat 80. Struktura dzieła została oparta na charakterystycznym w późniejszym okresie sposobie budowania przestrzeni kolorowymi liniami. Fantazyjne kształty, obrysowywane przez Dobkowskiego płynnym konturem, zaczęły być budowane z setek powtarzających formy postaci obrysów. O dziełach tego typu Magdalena Sołtys pisała: „Obrazy liniowane – zarówno te utkane z gęstej materii równomiernie, najczęściej współbieżnie, dość gęsto plasowanych włókien, pociągłych lub meandrycznych, czasem dzielonych na mozaikowe odcinki, wypełniających całą przestrzeń płótna, jak i te, w których przedmiot przedstawienia jest artykułowany przez urwanie konsekwencji linii, ich konstytutywny dla wyrażanego sensu deficyt – nie mniej definiują malarskie decyzje Jana Dobkowskiego. Jednoznaczność, bezkompromisowość, niemal geometryczne spasowanie barwnych pól, jak i zmyślność linii, ich niespotykana lekkość i eteryczność, miękka organiczność i dekoracyjność, umiejętność mocnego sygnalizowania wyrazu oraz komponowania graficznego czynią Dobkowskiego zawsze bezbłędnie rozpoznawalnym. Ze zdumiewającą skrupulatnością stawia swe orzeczenia formalno-kolorystyczne, dowodzące doskonałości wewnętrznych rozstrzygnięć w obrazie, które jednocześnie idą w kierunku gier, nawet igraszek z okiem odbiorcy w nieco opartowskim duchu. Sztuka ta jednak oddala się od racjonalnego dyskursu w drodze dochożenia do malarskiego efektu – jest prowadzona instynktem, intuicyjną” (Magdalena Sołtys, *Mitologia Dobkowskiego* [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).





2 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

"Wędrownka dusz", 1975

akryl/plótno, 105 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "Wędrownka dusz" | 1975 BIAŁOWIEŻA | ACRYL | 105 x 80 cm'

estymacja:

**70 000 - 100 000 PLN**

15 400 - 22 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

„Sztuka. Rynek Sztuki i Antyków”, nr 7/8, lipiec-sierpień 2007, s. 8 (il.)

„Dobkowski uprawia malarstwo, które rozrasta się z sensów organicznych, sensualnych, erotycznych do sensów istotowych dla rozciągłości o ciągłości siły istnienia, do wymiarów kosmologicznych. Rozgrywa jednak swoją narrację zawsze pod dyktando człowieka – demiurga świata, w którego bezkresnej orbicie znajduje się kosmos. Ciało ludzkie i świat to jedno, choć tylko świat da się sprowadzić do ciała, nim ująć, nim eksplorować, nie zaś odwrotnie – ciało do świata. Nawet pejzaże, które nie mają do figuracji dobitnych, sugestywnych odniesień (a przecież są i takie, które mają) również mieszczą się w opowieści zintegrowanej człowiekiem. W obrazie składowe przedstawienia nie wykazują cech dominacji nad sobą. Wskazują raczej na jakiś osobliwy wymiar egalitaryzmu form i przestrzeni, porozumienia tła i protagonyisty lub braku tła oraz istnienia wielu protagonyistów ze swobodą kawałkowanych i powielanych organizmów – ciał z człeko-macek w osobliwej układance form”.

Magdalena Sołtys, *Mitologia Dobkowskiego [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2012, s. 7-8*





3 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

**"Oczekiwanie", 1989**

akryl, olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "OCZEKIWANIE" 1989 | 60 cm x 80 cm | olej + akryl'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**„1988-1989**

– Czteromiesięczna druga podróż statkiem do Ameryki Południowej.  
Zwiedziłem Brazylię, Argentynę, Wyspy Kanaryjskie, Maroko.

– Powstał cykl rysunków 'Orgie i tańce rytualne'. Był to w pewnym sensie stylistyczny powrót do dawnych rysunków, ale treścią tych nowych jest wyrażenie autentycznych ludycznych zachowań istniejących jeszcze w świecie, a przywołujących w wyobraźni dawne kultury i obyczaje. Tym cyklem oraz cyklami 'Genesis' i 'Ocean' dystansuję się od współczesnej brutalności i katastrofizmu”.

**Jan Dobkowski [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2021**





4

## **DOROTA GRYNCEL**

1950–2018

**Kompozycja**, lata 70. XX w.

olej/piótno, 46 x 38 cm  
sygnowany na blejtramie: 'Dorota Grynczel'

estymacja:

**6 000 – 10 000 PLN**

1 400 – 2 200 EUR

Prace Doroty Grynczel wyróżniają się nietypową, dokładnie opracowaną fakturą. Artystka w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienką (2014) mówi o wypracowanej przez siebie technice pracy: „Chciałam, by bardziej intensywnie wędrowało po nich światło, a odbiorca mógł je odebrać jak w naturze... Byłam kiedyś na prowincjonalnym odupcie i sprzedawano na nim kiczowate pocztówki ze zmieniającymi się obrazkami świętych, na przykład Matka Boska Częstochowska zmieniała się w matkę karmiącą, dwie różne reprodukcje były umieszczone na obu stronach gęsto biegnących prążków podłoża. Właśnie wtedy wpadł mi pomysł stosowania faktur, które różnicowałyby padające światło. Nakładane pod różnym kątem faktury wprowadzały jego grę w obrazach. Pozostało mi to do dzisiaj, choć nie zmieniam kierunku ich układów, jak robiłam dawniej, i pozostaję przy jednym kolorze. Nuanse powstają jedynie w zależności od umiejscowienia obrazu (...). Cały czas pracowałam nad swego rodzaju ikoną, zależało mi na świetle i formie. Światło w ostatnio malowanych obrazach nie jest rozproszone, nie pada z góry czy z boków, tylko jakby od tyłu obrazu. I przez to forma zmienia się przy brzegach: niekiedy się przy nich rozmywa. To rozwiązanie pozwala mi na skupienie się w pracy wyłącznie na niej. We wcześniejszych obrazach wszystko było rozproszone, a światło w nich wibrowało...” (Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 14).





5 †

## ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

**Bez tytułu, 1985**

olej/piótno, 46 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM: 46 X 46 | TECH. OLEJ | ROK 1985'

estymacja:

**8 000 - 12 000 PLN**

1 800 - 2 700 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artystki

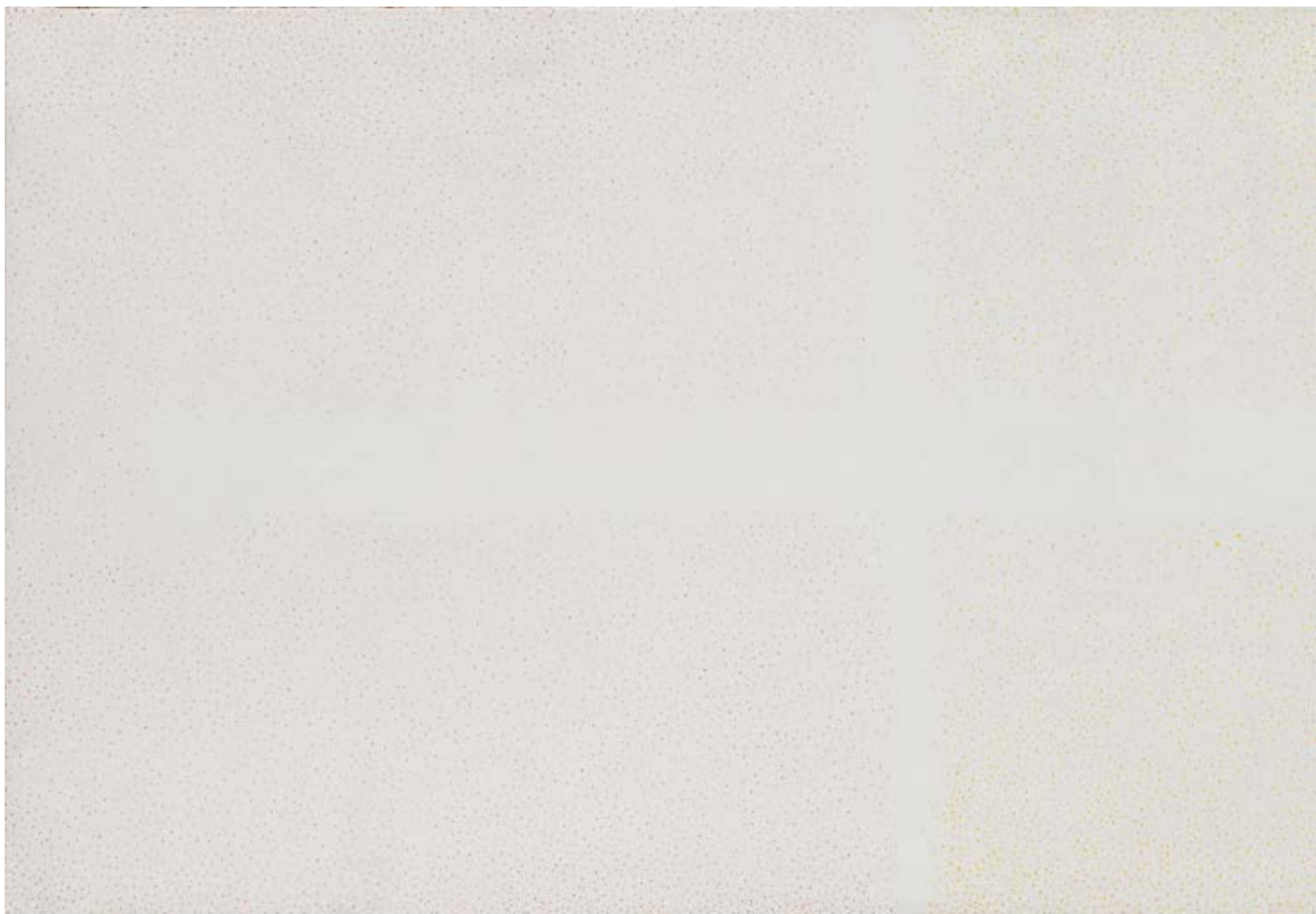
kolekcja prywatna, Polska

„Do właściwego jej, indywidualnego języka wypowiedzi dochodziła Aleksandra Jachtoma długimi laty – od nawyków jeszcze postimpresjonistycznych, poprzez zafascynowanie efektami fakturalnymi, po serie coraz to bardziej upraszczanych i sprowadzanych do ascezy geometrii quasi-pejzaży z lat 1965–72. Dopiero w 1973 dochodzą do głosu naczelne problemy jej malarstwa – światło i przestrzeń, a w połowie lat siedemdziesiątych uzyskuje artystka pełną dojrzałość twórczą, co oznacza osiągnięcie dużej oryginalności wizji malarskiej. Jest ona tak czuła i tak subtelna, że jest niezwykle trudna do powtórzenia”.

Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 253







6 †

**STEFAN GIEROWSKI**

1925

**"Obraz CCCLXXVIII" ("Kropkowane białe"), 1978**

akryl/piótno, 68 x 200 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski CCCCLXXVIII'

estymacja:

**300 000 - 500 000 PLN**

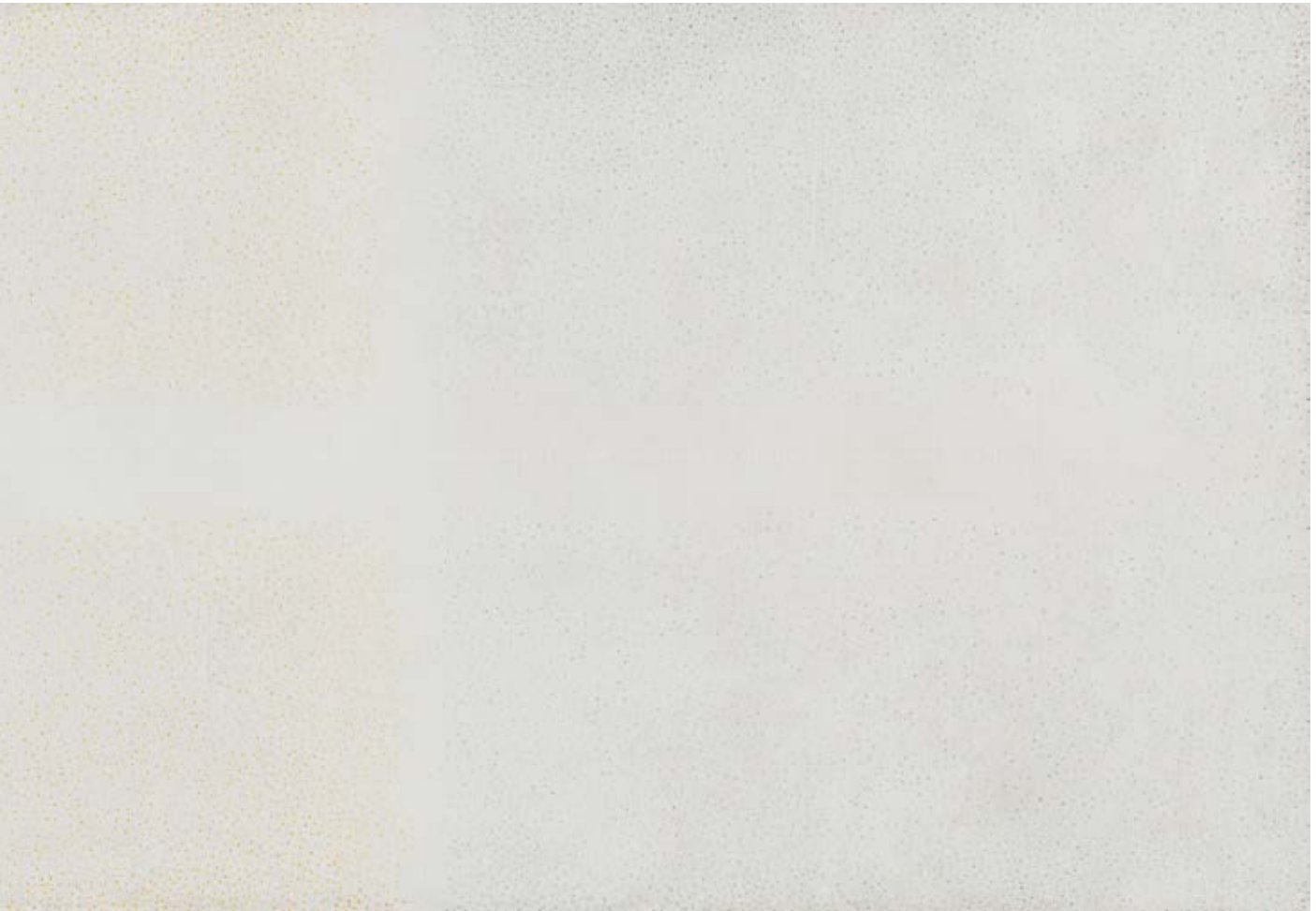
66 000 - 110 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska





„Bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu”.

**Stefan Gierowski**

# MISTRZ ŚWIATŁA I KOLORU

Sporych wielkości płótno z 1978, oznaczone rzymską liczbą „CCCLXXVIII” to praca autorstwa jednego z najwybitniejszych twórców powojennych, Stefana Gierowskiego. Pozornie jednolita, biała powierzchnia płótna nabiera subtelnej waloru po nieco bliższej inspekcji. Okazuje się, że została podzielona na delikatnie fakturalne strefy pokryte serią niewielkich, różnobarwnych kropek. W efekcie przejrzysty, geometryczny układ kompozycyjny urzeka delikatną grą faktury i barwy, a nawet zdaje się pulsować. Sposób nakładania kolorowych kropek może nasuwać skojarzenie z pointylizmem stosowanym przez neoimpresjonistów – takich jak Paul Signac czy George Seurat. Jest to technika polegająca na budowaniu kompozycji poprzez zapewnienie jej płaszczyzny gęsto rozmieszczonymi, nieraz różnobarwnymi, punktami.

Choć w prezentowanej w niniejszym katalogu kompozycji kolor jest równie istotny, co subtelnie zróżnicowana faktura, to właśnie studia kolorystyczne są istotą malarstwa Stefana Gierowskiego. O swoich wyborach, które stały się niezwykle ważne, oraz ich emocjonalnym oddziaływaniu, klasyk powojennego malarstwa opowiadał w rozmowie z Jackiem Michalakiem oraz Martą Skłodowską: „Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część to jest po prostu własne odczucie tego. Tym bardziej że większość ludzi – ja też, nawet kiedy jeszcze dobrze widziałem – ma w widzeniu kolorów pewne błędy. Czyli ta idea i idealne podziały kolorów, prezentowane w książkach traktujących o kolorze i świetle, generalnie są niezupełnie prawdziwe. To znaczy, są prawdziwe, ale tylko dla pewnej grupy ludzi. Można powiedzieć, że one są prawdziwe w układzie fizycznym. Ale jest jeszcze ten układ psychiczny, który nie reaguje na naukowe dane, ponieważ ich nie odczuwa. A bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi

cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu” (Stefan Gierowski w rozmowie z Jackiem Michalakiem i Martą Skłodowską [w:] Nie maluję z urzędu, „Szum”, 14.10.2016, dostępny na: <https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim>).

Stefan Gierowski zadebiutował na wystawie, która zyskała miano kultowej, w warszawskim Arsenale w 1955. Niedługo potem zaczął trwającą do 1961 współpracę z Galerią Krzywe Koło. Jak wspomina artysta, były to niezwykle kształtujące lata: „Pod koniec lat 50., w pierwszym okresie istnienia warszawskiej Galerii Krzywego Koła, razem wymyślaliśmy każdą wystawę. Wtedy uprawiających sztukę nowoczesną była nas w Polsce garstka, nie wiem, czy 20 osób, i wszyscy o sobie wiedzieli” (Stefan Gierowski w rozmowie z Małgorzatą Piwowar [w:] Stefan Gierowski: Jak namalowałem Dekalog, „Rzeczpospolita”, 18.05.2017, dostępny na: <https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowałem-Dekalog.html>).

Autor początkowo skupił się na figuracji, a na jego płótnach z tego okresu widoczne są wpływy postkubistyczne. Na przełomie lat 50. i 60. artysta zwrócił się w stronę abstrakcji, która stała się głównym obszarem jego eksploracji oraz eksperymentów. Równocześnie ze zmianami w stylu Gierowski zaprzestał nazywania swoich obrazów. Literackie tytuły zastąpiły rzymskie numery. Jak opowiada sam autor, celem tej praktyki było zmuszenie widza do spojrzenia na jego sztukę bez żadnych drogowskazów, aby skłonić odbiorcę do myślenia i posłużenia się własną wyobraźnią. Około 1960 autor skupił się przede wszystkim na geometrycznej budowie obrazu, jednocześnie zaczął mocno zawiązać kolorystę swoich kompozycji. W latach 70., w okresie powstania prezentowanego obrazu, Gierowski w centrum swoich artystycznych zainteresowań umieścił gradacje kolorystyczne.





Stefan Gierowski, 2009 / fot. Waldermar Andzelm

7 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

**"Przestrzeń logiczna obrazu H", 2001**

kolaż, olej, ołówki/piótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | OBRAZ H | 150 x 150 | 2001 | PRZESTRZEŃ LOGICZNA OBRAZU H"

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 000 - 33 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu, Galeria Kordegarda, 2003

Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu, Poznań 2003

**LITERATURA:**

Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy,

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, kat. 264, s. 161 (il., spis)





„Głównym polem doświadczalnym w twórczości Włodzimierza Pawlaka, a jednocześnie podstawowym dziełem ostatnich lat jest 'Przestrzeń logiczna obrazu', rozpatrywana w sferze teoretycznej i poprzez tablice dydaktyczne. Artysta bada zakres znaczeń, wybiera podstawowe pojęcia, określa granice, zestawia wybrane obiekty i znaki. Wskazuje na rolę wyobraźni w kreowaniu wartości wizualnych i mentalnych. Akt intelektu tworzy byt obrazu. Obraz jest urzeczywistnieniem myśli. Powstanie dzieła można uznać za narodziny nowego istnienia, a każde istnienie uwarunkowane jest własną strukturą, niesprzeczną wewnątrznie. Jedność i jednoczenie idei jest następstwem wyborów artysty – powoływaniem do służby według niemal boskich praw kreacji. Metafizyka ujmuje teoretyczne aspekty rzeczywistości – ontologię bytu. Materia, forma, działanie składają się na akt twórczy. Stwarzanie i interpretowanie dzieła następuje poprzez poznanie.

W nawiązaniu do słów Arystotelesa artysta jest żywym wcieleniem swojej umysłowości. Poznaje wszystko, co może być przez niego poznane. Sam wyznacza granice własnych możliwości, eliminuje to, co w jego pojęciu jest nieistotne, zbędne, zdobne lub rozprasające pierwotny zamysł. Zarówno artysta, jak i tworzone przez niego dzieła są przyczyną i istotą samych siebie. Przyczynowość zakłada istnienie, tworzy możliwości, które twórca może uprzedmiotowić dzięki idei i działaniu. W sztuce, przeciwnie niż w filozofii Immanuela Kanta, transcendencja połączona została ze światem empirycznym. Poznanie w równym stopniu wynika z intuicji, nagłych olśnień i z mozolnie zdobywanego doświadczenia. Sztuką jest oznaczanie powołanego do istnienia bytu. Obraz, będąc światem stworzonym przez artystę, spełnia się w nim i poprzez niego. Z kolei idealizm Georga Friedricha Hegla można pojmować jako zbiór racjonalności, przekształcających się w sferę dającą określić się podmiotowo. Religia, filozofia i sztuka tworzą triadę znaczeń, z których zostają wyodrębnione trwałe wartości.

Materia malarska wypełniająca obrazy Pawlaka pozwoliła mu uzyskać jedność poetyki przekazu, która charakteryzuje całość jego twórczości. Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. Faktura nakładana grubo pędzlem i szpachlą, czasem pionowa, czasem pozioma lub skębiona, wypełnia szczerze powierzchnię obrazów od brzegu do brzegu. Zostały w niej zapisane różne aspekty i warianty postawy twórczej – od mistyki do racjonalizmu, od samotności do współistnienia w ludzkim hałasie. Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności. 'Malowanie obrazów nie jest trudniejsze od malowania furtki, sufitu, parapetu. Przekonany jestem o tym – ironizuje artysta. – Ba, byleby użyć takiej powagi w obrazie, jaką posiada zabieg malowania furtki, sufitu, parapetu, dla metaforyzacji czegoś'.

Włodzimierz Pawlak wybrał odrębny, osobny styl życia, który pozwala mu w sensie artystycznym i egzystencjalnym działać na marginesie wielkomiejskiej, nadętej kultury: 'Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym'. Wizja, jaką nam ukazuje, szczególnie w swoich wypełnionych światłem białych obrazach, jest sumą wszystkich doświadczeń, wspomnień, doznań twórczych. Zawarta w nich energia to wynik nieustannie prowadzonej dyskusji, a czasem nawet walki z samym sobą i trudną do zaakceptowania egzystencją. Żadna prawda nie jest absolutna. Spór z przedmiotowością nie oznacza jej negacji. Sztuka nie może w sposób absolutny odrzucić realności. Jedność rodzi się z sumy przekształceń narzuconych przez artystę rzeczywistości”.





8 †

## WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"B 25", 1965

olej/ płótno, 129 x 129 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 25 1965'

na odwrociu pieczęcie kolekcji Fibak Monte Carlo i Galerii Fibak w Warszawie

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

176 000 - 264 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

Polswiss Art, 2012

kolekcja prywatna, Warszawa

„Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności, czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. (...) Wyjątkowość i niezależność koloru powodowała też większą niezależność przestrzenną od powierzchni obrazu. Ta niezależność od powierzchni obrazu zwiększała się wraz z większą niezależnością w wypadku koła, elipsy lub fali, które poprzez krzywizny kontrastowały z prostokątnym układem brzegów obrazu”.

Wojciech Fangor







Imponujących rozmiarów płótno zatytułowane „B 25” to kompozycja z 1965 autorstwa Wojciecha Fangora. Powstała w czasie emigracji, gdy malarz przeniósł się z Niemiec do Wielkiej Brytanii. Rok wcześniej, dzięki wsparciu Beatrice Perry, udało mu się dostać stypendium fundacji Forda w Berlinie Zachodnim. Następnym etapem miała być funkcja wykładowcy wizytującego w angielskim Bath. W 1965 odbyła się jeszcze wystawa w berlińskiej Springer Gallery, gdzie jedną z prezentowanych prac była zreprodukowana w katalogu „B 25”. Po wystawie zakończony sukcesem praca znalazła się w kolekcji prywatnej.

Barwne fale widoczne na „B 25” to charakterystyczny dla Fangora sposób operowania iluzją przestrzeni na powierzchni płótna. Artysta chciał zachęcić widza do aktywnego współtworzenia czy wręcz konstruowania obrazu. W teorii „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” miał on powstać pomiędzy realną powierzchnią płótna a narządem wzroku widza. Prezentowana praca charakteryzuje się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami o delikatnym modelunku nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Barwy są wibrujące, płynnie przenikają i stają się w całość. Ich intensywność i nasycenie są potęgowane przez idealne wyrównanie powierzchni płótna. Umowną granicą oddzielającą pracę od widza jest brzeg płótna, który zdaje się nie mieć żadnej funkcji wobec form wychodzących na zewnątrz i absorbujących całe otoczenie.

Rok 1965 był dla Wojciecha Fangora szczególnie ważny. Oprócz wspomnianej już ekspozycji w Springer Gallery, prace tego artysty można było oglądać m.in. na przełomowej wystawie – manifestacji sztuki optycznej – „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Udział Fangora w tym wydarzeniu zagwarantował mu nie tylko stałe miejsce w pantheonie twórców poniekąd związanych z op-artem, ale i wiele tekstów krytycznych, w których podkreślano jego indywidualizm oraz odrębne podejście do tematu złudzeń optycznych w sztukach wizualnych. Po wystawie stało się oczywiste, że polski malarz wniosł nowatorski wkład w światowy op-art, co pozwoliło mu w niedalekiej przyszłości bardzo płynnie wejść do artystycznego świata Nowego Jorku.

Twórca zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Jedną z kluczowych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była wspomniana waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie pośrednikiem między Fangorem a Perry początkowo był nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiej MoMA i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – „15 Polish Painters” z 1961. To zapewne za jego sprawą Beatrice Perry odwiedziła w czasie swojej podróży do Polski w 1960 mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów Wojciech Fangor wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa

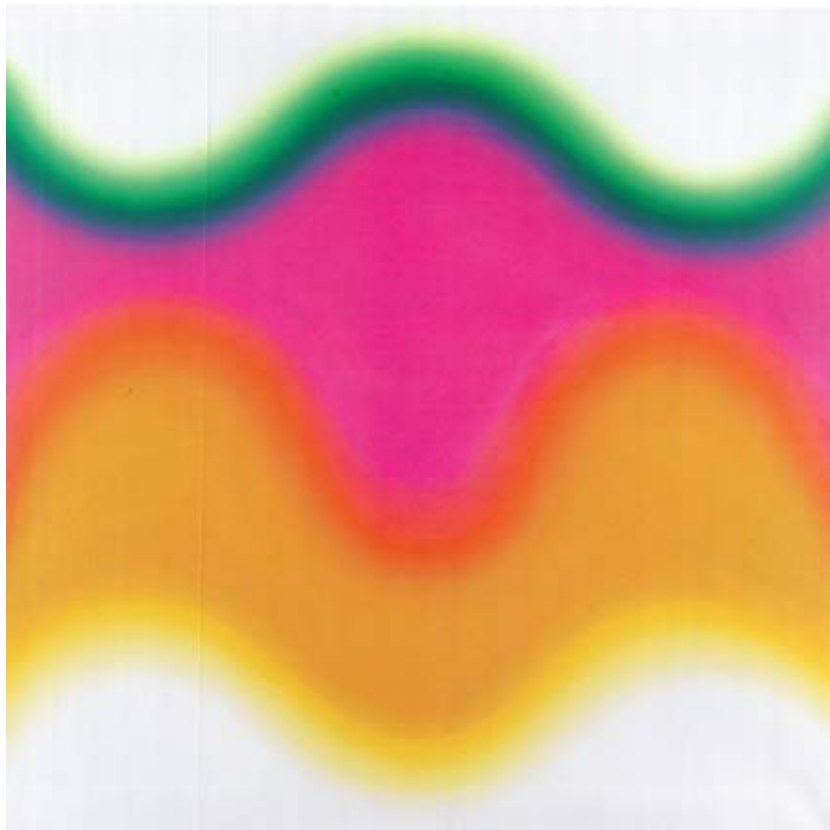
ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna. Miałem wystawę w polsko-francuskiej galerii Lambert prowadzonej przez państwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął mój obraz na wystawę „Responsive Eye” w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginął w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim” (Wojciech Fangor. Afera o drugiej linii. Rozmawiał Janusz Milliszkievicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

Fangor był twórcą wszechstronnym. Przeżywszy 93 lata, a tworząc przez osiem dekad, zajmował się różnymi dziedzinami sztuki – zaczynając od malarstwa, przez plakat, grafikę, environment czy sztukę publiczną, a kończąc na rzeźbie i architekturze. Eksperymentował też w obszarze samego malarstwa. Powszechnie znane polskiej publiczności były jego prace figuratywne, również socrealistyczne, zupełnie odmienne niż prace z lat 60. czy 70. W II połowie lat 50. był artystą należącym do grona najbardziej uznanych, jego prace kupowano do muzeów, a on sam zasiadał w wielu ważnych w owym czasie gremiach, m.in.: w komisji Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, zarządzie Związku Polskich Artystów Plastyków, Komitecie organizacyjnym pokoleniowej wystawy Arsenał. Był to czas poszukiwań, artysta chciał sięgnąć po takie sposoby malowania, które pozwoliłyby mu wykorzystać warsztat malarski, a zarazem otwierałyby przed nim nowe możliwości. Jak pisze Stefan Szydłowski, u progu lat 60. nastąpiła pewna fundamentalna zmiana, która wytyczyła już kierunek kolejnych obrazów, co widać także w pracy „B 25”: „Refleksja nad obrazami malowanymi od 1958 doprowadziła artystę do sformułowania teorii tzw. pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. W obrazach z tego okresu Fangor posłużył się techniką sfumato. Miękkie, bezkrawędziowe przejścia między kolorami wywołują iluzję ruchu w obrazie, wyprowadzają widok obrazu między widza a malowidło, odwrotnie niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa [w:] Fangor. Malarstwo, katalog wydany z okazji wystawy „Fangor. Malarstwo” zorganizowanej przez Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku w ramach ceremonii nadania Wojciechowi Fangorowi tytułu doktora honoris causa ASP w Gdańsku, październik 2015, s. 17–18).





Wojciech Fangor, „#16”, 1963



Wojciech Fangor, „E 8”, 1966

**„KAŻDY OBRAZ JEST RZECZYWISTOŚCIĄ,  
NAWET JEŚLI NIE KOJARZY SIĘ Z OKIEM,  
NOSEM CZY STOPĄ LUDZKĄ.  
TO RZECZYWISTOŚĆ SAMA W SOBIE,  
POWIĄZANA CZASEM Z FIGURAMI  
GEOMETRYCZNYMI, KTÓRE ISTNIEJĄ  
TAKŻE POZA TYM OBRAZEM.  
KOŁO ISTNIEJE JAKO FIGURA  
GEOMETRYCZNA W PRZYRODZIE,  
HISTORII, W WIERZENIACH”.**

WOJCIECH FANGOR





Wojciech Fangor, Warszawa, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

9 †

## HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

**"Relief nr 19", 1972**

akryl, relief/płyta pilśniowa, 61 x 61 x 4 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'H. Stażewski | nr 19 | 1972'

na odwrociu numery inwentarzowe oraz nalepka kolekcji dr Johana Bieliera z opisem obrazu

estymacja:

**300 000 - 400 000 PLN**

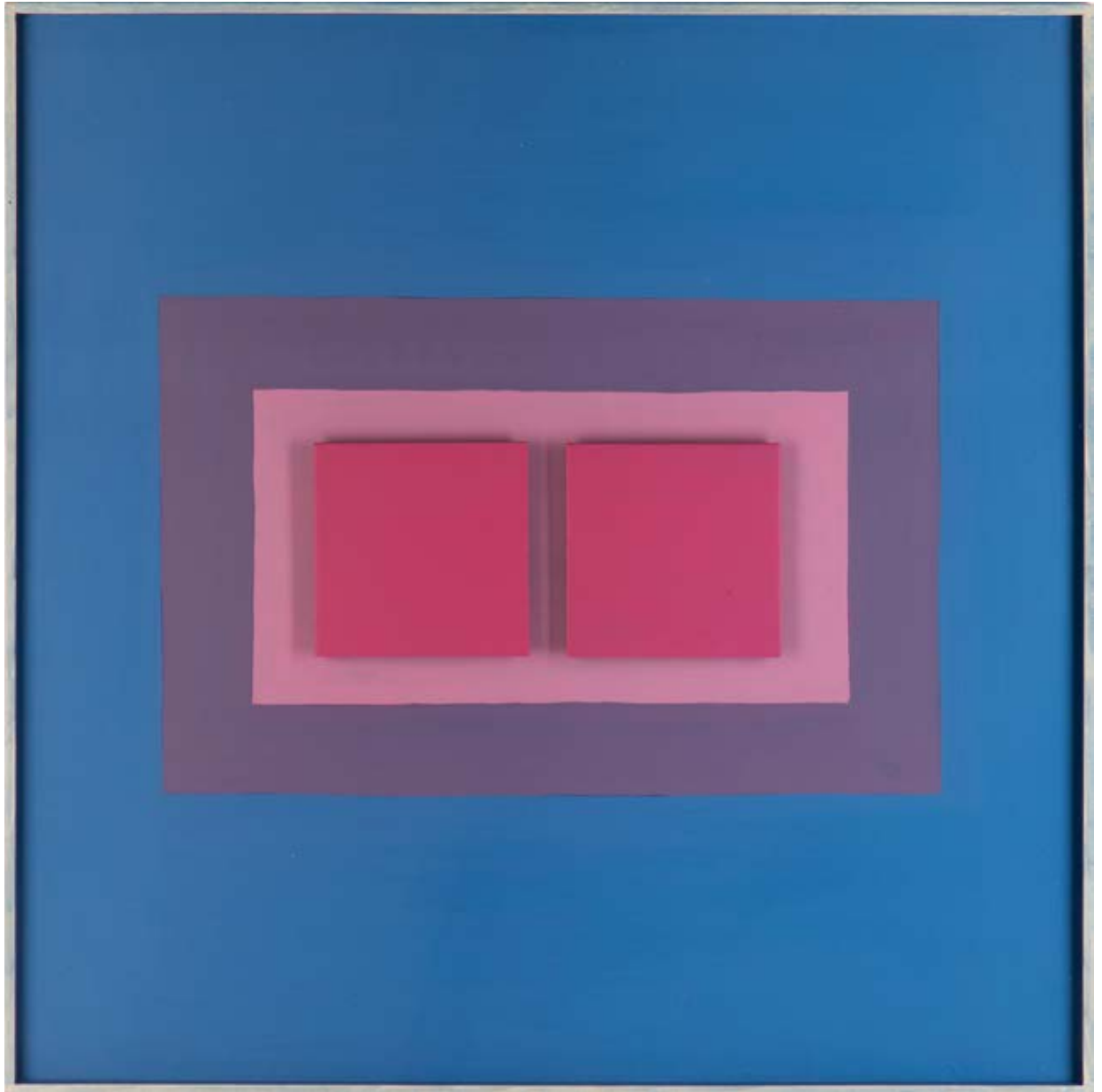
65 700 - 87 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja dr Johana Bieliera, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska





**„SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST NAJBARDZIEJ JEDNOLITYM, CAŁOŚCIOWYM I ORGANICZNYM WIDZENIEM KSZTAŁTÓW I KOLORÓW. MA ONA NA CELU NAJWYŻSZE WYCZULENIE NASZEGO OKA, OSIĄGNIĘCIE ‘ABSOLUTNEGO SŁUCHU’ WRAŻLIWOŚCI KOLORYSTYCZNEJ I MATEMATYCZNEJ PRECYZJI W WYCZUWANIU FORMY I PROPORCJI. SZTUKA ABSTRAKCYJNA NIE POKAZUJE ZEWNĘTRZNEGO ASPEKTU MATERII ‘PRZEDMIOTU’, MOŻE JEDNAK ZACHOWAĆ KONTAKT ZE ZJAWISKAMI I FAKTAMI KONKRETNymi I OBIEKTYWNYMI ŚWIATA ZEWNĘTRZNEGO, GDYŻ JEST DUMĄ WRAŻEŃ I OBSERWACJI, JEST WYCZUCIEM KLIMATU WSPÓŁCZESNOŚCI, WYRAZEM DYNAMIZMU DZISIEJSZEGO ŻYCIA, LIRYCZNYM OBRAZEM EPOKI, W KTÓREJ ODBYWAJĄ SIĘ PRZEWROTY, POWODOWANE WIELKIMI WYBUCHAMI SPOŁECZNYMI, WYNAŁAZKAMI I ODKRYCIAMI, EPOKI ROZBICIA STOSU ATOMOWEGO ITD. WSZYSTKO TO POWODUJE GRUNTOWNE ZMIANY W CHARAKTERZE NASZEGO ŻYCIA, I MUSI ZNALEŹĆ ODDŹWIĘK W SZTUCE I STWORZYĆ NOWE ŚRODKI WYRAZU PLASTYCZNEGO. ROZWÓJ SZTUKI DOTYCHCZAS NIE NADAŹAŁ ZA ROZWOJEM TECHNICZNYM DZISIEJSZYCH CZASÓW. SZTUKA ABSTRAKCYJNA PODEJMUJE TO ZADANIE. SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST SYSTEMEM PARABOLICZNEGO SPOSOBU MYŚLENIA - JEST SYNTEZĄ POETYCKIEGO I MUZYCZNEGO WYRAZU PRZEŻYĆ. SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST TYM ODŁAMEM SZTUKI, KTÓRA POPRZEZ RUCHLIWOŚĆ EKSPERYMENTU MA ODDZIAŁYWAĆ NA SZTUKĘ KIERUNKU REALISTYCZNEGO W METAFORYCZNYM UJĘCIU TREŚCI I FORMY, JEST RYGORYSTYCZNYM WZOREM JEDNOLITEGO I CAŁOŚCIOWEGO WYRAZY ARTYSTYCZNEGO”.**

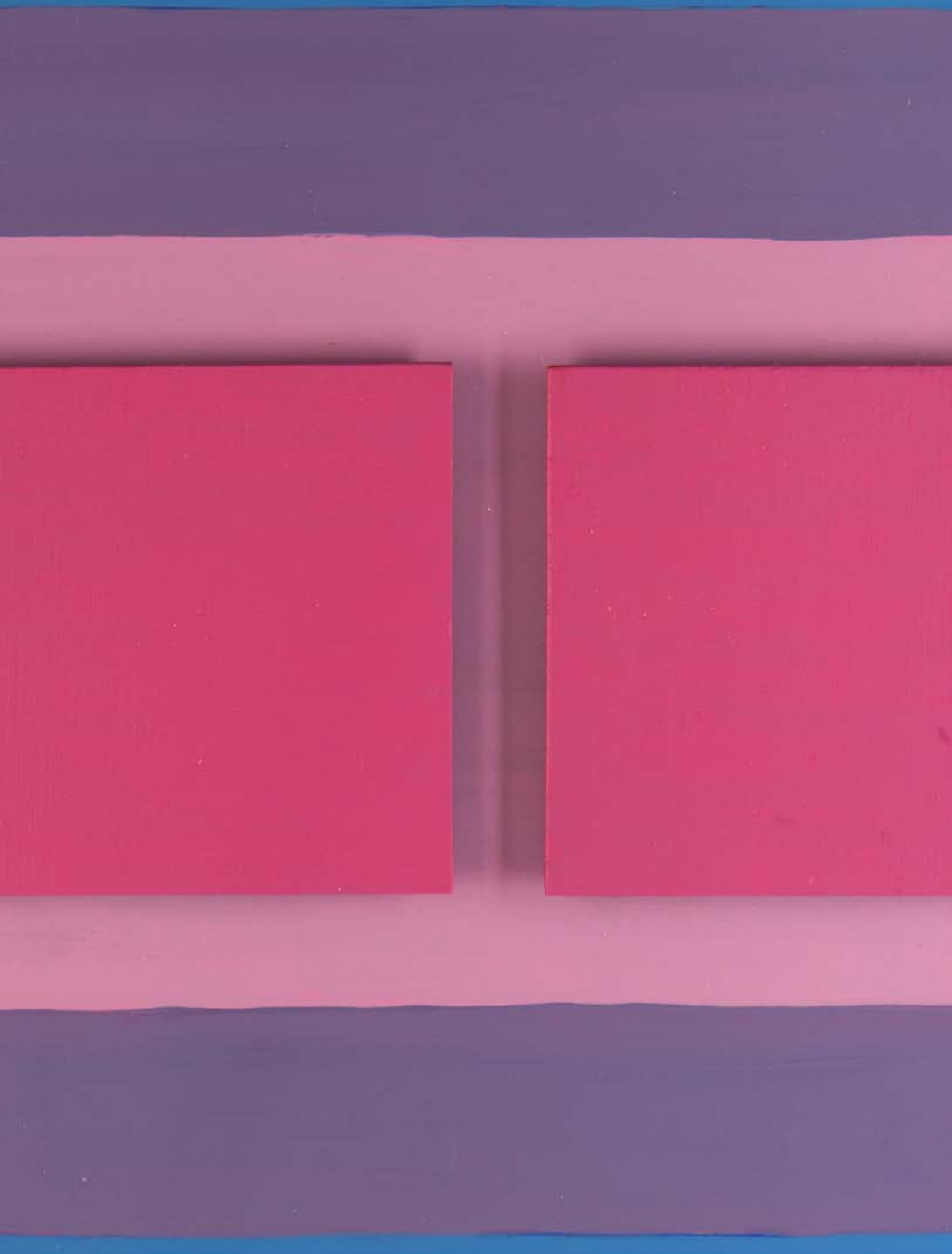
HENRYK STAŻEWSKI



Lata 70. to czas, kiedy Henryk Stażewski wzbogaca paletę stosowanych przez siebie barw, zaś rozluźnieniu ulega typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Doskonałym przykładem jest prezentowany „Relief nr 19” z 1972, dla którego kompozycji kluczowe jest wprowadzenie dodatkowego aspektu głębi nie tylko poprzez fizyczne uwypuklenie powierzchni elementami reliefu, ale również poprzez skontrastowanie różnych odcieni różu. Dzięki tego typu rozwiązaniom twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Stażewski chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego artystyczna działalność: „Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwana z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw. Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu – z takim ciągiem, który oko ludzie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie prac matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy” (wypowiedź Henryka Stażewskiego dla czasopisma „Odra”, 1968 nr 2, s. 63–66).

Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absolutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczucie naszego oka, osiągnięcie ‘absolutnego słuchu’ wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, ‘przedmiotu’, może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, spowodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego” (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).







Henryk Szażewski, 1960, fot. Lucjan Fogiel / East News

10 †

## HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 13", 1969

olej, relief/deska, płyta, 59,5 x 92,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 13 - 1969 | H. Stażewski'

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

220 000 - 330 000 EUR

### POCHODZENIE:

Galeria Zapiecek, Warszawa

kolekcja prywatna, Monachium

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego”.

Andrzej Turowski





# AUTOMATYCZNA MASZYNA OBRAZU

„Relief nr 13” z 1969 to jeden z najbardziej charakterystycznych, a jednocześnie najpiękniejszych reliefów z końca lat 60., które kiedykolwiek wyszły spod ręki Henryka Stażewskiego. Prostokątna, czerwona kompozycja składa się z różnej wielkości, równomiernie nałożonych na płaską powierzchnię czerwonych trójkątów, prostokątów i kwadratów, które twórca symetrycznie i regularnie pokrył delikatnymi liniami w kontrastowym odcieniu. Dzięki temu zabiegowi optycznemu praca Stażewskiego, choć malowana ręcznie, wygląda jak powleczona mechanicznym rastrem drukarskim. Płaszczyzna reliefu delikatnie wibruje i porusza się, a całość wprowadza u widza dodatkowe doświadczenia percepcyjne.

Reliefy Stażewskiego doskonale oddają fascynację artysty drzeniem w obrębie spójnej, geometrycznej kompozycji. Andrzej Turowski pisał o tym następująco: „Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego. (...) Geometria pośredniczy między okiem a powierzchnią. Oko w grze geometrycznych form rozpoznaje swoją niezmienną budowę: Tym, co łączy ludzi wszystkich epok i stylów od prapoczątków sztuki, jest geometria – pisał Stażewski. Jest ona wrodzoną miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje”. Geometria intensyfikuje percepcję materii. Oko oślepia magią elementarnych form: wizualizm – zdaniem Stażewskiego – wprowadza materię w stan krańcowej wibracji. „Obraz jest automatyczną maszyną”, w której wirujące cząstki napinają „do granic wytrzymałości oko” lub wręcz je przekraczają” (Andrzej Turowski, *Dyskurs o Geometrii, Wolności i Rozumie* [w:] Henryk Stażewski 1894-1988. W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, J. Janik, Łódź 1995, s. 29-30).

Reliefy pojawiły się w twórczości Henryka Stażewskiego w 2 połowie lat 50. Pierwsze kompozycje tego typu powstały już w 1957. Początkowo miały one charakter poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego – twórca chciał uchwycić przestrzeń jako wartość bezpośrednią i dotykającą, odrzucając efekty iluzji malarskiej. Stażewski sięgał jednak po malarskie środki wyrazu, eksperymentując z możliwościami, jakie daje faktura, co nawiązywało do jego wczesnych doświadczeń z lat 20. i 30. Początkowo dominowały reliefy o luźnej strukturze, zbudowane z elementów nawiązujących do form organicznych o szorstkich powierzchniach i żywej kolorystyce. Kolejnym etapem było uzyskiwanie trójwymiarowości poprzez włączanie kolejnych tworzyw: piasku, trocin, żwiru czy nawet drobnej fasoli. Z tego okresu pochodziła koncepcja wycinania i nakładania na powierzchnię tła form początkowo mniej, a wraz z upływem lat, coraz bardziej regularnych, pokrytych urozmaiconą kolorystycznie i fakturalnie materią, aż do pełnej gładkości. Rolę nadrzędną pełnił intensywny, oparty na kontrastach kolor.

Końcem lat 60. u Stażewskiego pojawiły się proste reliefy podzielone na symetryczne, kwadratowe powierzchnie. Podstawową wartością kompozycji stała się seryjność i symetria. Artysta badał i eksperymentował z działaniem różnych przejść i zestawień kolorystycznych. Niektóre reliefy wizualizowały gradację barw chromatycznych wybranego odcinka widmowego według długości fal świetlnych, inne – stopień jasności, nasycenia i temperatury barw.

Badacze twórczości Henryka Stażewskiego wskazują na związki artysty z op-artem – choć w mniejszym stopniu niż u Vasarelyego; dzieła artysty dążyły do spotęgowania nieuchwytności form i ich ruchu wobec płaszczyzny tła poprzez wywołanie względności oraz podważenie wiarygodności zmysłu wzroku. Tworząc serię prac z lat 1967-73, Stażewski interesował się cechami fizycznymi koloru i psychofizjologicznymi właściwościami jego odbioru przez ludzkie oko. Jednak artysta nie kierował się jedynie sztyw-

nymi i nieprzekraczalnymi regułami matematycznymi bądź optycznymi. Ważnym czynnikiem w kształtowaniu barwnych reliefów Stażewskiego była intuicja artysty, według której twórca zmieniał wyliczony i zgeometryzowany program dzieła.

Lata 60. to okres, w którym artysta na stałe odchodzi od malarstwa, by w pełni poświęcić się realizowaniu form reliefowych. Było to konsekwencją poszukiwań twórczych Stażewskiego, dotyczących takich zagadnień jak przestrzeń w obrazie, jej podziały i tworzenie iluzji ruchu. Artysta wykorzystywał powtarzające się, zwielokrotnione formy geometryczne, które zestawiał ze sobą pod różnymi kątami i pokrywał farbami akrylowymi w wyrazistych, jednorodnych barwach. Tworzone w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi motywami stały się jednym z wyznaczników twórczości Stażewskiego. Tworzenie form reliefowych w pełni wyjaśniają słowa artysty:

„W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych.

W moich pracach nie można mówić o klasycznej kompozycji, takiej, jaka występowała u Mondriana, Arpa, Malewicza czy też w moich wcześniejszych obrazach, w których chodziło o zestawienie form w taki sposób, żeby tworzyły idealny, uporządkowany w sensie liczbowym i ustalony raz na zawsze układ. W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszyc. Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów.

Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw.

Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy.

Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równoległe eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajduje swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości” (Henryk Stażewski, „Odra”, nr 2, 1968).





11 †

## **HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

### **Kompozycja, 1984**

akryl/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: '1984 | H. Stażewski'

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

8 800 – 13 200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Niemcy

„Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd.”

**Henryk Stażewski**





12 †

## **HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

### **Kompozycja, 1981**

relief/płyta pilśniowa, 45 x 45 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: '1981 | H. Stażewski'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR

### **POCHODZENIE:**

Desa Unicum, 2009

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia – jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć. Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego”.

**Henryk Stażewski**





13 †

## VICTOR VASARELY

1906-1997

"Zig-Zag", 1986

akryl/plótno, 210 x 210 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'P. 1204 VASARELY | "ZIG-ZAG" | 210 X 210 | 1986 | Vasarely'

na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Pablo Goebel Fine Arts w Polanco,  
nalepka transportowa oraz informacja o wypożyczeniu dzieła

estymacja:

**1 800 000 – 2 400 000 PLN**

395 000 – 527 000 EUR

### OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

praca będzie uwzględniona w powstającym katalogu raisonné dzieł Victora Vasarely'ego

### POCHODZENIE:

Circle Gallery, USA

kolekcja prywatna, USA

Sotheby's, Nowy Jork, 2006

kolekcja prywatna, Europa

Sotheby's, Nowy Jork, 2015

kolekcja prywatna, USA

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna Polska

### WYSTAWIANY:

Victor Vasarely, Triennale Bovisa, Mediolan, 2.10.2007–26.01.2008

Victor Vasarely: Op Star, SI2 Sotheby's Contemporary Art Gallery,

Nowy Jork, 3.05–13.09.2014

Momentum: Cinético-Óptico-Geométrico, Galeria Pablo Goebel Fine Arts, Polanco,

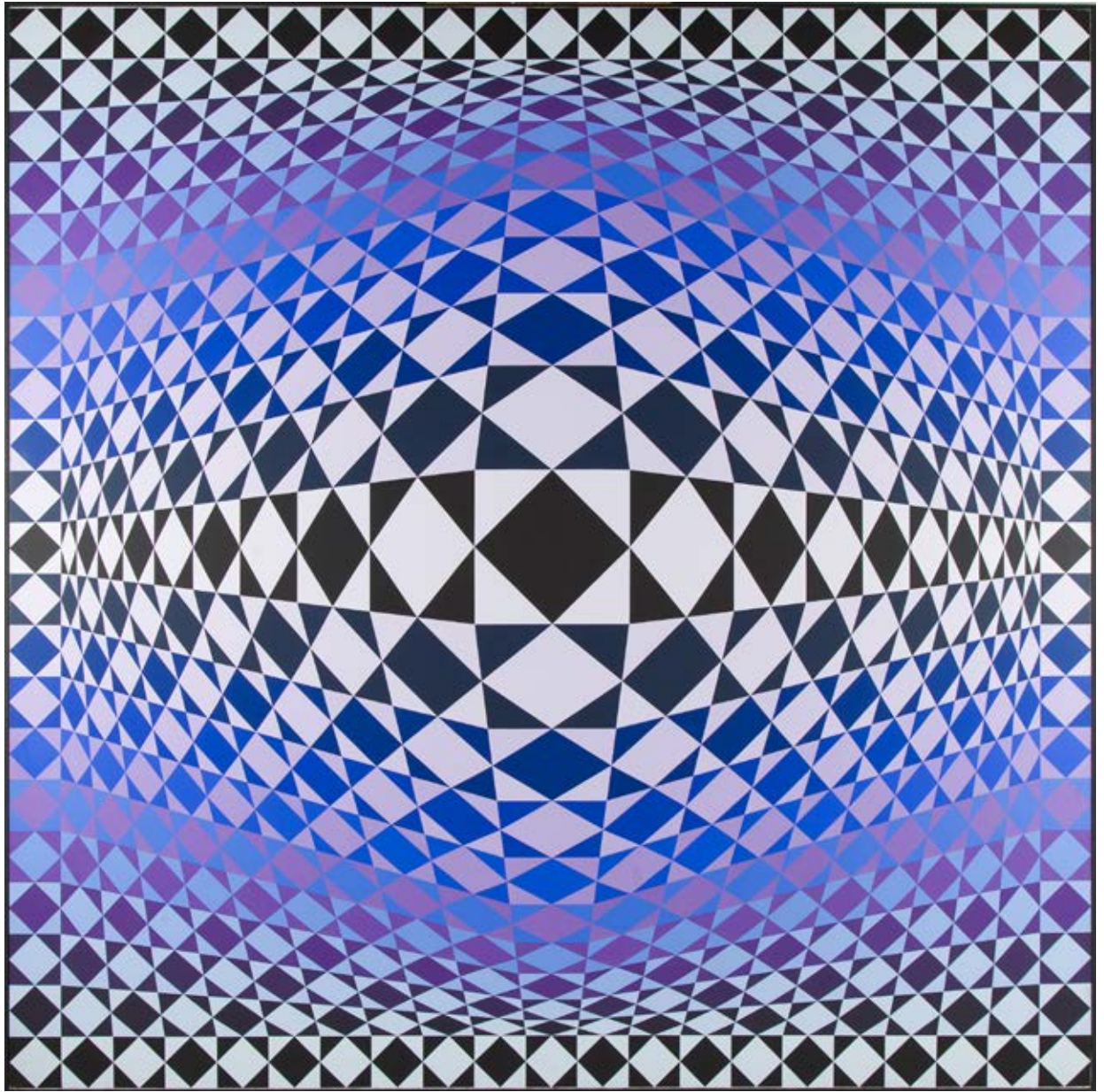
23.04–14.05.2015

### LITERATURA:


Victor Vasarely, katalog wystawy indywidualnej, Triennale Bovisa, [red.] Andrea Busto, Cristiano Isnardis, Milano, s. 254 (il.)

Victor Vasarely: Op Star, katalog wystawy indywidualnej, Sotheby's SI2, kat. nr 25, New York, s. 66 (il.)

Momentum: Cinético-Óptico-Geométrico, katalog wystawy, Pablo Goebel Fine Arts, s. 4, 78 (il.)







„Zig-Zag” to jeden z najwybitniejszych i najbardziej reprezentatywnych przykładów twórczości Victora Vasarely’ego. Kompozycja w charakterystyczny dla tego artysty sposób tworzy iluzję trójwymiarowości oddanej na płaskiej powierzchni płótna. W przypadku prezentowanego dzieła podstawą kompozycji jest jeden z ulubionych kształtów „ojca op-artu”, czyli powiększona hemisfera z „galaktycznego” okresu (rozpoczęła go praca wykonana w technice tempery pod tytułem „Vega-Arl” i „Vega Blue”, 1968). Następnie Vasarely namalował ponad 110 prac z tej samej serii, czasem łącząc formy z sześcianem Koffa i sześciokątem.

Jedną z cech twórczości Vasarely’ego, którą uwewnętrznia „Zig-Zag”, jest antysymetria, rozumiana jako symetria przeciwieństw („pozytywny – negatywny”, „wypukły – wklęsły”, „jasny – ciemny”, „ciepły – zimny” w odniesieniu do barw dopełniających). Z punktu widzenia filozoficzno-logicznego oraz biorąc pod uwagę teorię percepcji, w ten właśnie sposób wyrażana jest dwoistość oparta na systemie binarnym 0-1. Po latach 60., czarno-białe kompozycje Vasarely’ego zastępują barwne struktury, najczęściej z wykorzystaniem barw dopełniających się, lub kompozycje oparte na przechodzeniu ze światła do cienia i vice versa, wprowadzając w ten sposób do twórczości Vasarely’ego element przestrzenny.

Wspomniana teoria percepcji była systematycznie badana i wykorzystywana przez ruch op-artu po raz pierwszy w dziejach historii sztuki. Już wcześniej wystąpiły intuicyjne próby, aby wykorzystać zasadę modułowości, warstw, iluzji optycznej i tym podobnych metod, ale nie były rozpowszechnione. Victor Vasarely był głównym głosicielem sztuki op-artu: prawie wszystkie metody i techniki, z których korzysta op-art., mają źródło w jego pracach.

Vasarely swoje teorie opierał na czysto plastycznych eksperymentach, ba dając relację formy i barwy. Jego wczesne prace to przede wszystkim analiza związków, jakie pojawiają się między pojedynczymi motywami w obrazie a jego całością będącą czymś więcej niż sumą poszczególnych elementów. Z początku posługiwał się ograniczoną paletą mocnych kontrastów, np. koloru białego i czarnego oraz konkretnych figur. Ponadto określona paleta barw służyła mu do zwielokrotnienia zaledwie jednej figury, by dzięki różnorodnym konfiguracjom uzyskać iluzyjną, rozwibrowaną strukturę. Artystę szczególnie zajmował problem, w jaki sposób oko rejestruje ruch w obserwowanym dziele sztuki, w jaki sposób wyłania nie do końca określone formy, decydując o tym, czym jest figura, a czym tło. Ten aspekt jego poszukiwań pojawia się we wczesnych, zawierających jeszcze figuratywne elementy pracach.

Victor Vasarely zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Przewidując erę technologii komputerowej, tworzył swoje nieskazitelne geometryczne kształty, wykorzystując jedynie podstawowe środki wyrazu artystycznego, które w rezultacie były bardzo blisko grafiki cyfrowej. W tym sensie Vasarely przewidział obszary, gdzie technologia będzie miała gruntowny wpływ na ludzkość w następnych dekadach. Ku udoskonalaniu swojej techniki artysta badał związki pomiędzy sztuką a nauką, mawiał, że te dwie formy ludzkiej ekspresji powinny pozostawać ze sobą w bliskiej styczności, aby tworzyć nową, wymagowaną jakość, która jest w zgodzie z ludzką wrażliwością i dotychczasową wiedzą. Dzięki temu rosta świadomość działalności twórcy w późnych latach 40. i początku lat 50. XX wieku. Jego pomysły zostały zaadaptowane przez główne media, w tym reklamę i modę. Koncepcja przenikania idei z jednej dziedziny życia do drugiej była bliska wizji Vasarely’ego, który optował za tym, by wszyscy twórcy, począwszy od architektów, po malarzy i rzeźbiarzy współpracowali ze sobą, aby dążyć do stworzenia nowej jakości, która powinna pozostawać dostępna dla wszystkich ludzi w równym stopniu.





„Malarz abstrakcjonista nie jest introwertykiem, nie dlatego, że pragnie odciąć się od świata, ale dlatego, że postrzega siebie jako część tego świata. Tym samym podejmuje się tworzenia prac, które nie są wiernym odbiciem natury, ale są naturą samą w sobie”.

Victor Vasarely, 1955



14 † Ω

## VICTOR VASARELY

1906-1997

"Lynx", 1979

akryl/ płótno, 145 x 145 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'P. 1044 VASARELY I "LYNX" I 145 x 145 I 1979 I Vasarely-'

na bieżym nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki Seibu w Tokio

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

132 000 – 176 000 EUR

### OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

praca będzie uwzględniona w powstającym katalogu raisonné dzieł Victora Vasarely'ego

### POCHODZENIE:

The Vasarely Center, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Greenwich (zakup około 1980)

Bonhams, Nowy Jork, 2017

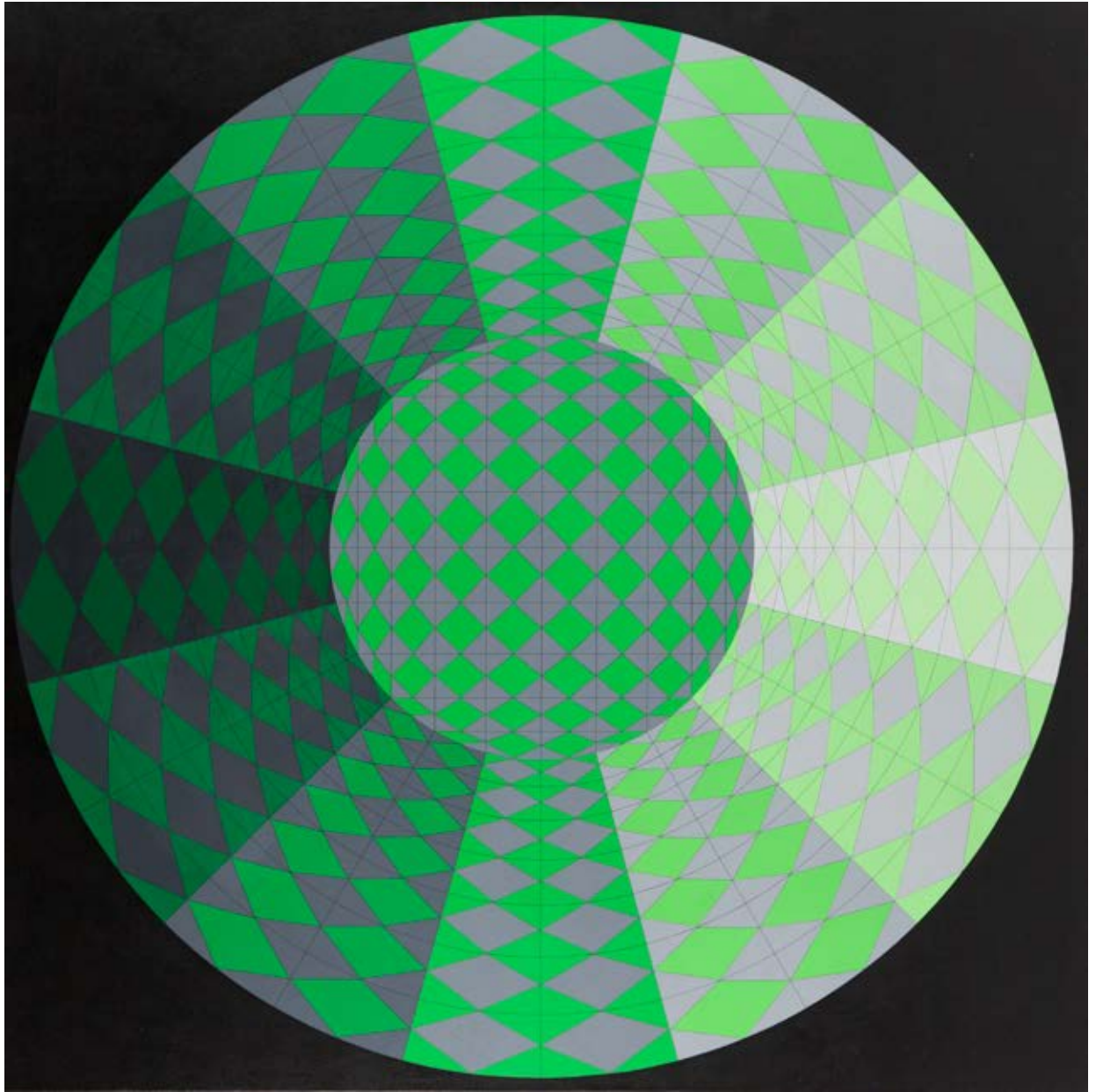
kolekcja prywatna, Europa

### WYSTAWIANY:


Vasarely, Muzeum Sztuki Seibu, Tokio, 2.01-25.02.1981

### LITERATURA:

Vasarely, katalog wystawy, Tokio 1981, poz. kat. 17, s. 101 (il.)







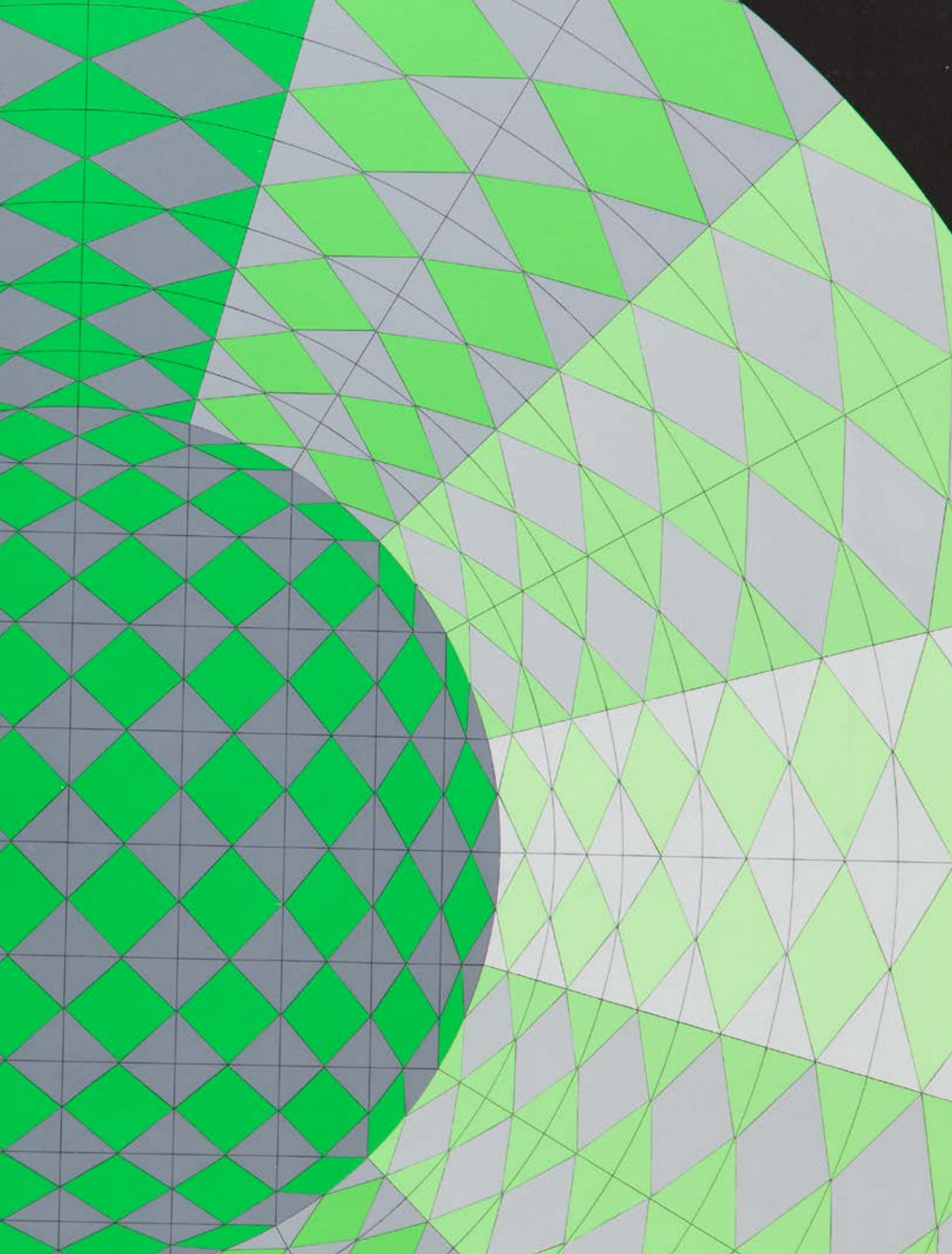
„Romantyczny astronauta”, Victor Vasarely, jest nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych dla modernizmu problemów. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców założycieli sztuki optycznej, ale także niezwykle barwną postacią, w której twórczości spłótł się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Artystyczna droga Vasarelyego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Twórca zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Jego horyzont zaczął się jednak wkrótce zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po II wojnie światowej zaczął jednak flirtować z XX wiecznymi izmami traktować jako „ślepią uliczkę”.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następstwem tej artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. W 1955 w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement” prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

Prezentowany obraz powstał w latach 70., kiedy Vasarely był u szczytu swoich twórczych możliwości. W 1970 działało już poświęcone mu Muzeum w Gordes. Niespełna pięć lat później w Aix-en-Provence otwarto fundację jego imienia (jednym z jej patronów był Georges Pompidou) i nieco później Centrum w rodzinnym mieście artysty – Peczu. Sztuka Vasarelyego nabrała w tym okresie subtelnej dekoracyjności. Malarz coraz częściej eksperymentował z kolorem i rozwijał mozaikowe układy swoich kompozycji. Wyraźne stały się poszukiwania malarskiej głębi – bardzo wyraźnie widoczne w kompozycji „Lynx”.





15 †

**RICHARD ANUSZKIEWICZ**

1930–2020

**"Greening Red Duo" ("Dual Reds II"), 1984**

akryl/plótno, 183 x 122 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'723 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

estymacja:

**250 000 – 350 000 PLN**

55 000 – 77 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, USA

Sotheby's Nowy Jork, 2017

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945–2001,

Florencja 2011, poz. kat. 1984.4, s. 201 (il.)

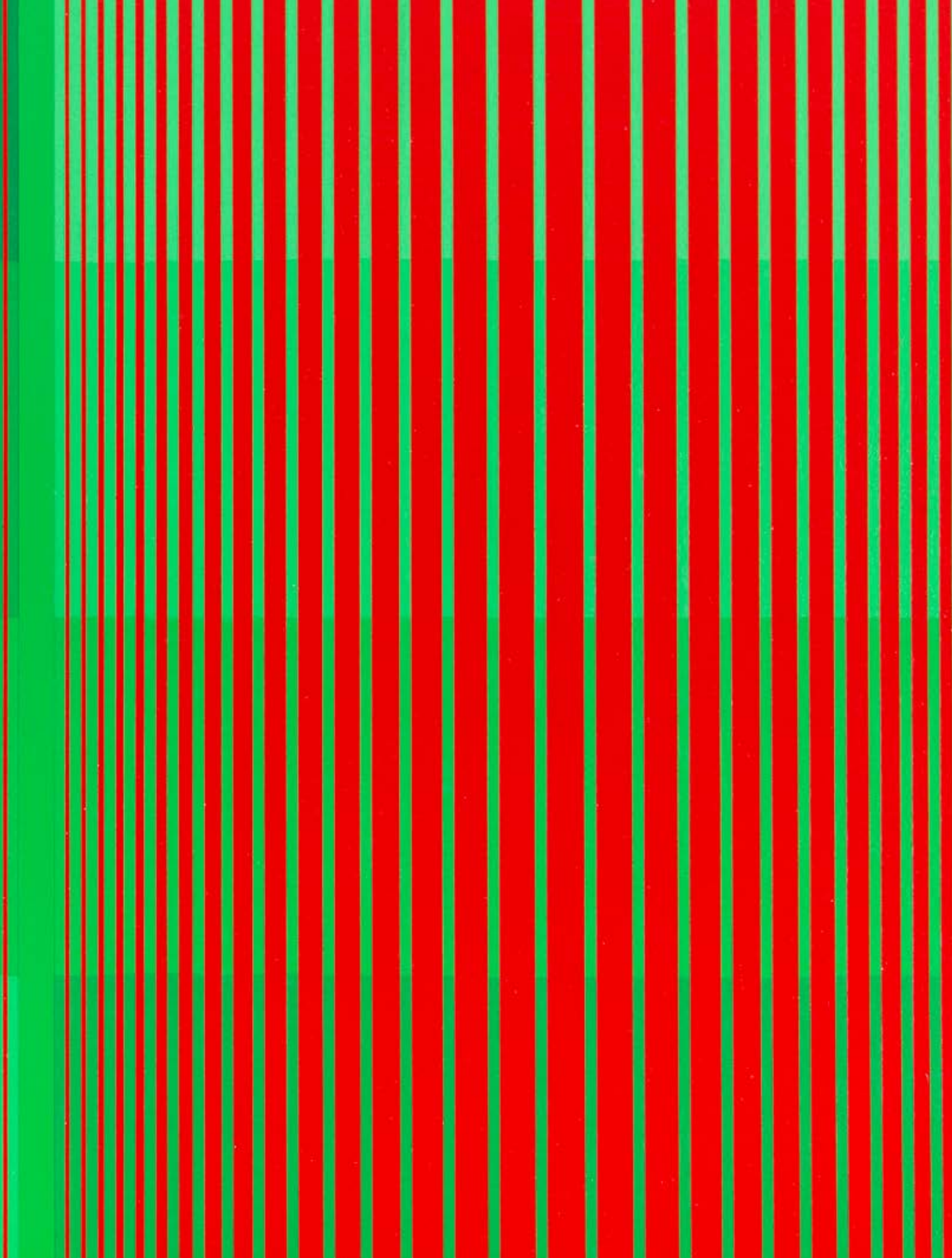




Okresem, w którym twórczość Richarda Anuszkiewicza rozbłysła najjaśniejszym światłem, był czas wielkiej popularności nurtu sztuki optycznej, przypadający na lata 60. i 70. To wtedy wykrystalizował się jego indywidualny styl, dzięki któremu na stałe zapisał się na kartach historii sztuki współczesnej. Na fali fascynacji nowatorskim malarstwem do kluczowych twórców dołączyli absolwenci Cleveland Institute of Art, do których należał Anuszkiewicz. Przełomem stała się „The Responsive Eye” w MoMA – wystawa, która ukonstytuowała op-art i otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w zbiorach takich instytucji jak Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Na początku kariery autora w Europie i Ameryce panowało duże zainteresowanie wszelkimi rodzajami sztuki abstrakcyjnej oraz kontrastów kolorystycznych, które pobudzały i wymagały współdziałania umysłu i zmysłu wzroku. Niewielu jednak artystów poświęciło się w pełni sztuce op-artu i jej zagadnieniom. Anuszkiewicz był jednym z czterech i krytycy wymieniają go wśród takich artystów jak Josef Albers, Victor Vasarely oraz Bridget Riley. W swojej twórczości rozwijał koncepcje wypracowane przez Josefa Albersa, dotyczące współoddziaływania na siebie barw. Jego sztuka różniła się jednak zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej twórczości zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami oraz ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie” – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times”, 3.02.1985, [cyt. za:] <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, [tłum.] Agata Matusiełańska).

W centrum zainteresowań Anuszkiewicza znajdują się optyczne zmiany w postrzeganiu, które pojawiają się przy zestawieniu intensywnych barw w powtarzalne, geometryczne układy. Na zaprezentowanej pracy efekt ten wzmacnia zastosowanie barw komplementarnych, a więc tych widniejących po przeciwnych stronach koła kolorów. Dramatyczność powstałego efektu znajdowała się w centrum zainteresowań artysty. „Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor” (Anuszkiewicz, Americans 1963. Statements by the artists and others, [red.] Dorothy C. Miller, 1963, [tłum.] Agata Matusiełańska).





16 †

## **JULIAN STAŃCZAK**

1928–2017

**"Folding with Light"**, 1971

akryl/plótno, 106,5 x 162 cm

sygnowany i datowany na blejtramie: 'Julian Stanczak 1971'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JULIAN STANCZAK FOLDING WITH LIGHT 1971'

estymacja:

**300 000 – 500 000 PLN**

66 000 – 110 000 EUR

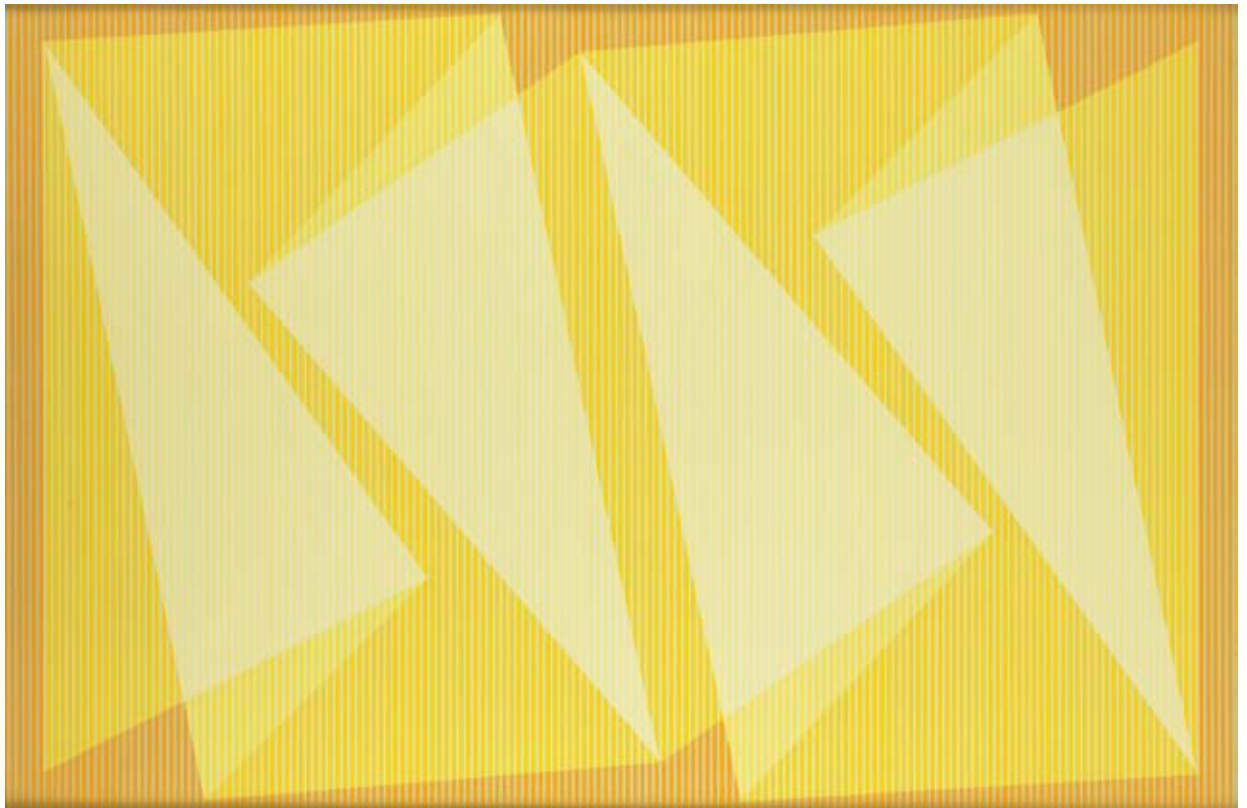
**POCHODZENIE:**

Phyllis Weston Gallery, Cincinnati

kolekcja prywatna, USA

**WYSTAWIANY:**

Julian Stanczak, Carl Solway Gallery, Cincinnati, 1971



17 †

## JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Centered Duality Low", 1981-1982

akryl/plótno, 76 x 76 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 81-82'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie:

'JULIAN STAŃCZAK "CENTERED DUALITY - RED "I" 1981-82'

estymacja:

**150 000 - 200 000 PLN**

33 000 - 44 000 EUR

### POCHODZENIE:

Danese/Corey Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

### LITERATURA:

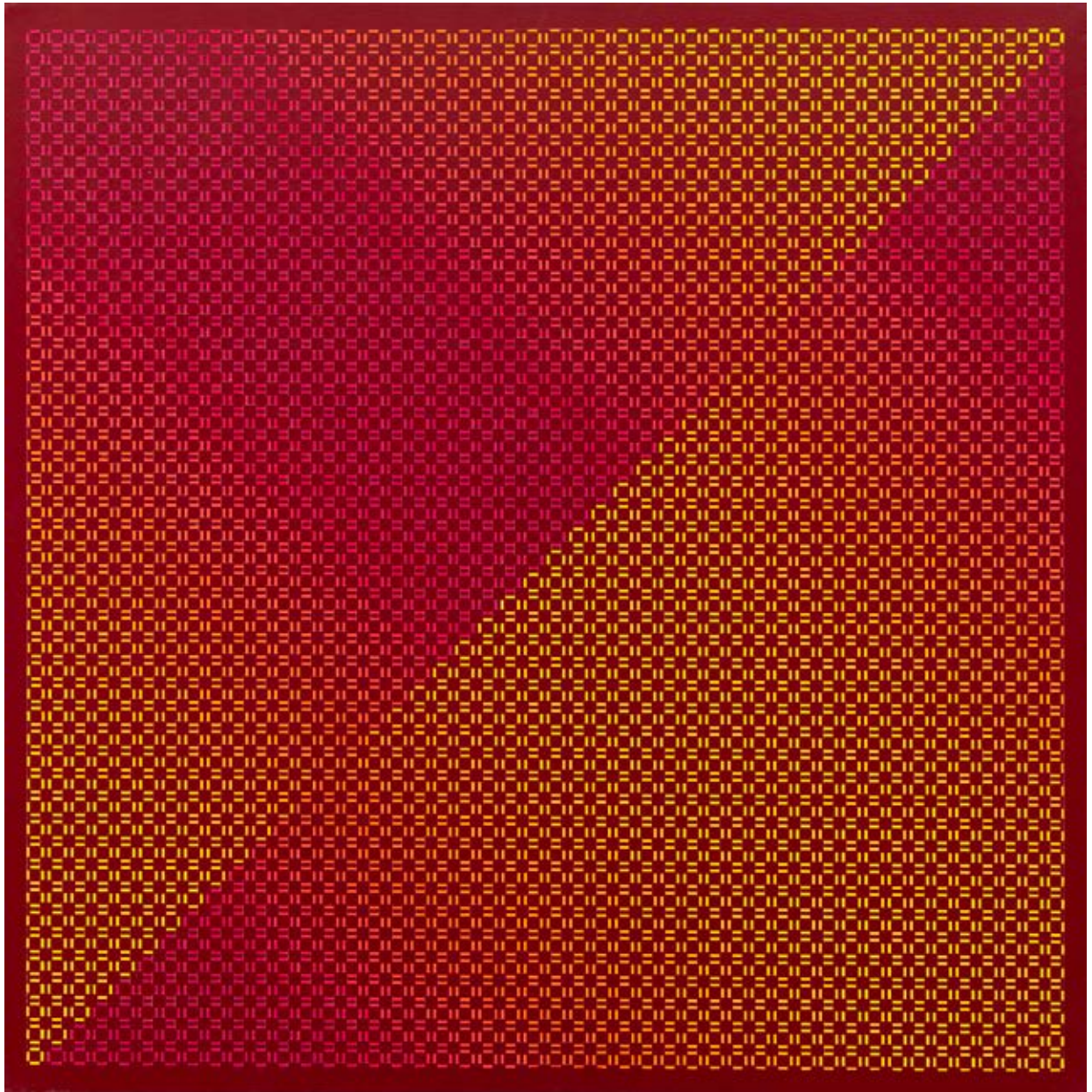
Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 235 (il.)

„Stańczak jest zarazem pilnym obserwatorem zjawisk fizycznych wokół siebie, jak i znawcą natury obrazu i tradycji malarstwa. Korelacja tych dwóch aspektów prowadzi go do tworzenia w taki właśnie, a nie inny sposób (...). W jego twórczości mamy (...) do czynienia nie tylko z destylacją natury, lecz również z nawiązaniami do sposobów obrazowania znanych od wieków i stosowanych w sztuce dawnej”.

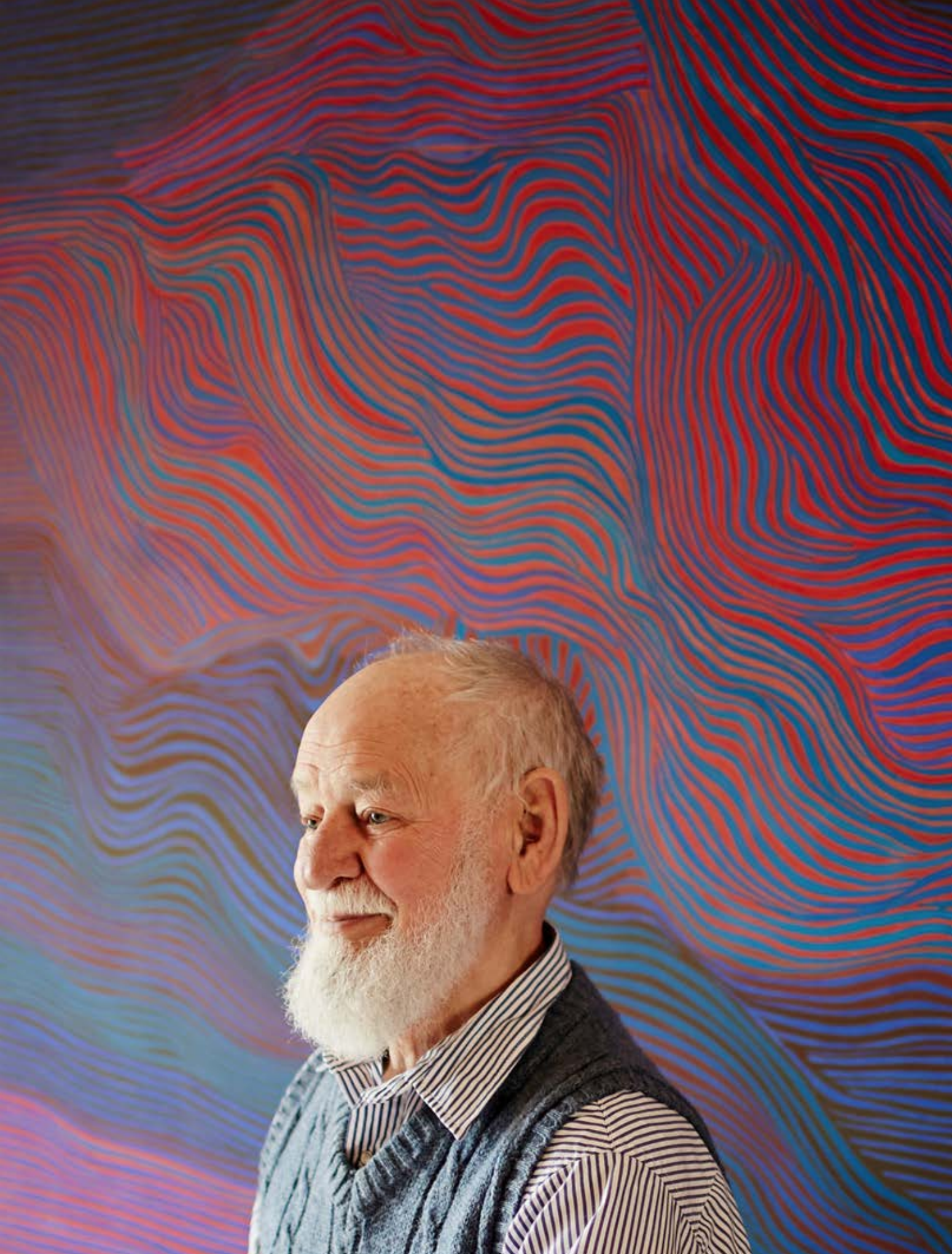
Marta Smolińska, Poza op art: natura geometrii a geometria natury [w:] Julian Stańczak.

Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 128













O międzynarodowej sławie Stańczaka mówi się od 1964, kiedy Martha Jackson, wiedzona niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła artystę do współpracy, organizując mu wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku tasyzmu i action paintingu Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. W latach 60. jego twórczość znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń jej fenomenów. W obrazach tego artysty zrytmizowane układy równoległych linii wyłaniają się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania zdają się nieuchwytnie.

Julian Stańczak najczęściej kojarzony jest z nurtem sztuki optycznej, mimo że sam niekoniecznie był skory do używania tego terminu. Głównym powodem niechęci artysty było łączenie tego rodzaju sztuki z czysto formalnymi rozwiązaniami opierającymi się na tworzeniu iluzji. Fakt osobistego wymiaru sztuki Stańczaka zauważył między innymi twórca Donald Judd, opisując fenomen nowego kierunku w sztuce po zobaczeniu wystawy Stańczaka w Nowym Jorku w 1964. Jedną z legend dotyczących tego kierunku w sztuce mówi nawet o wywiedzeniu powszechnie obowiązującego obecnie terminu od nazwy rzeczonyj ekspozycji.

Obrazy Stańczaka, dzięki specyficznej technice ich wykonania, sprawiają wrażenie niemal promieniowania. O procesie twórczym Stańczaka Marta Smolińska pisała: „Artysta relacjonuje: ‘Potrafię spędzać dni, mieszając kolory, by odpowiadały specyficznej wizji, która powstała w moim umyśle. Proces ten może obejmować kilka barw, ale może dotyczyć także stu lub więcej osobnych mieszanek. Samo to zabiera wiele dni, które spędzam skoncentrowany na efekcie, który mam nadzieję uzyskać’. Potem pojawia się koncepcja szkieletu struktury wizualnej i powtarzalnych rytmów, która pociąga za sobą decyzje, czy kompozycja będzie oparta na motywie siatki, czy na przykład pionowych, skośnych lub poziomych linii. Wszystkie etapy rozgrywają się w odniesieniu do proporcji płótna lub płyty, by w efekcie końcowym zainicjować intensywną relację z odbiorcą. Punkt wyjścia, czy tzw. grunt obrazu, stanowią zazwyczaj biel i czerń lub dwa inne kolory opozycyjne, których zestawienie wywołuje efekt aktywnego, jakby ‘gąbczastego’ podłoża” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82). Malarz ogromną wagę przywiązywał do dokładnego tworzenia swoich prac. Pierwsze dzieła, wystawiane w 1964 w galerii Marty Jackson wykonywane były jeszcze przez malarza ręcznie. Od 1966 zaczął korzystać z taśm, by uzyskać perfekcyjnie równo odmalowane linie. Po latach praktyki opracował specjalną maszynę do cięcia odpowiedniej szerokości kawałków materiału, od których odmalowywał płaskie plamy barwne. Precyzja była w tym wypadku niesamowicie ważna – Stańczak w jednej kompozycji potrafił wykorzystać nawet kilkanaście warstw farby.

Prezentowana w katalogu praca pod tytułem „Centered Duality Low” jest idealnym przykładem pozwalającym dostrzec nienaganny warsztat artysty. Kompozycja została w tym przypadku ułożona z kilku warstw, w których dominują elementy odmalowane w ciemnej czerwieni. Przestrzeń pod bordowymi kwadratami, ułożonymi w regularny wzór, wypełnia kolorowy gradient. W latach 80. Stańczak stworzył wiele kompozycji zbudowanych na podobnej siatce. Wówczas jego prace zaczęły opierać się na coraz bardziej skomplikowanych schematach. Do ich wykonania Stańczak wykorzystywał bardzo szeroką paletę barw – na jednym płótnie mogło znaleźć się nawet do 100 kolorów. Prace z tej dekady są świadectwem najlepszej formy twórczej Stańczaka.



18 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936–2006

"Penetracja przestrzeni industrialnej w ruchu wirowym", lata 70. XX w.

akryl, ołówek, relief/płyta, 100 x 100 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'PENETRACJA PRZESTRZENI I INDUSTRIALNEJ I W RUCHU WIROWYM WSPOMAGANYM I WIDZENIEM ILUZORYCZNYM I W UJĘCIU ABSTRAKCYJNYM I WINIARSKI'

na bieżym muzealny numer inwentarzowy

estymacja:

**600 000 – 900 000 PLN**

132 000 – 198 000 EUR

**OPINIE:**

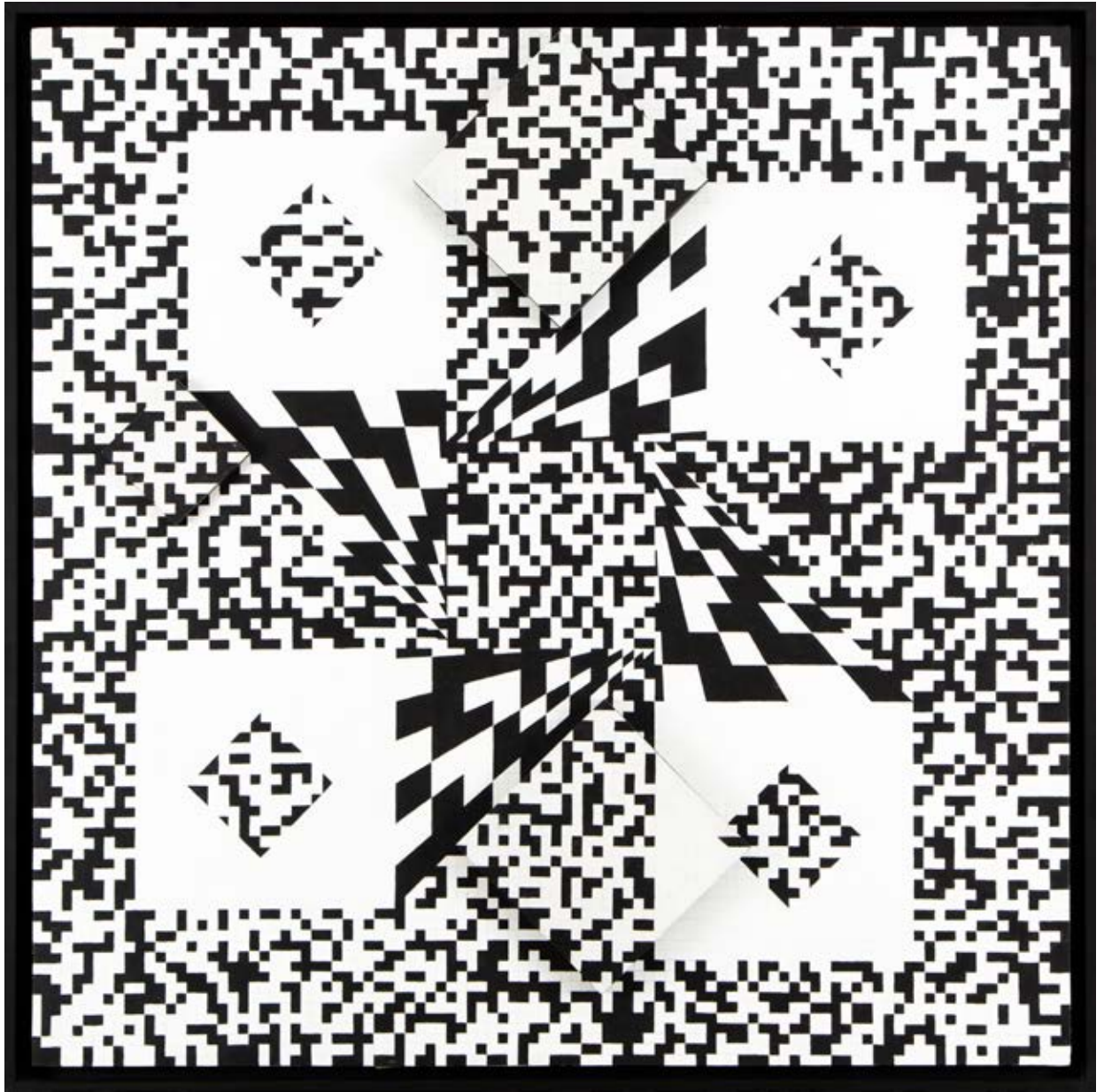
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

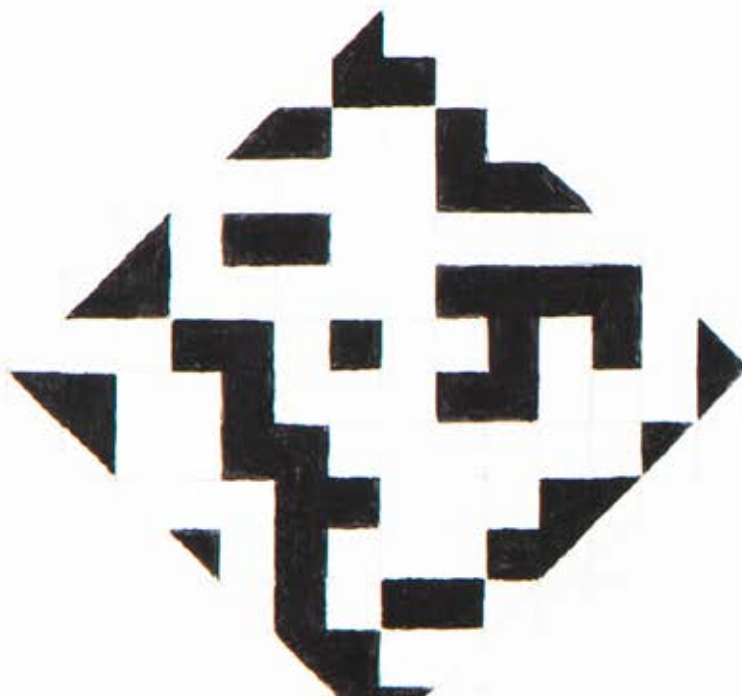
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„(...) To założenie filozoficzne implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry”.

**Bożena Kowalska**






Wprowadzenie trójwymiarowości do tradycyjnych kompozycji na płótnie czy płycie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów przestrzennych. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Nazywał je „penetracjami przestrzennymi”, co wiązało się z wyprowadzeniem formuły z dwuwymiarowości powierzchni obrazu. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Dla autora prezentowanej „Penetracji przestrzeni industrialnej”, datowanej na 1972-73, wprowadzenie dodatkowych czynników kształtujących realną formę własnej sztuki – aktywności widzów i partycypacji – doprowadziło do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej

w Warszawie przemienić w 'salon gier', jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”. Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki. Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatywy samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Goringem w Holandii – z ziemi wynurzały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześcian i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chełmie: artysta ulokował w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni. Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej, była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości. Prezentowana praca jest formą tworzoną także przy zaangażowaniu przypadku, losowy rzut kostką lub monetą decydował o powstałych strefach pustych. Tytuł pracy informuje o intencjach artysty, który badał wychodzenie dzieła w realną, otaczającą je przestrzeń. Winiarski, rozbudowując swoje kompozycje, aplikując przestrzenne elementy, zaangażował widza już nie tylko intelektualnie, ale i motorycznie, skłaniał go do oglądu obrazu, czy jak mawiał sam artysta – obszaru, z różnej perspektywy.





Ryszard Winiarski, choć uznawany za twórcę niszowego skądinąd kierunku, jakim jest indeterminizm, nie chciał się identyfikować z żadnym z istniejących nurtów. Twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy porównywana. Podkreślał, że jego twórczość nie ma analogii ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej. Odnajdywał pokrewieństwo raczej w nauce – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Mimo to sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z naukowości. Równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywatelskiej bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przypadek zdawali się przede wszystkim dadaiści, jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finałną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – opierały się na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska, w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.

Winiarski był najbardziej zafascynowany cyfryzacją, przepływem informacji oraz rosnącej maszynizacji różnorodnych procesów. Dlatego też tak bardzo zależało mu na istocie procesu powstawania sztuki. Do wielu dzieł dołączał tytuły i opisy z dokładnym objaśnieniem ich genezy. Prezentowane prace są wynikiem serii gier losowych. Rezultat każdej z gier definiuje kolejność i układ kwadratów w jednym obrazie. Podobne prace są obecnie prezentowane na wystawie Winiarskiego, „Event – Information – Image” w Palazzo Bollani, która towarzyszy 57. Biennale Sztuki w Wenecji.

Przypadek i zaprojektowanie w pracach Winiarskiego – choć inspirowane się nowoczesnym programowaniem – wpisują się w jedne z najdłuższych trwających rozważań filozoficznych, czyli spór o determinizm i indeterminizm w losach człowieka, o którym pisze Bożena Kowalska: „Jak dla Anaksymandra i jońskich filozofów przyrody ‘zasada świata’ był bezkres, dla Heraklita z Efezu – ogień, a dla Mondriana walka przeciwieństw symbolizowana przez przeciwstawione sobie pion i poziom, tak dla Winiarskiego tą główną zasadą rzeczywistości jest współistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego (jak – egzemplifikując kometa, która burzy ład w części wszechświata, albo jak przypadkowe zdarzenie w życiu ludzkim, które skutkuje czasem przyspieszeniem urzeczywistnienia jakichś planów, a kiedy indziej radykalnie je niweczy). To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu nauki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Praca z lat 1973 – 1974, wyd. ISKRA Kraków, [red.] Józef Grabski, 2002, s. 11).

19 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

"Gra 9 x 9", 1979

akryl, ołówek/plótno, 81 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'game 9 x 9 winiarski 1979'

estymacja:

**130 000 - 180 000 PLN**

29 000 - 40 000 EUR

### **OPINIE:**

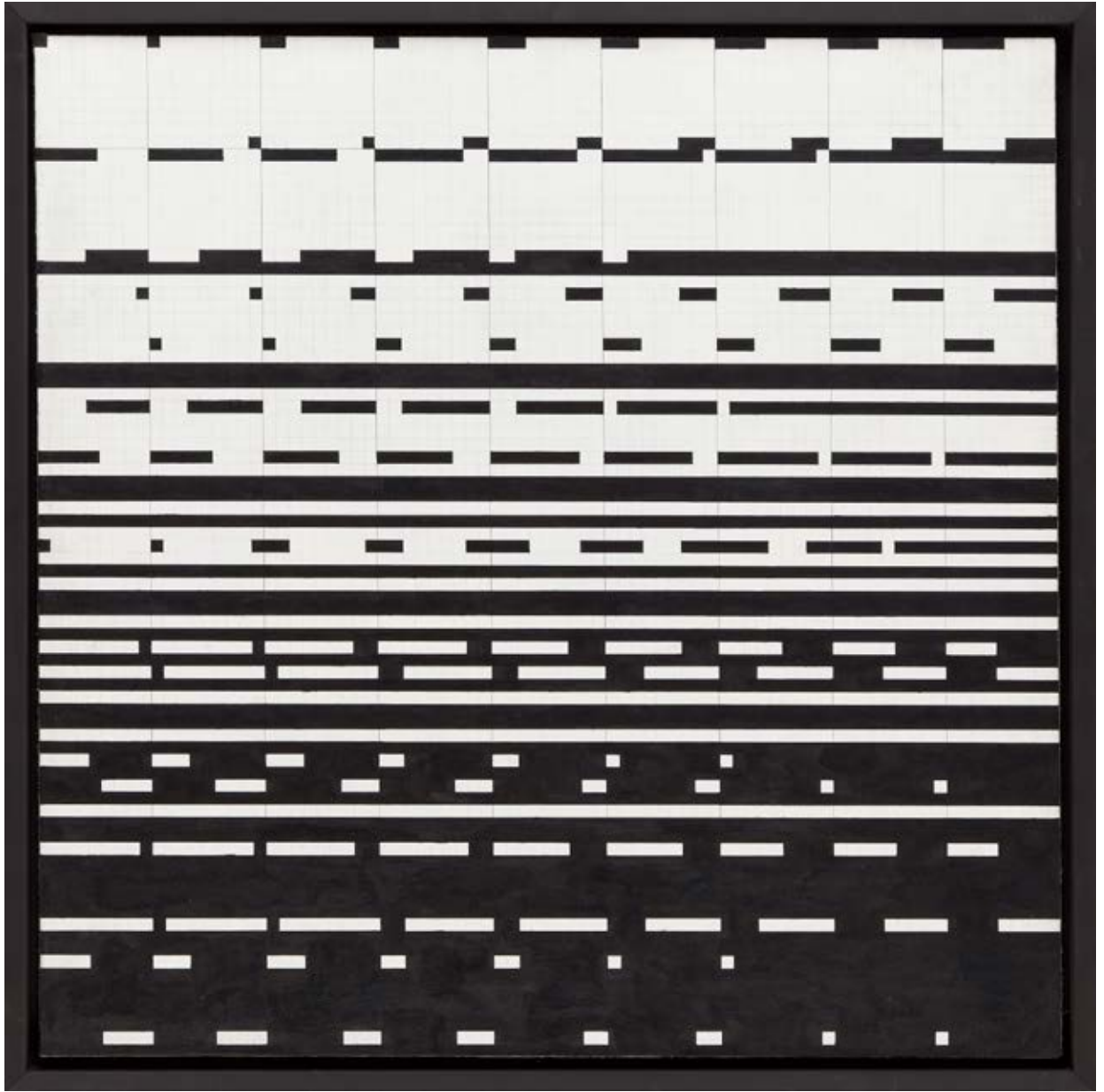
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy 'żółć' i 'czerwień', to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy 'biel' i 'czern', to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerń to ,tak' i ,nie' w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

Ryszard Winiarski, 1981





20 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

**Dyptyk: "1+2, 3+4, 5+6, 7+8..." i "1x2, 3x4, 5x6, 7x8..." - dyptyk, 1977**

akryl/sklejka, 36 x 69 cm, 36 x36 cm (x2)

obie części sygnowane p.d.: 'Winiarski 77'

1) opisany l.d.: '1+2, 3+4, 5+6, 7+8...' 2) opisany l.d.: '1x2, 3x4, 5x6, 7x8...'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 800 - 13 200 EUR

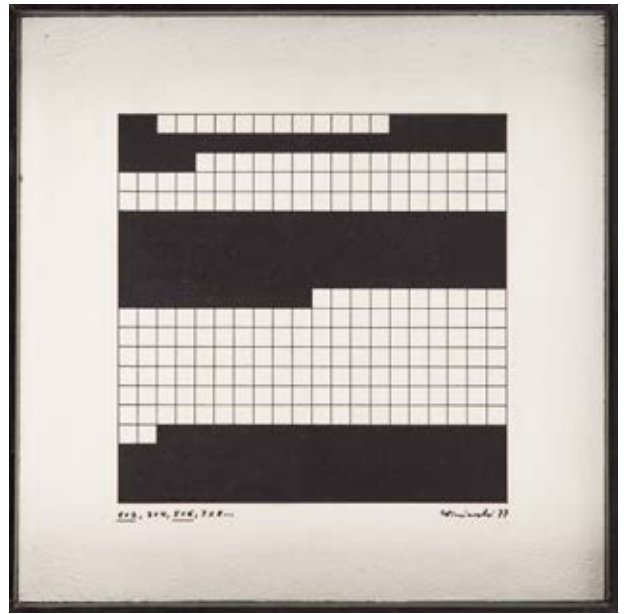
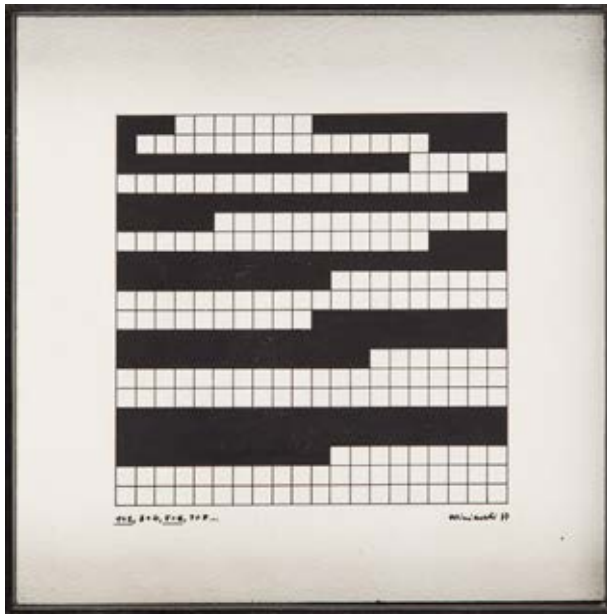
**OPINIE:**

autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

**POCHODZENIE:**

Galerie Jean-Pierre Alaerts, Bruksela

kolekcja prywatna, Belgia, od lat 90. XX w.



21 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

"Przypadek w grze 10 x 10", 1982

akryl, ołówek/deska, 110 x 10 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'chance | in vertical | game | 10 x 10 | Winiarski | 82'

estymacja:  
**90 000 – 120 000 PLN**  
19 800 – 26 400 EUR

**OPINIE:**  
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

„Od samego początku wiedziałem, że to, co robię, nie jest konstruktywizmem, choć zawsze było dla mnie sympatyczne odczuwanie faktu istnienia za moimi plecami okresu konstruktywistycznej awangardy. Niewątpliwie dobrze jest czuć konstruktywizm za plecami, natomiast niedobrze jest być z nim jeszcze dzisiaj. Kiedy to ma miejsce, tworzy się jakieś nieporozumienie. Tak jest zresztą zawsze, gdy współcześni artyści chcą powtarzać reguły historycznej gry. Ja to nazywam produkowaniem konserw z konstruktywizmu. Jeśli serce i mózg potraktujemy jako rodzaj opozycji w organizmie, to sytuację można metaforycznie tak przedstawić: konstruktywista posługuje się sercem – tak konstruuje, bo tak czuję – natomiast tacy artyści, jak ja, powiadają – tak konstruuje, bo tak kalkuluję”.

**Ryszard Winiarski**





22 †

## KRYSTYN ZIELIŃSKI

1929-2007

"VI - 86", 1986

akryl/płyta, 72 x 72 cm

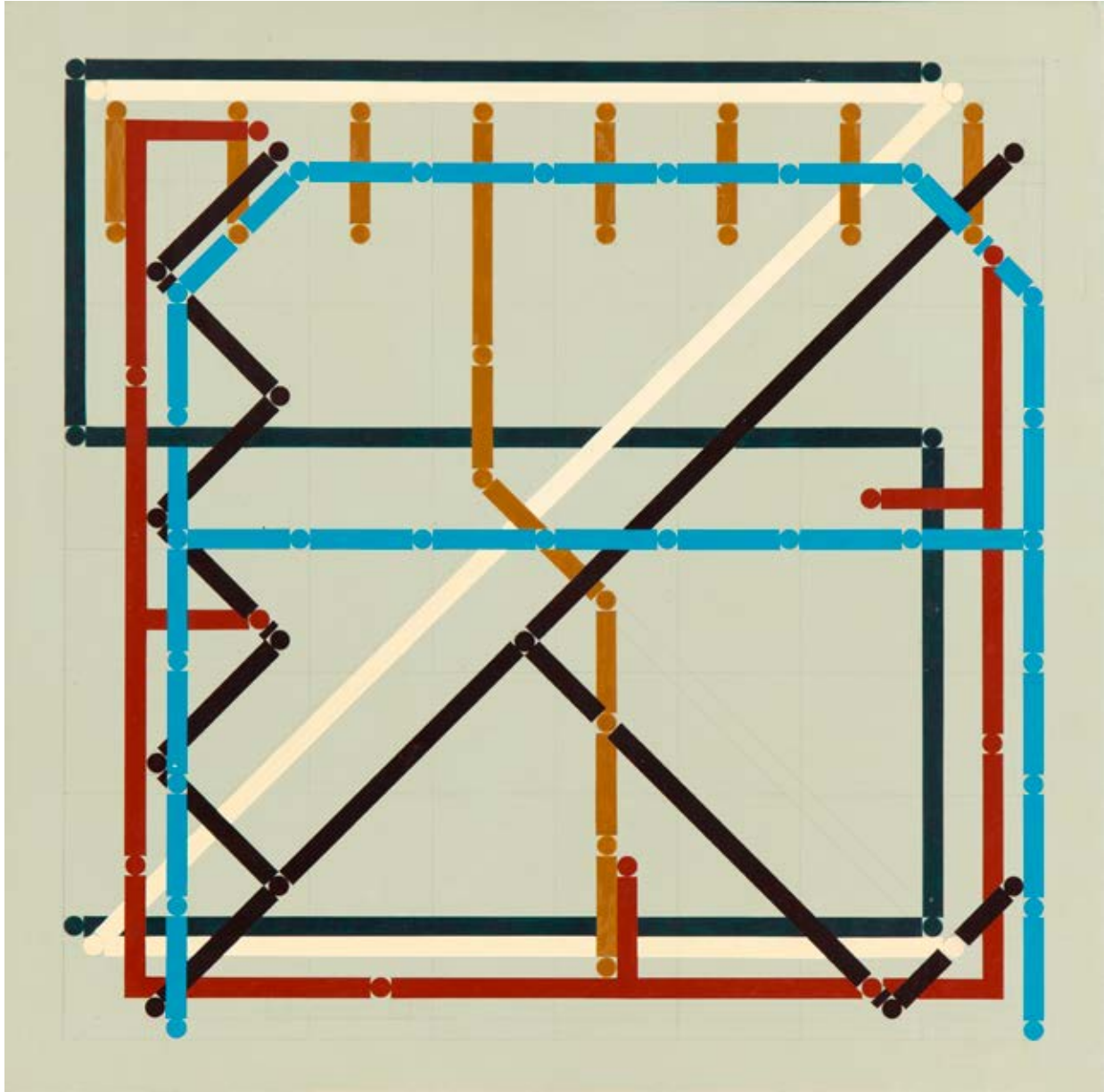
estymacja:

**6 000 - 10 000 PLN**

1 400 - 2 200 EUR

Krystyn Ziełiński był przedstawicielem łódzkiego środowiska artystycznego. Zajmował się malarstwem abstrakcyjnym oraz tworzeniem reliefów z metalu. W jego sztuce dają się odnaleźć echa konstruktywizmu z jego zainteresowaniem najprostszymi elementami kompozycji i podstawowymi wartościami malarstwa takimi jak: kształt, barwa, faktura. Z konstruktywizmem Ziełiński dzielił też zainteresowanie geometrią. Prezentowana praca jest dobrą egzemplifikacją zainteresowania artysty geometrycznym kształtem i płaską kompozycją. W obrazie „VI - 86” widoczny jest układ kół-punktów i cienkich, podłużnych prostokątów. Te pierwsze połączone z drugimi tworzą kształty podobne do załamanych linii. Wydają się układać w schemat czy mapę. Całość daje wrażenie precyzyjnego wykresu obrazującego nieznaną dziś myśl artysty.

Sztuka Ziełińskiego odznaczała się pewnego rodzaju prostotą środków, które autor komplikował i komponował w złożone układy. Niezależnie od tego, czy zajmował się malarstwem, czy reliefem w metalu chętnie multiplikował modułowe formy, które tworzyły ostatecznie skomplikowane układy. Jeśli idzie o treść tej sztuki, podobnie jak dla licznych przedstawicieli awangardy I połowy XX wieku, którymi Ziełiński się inspirował, znaczenie sztuki wiązało się przede wszystkim z jej formą. Jej plastyczny wyraz i kształt pozostawały głównym znaczeniem. Dlatego też tak ważne były dla artysty kwestie materiału, kompozycji i barwy, które przesądzały o znaczeniu całej jego twórczości.





23 †

## CRISTIAN MAC ENTYRE

1967

"Kompozycja rytmiczna" ("Composicion Ritmica"), 2020

akryl/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"COMPOSICION | RITMICA" | ANO: 2020 | ACRILICO SOBRE TELA |  
MEDIDAS 120 x 100 cm | CRISTIAN MAC ENTYRE'

estymacja:

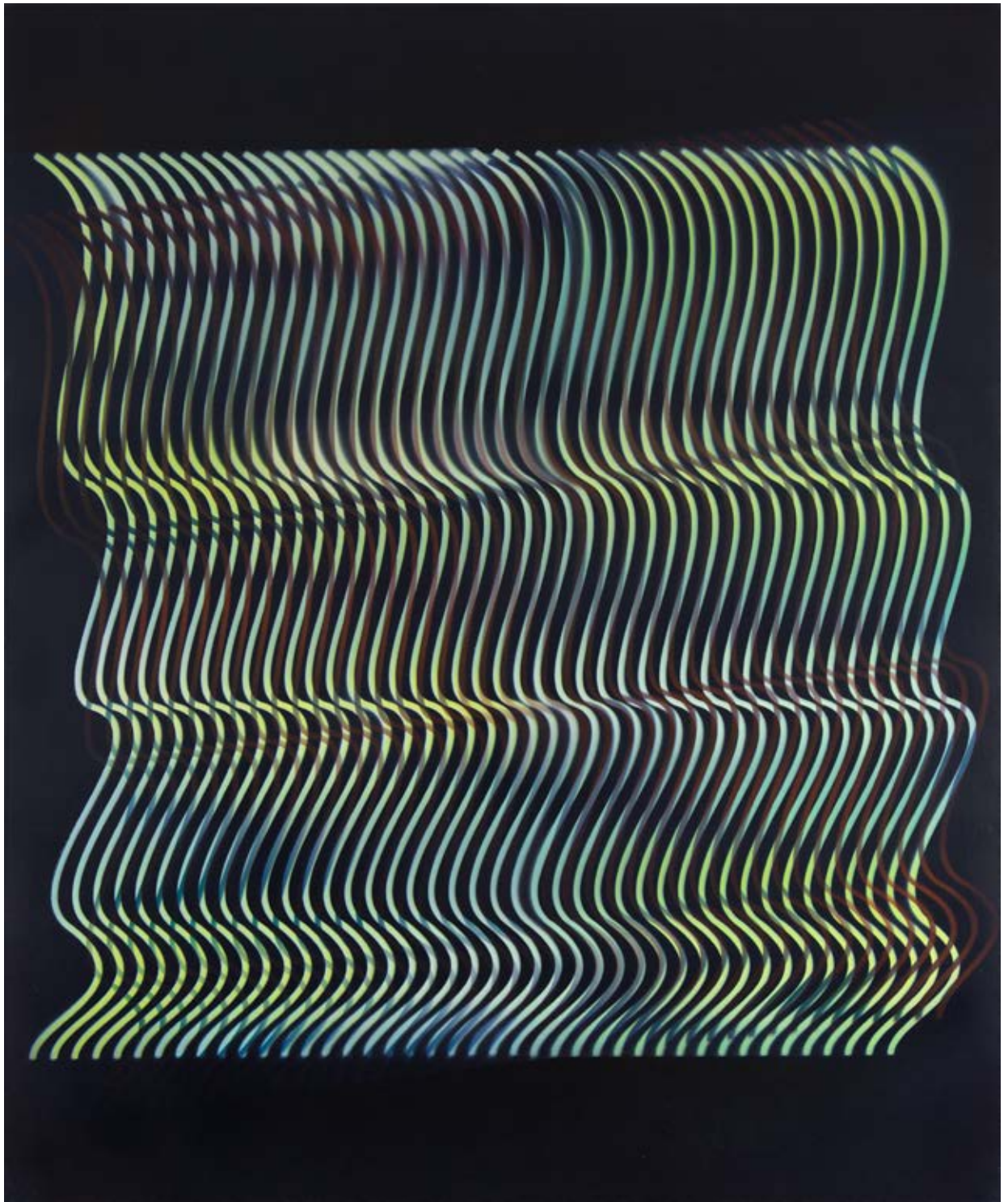
**10 000 - 15 000 PLN**

2 200 - 3 300 EUR

Cristian Mac Entyre kontynuuje południowoamerykańską tradycję sztuki optycznej. Idzie w ślady swojego ojca – Eduardo Mac Entyre'a, który zasłynął jako jeden z głównych przedstawicieli optical artu. To właśnie Ameryka Południowa w II połowie XX wieku stała się jedną ze stolic sztuki posługującej się wymyślnymi efektami iluzji optycznej. W obrębie tej tradycji wyrastał Mac Entyre syn, tę tradycję kontynuuje on w swoim malarstwie.

Prezentowany obraz wykorzystuje motyw falistej linii, zwielokrotnionej i w ten sposób artykułującej powierzchnię płótna. Zwielokrotnienie tak linii, jak i fal powoduje efekt wizualnego pulsowania. Wzmacnia go silny kontrast światłocieniowy zachodzący pomiędzy jasną barwą falistych linii oraz ciemnym kolorem tła. Widok ten komplikuje kolejna seria falistych linii, ciemniejszych w kolorze, nakładających się na zestaw jasnych „fal”. Obie sekwencje linii przecinają się i potęgują wrażenie falowania, pulsowania i ruchu.

Op-art był zakorzeniony w konstruktywizmie, a dokładniej w jego wizualnej warstwie. Nie dzielił z nim raczej utopijnej treści i ideologii przemiany świata za pomocą sztuki. Posłużenie się geometrią wypracowaną w obrębie malarstwa „pierwszej awangardy” spożytkowane zostało w obrębie sztuki optycznej dla stworzenia iluzji przestrzeni obrazowej o szczególnym charakterze. Nie chodziło rzecz jasna o odwzorowanie natury i przestrzeni świata poza obrazem, ale o wykreowanie głębi wewnątrz obrazu, która dzięki swojej wizualnej efektywności miała przyciągać wzrok widza.



24

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

**"19.06.20", 2020**

akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'19.06.20 | A. NOWACKI | 2020'

estymacja:

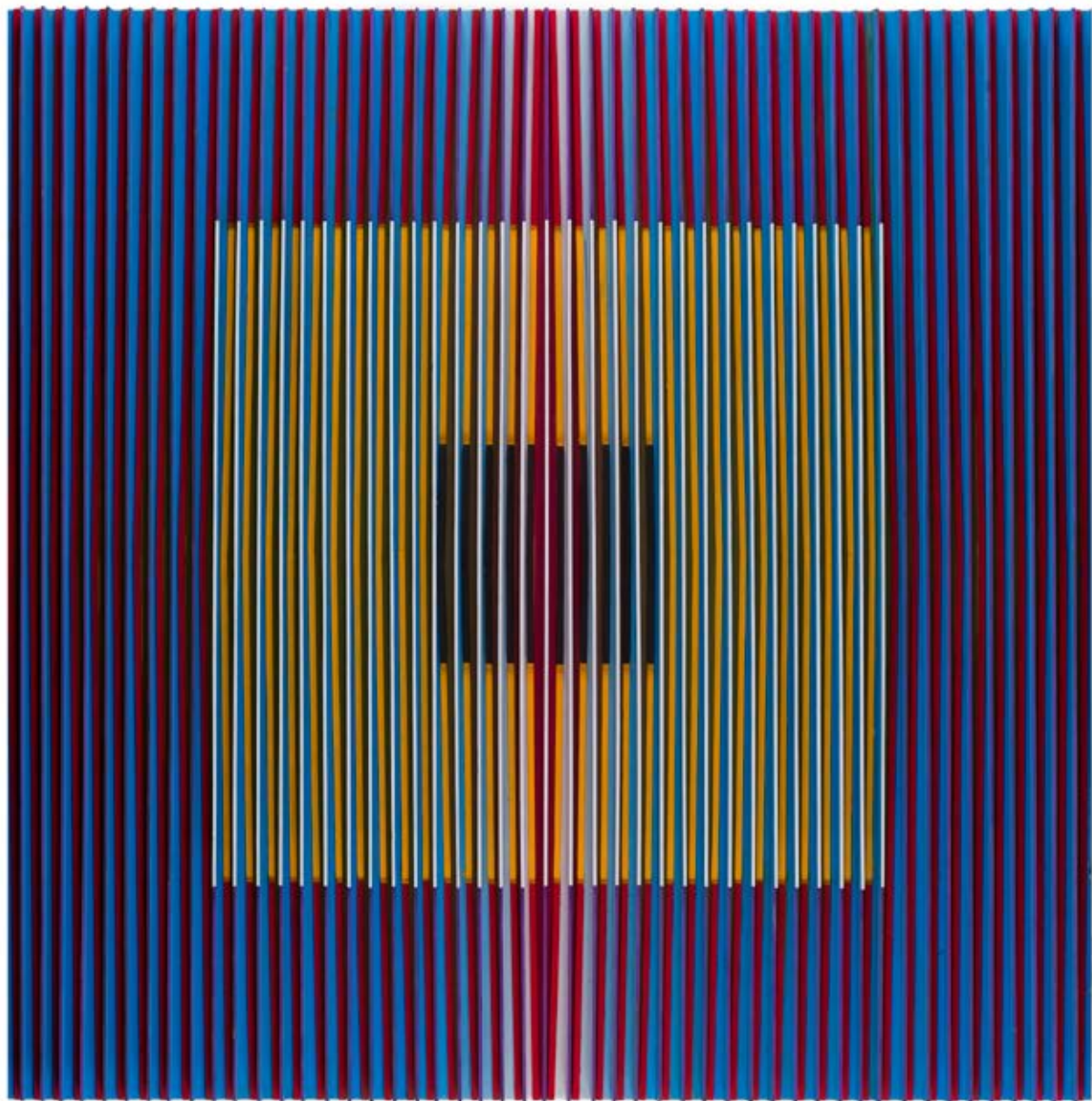
**40 000 – 60 000 PLN**

8 800 – 13 200 EUR

„Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami ‘do oglądania’ – obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt”.

**Ewa Czerwiakowska**





Zaprezentowana praca należy do późniejszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Jest to przestrzenny relief powstały w 2000 roku, w przypadku którego artysta posłużył się kolorami niebieskim, czerwonym, żółtym oraz czarnym. Najnowsze prace artysty są kontynuacją oryginalnych rozwiązań, które Nowacki wypracował już w połowie lat 80.

Artysta, który początkowo zajmował się projektami wnętrz i pracami konserwatorskimi, dopiero w połowie lat 80. zdecydował się poświęcić malarstwu na poważnie i na całe życie. Studiowane wcześniej na zagranicznych uczelniach germanistyka i skandynawistyka wcale nie zapowiadały artystycznego sukcesu. Przełomowy dla malarza był 1984, gdy postanowił skupić się tylko na malarstwie. W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa jego prac. Rok później zaczęły powstawać pierwsze reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Ta zdecydowana zmiana sposobu myślenia spowodowana była wpływem dwóch wybitnych abstrakcjonistów – Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego, których Nowacki poznał na początku lat 80. To właśnie mistrz reliefu – Henryk Stażewski, z którym Nowacki utrzymał kontakt przez wiele lat, przyczynił się do dalszych poszukiwań Nowackiego na tym polu.

Wielokolorowe reliefy artysta tworzy za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej. W nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plan farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje.

W latach 90. artysta nawiązał współpracę z galerią Heinza Teufela. Zetknięcie z niemieckim kolekcjonerem zaowocowało wielką przyjaźnią. W tym okresie Nowacki zapoznał się z pracami takich artystycznych osobowości jak Max Bill, Josef Albers, Antonia Calderara czy Bridget Riley. W szczególności eksperymenty podejmowane przez dwóch ostatnich twórców w zakresie światła oraz poetyki barw przełożyły się na rozwinięcie drogi twórczej Nowackiego.

O powinowactwach sztuki Nowackiego z dokonaniem angielskiej malarzki Bridget Riley pisał kurator i krytyk sztuki niemieckiego Hubertus Gassner w katalogu wystawy „U progu nowoczesności”: „Ważne impulsy dla rozwoju repertuaru form i kolorystyki reliefów Andrzeja Nowackiego płynęły z obrazów pasmowych tworzonych od 1980 roku przez angielską malarzkę Bridget Riley, niech więc będzie tu wolno dokonać porównania z jej pracami, by ułatwić zrozumienie specyfiki liniowych reliefów. Nieporozumieniem byłoby przypisanie tych wielkoformatowych obrazów o intensywnej kolorystyce rytmicznych szeregów pasm do kierunku tak zwanego op-artu, podobnie nie można opatrzyć tą etykietką liniowych reliefów Nowackiego. Pasmowe dzieła obojga artystów są bowiem równie dalekie od optycznie agresywnych obrazów i reliefów op-artu, wywołujących nie tylko wzrokowe złudzenia, ale też boleśnie drażniących oko osoby patrzącego (...). Nie dążą one do sprowokowania fizjologiczno-wizualnych reakcji ludzkiego aparatu postrzegania, ani nie nadwyrężają wzroku. Ponadto nie wykluczają bynajmniej reakcji i skojarzeń psychologicznych lub ściślej: skojarzeń wywołanych atmosferą obrazu; to zaś przynależało do programowych ograniczeń twórców op-artu, których celem był czysto wizualny odbiór pozbawiony kognitywnych bądź emocjonalnych dodatków. Postulowali oni zastąpienie subiektywnych i symbolicznych znaków racjonalnymi regułami programu obrazu, który miał być dostępny każdemu, nawet zwykłemu laikowi, na drodze czysto wizualnego postrzegania, niewymagającego wiedzy ani wyjaśnień” (Hubertus Gassner, „U progu nowoczesności”, Sopot 2017, s. nlb.).





25 †

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

**"12/93", 1993**

akryl, relief/płyta pilśniowa, 54 x 54 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOWACKI '93'  
oraz: 'A. NOWACKI | 12/93'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, USA

„(...) nierealna, nieistniejąca samodzielnie przestrzeń jest wynikiem uwolnienia energii światła. Powstaje w ten sposób iluzoryczna głębia, w której zanika siła ciężkości. Nie ma ona sztywnych ograniczeń, jest płynna, zależna od barw, ich wzajemnych relacji, kąta padania światła lub punktu odniesienia”.

**Andrzej Nowacki**



26 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

**Siedząca gimnastyczka, 1951**

olej/piótno, 100 x 67 cm

na odwrociu pieczętka zezwalająca na wywóz za granicę z numerem i podpisem

estymacja:

**180 000 - 250 000 PLN**

40 000 - 55 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja malarza Adama Hoffmanna

Galeria Inny Świat Tadeusz Nyczek & Maciej Szybist, Kraków

kolekcja Helen de Borchgrave, Londyn

Agra-Art, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Modern Polish Masters, Helen de Borchgrave Fine Art, Londyn, 6-27.06.1989

**LITERATURA:**

Modern Polish Masters, katalog wystawy Helen de Borchgrave Fine Art,

katalog wystawy, Londyn 1989, kat. poz. 26, s. 19









O przedstawieniach dziewcząt uprawiających sport w twórczości Nowosielskiego Krystyna Czerni pisała: „Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. Tęgie i nieproporcjonalne, o rozłożystych biodrach, grubych udach – ‘jędrne i rzepiaste’, jak powiedziałyby Tyrmand – stają w paramilitarnym szyku, tworząc cielesną zaporę, przeszkodę do pokonania. Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni jako sprzeciw wobec przaśnej, siermiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytých kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za ‘opozycyjny’” (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Kraków 2018, s. 169).

Jak mawiał Jerzy Nowosielski, kobieta była dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niegasnącym źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególne miejsce kobiet w twórczości tego artysty. Choć pochodziły tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera prześladowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odsłaniania co rusz innych aspektów ich kobiecości. Są jakby odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać wpływowi ikonopisarstwa. Natomiast wysublimowany erotyzm spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji pićcią przeciwną. W pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łączy płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.

Lata 40. i 50. były okresem, w którym Jerzy Nowosielski poszukiwał swojej ścieżki artystycznej. To także wzmożony czas jego duchowej refleksji. Forma sztuki tego artysty w danym okresie podyktowana była stanem duchowym, od religijnego uniesienia 19-latką, który decyduje się na pobyt w klasztorze po odstąpieniu od wiary i poświęcenie się całkowicie malarstwu świeckiemu. W wywiadach przyznawał, że wraz z utratą wiary tracił ważną motywację do tworzenia sztuki, dlatego na nowo rozpoczął poszukiwanie metafizycznych korzeni malarstwa. Właśnie z tych niepewności narodziło się malarstwo abstrakcyjne artysty. Sam podkreślał: „to wtedy zacząłem malować trójkąty, wyobrażając sobie, że tym sposobem naprawdę o czymś opowiadam i coś wyrażam. (...) Czuję się tam wyzwolony z więzów mojej cielesności, mojej fascynacji kobiecym ciałem” (Jerzy Nowosielski, Nie wiem [w:] „Twórczość” 1990, nr 8, s. 115-117, [przedruk w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, marzec 2000, s. 16).

Przedstawienia kobiet Nowosielskiego są jednymi z najbardziej poszukiwanych wśród kolekcjonerów. Prezentowana tu „Gimnastyczka” pochodzi ze wczesnego okresu twórczości artysty i niejako zapowiada późniejsze dokonania w tej dziedzinie. Słynne przedstawienia „Dziewczyn na statku” czy aktów charakteryzują się dużo większym dążeniem do syntezy i coraz bardziej odrealnionym sposobem pokazywania przestrzeni w obrazie. Przykładem niech będzie tu rekordowo sprzedane dzieło „Kobiety na statku” z 1980 (Desa Unicum, 2018).



Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna w kostiumie gimnastycznym”, 1952  
Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum



27 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923–2011

### **Abstrakcja, 1956**

olej/piótno, 100 x 130 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1957'

estymacja:

**300 000 – 450 000 PLN**

66 000 – 99 000 EUR

### **OPINIE:**

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

### **POCHODZENIE:**

Galeria Fibak, Warszawa  
kolekcja prywatna, Europa  
Desa Unicum, 2018  
kolekcja prywatna, Polska

### **WYSTAWIANY:**

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,  
Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03–27.04.2003

### **LITERATURA:**

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa  
Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 233, s. 169 (il.)









W czasie odwilży II połowy lat 50. XX wieku sztuka nieprzedstawieniowa była postrzegana przez artystów jako wyzwanie, forma zmagania z materią i formą. Była również wyrazem ucieczki od realizmu socrealistycznego i przez to chętnie utożsamiano ją z nowoczesnością rozumianą jako opozycja do historyzmów XX wieku. Istniała też nieliczna grupa twórców, którzy upatrywali w nurcie abstrakcji duchowych i metafizycznych treści, niemożliwych do wyrażenia za pomocą rozpoznawalnych form. To, co zainicjowali Mondrian, Malewicz czy Kandinsky, znalazło swoich kontynuatorów, wśród których byli Rothko i Newman, malujący pod wpływem myśli judaistycznej, a także chrześcijaństwa wschodniego. To właśnie tego typu recepcją abstrakcjonizmu jest nieprzedstawiająca twórczość Jerzego Nowosielskiego. Głosił on rewolucyjną koncepcję, że każda forma sztuki przynależy do strefy sacrum, jest wybieganiem poza empiryczną rzeczywistość, azylem wobec ludzkiej kondycji.

Nowosielski był jednym z ważniejszych powojennych artystów, który podejmował w swej twórczości, zdawałoby się, powszechnie eksploatowane zagadnienia malarskie, zawsze jednak na ich polu wypracowywał indywidualne rozwiązania. Zapisał się jako autor dociekliwy i wyjątkowo wszechstronny, czerpiący z nurtów awangardowych, ale także inspirujący się twórczością Teofana Greka i wielowiekową tradycją pisania ikon. Jego prace, nieważne, czy dzieła figuratywne, kobiece akty, martwe natury, łódzkie pejzaże czy dzieła nieprzedmiotowe, w szczególny sposób odnosiły się do najważniejszych sfer życia człowieka.

28 †

**JAN TARASIN**

1926-2009

**"Brzeg" I, 1965**

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J.Tarasin I 65 I "Brzeg" I'

na odwrociu naklejka wywozowa oraz pieczętka Galerii Fibak

estymacja:

**180 000 - 240 000 PLN**

40 000 - 53 000 EUR

**POCHODZENIE:**

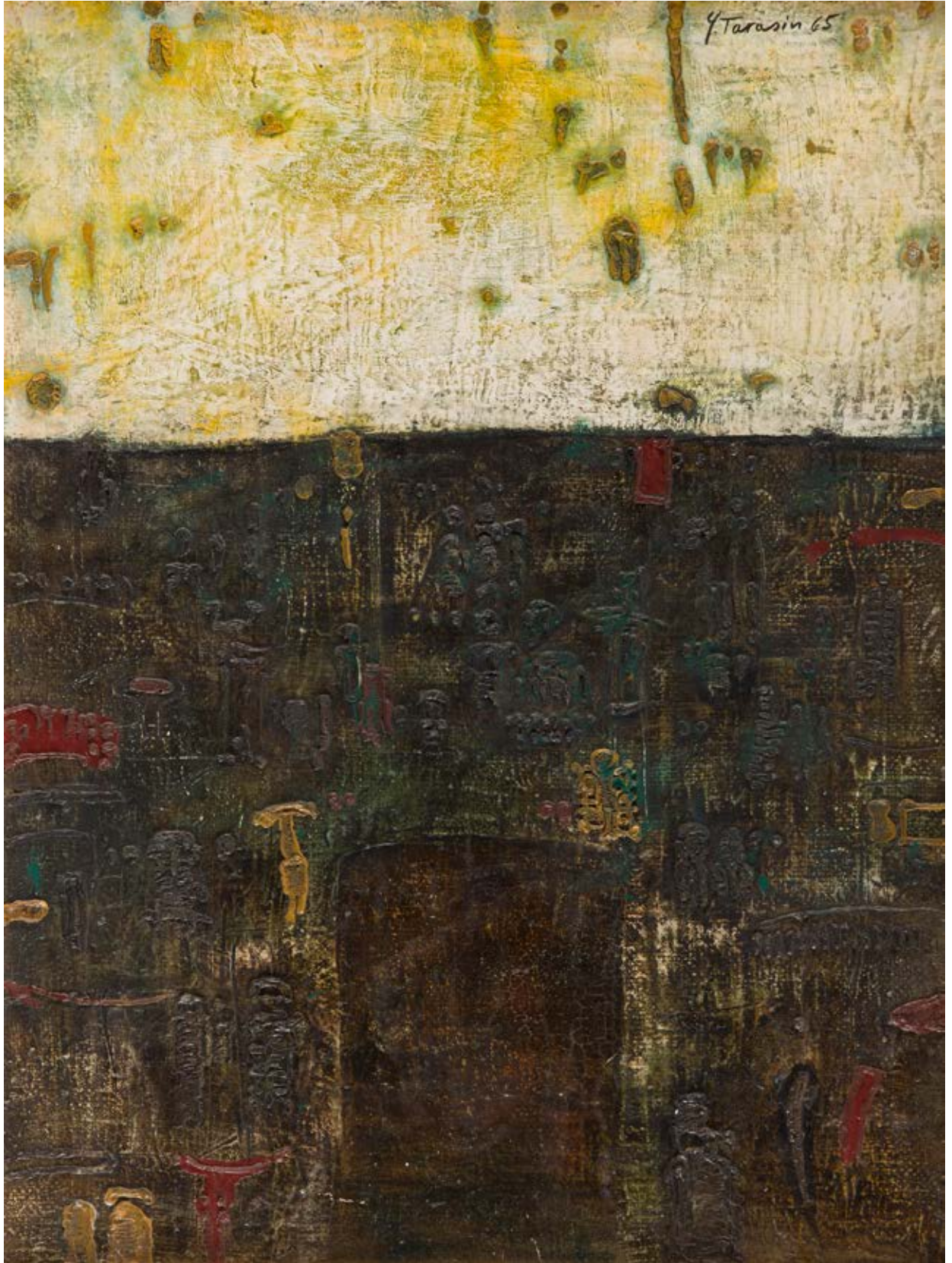
Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Europa

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska



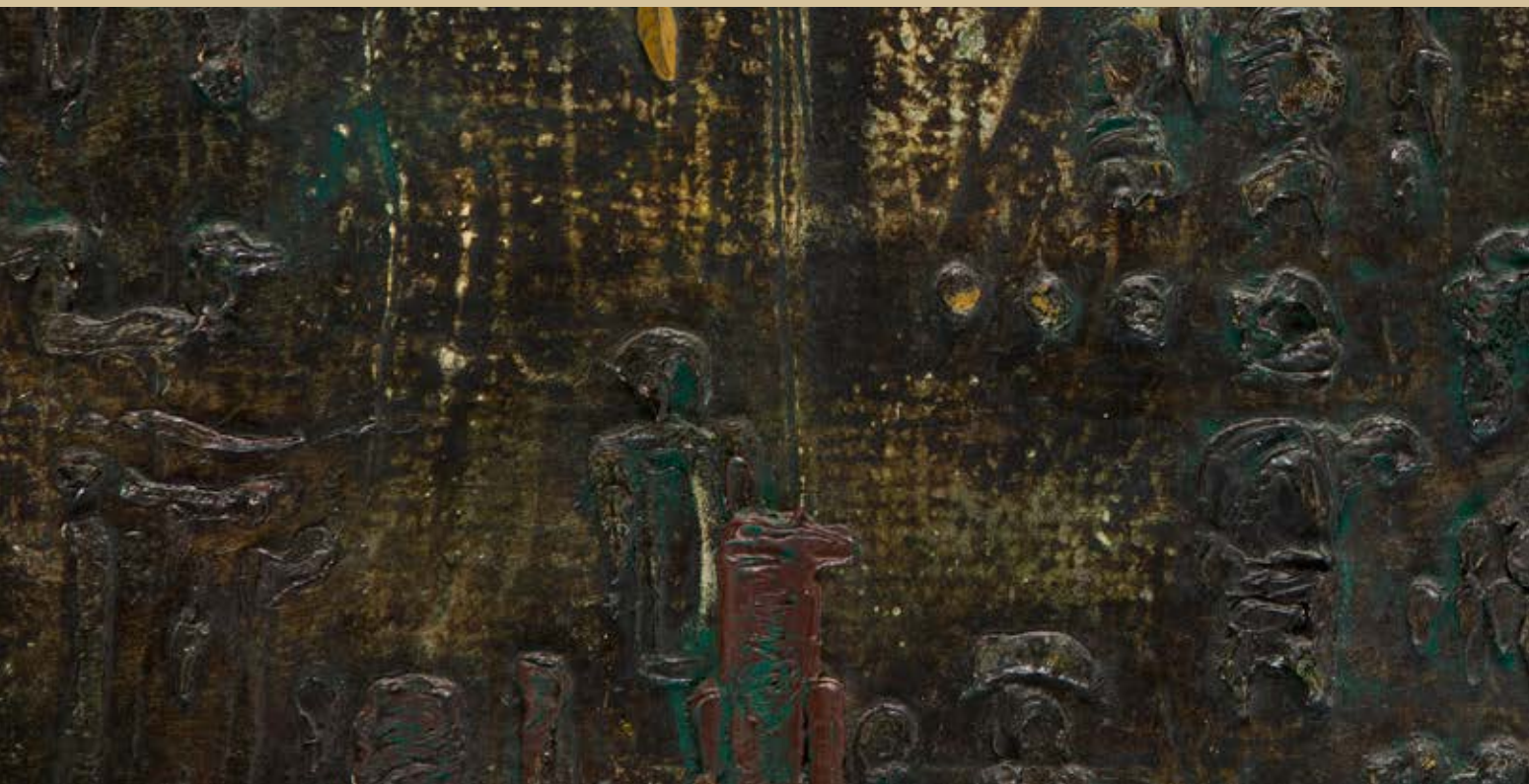






Połowa lat 50. to okres zmian w twórczości artysty. Wcześniejsze kompozycje uległy wyraźnemu uabstrakcyjnieniu, a malowane kształty odprzedmiotowieniu. Malarz zaczął prezentować formy, które określał mianem „przedmiotów” oraz umieszczał w aluzyjnej, umownej przestrzeni. Przedstawione przez autora przedmioty straciły swoją łatwo rozpoznawaną tożsamość, stając się alegoriami – znalazły się na granicy tego, co przedstawiające i przedstawione. Jak opisuje ten okres w swojej twórczości sam Tarasin: „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” (Jan Tarasin, [w:] Odszedł Jan Tarasin, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2009, dostępny na: <https://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosc-116/34-wydarzenia/307-odszed-jan-tarasin>).

Artysta stworzył kilka realizacji zatytułowanych „Brzeg”. Był to cykl, nad którym pracował po „Przedmiotach” oraz „Drobiazgach”. Praca pod tytułem „Czerwony brzeg” z tego samego roku, co prezentowany obraz, znajduje się w kolekcji Zachęty w Warszawie. Dzieła te łączy podział kompozycji na dwie części – jaśniejsze, beżowe niebo oraz tytułowy brzeg utrzymany w ciemnych kolorach, na którym można dostrzec tajemnicze kształty oraz plamy barwne. Przedmioty i kształty widoczne na płótnie, przywodzą na myśl zoomorficzne oraz antropomorficzne formy. Wyraźny jest także niezwykle jasny podział kompozycji na pasy. W realizacjach takich jak ta widać cechy, które z czasem staną się znakiem rozpoznawczym twórczości Jana Tarasina – podział płótna na segmenty wypełnione enigmatycznymi symbolami przywodzącymi na myśl alfabet, tylko czekający na odczytanie przez widza. Z czasem artysta zaczął przedstawiać fascynujące go znaki w zbiorach. Dodatkowo zdaje się analizować relacje pomiędzy nimi, umieszczając je jedno za drugim. Tarasin konsekwentnie zajmował się tym problemem w swojej twórczości, przy jednoczesnym niezwykłym zróżnicowaniu tych realizacji, które zachwycają do dziś.







W szczególny sposób o twórczości Jana Tarasina pisał Aleksander Wojciechowski przy okazji wystawy artysty w 1968: „Przed dziesięć laty napisał Tarasin traktat ‘O przedmiotach’. Zawarł w nim swe credo artystyczne. Od tego momentu konsekwentnie realizuje wyłożony tam program. Wszystkie rozważania teoretyczne artysty dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: ‘Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane’. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że Pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesyjnej przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wewnątrz mieszkań, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina. Jego dzisiejsze ‘przedmioty’ są dokładnie właśnie

takie, o jakich sam niegdyś marzył: ‘Dają one świadectwo nowemu faktowi, który zaistniał dzięki artyście. Dostarczają bezinteresownych wzruszeń, pobudzają wyobraźnię’” (Aleksander Wojciechowski, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa listopad 1968, s. nlb.).

Zaprezentowana praca powstała w okresie, kiedy Jan Tarasin wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niedługo potem, w 1967, artysta zamieszkał w Warszawie, a w 1974 objął samodzielną Pracownię Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych.



29 †

**JAN TARASIN**

1926-2009

**"Przedmioty ożywione", 2001**

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 01'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN TARASIN | "PRZEDMIOTY OŻYWIONE" | 2001'

estymacja:

**150 000 - 200 000 PLN**

33 000 - 44 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska







Jan Tarasin w swojej pracowni, Warszawa, 2006, fot. Konrad Ciszowski / East News

**Jan Tarasin:** Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najbardziej objawiał się w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej 'osobowych' cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi.

W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizykalne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy.

Zacząłem więc różne rzeczy odrzucać na korzyść kinetyki, ale nie mechanicznej, właściwej jakiemuś aparatowi zrobionemu przez człowieka, ale kinetyki organizmów żywych, wytwarzającej rytm nieregularny, zmienny.

**Zbigniew Taranienko:** *Jednocześnie w okresie 'fakturowym' zaczął pan zastępować przedmiot znakiem. I czyni to pan do dzisiaj.*

**J. T.:** Tak, ale znak jest dla mnie po prostu przedmiotem pozbawionym wielu swoich cech materialnych. Malarz nie może malować czegoś absolutnie nieokreślonego; muszą być w tym jakieś wyznaczniki miejsca w przestrzeni, kierunków napięć, wielkości czy ciężaru...

**Z. T.:** *Czy znakowość lepiej służy oddawaniu tych relacji?*

**J. T.:** Nie tyle lepiej, tylko ja w ten sposób odbieram widzowi możliwość szukania zbyt dowolnych interpretacji. Lepiej sugeruję sprawy, o które mi idzie. Poza tym to zawężenie było potrzebne mnie samemu, choć, być może, istnieje w pewnej sprzeczności z moją niechęcią do zbyt dużego ograniczania pola malarskiego działania. Ale chyba nie posunąłem się w tym zbyt daleko. Rezygnując z pewnych 'malarskości', osiągnąłem większą czytelność moich zamierzeń.

**Z. T.:** *W latach pięćdziesiątych pojawił się nurt malarstwa kaligraficznego, powiązany z wpływami wschodnimi...*

**J. T.:** Rzeczywiście lubię sztukę Wschodu, ale cenię ją za obecną w niej postawę traktowania wszystkiego razem, bez umieszczania człowieka ponad resztą świata. Także za umiejętność obserwacji, chęć poznania natury. Zbieżność z kaligrafią czy malarstwem znaku jest przypadkowa, choć może moje sympatie odegrały tu jakąś rolę. Nie jest to jednak moim celem czy motywacją; to produkt uboczny, na którym mi zależy. Imponuje mi natomiast umiejętność ludzi Wschodu – znalezienie dla człowieka właściwych proporcji i miejsca na świecie. Wspominał pan o Michale Aniele, to właśnie przykład nadmiernej europejskiej antropocentrycznej przesady. A w końcu cokolwiek zrobimy, czymkolwiek się zainteresujemy, i tak dotyczy to człowieka. W gruncie rzeczy to nim się stale zajmujemy.

**Fragment rozmowy Zbigniewa Taranienki i Jana Tarasina (Gra, która nie może mieć reguł [w:] Zbigniew Taranienko, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987, s. 78-82)**



30 †

## STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

### "Cztery", 1972

olej/piótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na poprzecznej żerdzi krosien:

"CZTERY" - S. FIJAŁKOWSKI 1972 15/72'

na wewnętrznej krawędzi dolnej żerdzi krosien: 'S. Fijałkowski - Cztery'

na odwrociu nalepka transportowa z opisem obrazu

estymacja:

**120 000 - 160 000 PLN**

27 000 - 36 000 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowany obraz zatytułowany „Cztery” to bardzo charakterystyczny wyraz twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Artysta w swojej działalności opisywał świat rzeczywisty i duchowy za pomocą symboli sprowadzonych do prostej formy. Zgodnie z podstawową zasadą, którą kierował się autor, większość prac charakteryzuje się gładkim, jednolitym tłem, oszczędną formą, specyficzną, wąską paletą barw. Tak też jest w przypadku obrazu „Cztery”, gdzie na gładkim, żółtym tle wyrasta różowy obiekt, opisany – zdawałoby się – cyframi od 1 do 7.

Kompozycja w charakterystyczny dla Fijałkowskiego sposób została ujęta ramą. Celem było stworzenie przestrzeni do spokojnej interpretacji, łączącej pierwiastki emocjonalne z intelektualnymi. We wszystkich obrazach, do których Fijałkowski wprowadzał barwę, stanowiła ona dominantę powodującą wrażenie ruchu, wklęsłości lub wypukłości płótna.

Artysta często używał form geometrycznych, wypełniał je subtelnym kolorem, opracowywał ich krawędzie umownie. Kompozycje wydają się malowane alla prima, pod wpływem chwili, impulsu. To uczucie potęguje nadawanie tytułów związanych z datą.

W początkowym okresie działalności Fijałkowski nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, pod koniec lat 50. przeżył fascynację informelem. Lata 60. to początek świadomego kształtowania drogi artysty dodatkowo zainspirowanego lekturą rozprawy Wassiliego Kandinsky'ego. Autor świadomie upraszcza formę, sprowadza ją do gry symboli. Interpretację, niczym logiczną zagadkę, pozostawia odbiorcy. Odwołuje się do wrażliwości, wyobraźni i związków intelektualnych między obrazem a widzem.

Tworzył prace, w których wykorzystywał sugestie „przedmiotowe” i odnosił się np. do ikonografii chrześcijańskiej oraz sięgał do własnych przeżyć („Autostrady”), cykle kompozycji abstrakcyjnych (m.in. „Wąwozy”, „Wariacje na temat liczby cztery”, „Studia talmudyczne”). W odniesieniu do enigmatycznej formy, jaką przybrała jego sztuka, Stanisław Fijałkowski napisał: „Malarz buduje swoje dzieło, używając materialnych tworzyw i narzędzi oraz umiejętnie przygotowując, a następnie wykorzystując fizyczne i duchowe możliwości swej osoby. Przebiega to w konkretnej fizycznej przestrzeni i w realnym czasie. Jednocześnie jednak to, co jest znaczeniem dzieła, jego prawdziwym wymiarem, umieszcza się i kształtuje również, a może przede wszystkim, w innym czasie i w innej przestrzeni. Jest to czas i przestrzeń egzystencji intencjonalnego, duchowego dzieła. Roman Ingarden powiedziałby może, że w realnej przestrzeni trwa malunek jako fundament bytowy dzieła sztuki, a samo ono jako twór intencjonalny istnieje w takiej samej intencjonalnej przestrzeni. Myślę, że ta przestrzeń pod niektórymi względami jest przestrzenią sakralną w szerszym sensie – oddzieloną i przeciwstawioną profanum. To jest środek świata, miejsce przejawiania się kosmicznych energii i naszej z nimi identyfikacji, miejsce, w którym nasza osobowość jest bardziej intensywna. Ale i czas jest także chyba czasem sakralnym, dziejącym się teraz i zawsze, a może przede wszystkim odwiecznym początkiem zdarzeń, czyli stwarzaniem świata in illo tempore. Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i w innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego symbolicznym znakiem” (Odczyt Stanisława Fijałkowskiego wygłoszony 23 listopada 1991 w ramach XIII Tygodnia Kultury chrześcijańskiej w auli Jana Pawła II przy Kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łodzi).



water

1 2 3 4 5 6 7

r s e

water

31 †

## TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Czerwony trójkąt nr 2", 2009

akryl, szpilki/plótno, 64 x 60 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 2009'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'Teresa I TYSZKIEWICZ I 2009 I Triangle rouge No. 2 I (64 x 64) cm'

estymacja:

**80 000 – 120 000 PLN**

18 000 – 27 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artystki  
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Teresa Tyszkiewicz, Epingle, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki,  
Gorzów Wielkopolski, 6.06-4.07.2009

Szpilki stały się znakiem rozpoznawczym twórczości Teresy Tyszkiewicz. Artystka zaczęła ich używać w swojej praktyce zawodowej już pod koniec lat 70. Pomysł znalazł swoje rozwinięcie w latach 80., kiedy Tyszkiewicz przeniósła się do Francji. W wywiadach mówiła: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek”. Nowatorskie wykorzystanie małych metalowych przedmiotów jako tworzywa artystycznego łączyła z innymi technikami artystycznymi. W wyniku obranego sposobu działania powstawały specyficzne obrazy-reliefy oraz przedmioty-rzeźby. Szpilki zagościły również na powierzchniach fotografii Tyszkiewicz. We wstępie do paryskiej wystawy artystki w 2017 w Galerie Anne de Villepo pisano: „Gęstość i dynamika kompozycji, autonomiczne i skomplikowane struktury prac są nośnikiem silnych emocji autorki. Reliefowy, wyjątkowy charakter prac wydobywa gra światła i cieni. Ostra, metalowa szpilka jest jednocześnie doświadczeniem i metaforą bólu”. Sama twórczyni przyznawała, że znajduje w niej magiczną moc. Dla niej „biedny przedmiot” był symbolem zmagania z przeszkodami a jednocześnie obsesją artystki.





32 †

## ALFRED LENICA

1899-1977

"Sprawa czerwieni II", 1965

olej/płótno, 130 x 97 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1965 | 130 x 97 | SPRAWA CZERWIENI II'

odraz nalepki wystawowe

estymacja:

**150 000 – 250 000 PLN**

33 000 – 55 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

„Wizerunek, widzenie, wyobraźnia”, Galeria Współczesna, Warszawa, 1966

Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej, Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds, 1967

2 Festiwal Sztuk Pięknych, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, wrzesień 1968

Wystawa zbiorowa w ramach Festiwalu Sztuki w Edynburgu pod hasłem „From Poland with Art”:

Scottish National Gallery of Modern Art, sierpień-wrzesień 1969

Manchester Whitworth Art Gallery, wrzesień-październik 1969

Blackburn Museum and Art Gallery, październik-listopad 1960

Southport Atkinson Art Gallery, listopad-grudzień 1969

Bolton Museum and Art Gallery, grudzień 1969 – styczeń 1970

Lancaster Museum and Art Gallery, styczeń-luty 1970

Oldham Art Gallery, luty 1970

„Puolalaisia Kuvia Polska Bilder”, wystawa zbiorowa, Helsingin Taidehalli, Helsingfors Konsthall, Helsinki,

8.06-27.06.1972, Tempereen Taidemuseo Konstmuseet i Tammerfors, Helsinki, 18.08-6.09.1972

Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, marzec 1974

Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Pałac Sztuki  
Kraków, 2002

Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, czerwiec-sierpień 2004

Alfred Lenica, wystawa indywidualna Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3.09-19.10.2014

**LITERATURA:**

2 Festiwal Sztuk Pięknych, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, s. nlb., poz. 83 (spis)

„Puolalaisia Kuvia Polska Bilder”, katalog wystawy, Helsingin Taidehalli, Helsingfors Konsthall, Helsinki 1972

Alfred Lenica, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1974, poz. 465

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 111 (il.)

Alfred Lenica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s.189 (il.)









Alfred Lenica w swojej pracowni, lata 70. XX w. / Wikimedia Commons

„Sprawa czerwieni II” to jeden z najwybitniejszych przykładów malarstwa Alfreda Lenicy pochodzący z okresu, który uznawany jest za najlepszy w jego twórczości. U progu lat 60. artysta był u celu swoich twórczych poszukiwań i osiągnął formalny szczyt swojej własnej twórczej metody. Była ona efektem odkrywczych eksperymentów z lat 40., o których mówił: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje tego, co robię (...) wymienilibym chyba Bosch’a (...). Bosch jako pierwszy zdobył się na odwagę, na malowanie nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje” (Twarze w zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło”, nr 14, 8 lutego 1962).

Konstellacje form mineralogicznych i roślinnych, które artysta wprowadzał od końca lat 40., rozwijały się w coraz bujniejsze wyimaginowane krajobrazy. Nie było to bez związku z ówczesną sztuką – w szczególności z twórczością jednej z najoryginalniejszych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Andrzej Nakow w 2014 porównał artystyczną drogę Jaremy i Lenicy: „[Maria Jarema] jak spadająca gwiazda rozświetliła miłą firmament polskiej sztuki lat 50.,



Jak zauważył Bogucki, Alfred Lenica – wcześniej muzyk – nie był „skrepowany” gorsetem akademickiego wykształcenia artystycznego. Obszerną i wieloaspektową analizę twórczości tego artysty przeprowadził Wojciech Skrodzki: „U podstaw tego ostatniego, przeszło piętnastoletniego okresu twórczości Alfreda Lenicy, znalazły się założenia wyprowadzone z poetyki malarstwa informel. Jednakże informel, przy całej swojej złożoności i bogactwie własnej problematyki, był prądem zrodzonym na gruncie surrealizmu – i tu właśnie dochodzimy do kluczowego określenia obejmującego najszerszą całość dorobku malarza. Bo przecież nawet wczesne, realistyczne obrazy Lenicy nie wnoszą żadnego tonu sprzecznego z tak zdefiniowanym charakterem zakresu jego twórczości. Wszyscy, którzy choć trochę orientują się w układzie napięć przedwojennej sytuacji intelektualnej i społecznej, wiedzą, jak bliskie więzy łączyły obydwie postawy – surrealizm wiązał najściślej program twórczego działania z perspektywą rewolucji społecznej, a artyści o postawie i sympatiach postępowych próbowali odnowy języka realistycznego poprzez penetrowanie konkretnych przejawów zwykłego życia, zwrot ku problematyce pracy i negację postawy estetycznej. Wzajemne przenikanie się tych dwóch postaw możemy śledzić w twórczości Lenicy zarówno w latach trzydziestych, jak i w okre-

a potem nagle zgasnąć w wyniku choroby. Wybuch twórczości Marii Jaremy, niemal natychmiastowe uznanie, z jakim się spotkała, jak również jej nie mniej szybkie zapomnienie ukazują jeden z najbardziej uderzających fenomenów polskiej sceny: kruchość i organiczność – dwie cechy, które należy koniecznie wziąć pod uwagę, aby pojąć samotność artystycznej drogi Alfreda Lenicy i nie mniejsze zapomnienie, jakie spotkało jego twórczość w ciągu ostatnich 35 lat”. Podobnie jak Lenica, Maria Jarema również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Oboje spotykali się regularnie na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej” w latach 40. i 50. I oboje stronili od wielkich bojów intelektualnych, typowych dla postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora. Ścieżka Lenicy była na wskroś poetycka, oniryczna i autentyczna. Cała jego twórczość stała pod znakiem szczerości wypowiedzi artystycznej, której wyrazem były również tytuły prac Lenicy wiodących odbiorcę poprzez ścieżki powiązań i osobistych przeżyć artysty.

Rok 1965, w którym powstała „Sprawa czerwieni II”, był szczególnie ważny w życiu Lenicy. To wtedy został „warszawskim” członkiem Grupy Krakowskiej. Na swojej inauguracyjnej wystawie w krakowskiej Galerii Krzysztofora pokazał 28 obrazów z okresu 1958–64. We wstępie do katalogu Janusz Bogucki pisał:

„Alfred Lenica jest wśród społeczności polskich malarzy nie tylko jednym z najwybitniejszych twórców nowej sztuki, ale także postacią o szczególnym znaczeniu w dziejach pokolenia obejmującego swym życiorysem oba ‘dwudziestolecia’ rozdzielone ostatnią wojną. Malarz ten, który jako jeden z niewielu uniknął regularnej edukacji akademickiej, reprezentuje konsekwentnie nurt twórczości światowej w plastyce polskiej (...). Mowa tu o rozgałęzionym nurcie sztuki emocjonalnej i imaginacyjnej, który w plastyce europejskiej wyznacza twórczość Redona i symbolistów, dadaizm i nadrealizm”.

Janusz Bogucki, Alfred Lenica, katalog wystawy, Galeria Krzysztofora, Kraków 1965

sie powojennym. (...) Bardziej bezpośredni związek z głównym nurtem surrealizmu ustanawiało wykorzystywanie przez Lenicę – podobnie zresztą jak przez wielu artystów Grupy Krakowskiej – rozmaitych procedur technicznych, jak wprowadzanie elementu collage’u i ilustracyjnego (fragmenty barwnych fotografii) czy różnicowanie faktur. Przedłużeniem tego typu doświadczeń było wykorzystywanie różnych kombinacji tempery czy gwaszu w kompozycjach abstrakcyjnych. Ten typ obrazu pojawił się bowiem w twórczości Lenicy w połowie lat 50. (po wcześniejszych próbach w tym kierunku w latach powojennych), gdy artysta zainteresował się ‘wiszącymi wówczas w powietrzu’ poszukiwaniami w zakresie form i brył w ruchu, przenikających się w przestrzeni (o oczywistym surrealistycznym rodowodzie). Niedługo potem jednak – z rzadkim u nas impetem, rozmachem i determinacją – Lenica rzucił się w wielką przygodę informelu. W latach 1957–59 powstają serie obrazów budowanych na zasadzie wykorzystywania przypadkowych rozprysków farby (powraca tu surrealistyczna fundamentalna zasada przypadku), w których zaczynają się już niekiedy pojawiać płynne, wstęgowe formy (wybierane szpachlą), tworzące podstawowy element strukturalny powstających do dziś obrazów” (Wojciech Skrodzki, Świadomość malarstwa, „Literatura” nr 12, 21 marca 1974).

33 †

## **ALFRED LENICA**

1899-1977

**"Biesiadna i miłosna elegia", 1973**

olej/ płótno, 162 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1973 | "BIESIADNA I MIŁOSNA | ELEGIA"'

estymacja:

**150 000 – 250 000 PLN**

33 000 – 55 000 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

### **WYSTAWIANY:**

Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, marzec 1974

Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Pałac Sztuki Kraków, 2002

Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, czerwiec-sierpień 2004

Alfred Lenica, wystawa indywidualna Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3.09-19.10.2014

### **LITERATURA:**

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 114 (il.)

Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, katalog wystawy, Sopot 2004, s. 55 (il.)

Alfred Lenica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 245 (il.)





**JERZY TCHÓRZEWSKI**

1928-1999

"Sygnały II", 1982

akryl, olej/plótno, 80 x 60 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 82'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'J. Tchórzewski 82 I „SYGNAŁY II” I akryl-olej'

estymacja:

**90 000 – 150 000 PLN**

20 000 – 33 000 EUR

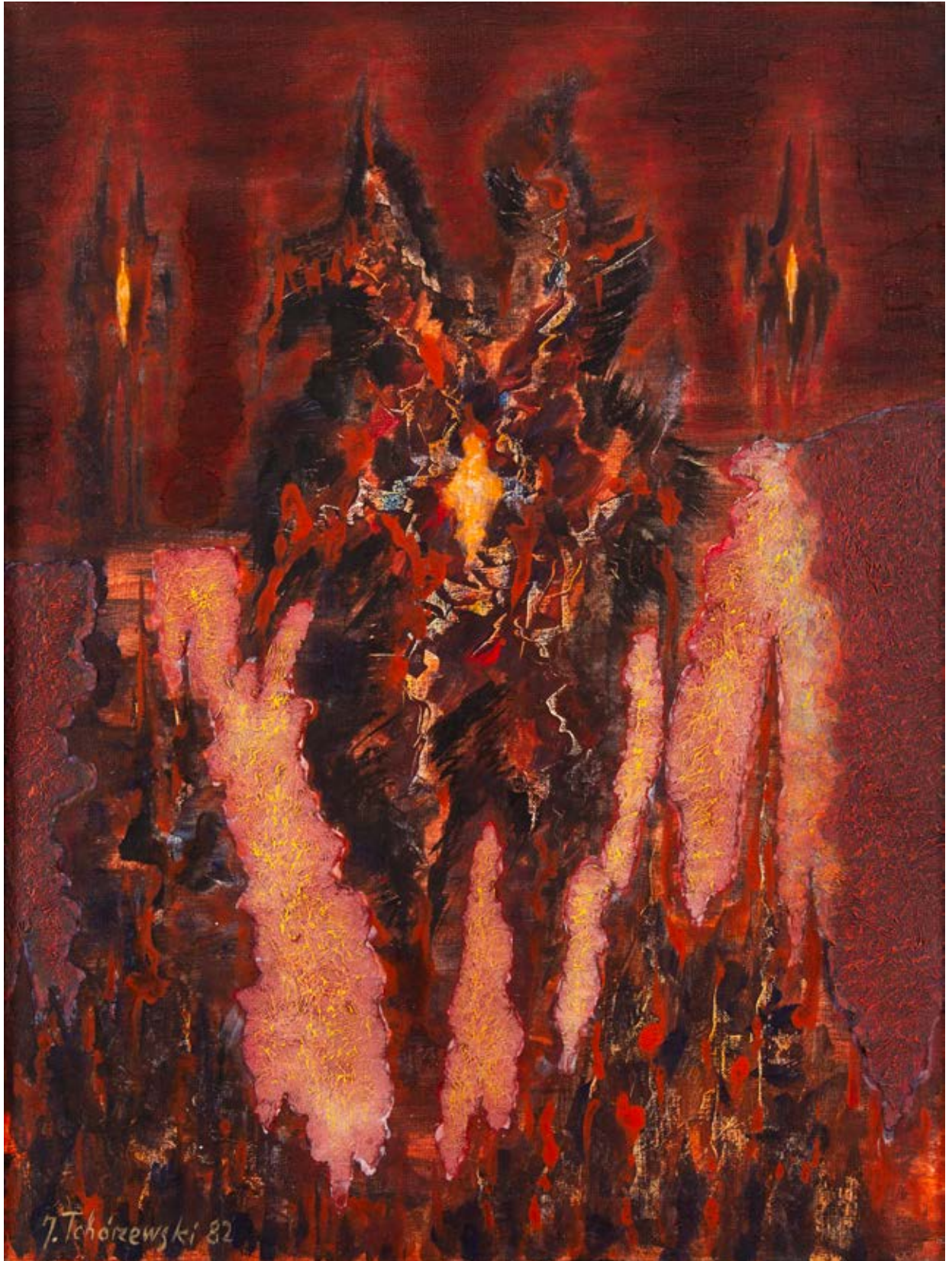
**POCHODZENIE:**

aukcja na rzecz NSZZ „Solidarność”, Warszawa 1982  
kolekcja prywatna, Polska

„Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywoływania innej energii. Gdy ta wytrysła, stawał wobec czegoś, co odtąd żyło swoim własnym, odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy i zawsze jednakowo niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu. Zderzam ze sobą martwe tworzywo, nagle je swoją gorączką, aby zaczęło oddychać. Gdy rodzi się życie – moment zawsze jednakowo zdumiewający – zaczynam je ostrożnie rozniecać. Jeszcze jestem silniejszy, usiłuję je formować, chcę mu nadać rytm taki, który by odpowiadał rytmowi mojego życia, chcę mu nadać maksymalną siłę. Powoli tracę przewagę. Staję wobec czegoś, co ma swoje własne prawa. Dyskutujemy ze sobą. Gdy mnie przekona, przestaję malować. Często rozchodzimy się bez zgody i patrzymy na siebie niechętnie”.

Jerzy Tchórzewski [w:] Jerzy Tchórzewski. Mistrzowie polskiego malarstwa współczesnego,  
[red.] Katarzyna Jankowiak, Poznań 2001, s. 8







35 †

**MAREK OBERLÄNDER**

1922-1978

**Figura**

olej/ płótno, 121 x 78 cm  
sygnowany na blejtramie: 'Oberländer'  
na odwrociu papierowa nalepka z kolekcji Haliny Oberländer

estymacja:

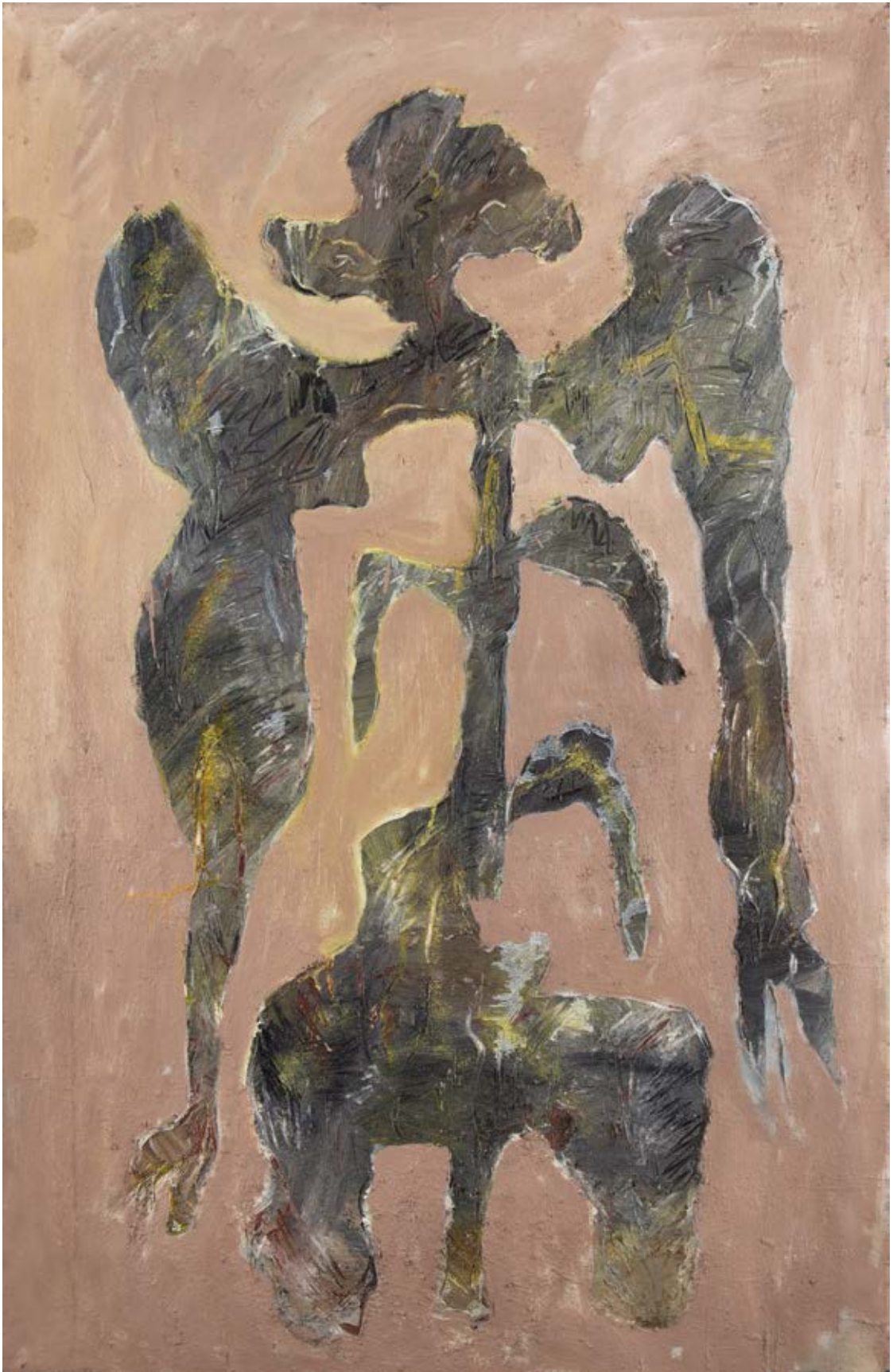
**80 000 – 120 000 PLN**

18 000 – 27 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Haliny Oberländer

kolekcja prywatna, Polska





Marek Oberländer, Kompozycja abstrakcyjna, 1963.  
Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum



Marek Oberländer, Napiętnowani, 1955. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

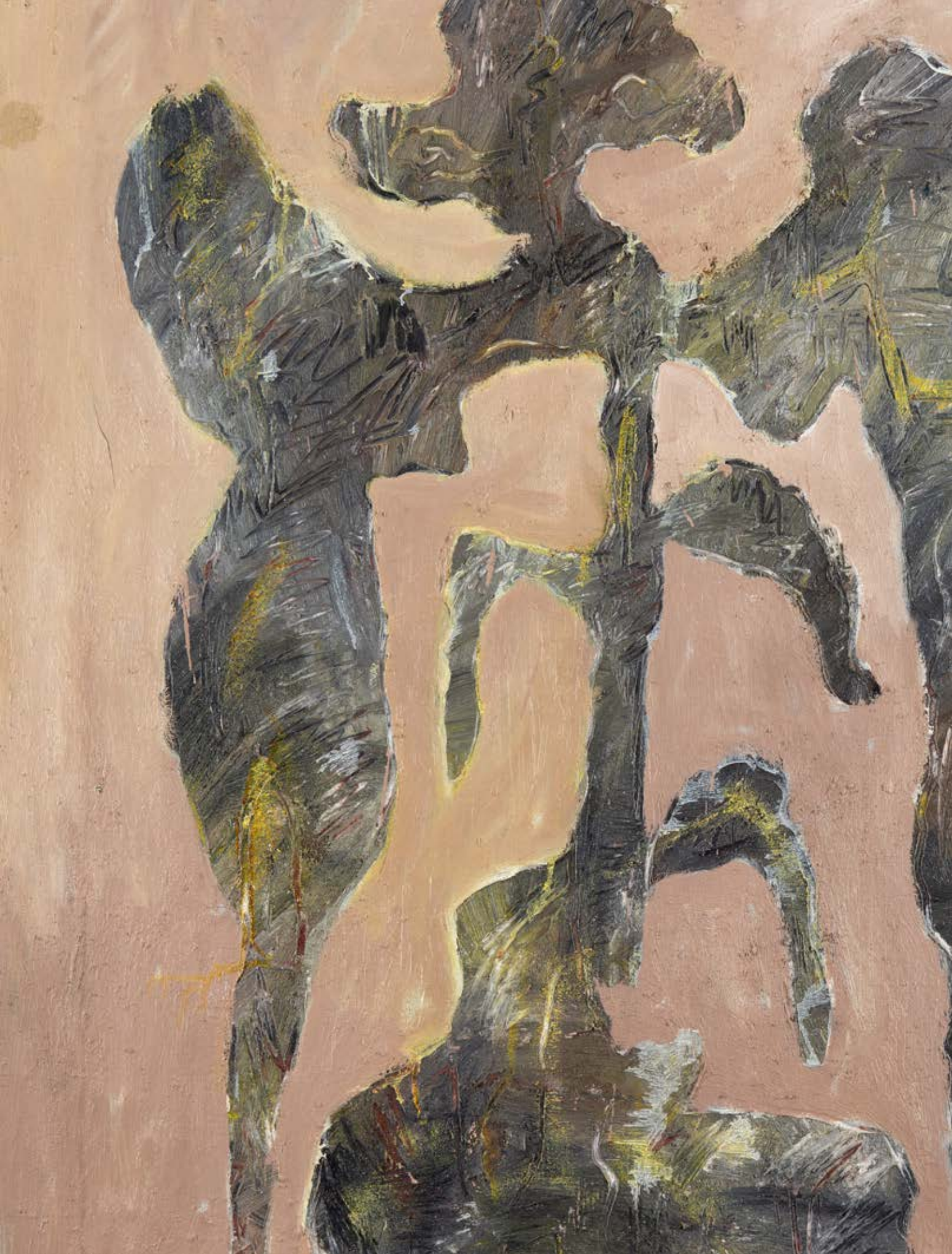
Marek Oberländer był jednym z najważniejszych twórców polskiej sceny artystycznej, który wywarł ogromny wpływ na jej powojenny kształt. Wraz z Janem Dzieńdźiorą, Jackiem Sienickim i Janiną Jasińską zorganizował jedną z najważniejszych wystaw otwierających historię sztuki współczesnej w kraju: Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwaną później Arsenalem. Ekspozycję otwarto w lipcu 1955 w Warszawie. Pokazane na niej prace przejawiały już odwilżowe tendencje. W dwa lata po śmierci Józefa Stalina artyści przeculi nadchodzące zmiany. Oberländer urodził się na Kresach. Jako młody chłopiec stracił ojca, a podczas wojny resztę rodziny. Artysta został przymusowo wcielony do Armii Czerwonej, dla której walczył podczas drugiej wojny światowej. W wyniku walk doznał obrażeń, następnie został oskarżony o dezercję i skazany na przymusowe prace w kopalni. Tragiczne doświadczenia z okresu wczesnej młodości – czasu kształtowania się jako człowieka – wywarły ogromny wpływ na Oberländera i przyczyniły się do słabego stanu psychicznego oraz fizycznego mężczyzny. Sztuka miała być próbą samoocalenia. Tuż po wojnie Oberländer zaczął edukację na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiował pod kierunkiem wyjątkowych artystów – Marka Włodarskiego, Artura Nachta-Samborskiego oraz Aleksandra Rafałowskiego. Szkołę ukończył jako już 31-letni mężczyzna dyplomem w 1953.

Artystę kojarzy się dziś głównie z ikoniecznymi już, ekspresjonistycznymi dziełami nawiązującymi do polskiej historii powojennej. W tym kontekście warto wspomnieć chociażby „Napiętnowanych” czy „Cebule”. Pierwsze zostało pokazane w Arsenale i wywołało wiele kontrowersji, co zaważyło na dalszym kierunku działalności artystycznej Oberländera. Dzięki dużemu zainteresowaniu dziełem otrzymał wówczas nagrodę specjalną tygodnika „Po prostu”, dla którego niedługo później utworzył Salon Wystawowy. Prace z tego okresu cechują między innymi „brutalny ascetyzm środków, uproszczony modelunek zdegradowanych, upodlonych postaci i zdegradowanych, brzydkich przedmiotów, oszczędność

kolorystyczna. Świadomy, ostentacyjny, ‘barbarzyński’ antyestetyzm, zdeterminowany wyborem motywu, wymierzony jednocześnie w estetykę koloryzmu, podnosił siłę wyrazu kompozycji” (Małgorzata Kitowska-Łysiak, profil artysty w portalu Culture.pl).

W 1963 malarz wyjechał do Francji. Wtedy też zaczął tworzyć charakterystyczne figury totemiczne, będące hybrydami ludzi, zwierząt i roślin. Niedawno prace z tej serii pokazano na wystawie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, połączonej z prezentacją dzieł Jana Lebensteina. Ekspozycja pt. „Marek Oberländer i Jan Lebenstein. Totemiczny znak figury ludzkiej” (1.09.2020–28.02.2021) pokazywała zależności pomiędzy dwoma z najważniejszych artystów polskiej sceny powojennej. Prezentowana praca przedstawia abstrakcyjny kształt, w którym można zobaczyć zoo- lub antropomorficzne formy. Zielono-szara forma jawi się jako fantastyczna, monstualna figura o nieregularnej budowie ciała. Zbudowana wokół centralnej osi przypomina nieco dziwny kwiat lub kroczącego człowieka. Źródeł przedstawień tego typu organizatorzy wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu doszukiwali się w sytuacji społecznej i politycznej XX wieku: „Rozwój dwudziestowiecznych systemów totalitarnych, skutkujący zmasowanym na niespotykaną dotąd skalę ludobójstwem, postawił przed artystami pytanie o stosowność ukazywania w sztuce wiarygodnego wizerunku człowieka. Artysty wobec niewyobraźalnego zła, dotkliwie nim doświadczeni, w podobnym czasie podjęli poprzez sztukę próbę konfrontacji z rozpaczą, samotnością, degradacją istoty człowieczeństwa. Jak wielu innych przedstawicieli tzw. nowej figuracji (Moore, Wróblewski, Kantor, Szapocznikow czy Abakanowicz), obaj artyści zastąpili ludzki kształt swoistym znakiem, totemem, symbolem – przedstawiając zdeformowaną postać ludzką-nieludzką i podkreślając fizyczną i moralną nędzę jej egzystencji” (opis wystawy w MNWr, dostęp: <https://mnwr.pl/oberlander-i-lebenstein-totemiczny-znak-figury-ludzkiej/>).





36 †

## **RAJMUND ZIEMSKI**

1930–2005

### **PEJZAŻ 6/64, 1964**

olej/ płótno, 81 x 65 cm  
sygnowany l.d.: 'R. ZIEMSKI'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'R. ZIEMSKI | PEJZAŻ 6/64 | 80X65'

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

8 800 – 13 200 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2012

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nigdy nie był człowiekiem pierwszej widoczności. Nie budował wokół siebie programów, grup, nie powodował zewnętrznych wydarzeń”.

#### **Danuta Wróblewska**

Rajmund Ziemski to artysta, który wypracował indywidualną formułę malarstwa materii stanowiącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Ziemski, wychodząc od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie, zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów. W prezentowanej pracy artysta skonfrontował układ poziomych pasów w niezwykle wyrazistych, mocnych kolorach, z biologiczną strukturą, utrzymaną w stonowanych odcieniach czerni, żółci i brązu. Niezwykle istotną rolę odgrywa tutaj faktura: wyrazista, mocna, wręcz konstytucyjna dla kształtu kompozycji. Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie jego sztuki: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemski. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 01.02.1997, Warszawa 1997, s. nlb.).







37 †

## **TADEUSZ KANTOR**

1915-1990

**"Obraz", 1963**

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | CRACOVIE | juillet 1963 | "peinture"'

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

55 000 - 77 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Desa Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska





W II połowie lat 50. Tadeusz Kantor w pełni rozwinął malarstwo gestu, wprowadzając do kanonu polskiej sztuki informel. Fascynacją tasyzmem była wynikiem otwartości artysty na zachodnie koncepcje artystyczne, w tym abstrakcję niegeometryczną, włączanie w przestrzeń obrazu przedmiotów pozamalarskich i poszukiwanie nowatorskich rozwiązań kolorystycznych w obrębie stonowanych, wręcz monochromatycznych zestawień. Swoje inspiracje czerpał z bezpośredniego obcowania z pracami Wolsa, Jeana Fautriera, Georges Mathieu i Jacksona Pollocka w Paryżu, do którego po wojnie wyjechał dwukrotnie – w 1947 i 1955. Już po powrocie, w 1956, zaczął tworzyć obrazy formalnie należące do propagowanego przez francuskiego krytyka Michela Tapiésa nurtu malarstwa akcji. Podobnie jak inni malarze gestu tytułuje je początkowo „Kompozycjami”, a potem „Peinture”, czyli „Obraz”. Okres swojej działalności z lat 1956–63 nazwał francuskim terminem „Informel”. Pisał o nim: „To była wydzielina mojego WNETRZA, gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy”.

Obrazy Tadeusza Kantora to zapisy żywiołowego gestu, także manifestacja wolności, która z kolei stała się załącznikiem wewnętrznego dramatu twórcy. Po zakończeniu fascynacji abstrakcją powrócił do figuratywizmu realizowanego przez Kantora w latach 40. wydawał się niemożliwy – artysta zaczął włączać w płaszczyznę płótna używane, nierzadko zniszczone przedmioty codziennego użytku, takie jak koperty, torby czy parasole, które przeistaczały obraz w relief.

Zachodnia krytyka w „Informelach” Kantora dostrzegła nowatorskie podejście do płaszczyzny obrazu, świeżość spojrzenia na abstrakcję i wyjątkową ekspresję gestu. Twórca wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą, m.in. w Paryżu i Tel Awiwie. Dla artysty tworzenie obrazu, który sam w sobie był „żywym organizmem”, stało się praktyką performatywną, którą realizował później również w swoim teatrze. Jak pisał Borowski: „Malarstwo informel było ‘wielką przygodą’ w twórczości Tadeusza Kantora – tak właśnie określał artysta ten etap drogi artystycznej (...). Malowanie stawało się rodzajem gry hazardowej stwarzającej możliwość zrealizowania dzieła na bazie spontanicznego, wręcz szpatynicznego gestu (nowa technika rozlewania farby na płótno zastawiała tu wiele pułapek). (...) Decyzja zrobienia pierwszego (i jedyne) kroku w stronę sztuki abstrakcyjnej, którą w istocie, choć w zupełnie nowym wydaniu, było malarstwo informel – musiała być dla Kantora decyzją trudną (...). W tej pozornej obcości nowej abstrakcji odnajdywał jednak wątki bardzo dla siebie bliskie (...). Odpowiadał mu w informelu negatywny stosunek do wszelkiej kalkulacji i skrupowania intelektualnego. Pochwylił też entuzjazm, a nawet przejawiał rolę przypadku w procesie tworzenia obrazu (...). Malarstwo informel stało się dla artysty ‘manifestacją życia’, akcentowaną z całym naciskiem ‘kontynuacją nie sztuki, ale życia’ (Wiesław Borowski, Wielka przygoda [w:] Tadeusz Kantor informel, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków 1999).







38 †

## **JAN LEBENSTEIN**

1930-1999

**"La course pétrifiée" ("Brzeg skamieniały"), 1964**

olej/piótno, 81 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 64'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Lebenstein | "La course pétrifiée" | 1964 | 60 11'

opisany na odwrociu na płótnie zawiniętym na krosno: 'La course pétrifiée'

na odwrociu na płótnie dwie okrągłe pieczętki (nieczytelne)

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 000 - 33 000 EUR

### **POCHODZENIE:**

spadkobiercy artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

### **LITERATURA:**

Jerzy Stajuda, Rozmowa z Janem Lebensteinem, „Współczesność” 27 IV 1965, s. 7 (il.)







Jan Lebenstein był jednym z najważniejszych artystów polskiej sceny powojennej. W historii zapisał się przede wszystkim swoimi charakterystycznymi „figurami osiowymi” – niemal abstrakcyjnymi kompozycjami budowanymi gęsto nakładaną farbą, o bogatej fakturze, osadzonymi na centralnych osiach symetrii. Wypracowany przez lata styl malowania był na tyle wyjątkowy, że dzieła Lebensteina nie sposób pomylić z kimkolwiek innym.

W 1957 na dobre porzucił malarstwo przedstawieniowe na rzecz hieratycznych idoli, a w sześć lat później główne miejsce w alfabecie przedstawień artysty zajęły wizerunki zwierząt. Figury osiowe ustąpiły miejsca nowemu bestiariuszowi, które rozwijał przez wiele kolejnych lat. Wówczas Lebenstein zwrócił się w stronę malowania w poziomie, materia grubo kładzionej farby, wyzbył się jednocześnie graficznego rysunku, często obecnego w jego dotychczasowym malarstwie.

„Formalny rozwój prowadzący malarza do stworzenia formy jego bestii polegał na zagęszczeniu farby, wypukleniu masy obrazu, nadaniu mu reliefowości. Malarz nie krył bezpośrednich inspiracji paleontologicznych. Z pewną dumą powoływał się na słowa kustosza paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, który po obejrzeniu prac artysty stwierdził, że przedstawione zwierzęta są fantastyczne, ale anatomicznie prawdopodobne. Jest to tym istotniejsze, że anatomia całkowicie wyraża sens istnienia bestii. W obrazach nie ma narracji, zwierzęta znajdują się w nieokreślonej przestrzeni, nie ma nic, co odrywałoby uwagę odbiorcy ich stwardniałej skóry, mięśni i kręgow” (Maria Marszałek, *Pogranicze Bestiarium i humanitarium w ilustracjach Jana Lebensteina do Folwarku zwierzęcego George’a Orwella*, „ARTYkuły”, nr 5-6/2011-2012, s. 6-7).

„Bieg skamieniały” to praca należąca do kanonicznych przedstawień w dorobku Jana Lebensteina. Około 1963 artysta przebywający już od czterech lat w Paryżu i rozwijający międzynarodową karierę przewartościowuje swoją ideę sztuki: bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w kompozycji postać dzikiej bestii zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie” kształty. Pojawia się „Bestiarium” – nowy cykl, inspirowany po części mitycznymi potworami i postaciami nawiązującymi do sztuki asyryjskiej, sumeryjskiej, babilońskiej, którą artysta podziwiał w Luwrze, a także skamielinami, które artysta oglądał w paryskim Muzeum Historii Naturalnej. Pierwsze prezentacje nowych dzieł mają miejsce na wystawach indywidualnych w Rzymie i Mediolanie. Rok później, na obszernej wystawie w Palais des Beaux-Arts w Brukseli, artysta ma szansę zaprezentować swoją dotychczasową drogę twórczą: od „figur kreślonych”, przez „figury osiowe”, po „struktury horyzontalne” z serii Bestiarium. W rozmowie z krytykiem i artystą Jerzym Stajudą opublikowanej w 1965 Lebenstein wspominał: „Zwierzęta” wynikają w pewnej mierze z figur osiowych. Tam oczywiście była jakaś ‘matematyka’, mocno uwidoczniła statyczna konstrukcja, jak mówiono – hieratyczność. ‘Zwierzęta’ są inaczej profilowane przede wszystkim. Miałem zamiar pokazać w tym cyklu zjawiska zastygłe w ruchu, może lepiej powiedzieć – w skurczu” (Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo. Z Janem Lebensteinem rozmawia Jerzy Stajuda, „Współczesność” nr 7-8, 1965, [cyt. za:] Jan Lebenstein, *Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i opracowanie Andrzej Wat i Danuta Wróblewska, Warszawa 2004, s. 30).

Wypełniająca niemal cały kadr płótna bestia przypomina mitycznego byka – symbol męskości, siły i dominacji. Skrupulatnie opracowana twarz i grzbiet zwierzęcia „wyciąga” tę postać ku górze. Z kolei bardziej szkicowo opracowana partia nóg spowita jest w mroku. Charakterystyczny sposób nakładania farby przez artystę zbliża przedstawienie do formy reliefu migoczącego zniuansowanymi drobkami szlachetnych pigmentów.

Jan Lebenstein, „Carapace”, 1964. Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



Jan Lebenstein, „Jardiner”, 1965. Kolekcja prywatna, Paryż





39 †

## JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Faune galant", 1989

olej/płótno, 65 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1989 | "Faune galant"'

estymacja:

**60 000 - 90 000 PLN**

14 000 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Ketterer Kunst, 2018

kolekcja prywatna, Polska

Zdefiniowane, nagie postaci, bestie, hybrydy ludzi i zwierząt, stwory zwierzęce i różne mitologiczne potwory to bohaterowie malarstwa Jana Lebensteina powstające w latach 60. i 70. Ta niezwykła menażeria ujęta niekiedy w surrealistycznym kostiumie, innym razem w poetyce groteski, czasem – jawnie pornograficzna – jest interesująca nie tylko ze względu na swoją barwność, ale również osadzenie w biografii artysty. Lebenstein zwrócił się do sztuki figuratywnej około 1963, po latach poszukiwań, zdawałoby się, bliższych abstrakcji. Był to zwrot zaskakujący nie tylko dla najbliższych artysty, ale także krytyki artystycznej. Tworzone przez artystę w latach 1958-62 figury osiowe przyniosły mu nie tylko I nagrodę na Biennale Młodych w Paryżu w 1959, uznanie krytyków, liczne wystawy, ale też finansowy sukces. Lebenstein mógł z powodzeniem kontynuować cykl lub zwrócić się ku jednemu z modnych ówczesnie kierunków i dalej być artystą pierwszego obiegu. Lebenstein postanowił postąpić jednak wbrew artystycznym modom i oczekiwaniom publiczności. Wzięcie na warsztat postaci ludzkiej, czerpanie z tradycji surrealizmu i mitologii było gestem niezwykle śmiałym i dowodzącym pewności siebie. Należy pamiętać jednak, że artysta wcześniej zasłynął swoim nonkonformizmem (Lebenstein zepchnął w gniewie ze schodów Pierre'a Restany, papieża francuskiego pop-artu).

Geneza powrotu Lebensteina do sztuki figuratywnej jest złożona. Przedstawiające obrazy tego artysty nie są wykalkulowanym na komercyjny sukces zapożyczeniem ze sztuki innych artystów. Wypowiedzi tego malarza i bliskich mu przyjaciół (Konstanty Jeleński, Piotr Kłoczowski) dowodzą, że artysta traktował swoją sztukę jako ekran projekcji własnych lęków i fantazji. Menażeria zaludniająca płótna Lebensteina to postaci nękające jego wyobraźnię. Czesław Miłosz w jednym z pośmiertnych wspomnień poświęconych Lebensteinowi przytoczył charakterystyczną anegdotę opisującą stosunek sztuki do życia. Na początku lat 70. Lebenstein gościł u Miłoszów w Berkley, szukając oderwania po jakiejś bliżej nieznannej nieudanej historii miłosnej. Znalazłszy na plaży duży korzeń wyrzucony przez fale na brzeg, postanowił przerobić go na rzeźbę. Opracował w drewnie rodzaj potwornego portretu – maski Meduzy. Miłoszowi powiedział, że ta demoniczna twarz to obraz ukochanej kobiety.





40 †

**TERESA PAĞOWSKA**

1926-2007

**"Spacer w chmurach ze Smugą - pożegnanie", 1959/1968**

akryl, olej/piótno, 149 x 130,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP. 68'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1968 |

SPACER W CHMURZE ZE SMUGĄ - POŻEGNANIE - 1959 + 1968 | 150 x 130 cm'

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

55 000 - 77 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od spadkobierców artystki

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK,

Warszawa, 2008

**LITERATURA:**

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy,

Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 27 (il.)







Teresa Pagowska, „Dziewczyna i pies II”, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum



Teresa Pagowska, „Koty”, 1985. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Prezentowana praca łączy w sobie wiele elementów charakterystycznych dla klasycznego okresu twórczości Teresy Pagowskiej. Widoczna jest na tym obrazie sylwetka ludzka oraz dwie figury zwierząt. To właśnie motywy, które najczęściej i najchętniej obrazowała malarka. W przypadku postaci ludzkich były to oczywiście kobiety, często nagie. W prezentowanej pracy człowiek (kobieta?) i zwierzęta wchodzi w interakcję. Wszyscy bohaterowie są poruszeni. Wrażenie ruchu i vitalności potęguje malarski, swobodny styl operujący szeroką plamą. Sylwetki są płaskie, jakby namalowane za pomocą szablonu. Powstało w ten sposób przedstawienie charakteryzujące się wizualną swobodą i barwną lekkością.

W II połowie lat 50. zaczął kształtować się indywidualny styl artystki. Wówczas Pagowska rozpoczęła malowanie aktów – wtedy jeszcze mocnych, budowanych z ostrych zestawień kolorystycznych. Schyłek dziesięciolecia przynosi określenie nowego toru poszukiwań artystycznych – „określające wszystko niedopowiedzenie” (Krzysztof Lipka). Prace z tego okresu cechuje niezwykła synteza, zakrawająca niemal na abstrakcję. W latach 60.

Pagowska zaczęła malować słynny cykl „Dni”, który został pokazany w stołecznej Zachęcie w 1966. Obok nich powstawały dzieła niejednokrotnie tytułowane jedynie liczbą. To w nich w pełen sposób objawia się esencja dzieła Pagowskiej: „Wydaje się, że Pagowska, jak większość zapewne twórców XX wieku, wierzyła w to, że nowoczesność wymaga powściągnięcia wylewności, emfazy, patosu i wszelkich gestów. Dlatego sięgała po tematy z życia, z najbliższego otoczenia, z rzeczywistości potocznej, pokazywała zwykle kobietę we wnętrzu lub nieokreślonej przestrzeni, czasem z drugą, słabiej zdefiniowaną osobą czy bodaj z jakimś zarysem postaci, z mniej czy więcej kochanym zwierzęciem, uchwyconą w prostym geście, podczas działania wynikającego z konwencjonalnych zachowań i życiowego musu. Wydawałoby się, że tego rodzaju sztuka powinna być całkowicie beznamiętna. I coś z tej beznamiętności w malarstwie Pagowskiej faktycznie jest, jej postaci, które wykonują powszednie czynności, są dyskretne, jakby się świadomie starały nie pokazywać po sobie, do jakiego stopnia przeżywają owe banalne zachowania. Rozwibrowane od wewnątrz, usiłują powściągnąć przed widzem emocje; tak właśnie jak nowoczesny artysta w swojej sztuce” (Krzysztof Lipka, Przesypywanie czasu. O twórczości Teresy Pagowskiej, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 33).

Artystka wielokrotnie podkreślała, że w centrum jej zainteresowań pozostaje człowiek jako istota zawierająca w sobie najwięcej treści. Charakterystyczne dla jej malarstwa było tworzenie sylwet ludzkich pozbawionych poszczególnych członków, najczęściej głowy, artystka wyznała: „(...) przez wiele lat bałam się głowy, twarzy, malowanie ich było zawsze dla mnie problemem. Uważam, że wszystko można przełożyć na abstrakcję” (Ostatnie obrazy, rozmowa Teresy Pagowskiej z Katarzyną Sołtan i Piotrem Młodożeńcem, „Art&Business”, nr 3, 2007, s. 5). Pagowska przyznawała także, że starała się w płótnach nie zawrzeć za wiele z siebie, nawet gdy z nim obcowwała, spoglądała na nie przez wiele godzin. Czasami dochodząc do wniosku, że jest „przeładowane”, zanosila płótno do wanny, aby szczotką zmyć to, co uważała za nadmiar. Balansowanie między abstrakcją a obrazem figury ludzkiej w twórczości Pagowskiej z lat 60. wydobyl trafnie jeden z krytyków: „Halucynacyjna fascynacja obrazu informel rodzi w płótnach Pagowskiej postać ludzką, na razie jakby tylko jedną z możliwości interpretacji ruchliwych układów światła i cienistych głębi. Formy ciała ukazują się tak nieoczekiwanie jak zmienna fluktuacja farb. Ale występowanie ich coraz wyraźniej nabiera cech rytmicznych – jak wspomnienia ginące i stopniowo, falami, powracające do świadomości. I choć logika następstw i powiązań poddana jest swobodnej dowolności, czujemy obecność – w obrazach czy też w nas samych – ludzkiego integrum. Ciało, fizyczny nosiciel wszystkiego, co ludzkie, objawia raz jeszcze swoją patetyczną moc” (Zdzisław Kępiński, „IL Qua drante”, nr 13, 1962).

41 †

## TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

### "À propos krynolina", 1993

akryl, tempera/płótno, 151 x 135 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany śr.d.: TP. 93'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 1993 KRYNOLINA 150 x 135 cm'

na przeciwległym krańcu odwrocia opis do poprzedniej kompozycji,

namalowanej na tymże płótnie: 'TERESA PAĞOWSKA | 1987 | PARASOL | 150 x 135 cm'

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

55 000 - 77 000 EUR

### POCHODZENIE:

Agra-art, 2009

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

### WYSTAWIANY:

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK,

Warszawa, 2008

### LITERATURA:

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy,

Galeria aTAK, Warszawa 2008, kat. 20, s. 190 (il.)

Teresa Pağowska. Malarstwo, [red.] Urszula Namiota, Małgorzata Waller, Muzeum

Narodowe w Poznaniu, Poznańska Galeria Nowa, Poznań 2003, s. 23, 53 (il.)

Teresa Pağowska [red.] Bożena Grochala, Warszawa 1996, s. 60 (il.)

„Malarstwo – jak każda sztuka – wymaga dużej wiedzy, ale nie wolno pokazywać jej na zewnątrz. Musi być ukryta w środku. Tak jak w środku nas ukryte są nasze sny, odczucia dźwięków czy zapachów, pragnienie poezji w różnych jej przejawach. Prawda zmyślenia, które niepokoi widza i również autora obrazu, jest jego siłą. Jeżeli uda się dotknąć tajemnicy, zawrzcć jej przeczcucie – a jednocześnie będzie to radosną grą, pobudzeniem i ośmieleniem wyobraźni – znaczy to, że zapisaliśmy sobie, swoje przeżycie świata”.

**Teresa Pağowska, 1986**







Teresa Pagowska, Warszawa, 1998, fot. Jacek Domiński / Reporter





Obrazy Teresy Pągowskiej cechuje lapidarność formy. Historie, które są w nich przedstawione, mają charakter anegdoty opowiedzianej językiem poetyckiego skrótu. Kluczową rolę odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka będąca czasem osią wydarzeń, a niekiedy tylko ich świadkiem. Tak jest też w przypadku obrazu „A propos krynolina”, znanego też jako „Krynolina z kotem”. Praca ta powstała w I połowie lat 90. na płótnie, na którym wcześniej znajdowała się kompozycja tytułowana „Parasol”, z jakiegoś powodu zamalowana przez artystkę.

Tym, co od zawsze cechowało prace Teresy Pągowskiej, była nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła jej malarstwo z tradycją kolorystyczną kontynuowaną przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała w latach 1950–64. Można uznać, że malarstwo Teresy Pągowskiej jest wyrazem wpływu techniki warsztatowej na sferę znaczeniową dzieła. Jednym z tego typu działań są monochromaty – fragmenty wydobyte poprzez wyizolowanie odpowiedniej części powierzchni i pozostawienie ich w surowym stanie, w postaci często niezagruntowanego płótna.

Z biegiem lat, co widoczne w kompozycji „A propos krynolina”, zauważalne jest u Pągowskiej coraz obfitsze stosowanie bieli. Rozległe białe połacie kontrastują z monochromatami, przynosząc niespodziewane efekty. Rozjaśniona paleta niejednokrotnie ubogacana była fosforyzującymi kolorami, przesywając oko widza: w przypadku „Krynoliny” jest to ostry róż. Tym samym coraz wyraźniej i bardziej zdecydowanie kontrast jako zasada kompozycyjna zajmuje miejsce stonowania płócien. Choć trudno jest jednoznacznie zaszerzegać oryginalną twórczość Teresy Pągowskiej, nowa figuracja jest nurtem, z którym artystka związała się najślisz. Związek ten jednak nie był całkowity. Dobrze podsumował to Krzysztof Lipka: „Jeżeli wyróżnikiem nowej figuracji była skłonność do uczuciowej przesady, do konwulsyjnej, okrutnej, tragicznej czy ośmieszającej interpretacji sylwetki ludzkiej, to żadnego z tych określeń nie można zastosować do wizerunków człowieka na obrazach Pągowskiej. Jeżeli bowiem nawet mamy u niej do czynienia z pewną dokumentacją ludzkiej niezręczności czy bezradności, to zawsze jest ona prowadzona z sympatią, akceptacją i osobistym ciepłem ze strony autorki. Jej bohaterowie poruszają nas w tym czasie raczej swym niedomiarem niż nadmiarem ekspresyjnego zachowania” (Krzysztof Lipko, Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej) [w:] Przesypywanie czasu, katalog wystawy w Galerii aTak, Warszawa 2008, s. 67). Za granicą kierunku ten ukonstytuował się za sprawą wystawy „New Images of Man” w nowojorskim MoMA w 1959, której kuratorem był Peter Selz. „Wydarzenia mające wpływ na złożoność ludzkiej egzystencji w połowie XX wieku wywołały daleko głębsze poczucie osamotnienia i niepokoju. Obraz człowieka, który wyłania się z tych uczuć, niekiedy pokazuje godność, czasem desperację, zawsze zaś objawia wyjątkowość jednostki w konfrontacji z przeznaczeniem. Artyści zamiast formalnej struktury za punkt wyjścia przyjęli ludzkie dylematy. Bardziej niż esencja formy frapuje ich egzystencja”. Ten krótki cytat zaczerpnięty ze wstępu Selza do katalogu wystawy doskonale ilustruje pobudki twórców i charakteryzuje nową ikonografię, która wkrótce dotrzeć miała także do Polski – kraju, gdzie egzystencjalne rozterki spotęgowane były doświadczeniem wojny i jej reperkusjami. Prekursorską postawę reprezentowali Andrzej Wróblewski, Bronisław Wojciech Linke czy Jan Lebenstein, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci przejawiali już w latach politycznej odwilży. Teresa Pągowska, obok członków krakowskiej grupy Wprost, Janusza Przybylskiego czy Marka Sapetty, znalazła się w gronie artystów, którzy w latach 60. przekuli tę tendencję w jeden z najważniejszych w powojennej sztuce artystycznych manifestów na rzecz sztuki przedstawiającej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne.



42 †

**JÓZEF HAŁAS**

1927-2015

"Góra - P" ("Cielęce tańce"), 1987

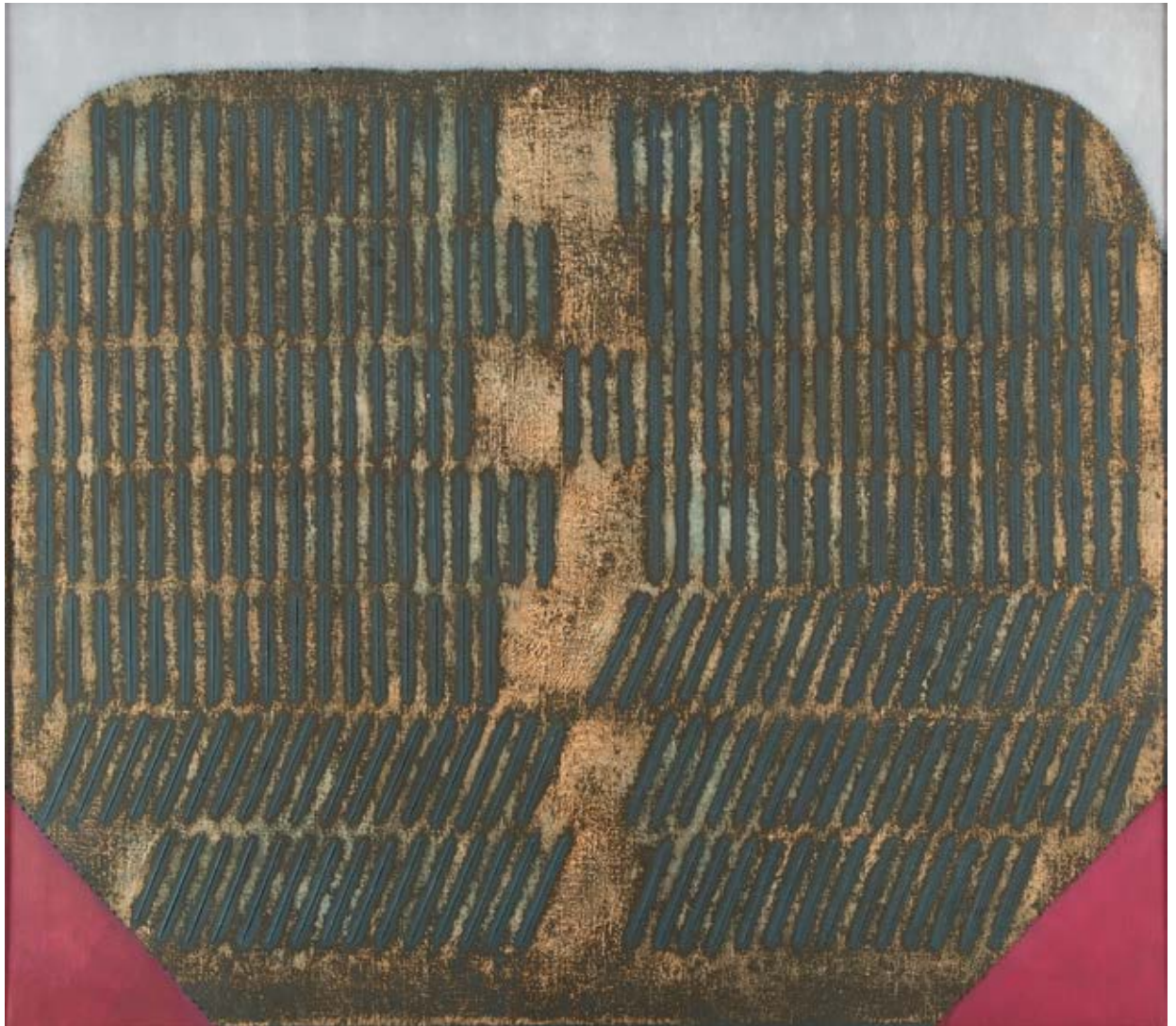
olej/piótno, 116 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'Góra P - cielęce tańce | JHałas | 87'

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

18 000 - 27 000 EUR



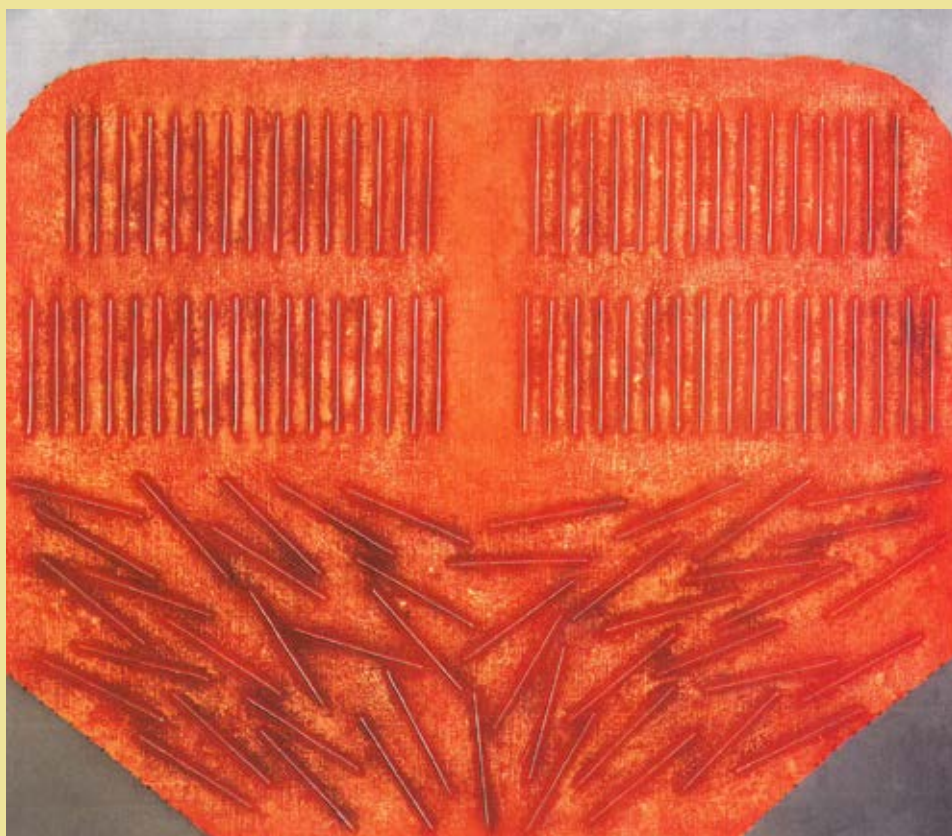


„Góra – P” należy do ikonicznych kompozycji Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych. Ukazuje syntetycznie przedstawiony krajobraz – pojedyncze wzgórze na tle szarego nieba. Powierzchnię geometrycznie zaprezentowanej góry artysta pokrył rzędami pionowych, a ku dołowi pochyłych podłużnych form, które symbolizują drzewa. Hałas zdynamizował przedstawienie, zamalowując dolne krawędzie na czerwono. Zabieg ten stanowi zarówno kompozycyjny, jak i kolorystyczny kontrast oparty o antysymetrię ciepłych i zimnych barw. Czerwone trójkąty są przeciwwagą dla zgaszonej plamy barwnej nieba.

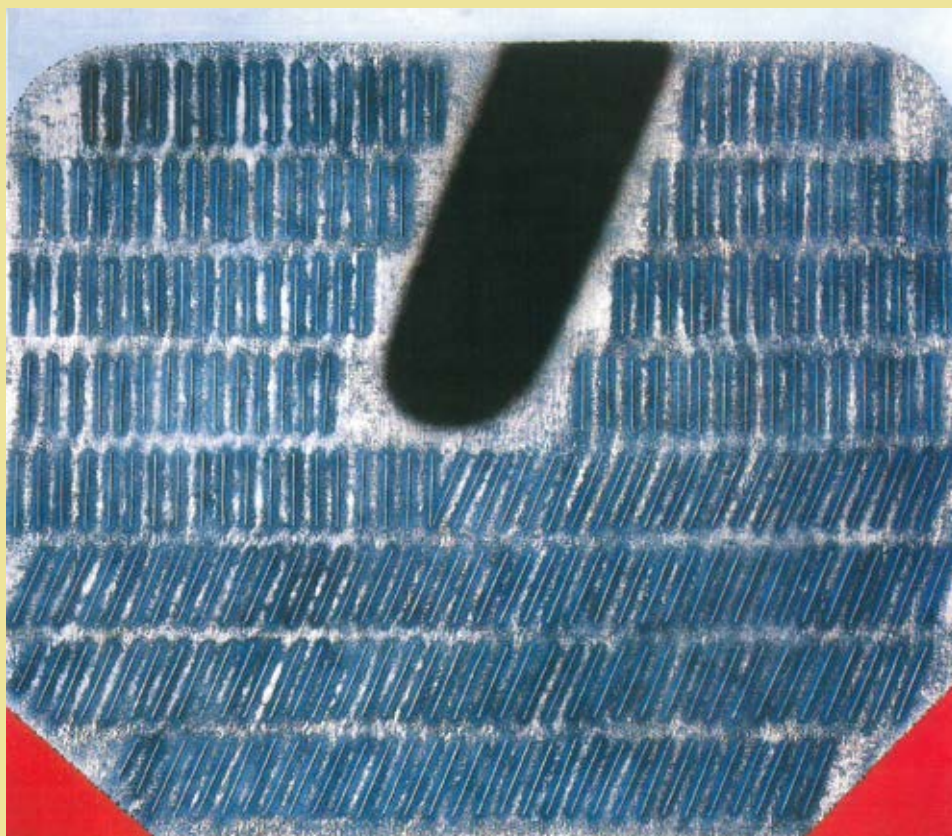
Według krytyków sztuka Józefa Hałasa, której doskonałym przykładem jest „Góra – P” z 1987 prezentowana w niniejszym katalogu, jest wynikiem sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa takie jak „Góra – P” miały za zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Miękkie plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody. Słowa Marcina Hermansdorfera: „Przyjęcie naczelnego schematu kompozycyjnego, wybieranie z krajobrazu tylko form, które uwzględniają ustaloną kompozycję twórczą, zbliża artystę do założeń nurtu geometrycznego. Całkowitemu przejściu w tę sferę twórczości przeciwdziała jednak jego wrażliwość na niuanse barwne, na subtelne zarysy kształtów i ogólną atmosferę pejzażu. Właściwości tych nie można przekazać inaczej, jak tylko przez włączenie do zwartej konstrukcji odpowiednio dobranych tonów przez podkreślenie rytmów płaszczyzny lub rozświetlenie mocniejszymi akcentami jej jednolitej masy” (Marcin Hermansdorfer, Józef Hałas [w:] *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Wrocław 1996, s. 62).

Zmarły w 2015 Józef Hałas należał do pokolenia mistrzów powojennej sztuki: Wojciecha Fangora, Stanisława Fijałkowskiego, Stefana Gierowskiego, Jana Tarasina. Urodził się w Nowym Sączu. Na przełomie lat 40. i 50. studiował w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta i Stanisława Dawskiego. We wcześniej twórczości inspirował się malarstwem Paula Klee. Malował liryczne kompozycje, posługując się ograniczoną ilością elementów i rozwiązań formalnych. W dekadzie lat 50. artysta rozpoczął też tworzyć kompozycje abstrakcyjne, stanowiące podbudowę dla jego późniejszych poszukiwań. Z czasem artysta wypracował własną formułę malarstwa na pograniczu abstrakcji i figuracji, która w późniejszym okresie była rozwijana przez takich artystów jak Tomasz Tatarczyk czy Leon Tarasewicz.





Józef Hałas, „Góra P-J”, 1987. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu



Józef Hałas, „Góra P-L”, 1988. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

43 †

**WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI**

1946

**Bez tytułu ("Obraz z dnia 27.07.79"), 1979**

olej/piótno, 46 x 61 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji:

'Włodzimierz Jan Zakrzewski 27.07. | 1979'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI | OBRAZ Z DNIA 27.07.1979 R. | 46 X 61 CM OLEJ, PŁÓTNO'

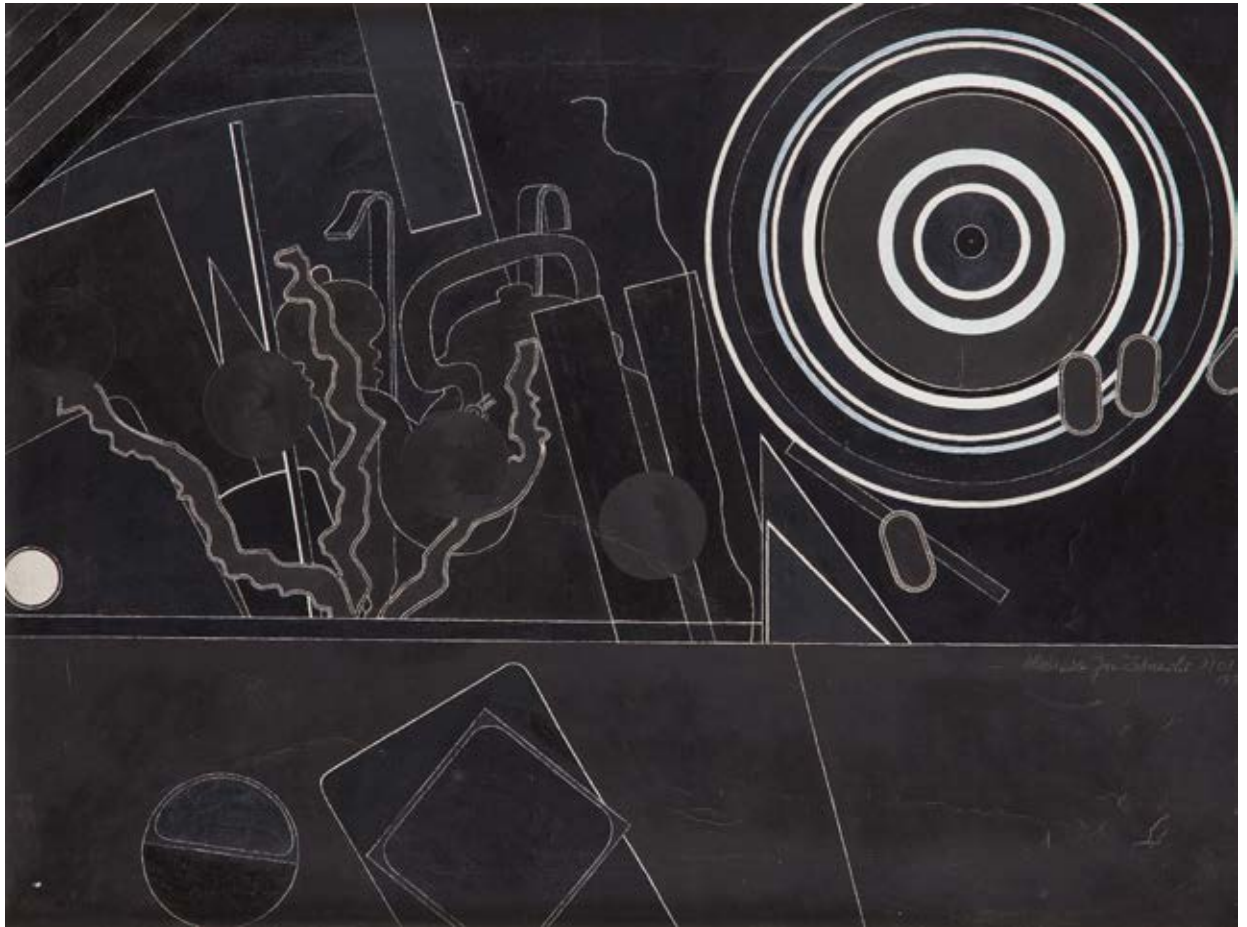
estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska





Włodzimierz Jan Zakrzewski pochodzi z artystycznej rodziny: jego ojciec, Włodzimierz Zakrzewski, był słynnym malarzem-weducistą, matka Elżbieta Owsepian-Zakrzewska, również trudniła się tą profesją. Malarz studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i w 1970 obronił dyplom w pracowni prof. Krystyny Łada-Studnickiej. Lata 70. to moment, w którym wykształcił się indywidualny styl artysty. Mimo że z czasem ewoluował, wiele z jego elementów utrzymało się przez wszystkie lata twórczości. Wczesne dzieła artysty charakteryzują się dużym uproszczeniem przedstawień. Jego pejzaże i martwe natury zbliżały się niemal do abstrakcji. „Budowane były wielopłaszczyznowo, z dynamicznych układów składających się z płaskich, barwnych form i ostrych, kategoriowych podziałów liniowych, często prowadzonych po diagonalach. Płasko kładziony kolor sąsiadował na jego obrazach z partiami półprzezroczystymi, malarskimi lub fragmentami pokrytymi geometrycznymi wzorami. W tamtym okresie artysta był szczególnie zainteresowany ukazaniem w konkretnym obrazie zmian, jakie zachodzą pod wpływem czasu” (Ewa Gorzałdek, profil artysty w serwisie culture.pl). W drugiej połowie lat 70. w dziełach Zakrzewskiego zaczęły pojawiać się znaki graficzne i ich pochodne. Malarz przedstawiał obrysy przedmiotów, liter, figury geometryczne. Tego rodzaju formy zauważyć można również w prezentowanym w katalogu dziele „Obraz z dnia 27.07.79”. Niemalże monochromatyczna kompozycja została zbudowana tu na subtelnych zarysach nieznanymi przedmiotów oraz okręgów. Na początku lat 80. artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie kontynuował pracę w obranej konwencji, dążąc jednak do coraz większych uproszczeń.

Anda Rottenberg pisała o nim: „Włodzimierz Jan Zakrzewski przez lata zajęty był rozważaniami nad funkcjonowaniem we współczesności klasycznych tematów malarskich: pejzażu i martwej natury. Doprowadzał te malarskie archetypy do rozmaitych konkluzji; raz była to – tworzona na zimno – imitacja ‘malarstwa ruchu’, innym razem oszczędna abstrakcja geometryczna. Z biegiem lat treścią jego twórczości stała się autobiografia. W obrębie jednego płótna godził artysta fragmenty wspomnień o widzianych miejscach i przeżytych wydarzeniach – osobistych i publicznych – z wysiłkiem zgłębiania własnej tożsamości człowieka i artysty. Na płótnach Zakrzewskiego widzimy więc nakładające się na siebie obrazy, rysunki i symbole, nie zawsze budujące jedną semantyczną całość – jak nielogiczne są strzępy wspomnień pomieszane ze snami. W ostatnim okresie artysta wyszedł w swej twórczości poza dwuwymiarową przestrzeń malarską i buduje skomplikowane, wieloelementowe narracje, stopniowo wprowadzając wodza w zagadnienia wykraczające poza osobiste problemy, w doświadczanie historii” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2020, s. 201).

W działaniach Zakrzewskiego można zauważyć osadzenie w tradycji malarstwa polskiego i europejskiego, przede wszystkim szkołę Piotra Potworowskiego i słynnych twórców martwych natur: Giorgio Morandiego oraz Amédée Ozenfanta. Zakrzewski był również związany z polską awangardą. W wywiadzie z Adamem Mazurem przyznawał: [o Stażewskim] Tak, znałem go, komentował moje obrazy. Tutaj jest zdjęcie z 1979 roku w mojej pracowni. Stażewski mnie wspierał, był moim mentorem. Ciągłe powtarzał: ‘Upraszczaaj, upraszczaaj, upraszczaaj’. Chyba nie zastosowałem się do jego rad. Upraszczenie jest tak samo ważne jak komplikowanie... Poznałem przez niego Ankę Ptaszkowską, podczas wyjazdu do Paryża. Ze Stażewskim miałem szczególny związek, zwłaszcza w kontekście mojego ojca, socrealizmu i tak dalej (...) Ryszard Winiarski, Kajetan Sosnowski... Nie mówię tutaj o Tomku Ciecierskim, z którym spotkałem się w jednej klasie liceum, a potem równolegle studio-aliśmy malarstwo na ASP i mieliśmy przez lata wspólnie szereg wystaw. Winiarski powiedział mi pod koniec lat 70.: ‘Włodku, mieliśmy z tobą problem, bo niby jesteś malarzem, ale z drugiej strony coś kombinujesz’. Po chwili dodał: ‘Wiesz, stwierdziliśmy jednak, że jesteś OK’ (Włodzimierz Jan Zakrzewski w rozmowie z Adamem Mazurem [w:] Punkt zwrotny. Rozmowa z Włodzimierzem Janem Zakrzewskim, „Szum”, 25.11.2016, dostęp: <https://magazynszum.pl/punkt-zwrotny/>).







44 †

## JÓZEF ROBAKOWSKI

1913-1987

### Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2003

akryl/płótno, 70 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski | [www.robakowski.net](http://www.robakowski.net)'

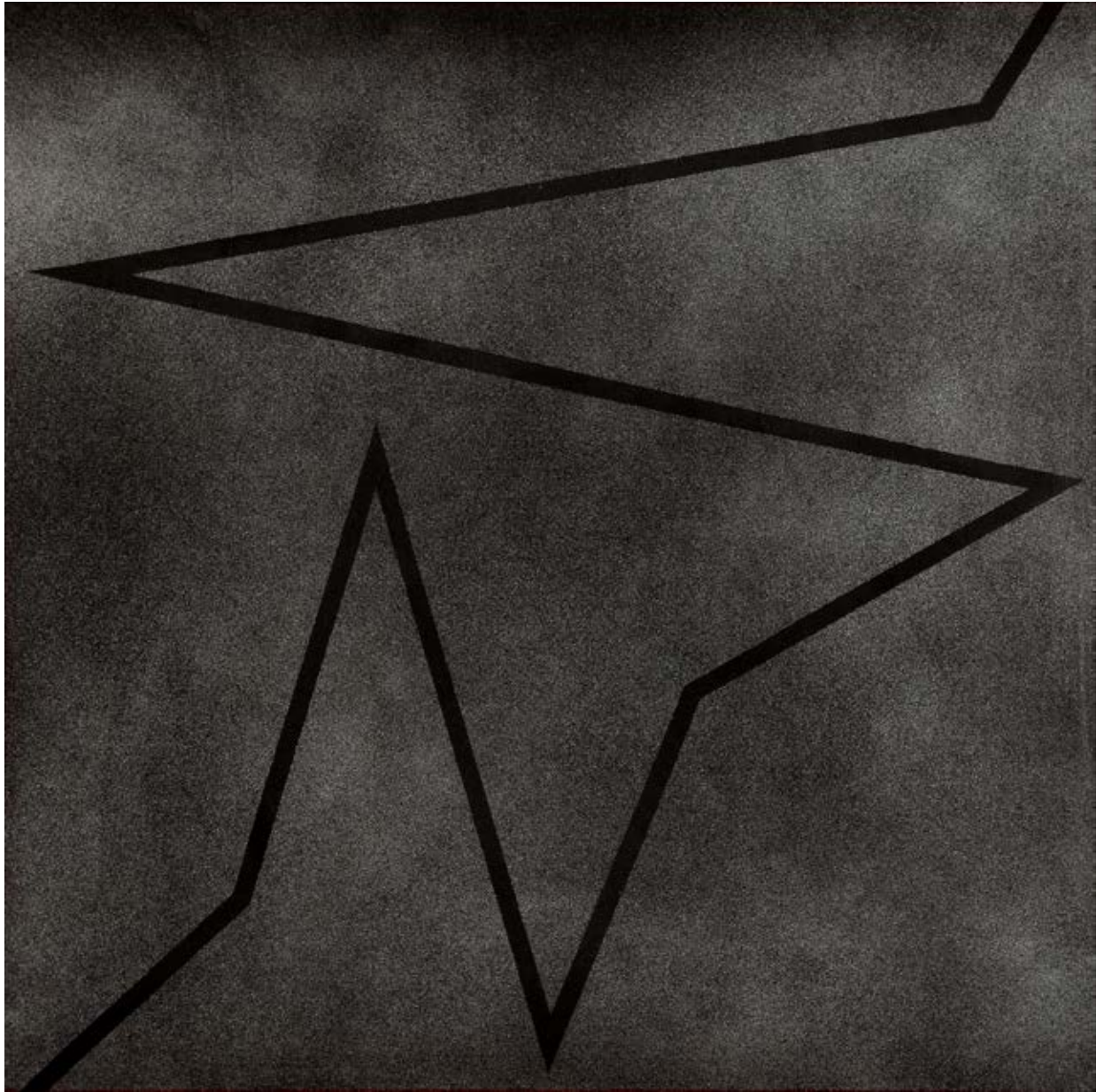
estymacja:

**20 000 – 30 000 PLN**

4 400 – 6 600 EUR

Cykl „Kątów energetycznych” Józef Robakowski realizował od 1975 roku przez kolejne 30 lat. Był on wyrazem rozważań nad problemem istnienia kątów jako kategorii geometrycznej, mającej bezpośrednie przełożenia na ludzkie stany emocjonalne. Dla Robakowskiego tytułowy „kąt” stał się osobistym fetyszem, swoistym znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Artysta pisał: „Mam intuicję, że dysponując trzema kątami uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii”. Napięcie, o którym pisze Robakowski, nieodłącznie wiąże się z rytmem. Potwierdza to obecność „Kątów energetycznych” na wystawie w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie „140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce” (22.07-27.08.2017). Choć może się takowa wydawać, interpretacja działalności twórczej Robakowskiego przez pryzmat eksperymentalnej muzyki elektronicznej i jej kultury nie jest ani nowa, ani zaskakująca. Będąc pionierem sztuki eksperymentalnej, artysta łączył to, co wizualne, z tym, co audialne. Przykładem może być film z 1971 „Prostokąt dynamiczny”: konceptualna animacja wraz z muzyką Eugeniusza Rudnika, inżyniera i reżysera dźwięku, kompozytora i pioniera muzyki elektronicznej w Polsce.





45 †

## TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

### "Morze Czarne", 2007

olej/piótno, 90 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2007 | OL. PŁ. 90 X 90 | MORZE CZARNE'

na odwrociu drukowane naklejki domów aukcyjnych

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 700 - 11 000 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

Pejzaż w sztuce Tadeusza Dominika to charakterystyczny temat, który pojawia się w niej z dużą częstotliwością od końca lat 50. XX wieku. Jego specyfiką było syntetyczne uproszczenie motywów, które sprawiało, że kolejne kompozycje balansowały na krawędzi rozpoznawalności motywu. W późniejszych pracach przedstawiających na przykład „Pola” czy „Ogrody” artysta tworzył tak bardzo uogólnione motywy, że wyłącznie tytuły wskazywały na ich łączność ze światem widzialnym. Można nawet zadać pytanie, czy jakiegokolwiek rzeczywiste widoki były punktem wyjścia dla wielu spośród tych prac? Czy może obrazy de facto abstrakcyjne zyskiwały potem tytuły, które sugerowały następnie widzom, że mają jednak do czynienia z malarstwem przedstawiającym? W przypadku prezentowanego tutaj płótna pod tytułem „Morze Czarne” motyw jest nieco bardziej rozpoznawalny. Pozioma linia horyzontu wyznacza dość wyraźnie widok krajobrazu, niemniej jednak jego rozpoznanie bez nadanego tej pracy tytułu nie byłoby łatwe. Jest to cecha wielu obrazów tego artysty powstających w różnych okresach jego twórczości, malowanych w ciągu kilku dekad jej trwania.





46 †

## **KAJETAN SOSNOWSKI**

1913-1987

**Z cyklu "Układy równowartościowe", 1980**

plótno, 116 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI z cyklu "UKŁADY RÓWNOWARTOŚCIOWE" 116 x 116 plótno szyte 1980 No 2 Kajetan'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

14 000 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Białystok

„Poemat o świetle, które się rozszczępia i łączy w nieoczekiwaną syntezę, światło, które można oglądać, kontemplować. Warstwy światła nakładają się na siebie jak obrazy z różnych czasów na starych zabytkowych murach. Barwa prześwieca przez barwę, barwa dla barwy jest szybą. (...) Ruch światła na obrazach Kajetana Sosnowskiego przebiega tak, jakby wirowały nam przed oczami słoje świeżo spiłowanych drzew ledwo tknięte przez działanie słońca, lecz przepięknie potężnym głodem światło, którym z wolna, kuliście nabrzmiewają. (...) Światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów nieznanego”.

Arnold Słucki, *Poemat o świetle*, „Tygodnik Literacki” 1965, nr 27, s. 5





# „PRZEDOSTATNI ETAP UPRASZCZANIA”

Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się niespotykanym u innych ówczesnych artystów logicznym wynikaniem form. Artysta tworzył dzieła w cyklach, z których każdy krążył wokół konkretnej dominanty. W ten sposób w dorobku malarza znalazły się monochromatyczne serie obrazów białych oraz pustych z przełomu lat 50. i 60. Od końca lat 60. Sosnowski zaczął skłaniać się ku twórczości abstrakcyjnej, swoją twórczą uwagę skupiając na zagadnieniach związanych z technicznym, fizycznym i teoretycznym powstawaniem dzieła sztuki. Na początku lat 70. artysta rozpoczął prace nad cyklem „obrazów chemicznych” zwanym „Metalepseis”. Niemal równolegle zaczęła powstawać też seria „Katalipomenta” oparta na nowej koncepcji obrazów. Sosnowski stworzył w jej ramach dzieła zszywane z części płótna, które, wskutek różnego utkania wątku, w różny sposób odbijały od powierzchni światła. „Geometryczne w rysunku arbitralnych kreskach utworzonych z linii cięć i zszyć, były one strukturalne, a jednocześnie zmienne w kolorze, w zależności od kąta padania światła. Dostrzegalne bowiem kierunki przepływu wątku i osnowy zdzerżały się skośnie na liniach szwów” – pisała o nich Bożena Kowalska (Polska awangarda malarska 1945–1980, Warszawa 1988, s. 251). W 1977 Sosnowski zaczął tworzyć „Układy równowartościowe” – serię, w ramach której powstało prezentowane tu dzieło z 1980. Data ta była ważną cezurą w twórczości artysty – jeszcze w tym samym roku zaczęły powstawać dzieła wielobarwne, na które składały się części pociętych równo tkanin.

Jan Michalik pisał o tych pracach w kontekście procesu ekstremalnego upraszczania medium: „Narzędziem jest maszyna do szycia. Kawałki materiału o różnym nachyleniu osnowy, zszywane po skosach, po liniach prostych i po krzywych, tworzą monochromatyczne figury geometryczne, bardzo delikatnie zaznaczone przez różnie odbite światło. Dodatkowym urozmaicheniem bywa zmarszczenie materiału lub niedokończony szew. Subtelność zróżnicowania zarówno kolorystycznych płaszczyzn, jak i ich

krawędzi (szwów), jest nie do osiągnięcia przy pomocy tradycyjnych środków malarskich. Można uznać to za przedostatni etap upraszczania. Następny oznaczałby powierzchnię całkowicie gładką, jednorodną. Ten stan przedfinalny jest zatrzymaniem, kolorystyczną zjawą optyczną, migotliwym stanem równowagi chwiejnej. (...) Kajetan Sosnowski odbył długą, samotną i mozolną drogę, zanim udało mu się tak drastycznie zredukować swoje środki artystycznego wyrazu. Jego ponadczasowe spojrzenie na sztukę wyprzedza, jak sądzę, również dzisiejszą awangardę. A przecież zaczynał w pracowni prof. Pruszkowskiego, który bardziej tkwił w malarstwie renesansu i baroku niż we współczesnej mu rewolucji artystycznej początku XX wieku” (Jan Michalik, Przedostatni etap upraszczania [w] Kajetan Sosnowski. Obrazy szyte, katalog wystawy, Spa.spot. Prywatna galeria sztuki im. Jacka Sempolińskiego, Nałęczów 2017, s. 2).

Piękne w swej prostocie, ascetyczne i przemyślane kompozycje stanowiły nawiązującą do natury romantyczną refleksję nad procesem upływającego czasu. Sosnowski w swoich „szytych obrazach” chciał zwrócić uwagę na zagrożenie cywilizacyjne, na które nie powinniśmy pozostawać obojętni. W pracach malarz wykorzystywał głównie naturalne tkaniny – len i bawełnę. Tego rodzaju działanie wpisało się w proekologiczne tendencje, które zaczęły pojawiać się na polskiej scenie artystycznej w połowie lat 70. XX wieku.

„Obrazy szyte” można by nazwać eksperymentem badającym granice medium malarskiego. Tworząc go, Sosnowski odszedł od tradycyjnych narzędzi stosowanych przez artystów na rzecz podstawy malarstwa, jakim jest płótno. Dzieła Sosnowskiego to fenomen na rodzimej scenie artystycznej. Inne prace z serii znajdują się w najważniejszych muzeach w kraju, między innymi w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.





47 †

## **JADWIGA MAZIARSKA**

1913-2003

### **Bez tytułu, 1984**

olej/ płótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziariska |

Kraków, ul. Mikołajska 8/9 | wymiar: 120cm. x 100 cm. | 1984 r. poza katalogiem'

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 600 – 11 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Belgia

„Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam.  
Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się  
impuls – wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam  
także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi”.

**Jadwiga Maziariska**







W 1988 Bożena Kowalska pisała o Jadwidze Maziarskiej: „Mimo swego nowatorstwa Maziarska nie zdobyła w naszym kraju uznania należnego jej eksperymentowi” (Bożena Kowalska, Polska awangarda artystyczna 1945–1980, Warszawa 1988, s. 109). Twórczynię można dziś uznać za jedną z prekursorów malarstwa materii w kraju. W przeciwieństwie do innych artystów, którzy również prowadzili eksperymenty z tasiemcem, autorka wielu przełomowych kompozycji odrzuciła przypadek jako formę ekspresji.

Jadwiga Maziarska należała do II Grupy Krakowskiej oraz kręgu twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora. Świadomie unikała rozgłosu i nadmiernego komentowania swojej twórczości, wierząc, że ta powinna bronić się sama. Spowodowało to wieloletnie marginalizowanie jej dorobku artystycznego, często postrzeganego jako niespójny i niezrozumiały. Pozornie na wskroś abstrakcyjna sztuka Jadwigi Maziarskiej stanowiła wyraz najgłębszych myśli i uczuć artystki i wynikała z przeświadczenia o jedności człowieka ze światem. O swoim doświadczeniu malarskim pisała następująco: „Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls – wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi” (Jadwiga Maziarska, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, Kraków 1991, s. 57).

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z połowy lat 80. – czasu, w którym artystka zaczęła sięgać po bardziej zdecydowane barwy i korzystać z nich z dużą swobodą. Małgorzata Kitowska-Łysiak pisała o nich: „Obrazy z ostatnich lat życia robią wrażenie bardziej elastycznych, jakby powstały z ruchliwych form, luźno, które swobodnie przesympują się po powierzchni płócien, kolorystyka jest delikatniejsza, a faktura skromniejsza, pozbawiona strukturalnych fajerwerków (...). Wydaje się, że w latach 80. owe ‘wewnętrzne reguły istnienia’, do których poznania Maziarska cały czas dążyła, stały się dla niej na tyle czytelne, że czuła się zwolniona z obowiązku dalszych upartych studiów” (Małgorzata Kitowska-Łysiak, profil artystki w serwisie Culture.pl).

W ciągu kilku dekad swojej twórczości wielokrotnie zmieniała stylistykę i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak określił Bogusław Deptuła, tym, co najtrafniej charakteryzuje sztukę Maziarskiej, jest „prze-mienność”. Jej styl zmieniał się niezależnie od otoczenia. Artystka świadomie, z własnego wyboru, pozostawała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją twórczość. W przypadku Jadwigi Maziarskiej nawet ta najbardziej podstawowa kwalifikacja – abstrakcja i figuralność – nie jest łatwa. W 1998, kiedy nastąpiło ponowne odkrycie jej twórczości, okazało się, że prace, dotychczas uznawane za samorodne dzieła abstrakcyjne, mają swój rodowód w osobliwym zbiorze obrazów: fotografii wycinanych z pism ilustrowanych i gazet. Co ciekawe, choć za przyjaźnieni z nią artyści i krytycy wiedzieli o jej manii zbieractwa, nikt nie przypuszczał, że owe skrawki stanowią podstawę jej sztuki. Okazało się, że ów „Atlas Wyobrażonego” (jak kolekcję nazwali twórcy retrospektywnej wystawy Jadwigi Maziarskiej w CSW Zamek Ujazdowski) był używany jako bezpośrednia matryca malarska, z której wyłaniał się obraz. Maziarską interesowały rytmy, sekwencje, układy: ludzkich ciał na plaży, prętów rusztowań, budynków widzianych z lotu ptaka, komórek powiększonych pod mikroskopem. Artystka przenosiła fotograficzne kadry na płótno przy pomocy kratownicy. Zmieniały się skala, technika, faktura, ale prace były wierne swojemu pierwowzorowi. Być może taką proweniencję ma również kompozycja prezentowanej pracy. Z pozoru abstrakcyjna, przypomina regularną siatkę pajęczyny lub koncentrycznie zbudowanego miasta. Poprzez rozdzielanie kompozycji na poszczególne partie przez artystkę, można by wnioskować, że rozplanowanie obrazu powstało w sposób podobny do opisywanego wyżej: jak układanka ze skrawków fotografii. Warto przede wszystkim zauważyć tu lekkość, z jaką została namalowana kompozycja wibrująca żywymi kolorami.









48 †

## **PIOTR POTWOROWSKI**

1898–1962

### **Kompozycja**

olej/ płótno, 25,5 x 46 cm  
sygnowany na bletjramie: 'T. Potworowski'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

### **POCHODZENIE:**

Rempex, 2008

kolekcja prywatna, Polska

„Potworowski kreował własną formę abstrakcjonizmu. Nie potrzeba dociekań formalnych była źródłem jego ewolucji, ale dążenie do stworzenia uniwersalnej syntezy bogactwa wrażeń wzrokowych płynących z natury. Rezygnując z opisowości, wyrażał krajobraz samą tylko barwą, formą i rytmem. Z postimpresjonizmu zachował zrozumienie i wyczuloną wrażliwość na wzajemne oddziaływanie na siebie sąsiadujących elementów barwnych. Geometryzowane formy, często u niego spotykane, nie miały charakteru prób wydobywania czy podkreślenia konstrukcji, ale były malarską wersją perseweracyjnej poetyki”.

Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 123–124





49 †

## DANUTA URBANOWICZ

1932-2018

**Bez tytułu, 1963**

technika własna, kolaż, olej/ płótno, 48,5 x 90,5 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'DANUTA URBANOWICZ 1963'  
na odwrociu nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Agra-Art, 2012

kolekcja prywatna, Łódź

Danuta Urbanowicz była jedną z artystek Grupy Nowohuckiej, od 1961 wchodzącej w skład Grupy Krakowskiej. Wraz z Januszem Tarabumą, Wiktoorem Urbanowiczem, Julianem Jończykiem i Jerzym Wrońskim twórcy zgrupowali się początkowo pod szyldem Grupy 5-ciu. Grupa Nowohucka była jedną z najważniejszych formacji artystycznych w XX wieku w Polsce. W swoich działaniach artyści skupiali się na zagadnieniu malarstwa materii. O technice tworzenia Danuta Urbanowicz pisała: „W moich obrazach, dla wzbogacenia faktury, wprowadziłam jeszcze szycie. Przyklejałam więc, a na mokry klej nakładałam szycie. Cerowałam poszarpane blachy, aby uzyskać efekt wzmocnienia i kontrastu. Tam, gdzie się dało, podkładałam deseczkę pod spód i przybijałam do obrazu. Albo przykręcałam śrubami. Blachy przybijałam też do krawędzi obrazu.

Potem różni ludzie przywozili kleje z zagranicy (...) Płótna, tkaniny, poźółkłe koronki, lakierowane metale uzyskiwane z opakowań dzieciennych zabawek – miały ładną formę i kolor. Elementy drewniane, tkaniny z nadrukami napisów i znaków, stare makatki. Kawałki rozbitych lusterek, tablice rejestracyjne, szylidy, znaki ostrzegawcze, drzwiczki od pieca, naturalne tynki, sztuczne zaprawy. Epitafia, szylidziki. Zachlastane spodnie malarskie. Materie łączyłam kontrastowo: na przykład blachę z koronką utwardzoną na płaszczyźnie. To wszystko nadawało obrazom własny, niepowtarzalny wyraz” (Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuma, Kraków 2000, s. 167).





50 †

## JERZY STAJUDA

1936-1992

### Kompozycja, 1975

olej/ płótno, 65 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'STAJUDA/75'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Malarstwo Jerzego Stajudy można by uznać za część zjawiska nazywanego „abstrakcją liryczną”, jednak jest to kwalifikacja cokolwiek sztuczna, ponieważ był to artysta, który funkcjonował na uboczu, obok głównych nurtów świata sztuki. W swoim malarstwie Stajuda posługiwał się szerokimi, transparentnymi plamami barw, które dają wrażenie lekkości – wyglądają jak masy powietrza, przez które widoczny jest pejzaż. Nakładanie się na siebie kolejnych warstw transparentnej farby daje efekt przenikania się planów. Tworzy to iluzję pewnego rodzaju figuratywności. Przecinające się plany i linie sugerują obecność figur, które poprzez skojarzenia mogą być identyfikowane jako elementy pejzażu, chociaż cały czas obraz pozostaje w obrębie sztuki nieprzedstawiającej.

Stajuda był nie tylko artystą, ale też bardzo ważną postacią w świecie krytyki artystycznej. Przez wiele lat działał aktywnie jako krytyk sztuki, publikował swoje artykuły w ważnych czasopismach, a jego opinia miała duże znaczenie w ówczesnym dyskursie. Stajuda prowadził też salon, w którym spotykali się przedstawiciele środowiska artystycznego. Choć formuła sztuki, którą się zajmował, pozostawała dość konserwatywna, jego postać inspirowała również młodych. Byli wśród nich debiutujący w latach 90. XX wieku studenci słynnej „Kowalni”, pracowni prowadzonej na warszawskiej ASP. Zatem nawet grono awangardowych, młodych artystów ceniło Stajudę za jego poglądy, osobowość i stosunek do sztuki. Po śmierci tego autora ustanowiono nagrodę w dziedzinie krytyki artystycznej noszącą jego imię.



**LESZEK NOWOSIELSKI**

1918-1999

**Kompozycja niebieska, 1993**

olej, relief/piótno, 91 x 73 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | 1993'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 400 - 6 600 EUR

**WYSTAWIANY:**

Dom Galeria Hanny i Leszka Nowosielskich, wystawa dorobku, Podkowa Leśnia, 14.06.2008

Batalistyczne prace Hanny i Leszka Nowosielskich, Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa, 19.11.2009-25.01.2010

Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy”, wydawnictwo Agora, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 17.06.2010

Nowosielscy, Una vita per la ceramica, MIC Muzeum Międzynarodowe Ceramiki, Faenza, 2.09-3.10.2010

Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy”, wydawnictwo Agora, Pałac Magnani, Sala Carracci, Bolonia, 30.09.2010; Auditorium – Parco Della Musica, Sala delle Risonanze, 7.10-5.11.2010

L. Nowosielski, „L'amore polacco per la ceramica”, Muzeum Cara, Trieste Muggia, 10.06-3.08.2011

L. Nowosielski, Palazzo delle Stelline, Mediolan, 14.09-6.10.2011

Atelier Nowosielskich, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Zielona Brama, 11.03-15.05.2016

Atelier Nowosielskich, Stary Ratusz, Muzeum Okręgowe w Toruniu, od 16.09.2019

Choć Leszek Nowosielski znany jest głównie jako ceramik, w trakcie swojej aktywności twórczej z powodzeniem zajmował się również malarstwem. Początkowo artysta malował w popularnym przez kilka dekad XX wieku w Polsce stylu kolorystycznym. Wówczas, jak na kolorystę przystało, malował martwe natury oraz sceny rodzajowe, a także pejzaże. Uważa się, że jego zwrot w stronę abstrakcji, który dokonał się w późniejszym okresie twórczości, związany był z doświadczeniami w obszarze ceramiki. Chodzi tu tutaj dokładnie o opracowywanie abstrakcyjnych ornamentów, którymi artysta ozdabiał swoje ceramiczne wytwory. „Przewędrowały” one następnie z terakotowych plakiert na płótna.

Podobnie jak w pracy z ceramiką, zajmowanie się malarstwem abstrakcyjnym było dla Nowosielskiego okazją do zmierzenia się z problemem kształtowania materii. O ile w przypadku sztuki ceramicznej formowaniu podlegała plastyczna glina, o tyle w odniesieniu do malarstwa sztalugowego zadaniem dla artysty było kształtowanie faktury obrazu. To właśnie problem formowania powierzchni „rzeźbienia” w grubej warstwie farby zajmował artystę. Tym samym Nowosielski wytworzył własną formułę wpisującą się w nurt malarstwa materii, o tyle oryginalną, że mającą swoje źródło w związkach z ceramiką. Żłobienia i bruzdy na powierzchni obrazów artysta osiągał za pomocą specjalnych grzebień. Abstrakcje Nowosielskiego często były monochromami. Czasami artysta nadawał im metaforyczne tytuły. Malarska forma obrazów nie odpowiadała, rzecz jasna, semantycznej zawartości tytułu. Jednak poprzez konfrontację z nim pozwalała wytworzyć w wyobraźni różnorodne skojarzenia wywołane przez ten autorski, tekstowy dodatek.





52 †

## HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Chmura z zielonym akcentem", 1977

akryl/płyta pilśniowa, 43,5 x 62 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 77'  
na odwrociu nalepka z opisem inwentarzowym obrazu

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 300 - 5 500 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, [oprac.] Hanna Kotkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997, nr kat. 248, s. 289 (spis)

Tworzone przez Hilarego Krzysztofiaka kosmiczne pejzaże na pierwszy rzut oka przypominają abstrakcyjne, zanurzone w nasyconej kolorom przestrzeni konstrukcje, bryły lodu czy ukazane z lotu ptaka skaliste wzgórza, kłębowiska chmur czy mgławic o ostrych krawędziach rodem z późnogatycznych przedstawień. Tytuły niektórych z tych kompozycji zdradzają jednak swój pierwowzór: to pognieciona materia, kartka papieru czy chusteczki, której nowa, przestrzenna forma skłania artystę do utrwalenia jej kształtu i nadania mu nowego znaczenia. Powstałe w wyniku tych eksperymentów kompozycje noszą z jednej strony znamiona hiperrealizmu, z uwagi na precyzję w odwzorowaniu pierwotnego materiału. Z drugiej zaś strony metoda Hilarego zdaje się w dwójnasób nawiązywać do tradycji surreali-

zmu – pochylając się nad przedmiotami o niskiej wartości, proponując niespodziewane zestawienia obiektów, wreszcie – sugerując oniryczny, metafizyczny nastrój rodem z kompozycji Maxa Ernsta.

Prezentowana kompozycja pochodzi z końca lat 70., okresu, w którym powstawały najciekawsze bodaj prace artysty. Cykl realizowany był przez malarza do końca życia, przerwanej niespodziewaną śmiercią w 1979. Seria, nazywana również obrazami kosmicznymi, przedstawiała oniryczne pejzaże budowane na podstawie zwykłych przedmiotów i narzędzi. Zastosowane przez Hilarego środki artystyczne pozwalają wydobyć „niesamowitość” obiektów, które zobrazował.





53 †

## ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

### Kompozycja z chińskimi maskami, 1955

olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 55'

opisany na odwrociu: 'Kobzdej 55'

na odwrociu nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 700 - 11 000 EUR

#### POCHODZENIE:

Agra-Art, 2001

kolekcja prywatna, Polska

#### LITERATURA:

Poradnik polskiego kolekcjonera, [red.] Barbara Banaś, Kraków 2003 (il.)

Połowa lat 50. to czas ogromnych przemian w twórczości Aleksandra Kobzdeja. Wówczas artysta maluje ostatnie obrazy w konwencji socrealistycznej w cyklu „Gęstwiny” (1955) i zaczyna zwracać się w stronę sztuki abstrakcyjnej. W 1954 podróżuje również na Wschód – do Wietnamu i Chin, wskutek czego zaczyna interesować się twórczością nieprzedstawiającą. Zachowane liczne rysunki są niezwykle ciekawymi dokumentami tej znaczącej wyprawy. W 2 połowie lat 50. malarz wyruszył również na Zachód, gdzie zetknął się ze współczesną twórczością europejską. Niedługo po tym zyskał międzynarodowy rozgłos między innymi za sprawą wygrania głównej nagrody na Biennale w São Paulo. Obrazy z końca lat 50. wyróżniały się dość formalną strukturą i budowane były z charakterystycznych, odważnych plam barwnych o dużym zróżnicowaniu fakturowym. Reprodukowane obok dzieło jest nietypowym dla artysty przedstawieniem martwej natury, znajdującym się na pograniczu twórczości Kobzdeja w nurcie realistycznym oraz zwracania się w stronę coraz większego uproszczenia i malarstwa materii. Odnaleźć w niej również można echa fascynacji kulturą Wschodu uwidaczniające się w przedstawieniach masek umieszczonych w kompozycji martwej natury.



54 †

**ALEKSANDER KOBZDEJ**

1920-1972

**"Trzech braci", 1965**

olej/piótno, 98 x 82 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1965'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Aleksander Kobzdej | Villa Hügel | 1965 | 3 Brüder | „3 BRACI” | Rechts | 87 x 82 |  
Edkowi - Olek | 16.1.1968'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 800 - 13 200 EUR

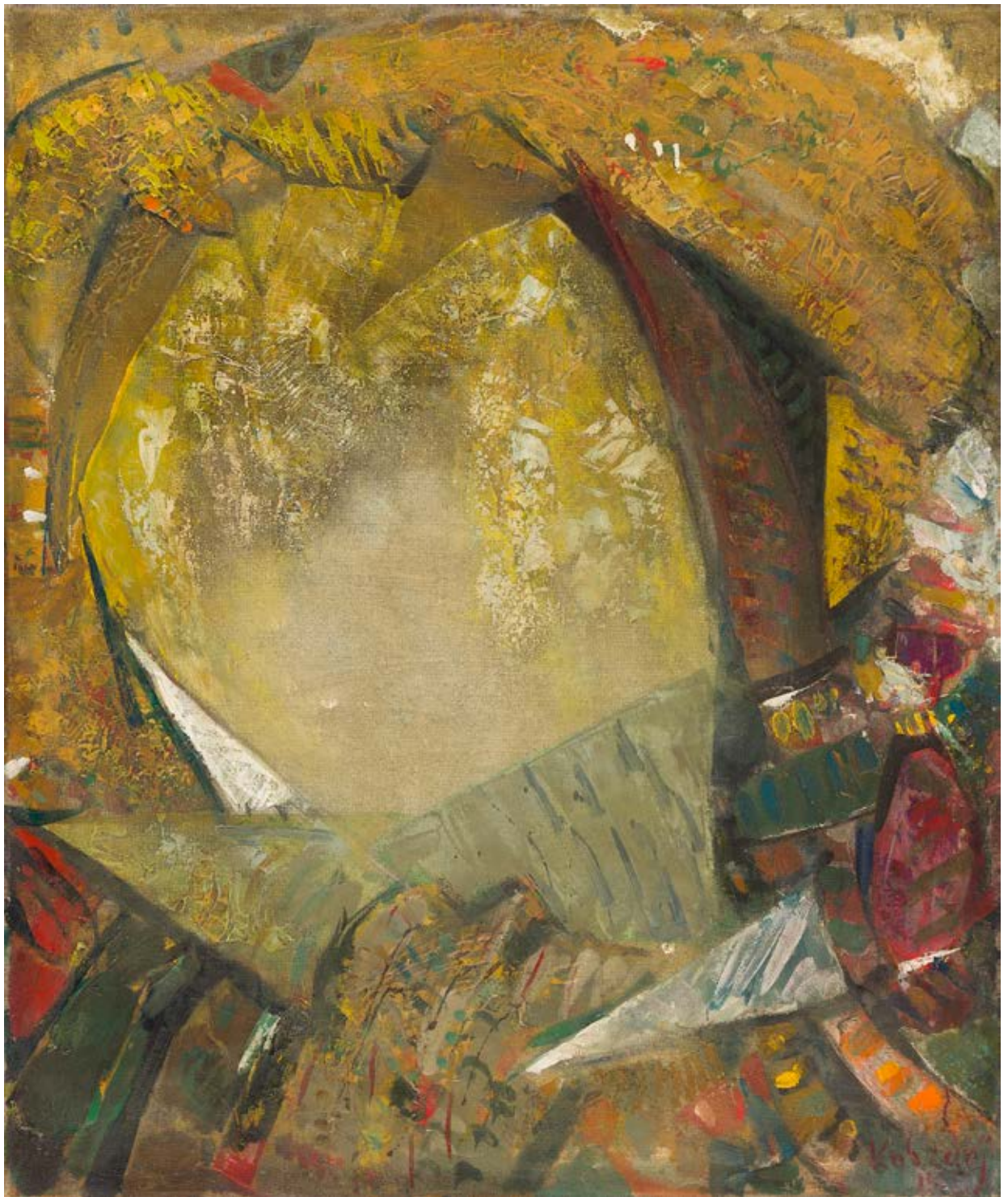
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Jeżeli idzie o Kobzdeja, nie interesuje się on problemem dat, nie pisze manifestów a jedynie 'propos', to co pisze jest wprawdzie rozsądne, ale nie spełnia warunków doktryny on się nawet upiera, że doktryny są szkodliwe. Pozornie więc Kobzdej nie stwarza konkurencji. Jednak zmienia się, a prawa do zmian są zastrzeżone”.

**Jerzy Stajuda**







# KOBZDEJ

JEGO OBRAZY – JEGO ŻONA  
na pierwszej wielkiej  
wystawie tego malarza



Fotografował  
Wojciech  
Piewinski



**KOBZDEJ A.** Aleksander (ur. 1920) malarz i grafik oraz mgr inż. architekt, także prof. Akad. Sztuk Pięknych w Warszawie. Drukowaliśmy jego rysunki z Wietnamu. Miał wystawy obrazów w Europie, Azji i Amerykach. Dwukrotnie nagrodą państwową i raz w Sao Paulo. Szuka nowych środków wyrazu. Ostatnie jego prace, pokazane w Krakowie, odznaczają się wyrafinowaniem kolorów i swartością kompozycji



„Przekrój”, 25.02.1962

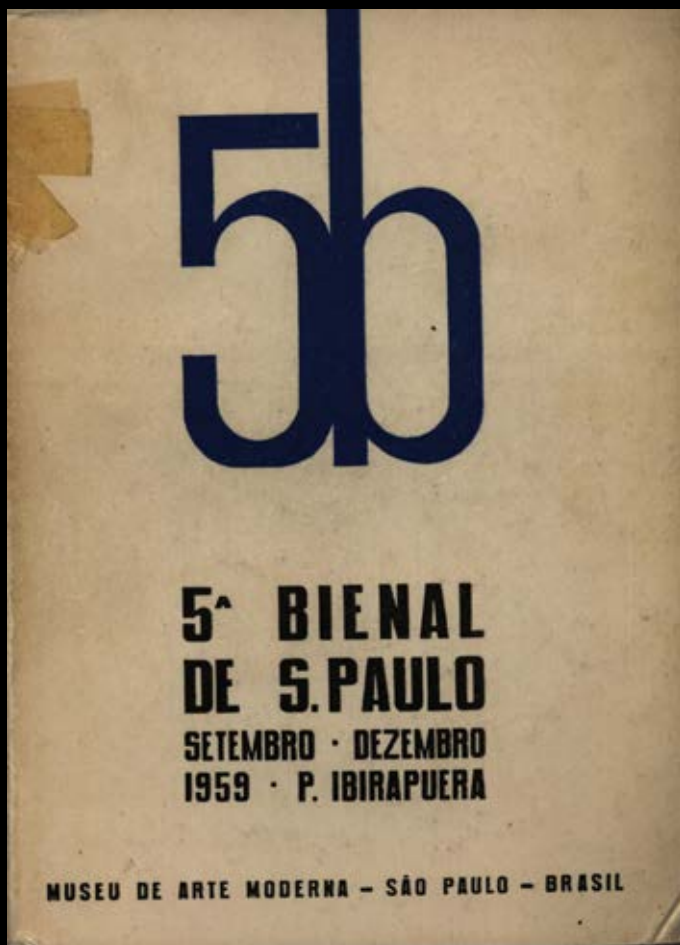
Aleksander Kobzdej był jednym z najciekawszych polskich reprezentantów malarstwa materii. Tadeusz Konwicki, przyjaciel artysty, mówił o nim: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii”. I to właśnie sama materia stała się istotą sztuki Kobzdeja na wiele lat: wokół niej skupiały się główne zainteresowania artysty, szczególnie zajmowały go zagadnienia takie jak faktura, kompozycja i niuanse kolorystyczne. Materię traktował w kategoriach duchowych i mistycznych. Szczególnie widać to w serii „Szczeliny”, która powstawała w latach 60. Grubo malowane płótna, które niejednokrotnie przeradzały się w trójwymiarowe kompozycje, charakteryzowała swoista mięsistość i doskonale wręcz rozegrane subtelności kolorystyczne. Efekt ten artysta osiągnął, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami, a ponadto wprowadzając do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia: drobiny metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych, często wyłaniające się spomiędzy pasm zamalowanego płótna.

Na początku swojej drogi artystycznej Kobzdej dużo czerpał z ugruntowanej tradycji artystycznej. W szczególności inspirowało go malarstwo końca XIX wieku. Dokonania artysty doceniane były przez oficjalne władze, a w czasie obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego renoma malarza znacząco wzrosła. Był wówczas często nagradzany, a jego prace wielokrotnie prezentowano na ogólnopolskich przeglądach artystycznych. Lata 50. przyniosły jednak w sztuce Kobzdeja dużą zmianę. Wskutek podróży do Wietnamu i Chin artysta zaczął interesować się abstrakcją jako źródłem ekspresji. Kobzdej zarzucił wówczas narracyjną ciągłość i relacyjność swoich kompozycji na rzecz subtelniejszych środków wypowiedzi plastycznej. Poszukiwania nowych form wyrazu doprowadziły go do realizacji cyklu obrazów zatytułowanego „Gęstwiny”, w którym na stałe porzucił plakatową, socrealistyczną ikonografię na rzecz metaforycznych kompozycji, utrzymanych w dramatycznym, eschatologicznym nastroju. Kilka lat później fascynacja abstrakcją miała zaowocować kompletnym porzuceniem form przedstawiających na rzecz sztuki informel. Stało się to za sprawą podróży po zachodniej Europie, w której wówczas rozkwitała ta dziedzina abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W pracach z końca lat 50. (np. cykl „Idole” z lat 1958–59) artysta zaczął wykazywać się wielką wrażliwością na kolor i tendencją do budowania dramatycznych kompozycji.

Prezentowana w katalogu praca pt. „3 braci” to dzieło reprezentatywne dla twórczości artysty w dziedzinie malarstwa materii. Abstrakcyjna kompozycja wyróżnia się bogatą fakturą i niesłychanie ciekawą, harmonijną gamą barw. Dzieło powstało niedługo po wielkim sukcesie artysty w São Paulo, gdzie podczas V Biennale Sztuki w 1959 otrzymał on drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole”. Wydarzenie to przyniosło artyście międzynarodową sławę i zaproszenia do organizacji wielu wystaw zagranicznych. Wówczas dostrzegł go krytyk sztuki Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów sztuki Kobzdeja. Jak wspominał sam artysta: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courtion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L'ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następstwem tej wystawy był indywidualny pokaz około trzydziestu, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960 r. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co. oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora. Tak więc część obrazów została przewieziona do New Yorku, zaś pozostałe płótna powędrowały wraz z panem Benadorem do Genewy”.



Aleksander Kobzdej, Kompozycja z barwnymi plamami, 1963



Okładka katalogu Biennale w São Paulo, 1959



55 †

## ROMAN MODZELEWSKI

1912–1997

**Kompozycja fakturalna**, lata 50. XX w.

technika własna/płyta pilśniowa, 30 x 46 cm  
sygnowany l.d.: 'ROMAN MODZELEWSKI'

estymacja:

**6 000 - 10 000 PLN**

1 400 - 2 200 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

Roman Modzelewski był niezwykle wszechstronnym artystą: projektował, rzeźbił, malował, jednocześnie był wybitnym pedagogiem przez wiele lat związanym z łódzką Akademią Sztuk Pięknych. Dziś twórcę znamy przede wszystkim jako autora kultowego fotela RM58, którego formą zachwycał się sam Le Corbusier. Mebel z tworzywa sztucznego został wykonany jedynie w kilku kopiach i na wiele lat zapomniany. Dzięki staraniom wdowy po artyście oraz Jakuba Sobiepanka projekt udało się wdrożyć do seryjnej produkcji w 2012 w studiu Vzor. Projektując, wykazywał się niesamowitym nowatorstwem, szczególnie w zakresie wykorzystywanych materiałów. „Poszukiwania rozpoczął od wyginania sklejki i łączenia jej z metalem tak,

by powstały lekkie w formie krzesła. Już te pierwsze projekty przyniosły mu II nagrodę za nowatorstwo na II Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz w 1957 roku w Warszawie. Od sklejki przeszedł do tworzyw sztucznych i to właśnie te eksperymenty przełożyły się na chyba najciekawsze w dorobku twórcy projekty” – pisała o nim Agata Morka (profil artysty w serwisie Culture.pl). Oprócz twórczości w dziedzinie wzornictwa (Modzelewski projektował również biżuterię, a nawet jachty) zajmował się sztukami pięknymi. Do lat 90. w jego twórczości dominowały kompozycje abstrakcyjne i obrazy reliefowe, których dobry przykład widzimy w prezentowanej tu pracy.



56 †

**JACEK SIENICKI**

1928-2000

**"Wnętrze zielone", 1983**

olej/ płótno, 147 x 110 cm  
sygnowany i datowany p.g.: '15 IX 83 JS'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'Jacek | Sienicki | "Wnętrze zielone" | 1983'  
na odwrociu pieczęć

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

14 000 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Agra-Art, 2003

kolekcja prywatna, Polska

„Do końca życia będę rysował i malował tragedie człowieka, nikt już teraz tego nie zrozumie, gonitwa za pieniądzem i szczęściem 'z reklamy'”.

**Jacek Sienicki**





Zaprezentowana praca „Wnętrze zielone” powstała w 1983, dojrzałym okresie twórczości malarza. W tym samym roku otrzymał on nagrodę im. Jana Cybisa, która jest przyznawana za całokształt twórczości. Niedługo potem, w 1986, wraz z żoną kupił dom w Ostrowiku, w okolicach Warszawy, gdzie powstała duża kolekcja rysunków oraz studiów pejzażu.

Zaprezentowana praca jest studium wnętrza, którego kształty oraz wyposażenie są jedynie zasugerowane ostrymi pociągnięciami pędzla. Cała kompozycja utrzymana jest w ciemnej, wąskiej kolorystyce ciemnej zieleni oraz odcieni szarości. Motyw wnętrza był jednym z najchętniej podejmowanych przez artystę i należy do wąskiej grupy tematów, którym poświęcił on całą swoją twórczość. Wśród nich były portrety, ściany domów czy też wnętrza pracowni.

Swoje kompozycje Sienicki ograniczał zazwyczaj do kilku powtarzających się przedmiotów. Łączył je sposób przedstawienia – konsekwentny oraz powściągliwy. Artysta posługiwał się przede wszystkim przygaszoną paletą barwną, gdzieś tam tylko stosując żywy kolor wzbogacający kolorystykę prac. Cechą charakterystyczną jest również wyraźny kontur nakreślony za pomocą ostrych pociągnięć pędzla. Sugestywne, nieco pobieżne nakreślenie konturów brył obiektów przywodzi na myśl malarstwo gestu, impresję. Impastowe nałożenie farby kontrastują miejscami z przetarciami warstwy malarskiej do warstwy płótna. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.

Zawężona gama barwna oraz reedukacja motywów służyły Sienickiemu do doskonalenia warsztatu. Jak opowiadał w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Warsztat jest niezwykle istotny. Kształcimy się, rozwijamy, obserwujemy siebie i swoje dokonania po to, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby umiało się zrezygnować z wielu rzeczy, które mogą być tylko perfekcjonizmem, żeby to, co robimy, nie stało się wyłącznie umiejętnością pozbawioną przeżycia. Matisse mówił: ‘Jeśli umiesz malować prawą ręką – weź pędzel do lewej’. W tym skrócie zawarł myśl o niebezpieczeństwie perfekcjonizmu. Malraux powiedział: ‘Wody perfekcjonizmu są jednocześnie głębokie i płytkie’. Najlepszy nawet warsztat nie zastąpi autentycznego wzruszenia. Natomiast bez umiejętności przekazu, bez precyzji, najbardziej wartościowe przeżycie jest niczym” (Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208*).

Malarstwo Jacka Sienickiego odnosi się do kondycji człowieka we współczesnym świecie. Jak opisywał źródła sztuki malarza Janusz Jaremwicz: „Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowaczone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. W obrazach artysty pojawiają się jeszcze dwa motywy, osobliwe i w swojej powtarzalności charakterystyczne dla niego: połacie mięsa i czaszki zwierzęce. Te szczątki, o wymowie zarazem wieloznacznej i dosadnej, zdają się tutaj pełnić funkcję metaforyczną, reprezentując granicę egzystencji – i skończoność, i zależność. Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu” (Janusz Jaremwicz, *Malarza osobny [w:] Jacek Sienicki, [red.] Janusz Jaremwicz, Łowicz 1994, s. 19*).









57 †

**JACEK SIENICKI**

1928-2000

**Z cyklu "Czaszki", 1983**

olej/piótno, 33,5 x 41,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '15 X 83 | JS'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | 83.'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska



58 †

**JANUSZ BERSZ**

1925-1985

**"Schwarze Blume" (Corrida), 1968**

olej/piótno, 110 x 74,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Bersz | 68'

opisany na odwrociu: 'JANUSZ BERSZ "SCHWARZE BLUME" (CORRIDA)'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 400 - 6 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska





59 †

**OSKAR RABIN**

1928-2018

**"Konwalia, ryba i dom", 1971**

olej/piótno, 69 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'РАБИН 71'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ЛАНДЫШИ, РЫБА И | ДОМ | 1971 | 470'

estymacja:

**80 000 - 140 000 PLN**

18 000 - 31 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna


Doyle, Nowy Jork, 2019

kolekcja prywatna, Polska









„Byłem prześladowany za martwe natury, za namalowanie butelki wódki i za śledzia leżącego na gazecie. Ale czy wy nigdy nie piliście wódki ze śledziem? Przecież przy każdej okazji – zwłaszcza tej oficjalnej – pije się wódkę”. Oscar Rabin, cyt. za: Neil Genzlinger, „Oscar Rabin, Defiant Artist During Soviet Era, Dies at 90”, „The New York Times”, 11.11.2018. Prezentowana praca, która ukazuje nowojorską ulicę, wyszła spod pędzla Oscara Rabina w 1987. Malując ten obraz, artysta od ponad dekady przebywał na przymusowej emigracji we Francji. Przymusowej, bo bez możliwości powrotu do ojczyzny z powodu odebrania obywatelstwa ZSRR. Konflikt z reżimem, spotęgowany słynną nielegalną wystawą w 1974, uczynił z niego nie tylko symbol walki z władzą, ale nade wszystko swoisty łącznik pomiędzy dwoma kulturami – rosyjską i francuską. W końcu lat 40. Oscar Rabin został usunięty z moskiewskiej akademii pod zarzutem kosmopolitycznego „formalizmu”. By móc się utrzymać, podjął się pracy na kolei w Lianozowie, dzisiaj jednym z moskiewskich okręgów. To właśnie tam, w pospolitym baraku, w którym mieszkał wraz z żoną – artystką Walentyną Kropiwnicką – miało wkrótce narodzić się centrum opozycyjnego życia kulturalnego stolicy ZSRR. Artyści – renegaci stworzyli „Grupę Lianozowo”. Nie przyświecała im żadna konkretna ideologia poza bezkompromisową, nonkonformistyczną postawą wobec polityki kulturalnej ZSRR. Wierzyli w prawo do wolności w tworzeniu – i pokazywaniu – swojej sztuki. W tamtym czasie twórczość malarska Oscara Rabina skupiała się na ukazywaniu ponurej codziennej rzeczywistości. Nieheroiczne tematy artysta przedstawiał w sposób ekspresyjny, nie stroniąc od deformacji. Malował zapuszczone rudery, podmiejskie slumsy, opuszczone cmentarze, brudne ulice pełne ludzi. Szczególnie prowokacyjną pracą okazała się namalowana w 1968 „Martwa natura z rybą i Prawdą”, która ukazuje szklankę i martwą rybę zawiniętą w stronę z pro-reżimowej gazety „Prawda”. Podziemna działalność Rabina i jego otoczenia, któremu przewodził Jewgienij Kropiwnicki – poeta, malarz, kompozytor, a prywatnie teść Rabina – osiągnęła apogeum w 1974. To właśnie wtedy odbyła się wspomniana wystawa plenerowa za stacją moskiewskiego metra Bielajewo. Niecenzurowana wystawa została zniszczona przez milicjantów przebranych za robotników, którzy brutalnie posłużyli się buldożerami. Niedługo po wystawie, artyści zostali aresztowani, jednak szybko uwolnieni pod wpływem międzynarodowego nacisku. Nastroje wymusiły na władzy zgodę na zorganizowanie środowisku Rabina kolejnej wystawy, jednak artysta nadal był prześladowany. W 1978 oficjalnie zachęcili autora prezentowanej pracy do wyjazdu do Paryża. Niedługo po dotarciu na miejsce, Oscar Rabin został pozbawiony obywatelstwa. W stolicy Francji mieszkał do końca życia. Oscar Jakowlewicz Rabin urodził się w 1928. Oboje jego rodzice byli lekarzami, którzy zmarli osieracając Rabina przed II wojną światową. Do 1944 mieszkał w sierocińcu, a następnie wraz z ciotką w Rydze. To właśnie tam zdobywał pierwsze szlify jako malarz, by następnie udać się do Moskwy, gdzie podjął studia artystyczne.

60 †

## ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

**Martwa natura**, po 1936

olej/ płótno, 54 x 66 cm  
sygnowany p.d.: 'Marczyński'

estymacja:

**20 000 – 30 000 PLN**

4 400 – 6 600 EUR

**OPINIE:**

autentyczność potwierdzona przez spadkobiercę artysty

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Kraków

Prezentowana martwa natura to przedwojenne dzieło autorstwa Adama Marczyńskiego, jednego z najwybitniejszych twórców krakowskich. W latach 30., kiedy powstało płótno, związał się z Grupą Krakowską. W tym czasie też odbył dwie podróże artystyczne: do Francji i Hiszpanii. Silnie wpłynęło to na prezentowaną pracę, w której Marczyński nawiązywał do estetyki kubizmu. Obok martwych natur młody artysta malował pejzaże, wnętrza i portrety.

Po II wojnie światowej Adam Marczyński uczestniczył w reaktywowaniu Grupy Krakowskiej w 1957. Obok Marii Jaremy uznawany był za jej najwybitniejszego twórcę. Obok malarstwa uprawiał rysunek, grafikę (monotypie) oraz scenografię. Od 1945 aż do emerytury pracował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadził pracownię malarstwa. Powstające tuż po wojnie prace miały charakter lirycznych kompozycji inspirowanych sztuką Paula Klee i Joana Miro. Kolejny etap jego twórczości przypada na lata 60. – artysta włączył się wówczas w nurt malarstwa materii, tworząc kolaże – z połamanych desek, częściowo spalonych listewek, arkuszy forniru, kawałków tektury i zardzewiałej blachy. W latach 70. wykonywał kompozycje z niewielkich kasetonów o uchylnych, ruchomych ścianach.





61 †

## **JAN BERDYSZAK**

1934-2014

### **Kompozycja, 1957**

olej/piótno, 76 x 101 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | I | AK | 1957'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

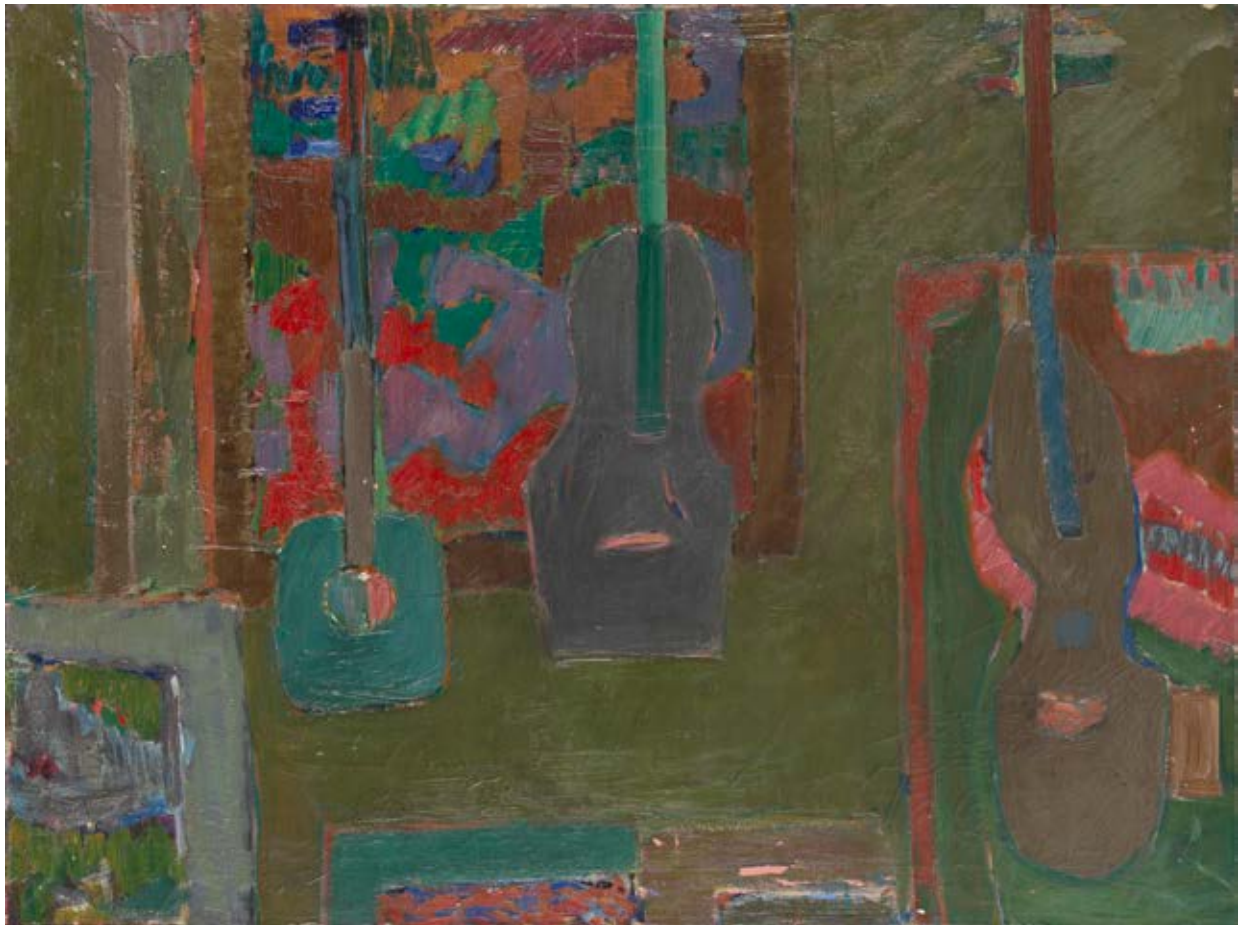
5 500 - 7 700 EUR

„Każde podchodzenie do tworzenia jest niewiadomą, jest oczekiwaniem na niepowtarzalność, na przybycie do nas czegoś”.

### **Jan Berdyszak**

Zaprezentowana praca powstała we wczesnym okresie twórczości Jana Berdyszaka. Pierwsze lekcje rysunku Berdyszak pobierał u swojego ojca, Józefa Berdyszaka. W latach 1952-58 artysta studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu u prof. Bazylego Wojtowicza, jednocześnie podejmując samodzielne próby malarskie oraz graficzne. Był to czas eksperymentów oraz poszukiwania własnej drogi przez młodego twórcę. Zaprezentowana praca, powstała w 1957, jest przykładem pierwszych prób malarskich artysty. Przedstawiona martwa natura została utrzymana w ciemnej, wąskiej kolorystyce. Odwrocie pracy posłużyło artyście za swoisty szkielet, gdzie ćwiczył się w malowaniu

ludzkiego, prawdopodobnie damskiego, oka. W efekcie zaprezentowana praca daje nam wgląd w początki twórczości artysty, który parę lat później zwrócił się ku abstrakcji. W pierwszych latach po studiach wykrystalizowała się idea jego twórczości – poświęcenie jej problemom przestrzeni oraz przełamywanie przestrzeni rzeczywistej poprzez wykonywanie otworów na płótnie lub desce. Późniejsze prace malarza to kompozycje składające się z kół, półkoli, form eliptycznych oraz geometrycznych. Podobne formy można dojrzeć na zaprezentowanej pracy – artysta przedstawił instrumenty muzyczne przypominające w swojej formie gitary lub mandoliny o obłych pudłach rezonansowych.





62 †

## **BOGUSŁAW SZWACZ**

1912-2009

**"Horme klasyczne nr 53" (Hormegram), 1979**

olej/piótno, 27 x 23 cm

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

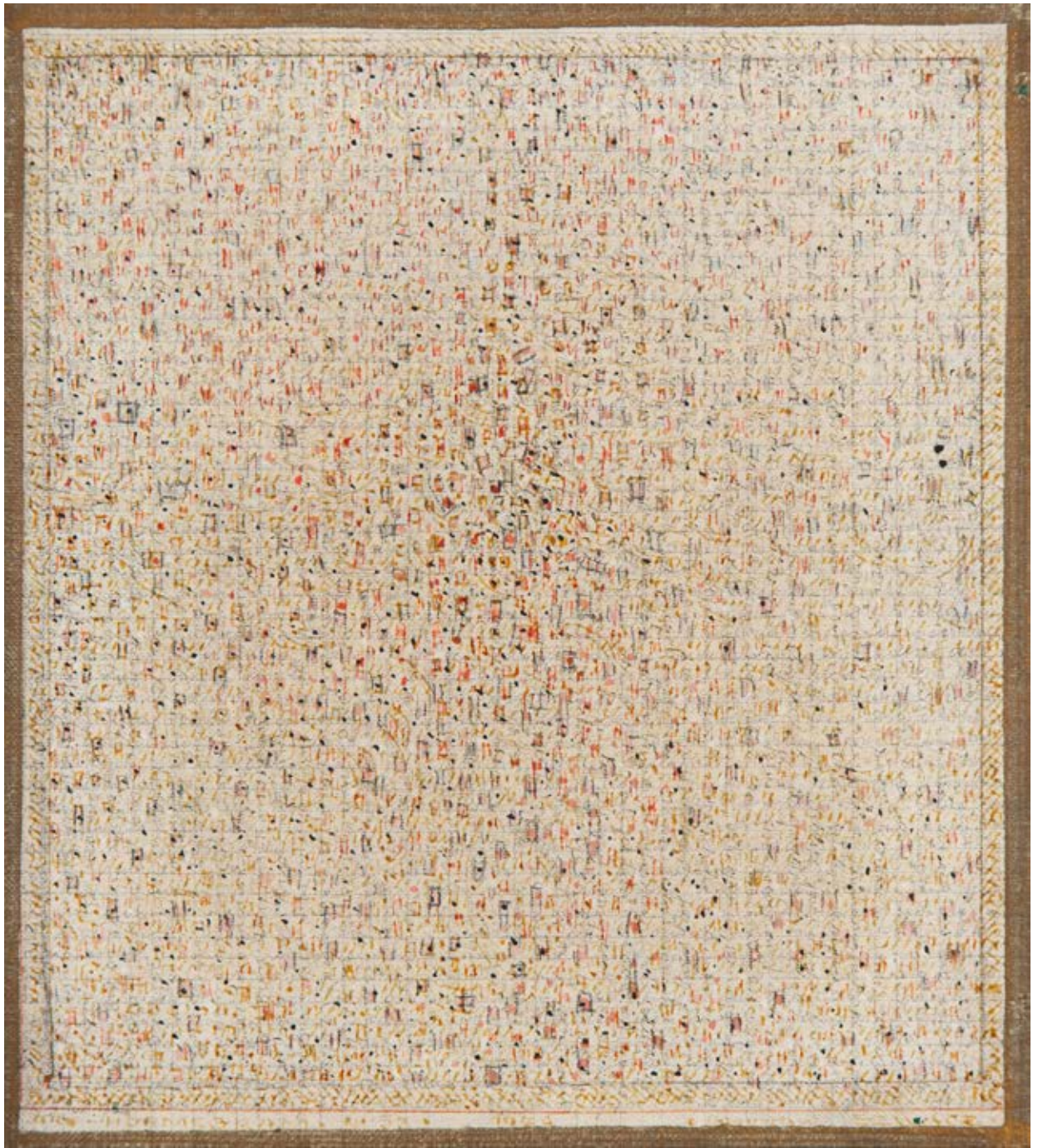
700 - 1 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Łódź

Bogusław Szwacz pracował według idei, którą nazywał 'Ars-Horme' – sztuką poruszania wyobraźni. Tego rodzaju twórczość miała na celu uwrażliwienie ludzi na otaczającą rzeczywistość i pogłębienie ich relacji ze światem zewnętrznym (zbudowanie harmonii). Dzieła Szwacza charakteryzują się określonym porządkiem kompozycji, który odwzorowuje teorie artysty. Sam twórca mówił o nich: „W obrazach Ars-Horme liczę się z tym, że efekt zadrażnienia płaszczyzny obrazu kolorystycznymi dominantami, skupienie czy też rozrzucenie elementów, ma swoją wymowę muzyczną. Tak działają rytmy na wyobraźnię ludzką. Prowokują pojawienie się kolejnych rytmów. Zakładają kontynuację... Swoje obrazy nazywam 'kosmicznymi', choć nie zajmują się materią w makroskali. Ale kosmos, choć ogromnie złożony i wcale nie taki, jak nam się wydaje, zbudowany jest z niewielkich, podobnych do siebie cząstek. Kwiaty, zwierzę, drzewo to materia. Lecz jej elementarnym składnikiem są atomy. O tych tajemniczych formach myślałem jeszcze jako kilkunastoletni chłopak, wykrywając cząstki tkanek pod mikroskopem...

W obrazach odchodzę od wizerunków. Wnikam w logikę materii, która powstała z atomów. Wszystko jest względne. Promienie światła w rzeczywistości zaginają się pod wpływem wielkich sił grawitacyjnych gwiazd. Widzimy drogę światła inaczej. Moje obrazy też prawdopodobnie istnieją w kosmosie; ład i porządek, które dają się przedstawić w malarstwie; niezaplanowanych przeze mnie 'unizm' żywej materii, ujętej w logikę Logosu" (Bogusław Szwacz. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Warszawa 1996, s. 6).



63

## **JANUSZ TARABUŁA**

1931

**Bez tytułu, 1959**

technika własna/piótno, 91 x 67 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tarabuła 1959'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR


„Nie chodziło o to, aby zrobić obraz ładny, ani o to, aby był programowo brzydki. Estetyka, podobnie jak antyestetyka, była poza kręgiem naszych zainteresowań. Chodziło o to, aby osiągnąć wyraz. Jeżeli ktoś chciał być uczciwy i autentyczny, nie był w stanie malować współczesnej rzeczywistości ani w konwencji kapistowskiej, ani w żadnej innej z tych, które istniały dotychczas. Koloryzm, jak również wszelkie ekspresjonistyczne deformacje wydawały się nieznośną stylizacją. Wyszliśmy poza obszar powszechnie akceptowany. 'Twórczość' przeniosła się w sferę koncepcji”.

**Janusz Tarabuła**









Początkowo Janusz Tarabuła tworzył w konwencji surrealistycznej oraz kubjstycznej, by w 1959 zacząć eksplorować ideę malarstwa materii. Wtedy dają się zauważyć pierwsze próby włączenia materiałów niemalarskich do powierzchni płótna. Zabieg ten pozwalał na uzyskanie przestrzennych efektów budowanych symetrycznie na osiach kompozycji. Początek lat 60. w twórczości Tarabuły wyznacza też rezygnacja z koloru i ograniczanie środków ekspresji.

W 1961 artysta dołączył do słynnej powojennej Grupy Krakowskiej, wcześniej jednak włączył się jako współzałożyciel ugrupowania założonego w Nowej Hucie. Grupa Nowohucka (zwana Grupą 5-ciu) powstała na fali popaździernikowej odwilży w 1956 i zrzeszała piątkę artystów: oprócz Tarabuły jej członkami byli Julian Jończyk, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz i Jerzy Wroński. Było to jedno z najważniejszych krakowskich ugrupowań powojennych, w ramach którego ugruntował się nurt polskiego malarstwa materii. Dążenia młodych artystów Grupy Nowohuckiej wynikały z panujących na akademii tendencji kapistowskich, tak bardzo nieprzystających do powojennej rzeczywistości i trudnych do zaakceptowania. We wstępie do katalogu krakowskich wystaw Janusza Tarabuły w 2015 Joanna Gościel-Lewińska pisała: „Jej członków bardziej niż jakikolwiek wspólny program artystyczny łączyła niechęć do dogmatów estetycznych, otwartość na eksperymenty formalne i żywe zainteresowanie przeciekającymi przez żelazną kurtynę z Zachodu informacjami o nowych kierunkach w sztuce”.

Prezentowana praca pochodzi z okresu prężnej działalności Grupy Nowohuckiej, na dwa lata przed połączeniem jej z ugrupowaniem krakowskim. Wtedy też najlepiej rozwijało się w kraju malarstwo materii. Marta Tarabuła pisze o latach 1958–63 jako o najciekawszym okresie: „wtedy, po pierwszych eksperymentach, ugruntowały się różnice postaw i indywidualnych języków w ramach wspólnego nurtu. Grupa Nowohucka przynosi jedną z najbardziej wyrazistych propozycji artystycznych tego okresu. Jej artyści z prostotą i pokorą dostrzegają zdumiewający fakt, że obraz nie tylko powstaje w czasie, lecz również tworzony jest przez czas, który odciska swój ślad w materiale. Swoje podejście do czasu wyrażają różnie: od zainteresowania samym procesie niszczenia i przekształcania, właściwym Wrońskiemu, po odniesienia do transcendentnej sfery niezmiennych praw, charakterystyczne dla Tarabuły. Specyficzna, 'reliktowa' uroda ich dzieł rzuca się w oczy i hasuwa pytanie o związek z 'miejscem', w którym powstały” (Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s. 7–8).

Dzieło reprezentuje cechy pierwszych prób Tarabuły w tej dziedzinie: jest symetrycznie ułożoną kompozycją zbudowaną z różnych materiałów rozłożonych na powierzchni płótna. Wyraźnie widać też redukcję gamy barwnej do minimum. W późniejszym okresie w jego pracach zaczęły pojawiać się kolejne „niemalarskie” materiały: siatki, tkaniny, elementy fotografii, które stanowiły o jeszcze bardziej przestrzennej konstrukcji obrazów.







64

## **BRONISŁAW KIERZKOWSKI**

1924-1993

### **"Kompozycja fakturowa nr 311", 1960**

asamblaż, olej, relief/płyta pilśniowa, 124 x 70 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI |  
KOMPOZYCJA | FAKTUROWA NR. 311 | 1960'  
na odwrociu nalepka z opisem pracy oraz nalepka wystawowa  
z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

8 800 – 13 200 EUR

#### **WYSTAWIANY:**

Bronisław Kierzkowski, Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa, 12.04.1960

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal”.

**Bronisław Kierzkowski**











Bronisław Kierzkowski zaliczany jest do grona artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. W trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi. Po krótkim okresie zainteresowania pejzażem artysta w wieku 30 lat decyduje się odrzucić malarstwo figuratywne, a także intensywnie zgłębia dokonania twórców europejskich, w których znajduje istotne źródło inspiracji. Odtąd Kierzkowski podkreślał, że sztuki wizualne, analogicznie do muzyki, powinny oddziaływać na odbiorcę przede wszystkim swą formą.

Inspiracji powstałych fakturowych realizacji należy szukać w biografii autora: „będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa – Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.).

Indywidualny styl Kierzkowskiego wykształcił się w drugiej połowie lat 50. W początkowej fazie Kierzkowski kładł duży nacisk na rolę koloru. Dopiero z czasem zaufał naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach. W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycję wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambalażach można dostrzec zardzewiałe blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi delikatnymi kolorystycznymi połączeniami. Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarным, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Toruń 1994, s. nlb.).

65 †

## BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Faktura nr 12/78", 1978

kolaż, olej/płyta pilśniowa, 99 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Bronisław I KIERZKOWSKI | 1978 | 100 x 60 cm | "Faktura NR 12/78"

estymacja:

**25 000 – 35 000 PLN**

5 500 – 7 700 EUR

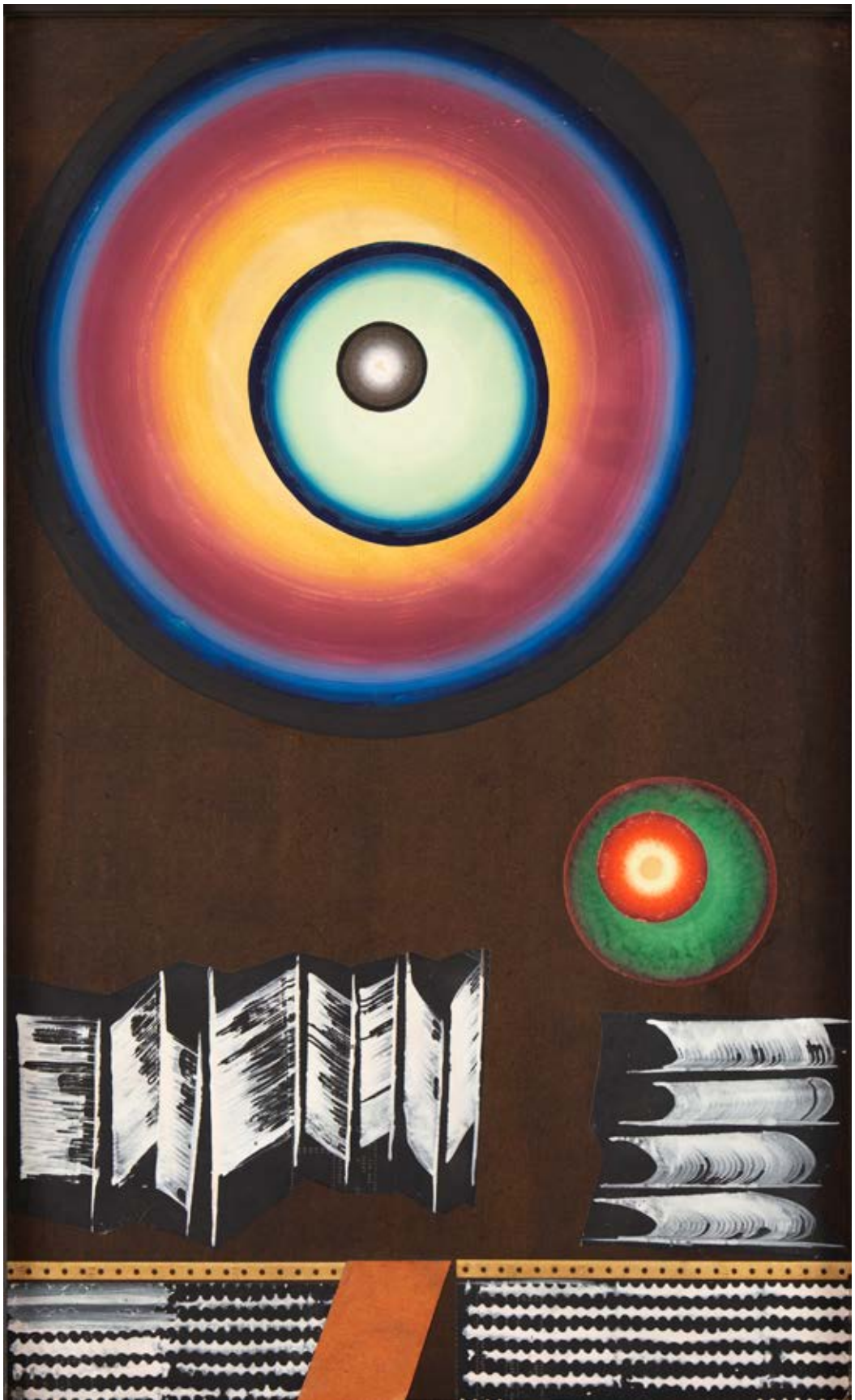
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Odmienią drogą dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadził go w tym kierunku praktyki malarskie, zamknięte w kręgu zaszczonego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równoległe z malarstwem eksperymenty z collage'em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki grubo nawarstwiane, początkowo figuratywne (...) można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający figury gipsowe” – tak opisywała tę twórczość Bożena Kowalska (Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 110). Zwróciła ona uwagę na jej podstawową właściwość, jaką było zainteresowanie kolażem i reliefem – umieszczaniem na płaszczyźnie elementów obcych tradycyjnie rozumianemu malarstwu. Artysta przyklejał zatem do płaszczyzny swoich kompozycji kawałki papieru, ale też eksperymentował z metalem i tynkiem. Głównym zagadnieniem pozostawała dla niego faktura, urozmaicenie powierzchni kompozycji, co stawało się głównym celem i przedmiotem artystycznych rozważań.

Twórczość Kierzkowskiego ma swój początek w malarstwie materii. Od II połowy lat 50. XX wieku artyści zaczęli w Polsce zgłębiać zagadnienie abstrakcji niegeometrycznej, w której szczególnie chętnie eksponowano powierzchnię obrazu pokrytą gęstą fakturą farby. Szybko zaczęto uzupełniać podobne prace o składniki obce tradycyjnie pojmowanemu malarstwu – poprzez wtykanie w warstwę farby kawałków drewna, papieru czy tworzyw sztucznych. W ten sposób w Polsce rozpowszechniła się formuła sztuki stojąca na granicy malarstwa i rzeźby, którą uważano wówczas za przejaw nowoczesności oraz współczesnego podejścia do sztuki. Na tle tej tendencji kompozycje Kierzkowskiego odznaczają się dekoracyjnością i estetyką układu.







66 †

## HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

"Epitafia", lata 90. XX w.

olej/płyta pilśniowa, 83 x 63 cm (wymiary w oprawie autorskiej)  
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU I "EPITAFIA" I MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

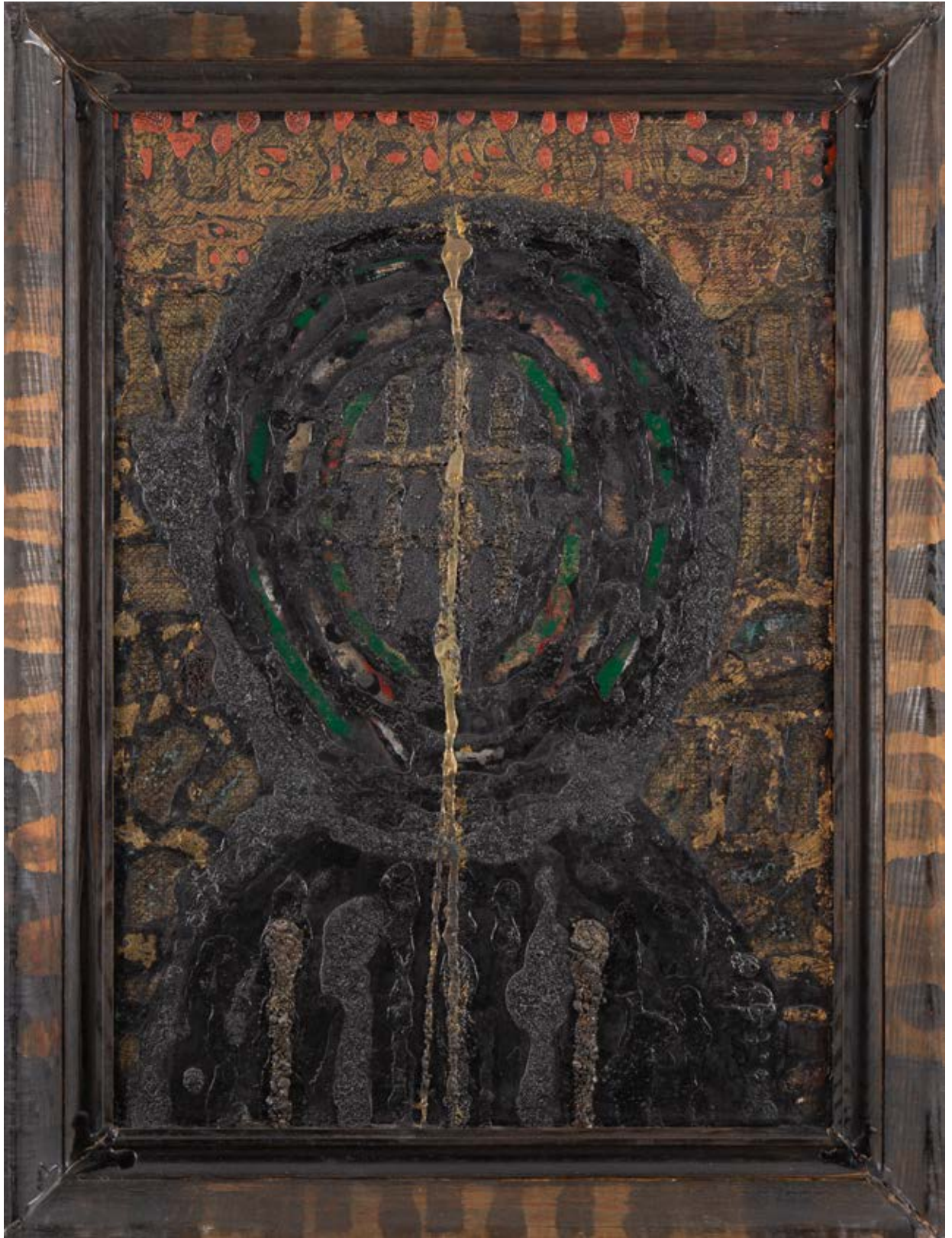
2 200 – 3 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Musiałowicz w seriach takich jak „Sacrum” czy „Epitafium” stosuje zasadę osiowości, a w centrum zarówno formalnym, jak i treściowym obrazu stawia człowieka. To właśnie sylwetka ludzka stała się dla autora kompozycyjnym szkieletem. Uproszczenia oraz geometryzacja zbliżają ludzkie kształty do formy metaforycznego znaku. Obrazy powstałe w ramach serii są niezwykle lapidarne, jeśli chodzi o paletę barwną – artysta posługiwał się przede wszystkim czernią, czerwienią, ciemnymi błękitami oraz srebrną i złotą farbą. W efekcie prace ze wspomnianych cykli charakteryzuje atmosfera tajemniczości oraz złowieszczy nastrój. Jak opowiadał sam artysta: „Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję, będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odradzenie i ukojenie” (Ewa Bogusz-Bołtuć, Człowiek i artysta. Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem, „Estetyka i Krytyka”, nr 6 (1/2004), s. 55-56).

Sztuka Musiałowicza podejmowała wielokrotnie temat człowieka nie tylko w sensie odzworowywania figury ludzkiej. Musiałowicza interesowały również zagadnienia egzystencjalne, które chciał wyrażać swoją twórczością. Jego sztuka pozostawała zatem zdecydowanie humanistyczna. Jak sam stwierdzał: „Chodzi o to, by patrząc na obraz znalazł podstawowe prawdy. (...) Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej” (op. cit., s. 55-56).



67

## HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Oczekiwanie", 1988/89

olej, technika własna/płyta pilśniowa, 75 x 102 cm (wymiary w oprawie autorskiej)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU: I "OCZEKIWANIE" | 1988/89 | 78 x 107 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 000 EUR

„Powtarzający się motyw krzyża traktuje artysta jako drogowskaz cierpienia, odwagi, prawdy, nadziei i przede wszystkim odrodzenia. Krzyż u Musiałowicza – to odwieczny znak przymierza.

Silne odrealnienie kształtów, rozjaśnienie wzbogaconej kolorystyki, jakby rozświetlenie dzieła, osłabia dramatyzm, sprawiając, iż odbieramy wyobrażone kształty i ich sensy w nowym wymiarze. Coraz bardziej pozbawiając nas odniesień do rzeczywistości, artysta kreuje swój wielki cykl obiektów pod wspólnym tytułem SACRUM. Wracając do pierwotnego alfabetu sztuki, do syntezy i prostoty myślenia, artysta tworzy dzieła poruszające swym dostojeństwem i niezmaconą niczym 'pradawnością'".

Irena Klisowska-Filipczuk, Henryk Musiałowicz, katalog wystawy w Steps Gallery, Nowy Jork 2004, s. 8





68 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Oświetlenie pieska", 1991-1993

olej/plótno, 136 x 166 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski | "OŚWIETLENIE PIESKA" | olej 136 x 166 | 1991/2 | 1993'  
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:

**120 000 - 160 000 PLN**

27 000 - 36 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Kraków

**WYSTAWIANY:**

„Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym”, Galeria Zderzak, Kraków, 10-25.04.1992;

Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań, kwiecień-maj 1992

Jarosław Modzelewski. Malarstwo, Ośrodek Kultury Polskiej, Budapeszt, 1993

„Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa,

kwiecień-maj 1994; Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, czerwiec-lipiec 1994; BWA Katowice, sierpień-wrzesień 1994

Jarosław Modzelewski. Malerei, Dresdner Bank, Kolonia, 1997

„Okolice w pracowni na peryferiach” Galeria Zderzak, Kraków, 13.09-15.10.1997

„Obrazy różne”, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn, 2004

**LITERATURA:**

Jarosław Modzelewski. Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym, katalog wystawy, Kraków 1992, nr VI (il.)

Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier”, nr 1/1992, s. 27-28

Jan Michalski, Kolorowy człowiek [w:] Jarosław Modzelewski. Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym, katalog wystawy, Kraków 1992

Katarzyna Pikoń, Samotność człowieka, „Gazeta Wyborcza”, nr 16, 17.04.1992

Jarosław Modzelewski, katalog wystawy, 1993/94, (il.)

Pustynna burza, katalog wystawy, Katowice 1994, s. 74 (il.)

Zbigniew Baran, Wyciszony krzyk, „Rzeczpospolita”, nr 226, 27-28.09.1997

Łukasz Gorczyca, Od znaków do zmarszczek twarzy. O obrazach i malarstwie Jarosława Modzelewskiego [w:] Jarosław

Modzelewski. Nieuchronne zawężanie pola zainteresowań, katalog wystawy, Białystok, 1997, s. 37 (il.)

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 206, s. 178 (il.)





„Z upływem czasu Modzelewski pozbył się osłony ironii. Jego obrazy zatoneły w szary smutku i błękitnej melancholii. Ludzi coraz częściej zastępują tam rzeczy (...) Oprócz kontynuowania wątku osób uwikłanych na wieczność w czynności (...) pozostałe cztery, pięć płócien ukazuje nowy w twórczości warszawiaka motyw – pejzaż. (...) ‚Zabrudzone‘, ziemiste pejzaże, w których kolory utraciły brzmienie, są brzydkie, puste i smutne aż do bólu. Może to zmordowane, umęczone malarstwo jest wynikiem nazbyt – jak głosił tytuł wystawy prac tego artysty sprzed trzech lat – ‚uporczywego trwania w smutku i samotności‘? To podejrzenie jest jednak krzywdzące dla artysty. Obok bowiem widoków z okna przedstawił on w Zderzaku znakomity cykl ‚reporterskich migawek‘ z powodzi wykonanych w technice gwaszy i akwareli. Pokazują one, jak kawałek zobaczonej nagle rzeczywistości można przełożyć na ciekawy obraz” – tak określono dzieła prezentowane na wystawie „Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym”, która odbyła się w krakowskiej Galerii Zderzak w 1992.

Umieszczona w katalogu praca pod tytułem „Oświelenie pieska” prezentowana była wówczas na wskazanej ekspozycji. Przedstawienie, które mogłoby się wydawać wizerunkiem abstrakcyjnym, w rzeczywistości odwzorowuje pejzaż zbudowany na bazie kilku prostych figur geometrycznych. Na pierwszym planie można zobaczyć budę przeznaczoną dla tytułowego zwierzęcia. Specyficzną atmosferę wzmaga ciekawie przedstawione światło. Wydawałoby się, że pochodzi od słońca przedstawionego w lewym górnym rogu pracy, które dzieli obiekty na dwie równe części. To ostre zestawienie barw i form przypomina o kontrastowym, jasnym świetle w letni dzień.

Modzelewski już od lat 80. przejawiał zainteresowanie tradycją malarską. Inspirował się w owym czasie sztuką Kazimierza Malewicza, jednak nie

pracami z okresu suprematystycznego w twórczości rosyjskiego artysty, ale jego figuratywnymi przedstawieniami, na przykład tymi ukazującymi chłopstwo. W podobnym typie Modzelewski stworzył obraz „Kazimierz Malewicz papieżem malarstwa”. Do tradycji sztuki nowoczesnej i awangardowej odniósł się również w pewien sposób prezentowane tutaj płótno. Modzelewski gra tutaj konwencją – nawiązuje do tradycji abstrakcji geometrycznej. Jednak przekracza granice tej stylistyki, by zobrazować otaczającą go rzeczywistość. W przypadku reprodukowanego tutaj obrazu tylko znajomość kontekstu (tytułu i komentarza odautorskiego) pozwala zorientować się, że mamy tutaj do czynienia z malarskim krajobrazem.

Istotną częścią twórczości Modzelewskiego są pejzaże. Twórca powraca w nich do pewnych, dość oryginalnych motywów, jak na przykład widoki nieukończonych domów (w trakcie budowy czy też „porzuconego”). Po 2000, gdy artysta kupił posiadłość nad Wisłą, motywem jego prac niejednokrotnie stała się wskazana rzeka. Na płótnach zaczęły wówczas pojawiać się widoki ludzi nad wodą, rybaków czy powracające raz za razem łodzie – często puste i zdające się czekać na pasażerów. Modzelewski chętnie malował w kolejnych latach wiele widoków z najbliższego mu siebie otoczenia. Artysta prezentował w tych widokach różnorodne stylistyki, od stosunkowo realistycznej do maksymalnie uproszczonej, czego przykładem jest prezentowane tutaj płótno.

Modzelewski wypracował własny styl, dzięki któremu stał się jednym z czołowych i najbardziej rozpoznawalnych twórców malarstwa figuratywnego w Polsce ostatnich dekad. Styl ten sięga swoimi korzeniami „nowej ekspresji” lat 70. i 80. Rozwijany następnie przez lata stał się emblematem tego twórcy, razem ze swoimi cechami takimi jak intensywna kolorystyka i jasna, czytelna, ale też symboliczna kompozycja.



Jarosław Modzelewski, „Kazimierz Malewicz Papieżem malarstwa”, 1984. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków



69 †

**MAŁGORZATA RITTERSSCHILD**

1960

**"Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście", 1983**

olej/ płótno, 60 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. Rittersschild | jaszczurka  
oznacza krótkotrwałe szczęście | wiosna 1983 | 50 x 45,5 | olej/ płótno'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 000 - 33 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artystki

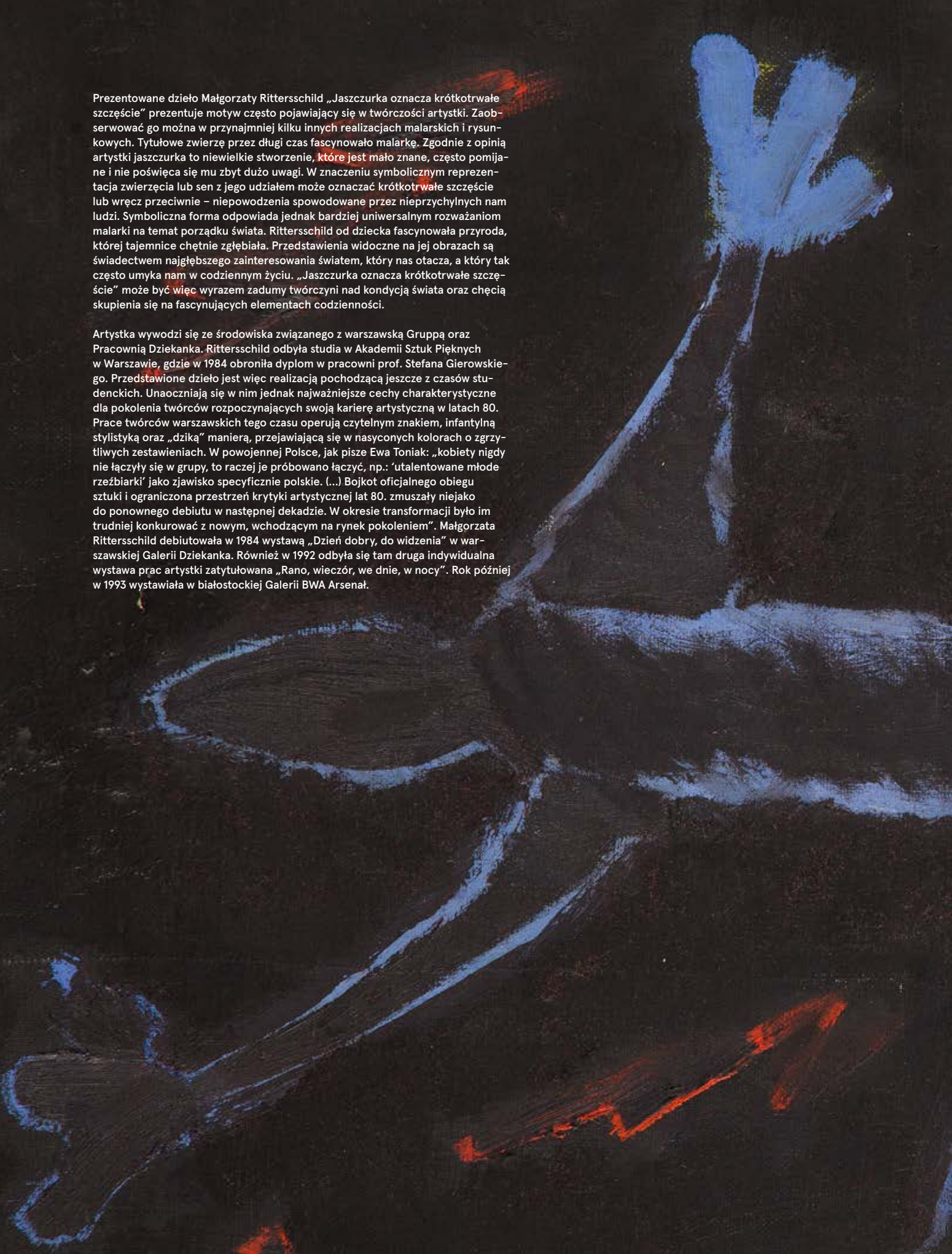
kolekcja instytucjonalna, Polska





Prezentowane dzieło Małgorzaty Rittersschild „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście” prezentuje motyw często pojawiający się w twórczości artystki. Zaobserwować go można w przynajmniej kilku innych realizacjach malarskich i rysunkowych. Tytułowe zwierzę przez długi czas fascynowało malarkę. Zgodnie z opinią artystki jaszczurka to niewielkie stworzenie, **które jest mało znane**, często pomijane i nie poświęca się mu zbyt dużo uwagi. W znaczeniu symbolicznym reprezentacja zwierzęcia lub sen z jego udziałem może oznaczać **krótkotrwałe szczęście** lub wręcz przeciwnie – niepowodzenia spowodowane przez nieprzychylnych nam ludzi. Symboliczna forma odpowiada jednak bardziej uniwersalnym rozważaniom malarki na temat porządku świata. Rittersschild od dziecka fascynowała przyroda, której tajemnice chętnie zgłębiała. Przedstawienia widoczne na jej obrazach są świadectwem najgłębszego zainteresowania światem, który nas otacza, a który tak często umyka nam w codziennym życiu. „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście” może być więc wyrazem zadumy twórczyni nad kondycją świata oraz chęcią skupienia się na fascynujących elementach codzienności.

Artystka wywodzi się ze środowiska związanego z warszawską Grupą oraz Pracownią Dziekanka. Rittersschild odbyła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1984 obroniła dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Przedstawione dzieło jest więc realizacją pochodzącą jeszcze z czasów studenckich. Unaoczniają się w nim jednak najważniejsze cechy charakterystyczne dla pokolenia twórców rozpoczynających swoją karierę artystyczną w latach 80. Prace twórców warszawskich tego czasu operują czytelnym znakiem, infantylną stylistyką oraz „dziką” manierą, przejawiającą się w nasyconych kolorach o zgrzytliwych zestawieniach. W powojennej Polsce, jak pisze Ewa Toniał: „kobiety nigdy nie łączyły się w grupy, to raczej je próbowano łączyć, np.: ‘utalentowane młode rzeźbiarki’ jako zjawisko specyficznie polskie. (...) Bojkot oficjalnego obiegu sztuki i ograniczona przestrzeń krytyki artystycznej lat 80. zmuszały niejako do ponownego debiutu w następnej dekadzie. W okresie transformacji było im trudniej konkurować z nowym, wchodzącym na rynek pokoleniem”. Małgorzata Rittersschild debiutowała w 1984 wystawą „Dzień dobry, do widzenia” w warszawskiej Galerii Dziekanka. Również w 1992 odbyła się tam druga indywidualna wystawa prac artystki zatytułowana „Rano, wieczór, w dzień, w nocy”. Rok później w 1993 wystawiała w białostockiej Galerii BWA Arsenał.





Małgorzata Rittersschild w latach studenckich. Fot. dzięki uprzejmości artystki



70

**MAREK SOBCZYK**

1955

**"Nagie ciała", 2018**

tempera żółtkowa/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Marek Sobczyk 2018 | Nagie ciała | 80 x 100 cm | temp. jajk.'

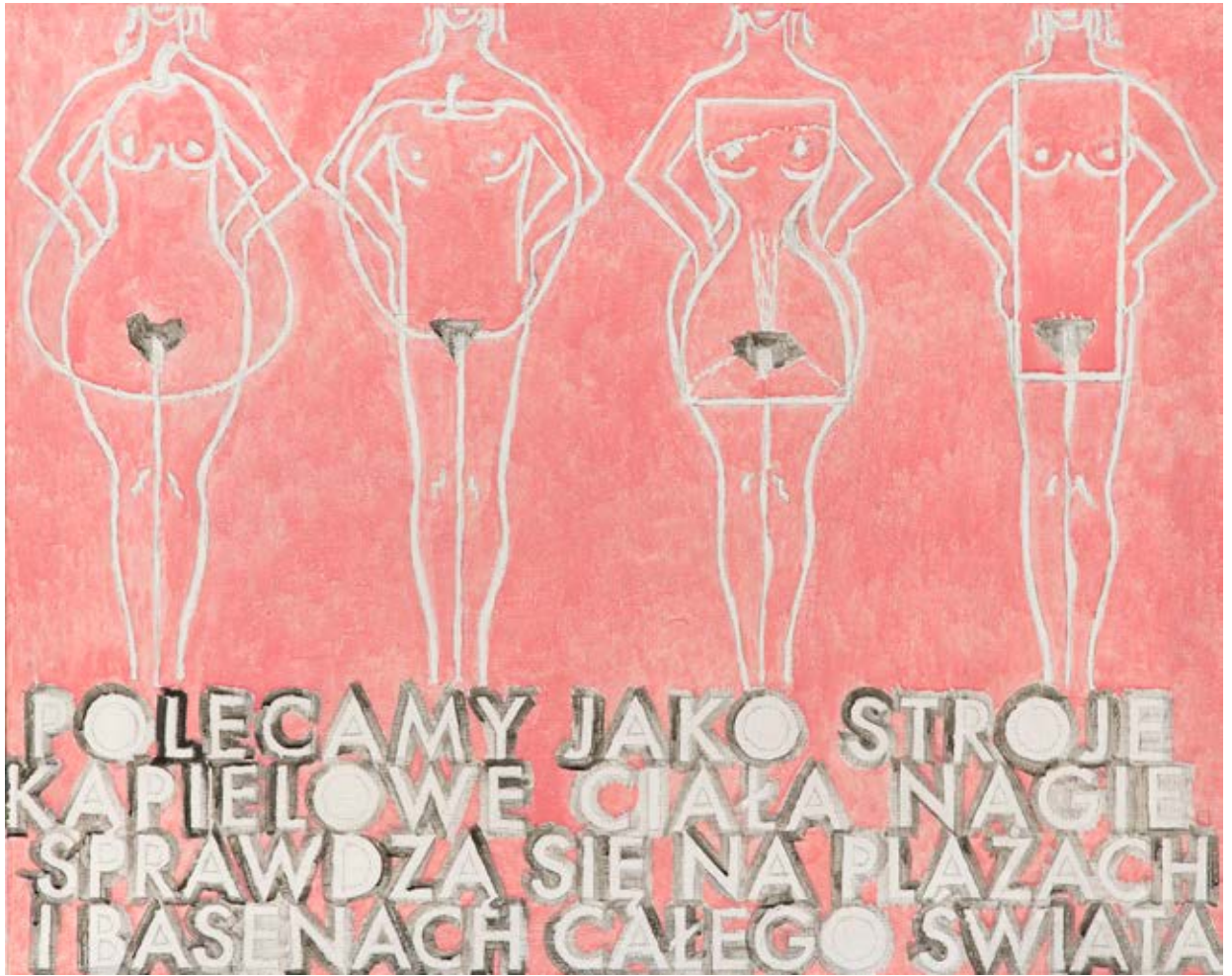
estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

„Zajmuję się znakami/literami i ich projektowaniem. Znaki takie jak litery, obrazy, komunikaty, ale też wyznaczniki pracy artysty sztuki wizualnej, takie jak imię, środki plastyczne, propaganda, krzyżowanie genetyczne, emancypacja, abstrakcja, sublimacja i znaki, takie jak zapowiedź czy wskazówka umieszczone w przestrzeni, idące przez czas. Wymienione kategorie pokazują, czym rzeczy odległe od siebie są w pracy i że mogą być umieszczone blisko siebie, czasami są ze sobą krzyżowane właśnie genetycznie mimo istniejących różnic i niemożności. Sztuka wizualna staje się wizualna”.

Marek Sobczyk, *Co ja chcę powiedzieć?* [w:] Marek Sobczyk. *Badania mózgu w Polsce 1979-2012, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 23*



POLECAMY JAKO STROJE  
KAPIELOWE CIAŁA NAGIE  
SPRAWDZA SIĘ NA PLAZACH  
I BASENACH CAŁEGO ŚWIATA

71

## **RYSZARD WOŹNIAK**

1956

**"Kozą", 1990**

olej/piótno, 110 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RYSZARD WOŹNIAK | 1990 | KOZA | olej | 110x90 cm'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR

„Przy odpowiednim doborze artystycznych środków - a w działaniach Ryszarda Woźniaka dostrzec można dbałość o każdy element twórczego procesu - i dyscyplinie formalnej takie działanie stanowi niezwykle skuteczną strategię, rodzaj interaktywnej gry z odbiorcą, w której Ryszard Woźniak jest ekspertem. To gra zarówno na poziomie formalnym (kompozycja, struktura, barwa, faktura, sposób prezentacji), jak i estetycznym (możliwe aktualizacje formy i kontekstualizacje)... Właśnie na tym polu twórczość Ryszarda Woźniaka doskonale się znajduje, kiedy zarówno swoją prywatną opowieść, jak i zjawiska społeczne, fakty najnowszej historii, czy narodowe mity czyni przedmiotem krytyczno-ironicznej dekonstrukcji”.

dr Artur Pastuszek, katalog wystawy „Figura NIC”, Warszawa 2019





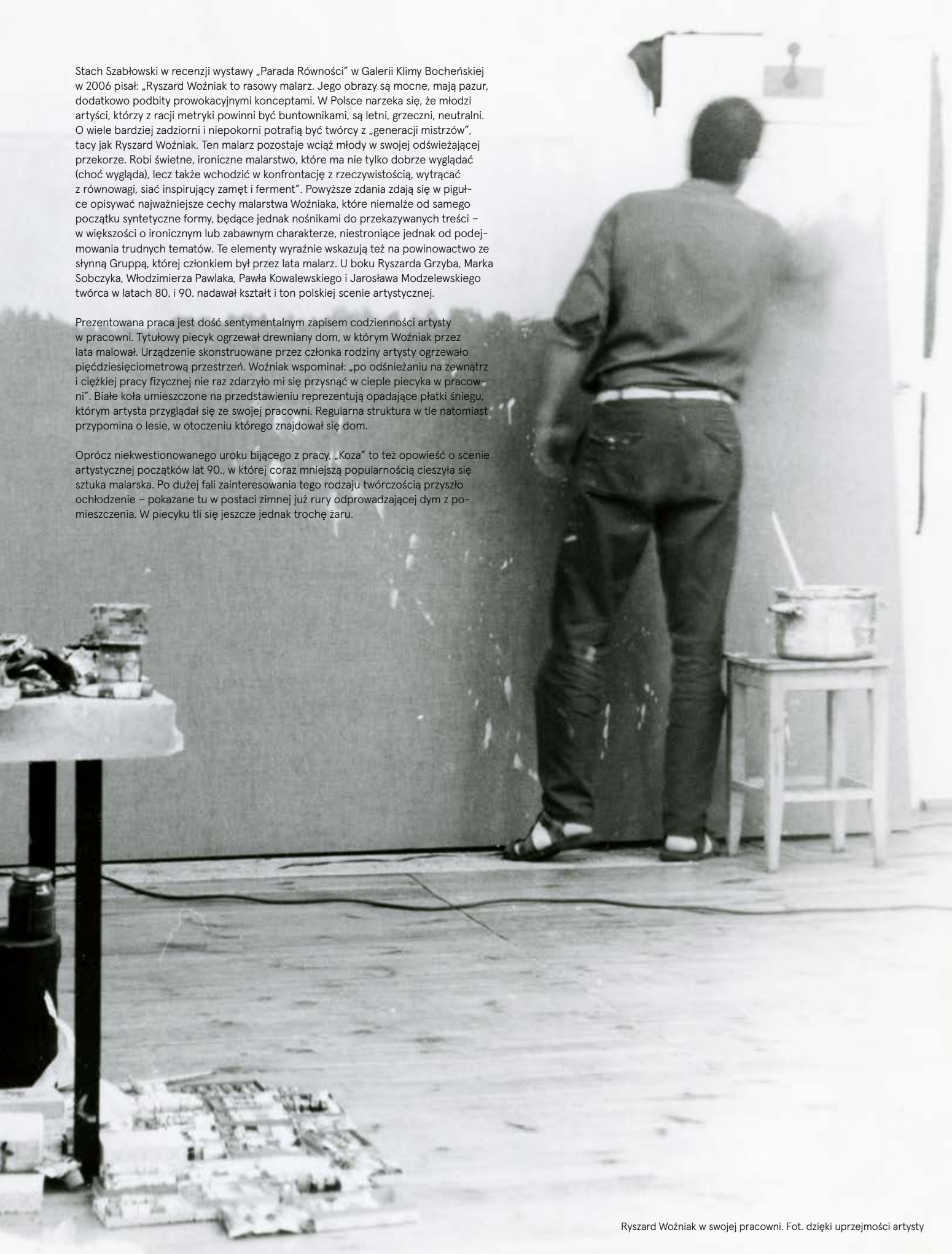


RYSZARD WOŹNIAK  
POLALINER  
500 X 350 mm, 1000 g

Stach Szablowski w recenzji wystawy „Parada Równości” w Galerii Klimy Bocheńskiej w 2006 pisał: „Ryszard Woźniak to rasowy malarz. Jego obrazy są mocne, mają pazur, dodatkowo podbity prowokacyjnymi conceptami. W Polsce narzeka się, że młodzi artyści, którzy z racji metryki powinni być buntownikami, są letni, grzeczni, neutralni. O wiele bardziej zadziorni i niepokorni potrafią być twórcy z „generacji mistrzów”, tacy jak Ryszard Woźniak. Ten malarz pozostaje wciąż młody w swojej odświeżającej przekorze. Robi świetne, ironiczne malarstwo, które ma nie tylko dobrze wyglądać (choć wygląda), lecz także wchodzić w konfrontację z rzeczywistością, wytrącać z równowagi, siać inspirujący zamęt i ferment”. Powyższe zdania zdają się w pigułce opisywać najważniejsze cechy malarstwa Woźniaka, które niemalże od samego początku syntetyczne formy, będące jednak nośnikami do przekazywanych treści – w większości o ironicznym lub zabawnym charakterze, niestroniące jednak od podejmowania trudnych tematów. Te elementy wyraźnie wskazują też na powinowactwo ze słynną Grupą, której członkiem był przez lata malarz. U boku Ryszarda Grzyba, Marka Sobczyka, Włodzimierza Pawliaka, Pawła Kowalewskiego i Jarosława Modzelewskiego twórca w latach 80. i 90. nadawał kształt i ton polskiej scenie artystycznej.

Prezentowana praca jest dość sentymentalnym zapisem codzienności artysty w pracowni. Tytułowy piecyk ogrzewał drewniany dom, w którym Woźniak przez lata malował. Urządzenie skonstruowane przez członka rodziny artysty ogrzewało pięćdziesięciometrową przestrzeń. Woźniak wspominał: „po odsnieżeniu na zewnątrz i ciężkiej pracy fizycznej nie raz zdarzyło mi się przysnąć w ciepłym piecyku w pracowni”. Białe koła umieszczone na przedstawieniu reprezentują opadające płatki śniegu, którym artysta przyglądał się ze swojej pracowni. Regularna struktura w tle natomiast przypomina o lesie, w otoczeniu którego znajdował się dom.

Oprócz niekwestionowanego uroku bijącego z pracy, „Kozą” to też opowieść o scenie artystycznej początków lat 90., w której coraz mniejszą popularnością cieszyła się sztuka malarska. Po dużej fali zainteresowania tego rodzaju twórczością przyszło ochłodzenie – pokazane tu w postaci zimnej już rury odprowadzającej dym z pomieszczenia. W piecyku tli się jeszcze jednak trochę żaru.





**ZBYLUT GRZYWACZ**

1939–2004

**"Czerwony" z cyklu "9 obrazów", 1994**

olej/płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 94'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Zbylut GRZYWACZ | "CZERWONY" | Z CYKLU "9 OBRAZÓW" 1994 | 100 x 81 cm'

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

14 000 – 18 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

Zbylut Grzywacz. 9 obrazów, Galeria Osobliwości „Este”, Kraków, listopad 1994

Polen x 2. Joanna Helander och Zbylut Grzywacz, Norrtälje Konsthall, Norrtälje,

luty–marzec 1995

Zbylut Grzywacz. Nowe obrazy, Galeria Osobliwości „Este”, Kraków, sierpień 1996

Zbylut Grzywacz – obrazy i kamienie, Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu, maj–czerwiec 1998

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, wystawa w ramach XVII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek

Książąt Pomorskich w Szczecinie, wrzesień–październik 1998

Trzy dzieła (z cyklu 9 obrazów), Galeria ZPAP w Sukiennicach, Kraków, listopad 1998

[Wystawa najnowszych obrazów i rysunków], Szkoła Rysunku i Malarstwa „Este”, Kraków, czerwiec 1999

Zbylut Grzywacz. Obrazy z lat dziewięćdziesiątych, BWA, Zamość, sierpień 1999

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Galeria Sztuki na Koziańcu, Zakopane, luty 2000

Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957–2000. „galeria zbyluta”, Kraków, ul. Krakowska 21/1,

czerwiec 2000 – lipiec 2005

Zbylut Grzywacz. Malarstwo. Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz, wrzesień–październik 2000

Zbylut Grzywacz. Obrazy, rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej „Format”, Kraków, grudzień 2000

Zbylut Grzywacz 1939–2004, pierwsza pośmiertna retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie,

marzec–czerwiec 2009

Zbylut Grzywacz 1939–2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki,

czerwiec–sierpień 2009

Strefa intymna. Art Meeting Tomaszowice, ZPAP Okręg Krakowski, Dwór w Tomaszowicach, Galeria Panorama,

październik–listopad 2013

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień–październik 2014

Zbylut Grzywacz – malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie, czerwiec 2015

**LITERATURA:**

Zbylut Grzywacz – Obrazy i kamienie, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Wałbrzychu, 1998 (il.)

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, Kraków 1998

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy w MNK, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008,

poz. kat. 364, il. 325, s. 245

Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939–2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 20

Agnieszka Gralińska-Toborek, Barwy realizmu: władza, ciało, myśl [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa”

– twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym

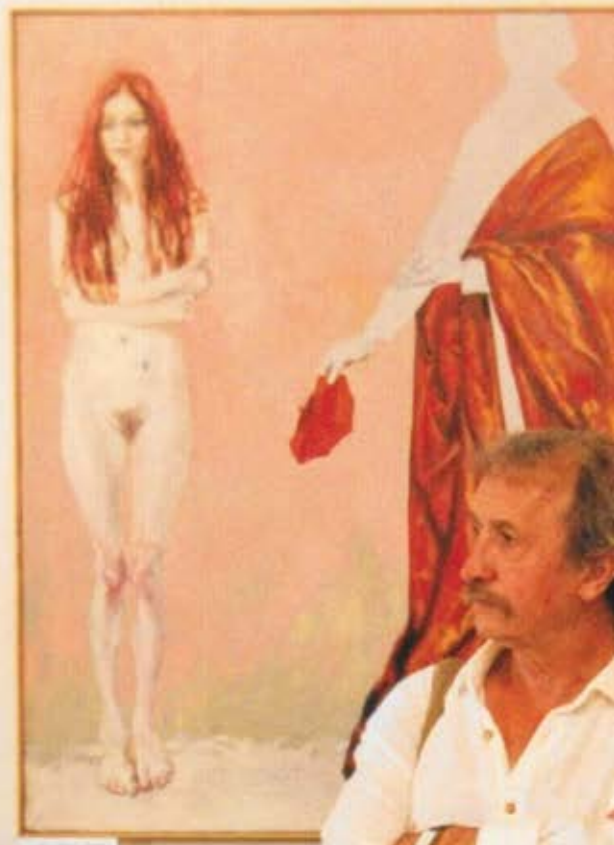
w Krakowie 7–8.05.2009, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 173–185

Strefa intymna. Art Meeting Tomaszowice, katalog wystawy ZPAP Okręgu Krakowskiego i Dworu

w Tomaszowicach, Galeria Panorama, 2013, s. 17 (il.)

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, 2014





W latach 90. Zbysław Grzywać stworzył dwa cykle szczególnie wyraźnie nawiązujące do spraw politycznych omawianych na polskiej scenie. Pomijając rok 1994 a 2000 powstały serie „9 obrazów” oraz „Przyjdź precz”. Rok powstania prezentowanego dzieła był momentem, w którym szczególnie dużo mówiono na temat prawa dostępu do bezpiecznej aborcji w kraju. Debata na ten temat rozpoczęła się już kilka lat wcześniej – w 1989 projekt ograniczający możliwość przerywania ciąży został zgłoszony do Sejmu przez senatora Waleriana Piotrowskiego. Powołano wówczas nadzwyczajną komisję oraz zorganizowano konsultacje społeczne – obozy były bardzo podzielone. W styczniu 1993 Sejm uchwalił ustawę o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalnych przerywania ciąży. Odrzucił uchwałę przewidującą przeprowadzenie referendum wśród społeczeństwa. Próby liberalizacji ustawy nastąpiły rok później, za rządów SLD–PSL. W 1994 ustawę zawetował prezydent Lech Wałęsa. Utrzymał się tak zwany „kompromis aborcyjny”, który obowiązuje w polskim prawie po dziś dzień. Poruszana w namalowanych ponad 20 lat temu obrazach Zbysława Grzywać tematyka, szczególnie w obliczu ostatnich wydarzeń w Polsce, wydaje się niesamowicie aktualna.

O serii prac Agnieszka Gralińska-Toborek pisała: „Aneksem do rozważań o barwie władzy powinny być dwa cykle obrazów z lat 90.: ‘Przyjdź precz’ i ‘9 obrazów’. One bowiem dotyczą problemu, który Zbysław Grzywać umieszczał w tym samym dyskursie władzy – władzy nad ciałem. Zupełnie jednak odmienna kolorystyka, niezwykle nasycenie i różnorodność barw: od porcelanowej bieli przez żółcienie, oranże do błękitów i zieleni sprawia, że głos artysty opowiadający się za prawem do aborcji zamienia się w malarskie wariacje (...). Barokowość, nadmiar, soczystość to pierwsze wrażenie, które zasłania anegdotę. Te właśnie środki powinny podkreślać temperaturę sporu, ale mimowolnie wskazują na wolnościowy charakter tych dyskusji. Barwa została uwolniona, tak jak myśli i słowa. Tymi obrazami Zbysław Grzywać zaprzecza, a może przekornie kłóci się ze swoimi wcześniejszymi założeniami.

Przytoczmy jego ironiczne słowa z końca lat 70.: ‘(...) gdyby sobie pofolgować, pobawić się w malarstwo (...). To przecież dość łatwo można zrobić: poszukać ‘mięsa malarskiego’ w obrazie, faktur, zamasztych gestami pędzla, szpachli ukryć nagą, żalosną anegdotę, zatuszować drastyczność





fabuły – niechybny ten, kto patrzy, miał satysfakcje czysto malarzkie i gdzieś tam z tyłu, w odwodzie, opowieść o Opuszczonej” Agnieszka Gralińska-Toborek, *Barwy realizmu: władza, ciało, myśl [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8.05.2009*, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 176

Zbylut Grzywacz w cyklu prac z lat 90. podejmuje dialog z historią malarstwa. W przedstawionym w katalogu dziele widzimy wyraźny cytat ze słynnego obrazu Philippe’a de Champaigne’a z podobizną Kardynała Richelieu. Jedną z wersji dzieła znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W pracy Grzywacza Richelieu ma postać bardzo symboliczną – pokazany został jedynie w formie szat i charakterystycznego ułożenia ciała – przywodzi jednak na myśl słynną postać i jej charakter. Stojąc wobec nagiej, bezbronnej kobiety podkreśla rolę instytucji, którą reprezentuje. W katalogu wystawy „Wobec Matejki” Zbylut Grzywacz pisał: „Bardzo lubię rozmawiać z malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami poprzez ich obrazy. Rozmawiać obrazami.

Wiele moich obrazów w ten sposób powstało. Z Caravagiem rozmawiałem, malując dwie wersje ‘Opuszczonej’. Inna powstała z rozmowy z Grünewaldem. ‘Anioł marnotrawny’ to była moja rozmowa z Rembrandtem, a ‘Piety’ – z Mistrzem z Avignonu. Z Andrzejem Wróblewskim rozmawiałem o kolejkach po wszystko i nic, a z Hansem Baldungiem Grieniem, malując największą z moich kolejek – ‘S i e b e n okresów z życia kobiety’. Właściwie to z Hansem rozmawiałem o kobietach. Bo nie zawsze były to rozmowy śmiertelnie poważne; z Goyą na przykład, malując ‘Corridy’, żartowałem na temat wołowiny na kartki, a mój ‘Szał’ był niesmacznym rechem na temat smakowitego Podkowińskiego” (44 współczesnych artystów wobec Matejki: wystawa w stulecie śmierci Jana Matejki, katalog wystawy, [red.] Zofia Gołubiew, Anna Król, Kraków 1994).

73 †

**MAREK SAPETTO**

1939–2019

"Chór męski", 1973

akryl/płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Tytuł: "Chór męski" | format: 100 x 81 cm | akryl | rok 1973 | autor: Marek Sapetto | W-w'

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 200 - 3 300 EUR

„Programowo założona przedmiotowość i wiara w społeczne oddziaływanie sztuki wpływają na ekspresję mojej twórczości. Nadawanie dominanty i uporządkowanie znaczeń, rzeczy, przedmiotów, idei jest dla mnie równoznaczne z kreowaniem”.

**Marek Sapetto**





# OSTRA DWÓJKA - SAPETTO I SZAMBORSKI

Polska scena artystyczna początku lat 70. potrzebowała wylotu z obowiązującej reguły koloryzmu. Debiutowali wówczas Wiesław Szamborski i Marek Sapetto, wnosząc do środowiska świeże podejście. Obaj twórcy obronili dyplom w pracowni Michała Byliny, artyście dość tradycyjnego, specjalizującego się w malarstwie batalistycznym i stojącego w opozycji do hołubionej na Akademii tradycji kolorystycznej. Duet malarzy zjednoczył się w swoich działaniach i przez długi czas był w nich bardzo skuteczny. Ówczesna prasa pisała o nich „ostra dwójka”. Sapetto i Szamborski organizowali wspólne wystawy, które opracowywali bardzo starannie – dbali o całość oprawy graficznej, niecodzienne zestawienia i sposób zawieszenia obrazów. Ich działania miały charakter niemal happeningowy. Przy okazji ekspozycji wydawali również własne katalogi. W jednym z nich znajdowało się zamówienie na obrazy, które można było wysłać do twórców po wypełnieniu. Ich twórczość można sytuować w obrębie tendencji Nowej Figuracji, jednak warto zaznaczyć, że sztuka każdego z artystów miała odrębny charakter.

„Sapetto i Szamborski poznali się w pracowni u Łyżwańskiego, później razem studiowali u Byliny. W 1963 roku wraz z Mieczysławem Wasilewskim oraz Januszem Wysockim stworzyli designerskie ‘combo’ – hurtowo wysyłali projekty na konkursy grafiki użytkowej, wspólnie tworzone prace podpisywali jednym nazwiskiem i dzielili się zdobytymi nagrodami. Między 1968 a 1974 rokiem Szamborski i Sapetto razem wystawiali, a do 1972 roku nawet razem malowali w mieszkaniu Szamborskiego na ul. Białostockiej 53 na warszawskiej Pradze. Artyści zdecydowali się działać w duecie, gdyż zakładali, że we dwóch będą mieli większą siłę przebicia. (...) Wernisaż pierwszego wspólnego wystąpienia Sapetty i Szamborskiego odbył się 15 maja 1968 roku w Domu Artysty Plastyka w Warszawie, gdzie artyści wystawili kilkadziesiąt obrazów. Ekspozycja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki. ‘Dwaj młodzi malarze warszawscy Marek Sapetto i Wiesław Szamborski, wyraziciele nowej tendencji, która wzbudza moje najwyższe zainteresowanie i nieskrywaną sympatię, urządzili wspólną wystawę, brzmiącą nieco jak manifest. I dobrze chyba! Wystawa jest ciekawa, kolorowa, z inwencją. (...) jest to jeszcze jedna manifestacja poszukiwań więzi ze światem współczesnym, jeszcze jedna próba znalezienia tego, co choć w stosunku do tradycji nieskonwencjonalizowanej – jest odbiciem świata realnego, szerszej jego problematyki społecznej, na przykład poświęconej Wojsku Polskiemu. (...) Jakkolwiek są oni obecnie na pewnym etapie zacierania pomiędzy sobą odmienności, czego dają dowód w przemieszaniu swoich autorskich obrazów na ekspozycji – to, co ich dzieli, widzę wyraźnie. Szamborski ujawnia pewien rys skupienia, skłonność do zamykania kom-

pozycji i bardziej centrycznego ujmowania wizji. Sapetto zaś – jest można powiedzieć barokowy o odważniejszym geście i bujniejszym temperamentem. ‘Rozświetlony kolor budujący wolumen – marginalna rola światła w budowaniu obrazowej głębi; wypracowane dźwięczące zestroje barwne – odważne stosowanie czerni; precyzyjne, mozolne wykonanie – szybki gest i ściekająca farba; płynność, rozmycie konturu – rysunek oraz stosowanie geometryzacji lub/i szablonowego ornamentu; utrzymana wierność perspektywie zbieżnej – niekonwencjonalne budowanie przestrzeni; czystość malarskiego medium – łączenie malarstwa z przedmiotami rzeczywistości pozaobrazowej, a nawet budowanie z płócien swoistych ‘instalacji’ – tak opisywał styl malarstwa Szamborskiego Jakub Dąbrowski (dz. cyt., s. 6). Jego twórczość stawała też w kontrze do abstrakcji – nieobowiązującej na Akademii, a popularnej wśród ówczesnych artystów. Jedną z głównych wczesnych inspiracji Szamborskiego była sztuka plakatu. Już podczas studiów w akademii młody twórca zaangażował się w projektowanie graficzne i kontynuował działalność w tym zakresie do początku lat 70.

Malarstwo Szamborskiego niemal od początku charakteryzowała czysta, niemal płaska plama barwna nieraz kontrastująca z impastowym akcentem. „Rozświetlony kolor budujący wolumen – marginalna rola światła w budowaniu obrazowej głębi; wypracowane dźwięczące zestroje barwne – odważne stosowanie czerni; precyzyjne, mozolne wykonanie – szybki gest i ściekająca farba; płynność, rozmycie konturu – rysunek oraz stosowanie geometryzacji lub/i szablonowego ornamentu; utrzymana wierność perspektywie zbieżnej – niekonwencjonalne budowanie przestrzeni; czystość malarskiego medium – łączenie malarstwa z przedmiotami rzeczywistości pozaobrazowej, a nawet budowanie z płócien swoistych ‘instalacji’ – tak opisywał styl malarstwa Szamborskiego Jakub Dąbrowski (dz. cyt., s. 6). Jego twórczość stawała też w kontrze do abstrakcji – nieobowiązującej na Akademii, a popularnej wśród ówczesnych artystów. Jedną z głównych wczesnych inspiracji Szamborskiego była sztuka plakatu. Już podczas studiów w akademii młody twórca zaangażował się w projektowanie graficzne i kontynuował działalność w tym zakresie do początku lat 70.

Marek Sapetto początkowo tworzył w zawężonej gamie barwnej, operując głównie szarościami, brązami i zieleńmi. Najprawdopodobniej wynikało to z nauk, które pobierał we wczesnych latach u Barbary Jonscher, jednej z głównych przedstawicielek tzw. Arseniałowców. Dopiero po studiach malarz rozszerzył używaną paletę barwną i zaczął tworzyć w nowej konwencji. Wraz z Szamborskim postulował tworzenie sztuki prostej w odbiorze, dającej się odczytać nawet przy szybkim oglądzie. Miało to związek z rozwojem technologii i szybkości życia, które twórcy zauważali już w latach 60. i 70., a które szczególnie współcześnie są również aktualnym problemem.

Około połowy lat 70., po realizowaniu 9 wspólnych wystaw, drogi artystów zaczęły się rozchodzić. Symbolicznym wydarzeniem zamykającym ich wspólną drogę był pokaz w Biurze Wystaw Artystycznych w Koszalinie w 1974, podczas której dzieła obu zostały pokazane niejako osobno, rozdzielone we wspólnej przestrzeni.



74

## WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Trzech", 1976

akryl/plótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WIESŁAW SZAMBORSKI | "TRZECH" | 130 x 110 akryl | 1976"

na bieżym nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 700 - 11 000 EUR

### WYSTAWIANY:

Wiesław Szamborski. Malarstwo, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych, Leszno, październik-listopad 2005

Poznańska Galeria Nowa, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań, kwiecień 2006

Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, czerwiec 2006

### LITERATURA:

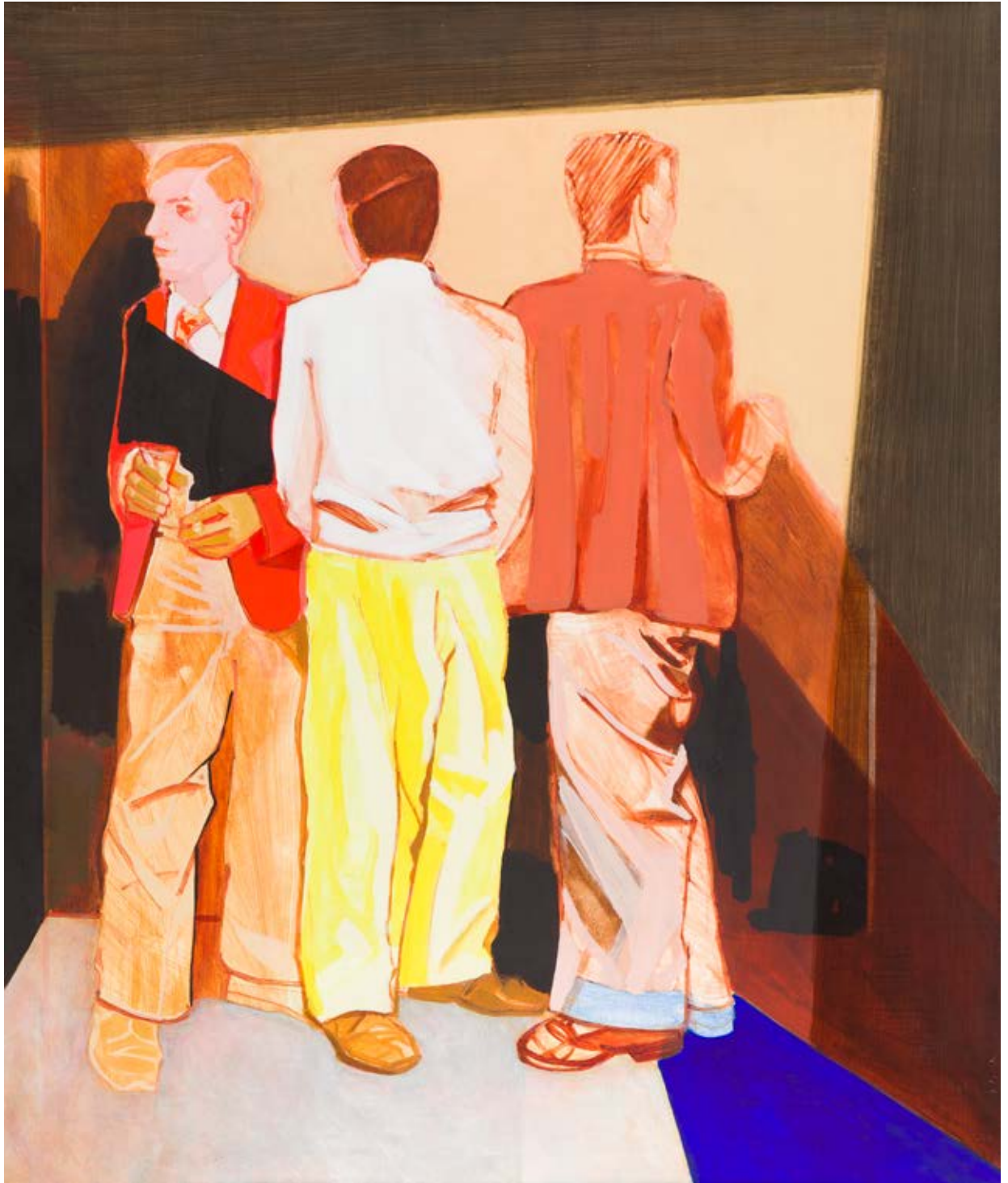
Wiesław Szamborski. Malarstwo, katalog wystawy, Poznań 2005, s. 36 (il.)

Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 81, s. 121 (il.)

„Dlaczego uprawiam malarstwo przedstawiające?  
Otóż – proszę wybaczyć to trącające myszką stwierdzenie  
– wierzę w posłannictwo sztuki, posłannictwo społeczne.  
A to najdosadniej realizuje się właśnie w malarstwie figu-  
ratywnym”.

Wiesław Szamborski, 1976





75 †

## MARIAN CZAPLA

1946-2016

### Postaci, 1972-80

olej/ płótno, 100,5 x 141,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'czapla | 72 - 80'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 500 - 7 700 EUR

Prezentowany obraz Marian Czapla zaczął malować w 1972, widnieje na nim bowiem data 1972-80. Wskazuje to zatem na długi okres tworzenia lub klarowania się wizji tego płótna, ale także na fakt, że prace nad tym przedstawieniem rozpoczęły się w roku ukończenia studiów przez artystę. Nosi zatem niewątpliwie ślady jego wczesnego, powiązanego jeszcze ze studiami okresu twórczości.

Czapla znany był jako twórca zwłaszcza figuratywnego malarstwa o neoekspresjonistycznym charakterze. Malował chętnie postaci świętych oraz akty (niejednokrotnie pierwszy gatunek łączył się z drugim). Kolejne przedstawienia ludzkiego ciała współwystępowały w sztuce Czapli z tematyką sakralną, często w obrębie jednego płótna. Prezentowany obraz wydaje się zapowiadać wspomnianą tematykę, obecną przez kilka dekad w twórczo-

ści Czapli. Na obrazie widoczne są dwie postacie, najprawdopodobniej nagie. Namalowane są za pomocą grubych, ekspresyjnych pociągnięć pędzla. Dukt pędzla tworzy efekt dekoracyjny, ornamentalny, artykułując rytmicznie powierzchnię płótna. Mamy tutaj również do czynienia z silnym kontrastem światłocieniowym, co zwiększa ekspresyjny ładunek obrazu i dobrze koresponduje z charakterem późniejszych płócien Czapli.

Zastanawia, jaką rolę w niniejszym obrazie pełnią zaokrąglone, krzywe linie obecne w kilku miejscach przedstawienia. Wydaje się, że są one niczym więcej niż abstrakcyjnym ornamentem, co w tym figuratywnym obrazie wydaje się dość zaskakujące. Przełamują one miejscami malarską iluzję, „modernizując” obraz. Pozwalają również zauważyć zainteresowanie autora malarskim eksperymentem.





76 †

## MARIAN CZAPLA

1924–2016

### "Anturium w szklanym wazonie", 1998

akryl/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany p.d: 'czapla'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'marian czapla | "ANTURIUM

W SZKLANYM | WAZONIE" | "AKRYL - 1998 - ŚWIDER | 65 x 50 cm'

estymacja:

**20 000 – 30 000 PLN**

4 400 – 6 600 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Martwa natura była tematem, który Marian Czapla podejmował chętnie obok kompozycji figuralnych, ukazujących ludzi, a dokładniej aktów i postaci świętych. Pośród nich w twórczości artysty było też miejsce dla dekoracyjnych martwych natur, często przedstawiających klasyczny motyw kwiatów w wazonie.

Przykład takiej właśnie pracy zaprezentowany został w niniejszym katalogu. Plótno Czapli przedstawia ukazany w ozdobny, dekoracyjny sposób motyw kwiatów umieszczonych w wazonie. Malarz zaprezentował je na tle fioletowej ściany w czerwone kropki. Korespondują one kolorystycznie z obszernymi plamami czerwieni, które posłużyły do ukazania kwiatów anturium. Szeroki dukt pędzla, który w wielu obrazach Czapli przywołuje estetykę ekspresjonizmu i wprowadza do obrazu estetyczne napięcie, tutaj daje efekt ozdoby. W pewnym miejscu, opisując swoje malarstwo przedstawiające akty i postaci biblijne, Czapla odżegnywał się od estetyzacji: „Odwoływanie się do realiów nie pozwala mi na kokietowanie formalną urodą obrazu”. Widać, że poglądy artysty na ten temat ewoluowały lub też przypisywał on odmienne zadania różnym gatunkom swojego malarstwa.

Bardzo wysoki stopień estetyzacji tego przedstawienia oraz jego kolorystyczna słodycz mogą wręcz kierować myśli widzów ku kategorii kampu i queerowego odczytania tej estetyki. Dostrzeżona w ten sposób zyskuje ona kolejne znaczenia i unika redukcji do aspektu formalnego oraz dekoracyjnego. Wprowadza się w ten sposób także zupełnie odrębny wątek, pozwalający zobaczyć tę twórczość nieco odmiennie w stosunku do częstych interpretacji akcentujących duchowe i religijne przesłanie sztuki Czapli.



77 †

**WŁADYSŁAW JACKIEWICZ**

1924-2016

**Bez tytułu, 2006**

olej/piótno, 130 x 114 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'W. Jackiewicz OBRAZ X/2006'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 500 - 7 700 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa





Władysław Jackiewicz był bardzo ważną postacią gdańskiego środowiska artystycznego. W 1952 obronił dyplom w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. Po ukończeniu studiów współtworzył Grupę Gdańską, a przez wiele lat był związany z okręgiem Związku Polskich Artystów Plastyków na Wybrzeżu. Początki jego twórczości związane są z działalnością w nurcie realizmu socjalistycznego oraz malarstwa zakorzenionego w tradycji kolorystycznej. Ważną w jego karierze okazała się przełomowa wystawa w Arsenale w 1955. Wówczas artysta zaczął zwracać się ku abstrakcji w swoich realizacjach portretowych i pejzażowych.

Od połowy lat 70. Jackiewicz w ramach cyklu „Ciało” tworzył odrealnione przedstawienia ciał ujęte w specyficzne, wąskie kadry, często jedynie zamarkowane delikatnymi liniami.

Pierwszy obraz w nowej estetyce powstał w 1973 i otwierał nowy rozdział w twórczości artysty. Od tego momentu kobiece sylwetki stały się głównym obszarem jego malarskich poszukiwań. Posługując się zestawem środków formalnych właściwych abstrakcji lirycznej, ludzkie ciało przedstawiał jako zestaw plam i niejednoznacznych kształtów sugerujących aurę zmysłowej cielesności – erotyzm w jego pracach stanowi kategorię czysto estetyczną. Odmalowane w pastelowych barwach, z wieloma laserunkowymi warstwami, jego figury są bardzo poetyckie.

W procesie twórczym nie towarzyszyły mu jednak konkretne modelki. Ciała, które malował na swoich obrazach, odtwarzał z pamięci. Jackiewicz twierdził, że obecność w pracowni innej osoby zakłócałaby skupienie, które uważał za niezbędne do powstania dzieła. A tak subtelne i wrażliwe malarstwo wymagało skupienia absolutnego. „Maluję z pamięci – podkreślał w rozmowie z Barbarą Szczepułą z Dziennika Bałtyckiego. – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie, to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione (...)”. Malarz jednak podkreślał, że jego zainteresowaniu towarzyszyła nieśmiałość, dlatego na swoich płótnach jedynie sugeruje kształty ud, bioder czy talii, ale nie przedstawia części kobiecego ciała dosłownie. W efekcie jego prace to abstrakcyjne kompozycje, na których jedynie za pomocą linii podsuwa skojarzenie z pełnymi kształtami postaci.

Gabriela Kurowska pisała o nim: „Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku” (Gabriela Kurowska [w:] Władysław Jackiewicz. Malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3).

Prezentowana praca utrzymana jest w charakterystycznej dla Jackiewicza kolorystyce. W centralnej części kompozycji artysta umieścił fragment kobiecej sylwetki – wyraźnie podkreślone są tu krągłości bioder i smukłość talii. Płótno Jackiewicza dalekie są jednak od wyuzdanej erotyki – na wzór renesansowych obrazów czy monumentalnych aktów Modiglianiego – obrazy te stanowią raczej romantyczny pean, cześć doskonałości kobiecego ciała ukazywanego w sposób dyskretny i elegancki aniżeli uprzedmiotawiające studium nagości. Jako artysta Jackiewicz chciał, by pamiętano o nim przede wszystkim jako o malarzu, który uważał kobiece ciało za najdoskonalszy z kształtów stworzonych przez naturę.





78 †

## WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

### Pejzaż, 2009

olej/płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ IV/2009 81 x 100'

estymacja:

**15 000 – 20 000 PLN**

3 300 – 4 400 EUR

#### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

„Władysław Jackiewicz (...) wprowadza odbiorców we własny intymny świat odczuć, przemyśleń, fascynacji. Jednak ta zgoda na przekroczenie i wejście do owego sanktuarium artysty jest w pewnym sensie zwodnicza i pozorna. Twórca zdecydowanie opuszcza każdego gdzieś w połowie drogi, zostawia samego sobie w obliczu nieznanego i tajemnicy, której sam do końca nie może rozwikłać, zrozumieć, dopowiedzieć. Ową frapującą tajemnicą i zagadką jest forma ciała ludzkiego, ciało kobiety, życie...”

Tadeusz Marciniak, katalog wystawy w Landesmuseum, Brema 1980



79 †

## TERESA RUDOWICZ

1928-1994

### Kompozycja 79/33, 1979

asamblaż, kolaż, olej/piótno, 47 x 37 cm  
sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. Rudowicz | 79/33'  
na odwrociu nalepka DESA Kraków

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

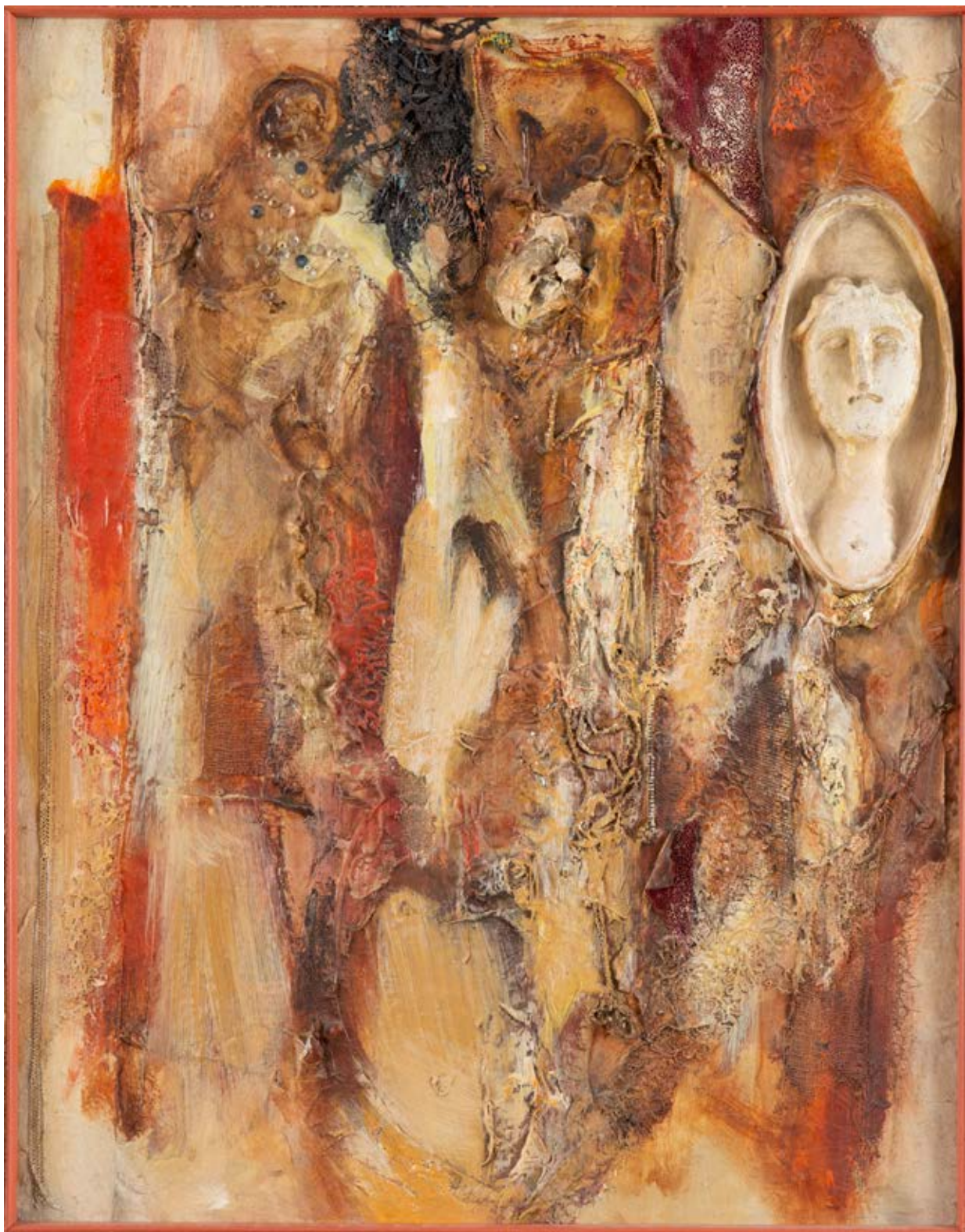
#### POCHODZENIE:

DESA Kraków, 2008

kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana praca jest przykładem kolażu – techniki, którą z zainteresowaniem i zamiłowaniem uprawiała Teresa Rudowicz. Jej kolaże miały często przestrzenną, urozmaiconą formę, wtedy też stawały się właściwie asamblażami. Artystka nie realizowała ich w sposób, który pozwalałby na zauważenie estetycznego celu czy wyraźnych kompozycyjnych dążeń. Wydają się one raczej zbiorem przedmiotów pozostających śladami wyborów artystki będących pozostałościami różnych historii i zdarzeń. Krytyczka sztuki Krystyna Czerni z zachwytem wymieniała obiekty znajdujące się na pracach artystki: „[Materiałami] były głównie papiery: szczątki zetkniętych mszałów pokryte drobnym szlaczkiem cyrylicy, zbierane jeszcze w latach czterdziestych w zrujnowanych cerkwiach Łemkowszczyzny; łacińskie rękopisy skupowane za grosze u włoskich antykwariuszy na Piazza [Fontanella] Borghese, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania. A także ścinki materii: adamaszki, pasmanterie, tiule, fragmenty staromodnej garderoby, skrawki żakardowych tkanin z motywem włoskiej architektury – Colosseum, Łuk Hadriana...”. Inni komentatorzy próbujący zmierzyć się z kolażami Rudowicz porównywali je do archiwum prywatnej mitologii, intymnego dziennika czy pokłosa archeologicznej pasji artystki, wykształconej niewątpliwie jeszcze podczas jej pobytu we Włoszech. Przywołana już Krystyna Czerni zwracała uwagę, że kolaże Rudowicz nie epatują przepychem i nie ograniczają się do ekspozycji unikatowych, atrakcyjnych precjozów. „Te obrazy (...) – pisze krytyczka – są (...) zamknięte jako estetyczna całość. (...) Dzięki malarskiej ‘obróbce’ następuje znacząca unifikacja, równowaga wszystkich elementów pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: sztuczny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, poślótkę listy i strzęp współczesnej gazety (...)”.





80 †

## HENRYK CZEŚNIK

1951

"Jestem po teście (+)", 2020

olej/płótno, 200 x 150 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 20.'  
opisany wewnątrz kompozycji: 'JESTEM PO TEŚCIE (+)'

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

8 800 – 13 200 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty  
kolekcja instytucjonalna, Polska

Cześnik niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl, w którym pobrzmiewają echa ekspresjonizmu spod znaku Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, a także motywy przypominające prace Teresy Pągowskiej (rozcłonkowane, zdefragmentowane postaci w zaskakujących pozach rodem z kabaretu), Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonía (motywy zwierząt, zwłaszcza żubry, konie). Sam artysta o swoich inspiracjach wypowiadał się enigmatycznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile wpółdojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków” (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68). Podkreślał przy tym rolę emocji i szczególnego rodzaju obsesji, która stanowi motor jego twórczości. Wśród najczęściej pojawiających się motywów w pracach Cześnika dostrzec można wnętrza szpitalne z ich prysznicami i metalowymi łózkami (artysta cierpiał na przewlekłą chorobę płuc, tworzył również, będąc w szpitalu), sanitariuszki i zakonnice, manekiny, rowery i wózki, sceny biblijne – szczególnie motyw ukrzyżowania i Pieta. Jak twierdzi artysta, „trzeba mieć wiele szczęścia, by bez determinacji politycznej oraz zbytej odwagi cywilnej móc stworzyć swój wymagany świat niebędący bynajmniej apoteozą obowiązujących haseł”.





jestem potęcią

M. Górnko



81 †

## JAROSŁAW KAWIORSKI

1955

"Postać głową na dół i kwiat", 1999-2001

olej/płótno, 150 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'POSTAĆ GŁOWĄ NA DÓŁ I KWIAT | KAWIORSKI 99-2001'

estymacja:

**7 000 - 12 000 PLN**

1 600 - 2 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Jarosław Kawiorski to artysta związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, której jest absolwentem oraz wykładowcą. To twórca figuratywnego malarstwa, a także grafiki. W malarstwie artysty dominuje temat człowieka. Jego cechą charakterystyczną jest swoiste wyizolowanie, wydobywanie go z wszelkiego z kontekstu, co pozwala zauważyć go samego, zwrócić uwagę na jego cielesność i ogólnie pojętą „kondycję”. Podobnie jest również w przypadku prezentowanego tutaj płótna: „Postać z głową na dół i kwiat”. Na obrazie widoczna jest ludzka sylwetka o trudnej do określenia płci. Wydaje się zatem, że to osoba reprezentująca gatunek ludzki jako taki. Usytuowana jest w pozycji embrionalnej i zwrócona głową w dół. Jej atrybutem jest trudno zauważalny kwiat.

W prezentowanym obrazie szczególną uwagę zwraca szorstka, chropowata faktura. Nadaje ona całemu przedstawieniu swoistej brutalności. Połączona z brunatną/krwistą barwą człowieka daje mocny kolorystyczny efekt. Człowiek ten może sprawiać wrażenie, że pokrywa go krew, może też budzić skojarzenia z sytuacją narodzin. Tematyka płótna, ale też sposób jego artystycznego opracowania – wybór kolorów i sposób kładzenia farby wydają się sugerować pewne zagadnienia egzystencjalne. Forma tego, jak i wielu innych obrazów Kawiorskiego wydaje się programowo niedbała – lub zaprojektowana tak, by sprawiać podobne wrażenie. Widoczne są tutaj zamasytne pociągnięcia pędzla. W pewnych miejscach figura człowieka nie została dokładnie pokryta farbą, co powoduje prześwitywanie podłoża. Taki sposób opracowania obrazu powoduje, że nabiera on charakteru „pierwotności”, wizualnie koresponduje z tradycją sztuki archaicznej, co podkreśla jego treść.



82 †

## JAN BERDYSZAK

1961

### Kompozycja, 1960

olej/papier naklejony na płótno, 70 x 120 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'X.1960 J. BERDYSZ'

estymacja:

**70 000 – 100 000 PLN**

15 400 – 22 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz został namalowany we wczesnych latach 60. Jan Berdyszak prowadził wtedy intensywne prace nad malarstwem i grafiką, których celem było uzyskanie jak najprostszej, syntetycznej formy. Wtedy też powstały pierwsze cykle obrazów przedstawiających koła i elipsy, malowane jeszcze w tradycyjnym formacie. W latach 1962–64 zerwał już z tradycyjnym pojęciem formatu obrazu, który jest ograniczany przez prostokątny kształt płótna i ramę. Początkowa droga artystyczna Jana Berdyszaka polegała przede wszystkim na zmaganiach z samym sobą. Poświadczeniem trudnego procesu dochodzenia do form znanych z późniejszych lat jego

twórczości mogą być zapiski i malarskie notatki, stale umieszczane przez niego w „Szkicownikach”. W 1962 roku artysta pisał: „Twórczość jest poprawianiem i tyle jest warta, ile została poprawiona zawsze od początku. Jak się „zabić”, ażeby zaistnieć?!”. Z przytoczanych zapisków wyłania się obraz człowieka skupionego na sztuce i marginalizującego własną sprawczość. Dla Berdyszaka najważniejsza była jego twórczość, która funkcjonowała niejako poza nim. Artysta dążył do pełnej autonomii sztuki, co przekładało się również na wybór tematyki malarskiej – od samego początku interesował się przede wszystkim malarstwem nieprzedstawiającym.





83 †

## ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Pola w śniegu", 2014

olej/piótno, 140 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1092 "POLA W ŚNIEGU" | 2014'

estymacja:

**15 000 – 20 000 PLN**

3 300 – 4 400 EUR

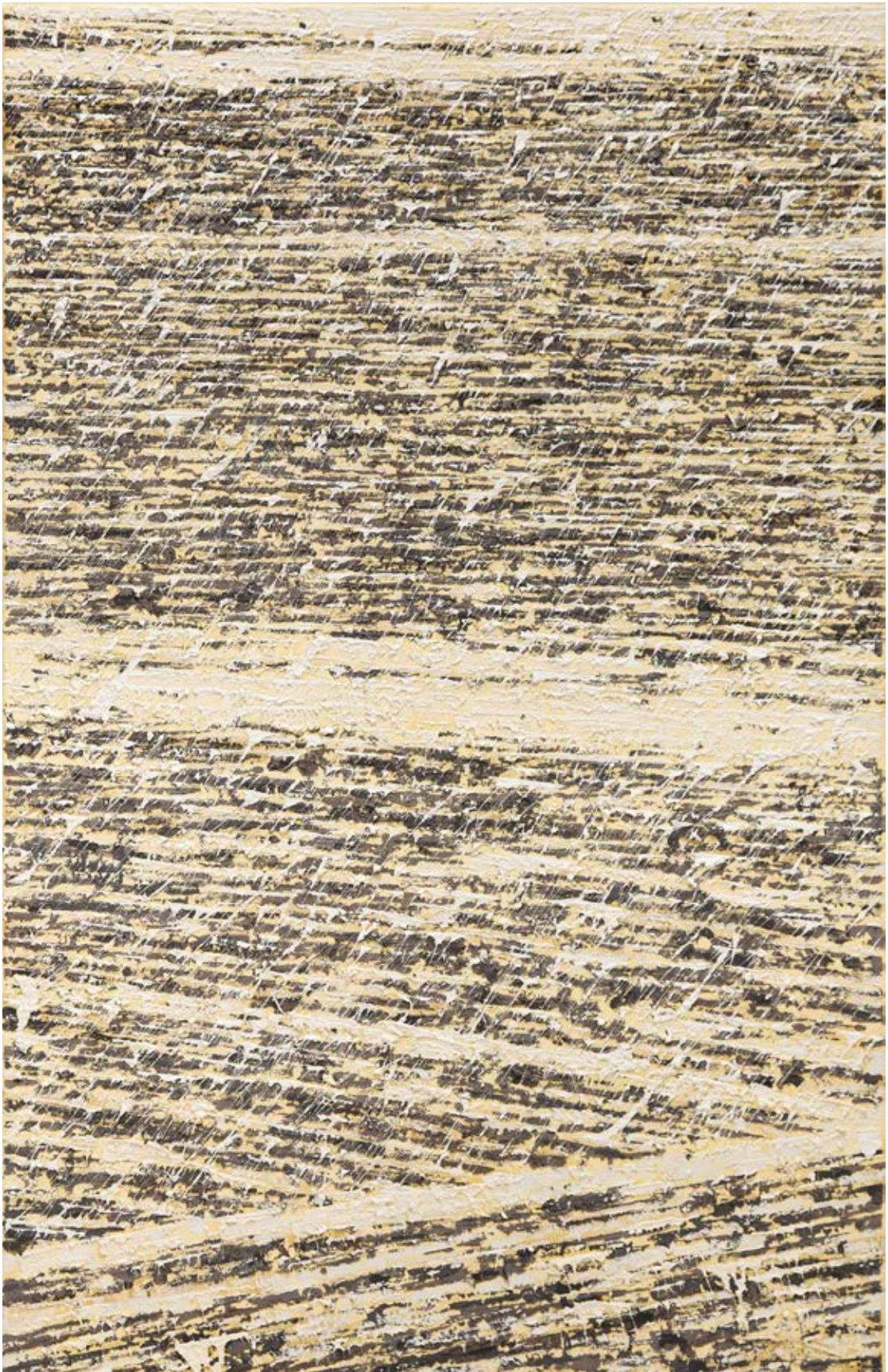
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

Dzięki swemu przywiązaniu do malarskiej materii Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami bazującymi na naturalnych komponentach takich jak damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany. Wykonane samodzielnie farby i narzędzia pozwalają budowanym przez artystę strukturom zbliżyć się do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur przypominających wypukłe reliefy. Zanika również sprecyzowany, dominujący, geometryczny motyw, który zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem i poszukiwaniem niuansów kolorystycznych. Owe nieoczywiste zestawienia barw zdają się wręcz tematem tych wielkoformatowych obrazów. Powierzchnia płótna przypomina misterny, tkacki splot, składają się na nią drobne linie farby olejnej nakładanej nie pędzlem, ale patykami. Nie bez znaczenia pozostaje aspekt kompozycyjny, który pomimo ekspresyjności samego procesu nakładania farby pozostaje dokładnie przemyślanym i kontrolowanym komponentem artystycznego warsztatu.

Dzieło Roszkowskiego świadczy o perfekcyjnym warsztacie, a także o wierze w medium malarstwa. Choć artysta od lat pyta o zasadność swego zawodu, jednocześnie nie wyobraża sobie, aby co rusz pojawiające się lub cichnące głosy o upadku malarstwa miały doprowadzić go do odstawienia w kącie płócien. Jego praca stanowi dlań rodzaj osobistego zapisku traktującego o emocjach, odbytych podróżach, widokach wartych zachowania w pamięci. W sztuce Roszkowskiego pozornie pusta, abstrakcyjna forma łączy się z bardzo ekspresyjnym gestem. Wyraz jego prac pełen jest napięcia: tyleż kompozycyjnego, co emocjonalnego – wynikającego z wizualnej warstwy obrazu. Zatem artysta zarówno odwołuje się do formalnej tradycji awangardy XX wieku, jak i przekracza jej pusty formalizm i nasycia swoje obrazy elementem ekspresyjnym i duchowym.







84 †

## ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930–2004

"**Obraz R-P 2**", 1959–60

olej/płyta pilśniowa, 100 x 75 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. KOWALSKI 59/60'  
opisany na odwrociu: 'RDM 11'  
na odwrociu nalepka z opisem i adresem artysty

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 400 - 6 600 EUR

**WYSTAWIANY:**

Andrzej S. Kowalski, Galeria Sztuki BWA, Katowice, 5.04–5.05 2013

**LITERATURA:**

Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. nlb. (il.)

W przeciwieństwie do poszukiwań artystycznych swoich rówieśników z Grupy Nowohuckiej (Witold Urbanowicz, Danuta Urbanowicz, Janusz Tarabula, Jerzy Wroński, Julian Jończyk), którzy zagadnienia malarstwa materii stawiali na pierwszym miejscu, Andrzej Seweryn Kowalski postanowił podążać w zbliżonym kierunku (ku sztuce nowoczesnej, na przekór koloryzmowi), lecz swoją własną artystyczną drogą. I tak, gdy Grupa Nowohucka odrzucała koloryzm w sposób dosłowny – tworząc achromatyczne obrazy, Andrzej Seweryn Kowalski przeciwnie: w wyrafinowany sposób operował kolorem. Nie zapominał jednocześnie o skomplikowanej strukturze prac. Prezentowany w katalogu „Obraz R-P 2” jest przykładem artystycznej dojrzałości tego wówczas bardzo młodego artysty. Użyta została tu stonowana paleta kolorystyczna ograniczona do brązów, ciepłego beżu i szarości.

Artystyczna dojrzałość nie mogła pozostać bez odzewu świata sztuki. Przełom lat 50. i 60. to w twórczości Kowalskiego początek międzynarodowych sukcesów i wystaw (m.in. Sept Jeunes Peintres Polonais w paryskiej Galerii Lambert w 1959 czy w Contemporary Art Gallery w Chicago w 1961). Jego prace pojawiają się w tym czasie obok takich ówczesnych sław jak Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska czy Rajmund Ziemiński. Jego obrazy zaczynają wzbudzać coraz większe zainteresowanie wśród miłośników i krytyków sztuki. Michel Courtois w recenzji wystawy Andrzeja Seweryna Kowalskiego w Galerii Lambert z 1961 pisze: „Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwyklej barw, stwarzania ciepłej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...”.



AS. KAWALIKI 1960

85 †

**JUDYTA SOBEL**

1924-2012

**Pejzaż, 1969**

olej/piótno, 77 x 91,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.SOBEL | 1969'

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:

'Jehudith Sobel Zuker | Woodstock 1969'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

6 600 - 11 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor”.

**Judyta Sobel**





86 †

## JUDYTA SOBEL

1924–2012

**Rynek**, lata 60. XX w.

olej/piótno, 77 x 91,5 cm  
sygnowany l.d.: 'J. SOBEL'  
na bieżymie opis: 'market'

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 600 – 11 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego i najlepszego okresu twórczości artystki, przypadającego na przełom lat 50 i 60. Był to moment w życiu malarki gdy osiadła już na stałe w Stanach Zjednoczonych. Obrazy tego okresu cechuje ekspresja, odwaga w budowaniu form, bogata, wibrująca kolorystyka farb nakładanych na powierzchnię płótna grubymi impastami. Jednym z ulubionych tematów artystki tego czasu są sceny z życia amerykańskich, nadmorskich miast i miasteczek. Elementy sztafażu umieszczała w rozległych, rozmalowanych ekspresyjnie pejzażach, które malowała m.in. w scenerii Harlemu, na Morning Side Drive i na City Island. Innym, często eks-ploatowanym przez Sobel tematem były w tym czasie martwe natury, które tworzyła głównie w swym apartamencie na Upper West Side na Manhattanie, gdzie mieszkała wraz z mężem i synem.





87 †

## LECH KUNKA

1920-1978

### Kompozycja, 1967

asamblaż, olej, relief/płyta pilśniowa, 124 x 97,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Kunka 67 r.'

estymacja:

**15 000 – 20 000 PLN**

3 300 – 4 400 EUR

### POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„W dojrzałej twórczości Lecha Kunki pojawiło się koło jako jeden z najbardziej widocznych elementów formy. Koło jest nośnym symbolem, ale Kunka nie używał koła jako symbolu. Organizował je w rytmy i struktury. Powtarzanie się elementów okrągłych lub kwadratowych to struktura komórek, podstawowych elementów rzeczywistości, choćby tej widzianej pod mikroskopem. Kunka bardzo lubił i może nawet nadużywał słowa struktury. Gdy mnie interesowało symboliczne znaczenie formy, jego interesowała budowa struktury. Wtedy trudno nam było w jego bardzo interesujących pracach docenić tę różnicę, zauważaliśmy głównie warstwę dekoracyjną jego prac, a dopiero teraz okazuje się, że jego poszukiwania w dziedzinie struktur są bardzo interesujące. Wydaje mi się, że w dalszej pracy Kunka pozostałby temu wierny. Był aktywnym, rozwijającym się malarzem, ale nie brał udziału w sporach ideowych, w każdym razie nie pamiętam obrazów wyraźnie o takim zaangażowaniu świadczących”.

Stanisław Fijałkowski, Krótkie wspomnienia o Lechu Kuncie



88 †

## EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Obraz nr 52", 2001

olej/piótno, 212 x 153 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'732 | 2732 | >> Obraz NR. 52 << | E. DWURNIK | 15-31.08.01'

estymacja:

**70 000 - 100 000 PLN**

15 400 - 22 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

„Najnowsze obrazy abstrakcyjne całkowicie rezygnują z komfortu cudzego piękna. Nie za bardzo przejmują się również tworzeniem własnego. Wydają się gwałtowną, ale również euforyczną ucieczką od treści. Artysta chce malować dużo i szybko, zapomnieć o myśleniu i uwolnić skumulowaną intuicję malarską. Ucieka od znaczeń, chroniąc tym samym malarstwo od służenia treści. Co robi malarstwo, kiedy musi malować samo siebie? To pytanie wraca w sztuce ostatnich 100 lat na różne sposoby. Jego najbardziej spektakularnym wyjściem był tasyzm, malarstwo automatyczne, marzące o wolności od swojego twórcy. Marzenie okazało się utopijne, ale efekty i refleksje bardzo cenne. Powstało sporo pięknych obrazów, powstała estetyka determinowana 'gestem pierwszym', urodziła się kompozycja nieskończona, wycięta z jakiejś wielkiej całości”.

**Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 93**





89 †

## EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Obraz nr 30" z cyklu "XXV", 2000

olej, kolaż/piótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:

'21-22. X 2000. | E. DWURNIK | OBRAZ NR. 30 | XXV - 30 | 2644'

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

18 000 - 27 000 EUR

### LITERATURA:

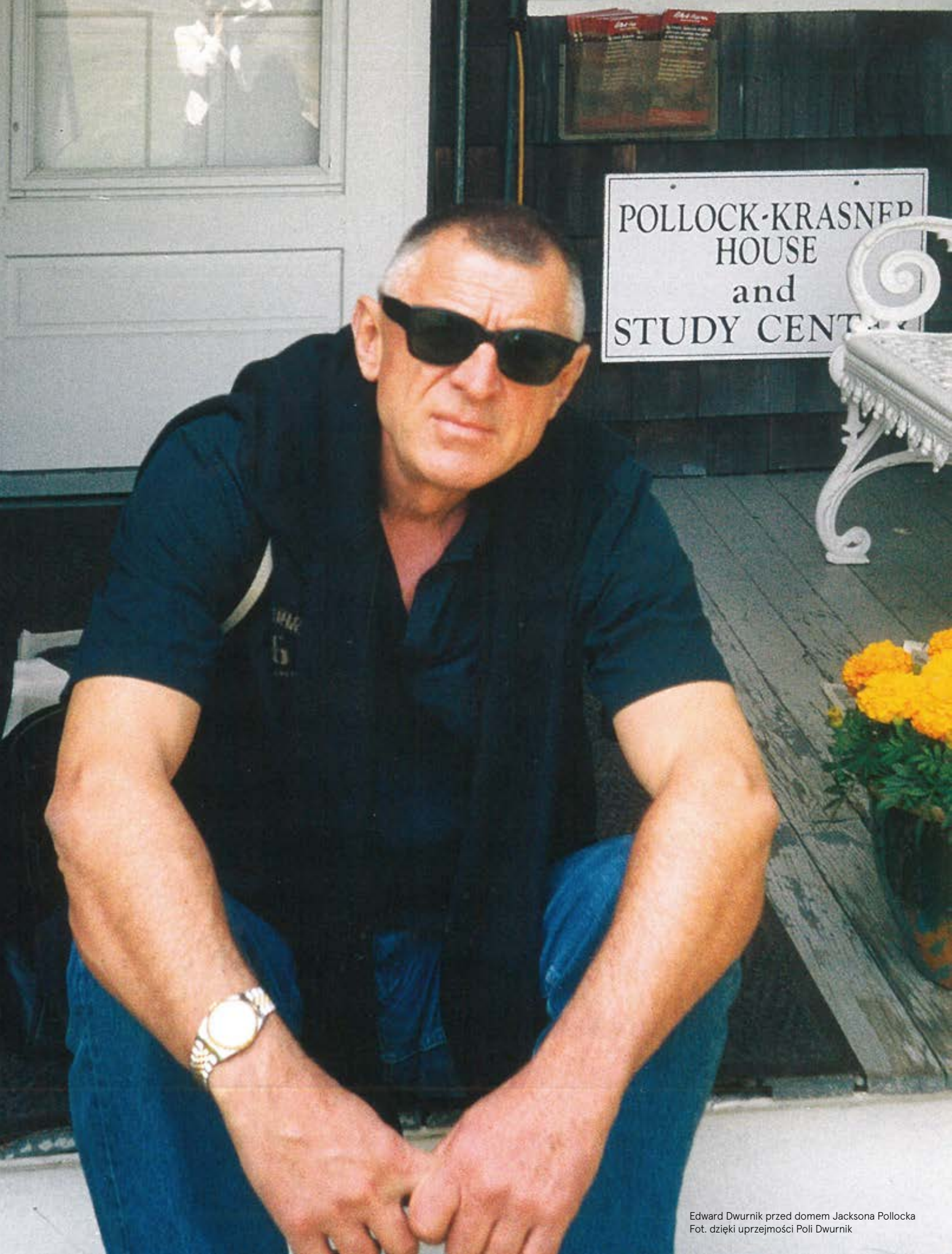
Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward

Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001),  
Cykl XXV „Dwudziesty piąty” (od 2000), poz. 30, nr 2644, s. nlb.









POLLOCK-KRASNEP  
HOUSE  
and  
STUDY CENTER

Edward Dwurnik przed domem Jacksona Pollocka  
Fot. dzięki uprzejmości Poli Dwurnik





„Dla mnie malarstwo to właściwe życie, przez nie widzę świat. Malarze mają takie zбочenie, że wszędzie widzą światło, albo kolor, tak więc cały czas otacza nas malarstwo. Mnie przynajmniej. Ale tylko widzieć, to byłoby zbyt łatwe, to byłby rodzaj ucieczki. To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat. Ten obraz trzeba przysposobić, trochę nad nim popracować (tu potrzebny jest talent, który tylko niektórzy mają), żeby obraz zawierał jakąś tajemnicę, jakiś czar, magię, żeby oddziaływał, żeby pozwalał na kontakt. To wszystko świetnie widać w moich abstrakcjach, bo te obrazy dzieją się już tylko w sektorze odczuć i uczuć, nie mają historyjek, nie ma w nich narracji, która zjada i rozprasza malarstwo. W obrazach abstrakcyjnych pozostaje tylko obraz, 'das Bild'" (Edward Dwurnik, Krótka historia mojego malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001–2004. Cykl XXV, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 83).

Można zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo abstrakcyjne stało się dla Dwurnika pewnego rodzaju wyzwoleniem, euforyczną ucieczką od treści na rzecz sensualnego malarskiego przeżycia. Jak twierdził sam artysta, dopiero po 50 latach narracyjnej pracy twórczej był wystarczająco dojrzały artystycznie, by „pomyśleć o prawdziwym malarstwie” i zmierzyć się z wielkim tematem abstrakcji. Przy użyciu ekspresyjnych chwytów oraz zastosowaniu kompozycyjnych uproszczeń artysta porządkuje określoną przestrzeń oraz towarzyszące w akcie tworzenia emocje. Uwolnienie tej skumulowanej intuicji malarskiej dało swój wyraz w abstrakcyjnych kompozycjach z lat 2001–2004, przepelnionych barwną eksplozją, chociaż zdarzają się także prace stonowane, monochromatyczne, których kompozycja zdaje się bardziej przemyślana, wręcz usystematyzowana. Dwurnik, podążając za metodą jednego z najważniejszych artystów XX wieku, Jacksona Pollocka, nie traci kontroli nad procesem twórczym. Najważniejszą cechą twórczości Amerykanina było dla Dwurnika wyzbycie się narracyjności, tak dominującej w sztuce europejskiej. Malarstwo to przybiera zatem formę gwałtownej i niezwykle euforycznej ucieczki od treści, gdzie uwidocznione jest znużenie

Dwurnika odpowiedzialnością wobec znaczeń. Jednocześnie artysta podkreślał, że stara się napełnić swoje płótna pozytywną energią.

O tym okresie w działalności artysty Maria Anna Potocka pisała: „Najnowsze obrazy abstrakcyjne całkowicie rezygnują z komfortu cudzego piękna. Nie za bardzo przejmują się również tworzeniem własnego. Wydają się gwałtowną, ale również euforyczną ucieczką od treści. Artysta chce malować dużo i szybko, zapomnieć o myśleniu i uwolnić skumulowaną intuicję malarską. Ucieka od znaczeń, chroniąc tym samym malarstwo od służenia treści. Co robi malarstwo, kiedy musi malować samo siebie? To pytanie wraca w sztuce ostatnich 100 lat na różne sposoby. Jego najbardziej spektakularnym wyjściem był taszizm, malarstwo automatyczne, marzące o wolności od swojego twórcy. Marzenie okazało się utopijne, ale efekty i refleksje bardzo cenne. (...) Edward Dwurnik otwarcie odwołuje się do taszizmu, pielgrzymuje do domu Pollocka, robi sobie zdjęcia na tle jego domu i pracowni. Artysta, który tak postępuje, musi czuć się głęboko niezależnym od artysty, którego mogą mu wypomnieć. Musi się czuć wolny od zadań, jakie rozdawał taszizm. I ma rację, bo dzisiajse zadania wydają się inne” (Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001–2004. Cykl XXV, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 93).

Cykl XXV Dwurnik rozpoczął w 2000 i kontynuował do końca swojego życia. Pochodzące z tej serii prace reprezentują dojrzały styl artysty, do którego – o czym wspominał sam twórca – musiał dojść wieloletnią pracą w konwencji figuratywnej. Cykl XXV zapowiadają już monumentalne przedstawienia fal morskich zamknięte w serii XX – „Błękitny” (1992–97). Inspiracją dla prac była czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, która pozostawia smugi na płótnie. Za szkice natomiast posłużyły Dwurnikowi fotografie z wakacji nad Bałtykiem. W pracach malowanych metodą Pollocka artysta dał upust twórczej energii, wylewając na wielkoformatowe płótna jaskrawe barwy. Niejednokrotnie w swoje dzieła wcielał również elementy metalowych drucików oraz monety różnych walut.



90 †

**EDWARD DWURNIK**

1943–2018

"Czerwone tulipany", 2012

olej/piótno, 146 x 114 cm  
sygnowany i datowany p.d.: '2012 | E. DWURNIK'

estymacja:

**90 000 – 150 000 PLN**

20 000 – 33 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Desa Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Polska

„Anna Szawiel: Widzę, że w pracowni ma pan więcej  
'Tulipanów'. Przypominają żeńskie genitalia.

Edward Dwurnik: Tak, to są same waginki, gdzieśgdzie  
się trafi fiutek, trzeba się dobrze przyjrzeć”.

**Pędzel ostry jak brzytwa. Wystawa Edwarda Dwurnika, rozmowa Anny Szawiel z  
artystą, „Gazeta Wyborcza”, 28.06.2014**





# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 8 CZERWCA 2021, 19:00

MARCIN MACIEJOWSKI  
„Czy ta ciąża była planowana?”. 1999



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
28 maja – 8 czerwca 2021



# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 CZERWCA 2021, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI  
Kopanie buraków, 1911



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 10 czerwca 2021



Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjnego.

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcyjny rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

#### 3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

#### 5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcyjnego słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcyjny może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

#### 6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcyjnego w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

#### 7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcyjnego przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcyjny ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

#### 8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

#### 9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię naprawy.

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

#### 11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

† - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

### II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjny ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

## 2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

## 3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

## 4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpięć przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięć zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

## 6. Tabela postąpięć

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

### 3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

### 4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

### 6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

### 7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

### 8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość stoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługują prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby omówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-



wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
  - odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
  - odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
  - naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
  - wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
  - potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obiekty, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
  - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danej osoby artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiekty, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.







## APARTAMENTY O KOLEKCYJONERSKIEJ WARTOŚCI

W historycznym i kulturalnym sercu Gdańska, nad Motławą, stworzono unikalną przestrzeń, gdzie prym wiodą uwielbienie do sztuki i miasta. Można stąd dojść spacerem do Filharmonii Bałtyckiej, Gdańskiej Galerii Miejskiej, teatrów, muzeów. To miejsce godne koneserów.

Zapraszamy do kontaktu z naszymi doradcami:  
tel. 58 585 99 01, [www.investkomfort.pl](http://www.investkomfort.pl)







## AUTORZY TEKSTÓW

### Anna Kowalska

Poz. 1, 4, 16, 26, 31, 35, 38, 40, 43, 46-47, 49, 52-55, 63-64, 68-69, 71-74, 77, 89

### Marcin Lewicki

Poz. 22-23, 50-51, 65, 75-76, 81

### Agata Matusielańska

Poz. 24, 56, 61

### Anna Szykarczuk

Poz. 6-10, 13-15, 18, 27-28, 30, 32, 36-37, 39, 41-42, 44, 59-60, 62, 66, 79

## SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 27 MAJA 2021

### ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Poz. 1 Jan Dobkowski, „Uniwersum VII” – tryptyk, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Poz. 6 Stefan Gierowski, 2009 r. / fot. Waldermar Andzelm

Poz. 7 Włodzimierz Pawlak na retrospektywnej wystawie w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa, 2008 r., fot. Adam Kozak / Agencja Gazeta

Poz. 8 Wojciech Fangor, „#16”, 1963. Wojciech Fangor, „E 8”, 1966, Wojciech Fangor, Warszawa, 1960 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

Poz. 9 Henryk Stażewski, 1960 r., fot. Lucjan Fogiel / East News

Poz. 16 Julian Stańczak / Wikimedia Commons

Poz. 26 Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna w kostiumie gimnastycznym”, 1952. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Poz. 27 Jerzy Nowosielski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1960 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

Poz. 29 Jan Tarasin w swojej pracowni, Warszawa, 2006 r., fot. Konrad Ciszkowski / East News

Poz. 32 Alfred Lenica w swojej pracowni, lata 70. XX w. / Wikimedia Commons

Poz. 35 Marek Oberländer, Kompozycja abstrakcyjna, 1963. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum Marek Oberländer, Napiętnowani, 1955.

Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Poz. 38 Jan Lebenstein, „Carapace”, 1964. Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Jan Lebenstein, „Jardiner”, 1965. Kolekcja prywatna, Paryż

Poz. 40 Teresa Pagowska, „Dziewczyna i pies II”, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum, Teresa Pagowska, „Koty”, 1985. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Poz. 41 Teresa Pagowska, Warszawa, 1998 r., fot. Jacek Domiński / Reporter

Poz. 42 Józef Hałas, „Góra P-J”, 1987, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Józef Hałas, „Góra P-L”, 1988, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Poz. 54 Aleksander Kobzdej, Kompozycja z barwnymi plamami, 1963. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum, Okładka katalogu Biennale w São Paulo, 1959

Poz. 59 Oskar Rabin / Wikimedia Commons

Poz. 68 Jarosław Modzelewski, „Kazimierz Malewicz Papieżem malarstwa”, 1984. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków

Poz. 69 Małgorzata Rittersschild w latach studenckich. Fot. dzięki uprzejmości artystki

Poz. 71 Ryszard Woźniak w swojej pracowni. Fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 72 Zbylut Grzywacz podczas wernisażu indywidualnej wystawy w BWA w Zamościu, 1999, fot. Joanna Boniecka, dzięki uprzejmości autorki

Poz. 89 Edward Dwurnik przed domem Jacksona Pollocka. Fot. dzięki uprzejmości Poli Dwurnik

---

**okładka front** poz. 8 Wojciech Fangor, „B 25”, 1965

**okładka II – strona 1** poz. 10 Henryk Stażewski, „Relief nr 13”, 1969

**strony 2-3** poz. 2 Jan Dobkowski, „Wędrówka dusz”, 1975

**strony 4-5** poz. 13, Victor Vasarely, „Zig-Zag”, 1986

**strony 6-7** poz. 31 Teresa Tyszkiewicz, „Czerwony trójkąt nr 2”, 2009

**strony 8-9** poz. 89 Edward Dwurnik, „Obraz nr 30” z cyklu „XXV”, 2000

**strona 10** poz. 26 Jerzy Nowosielski, Siedząca gimnastyczka, 1951

**strona 12** poz. 52 Hilary Krzysztofiak, „Chmura z zielonym akcentem”, 1977

**strona 288 – okładka IV** poz. 18 Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni industrialnej w ruchu wirowym”, 1972-73

**okładka tył** poz. 40 Teresa Pagowska, „Spacer ze Smugą – pożegnanie”, 1959/1968

**koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska

**opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski

**zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski

**prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

