



**DESA**  
UNICUM

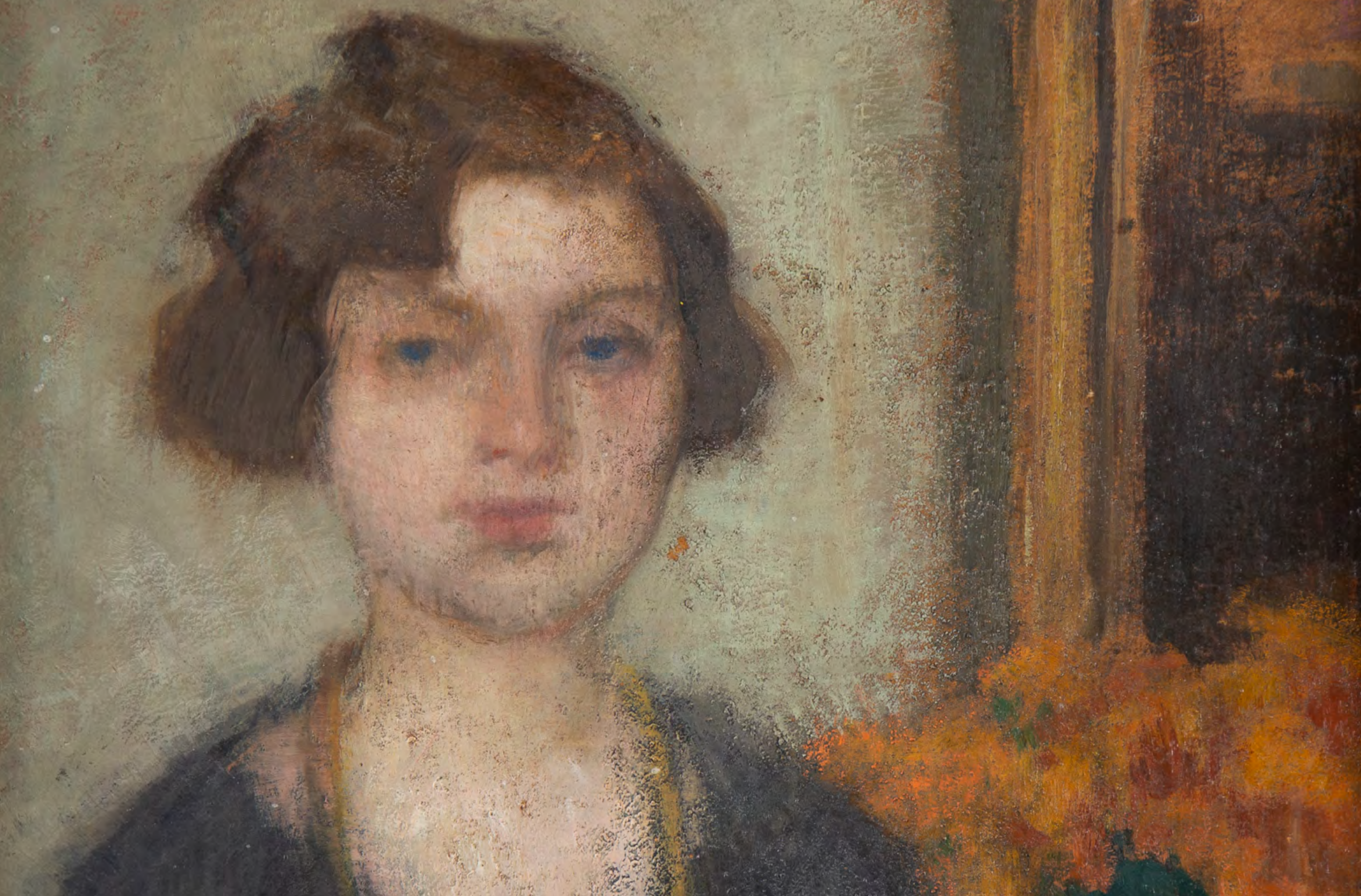
**DEKADY**

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 10 SIERPNI 2023 SOPOT







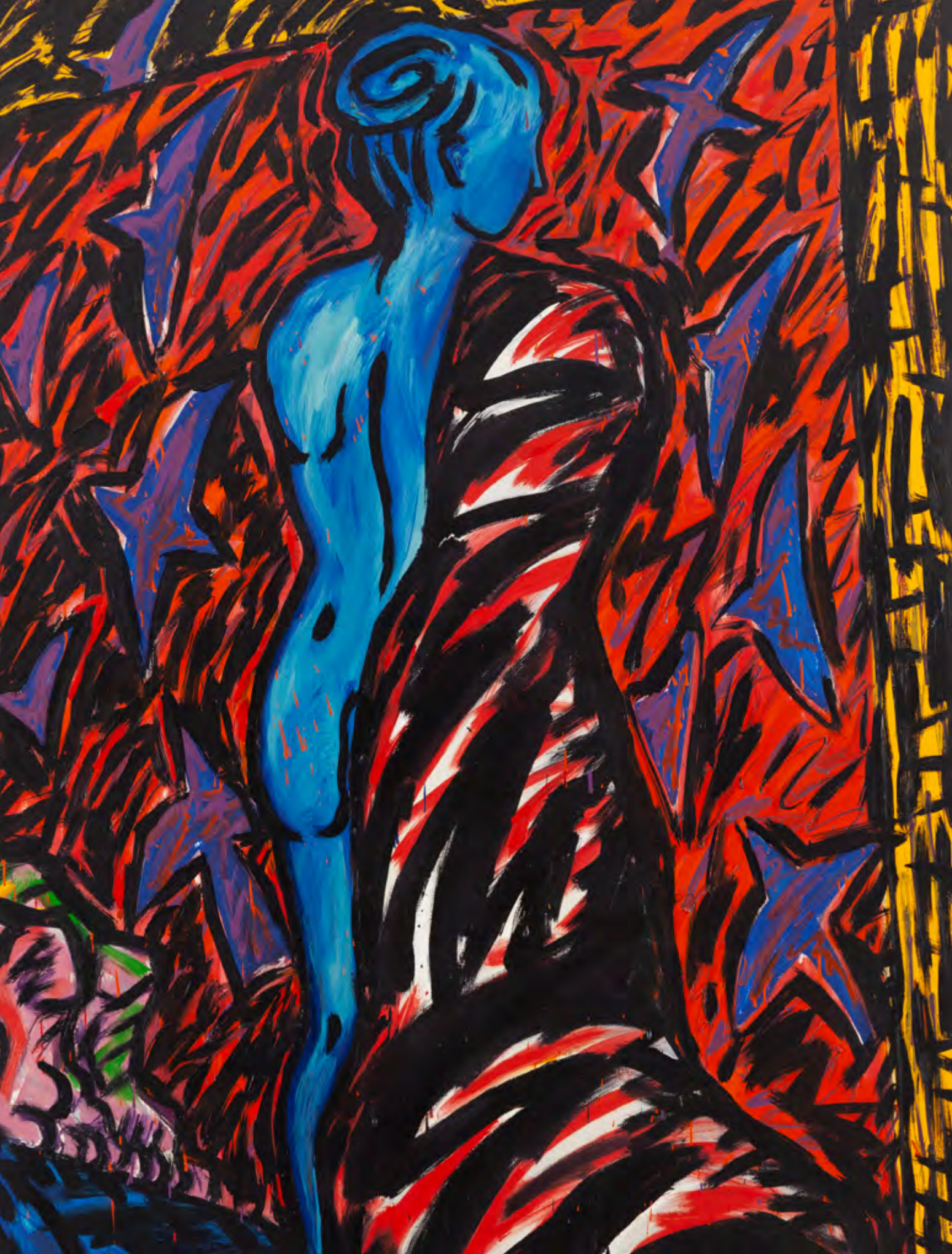












# DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 10 SIERPNI 2023

**CZAS AUKCJI**

10 sierpnia 2023 (czwartek), 18:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**

Desa Unicum

27 lipca – 5 sierpnia 2023

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

7 sierpnia – 10 sierpnia

poniedziałek – czwartek, 11:00 – 18:00

**MIEJSCE AUKCJI**

Sofitel Grand Sopot

Powstańców Warszawy 12/14

Sopot

**KOORDYNATORZY**

Wiktor Komorowski

tel. 788 260 055

w.komorowski@desa.pl

Joanna Wolan

tel. 538 915 090

j.wolan@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



# RÓD KOSSAKÓW

## AUKCJA 11 SIERPNIA 2023

### CZAS AUKCJI

11 sierpnia 2023 (piątek), 18:00

### WYSTAWA OBIEKTÓW

Desa Unicum

26 lipca – 5 sierpnia 2023

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

7 sierpnia – 11 sierpnia

poniedziałek – czwartek, 11:00 – 18:00

### MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

Powstańców Warszawy 12/14

Sopot

### KOORDYNATORZY

Jan Rybiński

[j.rybinski@desa.pl](mailto:j.rybinski@desa.pl)

880 525 282

Kinga Szymańska

[k.szymanska@desa.pl](mailto:k.szymanska@desa.pl)

698 668 221



pełna oferta na [desa.pl](https://desa.pl)

### ZLECENIA LICYTACJI

[zlecenia@desa.pl](mailto:zlecenia@desa.pl), 22 163 67 00



# MŁODA SZTUKA

## AUKCJA 12 SIERPNIA 2023

### CZAS AUKCJI

12 sierpnia 2023 (sobota), 18:00

### WYSTAWA OBIEKTÓW

Desa Unicum

1 – 5 sierpnia 2023

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

7 sierpnia – 12 sierpnia

poniedziałek – czwartek, 11:00 – 18:00

### MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

Powstańców Warszawy 12/14

Sopot

### KOORDYNATORZY

Paulina Brol

p.brol@desa.pl

539 388 299

Natalia Kowalek

n.kowalek@desa.pl

880 334 401



pełna oferta na [desa.pl](https://desa.pl)

### ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

## DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa  
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00  
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

### BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

### BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

### WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

### PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

### ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

### WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY  
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

### KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym  
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,  
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

## DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

# DESA<sup>SA</sup>

## ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

## ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP  
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA  
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK  
Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI  
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI  
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK  
Członek Rady Nadzorczej

### DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka  
Kierownik Działu  
u.przepiorka@desa.pl  
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska  
m.oltarzewska@desa.pl  
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka  
k.pulanecka@desa.pl  
tel. 538 955 848

### DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Kamil Lisek  
Kierownik  
k.lisek@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba  
Specjalista ds. obiektów  
p.watroba@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak  
p.wozyniak@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski  
Kierownik  
k.kosowski@desa.pl  
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszewicz  
Ekspert ds. projektów  
specjalnych i klientów VIP  
k.tomaszewicz@desa.pl  
tel. 795 122 708

### DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak  
Kierownik Działu  
m.koniak@desa.pl  
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski  
Fotograf  
p.bobrowski@desa.pl  
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek  
Fotograf  
m.krzyzanek@desa.pl  
tel. 22 163 66 46

### DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy  
Asystent ds. IT  
e.lakomy@desa.pl  
tel. 664 150 861

### DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska-Zielke  
Dyrektor Marketingu  
m.wisniewska@desa.pl  
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz  
Kierownik projektów internetowych  
d.maciejewska@desa.pl  
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopec  
Redaktor strony desa.pl  
e.kopec@desa.pl  
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski  
Grafik DTP  
a.kowalski@desa.pl  
tel. 788 269 944

Paulina Babicka  
Grafik kreatywny  
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis  
Koordynator ds. marketingu  
d.dubielis@desa.pl  
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska  
Młodszy redaktor strony internetowej  
m.komorowska@desa.pl  
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka  
Fotoedytor  
w.zarzycka@desa.pl  
tel. 880 526 448

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska  
Młodszy specjalista ds. kampanii online  
k.modrykamien@desa.pl  
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



**KINGA SZYMAŃSKA**  
Zastępca Dyrektora  
k.szymanska@desa.pl  
698 668 221



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



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



**KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA**  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12, 668 135 447



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



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



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



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



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



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



**JULIA GORLEWSKA**  
j.gorlewska@desa.pl  
664 981 450



**MARIA JAROMSKA**  
m.jaromska@desa.pl  
889 752 214



**ANNA ROŹNIECKA**  
a.rozniecka@desa.pl  
795 121 574



**JOANNA WOLAN**  
j.wolan@desa.pl  
538 915 090



**MARIUSZ PENDRASZEWSKI**  
m.pendraszewski@desa.pl  
880 334 402



**OKTAWIA WRZESIEŃ**  
o.wrzesien@desa.pl  
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA KRAJENTA**  
m.krajenta@desa.pl  
795 122 712

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA



**MAGDALENA BERBEKA**  
m.berbeka@desa.pl  
734 640 044



**ALEKSANDRA PRAWUCKA**  
a.prawucka@desa.pl  
734 666 508

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



**ANNA SZYŃKARCZUK**  
Kierownik Działu  
Sztuka Współczesna  
a.szynkarczuk@desa.pl  
22 163 66 41, 664 150 866



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



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



**MAŁGORZATA SKWAREK**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.skwarek@desa.pl  
22 163 66 48, 795 121 576



**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  
Prace na Papierze  
a.matusielawska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



**KAROLINA STANISŁAWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
k.stanislawski@desa.pl  
22 163 66 43, 664 150 864



**ALICJA SZNAJDER**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.sznajder@desa.pl  
22 163 66 45, 502 994 177



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



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



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



**JAN RYBIŃSKI**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
j.rybinski@desa.pl  
880 525 282



**PAULINA BROL**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
p.brol@desa.pl  
539 388 299



**WIKTOR KOMOROWSKI**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna,  
Grafika Artystyczna  
w.komorowski@desa.pl  
788 260 055



**KAROLINA JANKOWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
k.jankowska@desa.pl  
539 222 774



**KAMIL PREIS**  
Specjalista  
Zegarki Luksusowe  
k.preis@desa.pl  
795 122 717



**KATARZYNA SZCZESNA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
k.szczesna@desa.pl  
538 522 885



**WERONIKA JAKUBOWSKA**  
Specjalista  
Projekty Specjalne  
w.jakubowska@desa.pl  
788 244 922



**NICOLE LEWANDOWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
n.lewandowska@desa.pl  
788 244 975



**MARTYNA KOLANOWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.kolanowska@desa.pl  
880 918 882



**DAWID KULKIEWICZ**  
Specjalista  
Fine Wine  
d.kulkiwicz@desa.pl  
532 792 536

## INDEKS

Abakanowicz Magdalena <b>133</b>	Modzelewski Jarosław <b>145</b>
Beksiński Zdzisław <b>139</b>	Mondzain Szymon <b>106</b>
Brzozowski Tadeusz <b>116</b>	Musiałowicz Henryk <b>148</b>
Cisowski Andrzej <b>144</b>	Panek Jerzy <b>118, 119</b>
Cybis Bolesław <b>110</b>	Pronaszko Zbigniew <b>111</b>
Cześniak Henryk <b>136</b>	Ratajski Sławomir <b>134</b>
Dalí Salvador <b>138</b>	Rudowicz Teresa <b>121</b>
Dobkowski Jan <b>125</b>	Sawicka Jadwiga <b>142</b>
Eidrigėvicius Stasys <b>150</b>	Sętoski Tomasz <b>149</b>
Fałat Julian <b>101</b>	Siudmak Wojciech <b>151</b>
Fangor Wojciech <b>114, 120</b>	Sobel Judyta <b>115</b>
Fijałkowski Stanisław <b>127</b>	Starowieyski Franciszek <b>137</b>
Halicka Alicja <b>104</b>	Stażewski Henryk <b>129</b>
Hasior Władysław <b>128</b>	Szajna Józef <b>147</b>
Jackiewicz Władysław <b>135</b>	Tarasin Jan <b>140, 141</b>
Karpiński Alfons <b>112</b>	Weiss Wojciech <b>103</b>
Kisling Mojżesz (Moise) <b>109</b>	Winiarski Ryszard <b>126</b>
Kraupe Janina <b>124</b>	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) <b>113</b>
Lach-Lachowicz Natalia <b>146</b>	Włodarski Marek (wł. Streng Henryk) <b>108</b>
Lambert-Rucki Jean <b>107</b>	Wróblewski Andrzej <b>117</b>
Lenica Alfred <b>122</b>	Wyczółkowski Leon <b>102</b>
Libera Zbigniew <b>143</b>	Zak Eugeniusz <b>105</b>
Mierzejewski Jerzy <b>130</b>	Ziemski Rajmund <b>123</b>
Mitoraj Igor <b>131, 132</b>	

okładka front poz. 125 Jan Dobkowski, „Kobiety są od nas inne”, 1975/1976 II okładka – strona 1 poz. 105 Eugeniusz Zak, „Idylla rybacka – Zaproszenie do łodzi”, 1914 strona 2–3 poz. 107 Jean Lambert-Rucki, „Ulica”, 1924 strona 4–5 poz. 112 Alfons Karpiński, Portret kobiety ze złotym naszyjnikiem, lata 20. – 30. XX w. strona 6–7 poz. 113 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Hermana Mangela, 1931 strona 8–9 poz. 114 Wojciech Fangor, Pejzaż, lata 40. XX w. strona 10–11 poz. 120 Wojciech Fangor, „M 2”, 1966 strona 14–15 poz. 139 Zdzisław Beksiński, Bez tytułu (Głowa), 1994 strona 16 poz. 134 Sławomir Ratajski, „Błękitna Wenus”, 1987 strona 18 Wojciech Kossak, Wezwanie, 1924 strona 20 Ewelina Ulanecka, „Incense #1”, 2021 strona 26–27 poz. 133 Magdalena Abakanowicz, Oko, 1987 strona 213 poz. 135 Władysław Jackiewicz, Bez tytułu, 1987 strona 214–215 poz. 111 Zbigniew Pronaszko, „Cztery akty w pracowni”, 1935 strona 216–217 poz. 149 Tomasz Sętoski, Magiczne wakacje, 1999 strona 218–219 poz. 126 Ryszard Winiarski, „Game 9 x 9”, 1979 strona 220–221 poz. 102 Leon Wyczółkowski, Autoportret, 1906 strona 222–223 poz. 103 Wojciech Weiss, Akt żeński siedzący, 1903 strona 224 – III okładka poz. 106 Szymon Mondzain, Japońska laleczka, 1919 okładka tył poz. 109 Mojżesz Kisling, Chłopiec w kaszkiecie („Jeune gavroche”), 1925 tytuł aukcji Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku 10 sierpnia 2023 kod aukcji 1360KOL037 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek, Kacper Wieczorek prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

# LATA 1900

Początek XX wieku w polskiej sztuce to wciąż trwający modernizm określany w naszym kraju terminem Młodej Polski. Wraz z impresjonizmem rozwijał się wówczas równocześnie symbolizm, ekspresjonizm oraz linearno-dekoracyjny styl secesji. Choć malarze w tym okresie stosowali różnorodne formy plastyczne, to poruszali kilka tych samych głównych problemów ideowych. Punktem styku w ich malarstwie były wątki patriotyczno-narodowe oraz tematyka ludowa. Twórczość polskich artystów była niejednokrotnie naznaczona atmosferą neoromantycznej tęsknoty za niepodległością kraju. W sztuce początku stulecia wiara i optymizm przeplatały się z dekadentckim pesymizmem. Działalność kulturalna rozwijała się w nierównym stopniu w różnych zaborach. Większa swoboda w zaborze austriackim przyczyniła się do tego, że Kraków stał się głównym ośrodkiem artystycznym. W 1900 roku Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie przekształcała się w akademię. Od pięciu lat posadę dyrektora tej placówki obejmował Julian Fałat, który zreformował jej nieco skostniały program z czasów Jana Matejki. Powołał na stanowiska profesorów reprezentujących wszystkie najważniejsze nowe nurty w malarstwie: Teodora Axentowicza, Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego, Józefa Pankiewicza, Wojciecha Weissa, Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Działalność kulturalną i wystawienniczą w stolicy Małopolski ożywiła Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka założone w 1897 roku w ramach sprzeciwu wobec obniżającego się poziomu wystaw krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Dwie ostatnie instytucje miały jednak nadal duży wpływ na kształtowanie się sztuki polskiej. Warszawa, pozostająca pod zaborem rosyjskim i poddawana intensywnej rusyfikacji, w 1904 roku doczekała się ponownego otwarcia po 40 latach Szkoły Sztuk Pięknych, na której czele stanął Kazimierz Stabrowski. Wykładał tam m.in. Ferdynand Ruszczyc, Stanisław Lentz, Konrad Krzyżanowski, a także przez krótki okres Władysław Ślewiński.



101

## JULIAN FAŁAT

1853-1929

### Kulig w Nieświeżu

akwarela, gwasz/tektura, 30 x 69,5 cm  
sygnowany i opisany p.d.: 'JFałat | Nieśwież'  
na odwrociu stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

Nieśwież zaraz obok Bystrej stanowił jedno z ulubionych miejsc dla plenerowych wypadów Juliana Fałata. Po raz pierwszy artysta pojawił się w nim w 1886 roku. Przebywał wówczas na zorganizowanym przez Radziwiłłów dla przyszłego cesarza Wilhelma II polowaniu. Wydarzenie to silnie wpłynęło na jego zainteresowanie tematyką myśliwską. Odtąd Fałat tworzył liczne, inspirowane nią dzieła. Jeszcze w tym samym roku artysta skorzystał z zaproszenia władcy i wyjechał do Berlina. Spędził na dworze Wilhelma II dziesięć kolejnych lat, malując wielokrotnie chociażby sceny polowań w Hubertusstock, oddalonym nieco od samego miasta. Po powrocie do kraju kontynuował swoje plenerowe wędrówki. W 1902 roku wznosił

w Bystrej swoją pracownię, w której osiedlił się na stałe w 1910, po rezygnacji ze stanowiska rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Malując głównie tam, wciąż powracał jednak i do Nieświeża. Tamtejsze pejzaże są zarówno wynikiem odbytych podróży, jak i stanowią artystyczne reminiscencje twórcy. Na wielkoformatowych tekturach Fałat przywoływał niejednokrotnie zapamiętane z przeszłości krajobrazy, głównie te zimowe. Kulig w Nieświeżu jest popisem wirtuozerii, z jaką malarz odtwarzał pejzaż zimowy. Bezczesna, równinna przestrzeń przypomina śnieżną pustynię smaganą mroźnym wiatrem. Przemierzający ją korowód sań jest tutaj, oprócz rozsianych tu i ówdzie chat, jedynym świadectwem ludzkiej obecności.



102

## LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

**Autoportret, 1906**

akwatinta/bibułka, 23 x 33 cm (zadruk)  
sygnowana i datowana ołówkiem p.d.: 'LWycz 1906'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 800 - 9 000 EUR

Autoportret, jako temat kompozycji, stanowił dla Leona Wyczółkowskiego niezwykle istotne medium artystycznego wyrazu. Ukazywanie własnego wizerunku służyło artyście za pewnego rodzaju narzędzie w procesie autokreacji, który kultywowała zdecydowana większość twórców. W oeuvre Wyczółkowskiego odnaleźć można cały szereg autoportretów. Zaczęły się one pojawiać intensywnie od lat 90. XIX wieku i pokazywały zmiany, jakie zachodziły w jego wyglądzie fizycznym, w pojmowaniu swojej pozycji na arenie artystycznej, a także w podejściu do tkanki malarskiej. Wielokrotnie podobizny te odzwierciedlały ambiwalentny stan psychiki twórcy, niepozbawiony zapewne pierwiastka własnej wizji i subiektywizmu. Charakter mistrza najlepiej oddają słowa Jana Skotnickiego, który pisał, że „Wyczół był to typ ascety, mnicha pracowitego, którego eremem była pracownia. Od rana do nocy, a często i w nocy, robił przy sztalugach jakieś eksperymenty i poszukiwania. Kiedy pracował, stawał się młodzieńcem pełnym zapału i energii”. Barwne autoportrety Wyczółkowskiego malowane farbami olejnymi, akwarelami czy kredkami kontrastują silnie z monochromatycznymi wizerunkami stworzonymi w medium grafiki. Owe ryciny składają się z resztą na zupełnie odrębną grupę w dorobku artysty i pokazują jego biegłość jako grafika wykonującego litografie czy akwatinty, operujące w wirtuozerski sposób światłem i cieniem. Prezentowany w katalogu autoportret nawiązuje pod względem kompozycyjnym do jednej z bardziej znanych podobizn artysty z 1897 roku. Znaną są jej dwie pastelowe repliki autorskie. Jedna z nich znajduje się dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, druga natomiast w kolekcji Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. To, co łączy je z omawianą wersją graficzną, to analogiczny układ kompozycyjny, a mianowicie zestawienie pustej przestrzeni po lewej, z figurą przeniesioną na prawą stronę pracy.





Leon Wyczółkowski w Sopocie, 1912, fot. Wikimedia Commons



103

**WOJCIECH WEISS**

1875-1950

**Akt żeński siedzący, 1903**

olej/piótno, 79 x 60,3 cm

na odwrociu facsimile monogramu oraz numer spuścizny artysty: '0161 | WW3'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 500 EUR

**POCHODZENIE:**

spuścizna po artyście



# LATA 1910-1920

Druga dekada XX wieku to stopniowe odchodzenie od dekoracyjnego linearyzmu secesji w stronę modernizacji sztuki. W środowisku krakowskim proces ten postępował szybciej niż w Warszawie, a przyspieszyła go śmierć Stanisława Wyspiańskiego w 1907 roku. Nadal postulowano syntezę sztuk oraz o utworzenie stylu narodowego, który opierałby się na sztuce ludowej. Większą uwagę zaczęto poświęcać sztuce użytkowej. W 1913 roku powstała organizacja Warsztaty Krakowskie, zrzeszająca artystów i rzemieślników, która miała na celu podniesienie artystycznej jakości produkcji rzemieślniczej. Jej członkowie poszukiwali nowych metod w podejściu do procesu twórczego. Artysty współpracowali z rzemieślnikami. Wracano do starych, tradycyjnych technik produkcji i narzędzi, takich jak krosna czy wiejskie warsztaty tkackie. W przypadku malarstwa pojawiły się nowe tendencje, które przeciwstawiały się zarówno realizmowi, jak i impresjonizmowi. Reprezentowali je artyści młodego pokolenia, nazywani „niezależnymi” od Wystaw Niezależnych organizowanych w latach 1911, 1912 i 1913 w Krakowie. Zainicjował je Zbigniew Pronaszko na wzór paryskiego Salon des Indépendants w reakcji na dominację Towarzystwa Sztuka w życiu artystycznym i na politykę wystawienniczą Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które prezentowały konserwatywne poglądy na sztukę. Część z nich, m.in. Eugeniusz Zak, zwróciła się ku klasycyzmowi, inni natomiast, tak jak Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, byli bardziej radykalni i inspirowali się rozprzestrzeniającym się na Zachodzie kubizmem i futuryzmem. Ci drudzy poszukiwali nowej konstrukcji dzieła sztuki – rozbijali obraz na warstwy płaszczyzn, geometryzowali sylwetki i bryły przedmiotów, podważali ich statykę, uzyskując wrażenie ruchu. Pod koniec I wojny światowej tendencje te przybrały formę zorganizowanej grupy pod nazwą Ekspresjonistów Polskich. Ich pierwszą wystawę otwarto w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1917 roku. W katalogu wystawy przedstawiano rolę malarstwa nie jako naśladowczą naturę, lecz konstruującą przedmioty. Obok wymienionych artystów do grupy należeli także Leon Chwistek, Witkacy, Jan Hryńkowski, Tymon Niesiołowski, Władysław Skoczylas czy August Zamoyski. Ich twórczość charakteryzowała się różnorodnością języków formalnych. Artysty ci poszukiwali ogólnie nowego stylu i skupiali się przede wszystkim na problemie formy niż na treści, stąd w 1918 roku zmienili nazwę grupy na Formistów Polskich. W latach 1918, 1919, 1921 odbyły się kolejne jej wystawy, zaś w latach 1919–21 wydawano pismo „Formiści”. Równolegle w Poznaniu działała w latach 1918–20 grupa „Bunt”. Jej członkowie, m.in. Jerzy Hulewicz, Jan Jerzy Wroniecki i Stanisław Kubicki, byli związani z dwutygodnikiem literacko-artystycznym „Zdrój” i nawiązywali bardziej bezpośrednio do niemieckiego ekspresjonizmu. Działalność obydwu grup skończyła się wraz z początkiem lat 20., a dla jej członków był to jedynie okres przejściowy w ich twórczości.

104

## ALICJA HALICKA

1894-1975

**Szachista, 1914**

olej/płótno, 55 x 33 cm  
sygnowany l.g.: 'Halicka'  
na odwrociu stempel składu przyborów malarskich (?), na krośnie malarskim nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

9 000 – 13 500 EUR

### POCHODZENIE:

Christie's, Londyn, czerwiec 2011

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2016

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

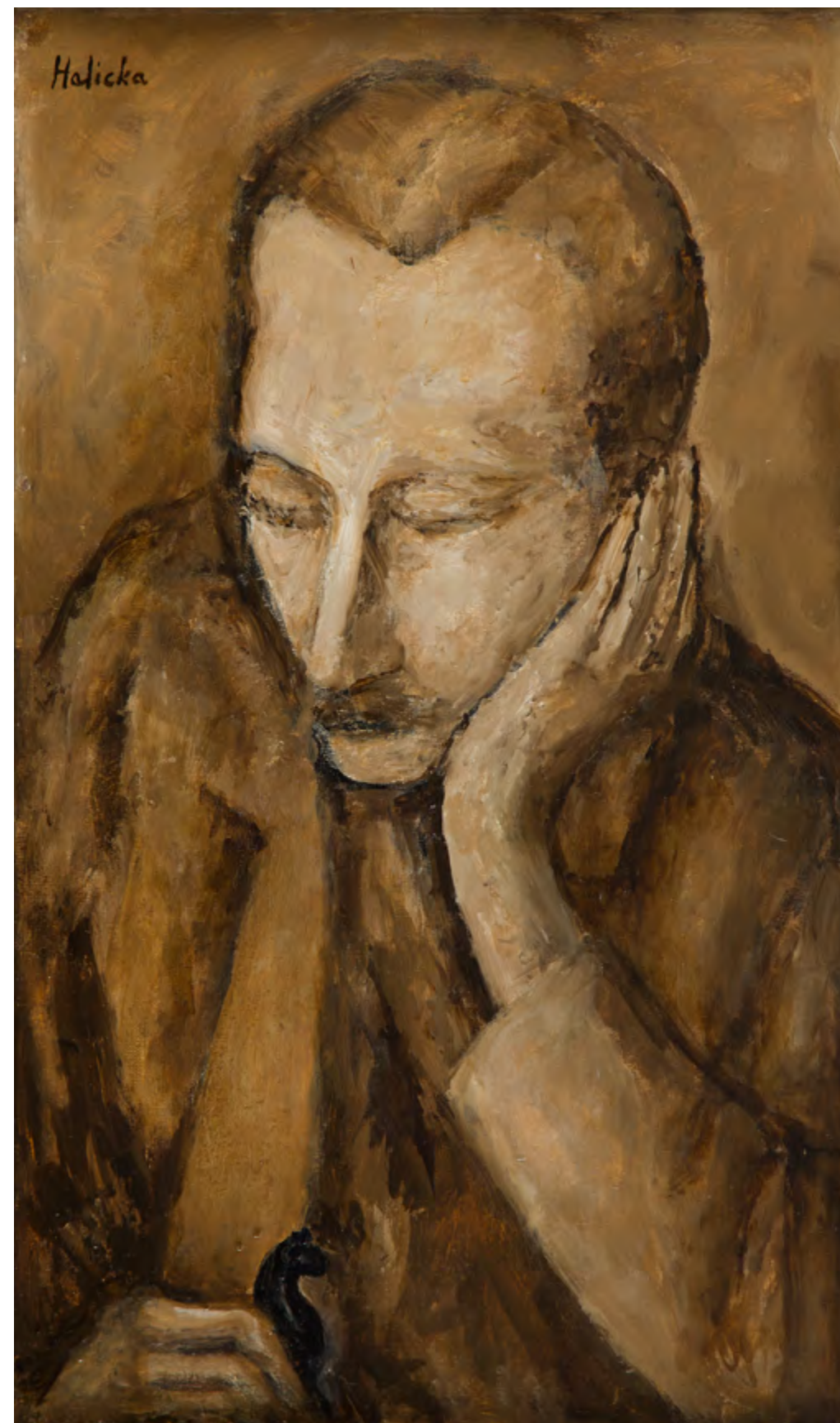
Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,

22 września – 31 grudnia 2011

### LITERATURA:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 45 (il.)

Najwybitniejszy krytyk Wielkiej Awangardy, Apollinaire z uznaniem pisał o pracach żony Marcoussisa, doceniając jej prace z wczesnego okresu: „Halicka posiada dar męskości i realizmu, który pozwala mądrze konstruować obraz bez deformowania kompozycji”. Malarstwo artystki z pierwszych lat pobytu w Paryżu stanowi fuzję doświadczeń wyniesionych ze sztuki Cézanne'a, połączonych z próbami geometryzacji przestrzeni w duchu kubizmu syntetycznego. Halicka rezygnuje wówczas z dominaty kolorystycznej kompozycji na rzecz ścisłego układu form i przestrzeni. Doskonałym przykładem etapu przejściowego pomiędzy kubizmem, w nurcie którego tworzyła ona w latach wojennych, a poszukiwaniem metod nowej konstrukcji obrazu jest prezentowany portret „Szachisty”. Skupienie się malarki na problemie koloru zostało zupełnie zredukowane na rzecz uwydatnienia konstrukcji pracy. Znamienny jest również sposób kształtowania form – zgeometryzowana marynarka mężczyzny o ostrych załamaniach światłocieniowych, skonstruowana jest z płynnym łukiem ramienia oraz dłoni szachisty. Wyraz nie tylko formalny, ale również wrażeniowy podkreśla monochromatyczna tonacja oparta na grze ziemistych ugrów rozjaśnionych kredową bielą. W portrecie widoczna jest nowa tematyka, wykorzystywana również przez kubistów – sceny z bujnego życia paryskich kawiarni czy zastosowanie w kompozycji fragmentów kart, szachów i instrumentów muzycznych wplątanych w geometryczną siatkę malarskiej przestrzeni. Jednak artystka w opisywanym obrazie wprowadza figurę gorńca nadając oniryczny sens przedstawieniu. Halicka również znakomicie oddała melancholijny nastrój portretowanego mężczyzny, wpatzonego w figurę szachowego skoczka. Artystka w niezwykle dla siebie sposób potrafiła odzwierciedlić zadumę wpatzonego w jeden punkt mężczyzny. Umiejętność wydobywania cech psychicznych modelu podkreślają słowa Andre Warnoda, że Halicka była „o temperamencie męskim, podczas gdy jej wrażliwość pozostaje bardzo kobieca”. Prezentowany portret mężczyzny jest jednym z bardzo rzadkich przykładów okresu przejściowego malarki przed kubistyczną fazą jej twórczości.





Alicja Halicka, 1937, fot. Karl van Vechten



105

## EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi", 1914

olej/piótno, 38 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie, nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0689/MR/04', na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

**300 000 - 400 000 PLN**

67 300 - 89 700 EUR

### POCHODZENIE:

Galeria Marek, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, Warszawa, marzec 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900-1939, z kolekcji prywatnych, Muzeum Śląskie w Katowicach, 23 czerwca - 15 października 2017

Eugeniusz Zak, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003

Galeria Marek, Paryż, 22 marca - 30 czerwca 1990

### LITERATURA:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900-1939, z kolekcji prywatnych, katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach,

oprac. Katarzyna Jarmuż-Niemczyk, Katowice 2017, s. 337 (il.)

Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 50 (il.)

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 102 (il.)

Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s. 11 (il.)

École de Paris, katalog wystawy, Galerie Marek, Paryż, 1990, poz. 16 (il.)





Henri Matisse, Przepych, spokój, rozkosz, 1904, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

# REKONSTRUKCJE ŚWIATA. IDYLLE EUGENIUSZA ZAKA

Zainteresowanie sztuką renesansu oraz współczesnych mistrzów nowego klasycyzmu w twórczości Eugeniusza Zaka doszło do pełni głosu na początku drugiej dekady XX stulecia. Artysta osiadł na stałe w Paryżu od dziesięciu lat rozpoczął serię obrazów arkadyjskich, którą kontynuował do końca kariery. Pierwsze sielanki Zaka sprzed Wielkiej Wojny, w tym prezentowana „Idylla rybacka – zaproszenie do łodzi” z 1914 roku, charakteryzuje kontrastowa kolorystyka, niekiedy dosadne ujęcie postaci, czasem chropawa faktura.

Tradycja sielanki – a więc utworu literackiego, który śławi zalety wiejskiego życia, z dala od gwaru metropolii – sięga w kulturze europejskiej poezji greckiej i rzymskiej pierwszych wieków p.n.e. Inaczej nazywane idyllami albo bukolikami operowały obrazem błogiej egzystencji pasterzy, na łonie natury, w pełnej harmonii z przyrodą. Sielanki Teokryta, Owidiusz czy Wergiliusza odkryte w dobie renesansu stały się atrakcyjną propozycją kulturową dla ludzi rozwijających się ośrodków miejskich. Zaspokajały tęsknotę za „pierwszą” naturą i „prymitywnym” życiem. W dojrzałym renesansie rozwinęła się kultura „villeggiatury” – wypoczynku za miastem, a idylliczne wizje szeroko wkraczały do literatury czy malarstwa.

Tradycja malarskich sielanek opartych na motywie „et in Arcadia ego” (inspirowanym „Ekolgamii” Wergiliusza) rozpoczyna się w XVII stuleciu wraz z obrazami Guercina i Nicolasa Poussina. Swoistym reinterpretacjom poddawana jest przez rokokowych malarzy fêtes champêtres, znajduje kontynuację wśród XIX-wiecznych akademików, ale wracają do niej też nowocześni: Pierre Puvis de Chavannes, Paul Cézanne w serii „Kąpiących się”, Henri Matisse w arcydziełach „Przepych, spokój, rozkosz” (1904, Musée d'Orsay, Paryż) i „Radość życia” (1905-06, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA). Zainteresowanie modernistów początku XX wieku antykiem śródziemnomorskim było rodzajem poszukiwania idealnej przestrzeni życia i tworzenia, stanowiącej remedium na problemy technicyzowanej i przemysłowej rzeczywistości miasta. Malarska sielanka tamtych czasów pozwalała się przenieść w krainę poezji, uczucia, przyjemności i bliskości natury.



Antoine Watteau, Odjazd na Cyterę, 1717, Luwr, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

Zak tworząc pierwsze sielanki korzystał z doświadczeń sztuki de Chavannesa i Cézanne’a, ale też nabistów, Pierre’a Auguste’a Renoira czy Pabla Picassa z jego okresu różowego. Barbara Brus-Malinowska, monografistka malarza, wskazuje na analogie z pracami Francuza Émile’a Othona Friesza, Katalończyka Joaquima Sunyera i Polaka, przyjaciela Zaka Jerzego Merkla. Krytycy z epoki podkreślali walory konstrukcyjne dzieł Zaka, ich dekoracyjność i rytm. Niekiedy surowość jego kompozycji można powiązać z archaiczną sztuką Śródziemnomorza, którą młodzi adepci sztuki studiowali w Luwrze. W repertuarze rekwizytów pierwszych Zakowskich idylli stałym elementem jest ulokowany nad zatoką albo na wzgórzu zamek. Staje się miejscem romantycznym, tajemniczym i nieswojskim. Tego rodzaju umieszczenie w pejzażu zagadkowej architektury rodzi skojarzenia z popularnymi na przełomie wieków dziełami Arnolda Böcklina („Wyspa umarłych” czy „Willa nad morzem”).

W „Idylli rybackiej – Zaproszeniu do łodzi” Zak umieścił na pierwszym planie parę. Mężczyzna trzyma za rękę dziewczyną, która podąża za nim do wnętrza łodzi. Kobieta ogląda się, nieco przestraszona spoziera na złowrogi zamek lub oczekuje przybycia tego, kto zniszczy sielankę. Obydwoje uciekną łodzią, która zanieśie ich do szczęśliwszej krainy. Tego rodzaju sentymentalna interpretacja bazuje na odczytaniu sielanek Zaka jako wizji zawsze podszytych nutą niepokoju. Malarz przemysłnie buduje w nich psychiczne napięcie rekwizytem, barwą, światłem i linią. Scena zaproszenia do łodzi jest właściwie sceną wyruszenia w nieznaną, w pogoni za szczęściem. Zak być może odwołał się tutaj do kanonicznej pracy Jean’a Antoine’a Watteau „Odjazd na Cyterę” (1717, Luwr), która przedstawia wyprawę towarzystwa na mityczną grecką wyspę miłości Cyterę.



„Jedynymi artystami godnymi przetrwania” – mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak – „są ci, którzy ponad dziecinnie namiętne dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy.

Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia – zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarskiej La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z rozmaitymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem w międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Secession, a w 1922 zamieszkał stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej – pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów.

Pełne podróży i sukcesów, spełnione życie zawodowe Zaka należały skonfrontować z jego pracami. Jak zgodnie zauważała krytyka, przenikał je bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artyści zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Unikał efekciarstwa, nie wchodził z żadne prądy i „izmy” („Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów”).

Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątplenia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątki, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobroduszością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i nieniebezpieczności jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnienia nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.



106 †

## SZYMON MONDZAIN

1890-1979

### Japońska laleczka, 1919

pastel/papier naklejony na tekturę, 62 x 48 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Mondzain 19 Paris'  
na odwrociu nalepka paryskiej pracowni ramiarskiej E. Jacob

estymacja:

**30 000 – 40 000 PLN**

6 800 – 9 000 EUR

#### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon, Paryż, listopad 2020

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Wśród wielu stworzonych przez Szymona Mondzaina martwych natur wyróżnić można przynajmniej kilka kompozycyjnych typów, które artysta wypracował w czasie wielu dekad swojej kariery. Obok dość konwencjonalnych ujęć prozaicznych przedmiotów, bez wątpienia dominują w jego oeuvre martwe natury kwiatowe. Mondzain nie stronił jednak od przedstawiania przedmiotu i analizy jego formy. Wielokrotnie przedstawienia rozbudowanych i barwnych bukietów uzupełniają owoce, naczynia czy chociażby instrumenty muzyczne. Niezmiernie ciekawą grupę w jego obrazach stanowią również kompozycje wykorzystujące rzeźbiarskie popiersia – werystyczne w formie i mistyczne w wyrazie, jakby bezpośrednio inspirowane uduchowioną sztuką Hiszpanii. Nic w tym dziwnego, bowiem w roku 1914 malarz odbył niezwykle owocną pod względem artystycznym podróż, właśnie do Kraju Basków. Wszystko to działo się w szczególnym dla niego czasie. Wybuch I wojny światowej gwałtownie zahamował rozwój jego kariery. Mondzain znalazł się na froncie i doświadczył tam, jak wielu innych artystów, makabrycznej konfrontacji z rzeczywistością frontową. Ranny, oddelegowany został na rekonwalescencję. W 1919 roku natomiast zwolniono go z służby wojskowej. Ten moment wydaje się właśnie niezmiernie istotny w kontekście prezentowanej w katalogu pracy. Pomimo że twórca nie zrezygnował z uprawiania sztuki nawet w wojennych okopach, to wówczas nastąpił w jego twórczości ponowny wybuch artystycznej weny. Mondzain z zapamiętaniem przystąpił do malowania. Kompozycja z japońską laleczką w roli głównej przywodzi na myśl reminiscencje sztuki modernistycznej II połowy XIX i początku XX stulecia. Już impresjoniści, a później postimpresjoniści znajdowali się pod znaczącym wpływem kultury Dalekiego Wschodu. Moda na japonaiserie objawiała się w przeróżny sposób i zdeterminowała twórczość artystów europejskich na wiele kolejnych dekad, nawet jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Porcelanowa kukielka Mondzaina ubrana w tradycyjne kimono i umieszczona na tle orientalnych tkanin jest z jednej strony wyrazem inspiracji sztuką Japonii, ale wydaje się też implikować w sobie inny, ukryty przekaz. Dziś można zastanawiać się tylko, czy aby owa marionetka nie jest pewnego rodzaju aluzją do sytuacji społeczno-politycznej. Wojna niewątpliwie odcisnęła na artyście wyraźne piętno. Być może ta trywialna z pozoru laleczka jest tutaj symbolem człowieka – marionetki uwikłanej w machinę okrutnej historii.



# LATA 20.



Lata 20. XX wieku to początek „prawdziwie nowoczesnej” sztuki awangardowej egzystującej obok innych stylów bazujących na koncepcjach ludowo-narodowych, klasycyzujących, a nawet tradycyjno-naturalistycznych. Niepodległość Polski pozwoliła na mówienie o sztuce polskiej, nauczanie jej na uczelniach oraz zaznaczania jej odrębności w stosunku do sztuki innych narodów. Dalej poszukiwano więc nowej formuły stylu narodowego. Doświadczenia formizmu pozwoliły na bardziej nowatorską interpretację tendencji tradycjonalistycznych w malarstwie i rzeźbie. Formy kubistyczno-geometryczne posłużyły do stylizacji zarówno malarstwa klasycyzującego, jak i tego inspirowanego folklorem. To pierwsze było reprezentowane przez ugrupowanie artystyczne Rytm działające w latach 1922–32, zainicjowane przez Wacława Borowskiego, Eugeniusza Zaka i Henryka Kunę. Należeli do niego malarze o różnej orientacji artystycznej, jednak łączyło ich zainteresowanie rytmem. Ich twórczość cechują rytmiczne, w przypadku kompozycji figuralnych chwilami wręcz taneczne, układy lekko zgeometryzowanych linii i płaszczyzn. U niektórych członków tej grupy, m.in. u Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej, czynnik „narodowy” był bardziej widoczny, zwłaszcza w przedstawieniach, w których głównym tematem był rodzimy folklor. Drugim bardzo ważnym zjawiskiem lat 20. była polska sztuka dekoracyjna, uważana za najdoskonalszą postać polskiego stylu narodowego. Ukształtowała się w wyniku powiązania stylu Warsztatów Krakowskich i Rytmu. Charakteryzowało ją połączenie motywów folklorystycznych (zwłaszcza góralskich) z kubistyczną geometryzacją. W takiej formie polska sztuka była reprezentowana w 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie nasz kraj odniósł olbrzymi sukces, zbierając łącznie 172 nagrody i plasując Polskę na pierwszym miejscu. Wreszcie około połowy lat 20. stylem dominującym w polskiej sztuce stała się awangarda. Artyści awangardy odrzucili ideologię stylu narodowego i sztuki dekoracyjnej na rzecz kubistycznej analizy formy, suprematyzmu, konstruktywizmu i neoplastycyzmu oraz, w ograniczonym zakresie, surrealizmu. Idee awangardy były rozpowszechniane na łamach czasopisma „Zwrotnica”. Przełomowym rokiem był 1923, w którym odbyła się Wileńska Wystawa Nowej Sztuki z pracami m.in. Mieczysława Szczuki, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego, Teresy Żarnerówny. Uczestniczący w niej malarze postulowali, że podstawą sztuki jest konstrukcja, oddziaływanie form czysto plastycznych, a nie naśladowanie natury. Program ten rozwinęła dalej grupa Blok („blok kubistów, konstruktywistów i suprematystów”) istniejąca w latach 1924–26. Po jej rozwiązaniu zawiązało się w ugrupowanie Praesens w Warszawie, a w 1929 a. r. w Łodzi i Artes we Lwowie. Poza wpływami awangardowych nurtów z innych krajów Europy w Polsce powstała unikalna i skrajna interpretacja suprematyzmu Malewicza i neoplastycyzmu Mondriana. W 1928 Władysław Strzemiński wyłożył własną koncepcję sztuki bezprzedmiotowej – unizm. Polegała ona na uniknięciu jakichkolwiek napięć w polu obrazowym i zbliżeniu się do plastyki czystej. Obrazy unistyczne miały być pozaczasowe, jednolite, operujące wyłącznie pojęciem przestrzeni oraz odznaczać się jednością z powierzchnią, na której zostały namalowane. Sztuka awangardowa osiągnęła swoje apogeum około 1930. W kolejnej dekadzie z jednej strony jej osiągnięcia były kontynuowane, z drugiej poddawane krytyce.

107 †

## JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Ulica", 1924

olej/tektura, 27 x 22 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki 1924'

opisany na odwrociu: 'ATELIER I J. LAMBERT-RUCKI I "LA RUE"', nalepka z numerem inwentarzowym (numer powtórzony dwukrotnie na ramie)

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 500 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat. 20.) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu” (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34). Prezentowana praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d'Or”, przed wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykło nazywać się w historii sztuki „kontrastami form”. Sytuując się blisko abstrakcji, umieszczał w przedstawieniu walcowate formy w kolorach podstawowych. Jego malarstwo stanowiło oryginalną propozycję badania istniejących pomiędzy kolorami i bryłami stosunków w przestrzeni. Prezentowana kompozycja przedstawia postaci, które zjawiają się w barwnym, fantazyjnym architektonicznym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symultanicznie z różnych punktów widzenia. Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podważając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.



108 †

**MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)**

1903-1960

**Bez tytułu, 1929**

tusz/papier, 21 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: "WŁODARSKI 1929"

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 700 - 7 900 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, czerwiec 2017

kolekcja instytucjonalna, Warszawa



109 †

**MOJŻESZ KISLING**

1891-1953

**Chłopiec w kaszkiecie ("Jeune gavroche"),** około 1925

olej/ptótno, 73 x 52 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki inwentarzowe oraz trudno czytelne notatki

Obraz zatytułowany w katalogu aukcyjnym Me Bellier jako "Jeune gavroche" ("Młody gazeciarsz").

estymacja:

**700 000 - 900 000 PLN**

157 000 - 201 800 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Me Bellier, Paryż, lipiec 1928

kolekcja rodzinna, Paryż

Christie's, Paryż, październik 2022

kolekcja instytucjonalna, Warszawa





Kisling i Szymon Mondzain, 1909

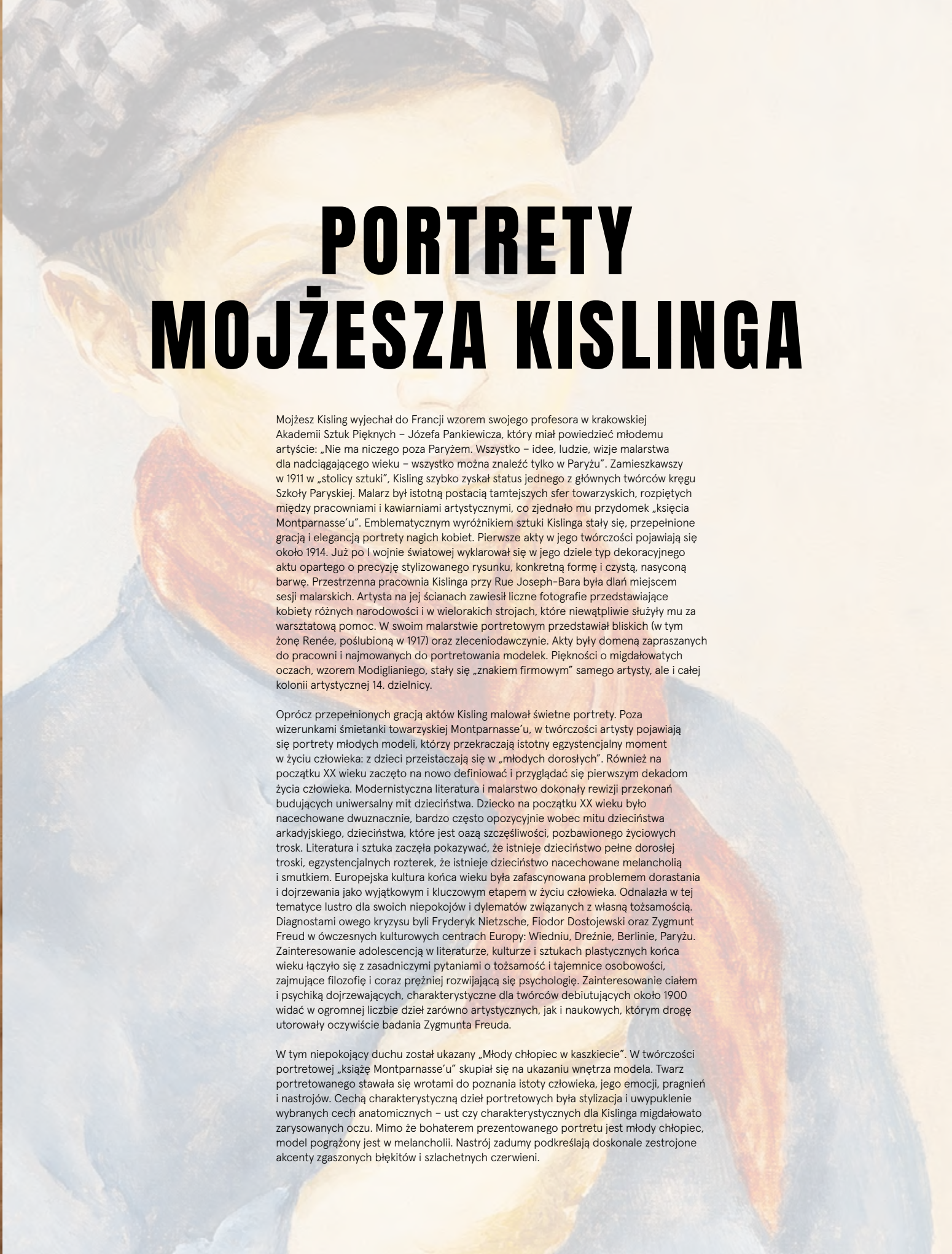


# PORTRETY MOJŻESZA KISLINGA

Mojżesz Kisling wyjechał do Francji wzorem swojego profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Józefa Pankiewicza, który miał powiedzieć młodemu artyście: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu”. Zamieszkawszy w 1911 w „stolicy sztuki”, Kisling szybko zyskał status jednego z głównych twórców kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz był istotną postacią tamtejszych sfer towarzyskich, rozpiętych między pracowniami i kawiarniami artystycznymi, co zjednało mu przydomek „księcia Montparnasse’u”. Emblematycznym wyróżnikiem sztuki Kislinga stały się, przepełnione gracją i elegancją portrety nagich kobiet. Pierwsze akty w jego twórczości pojawiają się około 1914. Już po I wojnie światowej wyklarował się w jego dziele typ dekoracyjnego aktu opartego o precyzję stylizowanego rysunku, konkretną formę i czystą, nasyconą barwę. Przestrzenna pracownia Kislinga przy Rue Joseph-Bara była dlań miejscem sesji malarskich. Artysta na jej ścianach zawiesił liczne fotografie przedstawiające kobiety różnych narodowości i w wielorakich strojach, które niewątpliwie służyły mu za warsztatową pomoc. W swoim malarstwie portretowym przedstawiał bliskich (w tym żonę Renée, poślubioną w 1917) oraz zleceniodawczynię. Akty były domeną zapraszanych do pracowni i najmowanych do portretowania modelek. Piękności o migdałowatych oczach, wzorem Modiglianego, stały się „znakiem firmowym” samego artysty, ale i całej kolonii artystycznej 14. dzielnicy.

Oprócz przepełnionych gracją aktów Kisling malował świetne portrety. Poza wizerunkami śmieatki towarzyskiej Montparnasse’u, w twórczości artysty pojawiają się portrety młodych modeli, którzy przekraczają istotny egzystencjalny moment w życiu człowieka: z dzieci przeistaczają się w „młodych dorosłych”. Również na początku XX wieku zaczęto na nowo definiować i przyglądać się pierwszemu dekadom życia człowieka. Modernistyczna literatura i malarstwo dokonały rewizji przekonań budujących uniwersalny mit dzieciństwa. Dziecko na początku XX wieku było nacechowane dwuznacznie, bardzo często opozycyjnie wobec mitu dzieciństwa arkadyjskiego, dzieciństwa, które jest oazą szczęśliwości, pozbawionego życiowych trosk. Literatura i sztuka zaczęła pokazywać, że istnieje dzieciństwo pełne dorosłej troski, egzystencjalnych rozterek, że istnieje dzieciństwo nacechowane melancholią i smutkiem. Europejska kultura końca wieku była zafascynowana problemem dorastania i dojrzewania jako wyjątkowym i kluczowym etapem w życiu człowieka. Odnalazła w tej tematyce lustro dla swoich niepokojów i dylematów związanych z własną tożsamością. Diagnostami owego kryzysu byli Fryderyk Nietzsche, Fiodor Dostojewski oraz Zygmunt Freud w ówczesnych kulturowych centrach Europy: Wiedniu, Dreźnie, Berlinie, Paryżu. Zainteresowanie adolescencją w literaturze, kulturze i sztukach plastycznych końca wieku łączyło się z zasadniczymi pytaniami o tożsamość i tajemnice osobowości, zajmujące filozofię i coraz prężniej rozwijającą się psychologię. Zainteresowanie ciałem i psychiką dojrzewających, charakterystyczne dla twórców debiutujących około 1900 widać w ogromnej liczbie dzieł zarówno artystycznych, jak i naukowych, którym drogę uutorowały oczywiście badania Zygmunta Freuda.

W tym niepokojący duchu został ukazany „Młody chłopiec w kaszkiecie”. W twórczości portretowej „księża Montparnasse’u” skupiał się na ukazaniu wnętrza modela. Twarz portretowanego stawała się wrotami do poznania istoty człowieka, jego emocji, pragnień i nastrojów. Cechą charakterystyczną dzieł portretowych była stylizacja i uwypuklenie wybranych cech anatomicznych – ust czy charakterystycznych dla Kislinga migdałowato zarysowanych oczu. Mimo że bohaterem prezentowanego portretu jest młody chłopiec, model pogrążony jest w melancholii. Nastrój zadumy podkreślają doskonale zestrojone akcenty zgaszonych błękitów i szlachetnych czerwieni.





110 †

## **BOLESŁAW CYBIS**

1895-1957

**Portret mężczyzny, lata 20. XX w.**

olej/sklejka, 34,5 x 32,5 cm  
sygnowany l.d.: 'CB'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

### **POCHODZENIE:**

zbiory spadkobierców artysty  
kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Bolesława Cybisa, ucznia Tadeusza Pruszkowskiego i członka „Bractwa św. Łukasza”, wyróżnia się niezwykłą oryginalnością na tle malarzy pierwszych dekad XX wieku. Artysta twórczo wykorzystywał w swoim malarstwie nowe tendencje w europejskiej sztuce lat 20. i 30. ubiegłego wieku, łącząc je z tradycją włoskiego renesansu. W jego obrazach można łatwo odnaleźć inspiracje Nową Rzeczywistością, „magicznym realizmem”, czy pewnymi odmianami ekspresjonizmu oraz figuratywności Picassa. Twórczość Cybisa, tak jak i pozostałych „lukaszowców” wpisywała się w międzynarodowy nurt „nowej przedmiotowości”, reprezentującej stosunek do przedmiotu widzianego realistycznie, jednak konstruowanego na nowo, czasem z drobnymi, magicznymi przekształceniami. Ponadto sztuka ta charakteryzowała się spokojną, opanowaną, często monumentalną i na pozór beznamietną atmosferą. Cybis operował po mistrzowsku nastrojem pełnym metafizycznego niepokoju, a jego nieograniczona artystyczna wyobraźnia pozwoliła mu na stworzenie wielu niezwykłych, na poły surrealistycznych przedstawień. Charakterystycznym elementem obrazów Bolesława Cybisa jest szczególne potraktowanie postaci ludzkiej. Tym, co przykuwa uwagę, jest silnie zaznaczona bryła sylwetki, często atletyczna, poddająca się niekiedy zniekształceniom. W centrum zainteresowań artysty znalazły się postacie kobiet, którym nieraz nadawał klasyczną formę, a czasem deformował. Podróż do północnej Afryki w 1930 zaowocowała nowymi motywami w twórczości malarza zafascynowanego negroidalnym typem urody. Obok przedstawień kobiet pojawiają się w jego twórczości również typy męskie: wizerunki chłopców, Żydów, postaci historycznych, jak np. Mikołaja Kopernika, czy współczesnych artyście znanych osobistości, jak np. prezydenta Gabriela Narutowicza, a także portrety osób obecne anonimowych.



# LATA 30.



Koloryzm, sztuka tematyczna i awangarda to trzy główne tendencje w sztuce polskiej lat 30. XX wieku. Różniły się one znacznie nie tylko w sprawach czysto malarskich i warsztatowych, ale również ideowych. Pierwszy z wymienionych reprezentowali malarze związani z Akademią Krakowską, m.in. Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski oraz Artur Nacht-Samborski. Nazywano ich kapistami od skrótu „K.P.” – Komitet Paryski, który powołał, aby zebrać środki na wyjazd na studia do pracowni Józefa Pankiewicza w stolicy Francji. W 1924 ich cel został osiągnięty i przez kilka lat pracowali wspólnie w Paryżu. Większość z nich około 1930–31 powróciła do kraju rozpowszechnić swoją wizję sztuki. Problem koloru wysuwa się na pierwszy plan w założeniach estetycznych tego ugrupowania. Obraz dla nich nie jest jedynie odtworzeniem natury, lecz z góry założonym układem stosunków barwnych. W zakresie tematyki kapiści upodobali sobie intymne martwe natury, krajobrazy oraz wnętrza. Pierwsza ich wystawa odbyła się w 1930 w Galerii Zak. Rzadko występowali jako grupa, każdy z malarzy bowiem realizował założenia koloryzmu indywidualnie. Poza uczniami Pankiewicza podejście do malarstwa kształtowanego przede wszystkim przez kolor reprezentowały także artystyczne ugrupowania: krakowskie Cech Artystów Plastyków Jednoróg, Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik oraz warszawska Grupa Artystów Plastyków Przemat. W opozycji do kolorystów stali artyści skupieni wokół Tadeusza Pruszkowskiego, który zaszczylił w nich miłość do sztuki dawnych mistrzów i tradycji. Tworzyli oni sztukę nawiązującą do treści literackich zarówno współczesnych, jak i historycznych, stosując doskonały warsztat o precyzyjnym rysunku. Studenci Pruszkowskiego łączyli się w różne ugrupowania: Bractwo św. Łukasza, Szkołę Warszawską, Lożę Wolnomularską czy Grupę Czwartą. W 1934 powstaje ugrupowanie Blok Zawodowych Artystów Plastyków w Warszawie jako wyraz wobec coraz bardziej dominującego koloryzmu. W latach 30. w życiu artystycznym nabrało znaczenia środowisko warszawskie. W 1930 w stolicy powstał Instytut Propagandy Sztuki, który, obok Zachęty, stał się największą instytucją wystawienniczą i propagandową. Organizowano w nim dorocznie trzynaście salonów, gdzie prezentowano przegląd najważniejszych tendencji w sztuce polskiej. Wartą wspomnienia jest także I Grupa Krakowska, działająca w latach 1930–37. Nie miała ściśle określonego programu. Jej członkowie uprawiali sztukę nowoczesną wpisującą się w nurty kubizmu, abstrakcjonizmu oraz ekspresjonizmu i reprezentowali lewicowy światopogląd. Po II wojnie światowej nawiąże do niej II Grupa Krakowska, która będzie miała niebagatelny wpływ na rozwój sztuki polskiej w II połowie XX wieku.

111 †

**ZBIGNIEW PRONASZKO**

1885-1958

"Cztery akty w pracowni", 1935

olej/sklejka, 23,5 x 33 cm  
sygnowany p.d.: 'z. pronaszko'  
opisany na odwrociu: 'Cztery akty w pracowni | 1935'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja  
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

porównaj: Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 46



# W PRACOWNI ZBIGNIEWA PRONASZKI

Zbigniew Pronaszko był współtwórcą pierwszego polskiego awangardowego ugrupowania – formistów. W programowym tekście grupy, napisanym przez Pronaszkę do katalogu pierwszej wystawy ekspresjonistów (która dwa lata później przyjęła nazwę „Formiści”) artysta wyraził przekonanie, że najważniejszymi wartościami w malarstwie są forma i barwa. Skupieni wokół ugrupowania artyści, dążyli do uproszczenia, geometryzacji oraz deformacji przedstawienia. Chociaż formistyczny etap twórczości, w jego malarstwie trwał zaledwie kilka lat, to każdą fazę twórczości Zbigniewa Pronaszki charakteryzowała świeżość i odkrywcość. W malarstwie Pronaszki bardzo szybko pojawił się zwrot ku bardziej tradycyjnym ujęciom ludzkiej sylwetki oraz pejzażu. Na początku lat trzydziestych malarz związał się z grupą artystyczną „Zwornik”, której założeniem było „dobre malarstwo” i zainteresowanie barwą jako środkiem budowy kompozycji malarskich.

Od tego momentu, głównym punktem zainteresowania Pronaszki w malarstwie stał się kolor, a dominującym tematem portret. W obrazach z lat 1925–32 budował swoje kompozycje wyłącznie nasyconą kolorystyką, kładzioną szerokimi impastami. W kolejnych latach zaczął nakładać farbę krótszymi pociągnięciami pędzla. Reprezentatywną dla dzieł z drugiej połowy lat trzydziestych jest seria obrazów przedstawiających modelki w pracowni. Artysta wprowadził wówczas gwałtowne zestawienia barw intensywnych, mocnych, niekiedy agresywnych, wykorzystywał kontrasty tonów ciepłych i zimnych. Zdzisław Kępiński, autor wstępu do katalogu monograficznej wystawy artysty w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku, w długim fragmencie poświęconym twórczości artysty z omawianego okresu zmitologizował jego rolę w dziejach polskiego koloryzmu, uznając malarza za „pre-kolorystę” i duchowego ojca wyżej wymienionego ruchu. Jego zdaniem Pronaszko był w tym czasie „jakby zapowiedzią rewelacji kapizmu i poniekąd nieświadomym jeszcze wówczas przyszłości Janem Chrzcicielem tamtego ruchu w Polsce, pierwszym, głoszącym na kompletnej głuszy nową ewangelię koloryzmu” (Zdzisław Kępiński, Wystawa malarstwa Zbigniewa Pronaszki, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. 24). Kolorystyczny etap w malarstwie Pronaszki zaczął się na kilka lat przed pierwszym pokazem prac kapistów w kraju w 1931 roku.

Również ten okres malarstwa Pronaszki był wewnętrznie zróżnicowany i miał kilka faz. Co należy podkreślić, koloryzm Pronaszki nie miał charakteru programowego, był raczej intuicyjny. Tworzył zwykle bujne, malarskie kompozycje. Posługiwał się intensywnym kolorem, czasami wzbogacał koloryt lokalny przez wprowadzanie rozwirowania koloru i gradacji. Był to koloryzm żywiołowy, niekiedy dążący do pewnej ekspresyjności. Obrazy były „ciężkie” i „soczyste”. Nie była to jasna i radosna wersja koloryzmu.



112 †

## ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

**Portret kobiety ze złotym naszyjnikiem, lata 30. XX w.**

olej/tektura, 35,5 x 28 cm

sygnowany p.d.: 'a. Karpiński.'

na odwrociu stempel autorski: 'A. KARPIŃSKI | Kraków, ul. Floriańska 19' oraz opis niebieską kredką, dwie papierowe nalepki wystawowe Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 800 - 9 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Austria

kolekcja prywatna, Polska

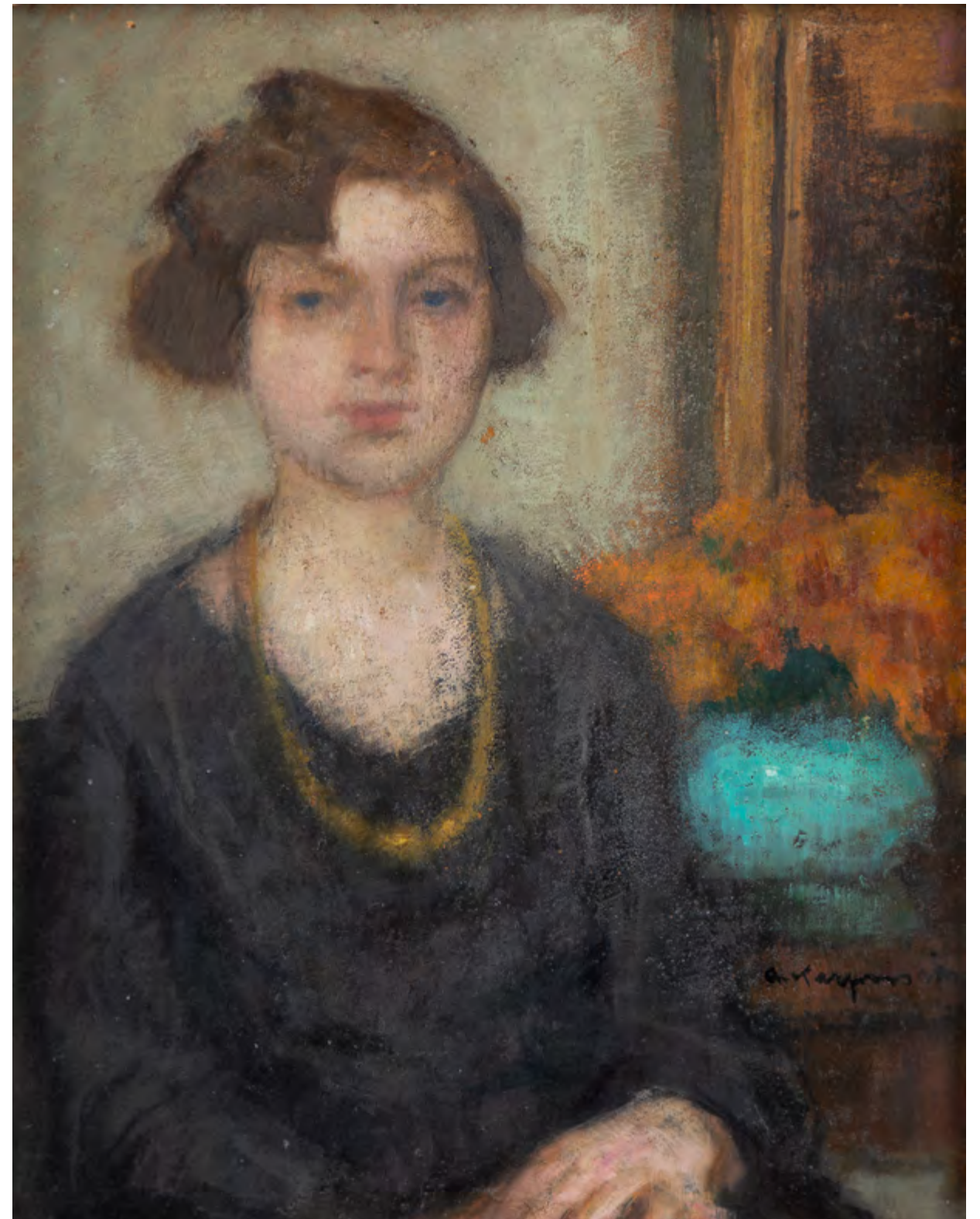
### WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1949 ? (jako "Portret kobiety")

Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, okres międzywojenny (jako "Portret mały")

„Karpiński zakończył żywot w epoce, która próbowała całkowicie zmienić język sztuki, pierwotnie naginając charakter przekazu do panującej ideologii, później uciekając od realistycznych środków wyrazu na rzecz szeroko pojętej awangardy, a więc w epoce, do której jego twórczość zupełnie nie pasowała. Mimo to artysta nieustannie pracował, wystawiał, sprzedawał swoje obrazy i jakby na przekór wszystkiemu cieszył się ogromną popularnością. Jego rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl tkwił głęboko w okolicach roku 1900, był połączeniem swoistego, pseudofrancuskiego postimpresjonizmu z młodopolską dekoracyjnością i odmianą akademickiej sztuki salonowej”.

Bartoszek Monika, Alfons Karpiński 1875-1961, (katalog wystawy monograficznej), Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Sandomierz 2001, s. 8





Alfons Karpiński w swojej pracowni wraz z żoną, 1937, źródło: NAC

113

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY**

1885-1939

**Portret Hermana Mangela (?), 1931**

pastel/papier, 62,2 x 46,7 cm

sygnowany oraz datowany l.d.: 'Ignacy Witkiewicz 1931 V', opisany p.d.: '(T.B) NP 63 + porter'

W świetle najnowszych badań portretowanym mógł być Herman Mangel, lekarz z Zakopanego, który roztoczył opiekę lekarską nad matką Witkacego

estymacja:

**100 000 - 140 000 PLN**

22 500 - 33 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Kraków

DESA Unicum, wrzesień 2020

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

**LITERATURA:**

porównaj: Irena Jakimowicz, Witkacy. Malarz, Warszawa, 1985, poz. kat. 187 (il.), s. nlb.



Początek jednoosobowej, wyjątkowej w perspektywie dziejów polskiej sztuki Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” przypadł na rok 1925. Witkiewicz prowadził swoją działalność nieprzerwanie przez 14 lat, aż do śmierci w 1939 roku. W ciągu działania firmy powstało kilka tysięcy wizerunków osób z kręgu artysty, jak i zapoznanych przez malarza klientów z wyższych sfer. Równoległe z powstaniem firmy został skodyfikowany regulamin, który sprawił, że działalność Witkacego, stała się bezprecedensowym zjawiskiem w dwudziestoleciu międzywojennym. Regulamin zawierał bowiem bardzo jasno określone relacje, okraszone osobliwym stylem zakopiańskiego artysty, dotyczące relacji firmy i zamawiającego. Na przykład paragraf 3 ustalał, że „Wykluczona jest absolutnie wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałyby już dawno zwariować”. Równie dosadny jest jeden z ostatnich zapisów mówiący o tym, że: „Firma prosi o uważne przestudiowanie regulaminu. Nie mając żadnej egzekutywy, liczy na delikatność i dobrą wolę klientów co do wypełnienia warunków. Przeczytanie i zgodzenie się na regulamin uważa się za równoznaczne z zawarciem umowy. Dyskusja nad regulaminem jest niedopuszczalna”. Oprócz regulaminu Witkacy na potrzeby firmy stworzył pięć typów portretów, z których klient mógł wybrać najbardziej odpowiadający mu wizerunek zarówno pod względem artystycznym, jak i finansowym. W paragrafie regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” artysta opisał i scharakteryzował wszystkie rodzaje wizerunków, również podając ich ceny. Pierwszym z nich był – „typ A – rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. ‘wylizany’. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie ‘gładkie’, z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia względnie zaakcentowania ‘ładności’. Portret w typie A był najdroższy, jego podstawowa cena to 350 złotych. Nie można jednak zapomnieć o paragrafie 6, zgodnie z którym ‘Portrety kobiece z obnażonymi szjami i ramionami są o jedną trzecią droższe. Każda ręka kosztuje jedną trzecią ceny. Co do portretów z rękami lub w całej figurze – umowy specjalne’.

Witkacy zgodnie z regulaminem swojej „Firmy Portretowej”, założonej w 1925 roku, opisywał wykonywane przez siebie prace oznaczeniami, mówiącymi przy asyście jakich używek pracował. Od lat 20., gdy twórca sformułował wizję nowego założenia artystycznego, przy realizacji portretowych zleceń coraz śmieiej wspomagał się używkami i silnie odurzającymi lekami, alkoholem i narkotykami. Wierzył, że owe psychotropowe substancje pozwolą mu na doświadczenie niesamowitych wizji twórczych. Oryginalne prace i okoliczności ich powstawania jednoznacznie wskazują, iż „Witkacy [był] osobowością bardzo silną, przyniatającą nawet, umysłowością świetną, choć ponurą i niepokojącą, artystą o znakomitych uzdolnieniach, ale jakby dotkniętym perwersją, czy manierą, które czyniły go i w obcowaniu osobistym, i w tym co pisał, bardziej odstręczającym niż pociągającym. A jednak po latach tak to wygląda, że duch czasu coraz bardziej staje się pokrewny temu duchowi tragicznemu. Trzeba jednak przyznać, że wyprzedził czas i że czas teraz dopiero go dosięga” (Witold Gombrowicz, Autobiografia pośmiertna, Kraków 2002).

W świetle najnowszych ustaleń, portretowanym mógł być Herman Mangel, lekarz z Zakopanego, który roztoczył opiekę lekarską nad matką Witkacego. Seledynowe, biomorficzne elementy budujące tło przywodzą na myśl liście lub płatki kwiatu, które współgrają z ciemniejszą, grafitowo szarą kolorystyką całości portretu. Ten typ przedstawienia ma wiele silnie realistycznych cech, brak wyraźnych deformacji twarzy i sylwetki. Kolorystyka, w której utrzymana jest sama postać pozującego jest jednolita. Zachowanie proporcji sugeruje, że portret plasuje się gdzieś między, głównie komercyjnymi, typami A i B, które cechował względny naturalizm, podkreślenie niektórych cech „ładności” (zwłaszcza u kobiet), i jak określał to Witkacy, pewna „gładkość”. Jak informuje podpis u dołu T.B jest to wizerunek o charakterze „bardziej charakterystycznym” a podczas jego tworzenia był pod wpływem portera oraz nie palił od 63 dni.





# LATA 40.

**„To jest początek pewnego procesu. Tutaj trzeba się pytać, jak dochodzi do pewnych spustoszeń psychologicznych i właśnie moralnych”.**

Krystyna Czerni, „Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim”, Wrocław 1992, s. 90

Znaczenie wojny dla polskiej kultury ma charakter psychologiczny. Znakomitym przykładem jest sztuka Andrzeja Wróblewskiego. Jego cykl prac „Rozstrzelania” z 1949 pokazuje ludzkie ciało przed i po dokonaniu egzekucji. Wróblewski po wojnie zaangażował się w doktrynę realizmu socjalistycznego. Nie był odosobniony w swych komunistycznych poglądach. Ba, należał do większości intelektualistów, którzy byli przekonani, że stalinizm stanowi wiarygodną odpowiedź na traumatyczne doświadczenie wojny. Wróblewski należał do tych, którzy zostali uwiedzeni przez zręcznie odwołującą się do etosu lewicy propagandę stalinowską, o której pisali w Polsce Czesław Miłosz i Aleksander Wat. Nie wszyscy jednak dali się omamić sile stalinowskiej doktryny realizmu. Co ciekawe, do „opornych” na zwodniczy czar doktryny należeli też twórcy o wyraźnych komunistycznych przekonaniach, sympatyzujący z ideologią nowego reżimu, ale odrzucający go ze względu na jego toporną wizualność. W tym kontekście bardzo ważnym przykładem jest Maria Jarema, bez wątpienia jedna z najwybitniejszych postaci polskiej sztuki powojennej. W sposób szczególny uwikłana w historię, bezpośrednio zaangażowana w przedwojenny ruch komunistyczny.

Jarema należała do tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej, po wojnie, nie odrzucając swych poglądów ideologicznych, nie zaakceptowała jednak doktryny realizmu. Pokusie tworzenia w duchu socrealizmu nie uległ też inny wybitny malarz, Tadeusz Kantor. Jego twórczość z lat 40. stanowiło tzw. malarstwo metaforyczne, które obrazowało problem przedstawiania postaci po doznanej katastrofie. Kantor ujął to tak: „Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem”. Było to wyzwanie rzucone konwencji w imię wizualizowania traumatycznego doświadczenia. Zanim w Polsce zapanował urzędowy socrealizm, Maria Jarema, Tadeusz Kantor i Andrzej Wróblewski wzięli udział w Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Była ona zorganizowana przez Tadeusza Kantora oraz Mieczysława Porębskiego koźcem 1948 w Krakowie. Była to próba obrony świata artystycznego przed zacieśniającą się pętlą polityki władz stalinowskich. Stanowiła przegląd twórczości sztuki nowoczesnej ówczesnej Polski. W ramach wystawy pokazywane było malarstwo czołowych polskich twórców, fotografia eksperymentalna, a także obiekty przestrzenne, a całość została zaaranżowana w nawiązaniu do tradycji surrealistycznej. Surrealizm wypracowany początkowo we Francji w połowie lat 40., był bardzo ogólnym punktem odniesienia twórczości pokazywanej na wystawie. Artystyczna wartość wystawy, a nawet jej atrakcyjność na płaszczyźnie politycznej (gdź organizatorzy i artyści deklarowali konieczność wiązania sztuki nowoczesnej z tzw. postępową ideologią), nie przekonała jednak władzy do sztuki nowoczesnej. Skutkowało to szybkim zamknięciem ekspozycji. Początkiem 1949 zapowiedziano nadejście nowej polityki kulturalnej polskiego stalinizmu, gdzie nie było miejsca na sztukę nowoczesną. Niemniej wystawa miała dla polskiej historii sztuki olbrzymie znaczenie. Swoje prace mieli szansę zaprezentować na niej niemal wszyscy znaczący twórcy liczący się w latach 40. Wielką nieobecną wystawy była Katarzyna Kobro, która nie została zaproszona. Zabrakło także Władysława Strzemińskiego, który z kolei zaproszenia nie przyjął. Praktycznie w tym samym czasie stworzył on swoje własne, wiekopomne dzieło „Powidoki”. Tworzone w latach 1948–50 były ostatnim, kulminacyjnym punktem drogi artystycznej Strzemińskiego. Były to obrazy „solarystyczne”. Artysta przeniósł na płótno powidoki wytworzone poprzez spojrzenie na słońce. „Powidoki” nie są jednolitą płaszczyzną obrazu, ale widoczne są w tych dziełach natężenia kontrastów oraz dynamika form, której początkowo artysta starał się wyżyć.

13 czerwca 1948 nastąpiło jedno z najważniejszych wydarzeń w historii Łodzi. Było nim Otwarcie Muzeum Sztuki, którego kolekcję Strzemiński przygotowywał od lat. W tym czasie jego burzliwy związek z Katarzyną Kobro dobiegł końca, ale mimo to jej rzeźby i swoje obrazy umieścił w jednej (zaprojektowanej przez niego) „sali neoplastycznej”. Było to zatem symboliczne zwieńczenie zarówno ich pracy artystycznej, jak i przypieczętowanie końca związku. Katarzyna Kobro nie przyszła na wernisaż.

114 †

**WOJCIECH FANGOR**

1922-2015

**Pejzaż**, lata 40. XX w.

olej/płótno, 60 x 50 cm  
sygnowany p.d.: 'Fangor'  
na odwrociu dedykacja odautorska

estymacja:  
**70 000 - 100 000 PLN**  
15 700 - 22 500 EUR

**POCHODZENIE:**  
rodzina artysty, Warszawa  
kolekcja prywatna, Warszawa (dar od powyższych)

„Pod koniec lat czterdziestych zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównywać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom. Żyje się dziś, teraz i istotne są impulsy, które wynikają z bieżących doświadczeń, z życia. A tęsknota za dawnymi dobrymi czasami to sentymentalna, bezpłodna słabość”.

Wojciech Fangor





Prezentowany w katalogu pejzaż to wyjątkowy przykład twórczości Wojciecha Fangora z lat 40. Praca jak w soczewce skupia stylistyczne poszukiwania młodego artysty. Wczesne „kubizujące” prace mistrza op-artu należą do rzadkości na rynku kolekcjonerskim, tym bardziej mamy przyjemność wskazywać na tak unikalne dzieło w jego twórczym dorobku. Ogromna popularność i niebywały komercyjny sukces obrazów z lat 60. i 70. spowodowały, że wczesny okres malarstwa Fangora wciąż pozostaje nieco zapomniany, niemniej jednak interesujący i wart bliższej analizy.

Po zakończeniu II wojny światowej Wojciech Fangor próbował wyemigrować na Zachód, a konkretnie na teren Stanów Zjednoczonych. Uświadomiwszy sobie, że wyjazd z kraju będzie możliwy dopiero za dekadę, postanowił pozostać w Polsce, znaleźć dla siebie zajęcie, a przede wszystkim zapewnić byt swojej rodzinie. Jak uszczegóławia Stefan Szydlowski: „Uprawiał sad w Klarysewie, handlował produktami spożywczymi, ciężarówką przewoził ludzi po zburzonej Warszawie. Polacy po II wojnie światowej znaleźli się w kraju zrujnowanym i nieodwracalnie zmienionym przez Niemcy i Związek Radziecki. Duchowy klimat określały cień tragedii wojennej, zależność od ZSRR, dokonujące się przemiany społeczne, odbudowa kraju, rodzime adaptacje marksizmu, egzystencjalizmu i personalizmu, w ich orbicie znalazł się również Wojciech Fangor” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 16). W tym czasie artysta miał już za sobą edukację artystyczną pod okiem Tadeusza Koźłowskiego – absolwenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach profesorów Tadeusza Pruszkowskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego – poza Fangorem do licznego grona jego nieformalnych studentów należeli również między innymi: Krystyna Pelletier, Janina Misińska czy Jacek Andrzej Koźłowski. Wspólne plenery malarskie oraz liczne wycieczki do najważniejszych europejskich muzeów sprawiły, że poza artystyczną pracą obu malarzy połączyła również wielka przyjaźń. Od 1940 kontynuował edukację pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, którą przerwała tragiczna, przedwczesna śmierć profesora zamordowanego przez Niemców w 1942. Dalszym kształceniem młodego Fangora zajęli się Felicjan Szczęsny Kowarski – nauczyciel w Katedrze Rysunku i Malarstwa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz aktywny uczestnik ówczesnego życia artystycznego, jeden z założycieli Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm, członek grup o kolorystycznej orientacji – Cechu Artystów Plastyków Jednoróg i Pryzmatu. Reminiscencje formalnych cech twórczości artystów kręgu „Rytm” bez trudu odnaleźć można w pracach Fangora z II połowy lat 40. Należą do nich stylizacyjne uproszczenia bryły, ostre krawędzie płaszczyzn, stosowanie geometrycznych form w motywach i charakterystyczna „rytmiczność” kompozycji. Jak pisał Stefan Szydlowski: „Pruszkowski i Kowarski mieli przemożny wpływ na osobowość młodego malarza. W różnicach osobowości nauczycieli Wojciecha Fangora można dopatrzeć się sprzecznych tendencji, klasycyzmu i romantyzmu, są one widoczne w twórczości ich ucznia, ścierają się i zająwiają. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że Fangor swoją twórczością pokazał, jak można realizować program obu artystów i zrobić to lepiej niż ktokolwiek przed nim” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor, Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 13). Prace z okresu przedwojennego cechuje realizm, a sprawne i ekspresyjne posługiwanie się kolorem wskazuje na mistrzowskie opanowanie warsztatu przez młodego artystę. Tuż po wojnie Fangor zdał egzamin do reaktywowanej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i próbując odnaleźć się w nowych, powojennych realiach, podejmował prace zarobkowe, realizując głównie zlecenia państwowe, które „były przed wojną jednym ze źródeł dochodów artystów, po wojnie miało się okazać, że państwowe struktury polityczne i gospodarcze staną się prawie jedynym zleceniodawcą i płatnikiem. Podobnie jak kiedyś jego nauczyciele podjął się pracy przy wystawach, targach, realizacji dekoracyjnych paneauw z okazji różnego rodzaju świąt i obchodów rocznicowych, malowanie obrazów jeszcze długo nie było dla niego zajęciem dochodowym. Ale było, jak zawsze, formą samopoznania, kształcenia i sublimacji. Wyraźne zerwanie z dotychczasową stylistyką jest widoczne w obrazach nawiązujących do geometryzacji formy i kontrastów kolorystycznych, przy rezygnacji ze światłocienia i plastyczności obrazu na rzecz malowania płaskiego, konturowego, grubego, fakturowego nakładania farby, sięgania czasami po pointylistyczne efekty, by wzmocnić przestrzenność obrazu” (tamże, s. 17).

# LATA 50.

Od 1957 życie kulturalne w Polsce cieszyło się niespotykaną od dawna swobodą. Jego rozwoju nie paraliżowała już tak bardzo cenzura. Wpływ na kulturę zaczęli wywierać zarówno ci, których stalinizm skazał na milczenie, jak i nowe pokolenie twórców.

Polska odwilż artystyczna II połowy lat 50. najbardziej dała o sobie znać poprzez słynną wystawę w warszawskim Arsenale w 1955. Ważnym elementem była sztuka nowoczesna, nawiązująca do wystawy z końca lat 40., „Wystawa Dziewięciu” w Krakowie, również w 1955. Ta niewielka ekspozycja stanowiła pomost między polską nowoczesnością lat 40. a modernizmem końca lat 50. Kluczową postacią tej formacji był Tadeusz Kantor, który już końcem 1956 w salonie „Po prostu” w Warszawie pokazał po raz pierwszy w Polsce obrazy informelowskie i który stał się *spiritus movens* reaktywowanej w 1957 Grupy Krakowskiej. Polski modernizm końca lat 50., którego apogeum była II Wystawa Sztuki Nowoczesnej w 1957, stanowił manifestacyjne zaprzeczenie realizmu socjalistycznego. Doktryna socrealizmu opierała się z jednej strony na obowiązku zaangażowania artysty w procesy budowy socjalizmu, co oznaczało, że obraz miał być propagandą rzekomych osiągnięć nowego ustroju. Z drugiej strony miał to być obraz realistyczny, formułowany w języku kultury skierowanej do szerokich mas. By treści były przyswajalne przez owe masy, należało maksymalnie uprościć przekaz. Z kolei ceniony przez artystów modernizm akcentował elitaryzm i autonomię, niezależność dzieła od jakiegokolwiek ideologii politycznej. To w praktyce sprowadzało się do abstrakcji, twórczości metaforycznej, często wręcz o surrealistycznym rodowodzie i zainteresowań materią malarską (farbą, fakturą). Stanowiła ona manifestację wolności artysty, ale wymagała też skupienia od widza. Takie były obrazy Tadeusza Kantora, Alfreda Lenicy, Jadwigi Maziarskiej czy Teresy Tyszkiewicz. Niestety, kolejna, III Wystawa Sztuki Nowoczesnej w 1959, nie odniosła sukcesu, została po kilku dniach zamknięta. Odbyło się to w atmosferze dużych napięć i emocji. Kolejnym ciekawym wydarzeniem artystycznym z końca lat 50. był polski dział wystawy państw socjalistycznych w Moskwie końcem 1958. Polska ekspozycja była szczególna i znacząco odbiegała od wystaw innych państw „demokracji ludowej”. Przede wszystkim wyróżniała się z uwagi na obecność sztuki abstrakcyjnej, którą prezentował Adam Marczyński.

Pod koniec lat 50. miało miejsce jeszcze jedno wiekopomne wydarzenie. Mianowicie muzealnik z Zachodu Porter McCray odwiedził Polskę. Była to pierwsza tego typu wizyta od czasów wybuchu II wojny światowej! Na dodatek Porter McCray piastował funkcję Szefa Programu Międzynarodowego Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku. To właśnie on był odpowiedzialny za organizację objazdowych wystaw nowoczesnej sztuki amerykańskiej, które podróżowały po europejskich miastach w pierwszych dekadach zimnej wojny. McCray przyleciał do Warszawy w 1959, w czasie kulturalnej „odwilży”. Wizyta zaowocowała wystawą „15 Polish Painters” w nowojorskim Museum of Modern Art (MoMA) w 1961, na której pokazano prace Tadeusza Kantora, Wojciecha Fangora czy Teresy Pągowskiej.

115 †

**JUDYTA SOBEL**

1924-2012

**Abstrakcja, 1950**

olej/piótno, 61 x 43,8 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'SOBEL 50'

estymacja:  
**30 000 - 50 000 PLN**  
6 800 - 11 300 EUR

**POCHODZENIE:**  
Trinity International Auctions, USA, 2018  
kolekcja instytucjonalna, 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



116 †

**TADEUSZ BRZozowski**

1918-1987

"Garnitur", 1959

olej/piótno, 67 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "GARNITUR" | 67 1/2 x 56 1/2 | 1959 | T. BRZozowski' oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepki: Desa Foreign Trade Enterprise, Konfrontacje 1960 oraz Gres Gallery w Chicago

estymacja:

**300 000 - 500 000 PLN**

67 300 - 112 200 EUR

**POCHODZENIE:**

Gres Gallery, Chicago

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

„Poolse schilderkunst van nu”, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.10-2.11.1959

„Polsk maleri”, Frederiksberg Raadhus, Kopenhaga, 14.11-3.12.1959

„Contemporary Polish Painting and Sculpture”, Gres Gallery, Waszyngton, maj 1961

**LITERATURA:**

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 227, kat. poz. 92



Prezentowany w katalogu obraz zatytułowany „Garnitur” to wyjątkowe dzieło w twórczym dorobku Tadeusza Brzozowskiego. Praca jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla artysty cechy stylistyczne przełomu lat 50. i 60. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętała umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, tasyzizm rozpalili wyobraźnię Brzozowskiego, podobnie jak większość malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską tasyzowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi” – pisał Jerzy Tchórzewski. W tym czasie zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais”.

Około 1960 obrazy Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania uznał prymat materii i potraktowanego ekspresyjnie koloru. „Up przedmiotawia sam tylko tytuł obrazu – aluzyjny i groteskowy, mający wszelkie cechy nieobowiązującej i potraktowanej nie całkiem serio umowy” – pisał Mieczysław Porębski. Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. Jak uzasadniał: „W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy-chichy. Moja formacja to jest formacja surrealistyczna. (...) Otóż będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił – to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było – w tytułach surrealistycznych dzieł zderzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmieszne były często. A potem ten moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądrą. Bo zdaję sobie sprawę, że aby być mądrym,

to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądralami, zwłaszcza – niestety – artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakies takie często głupkowane...” (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24).

Druga połowa lat 50. to niezwykle intensywny okres w karierze artysty. W 1956 Brzozowski zaczyna podróżować – poznaje drezdeńską kolekcję sztuki, zwiedza Włochy. W tym samym mniej więcej czasie reaktywowana zostaje Grupa Krakowska, której Brzozowski staje się ważną figurą. W 1957, kiedy wystawia swoje prace na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, cieszy się już statusem artysty uznanego. Obrazy Brzozowskiego trafiają do kolekcji muzealnych. W 1959 reprezentuje Polskę na V Biennale w São Paulo. Brzozowski nie zdobywa tego roku żadnej nagrody, natomiast Biennale to jest istotne dla polskiej sztuki o tyle, że Aleksander Kobzdej wygrywa drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole”. W 1960, za sprawą Kazimierza Karpuski poznaje Petera Selza – kuratora związanego z Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Zapada wówczas decyzja o udziale artysty w legendarnej nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters”. Większość obrazów z tego okresu zostaje sprzedana poza granicami Polski, częściowo dzięki relacjom nawiązanym podczas wizyty Brzozowskiego w Paryżu w grudniu 1959 i 1961. W stolicy Francji – jak wielu polskich artystów – Brzozowski wiąże się z Galerie Lambert. W grudniu 1960 ma tam miejsce wystawa jego prac (prezentowanych w październiku tego samego roku w Galerii Krzywe Koło). Zarówno nad Wisłą, jak i nad Sekwaną kompozycje artysty wzbudzają duże zainteresowanie. W 1960 jego międzynarodowa kariera nabiera rozpędu. Zostaje nominowany do dwóch ważnych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymuje, jego prace wystawia się wtedy w Nowym Jorku. Przed artystą otwierają się nowe perspektywy. On sam niejako dystansuje się od zamętu i pozostaje we względnej izolacji w Zakopanem. Stosunek Brzozowskiego do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50 i 60. jest ambiwalentny. Z jednej strony artysta był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej – mimo nadarzającej się możliwości emigracji – nie czynił żadnych starań. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 Brzozowski wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourquoi Paris”. Zapytany przed kamerą, czy chciałby zamieszkać we Francji na stałe, odpowiedział przecząco, argumentując, że od Paryża woli Zakopane. Ponieważ artysta malował stosunkowo mało (od kilku do kilkunastu obrazów rocznie), nie zdecydował się również na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow i Eugeniuszem Eibischem.



Tadeusz Brzozowski, fot. Tadeusz Olszewski, z archiwum artysty

117 †

**ANDRZEJ WRÓBLEWSKI**

1927-1957

[Kompozycja figuralna nr 595] na odwrociu [Kompozycja nr 595]

akwarela, tusz lawowany/papier, 29,5 x 41,5 cm  
opisany ołówkiem p.d.: 'A. Wróblewski' oraz p.g.: '595'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 500 EUR

„Ja chce wyjść z siebie, przejść siebie, dokonać rzeczy niemożliwej,  
wypełnić zadanie niestychane, zrealizować wizję, stworzyć obraz  
przekonywujący bezwzględnie, zbudować go decyzjami”.

Andrzej Wróblewski





„Jego malarstwo, w moim głębokim przekonaniu, jest najbardziej oryginalnym zjawiskiem tuż powojennym w naszym malarstwie (...) Wydawało się, że jego malarstwo jest odbiciem tej wyjątkowej, tragicznej, niepowtarzalnej sytuacji, jaka zaistniała w Polsce w czasie II wojnie światowej i zaraz po jej zakończeniu. Okazało się, że spojrzenie osobiste na tę rzeczywistość okazało się najbardziej uniwersalnym”.

Andrzej Wajda



Twórczość rysunkowa Andrzeja Wróblewskiego towarzyszyła działalności malarskiej w całym okresie jego aktywności artystycznej. Rysunki Wróblewskiego były zarówno szkicami do jego obrazów, jak i pracami autonomicznymi, często również swobodnymi notatkami, zapisami myśli czy wyobrażeń. W trwającej kilkanaście lat aktywności rysowniczej można wyróżnić przynajmniej kilka powracających tematów i zagadnień. Dwa przykłady takich rysunków, w postaci dwustronnej pracy stworzonej na jednym arkuszu papieru, prezentujemy w niniejszym katalogu.

Jedną ze stron przedstawia scenę szczególnego badania lekarskiego – najprawdopodobniej niewiele mającego wspólnego z profesjonalną medycyną. Jest to przedstawienie nagiej kobiety leżącej na łożku, prawdopodobnie w gabinecie lekarskim. Kobieta ułożona jest tak, że nie widać jej twarzy – leży na brzuchu, ukazując widzom swoje plecy i pośladki. Towarzyszy jej mężczyzna, który z trąbką słuchową przyłożoną do ucha zbliża się do jej... pośladków. Scena ta, wydaje się tyleż komiczna, co obsceniczna; utrzymana w konwencji rubasznego, niewyrafinowanego humoru.

„Znamy wszystkie kości i narządy człowieka: możemy go w wyobraźni rozłożyć jak zegarek” – pisał Wróblewski w tekście broszury przygotowanej dla robotników, których oprowadzać miał po Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. To stwierdzenie dobrze koresponduje z serią jego obrazów, które zwracają uwagę zwłaszcza na biologiczną, fizjologiczną naturę ludzkiej egzystencji. Przykładem takiego obrazu w twórczości Wróblewskiego jest „Portret organiczny” z 1957. Autor pokazuje tam człowieka jakby w przekroju czy może widzianego poprzez aparat medyczny do prześwietlenia ciała. Widoczne są tam jego narządy wewnętrzne – na pierwszy rzut oka wysuwa się jego fizjologia i biologiczny aspekt życia. Przedstawienia o zbliżonej tematyce, choć w innej redakcji, ukazane za pomocą innych figur powracały w twórczości Wróblewskiego wielokrotnie. Jak sugerują niektóre historyczki sztuki, mógł mieć on związek ze świadomością artysty o kruchości własnego ciała – Wróblewski chorował na epilepsję, świadom był tego, że jego zdrowie i życie zagrożone jest chorobą.

Przedstawiony tutaj rysunek kobiety tematycznie nawiązuje do wskazanego powyżej problemu pojawiającego się w twórczości artysty. Na pierwszy rzut oka wysuwa się cielesność przedstawionej postaci, fizjologiczny aspekt jej życia, ponadto wszystko to zostało sugestywnie ukazane w bardzo niewybredny sposób. Tym samym Wróblewski przełamuje tutaj tradycję wyestetyzowanego ukazywania nagiego ciała, wpisanego w ramy konwencji „aktu”. Drugą stroną rysunku ukazuje czołg. Tym samym zwraca uwagę widzów na tematykę, z którą najprawdopodobniej najczęściej kojarzona jest sztuka Wróblewskiego – to znaczy z II wojną światową i jej wizualnymi przedstawieniami. Wróblewski, autor serii sławnych „Rozstrzelań”, powracał w swojej twórczości do tematu wojny wielokrotnie, tworząc różne jej reprezentacje; nie tylko zresztą poświęcone jej samej, ale również jej śladom w umysłach tych, którzy ją przeżyli. Obrazy samolotów, krążących nad głowami tych, którzy nie są w stanie wyzwoić się od przeżyć wojennych, których owe samoloty okazują się symbolem – to jeden z wątków pojawiających się w rysunkach artysty. Być może podobne znaczenie można przypisać przedstawionemu tutaj widokowi czołgu.

Jak wiadomo, obrazy wojny tworzone przez Wróblewskiego w wielu przypadkach opierały się na jego własnych wizualnych doświadczeniach lub na dokumentacji – były to przykładowo zdjęcia wojenne publikowane w prasie już po zakończeniu konfliktu. Czy czołg był tym, co zapisało się w pamięci Wróblewskiego na podstawie jego własnego doświadczenia, czy może służy on bardziej za metaforę wojny jako takiej, niezależnie od tego, co sam autor rysunku widział i czego doświadczył?

Andrzej Wróblewski zapisał się w historii sztuki polskiej i europejskiej jako młody, przedwcześnie zmarły twórca poruszających obrazów przedstawiających doświadczenia graniczne – śmierć, egzekucje, brutalną przemoc. Wojna i jej cielesne doświadczanie oraz tragiczne przeżywanie swojego życia „wewnątrz” schorowanego ciała – to ważne tematy jego twórczości, których materialną egzemplifikacją są właśnie prezentowane tutaj rysunki.



118 †

**JERZY PANEK**

1918-2001

**Latawiec**, 1954

drzeworyt/bibułka, 29 x 38,7 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Panek Jerzy 54.'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 200 EUR



119 †

**JERZY PANEK**

1918-2001

**Pożegnanie**, 1953

drzeworyt/bibułka, 28 x 38,6 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Panek Jerzy 53.'

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 200 EUR

# LATA 60.

**„W tym okresie powstaje malarstwo nieprzedstawiające, figuratywne z dużą skłonnością do metafory i surrealizmu. To były uciezkowe strategie polskich artystów”.**

Maria Poprzeczka

Lata 60. były przełomowym okresem dla polskiej kultury. Wszystko zaczęło się w 1959 od krótkiej wizyty ówczesnego wiceprezydenta USA – Richarda Nixona w Warszawie. Towarzyszył mu Porter McCray, dyrektor departamentu wystaw objazdowych Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA). Podjął on pierwsze rozmowy na temat zorganizowania wymiennych wystaw amerykańskiej i polskiej sztuki współczesnej. Następnie negocjacje kontynuował Peter Selz, kurator MoMA. Jeszcze tego samego roku, przyjechał specjalnie do Polski i odwiedzał interesujących go artystów w Krakowie oraz Warszawie. Warto mieć świadomość zarówno doniosłości, jak i skomplikowania tego przedsięwzięcia artystycznego. Nowojorski kurator miał własne artystyczne preferencje – stawiał na awangardę i nie zamierzał akceptować sugestii polskich władz, które chciały narzucić mu wybór „swoich ulubieńców” na zamówienie partii. Żadna ze stron nie chciała iść na kompromis. Rozmowy utknęły w martwym punkcie. W rezultacie Amerykanie zrezygnowali ze współpracy z ministerstwem. Mimo to wystawa w Nowym Jorku doszła do skutku. Stało się to przy ogromnym wsparciu zachodnich, prywatnych galerii, głównie w Paryżu.

Wystawa „Fifteen Polish Painters” była prezentowana od 1 sierpnia do 1 października 1961 w MoMA. Wystawiali się na niej Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Wojciech Fangor, Stefan Gierowski, Tadeusz Kantor, Bogusław Kierzkowski, Aleksander Kozdej, Jan Lebenstein, Jerzy Nowosielski, Teresa Pagowska, Piotr Potworowski, Teresa Rudowicz, Henryk Stażewski, Jerzy Tchórzewski i Marian Warzecha.

Z okazji aukcji „Dekady” można podziwiać kilka obrazów tych wybitnych artystów. Na przykład „M2” Wojciecha Fangora, „Composition 67/10” Teresy Rudowicz czy „Garnitur” Tadeusza Brzozowskiego. Co ciekawe, artyści wobec wielkiej szansy, którą otwierała przed nimi Ameryka, zajęli różne postawy. Doskonale wykorzystał ją Wojciech Fangor, który wkrótce przeniósł się do Nowego Jorku i zrobił tam błyskotliwą karierę. Z kolei Tadeusz Brzozowski od kariery w Nowym Jorku czy Paryżu wolał pracę w Zakopanem.

Warto zauważyć, że lata 60. były dobrym czasem nie tylko dla sztuk wizualnych. Również polska muzyka zaczęła w tym czasie wchodzić na wyższe rejestry. Choć nadal nośne było swoje hasło zespołu Niebiesko-Czarni „polska młodzież śpiewa polskie piosenki”. To warto nadmienić, że w zespole tym wokalistą przez kilka lat był Czesław Niemen. Jego debiutancka solowa płyta „Dziwny jest ten świat” z 1967 została pierwszym złotym albumem w historii polskiej muzyki rozrywkowej! Zaś twór tytułowy stał się manifestem pokolenia lat 60. Dzięki szerszemu otwarciu na Zachód w Polsce mogły występować światowe gwiazdy muzyki. W warszawskiej Sali Kongresowej wystąpili m.in. jazzowa piosenkarka Ella Fitzgerald oraz legendarny zespół The Rolling Stones. Występ tej formacji w kwietniu 1967 jest uznawany za najważniejszy koncert rockowy w dziejach szarego PRL-u. Złakniona zachodniej popkultury młodzież przyjęła muzyków bardzo entuzjastycznie, tłumnie przybyła na koncerty do Sali Kongresowej.

Lata 60. były zatem dla Polski wyjątkowym czasem. W końcu nasi twórcy mieli szansę zaprezentować się za żelazną kurtyną oraz i to w legendarnym nowojorskim muzeum, z drugiej zaś strony nasi rodacy mogli iść na koncerty zachodnich artystów największego formatu. Wydawać się mogło, że następuje dobra zmiana...

120 †

**WOJCIECH FANGOR**

1922-2015

"M 2", 1966

olej/ płótno, 56,5 x 57,1 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 2 | 1966'

estymacja:

**700 000 - 1 000 000 PLN**

15 7000 - 224 300 EUR

**OPINIE:**

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.545  
praca udokumentowana w archiwum Galerii Chalette w Smithsonian Institution w Waszyngtonie

**POCHODZENIE:**

Galeria Chalette, Nowy Jork  
kolekcja Richarda A. Madlenera, Waszyngton (od 1967)  
Weschler's, Rockville, 2013  
kolekcja prywatna, Europa  
kolekcja instytucjonalna, Polska





Choć wachlarz stylistyczny Wojciecha Fangora był niezwykle szeroki, autor znany jest przede wszystkim z osiągnięć w zakresie sztuki geometrycznej, która od wielu lat triumfuje na polskim i zagranicznym rynku aukcyjnym. Oprócz najbardziej rozpoznawalnych, hipnotyzujących kompozycji z lat 60. i 70. w dorobku malarza znalazły się również wczesne kubistyczne obrazy, jak prezentowany w ramach katalogu pejzaż z lat 40. oraz późniejsze „telewizyjne” czy „międzytwarzowe” dzieła powstające od początku lat 80. Co warto zaznaczyć, artysta na swoim koncie miał również wiele realizacji architektonicznych. W latach powojennych współpracował między innymi z Jerzym Sołtanem, Oskarem Hansenem i Zbigniewem Ihnatowiczem, przygotowując projekty na międzynarodowe konkursy architektoniczne. Kilka z jego realizacji można zobaczyć także dziś w przestrzeni miejskiej stolicy – między innymi na dworcu Warszawa Śródmieście (wczesny projekt) czy na stacjach drugiej linii stołecznego metra. Prace nad rozwiązaniami architektonicznymi pociągnęły artystę do kolejnych eksperymentów na polu sztuki. Przełomowym momentem w jego karierze, jak również w historii sztuki polskiej, okazało się tu otwarcie wystawy „Studium przestrzeni” w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958. Ekspozycja, zaprojektowana wraz ze Stanisławem Zamecznikiem, obejmowała całość galerii – jej istotą było nie tylko pokazanie płócien Fangora tworzonych w nowym duchu abstrakcji, lecz również refleksja nad zależnościami zachodzącymi pomiędzy nimi, dynamiką oglądających i sposobem emanacji kolorów na cały obszar wystawienniczy. Było to dokonanie niesłychanie nowatorskie.

W 1961 Fangor wyemigrował z kraju. Początkowo przebywał w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii, by ostatecznie na trzydzieści trzy lata zadomowić się w Stanach Zjednoczonych. Wyjazd na Zachód był dla Fangora okazją do zaznajomienia się z najnowszymi trendami w sztuce,



między innymi z twórczością Marka Rothki – poniekąd bratniej duszy artystycznej. Oprócz słynnej wystawy artysty w Muzeum Solomona Guggenheima w Nowym Jorku w 1970, która była kamieniem milowym w karierze Fangora (była to pierwsza ekspozycja polskiego artysty zorganizowana w tej uznanej instytucji), zaproszony został on również do pokazania swoich prac na niezwykle ważnej ekspozycji „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art. Wydarzenie miało miejsce w 1965 i skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarelyego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej.

Głównym założeniem poszukiwań artystycznych Fangora w latach 60. i 70. było badanie koloru i jego interakcji z widzem. Eksperymentując z malowaniem niewyraźnych teł dla swoich kompozycji, Fangor zauważył, że wibrujące powierzchnie w charakterystyczny sposób „wychodzą” do widza z obrazu. Malarz nazwał to zjawisko „przestrzenią iluzyjną”, która tworzy się w procesie oglądania. Prace abstrakcyjne Fangora niosą ze sobą również echa fascynacji artysty zagadnieniami z dziedziny astrologii, którą był zafascynowany od dziecka. Dzieła z tego okresu mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop, podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostrza i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować – tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kolistym. Prezentowany w ramach aukcji okrąg „M 2” z 1966 to doskonały przykład twórczości artysty z tego czasu, a także fantastyczne świadectwo jego niebywałych umiejętności warsztatowych.



„Od prawie stulecia artyści dążyli do spłaszczenia przestrzeni iluzyjnej i starali się ją utrzymać jak najbliżej powierzchni płótna. W latach dwudziestych niektórym prawie się udało stanąć na samej powierzchni i uczynić z obrazu przedmiot. Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzenie iluzyjnej, zawieszonej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą, jest z natury rzeczy paradoksalna. Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorem powoduje zwięzanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje asocjacje z ruchem paralaktycznym, które jest jednym z ważnych czynników postrzegania przestrzennego. Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie kształtów. Te frustracje i zakłócenia naturalnej funkcji aparatu wizualno-optycznego tworzą iluzję przestrzeni rozciągającej się pomiędzy obrazem a widzem. Jest to nakładanie się przestrzeni iluzyjnej na rzeczywistość. Zjawiska te dają znakomite możliwości do manipulowania przestrzenią, a więc do tworzenia dzieł, które nazywają się dziś environments, a które w 1958 roku nazywaliśmy z Zamecznikiem – malarstwem przestrzennym. Obrazy oparte na pozytywnej przestrzeni iluzyjnej muszą być niedokontrastowane. Muszą być wręcz głodne kontrastów, wtedy kradną je z otoczenia i spełniają się razem z otoczeniem jako sztuka przestrzenna lub environment”.

Wojciech Fangor, Fragment manuskryptu „Fangor o sobie” napisanego w Santa Fe w 1989 do katalogu wystawy „Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa” w Zachęcie (1990)

121 †

## TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Composition 67/10", 1967

kolaż, olej/piótno, 70 x 49,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka autorska: 'Teresa Rudowicz | 67/10'

i papierowa nalepka z Smith College Museum of Art w Northampton w stanie Massachusetts

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 500 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Massachusetts (zakup bezpośrednio od artystki)

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana praca powstała w 1967, kiedy Teresa Rudowicz tworzyła charakterystyczne kolaże z pociętych starodruków i rękopisów. Materiały pochodziły najczęściej z Włoch. Choć kolaż nie był niczym nowym w latach 50. i 60., to wykorzystywanie przez artystkę pamiątek przeszłości było czymś specyficznym. Miało to związek z wojenną przeszłością Polski, o której przypominały wszechobecne ruiny i zgliszcza. Po wyjeździe z miejsca, gdzie kultura materialna uległa dewastacji, niebywały wręcz ogrom śladów przeszłości we Włoszech musiał budzić w Teresie Rudowicz silne odczucia. W powojennej Polsce cięcie manuskryptu byłoby aktem świętokradczym. Zupełnie inne materiały wykorzystywały Erna Rosenstein czy Jadwiga Maziarska, podobnie jak autorka prezentowanej pracy nawiązujące w swojej twórczej praktyce do zbieractwa. Były to raczej małowartościowe wycinki z gazet, pudełka, deseczki i zepsute „rupiecie”, którym artystki chciały nadać zupełnie nową rangę. Cięcie starych ksiąg nie było jednak aktem transgresji. We Włoszech obiekty tego typu uważano za „starocie” i częstokroć sprzedawano za bezcen. Seria kolaży tego typu zaczęła się to od kupionego przez Mariana Warzechę, męża Rudowicz, starego rękopisu. Jak po latach wspominał artysta, nie był to biały kruk, lecz po prostu „starość”. „Pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było ładne. Powróciwszy do Grottaferrata, obejrzelśmy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje kolaże” (Marian Warzecha, O wojnie, edukacji i Wystawie Sztuki Nowoczesnej, Grupie Krakowskiej oraz latach 60., [w:] Marian Warzecha, Collage 1946–1949, Kraków 2014, s. 19).



122 †

**ALFRED LENICA**

1899-1977

**Kompozycja**, około 1950/1960

gwasz/papier, 47,5 x 35 cm  
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Alfred Lenica | Warszawa | Paris'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 400 - 4 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

„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**



123

**RAJMUND ZIEMSKI**

1930-2005

"Pejzaż 15/65", 1965

olej/piótno, 150 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZIEMSKI | 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ

15/65 | 150 x 100 | 1965 | 2'

na blejtramicie naklejka wywozowa Desy z numerem '38' i destynacją:

'WASHINGTON GALLERY OF ART' oraz naklejka z numerem '258'

i wymiarami obrazu

estymacja:

**60 000 - 90 000 PLN**

13 500 - 20 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

Washington Gallery of Art

Rajmund Ziemiński, wystawa malarstwa, Zachęta Centralne Biuro Wystaw

Artystycznych, Warszawa, 5.03-24.03.1968

**LITERATURA:**

Rajmund Ziemiński, wystawa malarstwa, katalog wystawy, Zachęta Centralne

Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1968, s. n/b (spis)







Rajmund Ziemiński w pracowni, lata 60. XX w. fot. dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

# PEJZAŻ JAKO STAN DUSZY

Od roku 1960, przez ponad czterdzieści lat twórczości Rajmund Ziemiński opisywał swoje pejzaże jedynie tytułem „Pejzaż”, po którym artysta dodawał kolejny numer porządkowy łamany przez liczbę oznaczającą rok. Artysta wyspecjalizował się w tworzeniu, jak określiła to Anna Baranowa, „pejzaży wewnętrznych”, nawiązując tym samym do słów Henri Frédéric Amiela, który w swoim „Dzienniku poufnym” zapisał, że „Każdy pejzaż jest stanem duszy” (Un paysage quelconque est un état de l'âme) (Anna Baranowa, Dziennik poufny Rajmunda Ziemińskiego, [w:] Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953–2005, Galeria Zachęta [kat. wyst.], Warszawa 2010, s. 6). Bardzo osobisty charakter malarstwa Ziemińskiego uwidocznił się również w bardzo starannym i schematycznym prowadzeniu swoich studiów malarskich. Artysta nieustannie przez kilkadziesiąt lat niemal codziennie malował lub rysował. Kompozycje te stanowiły pamiątkę artysty i budowały szersze zrozumienie głębokiego wymiaru duchowego jego twórczości. Malarstwo ziemińskiego, zwłaszcza jego pejzaże mogą się wydawać dziełem absolutnego przypadku, jednak mając świadomość ilości czasu, który artysta spędzał na przygotowaniach do stworzenia jednego obrazu, trudno mówić tutaj o incydentalności czy afekcie malarskiego gestu.

Prezentowana praca to kwintesencja stylu artysty. Pejzaż ten pochodzi z jego głównego okresu działalności i powstała na trzy lata po wystawie prac artysty w Galerii Sztuki Nowoczesnej (Warszawa, 1962) i na trzy lata przed dużą wystawą prac Ziemińskiego w Galerii Zachęta (1968). Praca ta jest swego rodzaju podsumowaniem dziesięciu lat zawodowej działalności artystycznej. Ziemiński debiutował podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki "Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi" w warszawskim

Arsenale (1955), która zdefiniowała jego późniejszą twórczość. Choć sam artysta pozycjonował swoje malarstwo w pewnej kontrze to malarstwa figuratywnego, zwłaszcza do koloryzmu, to wpływ tego prądu wyraźnie widoczny jest w jego pracach abstrakcyjnych. Na życie i działalność artystyczną Ziemińskiego miały ogromny trzy postacie. Pierwszą z nich był Artur Nacht Samborski – mistrz koloryzmu, którego Ziemiński niezwykle cenił i od którego przejął umiejętność budowania swoich kompozycji jedynie za pomocą koloru. Drugą był Jan Cybis – również kolorysta, jednak towarzysko nieco bardziej przystępny Ziemińskiemu. W słowach Danuty Wróblewskiej postać Ziemińskiego rysuje się właśnie jako figura stale zawieszona obracająca się w kręgu tych artystów: „W Akademii należał do grupy najpierw Nachta, potem Cybisa, choć naprawdę to był ten sam krąg ludzi pobudzonych. W mojej pamięci przez mgłę dymu papierosowego, widać ich dwóch Rajmunda i Cybisa spiętych ze sobą dyskusją o zasady. Nie przestawało się wtedy, pięćdziesiąt lat temu – podobnie jak w końcu XIX wieku – o sztuce mówić. W ich życiu była tematem gorącym, stale palącą się pochodnią” (Danuta Wróblewska, Wartość Podstawowa, [w:] Rajmund Ziemiński, Galeria Zapiecek, Warszawa, październik–listopad 2006). Trzecią osobą, której wpływ widać wyraźnie w malarstwie Ziemińskiego – szczególnie w jego późniejszym malarstwie – jest Jan Lebenstein, z którym Ziemiński przyjaźnił się od 1952 roku do końca lat pięćdziesiątych. To właśnie malarstwo Lebensteina na pierwszy rzut oka wydają się być źródłem fascynacji ugrówą i ochrową paletą malarską Ziemińskiego. Po Nachcie i Cybisie, natomiast, Ziemiński mógł przejąć zafascynowanie malowaniem grubym, kolorystycznym impastem, która u Ziemińskiego ewoluowała na przestrzeni ponad 30 lat i przyjmowała kolejne, coraz to bardziej wysmakowane formy.

124 †

**JANINA KRAUPE**

1921-2016

"Fosforescencje", 1967

monotypia/plótno, 66 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany na dole kompozycji: "Fosforescencje" monotypia. J. Kraupe 1967'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janina Kraupe | 1967 monotypia "Fosforescencje" do  
muzyki Krzysztofa Pendereckiego "Fluorescencje" 1962'

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

1 400 - 1 800 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Celem bowiem, jaki sobie stawia artystka, jest utrzymanie i ewokacja wewnętrznego wzruszenia, które rodzi się i już pozostaje, tak jak rodzą się i pozostają mijane drzewa i zmierzchy, godziny i krajobrazy. Fale znaczeń, które raz pobudzone odbiegają i wracają, krzyżują i nawarstwiają się póty, póki nie zaczną poddawać się porządkującym rytmom, ceremonii zapisu rozwijającej się od pierwszej akwarelowej notatki aż do ostatecznego, w pełni zorkiestrowanego środkami malarskimi lub graficznymi napięcia”.

Mieczysław Porębski



# LATA 70.

Lata 70. to burzliwy okres polityczny, początek strajków. Z drugiej strony początek dekady Edwarda Gierka przyniósł pewną liberalizację w polityce kulturalnej, przejawiającą się głównie zmniejszeniem nacisku cenzury.

Efektom otwarcia i przekraczania dyskursu czysto awangardowego była niebywała pluralizacja postaw i gestów artystycznych narastająca od początku lat 70. Zgodnie ze słowami Andy Rottenberga nastąpiło wówczas „przesunięcie kryteriów artystycznych na etyczne”. Jednocześnie przełom lat 70. i 80. to okres kształtowania się nowych wartości, nowych formacji, a także niezależnych ruchów i związanych z nimi przełomowych wystaw. Przyglądając się tworzącym się koncepcjom artystycznym, można zwrócić uwagę na liczne jednostki mające na nie wpływ i lawirujące w swojej twórczości między intelektualnym odniesieniem do tradycji, problematyką egzystencjalną a silną potrzebą zgłębiania w sztuce piękna, erotyki, a nawet fetyszu. Ważnym elementem kształtującej się w tamtym czasie rzeczywistości była fascynacja ludzkim ciałem w kontekście społecznym, a także eksperymentalnym. Z tej perspektywy warto przyjrzeć się twórcom mającym wpływ na pojęcia sztuki w latach 70., a w chwili obecnej stanowiących jednych z najbardziej rozchwytywanych artystów na rynku sztuki. Bez wątpienia jednym z tych artystów jest Jan Dobkowski. W latach 1967–70 współtworzył on wraz ze swoim przyjacielem Jerzym Zielińskim (Jurrym) grupę Neo-Neo-Neo. Sama nazwa grupy sugerowała, że nic w sztuce nie jest naprawdę nowe. Charakterystyczne dla malarskiego stylu Dobkowskiego tamtego czasu są płaskie, gładko malowane i sylwetowo potraktowane formy nawiązujące do postaci ludzkiej. Na obrazach widnieją precyzyjna, falista kreska oraz kontrastowe zestawienia kolorystyczne (głównie czerwienie i zielenie). Jego obrazy są nasycone witalnością i erotyzmem, a tym samym stanowią afirmację i pochwałę natury.

Podczas pobytu w USA w 1972 związanego ze stypendium Fundacji Kościuszkowskiej Dobkowski wystawił w Bodley Gallery figury wycięte z kolorowych płyt pleksiglasu. Był to jego kolejny eksperyment budowania form w przestrzeni, tym razem z innego tworzywa i z wykorzystaniem innej kolorystyki, bardziej syntetycznej. Artysta nie powrócił już do kompozycji czerwono-zielonych, rozpoczął nowe rozważania nad kolorem i sposobami wydobycia głębi. Również mieszkający w owych czasach w Nowym Jorku Wojciech Fangor sporo eksperymentował.

Doświadczenia z działaniami przestrzennymi okazały się nieodzowne w przygotowaniach najważniejszej w dorobku Fangora monograficznej wystawy w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, która odbyła się w tej wyjątkowej instytucji w 1970. Co warte podkreślenia, aczkolwiek niekoniecznie chlubne, to jedyna solowa ekspozycja polskiego artysty w tej placówce. Budynek nowojorskiego muzeum, zbudowany na planie spirali, bywa trudny dla wielu artystów i kuratorów. Jednak dla Wojciecha Fangora, doświadczonego w łączeniu malarstwa i architektury, był po prostu kolejnym eksperymentem z przestrzenią. Na wystawę powstały m.in. okazałych rozmiarów tryptyki, w których artysta dał pełny wyraz swojej malarskiej maestrii. Niezależnie, czy płótno ograniczone było do kwadratu o boku 60 centymetrów, czy też rozrastało się do ponad 5 metrów, obraz tak samo skupiał na sobie uwagę widza. – Już od momentu wejścia do rotundy Guggenheima wystawa robiła ogromne wrażenie. Cała przestrzeń muzealna, wszystkie rampy i rotunda wibrowały kolorem i światłem. Widz nagle był otoczony kolorystycznym „environment”, gdzie sztuka i architektura harmonizowały ze sobą w sposób idealny, a obserwator znajdował się w kontynuującym się dialogu z kolorem, światłem i przestrzenią” – wspomina Magdalena Dąbrowski, kuratorka tamtej wystawy. Monograficzna ekspozycja w Muzeum Guggenheima była jedną z ostatnich w pełni abstrakcyjnych wystaw Fangora. Po 1970 niefiguratywne obrazy coraz częściej stawały się tłami dla bardziej rozbudowanych kompozycji. Ostatnie koło, ciemna płaszczyzna na jasnym tle, z 1978, zatytułowana była „Hommage à Kazimir Malewicz”. Tym znaczącym gestem Fangor zamknął abstrakcyjny okres w swojej twórczości, by zagadnienia te badać na innych płaszczyznach.

Dobkowski, Hasiór i Fangor – to tylko kilka topowych nazwisk 70., cieszących się ogromną popularnością do dziś. Z ogromną przyjemnością prezentujemy prace tych artystów podczas naszej aukcji „Dekady”. Prezes DESA Unicum i zarazem najbardziej rozpoznawalny aukcjonier w Polsce, Juliusz Włodarczyk, tak kreślił portret prawdziwego kolekcjonera w filmie dokumentalnym „Ile za sztukę?„: „On nigdy nie żałuje, że coś kupił. Nigdy nie żałuje, że za coś przepłacił. Żałuje tylko, jeśli czegoś kupić mu się nie udało”. W przypadku dzieł artystów prezentowanych w ramach dekady lat 80. śmiało możemy mówić o dobrej inwestycji. Sława tych twórców nie przemija.

Dekada lat 70. to pasmo sukcesów polskiego teatru. Złote lata przeżywał Teatr Stary w Krakowie, który wystawił „Dziady” Mickiewicza (1973) oraz „Wyzwolenie” Wyspiańskiego (1974) – obydwie sztuki w reżyserii przedwcześnie zmarłego Konrada Swinarskiego. Dramat Mickiewicza był pokazany po raz pierwszy od 1968. Wielkie sukcesy odnosił awangardowy Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego oraz Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Scena polska bez wątpienia należała w tym okresie do czołówki europejskiej.

Kinematografia stworzyła szereg wybitnych obrazów, chociaż nie były to już czasy polskiej szkoły filmowej. Dużym wydarzeniem była w 1972 ekranizacja „Wesela” Wyspiańskiego oraz „Ziemi obiecanej” Reymonta (1975) w reżyserii Andrzeja Wajdy. W II połowie omawianej dekady pojawia się kino „moralnego niepokoju”. Do tej kategorii należą „Spokój” i „Amator” Krzysztofa Kieślowskiego oraz „Aktorzy prowincjonalni” Agnieszki Holland. Filmy te ukazują osoby, które starają się prowadzić uczciwe życie oparte na wartościach etycznych, lecz często potykają się o przeszkody społeczno-politycznej rzeczywistości. Wielkim wydarzeniem była premiera dramatu politycznego Andrzeja Wajdy „Człowiek z marmuru” (1976) nawiązującego do okresu stalinizmu w Polsce lat 50.

Dobkowski, Winiarski czy Hasiór i Fangor – to tylko kilka nazwisk będących przykładem popularności sztuki lat 70. i 80. wśród kolekcjonerów, jednak zestawienie to obrazuje charakter tamtego okresu, liczne tendencje i nurty kształtowane przez indywidualistów i prekursorów w czasach niepewnych i niestabilnych społecznie. Tym większe należy się im uznanie, a zainteresowanie ich pracami na rynku sztuki w żaden sposób nie dziwi.

125 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

"Kobiety są od nas inne", 1975/1976

olej/piótno, 41 x 33 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KOBIECY SĄ OD NAS INNE" | rok 1975/76 olej 41 cm x 33 cm'

estymacja:  
**70 000 - 90 000 PLN**  
15 700 - 20 200 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**  
„Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych”, lipiec 1976, nr 7 (okładka)





Jan Dobkowski w pracowni w 1975, fot. Zbigniew Rybczyński, archiwum artysty

# EROTYZM NATURY

Twórczość Jana Dobkowskiego od samego początku była wiązana z kulturą hipisowską, rozwijającą się na całym świecie od końca lat 60. Płynnie przenikające się, obłe formy, wyrazista kolorystyka, „pęczniejące” motywy biologiczne i stylizowana na secesyjną linia składały się na wyjątkowy styl artysty, konsekwentnie realizowany przez lata. Sam Dobkowski przyjmował pozycję zaangażowanego obserwatora, który czerpał inspirację nie tylko z okładek i plakatów zachodnich zespołów rockowych, ale też z kultury intelektualnej ruchu.

W niniejszym katalogu mamy przyjemność zaprezentować intrygującą barwą i kształtami kompozycję „Kobiety są od nas inne” z lat 70., w której wyróżniewa typowy dla Dobkowskiego nieskrępowany erotyzm połączony z fascynacją naturą i ludzkim ciałem. Obecność tych komponentów w pracach Dobkowskiego wynikała nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu, proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Jego kompozycje z enigmatycznymi, zmodyfikowanymi i rozrośniętymi postaciami potrafią zatrzymać wzrok widza na dłużej. W malarstwie Dobkowskiego uwodzi szczególnie potraktowanie przestrzeni. Dobkowski przy zastosowaniu płaskich plam barwnych stwarza wrażenie przestrzeni dzięki kontrastom kolorystycznym. Intensywna zieleń zestawiona z ostrą czerwienią sprawia, że kształty zdają się nabierać trójwymiarowości. Takie zestawienia kolorów nie są wynikiem przypadku, ale prowadzonych obserwacji nad kolorem, które artysta dokonywał już w czasach studenckich.

W 1972 artysta spędził dziewięć miesięcy w Stanach Zjednoczonych w ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. Po powrocie do kraju rozpoczął zupełnie nowy okres swojej twórczości. Po kilku latach malowania czerwonych figur na zielonym tle sięgnął po



Okładka miesięcznika Nowy wyraz, lipiec 1976, nr 7

nowe rozwiązania: przede wszystkim badał wzajemne oddziaływanie kolejnych barw, co doskonale widać w prezentowanym obrazie. Oprócz kontrastowego zestawienia zieleni z czerwienią widzimy także odcienie barwy pomarańczowej, żółtej, niebieskiej czy fioletowej. Tym samym malarz nie powrócił już do charakterystycznych kompozycji i rozpoczął nowe rozważania nad barwą i sposobem wydobycia głębi. Zerwał zatem z pewnymi środkami ekspresji, charakteryzującymi jego dzieła w latach 60., i zmienił styl, choć pozostał wierny hołdowaniu naturze w znamiennej dla siebie linearności.

„Kobiety są od nas inne” to praca, która znalazła się na okładce miesięcznika „Nowy wyraz” w numerze 7 z lipca 1976. Charakteryzują ją dobrze już znane zabiegi artystyczne z innych prac Dobkowskiego, takie jak płaskie potraktowanie plamy barwnej o rozszerzonej kolorystyce przy jednoczesnym posłużeniu się precyzyjną kreską oraz konturem. Odnajdujemy tu wątki rytualne, uznawane przez Dobkowskiego za ukłon w stronę natury. Wśród organicznie poprowadzonych linii dostrzegalne są kształty ludzkich ciał, które jednak tylko delikatnie zostały zasugerowane przez autora. Jak powiedział po kilkunastu latach Dobkowski: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnęłam ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986).

126 †

**RYSZARD WINIARSKI**

1936–2006

"Game 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 - 150 000 PLN

29 200 - 33 700 EUR

**OPINIE:**

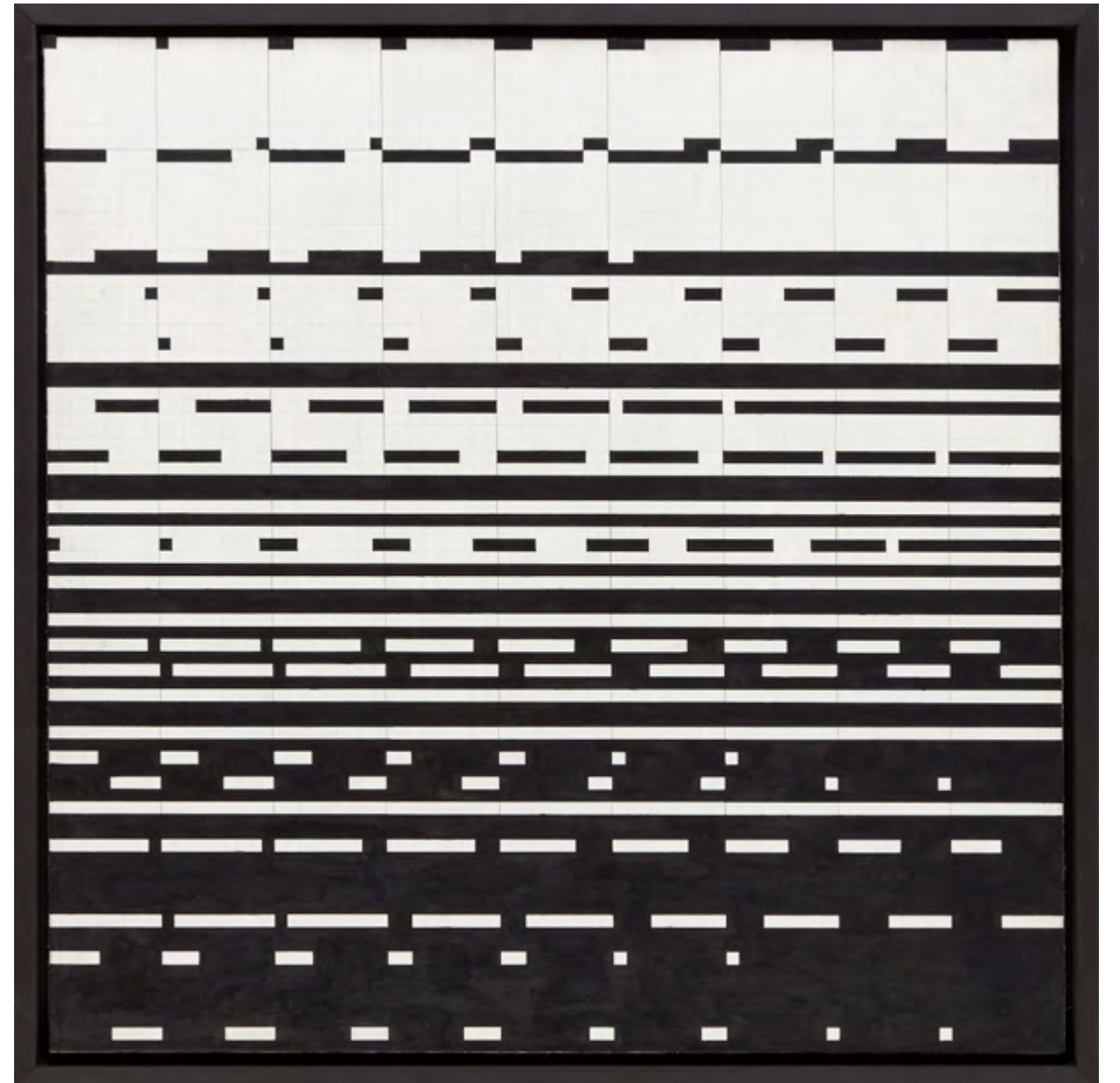
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworzenie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. Dlatego nie nazywał tworzonych przez siebie obiektów obrazami, ale próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”.

Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, [red.] Józef Grabski, Irsa, Kraków 2002, s. 9



# SZTUKA MATEMATYCZNA

Postawa, o której pisała Bożena Kowalska w przytoczonym wyżej tekście, wynikała po pierwsze z zainteresowań i wykształcenia Winiarskiego: przed studiami w warszawskiej ASP artysta ukończył Wydział Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej. Od młodości pasjonował się matematyką, która stanowiła dla niego jedyną niezbitą prawdę i szansę na zrozumienie pędzącego i pełnego chaosu świata. Winiarski ponad wszystko cenił możliwość empirycznego sprawdzenia i opisania rzeczywistości. Choć jego badania były systematyczne i naukowe, przyznawał, że świat nie da się wpisać w jednoznaczną strukturę, ani zastosować do niego ustalonego z góry zestawu zasad. Artysta twierdził, że dziejami świata i ludzkości nieodmiennie rządzi przypadek i mimo postępu nauki i technologii, tej przypadkowości nie da się przeciwdziałać. Innego źródła twórczości Winiarskiego można dopatrywać się w artystycznym klimacie lat 60., kiedy coraz większym zainteresowaniem cieszyła się sztuka konceptualna. Artysty pracujący w tym nurcie często opierali się na naukowych zasadach, dążąc do jak największej racjonalizacji i obiektywizacji sztuki. Winiarski miał też szczęście trafić na seminarium profesora Mieczysława Porębskiego, który w analizie kultury i sztuki wykorzystywał teorię informacji. Dzięki zajęciom Porębskiego Winiarski doszedł do wniosku, że sztuka i nauka się nie wykluczają – wprost przeciwnie, sztuki piękne można rozpatrywać w kategoriach matematycznych. Wykryształowanie się artystycznej metodologii Winiarskiego zbiegło się z Sympozjum Artystów Plastyków pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach w 1966, na którym artysta zaprezentował swoją koncepcję tworzenia.

Teorię programowania obrazów Winiarski przedłożył już w swojej pracy magisterskiej zatytułowanej „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Ta nowatorska koncepcja wyprzedziła najważniejsze idee sztuki konceptualnej, na przykład te głoszone w USA przez Solę LeWitta. Z amerykańskim mistrzem konceptualizmu oraz innymi twórcami tego nurtu Winiarskiego łączył brak zainteresowania sztuką jako materialnym obiektem. Artysta skupiał się na procesie powstawania dzieła, nie poświęcając uwagi fizycznemu rezultatowi tego procesu. Stronił wręcz od nazywania swoich prac „obrazami”, preferując termin „obszar”. To kolekcjonerzy, historycy i krytycy sztuki docenili niezaprzeczalny walor estetyczny dzieł Winiarskiego. Paradoksalnie, pragnąc uczynić swoje „obszary” jak najbardziej mechanicznymi i odseparować je od osobowości twórcy, artysta wypracował styl, który nie tylko trudno pomylić z twórczością kogokolwiek innego, ale który dodatkowo jest pozytywnie odbierany na poziomie wizualnym, niezależnie od stojącej za nim teorii.

Istotną cechą podejścia matematycznego do sztuki była jego uniwersalność. Połączenie powszechnie zrozumiałego systemu z unikatowym walorem estetycznym sprawiło, że prace Winiarskiego zyskały popularność za granicą. Jego dzieła wystawiano na I Biennale Konstrukttywizmu w Norymberdze (1969), dwukrotnie na Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo (1969 i 1971), łódzkiej i monachijskiej edycji festiwalu „Konstrukcja w procesie” (1981 i 1985), poświęcono mu także liczne wystawy indywidualne w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych okazji do zaprezentowania prac Winiarskiego międzynarodowej publiczności było sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Ostatnio wystawa indywidualna artysty, „Event-Information-Image” w Palazzo Bollani, była wydarzeniem towarzyszącym 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

Zastosowanie programowania z jednoczesnym dopuszczeniem do swoich kompozycji przypadku Winiarski traktował nie tylko jako grę – jego działanie wynikało z rozważania filozoficznego. Artystę interesowały zagadnienia determinizmu i indeterminizmu w losach świata. Dzięki tak poważnej motywacji pracy artystycznej twórczość Winiarskiego była przez lata poprowadzona w bardzo konsekwentny sposób. Podstawowa metoda pozostawała bez zmian, ale z czasem artysta coraz częściej pracował z formami przestrzennymi – rzeźbami, wielkoformatowymi gramami oraz instalacjami. W latach 70. Winiarski zdecydował, że jego prace są nazbyt skomplikowane i postanowił je uczynić bardziej przystępnymi, a nawet zachęcić widza do uczestniczenia w swoich grach. W połowie kolejnej dekady artysta znowu zmodyfikował nieco swoje podejście do tworzenia: odszedł od rygorystycznej naukowości i dopuścił do swoich prac wkład emocjonalny. W 1987 rozpoczął nawet cykl „Geometria, czyli szansa medytacji”, na który składały się instalacje budowane z pionących zniczy, które artysta prezentował w kraju i za granicą. Pod koniec życia Winiarski wciąż malował gry, ale równocześnie tworzył portrety zaprzyjaźnionych osób.

127 †

**STANISŁAW FIJAŁKOWSKI**

1922-2020

"Cztery", 1972

olej/plótno, 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 Expositions Natural Le Coultre SA Geneva z opisem obrazu

estymacja:

**120 000 - 160 000 PLN**

27 000 - 35 900 EUR

**POCHODZENIE:**

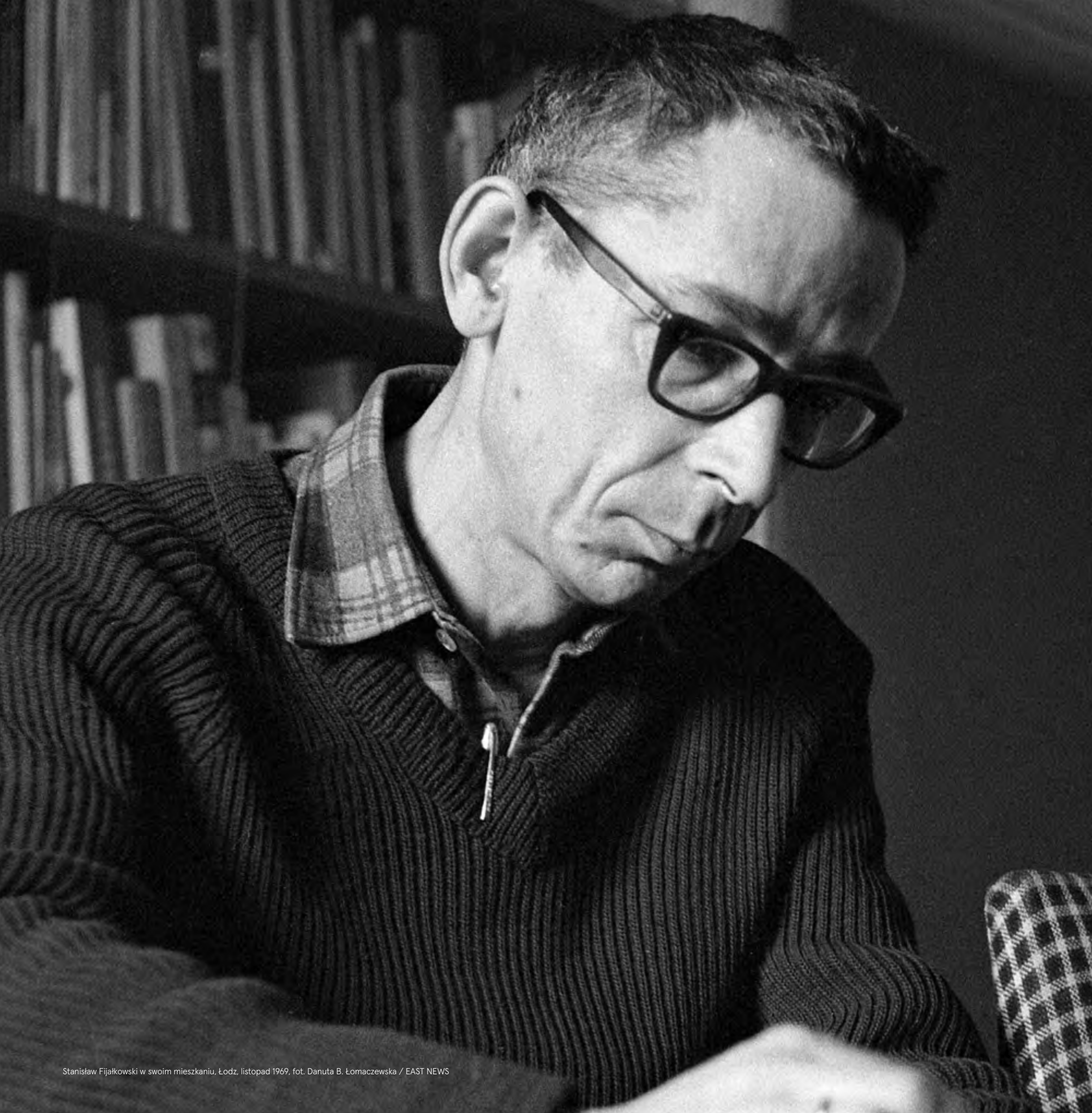
kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska







Prezentowany obraz zatytułowany „Cztery” to bardzo charakterystyczny przykład 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 Wassilego Kandinskiego. 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).

128 †

## WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Adoracja Ostatniej Róży", 1977

asamblaż/metal, tkanina, tworzywo sztuczne, 68 x 43 x 12 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Adoracja Ostatniej | Róży |  
Wspaniałej Daniela | i Andrzejowi | | z życzeniami | Słonecznych Dni | VIII 77 | Hasior W'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 500 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Andrzeja i Daniela Górskich

„Adoracja Ostatniej Róży” Władysława Hasiora powstała pod koniec lat 70. Wtedy to autor zaczął w swoich pracach wykorzystywać elementy kiczu religijnego. Motyw adoracji róży towarzyszył artyście na przestrzeni lat. Kompozycja w swojej formie kojarzy się z obrazem religijnym z dwoma kluczowymi elementami: różą będącą w centralnej części pracy oraz plastikową formą mającą chronić kwiat. Dzieło Hasiora zestawia ze sobą kulturę i estetykę ludową, plebejską czy jarmarczną z ludową religijnością razem z charakterystycznymi dla niej dewocjonaliami.





„Róża – sztuczny kwiat. Jest symbolem dwuznacznym. Artysta ‘wynosi ją na ołtarze’, ale również oskarża o budzenie złudzeń i nadziei. Symbolizuje ludzką bezradność wobec piękna i skłonność do zamieniania go w bóstwo”.

Maria Anna Potocka, „Mały słownik symboli wizualnych Hasiora”, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, [red.] Józef Chrobak, Kraków 2014, s. 90.

„Ale tego ostatniego dnia był [Władysław Hasior] na śmiertelnym kacu, a wciąż zjawiali się przed odjazdem jacyś goście. Niezwykle ujmujący młodzi ludzie z Poznania fotografowali prace Hasiora dla celów reklamowych. Było to małżeństwo Górskich, Andrzej i jego cudowna żona Daniela, a także siostra Andrzeja, Iwona, grafik i fotograf. Wzruszający był ich czuły, delikatny i troskliwy stosunek do artysty. A Hasior zaczął się dusić – zobaczyłam wtedy naocznie atak jego ciężkiej astmy – więc sięgał po swoje wszechstronne i niezawodne lekarstwo. Wyciągnęłam go na obiad, mało co jadł, kupił zimny kotlet dla swojego kota, rudego persa o cienkim głosie. Potem miało być ‘kino’, ale Władus, coraz bardziej niezborny, znikający w zakamarkach, żeby się napić, wszystko rozwlekał, a ja i trójka młodych Górskich staliśmy nad nim w milczeniu, z zaciśniętymi zębami, bezradni. Fotograf–dżentelmen odprowadził mnie na dworzec, jechałam nocą do Krakowa wzburzona, poruszona, pisząc w myślach list do przyjaciela–artysty”. W ten sposób opisywała znajomość Władysława Hasiora z właścicielami przedstawionego obiektu Hanna Kirchner. To właśnie „fotograf–dżentelmen” oraz jego towarzyski zostali obdarowani asamblażem „Adoracja Ostatniej Róży”. Praca powstała pod koniec lat 70., kiedy styl twórcy uległ lekkiej zmianie. W tym okresie autor zaczął wykorzystywać elementy kiczu religijnego. Motyw adoracji róży przewijał się w dziełach artysty na przestrzeni lat. W pracy łatwo dostrzec dwa najważniejsze jej elementy: różę w centrum kompozycji oraz chroniącą ją formę wykonaną z plastiku. W efekcie zaprezentowana praca przywodzi na myśl obraz religijny, w którego centrum umieszczono plastikowy, wyidealizowany kwiat. Jak tłumaczy Hanna Kirchner: „W dziele Hasiora przegląda się prowincja, kultura, estetyka ludowa i plebejska, odpustowa i jarmarczna wraz z ludową religijnością i jej dewocjonaliami. Sięga on po strefę wyobrażeń z wielu powodów. Najpierw jest powód biograficzny, to jest krąg kulturowy, to podglebie duchowe tych, co ‘weszli do śródmieścia’, zaludnili, zaludniają miasta” (Hanna Kirchner, O Hasiorze po latach, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, [red.] Józef Chrobak, s. 30). Jako drugi powód tych fascynacji badaczka wskazuje fakt, że sztuka ludowa stanowi niewyczerpane źródło dla wyobraźni odwołującej się do ludowej religijności – sfery niezwykle silnie związanej z naturą oraz żywiołami. Zarówno krytycy, jak i odbiorcy nieraz określali twórczość Hasiora mianem „obrazoburczej”, a jej prezentacjom towarzyszyły protesty przeciwko zbyt częstemu eksploataowaniu w niej motywów religijnych. Zapożyczenia, po które autor tak często sięgał, wynikały z jego wewnętrznej potrzeby. Warto zaznaczyć, że dyplomową pracą artysty była ceramiczna „Stacja Męki Pańskiej”. Przywoływał religię przede wszystkim dlatego, że wiązały się z nią pewne pojęcia świętości. W efekcie asamblaż wychodzący z jego pracowni łączy się bezpośrednio z ideą sacrum.

# LATA 80.

**„Sztuka nie jest od tego, żeby się uśmiechać i być tylko piękną. Sztuka jest po to, żeby zadawać pytania, sztuka jest po to, żeby drażnić i czasami doprowadzać do jakiejś takiej polaryzacji, po to, żeby ludzie sobie zaczęli zdawać sprawę, że świat nie jest taki prosty”.**

Paweł Kowalewski, założyciel legendarnej „Gruppy”

Powstanie Solidarności w 1980, czyli jedyne w bloku komunistycznym niezależnego związku zawodowego oraz lata wprowadzonego przez władze komunistyczne stanu wojennego (1981-82) nałożyły się na postmodernistyczne przesilenie ogarniające całą zachodnią (w tym także polską) kulturę. Wydarzenia te sprawiły, że w kwietniu 1982 część warszawskich artystów podpisała oświadczenie o wymownym tytule: „Głos, który jest milczeniem”. Wzywało ono do bojkotu galerii oraz imprez organizowanych pod egidą komunistycznego państwa. Protest był reakcją na zawieszenie działalności licznych stowarzyszeń oraz likwidację zrzeszającego ponad dwanaście tysięcy członków Związku Polskich Artystów Plastyków. Postawa artystów była kontestacją wobec wprowadzonego stanu wojennego i tłumienia ich niezależności od sterowanej przez władzę polityki kulturalnej. Sytuacja w stolicy stała się tylko preludium do dalszych wydarzeń na obszarze całej Polski. W 1983 powstała „Gruppa”, czyli formacja artystyczna tworzona przez sześciu malarzy z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Należeli do niej: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk oraz Ryszard Woźniak. W latach 1984-89 artyści wydawali pismo pod przewrotnym tytułem: „Oj dobrze już”, w którym zamieszczali swoje wiersze, wypowiedzi, komentarze, szkice i rysunki (ogółem ukazało się 9 numerów, w tym numer specjalny, wydany w 2002 roku). „Gruppa” to jedna z najciekawszych manifestacji twórczych w sztuce polskiej lat 80. Stanowiła raczej zbiór indywidualności wyraźnie akcentujących swoją odrębność niż kolektyw pracujący według ustalonego programu. Strategia zbiorowego wystąpienia wydawała się skuteczna w momencie debiutu, a także ówczesnego, szczególnego kontekstu politycznego, jakim był stan wojenny. W tamtych czasach niezależne ruchy, nowe formacje i nieformalne grupy należy postrzegać nie tylko w kontekście artystycznych tradycji, ale także kształtujących się już wówczas wartości społeczeństwa obywatelskiego. Pod koniec lat 80. po powrocie z emigracji ze Stanów Zjednoczonych Andrzej Bonarski – pisarz, dziennikarz i biznesmen – zaprzagnął stworzyć nowoczesny rynek sztuki w Polsce. Zainspirowany swoimi zagranicznymi doświadczeniami w ciągu zaledwie kilku lat na bazie własnego kapitału, determinacji oraz znajomości zorganizował aż 22 wystawy i pokazy sztuki najnowszej. Najbardziej wspomnianą wystawą była „Co słyszał”, którą zorganizował w Zakładach Norblina w Warszawie. Wystawa ta miała zaprezentować szerszej publiczności prace twórców Nowej ekspresji. Z założenia miało to być także przedsięwzięcie o charakterze komercyjnym. Choć podczas wernisażu po raz pierwszy serwowano przybyłym whisky, to z zaprezentowanych 200 prac sprzedano tylko 3. To dobitnie pokazuje, jak bardzo rynek Polski różnił się od amerykańskiego. Mówiąc wprost: Polacy nie byli zainteresowani malarstwem, gdyż borykali się w latach 80. ze znacznie ważniejszymi problemami niż wybór malowidła na ścianę, niskie pensje, niepokoje społeczne nie przyszyły artystom. O tamtych czasach na rynku sztuki, opowiada dokumentalny film „Ile za sztukę?” w reżyserii Andrzeja Miękusa. Mirosław Bałka mówi w nim: „Kiedy zaczynaliśmy tworzyć, rynek sztuki był abstrakcją, sztuka była oderwana od pieniądza. Kontakt z nimi był traktowany jako zdrada ideałów”. Zaś członek legendarnej Gruppy, malarz Paweł Kowalewski, wspominał: Andrzej Bonarski był pierwszą osobą, która powiedziała, że sztuka jest do sprzedawania i do kupowania”. Trzeba było na to jednak poczekać wiele lat. Przełom polityczny w 1989, a tym samym bezkrwawe przejście z ustroju komunistycznego do demokratycznego oraz początek III Rzeczypospolitej objawił się pewną zmianą postaw artystycznych. Ludzie zaczęli się dorabiać domów, samochodów, w czasach zaczęli kupować także sztukę...

Tak jak marzył o tym w latach 80. Andrzej Bonarski, ceny dzieł sztuki współczesnej na aukcjach przewyższają już ceny obrazów sztuki dawnej. Dwie rzeźby Magdaleny Abakanowicz i obraz Andrzeja Wróblewskiego pokonały niedawno magiczną barierę 10 milionów złotych, w latach 80. byłoby to zupełną abstrakcją.

129 †

**HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

**Bez tytułu, 1980**

akryl/deska, 60 x 60 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: '1980 | H. Stażewski'

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

20 200 – 27 000 EUR

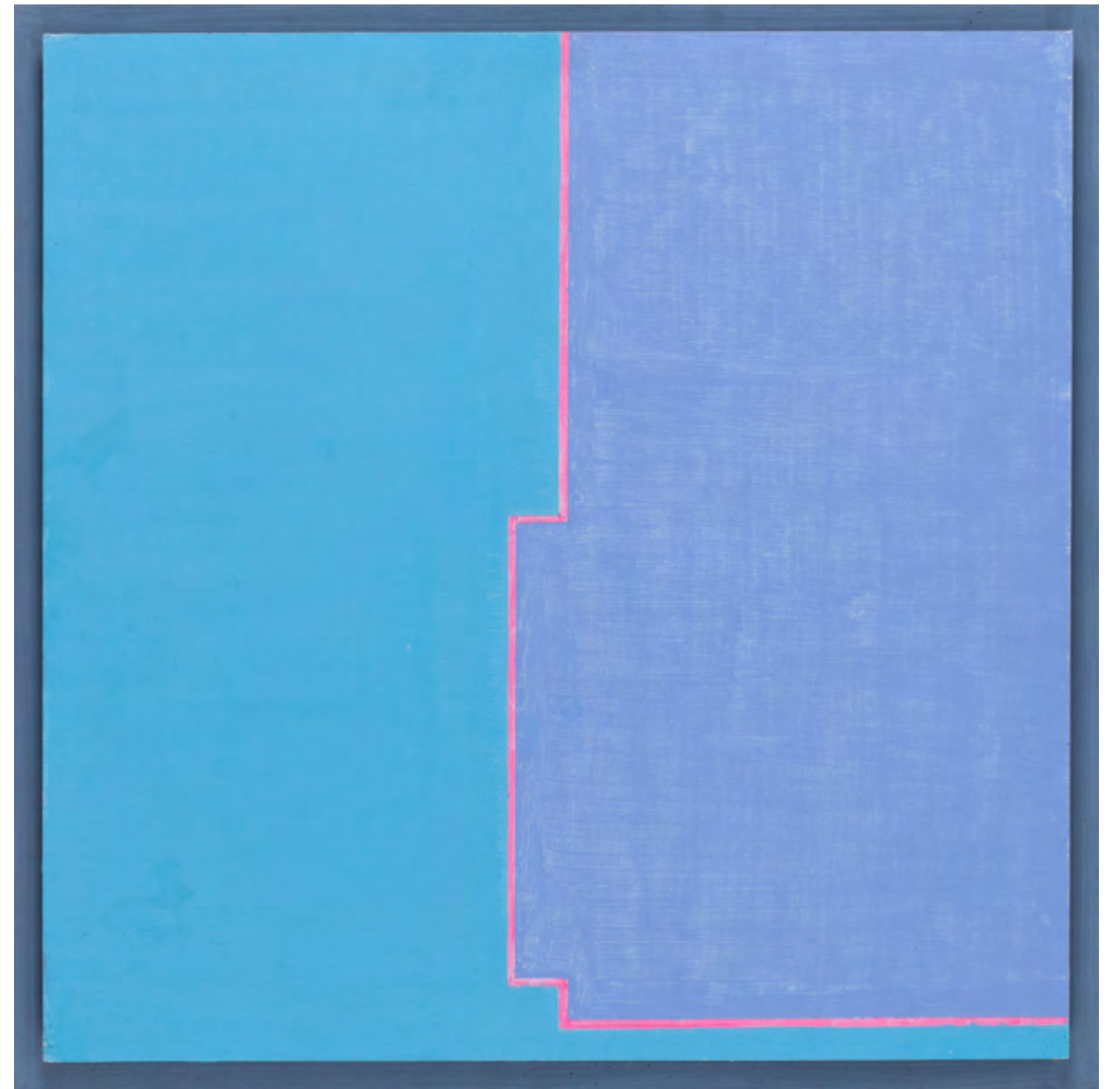
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Szwajcaria (zakup bezpośrednio od artysty)

kolekcja prywatna, Szwajcaria

Ketterer Kunst, Monachium, 2020

kolekcja prywatna, Polska

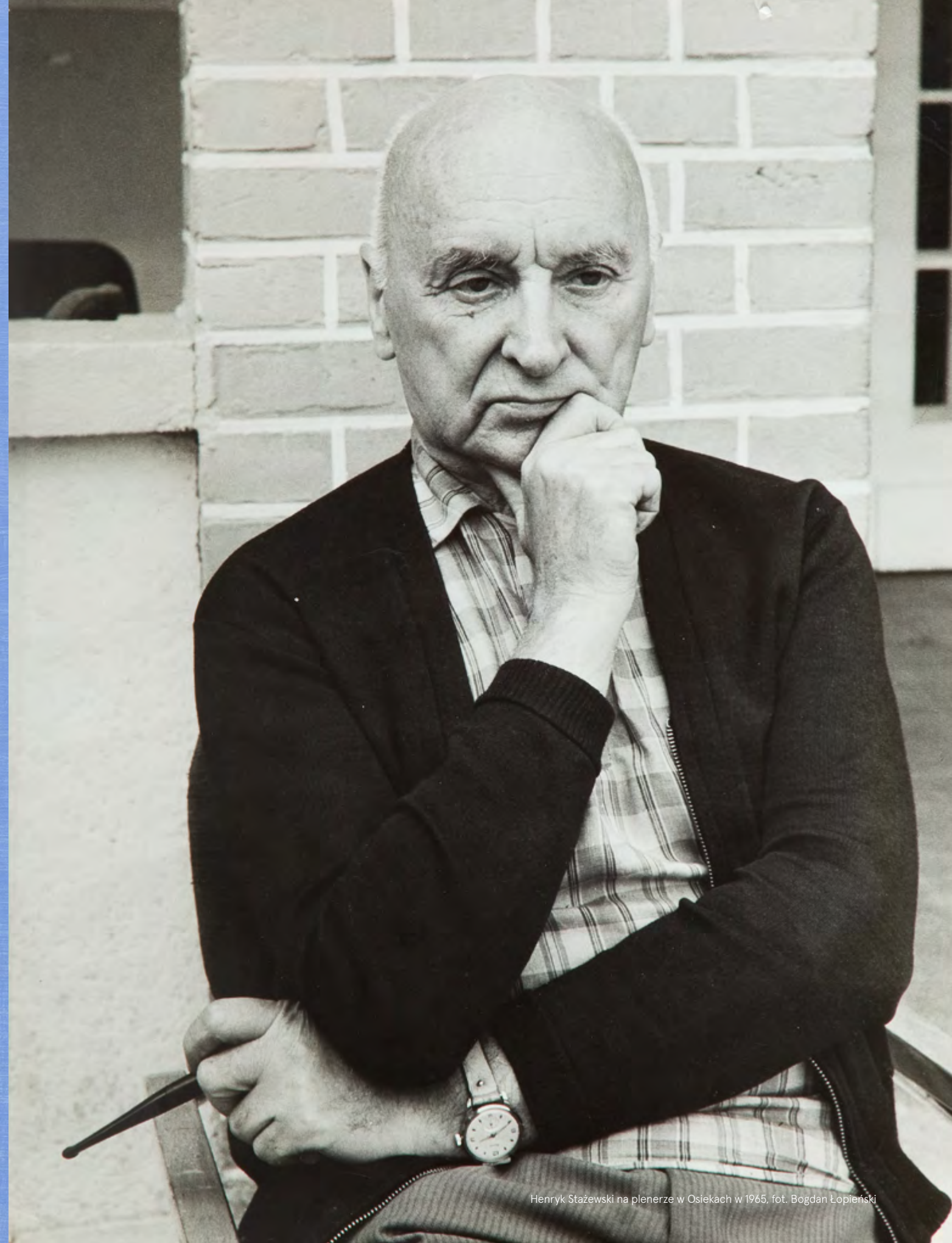


# MISTRZ KOMPOZYCJI I KOLORU

Henryk Stażewski był ojcem racjonalistycznego języka abstrakcji geometrycznej, która szczególnie po II wojnie światowej stanowiła pomost pomiędzy przedwojenną a powojenną awangardą. Charakterystyczna dla twórczości artysty seria abstrakcyjnych reliefów przywróciła modę na abstrakcję geometryczną, a sam Stażewski patronował młodym wówczas artystom środowiska warszawskiego, wśród których był m.in. Ryszard Winiarski i Roman Opałka. Jednocześnie pozostawał w bliskich, osobistych stosunkach z wieloma artystami, poetami, pisarzami oraz filozofami. Jego świat splatający się w mieszkaniach-pracowniach był dzielony m.in. z Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską oraz Edwardem Krasińskim. Środowisko związane z warszawską Galerią Foksal oraz łódzkim Warsztatem Formy Filmowej postrzegało z kolei Stażewskiego jako osobowość łączącą „autentyczną” awangardę z przeszłości z artystyczną autonomią teraźniejszości. Działania artysty pozostawały jednocześnie pod silnym wpływem międzynarodowego środowiska artystycznego. Do powstania wielu realizacji i działań na ówczesnej mapie kulturalnej Polski przyczyniła się jego przyjaźń z Michelelem Seuphordelem oraz bliskie kontakty z Pietem Mondrianem. Stażewski wraz z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro stał na czele polskiej awangardy, którą swoimi działaniami wpisali na trwałe w międzynarodowy ruch artystyczny.

Zasady kierujące abstrakcją były dla Stażewskiego takie same we wszystkich kierunkach i formach malarstwa. Ewolucji podlegały natomiast różne metody kształtowania formy. Zmiany w podejściu do zapisu istoty realnych rzeczy i zjawisk można dostrzec w odmiennych, następujących po sobie fazach malarstwa artysty. Prezentowany obraz, wyróżniający się mistycznym wymiarem, wpisuje się w późną twórczość Stażewskiego. Jego interwencje artystyczne w tym okresie są dalekie od konsekwentnej wierności względem racjonalizmu i „systemu” opartego na liniach prostych i kwadratach. Obrazy, choć w innej formie, pozostają tu nadal zapisem realnych zjawisk i rzeczy. Szczególnie interesująca była w tym okresie dla Stażewskiego refleksja nad psychologicznymi skutkami koloru – zwłaszcza w odcieniach błękitu o działaniu uspokajającym i pobudzającym. Podejmowane w efekcie działania artystyczne opierają się na prawach nauki. Istotne jest tu również wykorzystanie intuicji w celu wzbogacenia sztywnych reguł i odkrywania rzeczy, do których nauka jeszcze nie dotarła. Sam artysta w jednym z wywiadów wspominał: „Interesuje mnie bowiem szczególnie psychika ludzi nieustabilizowanych nerwowo. Oni czują więcej, mają niezwykłą intuicję i osobliwy kontakt z rzeczywistością. W projektowanym wnętrzu wykorzystują działanie koloru niebieskiego, równocześnie uspokajające i pobudzające. Kolory mają wielką moc, każdy malarz wie o tym instynktownie. Kolor wyraża naszą emocję, nasz stan wewnętrzny. Podobnie zresztą jest z linią – linia prosta, falista, zygzakowata – ileż potrafią wyrazić stanów uczuciowych!” (Henryk Stażewski. Późny styl, katalog wystawy, Muzeum Sztuki ms1, Łódź, 21.04–27.08.2023, s. 23). W wypowiedzi tej można zwrócić uwagę na szczególne podkreślenie przez artystę funkcji kontemplacyjnej w odbiorze prostych i geometrycznych układów wizualnych sztuki abstrakcyjnej.

Dzieła z ostatniego okresu twórczości Stażewskiego można również zobaczyć na wystawie w MS1 – Muzeum Sztuki w Łodzi zatytułowanej „Henryk Stażewski. Późny styl”, która trwa do 27 sierpnia 2023. David Crowley, kurator ekspozycji, w tekście katalogowym zwraca uwagę, że działania Stażewskiego w latach 80., pomimo szczególnego doceniania przez oficjalne kręgi, były zgodne z kulturowymi przejawami opozycji. To, co świadczyło o uznaniu jego działań artystycznych, to podejście konsekwentnie realizowane przez całą twórczość, które czyniło go postacią niestrudzenią pomysłową i zaangażowaną w pytania o cel i efekty sztuki.



Henryk Stażewski na plenerze w Osiekach w 1965, fot. Bogdan Łopieński

130 †

**JERZY MIERZEJEWSKI**

1917-2012

"Jabłka", 1982

olej/piótno, 80 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Jerzy Mierzejewski"

sygnowany i opisany na odwrociu: "Jerzy Mierzejewski | HAARLEM - 1702- "APPLES"

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

6 800 - 11 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Holandia (zakup bezpośrednio od artysty)

Veilinghuis De Eland & De Zon, Amsterdam, 2022

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Piękno natury związane jest z miłością życia. Jak to wyrazić? Ta miłość to mocne osadzenie w czasie i przestrzeni, związanie osobowości z naturą. Jedni ludzie są głębiej zanurzeni w życiu i więcej czują i rozumieją, inni mniej, powierzchownie. Jak ci, co przeżywają powierzchownie, zabierają się za tworzenie sztuki, to produkują symulacje, muszą kombinować, bo z czego mają czerpać?”.

Jerzy Mierzejewski



131 †

**IGOR MITORAJ**

1944–2014

**Perseusz**, 1988

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 26,5 cm  
sygnowany u podstawy: 'MITORAJ'  
opisany na odwrociu: 'C 55/1000 HC'

estymacja:  
**50 000 – 70 000 PLN**  
11 300 – 15 700 EUR

„Odczuwam silną potrzebę odnalezienia trwałych punktów odniesienia, niezmiennych wartości, korzeni cywilizacji, w której wzrastałem. Sztuka klasyczna pozwala lepiej żyć w tym głupkowskim świecie. I podobne potrzeby dostrzegam u wielu widzów zmęczonych tzw. nowoczesną sztuką”.

Igor Mitoraj





# WSPÓŁCZESNY ANTYK

Dziadek Perseusza, król Akryzjos, wyczekiwał męskiego potomka. Tymczasem urodziła mu się córka, Danae. Zawiedziony władca chciał wiedzieć, czy przynajmniej doczeka się wnuka. Wyruszył więc do wyroczni. Dowiedział się od niej, że jego córka urodzi syna, ale ten, gdy dorośnie, zabije go. Akryzjos przejął się wróżbą. Chcąc chronić swoje życie, kazał zbudować podziemną komnatę ze ścianami z brązu. Tam umieścił swoją córkę. Zeus – któremu Danae przypadła do gustu – zdołał jednak przeniknąć ściany więzienia, a następnie, w postaci „złotego deszczu”, spowodować poczęcie chłopca, któremu po narodzinach nadano imię Perseusz, co znaczy „obracam w gruzy”. Wściekły monarcha zamknął swoją córkę razem z dzieckiem w skrzyni, którą wrzucono do morza. Perseuszowi udało się przeżyć, ale wychowywał się bez ojca. Miał burzliwe życie... Losy Igora Mitoraja – czy raczej Jerzego Makina – również były pełne zwrotów akcji. Matka artysty – Zofia Makina – została w 1940 wywieziona do Niemiec na przymusowe roboty. W pobliżu gospodarstwa, w którym pracowała, znajdował się obóz jeńców wojennych. Niespodziewanie poznała francuskiego legionistę o imieniu Georges. Pozornie pochodzili z dwóch światów. Ona – młoda, z małej wioski, on – wdowiec z Paryża. Zapewne połączyła ich wspólna niedola. Artysta był owocem ich romansu. Po upadku III Rzeszy Zofia z synem wróciła do Polski, a Georges wyjechał do Francji. Twórca wielokrotnie wspominał, że jako dziecko czekał na spotkanie z ojcem. W końcu postanowił wziąć sprawy w swoje ręce i w 1968 pojechał do Paryża. Adres otrzymał od krewnego ojca. Kiedy jednak podjechał pod dom swojego rodzica, nie miał odwagi nacisnąć dzwonka i bez słowa się oddalił. Nigdy nie poznał biologicznego ojca. Psycholodzy nurtu psychoanalizy mieliby zapewne wiele do powiedzenia na temat całej tej historii i nierozwiązanych problemów z przeszłości. Nie ulega wątpliwości, że wydarzenia z dzieciństwa odcisnęły piętno na psychice i twórczości Igora Mitoraja. Patrząc z szerszej perspektywy na życie Jerzego Makina i jego transformację w wielkiego artystę Igora Mitoraja (imię nadał sobie sam, nazwisko zaś zyskał dzięki ojczymowi), można śmiało powiedzieć, że urodził się w piekle, a następnie dzięki swemu talentowi i ambicji zamieszkał w niebie. Usytuowana u podnóży Alp Apuańskich miejscowość Pietrasanta to legendarne miejsce, słynące ze swej urody i znamienitych mieszkańców. W miejscowości tej mieszkał ongiś sam Michał Anioł i rzeźbił z marmuru z pobliskiej Carrary. Mieli tam też swoje pracownie rzeźbiarze tworzący w późniejszych wiekach – Henry Moore i Marino Marini. Również Mitoraj uległ urokowi miasteczka i w 1983 kupił tam pracownię – dwustuletni budynek, który stał się jego prawdziwym domem. Mitoraj cieszył się już wtedy dużym powodzeniem jako artysta. Z czasem został też producentem oliwy (z oliwek ze swojego niewielkiego gaju oliwnego). Nazwał ją „Sekretne przejście”. Przekraczając próg domu artysty, jego goście od razu znajdowali się w kuchni – nieprzypadkowo. Rzeźbiarz uwielbiał włoskie jedzenie i lubił ucztować wraz ze znajomymi. Ludzie stanowili dla niego główne natchnienie artystyczne. Kolejne dzieła Mitoraja to wariacje dotyczące ludzkiego ciała. Mitoraj nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i uwspółcześniał. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawiały się w nich fragmenty bandaży. Artysta tłumaczył, że bandaż symbolizował ochronę przed światem, której potrzebę często odczuwał, szczególnie w okresie smutnego dzieciństwa. Tytuł prezentowanej pracy „Perseusz” został bezpośrednio zaczerpnięty z antyku. Muskularne popiersie jest łątane. Widać także przebiegający przez klatkę piersiową bandaż scalający formę. To symbol mocnych przeżyć herosa, który nie raz musiał stoczyć walkę na śmierć i życie. A jak potoczyły się mityczne losy Perseusza? Niespodziewanie Perseusz i Akryzjos spotkali się podczas igrzysk. Heros wziął udział w zawodach jako dyskobol incognito, jego dziadek zaś po prostu kibicował. Dysk Perseusza zamiast w piaskzysty grunt stadionu wrył się w trybuny. Rana Akryzjosa okazała się śmiertelna. I tak oto przepowiednia się spełniła.



132 †

**IGOR MITORAJ**

1944–2014

**Helios, 1988**

brąz patynowany, trawertyn, 39 x 37 x 10 cm  
sygnowany u podstawy: 'MITORAJ'  
opisany na odwrociu: 'A 331 / 1000 HC'

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

9 000 – 13 500 EUR

„Ponieważ ludzie patrzą kliszami także na sztukę, chciałbym powiedzieć, że moja sztuka nie jest kopią antyku. Staram się tylko tchnąć ducha antyku, reszta jest jak najbardziej współczesna”.

Igor Mitoraj



133 †

**MAGDALENA ABAKANOWICZ**

1930-2017

Oko, 1987

tusz/papier, 30 x 41,5 cm  
sygnowany i datowany u dołu kompozycji: 'M. Abakanowicz 1987'

estymacja:  
**15 000 - 20 000 PLN**  
3 400 - 4 500 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka to ludzka ekspresja. Sztuka to także doświadczenie. Zmienia się życie, a zatem zmieniać się może również sztuka, twórczość Magdaleny Abakanowicz zaś sprawia, że oddech życia staje się w sztuce odczuwalny. Jej prace pozwalają nam uzyskać wgląd w nasze własne wnętrza, a zarazem spojrzeć na zewnątrz, wyobrazić sobie samych siebie w szerszej społecznej całości; zachęcają do kontemplacji przestrzeni doświadczenia. I co najistotniejsze, sztuka ta ponagla do pozytywnej przemiany”.

Mary Jane Jacob





Magdalena Abakanowicz to jedna z najbardziej rozpoznawalnych na świecie polskich artystek. Międzynarodową sławę przyniosły jej monumentalne, przestrzenne gobeliny o reliefowej fakturze z lat 60. nazywane abakanami. Te formy rzeźbiarskie, wykonane z barwionego, szalowanego włókna fascynują miękkością oraz ekspresyjnością. Nowatorskie podejście do materiału spowodowało, że rzeźba w ujęciu Magdaleny Abakanowicz przekroczyła konwencjonalne ramy tej dyscypliny sztuki. Artystka wykorzystywała w nowatorski sposób naturalne tworzywa, takie jak drewno i włókna, ale także brąz czy plastik. Pracując w różnorodnych technikach, tworzyła zarówno formy figuratywne, jak i abstrakcyjne.

Prace na papierze stanowią równie cenną część twórczości Abakanowicz co rzeźba. Na przełomie lat 70. i 80. artystka zaczęła wystawiać pierwsze rysunki, które zdawały się wyrastać z doświadczeń rzeźbiarskich i stanowić kolejny etap poszukiwań artystycznych. W pracach na papierze Abakanowicz mogła pozwolić sobie na swobodne eksperymentowanie z kształtami kreowanymi przez własną wyobraźnię. Magdalena Abakanowicz nie tworzyła bowiem sztuki narracyjnej, miała ona osiągać wymiar ponadczasowości i uniwersalności i być rozumiana niezależnie od okoliczności, miejsca czy kultury jej odczytu.

Ciesząc się coraz większym zainteresowaniem rysunki Abakanowicz to niezwykle intymne, często niewielkie prace, emanujące niezwykłą energią malarskiego gestu. Prace na papierze przeważnie nie były tytułowane, jedynie sygnowane i datowane przez artystkę. Pojawiają się na nich najczęściej przedstawienia ludzkich korpusów, głów, ptaków, a także – jak w przypadku prezentowanej pracy – oczu. Kompozycja z 1987 została wykonana tuszem na białym arkuszu papieru. To właśnie po tusz lub węgiel Abakanowicz sięgała najczęściej, malując i kreśląc na papierze. Abstrakcyjne oko zostało określone długimi pociągnięciami pędzla, a owalny kształt ciekawi i intryguje rozlewającymi się nieregularnie śladami tuszu.

134

**SŁAWOMIR RATAJSKI**

1955

"Błękitna Wenus", 1987

olej/ płótno, 170 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: "SR 87"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SŁAWOMIR | RATAJSKI | olej 1987 | płótno | 170 x 110

"Błękitna Wenus"

na odwrociu wskazówki montażowe

estymacja:

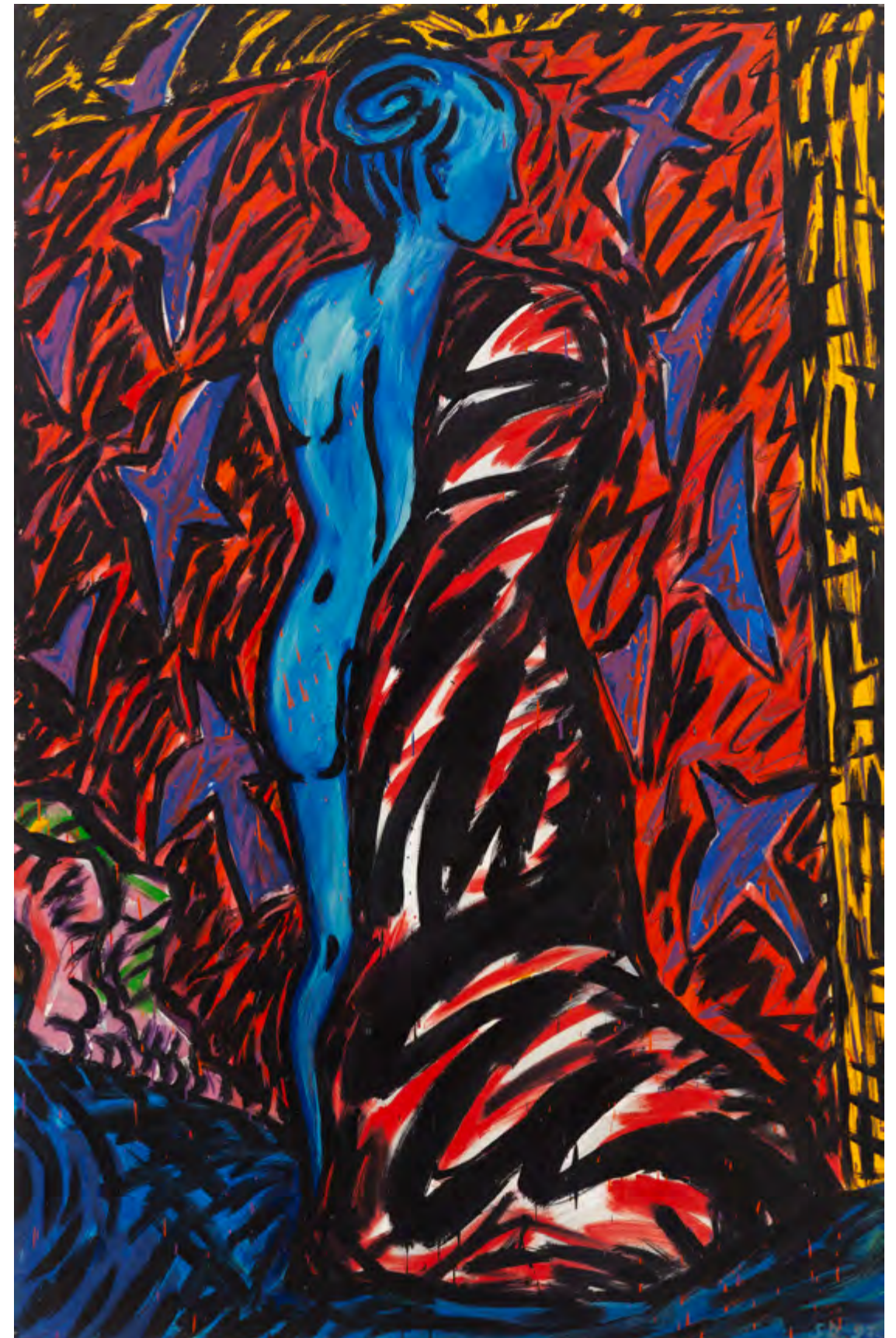
**50 000 - 70 000 PLN**

11 300 - 15 700 EUR

„Ukazanie w obrazie mego stanu emocjonalnego podczas malowania jest dla mnie bardzo ważne.

To konsekwencja szczerości. Bez niej przecież nie można wydobyć prawdziwej ekspresji. Zanim zacznę malować, mam jakieś założenia, właściwie szkic przyszłej improwizacji. Wiem, o co mi chodzi, co chcę pokazać, ale dopiero wtedy, kiedy zaczynam łąpać kontakt z obrazem, dogłębnie to przeżywam”.

Sławomir Ratajski





Sławomir Ratajski przy pracy, 2022, fot. Anna Szary / Desa Uunicum



# KONSEKWENCJA SZCZEROŚCI

Sławomir Ratajski to jeden z najbardziej charyzmatycznych przedstawicieli nurtu Nowej Ekspresji. W obrębie tych ram twórca wypracował jednak własną oryginalną pozycję, pozostając nade wszystko artystą osobnym. Debiutował w latach 80. w warszawskim środowisku i już wtedy czynnie włączał się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jak pisał Aleksander Wojciechowski o rozpoczynających wówczas artystach: „Najmłodsza generacja, kończąca studia około roku 1980, zasługuje na szczególną uwagę. Ograniczona możliwość wystaw, publikacji, wyjazdów, szerszych kontaktów z odbiorcami i krytyką wytworzyła sytuację, w której artyści, u progu swej drogi twórczej, ‘skazani’ zostali na samodzielność. Ktoś może powiedzieć: przecież jest to podstawowy warunek każdej autentycznej twórczości! Zgoda, ale zazwyczaj samodzielność jest wynikiem dojrzałości artystycznej, zaś sama dojrzałość jest pochodną gromadzonych przez lata doświadczeń” ([https:// www. slawomirratajski.pl/teksty-krytyczne/#tk13](https://www.slawomirratajski.pl/teksty-krytyczne/#tk13), dostęp: 2.11.2022).

Malarstwo Ratajskiego nigdy nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Z czasem twórca stopniowo ograniczał narrację i symbolikę swych obrazów na rzecz form abstrakcyjnych, nie rezygnując z ekspresjonistycznych efektów fakturowych.

Można uznać, że Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania niepokojów, które były wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy. Malował zamasyście, szybko, z przynależną mu lekkością, jakby „wypluwał” wizje na płótno. Wybierał popularne wówczas wśród młodych artystów wielkoformatowe płótna, które zapewniały mu swobodę tworzenia. W repertuarze jego środków malarskich na pierwszy plan wysuwa się ostra kreska, łamana zwykle pod ostrym kątem i tworząca wyrazisty czarny kontur wokół plam barwnych, jednocześnie zarysowująca przedmiot czy postać ludzką. Kreska występuje także autonomicznie, stanowiąc bezpośredni wyraz stanów psychicznych autora. Warto też wspomnieć o kolorystyce, będącej fundamentem tego kanonu. W malarstwie twórca, mimo oczywistej roli nośnika emocjonalnego

przekazu, zdaje się jednak schodzić na drugi plan. Ograniczona jest do zaledwie kilku podstawowych barw i wyraźnie podporządkowana kresce. O twórczości Ratajskiego pisał Jarosław Daszkiewicz: „Sławomir Ratajski obserwuje człowieka poddanego bezwzględny prawom dżungli w pozornie cywilizowanym świecie, zbudowanym z dorobku całej kultury, z jej obrzędem, magią, ludyzmem i spekulacją. Umiejszcawia go w czasie antropologicznym, nie fizycznym. Żyje on w jego obrazach w ‘czasie pamięci’ – jak określa to św. Augustyn. W malarstwie Ratajskiego pojawiają się znaki-symboly, przywołujące ten ‘czas pamięci’ przy pomocy Oka Opatrzności, Drzewa Jessego, łodzi Charona czy doprowadzonego do furii Minotaura. Artysta ukazuje dzieje zmagania się dobrego ze złem w obszarze „civitas terrena”, broniąc za św. Augustynem doskonałości stworzenia w zatrutej złą wolą przyrodzie. Osiąga to za pomocą form zoomorficznych, kształtowanych intensywnym, dynamicznym kolorem, opartym na dużym wycuciu akcentów dekoracyjnych. Dominują czernie, czerwienie, zielenie i brązy w różnych rozpiętościach walorowych. Barwy z ich prostą, czytelną symboliką emanują z tego pełnego filozoficznej zadumy malarstwa” (Jarosław M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych 1980–1990*, Warszawa 1995, s. 48–49).

Polski artysta, dyplomata, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ukończył studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u prof. Haliny Chrostowskiej i prof. Jerzego Tchórzewskiego (1979). W stanie wojennym działał w ruchu kultury niezależnej. W 1986 był laureatem Brązowego Medalu na I Międzynarodowym Biennale Sztuki Azja-Europa w Ankarze. Po ukończeniu studiów tworzył dynamiczne i symboliczne malarstwo utrzymane w duchu Nowej Ekspresji. W 1987 podjął pracę dydaktyczną na macierzystej uczelni. Artysta prezentował swoje obrazy na ponad 20 wystawach indywidualnych, a także blisko 100 ekspozycjach zbiorowych w Polsce i za granicą, w tym na Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa w Cagnes-sur-Mer (1987) oraz wystawach „Świeżo malowane” (1988) i „Cóż po artyście w czasie marnym” (1990) w Galerii Zachęta w Warszawie. Prace artysty znajdują się w kolekcjach prywatnych i muzealnych w Polsce, Niemczech, Hiszpanii, USA, Kanadzie, Belgii i Argentynie.

135 †

**WŁADYSŁAW JACKIEWICZ**

1924-2016

**Bez tytułu**, 1987

olej/ płótno, 100 x 80 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Jurk I 87'

estymacja:  
**20 000 - 30 000 PLN**  
4 500 - 6 800 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Warszawa

„Malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent”.

Jerzy Madeyski, „Życie Literackie”, nr 41, 12 X 1986



136 †

## HENRYK CZEŚNIK

1951

**Bez tytułu**, 1989

kredka, tusz/papier, 50 x 70 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 89.'

estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

2 300 – 3 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

W kompozycjach Henryk Cześnik podejmuje trudne zagadnienia metafizyczne. Na obrazach pojawiają się zdeformowane ciała zawieszane w nieklarownych przestrzeniach, czasem w klaustrofobicznych szpitalach, karetkach czy autobusach. Są to przestrzenie na tyle uniwersalne, że wydają się istnieć poza przestrzemią i czasem. Jerzy Krechowicz pisze, że na obrazach Cześnika istnieje: „rozpadająca się, butwiejąca przestrzeń i wpasowany w nią bluźnierczy rejestr absurdu. Realna, dotykalna obecność zastygłej farby sprawia, że rozumie się go bardziej poprzez fizyczne cechy materii niż kontekst literacki”. (Jerzy Krechowicz, „Czyste sumienie kameleona”, [w:] Henryk Cześnik. Cięcie Cześnika, „ARTEON”, kwiecień 2005). Charakterystyczny sposób komponowania teł u Cześnika wyjaśnił Bogusław Deptuła, mówiąc, że stanowią one „oprawę dla ludzkich historii. Nie są przesadnie staranne – pospieszne, można śmiało napisać: byle jakie, bo takie właśnie miały być, by nie odbierać znaczenia i siły jego historii” (Bogusław Deptuła, Niebezpieczne zabawy – Henryk Cześnik, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017, s. 13). Figuratywny język malarski, szkicowy sposób kształtowania postaci i programowy turpizm to cechy sztuki Henryka Cześnika. Eugeniusz Markowski charakteryzuje styl Cześnika, mówiąc, że „mniej operuje dynamizmem i witalnością, a bardziej gra na tonach wyciszonych. Nawet

lirycznych. Delikatna groteska i czujna dbałość o urodę materii malarskiej świadczą nie tylko o jego wrażliwości, ale także dojrzałości profesjonalnej. Cześnik jest chyba jednym z najciekawszych artystów swego pokolenia” (Bogusław Deptuła, Niebezpieczne zabawy – Henryk Cześnik, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017, s. 14). Dla znawców sztuki „ważny i natychmiast rozpoznawalny”, „ekstatyczny czciciel codzienności”, Cześnik niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl, w którym pobrzmiewają echa ekspresjonizmu spod znaku Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, ale także motywy przypominające prace Teresy Pagowskiej (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 w pót dojrzałe, 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).





137 †

**FRANCISZEK STAROWIEYSKI**

1930–2009

**Pędzący królik**, 1988

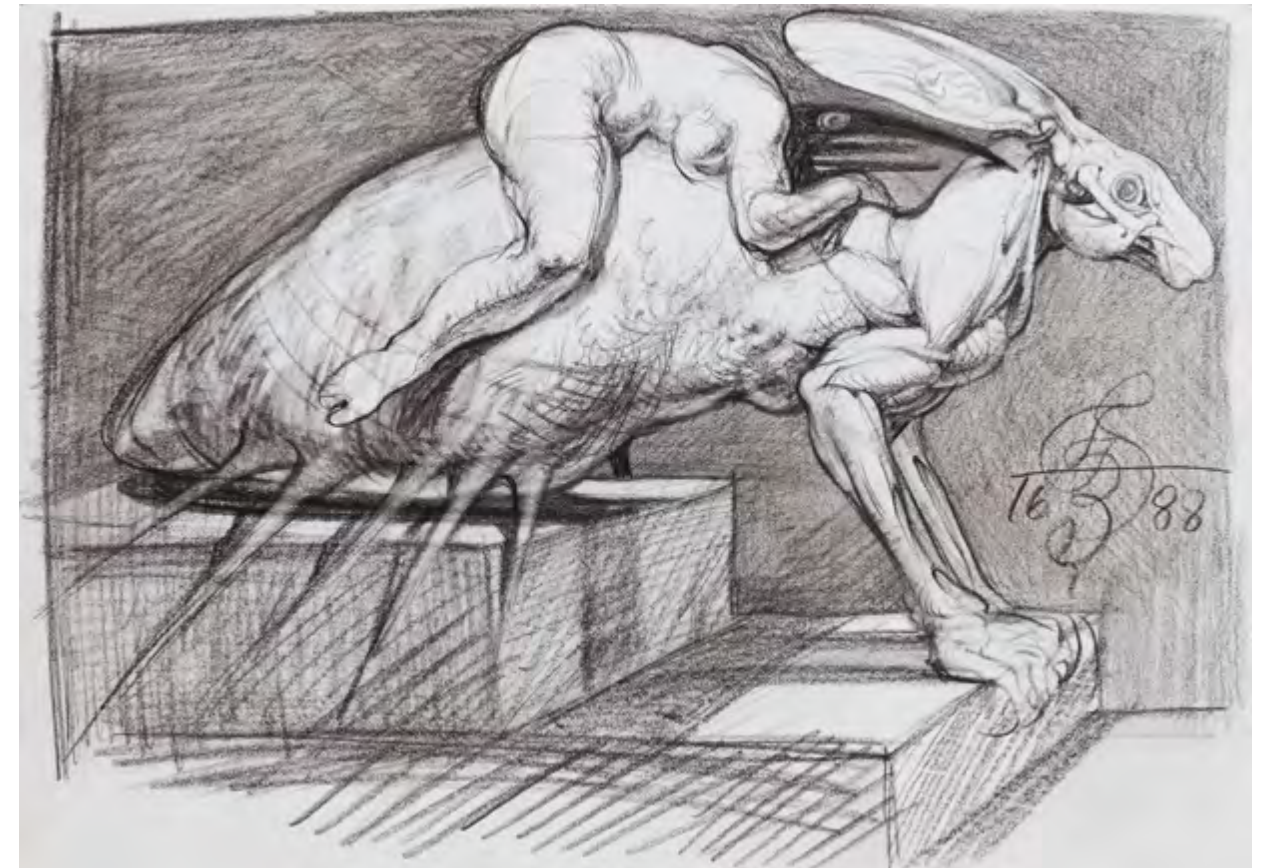
ołówek/papier, 21 x 29,5 cm  
sygnowany monogramem artysty i datowany po prawej: '[monogram] 1688'

estymacja:  
**45 000 – 60 000 PLN**  
10 100 – 13 500 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Rysunek Starowieyskiego jest jasny i precyzyjny. Wyłania się ze swobodnego szkicu i oczyszcza z pochopnie nakreślonych linii. Jak wniosek, jak niewymagająca już dodatkowych dowodów konkluzja. Jest owocem prawdy, z którym nie należy dyskutować, gdyż ma on większą od słów moc przekonywania. (...) To rysunek wyznacza w dziełach Starowieyskiego hierarchię planów i znaczeń, odcinając mocnym konturem partie ważniejsze od mniej ważnych. To on oblicza rytm i ustawia dominanty, i on wykreśla geometryczną konstrukcję płaszczyzny”.

Jerzy Madeyski



138 †

**SALVADOR DALI**

1904-1989

"**Woman flame**", 1981

brąz patynowany, posrebrzany w górnej części, 85 x 24,13 x 29,21 cm  
sygnatura i dwa znaki odlewnicze  
ed: 68/350

estymacja:

**50 000 - 80 000 PLN**

11 300 - 18 000 EUR

**OPINIE:**

Certyfikat autentyczności wystawiony przez Beniamino Levi,  
prezesa Dali Universe

**LITERATURA:**

Katalog Raisonné „Le Dur et le Mou”, Robert & Nicolas Descharnes,  
str. 255, nr ref. 655



# KOBIETA W OGNIU

Salvador Dalí w swoich realizacjach rzeźbiarskich z brązu doskonale eksploruje wydobycie trójwymiarowej formy. Artysta był zafascynowany kobietami i to właśnie one stanowiły stały element w kanonie tematów jego dzieł. Dodatkowym ich atrybutem są szuflady symbolizujące pamięć i nieświadomość oraz ukryte kobiece sekrety. W prezentowanej rzeźbie kościste ciało postaci ludzkiej jest otoczone cienką tkaniną, znajduje się w stanie rozkładu. Ukazana chwila jest momentem rozpacz i całkowitej dewastacji. Dalí pozostawał pod wpływem teorii Zygmunta Freuda, która stanowiła podstawową wykładnię dla twórców surrealizmu. Szczególne znaczenie miało tu założenie, że znaczna część umysłu ludzkiego znajduje się poza granicami świadomości. W efekcie zamierzone doświadczenia mogą być zapomniane lub wyparte do nieświadomości, a mimo to oddziałujące na treść i jakość życia. W przypadku twórczości Dalego teoria ta najpełniejsze odzwierciedlenie odnajdywała w ilustrowaniu zmysłowości kobiety oraz tajemnic skrywanych przez jej ciało.

Najbardziej znanym prototypem sylwetki kobiety „w ogniu” jest dzieło „Płonąca żyrafa” znajdujące się w Muzeum Sztuki w Bazylei. Elementami wspólnymi kompozycji obu dzieł jest dynamiczność, forma zamknięta, odpowiedni dobór proporcji oraz kierunki formy oparte na skośnych liniach. Przedstawione istoty ulegają rozkładowi, ukazując zarówno nietrwałość ludzkiego życia, jak i destrukcję całej cywilizacji. Z pleców obu kobiet wystają maczugi podparte kulami inwalidzkimi. Motyw ten o fallicznym kształcie stanowił częsty rekwizyt postaci w realizacjach artysty. W dziełach Dalego, który już jako dziecko miał erotyczne fantazje z kulami, jest wręcz swoistym fetyszem. Również biorąc pod uwagę okoliczności powstania dzieła z przedstawieniem „Płonącej żyrafy”, należy zwrócić uwagę na ówczesny czas wojny domowej w Hiszpanii (1936). W ukazanych formach można dostrzec zapis niepewności, jaką artysta odczuwał w związku z konfliktem oraz „ucieczkę” w głęboki, podświadomy świat snów i percepcji. Ukazane zarówno w „Płonącej żyrafie”, jak i w „Woman flame” płomienie ognia symbolizują w tym kontekście nieuchronną śmierć.

Podejście Dalego do rzeźby było oparte na przeświadczeniu, że musi ona być przedłużeniem malarstwa. W efekcie jego dzieła niezależnie od formy miały charakter zarówno abstrakcyjny, jak i konkretny.

Jednocześnie podejście Salvadora do formy było wynikiem wyężonej pracy i intelektualnego rozważania. Swoje obserwacje systematycznie zapisywał w tzw. Dzienniku geniusza. To właśnie tu artysta w sposób nieuporządkowany przedstawia swoje myśli, rozterki wynikające z manii doskonałości, swoją miłość do żony, relacje z nieprawdopodobnych spotkań, poglądy estetyczne, filozoficzne, psychologiczne i biologiczne. Jednym z przedmiotów rozważań była również jego surrealistyczna wyobraźnia: „Moja płodna i jakże elastyczna wyobraźnia zawsze miała dostęp do najdoskonalszych technik badawczych, które jedynie spotęgowały me wrodzone wariactwo. Tak więc otoczony ze wszystkich stron surrealistami każdego ranka zachodziłem w głowę, co by tu zrobić, aby zaakceptowano ideę lub obraz mimo ich całkowitej sprzeczności

z „surrealistycznym gustem”. Wszystko, co wnosiłem, kłóciło się z ich oczekiwaniami. Nie podobały im się skojarzenia analne! Chytrze podsuwałem im wtedy całe masy odbytów, inteligentnie zakamuflowanych, najchętniej zaś odbyty makiaweliczne. Jeżeli tworzyłem przedmiot surrealistyczny, w którym nie pojawiało się żadne tego typu skojarzenie, symbolika tego przedmiotu odpowiadała dokładnie funkcji odbytu. Tak więc czystemu i biernemu automatyzmowi przeciwstawiłem dynamiczne koncepcje swojej słynnej metody paranoicznokrytycznej. Entuzjazmowi dla Matisse’a i tendencji abstrakcyjnych przeciwstawiłem ponadto ultrareakcyjną i wywrotową technikę Meissoniera. Aby pognębić sztukę prymitywną, lansowałem ultracywilizowane przedmioty secesji, które kolekcjonowałem wspólnie z Diorem, a które miały kiedyś stać się znów modne wraz z pojawieniem się tendencji newlook” (Salvador Dalí, Dziennik Geniusza, Wrocław 2022, s. 7-8).



# LATA 90.

W dekadach XX wieku wielkie przełomy polityczne w Polsce nakładały się zazwyczaj na znamienne zmiany w polskiej sztuce. Odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918, narodziny II Rzeczypospolitej, nastąpiły w czasie gdy w sztuce pojawiły się nowatorskie tendencje z awangardą na czele. Z kolei początek lat 50. to okres narzuconego przez komunistyczną władzę realizmu socjalistycznego w sztuce. Zaś ważny rok 1953 (śmierć Stalina) to początek odwilży politycznej – kolejny przełom w polskiej sztuce, określający najważniejsze strategie, tzw. nowoczesnych nurtów. Następnie powstanie „Solidarności” i stanu wojennego w latach 80. nałożyły się z kolei na postmodernistyczne przesilenie ogarniające całą zachodnią kulturę. Jednak przełom polityczny w 1989, a tym samym bezkrwawe przejście z ustroju komunistycznego do demokratycznego i początek III Rzeczypospolitej – jakby na przekór dotychczasowej tradycji – choć objawił się pewną zmianą postaw artystycznych, to nie wpłynął aż tak znacząco na ich charakter. Oczywiście można wymienić specyficzne trendy tej dekady, ale nie były one stricte związane z polityką.

W latach 90. w polskiej sztuce coraz częściej sięgano do nowych mediów, takich jak wideo, kamera cyfrowa, komputer. To spowodowało zastąpienie dawnych terminów gatunkowych, takich jak malarstwo, rzeźba i inne szerokim pojęciem „sztuki wizualne”. Charakterystyczna dla tych czasów była nie tylko fascynacja samym środkiem przekazu, ale także próba zwrócenia uwagi na zbiorową świadomość przez nie kształtowaną. Stereotypy świadomości zbiorowej zostały chyba najmocniej wydobyte w pracy „Klocki Lego” Zbigniewa Libery – praca łączyła w sobie obóz koncentracyjny z klockami Lego dla dzieci. Nastąpiło tu celowe spłycenie i infantylnizacja społecznego przekazu przez masowe środki. W ramach wystawy „Dekady” prezentujemy Państwu „Lego. Obóz koncentracyjny” – opakowanie autorstwa Libery. Praca ta była niezwykle nowatorska. Zjawisko innowacyjności było jedną z cech twórczości artystów z lat 90., równocześnie dążono do włączenia polskiej sztuki w obieg zagranicznych ekspozycji. Choć nie było to łatwe, kilku polskim artystom udało się dotrzeć do zagranicznej publiczności. Jednym z ciekawszych przedsięwzięć artystycznych było utworzenie galerii Dmochowski Gallery. Musée-galerie de Beksinski, która działała od 1989 do 1995 przy ulicy Quincampoix w Paryżu. Warto nadmienić, że w 1990 Piotr Dmochowski (czyli właściciel wcześniej wspomnianej paryskiej galerii i jednocześnie marszand Beksinińskiego), sprzedał do Japonii kilkadziesiąt obrazów mistrza. Zakupiono je za milion dolarów i były one prezentowane w muzeum w Osace. Z kolei w Nowym Jorku w galerii InterArt, obok obrazów Salvadora Dalí, Leonora Fini czy Michaela Parkesa, wystawiano prace Tomasza Sętowskiego. Był to niebywały sukces marketingowy, zwłaszcza że wówczas Internet nie był tak popularnym narzędziem jak obecnie, a social media jeszcze nie istniały. Dziś można zaistnieć dzięki dobrze prowadzonej stronie internetowej. Wówczas artyści zazwyczaj osobiście docierali do galerii. Nie wielu miało ten przywilej co Beksiniński, który posiadał obytego w świecie marszanda organizującego mu liczne wernisaże za granicą. Podczas aukcji „Dekady” mogą Państwo podziwiać zarówno obraz Beksinińskiego, jak i Sętowskiego.

139 †

**ZDZISŁAW BEKSIŃSKI**

1929-2005

**Bez tytułu (Głowa), 1994**

olej/płyta pilśniowa, 92 x 92 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 94'

estymacja:  
**500 000 - 700 000 PLN**  
112 200 - 157 000 EUR

**OPINIE:**  
do obiektu dołączony certyfikat autentyczności wystawiony przez  
Piotra Dmochowskiego

**POCHODZENIE:**  
kolekcja Piotra Dmochowskiego (zakup bezpośrednio od artysty)  
kolekcja prywatna, Warszawa

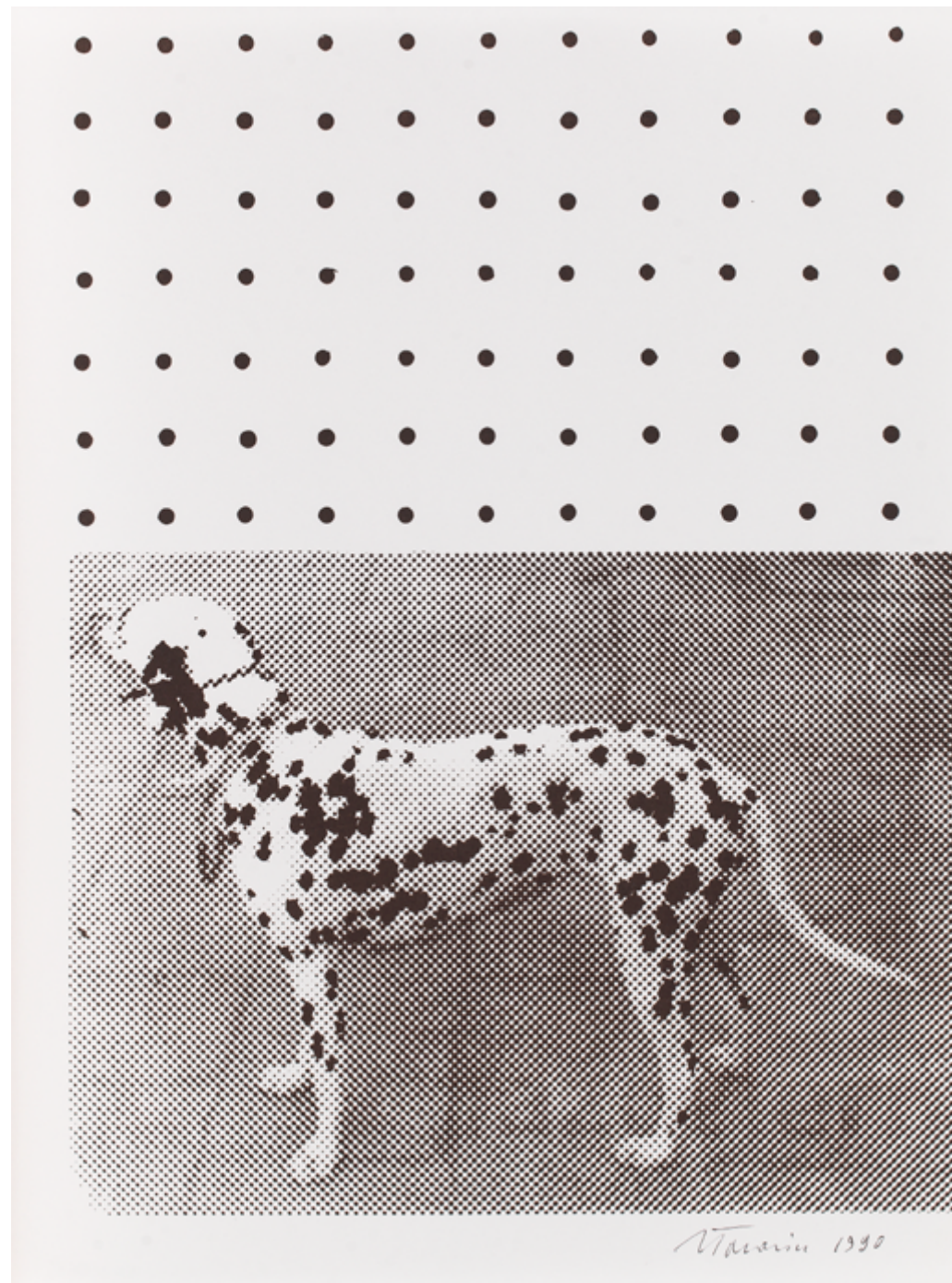


# SKRYTY Z NATURY

W latach 90. Piotr Dmochowski, który był autentycznie zafascynowany twórczością Beksińskiego, z zapałem organizował wystawy i promował swego mistrza. Oprócz kontaktów biznesowych ci dwaj indywidualiści prowadzili przez lata ożywioną korespondencję. W listach pisali o udanych i mniej udanych przedsięwzięciach artystycznych, o obrazach malowanych na zamówienie oraz ich stanach emocjonalnych. Artysta pisał też o niezadowoleniu z ograniczeń wynikających z zawartej przez nich umowy. Dmochowski z wykształcenia był prawnikiem, starał się też być racjonalnym biznesmenem. Nie zawsze rozumiał się z Beksińskim. W listach panowie często się kłócili, a nawet obrażali. Po serii nieprzynoszących zysku wystaw emocje sięgnęły zenitu. Dmochowski miał ponoć spore długi, jego zapał w promowaniu Beksińskiego znacząco opadł. W 1994 marszand i jego mistrz zerwali umowę. Pierwotnie była ona zawarta na 30 lat. Została podpisana w 1984 i przewidywała wyłączność sprzedaży obrazów artysty przez Dmochowskiego. Przy czym z namalowanych w ciągu roku obrazów Beksiński mógł zachować jedynie 5, i – co gorsza – nie posiadał on prawa do ich sprzedaży. Z drugiej strony, to dzięki Dmochowskiemu twórczość Beksińskiego można było podziwiać na wystawach w Cannes, Paryżu i Antwerpii, prezentowano ją również w Galerii Valmay, Galerii Sztuki UNESCO, na wystawie w Monachium oraz w Instytucie Polskim. Wysiłek poszedł jednak na marne. Większość wystaw nie zwróciła się finansowo. Choć zdawało się, że po unieważnieniu umowy obie strony zakopią topór wojenny i rozejdą się w zgodzie, to niestety tak się nie stało. Dla biznesmena zerwanie długoletniej relacji z Beksińskim stało się bodźcem do wymyślenia nowego pomysłu na zarobienie pieniędzy. Postanowił opublikować dziennik, który był złożony z notatek i korespondencji z malarzem. Skryty z natury Beksiński nie wyraził zgody na publikację dzieła. Mimo to w 1995 dostał od Dmochowskiego w prezencie pod choinkę (!) książkę pod znamienym tytułem „Zmagania o Beksińskiego”. Żona artysty, zniesmaczona brakiem uszanowania woli męża, nakazała Zdzisławowi, by całkowicie zerwał kontakty z autorem wspomnień. Pod koniec lat 90. Beksiński jednak odezwał się do Dmochowskiego i odnowił ich burzliwą relację. Przetrwiała ona aż do śmierci artysty. Dziś w rękach małżeństwa Anny i Piotra Dmochowskich znajduje się największa prywatna kolekcja dzieł Zdzisława Beksińskiego. Co się zaś tyczy stricte twórczości z lat 90. Beksińskiego, to z pewnością warto odnotować fakt, iż coraz bardziej

oddalał się od fantastyki oraz pełnej grozy atmosfery, którymi przepełnione były jego obrazy z okresu „fantastycznego” określanym przez niego samego jako „barokowy”. Coraz bardziej pracował nad formą. Uważał bowiem, że mimo iż pozostaje nadal wierny figuracji, to powinien znów malować tak, jak to robił we wczesnej młodości. Jego jedynym celem do osiągnięcia było poprawnie zamalowanie wyznaczonej ramami płaszczyzny, tak jak to określał malarz rosyjski polskiego pochodzenia Kazimierz Malewicz. Ten okres swojej twórczości Beksiński nazywał „gotyckim”. Artysta wielokrotnie wspominał o tym, że figura ludzka, a przede wszystkim głowa ludzka, stanowią dla niego nieskończone źródło improwizacji. W wywiadzie dla nieistniejącego już miesięcznika „Foto Pozytyw” powiedział: „Po prostu lubię malować głowę, nie umiem jednak wytłumaczyć dlaczego. Głowa jest wspaniałym polem do improwizacji. Lubię improwizować, konstruować, przekonstruowywać, a szczególnie lubię wariacje. Taką technikę spotykamy w muzyce, sądzę więc, że jest ona możliwa i w malarstwie. Żeby wariacje były powszechnie czytelne dla kogoś, kto nie jest wciągnięty w samą technikę malowania, temat tych wariacji musi być powszechnie znany. Głowa to właśnie taki temat – nawet głowa z trzydziestoma oczami, pięcioma nosami będzie nadal głową, wszyscy ją tak odczytają. Gdybym natomiast w ten sposób zaczął przerabiać jakąś mniej powszechnie znaną rzecz, powiedzmy drukarkę czy procesor komputerowy, to wszyscy by się pogubili. Bardzo dobrze ujął to Lem: 'Im bardziej skomplikowany temat, tym bardziej prosta musi być narracja; im prostszy temat, tym bardziej skomplikowana może być narracja'. Był zwolennikiem skomplikowanego tematu i prostej narracji, ja jestem raczej zwolennikiem prostego tematu i skomplikowanej narracji, ale pod tym względem jego model jest bardzo dobry...” Zdzisław Beksiński (cyt. za: Wiesław Banach, wyd. Bosz, 2011, s. 76-77).

Prezentowany podczas aukcji obraz przedstawia jeden z ulubionych motywów malarskich Beksińskiego – czyli głowę. Jest ona spowita czymś na kształt hełmu średniowiecznego rycerza (bascinet) z osłoną twarzy (klappvisor). Intrygujące tło jest utrzymane w tej samej gamie kolorystycznej co głowa. Tym samym przedstawiony obiekt i tło niemalże zlewają się ze sobą, co sprawia, że obraz zyskuje aurę tajemniczości, intryguje swym niejednoznacznym przesłaniem...



140 †

**JAN TARASIN**

1926-2009

**Dalmatyńczyk, 1990**

serigrafia/papier, 40 x 29,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 1990'

estymacja:  
**2 000 - 3 000 PLN**  
500 - 700 EUR



141 †

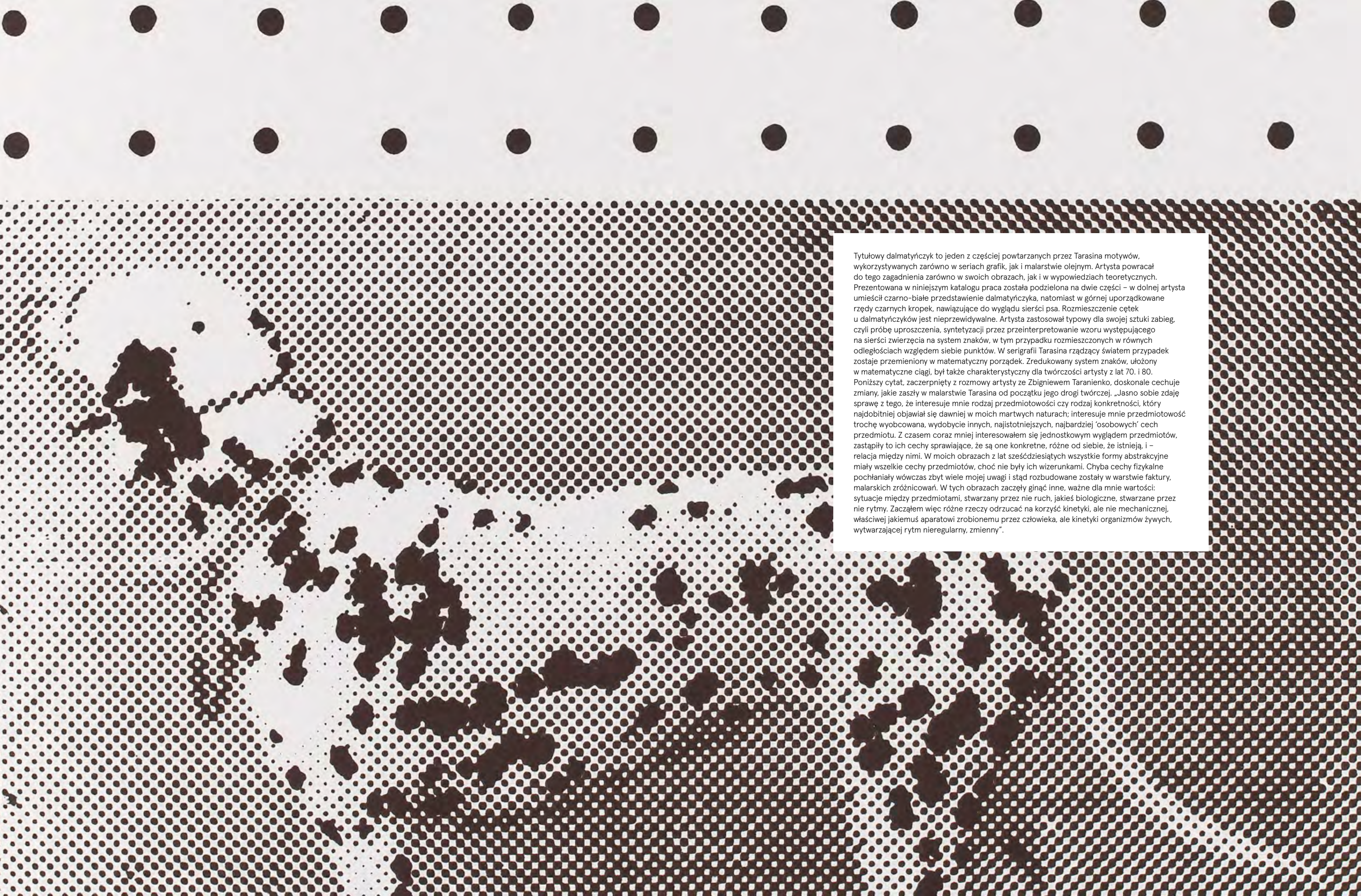
**JAN TARASIN**

1926-2009

**Żagle, 1990**

serigrafia/papier, 40 x 29,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 1990'  
praca pochodzi z teki 75 serigrafii Jana Tarasina, ed. 15/180, 1991

estymacja:  
**2 000 - 3 000 PLN**  
500 - 700 EUR



Tytułowy dalmatyńczyk to jeden z częściej powtarzanych przez Tarasina motywów, wykorzystywanych zarówno w seriach grafik, jak i malarstwie olejnym. Artysta powracał do tego zagadnienia zarówno w swoich obrazach, jak i w wypowiedziach teoretycznych. Prezentowana w niniejszym katalogu praca została podzielona na dwie części – w dolnej artysta umieścił czarno-białe przedstawienie dalmatyńczyka, natomiast w górnej uporządkowane rzędy czarnych kropek, nawiązujące do wyglądu sierści psa. Rozmieszczenie cętek u dalmatyńczyków jest nieprzewidywalne. Artysta zastosował typowy dla swojej sztuki zabieg, czyli próbę uproszczenia, syntezy przez przeinterpretowanie wzoru występującego na sierści zwierzęcia na system znaków, w tym przypadku rozmieszczonych w równych odległościach względem siebie punktów. W serigrafii Tarasina rządzący światem przypadek zostaje przemieniony w matematyczny porządek. Zredukowany system znaków, ułożony w matematyczne ciągi, był także charakterystyczny dla twórczości artysty z lat 70. i 80. Poniższy cytat, zaczerpnięty z rozmowy artysty ze Zbigniewem Taranienko, doskonale cechuje zmiany, jakie zaszły w malarstwie Tarasina od początku jego drogi twórczej. „Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się dawniej 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 fizyczne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich różnicowań. 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”.



142 †

**JADWIGA SAWICKA**  
1959

"Swoje kształty zawdzięcza między innymi diecie...", 1996

olej/piótno, 130 x 90 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JADWIGA | SAWICKA 1996'

estymacja:  
**30 000 - 40 000 PLN**  
6 800 - 9 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja instytucjonalna, Polska





# CIUCHY PO KIMŚ

Jadwiga Sawicka w latach 1996–97 realizowała cykl, który charakteryzował się sytuowaniem różnych części garderoby na tle tekstu szczerze wypełniającego powierzchnię obrazu. Odzież jest elementem znamionym dla sztuki Sawickiej: „Ubrania są zamiast ludzi, są tym, co jest dostępne z zewnątrz, są czymś pośrednim pomiędzy ubraną w nie osobą a kimś drugim, kto ją ogląda. Są jakąś wypadkową między tym, czym się jest, a kim się chce być”. Ubrania na jej obrazach stają się wyabstrahowanym symbolem, kostiumem pełnym zakodowanych kulturowo znaczeń. Przywodzą na myśl eksponaty ze sklepów z używaną odzieżą, „ciuchy po kimś”, pozbawione cech indywidualnych. Sawicka w swojej twórczości niezmiennie sięga także po komunikaty reklamowe pojawiające się w środkach masowego przekazu. Czasem eksponuje tekst fragmentarycznie, w postaci pojedynczego słowa bądź hasła, bądź też obszerniej wykorzystując dłuższe cytaty. Z tego powodu jej malarstwo jest określane mianem „pisanego”. W kompozycjach nie mniej istotne jest różowe tło, które można odczytać nie tylko jako dość stereotypowe odwołanie do kobiecości, ale również nawiązanie do cielesności człowieka. W tym wymiarze płótno stanowiłoby niejako przedłużenie naszych ciał, uwikłane w komercyjny świat, modyfikowane i przebierane na modłę zaczerpniętą z mass mediów. Od 1997 Sawicka zaczęła tworzyć prace przedstawiające pojedyncze części garderoby ujęte na nieokreślonym, często pastelowym tle bądź szczerze wypełnionym kaligraficznie, litera po literze sensacyjnymi tytułami, zaczerpniętymi z kolorowej prasy. Pod koniec lat 90. powstaje również seria wielkoformatowych barwnych fotografii uwieczniających jednostkowe czarne i białe ubranie na monochromatycznych tłach wykonanych z plastikowej folii oraz dermy. Niezależnie od tego, czy przedstawione na płótnie, sfotografowane, czy ulepione z plasteliny, pojedyncze elementy garderoby w twórczości artystki to pytanie o sferę prywatnego doświadczenia, kulturowego obrazu płci i tego, co składa się na nasz obraz świata. To właśnie w twórczości Sawickiej najsilniej uwodzą przewrotność i niepokorność wywodzące się z jej zainteresowania kulturą masową i jej wpływem na społeczeństwo.

143 †

## ZBIGNIEW LIBERA

1959

"Lego. Obóz koncentracyjny" – opakowanie 6752, 1996

wydruk laserowy/papier, 25 x 24 cm (w świetle passe-partout)  
datowany i opisany wzdłuż prawej krawędzi arkusza: 'ap 1996'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 800 – 11 300 EUR

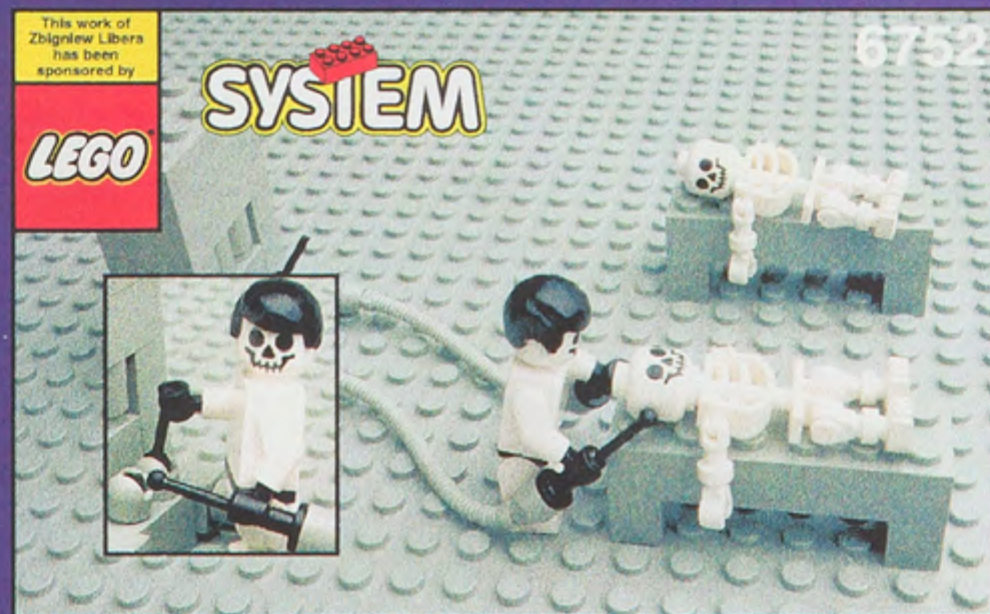
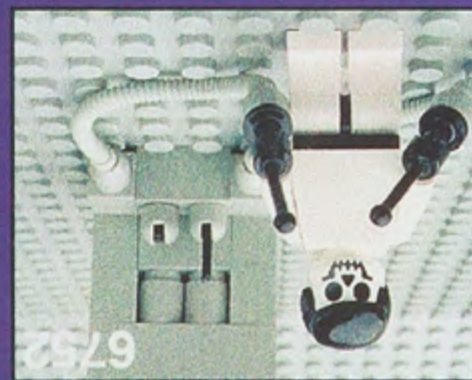
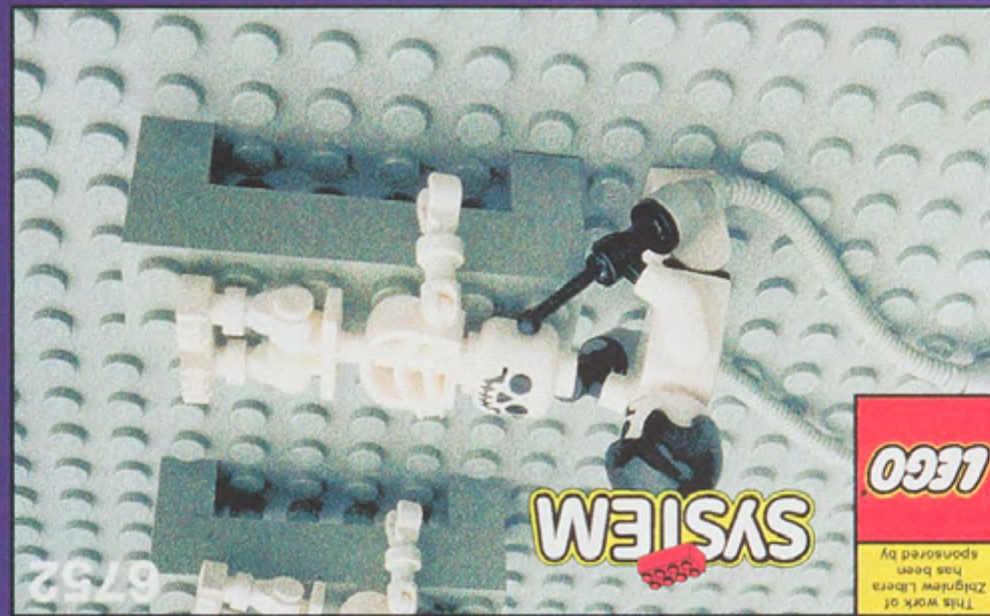
POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska



Prezentowany obiekt to jedno z siedmiu pudełek klocków, powstałych we współpracy z firmą Lego, którą zainicjował Dział Rozwoju Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Klocki pochodzą z gotowych zestawów, które zostały podarowane artyście przez duńską firmę. Libera – wbrew oczekiwaniom firmy Lego – stworzył nazistowski obóz koncentracyjny, za co firma Lego chciała podać Liberę do sądu. Artysta, wykorzystując elementy z zestawów Lego, takich jak „Posterunek policji” czy „Piraci”, stworzył upiorne przedstawienia budynku krematorium, obozowych baraków, wież wartowniczych, odebranych więźniom przedmiotów osobistych wysypujących się z magazynu. Kościotrupy z serii „Piraci” zostały wykorzystane do przedstawień zarówno postaci oprawców, jak i więźniów. Wykorzystując klocki i figurki, Libera ukazał znęcanie się strażników nad więźniem oraz jak w przypadku prezentowanej pracy, nieludzkie eksperymenty medyczne przeprowadzane przez obozowego lekarza.

Dzieło ze względu na podjętą tematykę Holocaustu i użyty nowy język artystyczny wywołało jedno z największych skandali artystycznych swego czasu i było szeroko komentowane w mediach. Praca zyskała ogromny rozgłos i została uznana jest za jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. oraz równocześnie za najsłynniejsze dzieło Zbigniewa Libery. Seria obiektów „Lego. Obóz koncentracyjny” znalazła się w zbiorach Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku, a także stała się inspiracją do zorganizowania tam ważnej wystawy „Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art”. („Odzwierciedlając zło: nazistowska ikonografia / sztuka najnowsza”, 2002). Kontrowersje wokół „Lego”, Libery, choć innej natury, miały miejsce i w Polsce, w wyniku czego artysta zrezygnował z wystawy w pawilonie polskim na Biennale w Wenecji. W międzyczasie jego praca stała się swoistą ikoną i – w różnych wersjach – jest nieustannie prezentowana na wystawach i w kolekcjach muzealnych na całym świecie.



No indicato para niños menores de 3 años.  
Contiene piezas pequeñas.

Ikke egnet til børn under 3 år.  
Indeholder små dele.

Et iakokettu alle 3-vuotiaalle. Sisältää pieniä osia.

Innehåller smådelar. Rekommenderas ej till barn under 3 år.

Ne convient pas aux enfants de moins de 3 ans. Contient des petites pièces.

Not intended for children under 3 years of age. Contains small parts.

Nicht bestimmt für Kinder unter 3 Jahren. Enthält Kleinteile.

3 ans. Contient des petites pièces.

Nie przeznaczony dla dzieci poniżej 3 lat. Zawiera małe części.

144 †

**ANDRZEJ CISOWSKI**

1962-2020

"Wizja", 1991

olej/piótno, 170 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Cisowski | 22/91 CISOWSKI | 170 x 110 | "WIZJA"

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

6 800 - 11 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska





Andrzej Cisowski w swoich obrazach wchodzi w dialog z kulturą masową i kulturą popularną. Jego twórczość kształtowała się na przestrzeni wielu lat, a wpływ na nią wywarły różne środowiska artystyczne, w których kręgu obracał się Andrzej Cisowski. Artysta rozpoczął naukę na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego, którą kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie w pracowni Konrada Klaphecka i A.R. Pencka. Znacząca dla jego twórczości była również amerykańska kultura masowa zarówno ta wielkoformatowa, jak i wyrażona w komiksach, reklamach, opakowaniach produktów i prasie. Pozostając świadom otaczających go wpływów i tendencji, postawił na swój własny język artystyczny, w którym główną zasadą był brak wszelkich zasad. Jego malarstwo niejednokrotnie było porównywane do twórczości Dubuffeta czy Jean-Michel Basquiata, czyli wielkich osobowości, z których niewątpliwie czerpał inspiracje, zachowując przy tym swój własny, niepowtarzalny styl i pozostając twórcą oryginalnym i autentycznym.

Cisowski poszukuje różnych rozwiązań formalnych. Eksperymentuje, wykorzystując znane motywy należące do wytworów kultury masowej, m.in. wizerunki znanych postaci fikcyjnych i tych rzeczywistych. Według Cisowskiego nie ma sensu tworzenie nowych form i zaśmianie ludzkiej wyobraźni kolejnymi przedstawieniami, skoro współczesna kultura i cywilizacja wyprodukowały ich już tak wiele. Z jego płócien wyłania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zatopionej w morzu kolorowych, lecz nonsensownych obrazów. Cisowski za pomocą zróżnicowanej stylistyki zespała lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, których znaczenie mogli odczytać odbiorcy z różnych kultur całego świata.

145 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Sortowanie ryb", 1998

ołówki/papier, 29,7 x 40,5 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Sortowanie ryb JModzelewski 98'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jarosław Modzelewski: szkicownik, Desa Unicum, Warszawa, 30.07-11.08.2018

„Na moją twórczość wpływa przypadek. Raz zmienia coś na gorsze, innym razem odwrotnie. Uprawianie sztuki nie jest w moim przypadku wieżą z kości słoniowej. Jej los jest losem życia, obiema rzeczami rządzą te same prawa, przemiany zachodzą na obu polach. Co prawda w sztuce i w życiu muszą istnieć wartości niezmiennie i niezależne od czasów. Powinnością artysty jest pilnowanie ich. Ale sztuka nie jest skorupą, w której zamknięty jest artysta”.

Jarosław Modzelewski



146 †

**NATALIA LACH-LACHOWICZ / NATALIA LL**  
1937-2022

"Energia przestrzeni - instalacja", 1992

odbitka żelatynowo-srebrna/papier barytowy, 10 x 22,8 cm  
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu:  
'NATALIA LL | Energia przestrzeni - instalacja | kadr z filmu - 1992 r. | Andrzej Sapij'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska



„(...) cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą, konsumpcją. Oczywista przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zamienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieśszczot. (...) Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka”.

**Natalia LL**



147

## JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Zamknięcie", 1998

asamblaż/tektura naklejona na płytę pilśniową, 50,5 x 36 cm  
sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: "Zamknięcie Szajna 98"

estymacja:

**6 000 - 9 000 PLN**

1 400 - 2 100 EUR

Prace Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, jednak możemy odnaleźć w nich pewne motywy przewodnie, które odzwierciedlają biografię artysty. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem na jego płótnach pojawiają się niemalarskie materię, z których tworzy kompozycje o charakterze kolaży, czym zaczął interesować się w latach 50. Fascynowało go poszukiwanie odpowiedniej formy i wykreowanie nowego rodzaju przestrzeni malarskiej. W kolejnej dekadzie elementy te odrywają się od płaszczyzny obrazu. W latach 60. stosowanie gotowych przedmiotów było rodzajem przekazu dramatycznych treści. Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie, coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu, czego przykładem może być prezentowana w katalogu praca z 1998, która wpisuje się w moment eksperymentowania artysty właśnie z tą techniką.

Józef Szajna poprzez przyklejanie gotowych przedmiotów czy kawałków tekstyliów do płaszczyzny obrazu akcentował znaczenie faktury i przestrzeni. Obrazy tworzone ze strzępów materiałów, przypalonych i postrzępionych ubrań, bezużytecznych już przedmiotów czy makabrycznych kukieł unaoczniają przeżycia artysty i uobecniają uczucia napięcia, grozy czy przemijania. Podczas II wojny światowej Szajna był członkiem Związku Walki Zbrojnej, Armii Krajowej oraz więźniem niemieckich obozów w Oświęcimiu i Buchenwaldzie. Doświadczenia te naznaczyły artystę i pozostawiły ślad w wyrazie artystycznym. Po wojnie ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w której otrzymał dyplom w pracowni scenografii. Od 1972 rozpoczął prace jako profesor Akademii w Warszawie i kierownik podyplomowego Studium Scenografii. Prace artysty znajdują się w licznych kolekcjach muzealnych w Polsce.



148

**HENRYK MUSIAŁOWICZ**  
1914-2015

**Bez tytułu z cyklu "Księgi życia", ok. 1999**

drewno polichromowane, 158 x 32,5 x 28 cm  
sygnowany z tyłu podstawy: 'HM'

estymacja:  
**25 000 - 40 000 PLN**  
5 700 - 9 000 EUR



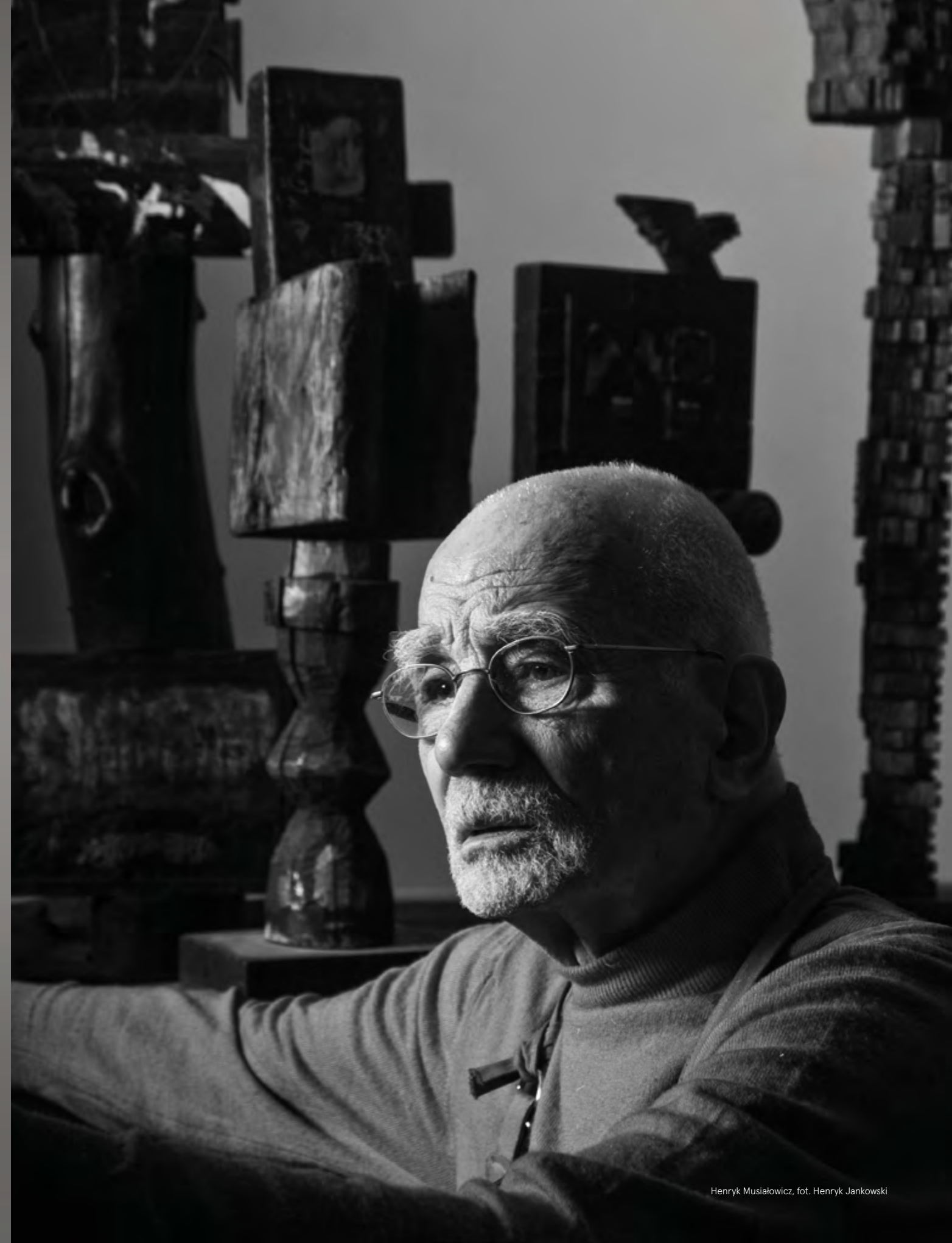


# KSIĘGI ŻYCIA

Rzeźby tworzone przez artystę stanowią ważną część jego artystycznego oeuvre. Zaprezentowana praca pochodzi z cyklu „Księga życia”. Przyjmujące kształt totemów stanowią niejako rozbudowanie jego reliefowych obrazów. Charakteryzuje je „pokaleczona”, chropowata powierzchnia oraz określone kolory: biel, czerwień, czerni, zieleń, niebieski i złoty. Jak opisuje sztukę Musiałowicza Ewa Bogusz-Bołtuć: „Jak rzadko który twórca Musiałowicz mistrzowsko posługuje się ornamentem, nie wpadając przy tym w pułapkę pustych estetyzacji. Eksperymenty formalne wynikają z poszukiwania takiego języka sztuki, który jak najlepiej wyraziłby treści pozamalarskie. Ornament, i jest to, jak sądzę, jednym z największych osiągnięć twórczości Musiałowicza, staje się malarskim nośnikiem znaczeń egzystencjalnych” (Ewa Bogusz-Bołtuć, fragment tekstu z Exit, 2011, [w:] Henryk Musiałowicz. Malarstwo, Rzeźba, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014, s. 38).

W swoje formie przypominają wiejskie kapliczki przydrożne. Niektóre z nich przybierają kształt krzyża poprzez zastosowanie poprzecznej belki. Niektóre z nich smukłe, inne natomiast nad wyraz rozbudowane i szerokie. W poszczególnych realizacjach artysta również posłużył się także metalowymi elementami czy czaszkami zwierząt. Dzięki temu nabierają one symbolicznego wyźwięku natury ujarzmionej przez człowieka, ale także natury zdewastowanej. Prace ze wspomnianego cyklu są swoistymi hołdami, które Musiałowicz wykonał, aby upamiętnić osoby, które doznały dramatycznych przeżyć w trakcie powstania warszawskiego oraz II wojny światowej. Jak opowiadał o sztuce Musiałowicz w kontekście tragicznych wydarzeń Jan Ołdakowski:

„Fenomenem artysty jest wciąż na nowo odkrywany tragizm wojny, której był bezpośrednim obserwatorem i uczestnikiem. Na jego oczach rozegrało się wiele dramatycznych zdarzeń, wielu jego przyjaciół zginęło. On przeżył i poprzez sztukę ocala dla kolejnych pokoleń swoje doświadczenia, by nie zatarty się we współczesnym pędzącym świecie. Chce ośmielić młodych ludzi do podejmowania życiowych wyzwań, szukania własnej drogi, do zmiany sposobu myślenia, by z taką jak on mocą odnaleźli swoje miejsce w społeczeństwie – nie biernie naśladowując podane wzorce, lecz samemu próbując je tworzyć” (Jan Ołdakowski, Zapamiętane, ocalone, niezatarte. Wojna i Powstanie 1939-1940, Warszawa, s. nlb.).



149 †

## TOMASZ SĘTOWSKI

1961

**Magiczne wakacje**, 1999

olej/ płótno, 40 x 55 cm  
sygnowany i datowany u dołu kompozycji: 'T. Sętowski '99'

estymacja:  
**40 000 - 50 000 PLN**  
9 000 - 11 300 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„(...) Sztuka fantastyczna przeżywa dziś swój czas. Myślę, że kiedyś byłem zaczątkiem tego nurtu; nawet buńczucznie powiedziałem raz, że stałem się prekursorem nurtu realizmu magicznego. Chyba pierwszy nazwałem go w ten sposób, w latach 90., kiedy rzeczywiście niewielu było malarzy w tym gatunku”.

Tomasz Sętowski



# REBUSY I ZAGADKI

Zdaniem Tomasza Sętowskiego: „obraz należy malować z takim przekonaniem, aby zaskoczyć nim samego siebie” (źródło: <https://i.pl/malarz-tomasz-setowski-sztuce-trzeba-sie-poswiecic/ar/c13-15643808>).

Jego erudycyjna sztuka przypomina niejednokrotnie zawile rebusy, w których spotykają się fantastyczne wątki, odniesienia do różnych epok i współczesne „cyfrowe” efekty. Po 1989 – czyli po upadku komunizmu w Polsce i wraz z nastąpieniem przełomowych lat 90. – wybory polskich artystów nabrały znaczenia i właściwych proporcji. Moment ten był niewyłącznie interesujący dla historyków sztuki nie ze względu na swe polityczne znaczenie (było ono bowiem oczywiste), lecz z uwagi na indywidualne wybory wybieranych tematów swoich prac. Spora grupa polskich artystów przestała interesować się bieżącymi wydarzeniami, co więcej, odrzucała niemalże w całości intrygujące tematy poprzedniej dekady jak stosunek do Kościoła, powrót do tradycyjnych rodzajów sztuk czy pełen dystansu i wnikliwy stosunek do polityki... Część artystów zamiast recenzować szalone lata 90. oraz szybkie zmiany (które miały wtedy miejsce de facto każdego dnia na wszystkich płaszczyznach życia), zaczęło stwarzać swój własny, alternatywny świat. Jednym z takich artystów, który był prekursorem w Polsce realizmu magicznego, był Tomasz Sętowski. Udało mu się nawet wystawiać swoje prace w Nowym Jorku i do w czasach, gdy tam cały czas królował pop art...

Prezentowany podczas aukcji obraz to istna feria kolorów, magii i marzeń sennych. Widzimy na nim królika wyskakującego z kapelusza, tajemnicze postaci, talie kart, kości do gry i ogromnych rozmiarów planszę do gry w szachy... Choć jest to wizja wielce fantastyczna, to z drugiej strony ukazywała też nastroje ludzi żyjących w latach 90. W czasach kiedy umożliwiono podróżowania za granicę, zaczęto sprowadzać kolorowe produkty zachodnich krajów, o których wcześniej można było jedynie pomarzyć lub czekać na to aż zostaną przysłane w paczce z UNNRY. Była to Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Pomocy i Odbudowy – którą założono 9 listopada 1943 w Waszyngtonie. Miała ona na celu niesienie pomocy zniszczonym przez wojnę krajom Azji oraz Europy. Największy wkład finansowy w jej funkcjonowanie wniosły Stany Zjednoczone, Kanada oraz Wielka Brytania. Pomocy zaczęto udzielać jeszcze przed zakończeniem II wojny światowej. Szybko okazało się, że Polska jako najbardziej zrujnowane przez wojnę państwo w Europie stała się jej największym beneficjentem. Dla wielu ludzi jeszcze pod koniec lat 80. produkty z tych paczek jawiły się jako niebywały luksus. Wraz z nadejściem lat 90. również na polskie półki sklepowe trafiły zagraniczne, dobrej jakości produkty znanych marek w kolorowych opakowaniach (te same, które wcześniej były dostępne tylko w paczkach lub Pewexach za dolary). Dla wielu ludzi był to nieprawdopodobny, wręcz magiczny przełom. Przypominający trochę scenkę z obrazu Sętowskiego – gdzie wszystko jest możliwe.



150 †

## STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

**Bez tytułu, 1998**

pastel/papier, 129,5 x 99 cm  
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Paris 1998 | Stasys'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 400 - 4 500 EUR

### POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell' Est, Rzym  
kolekcja prywatna, Włochy

Twórczość Stasysa Eidrigeviciusa jest bardzo spójna, mimo korzystania z różnych technik artystycznych. W jego sugestywnej wizji świata odgrywają ważną rolę symboliczne obrazy bytu. Ta sztuka wywodzi się z symbolizmu i surrealizmu, ale tworzy unikalny, odrębny i spójny świat wywiedziony z wyobraźni artysty. W jego pracach dominują postaci dzieci o wielkich oczach, osamotnione i przerażone, a także ptaki, zwierzęta domowe i maski, umieszczone w nostalgicznych, dziecięcych pejzażach. Artysta buduje poetyckie sytuacje, w których odnosi się do trudnych doświadczeń czy emocji.

Stasys Eidrigevicius rozpoczął swoją karierę od exlibrisów, a później zajmował się również małymi formami graficznymi i malarskimi. Na studiach zdobył uznanie za biegłość warsztatową w technikach metalowych. Jednak to w miniaturach graficznych zaczął ukazywać swój prywatny, nostalgiczny świat. Później zajął się ilustrowaniem książek, zwłaszcza dla dzieci, co przyniosło mu międzynarodowe uznanie. Rysunek jest głównym medium artysty, a jego warsztat jest zadziwiająco prosty, często używa pasteli, węgla i kredki. Jego prace charakteryzują się indywidualizmem i metaforycznym stylem. Rysunki i obrazy artysty są zazwyczaj oddzielne od treści ilustrowanych książek, tworząc osobne, unikalne historie. Stasys Eidrigevicius eksperymentuje również z fotografią jako medium artystycznym, stosując specjalne aranżacje i rekwizyty, które wprowadzają jego modeli w surrealistyczne i tajemnicze sceny. Artysta często angażuje się w performance podczas swoich wystaw, tworząc dynamiczne i ekspresywne działania artystyczne. Twórczość Stasysa Eidrigeviciusa zdobyła uznanie na arenie międzynarodowej, a jego prace były wielokrotnie wystawiane i nagradzane na całym świecie. Jego unikalne podejście do sztuki, bogata wyobraźnia i symboliczny styl tworzą fascynujący i refleksyjny świat, pełen głębokich treści i emocji.



151

## WOJTEK SIUDMAK

1942

"Audycja", 1994

ołówek, gwasz/papier, 38,5 x 28,5 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: 'W. Siudmak | Paris 05.1994'

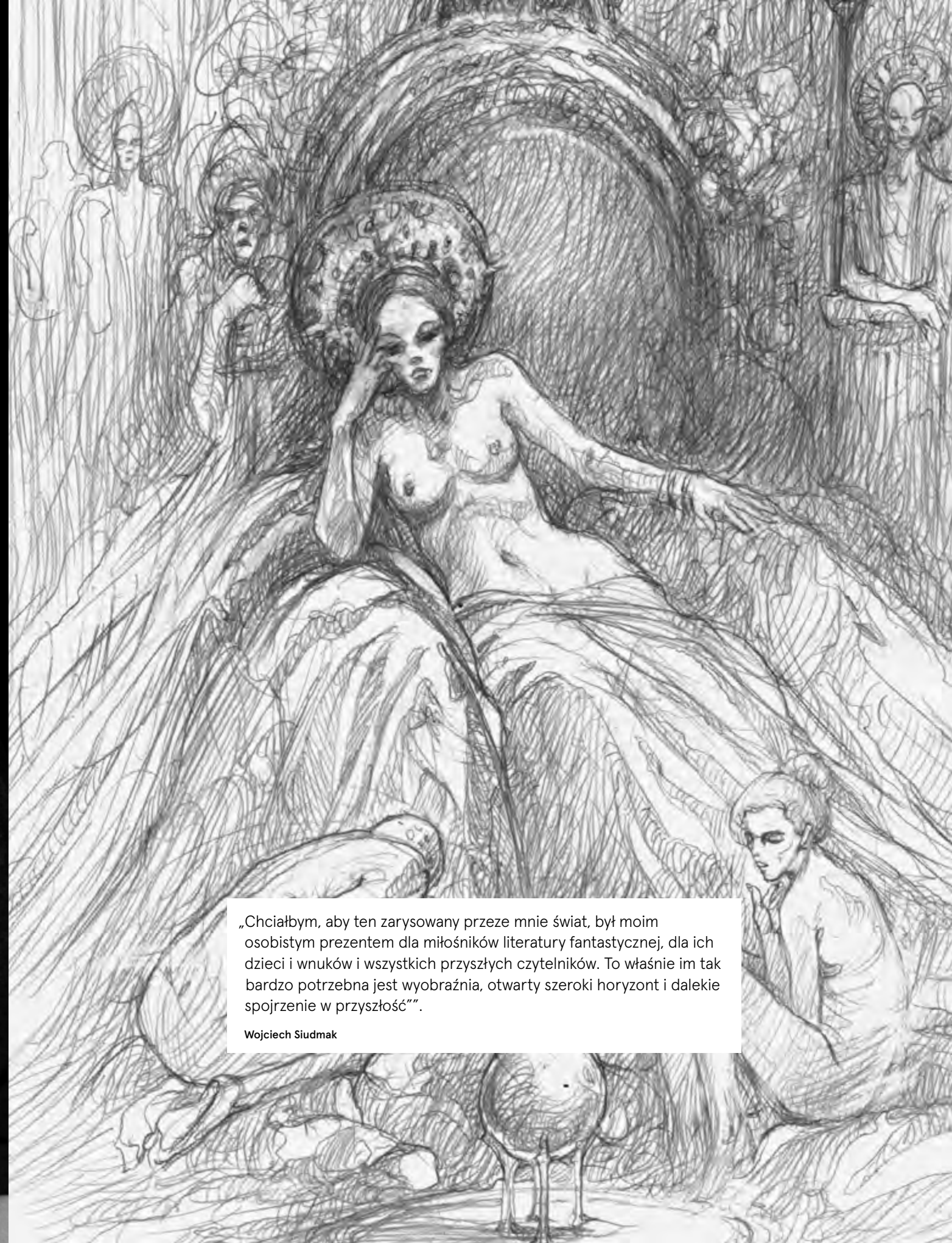
estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

Wojciech Siudmak jest uznawany za jednego z czołowych reprezentantów realizmu fantastycznego. Sam artysta jednak woli określać się mianem hiperrealisty fantastycznego. Siudmak w swoich obrazach tworzy poetyckie wizje, przepelnione alegorią, odniesieniami i ukrytymi znaczeniami. Do wielbicieli artysty należy między innymi słynny amerykański reżyser George Lucas, który o obrazach Wojciecha Siudmaka wypowiedział się w następujący sposób: „Magiczne światy Wojtka Siudmaka sprawiają, że to, co fantastyczne, wkracza w rzeczywistość. Jego obrazy przywodzą na myśl migawki filmów – najważniejsze momenty szerszego doświadczenia, które rozciąga się w czasie i przestrzeni. (...) Te panoramiczne pejzaże wyobraźni są naładowane żywą energią: wybuchają, szybują, rozkwitają, wirują... i oczarowują”. W twórczości artysty możemy dostrzec inspiracje mitologią grecką, Philipem Kindredem Dickiem, a także Einsteinem czy Pascalem. Realizm fantastyczny, który łączy nadrealną wizję ze sztuką naturalistyczną, ma swoje korzenie w sztuce surrealistycznej. Do Salvadora Dalí, czyli jednego z najbardziej znanych surrealistów, zbliża Siudmaka przede wszystkim wirtuozeria w oddawaniu trójwymiarowego złudzenia przestrzeni, poczucie światła i cienia, zastosowanie perspektywy linearnej i powietrznej. Do tych tradycyjnych środków wyrazu Siudmak dodaje elementy czysto realistyczne i bardzo osobiste, gdzie perfekcja techniczna jest na usługach oryginalnej i bujnej wyobraźni.





„Chciałbym, aby ten zarysowany przeze mnie świat, był moim osobistym prezentem dla miłośników literatury fantastycznej, dla ich dzieci i wnuków i wszystkich przyszłych czytelników. To właśnie im tak bardzo potrzebna jest wyobraźnia, otwarty szeroki horyzont i dalekie spojrzenie w przyszłość”.

Wojciech Siudmak



# RÓD KOSSAKÓW

JERZY KOSSAK  
„Ostatnie chwile księcia Józefa Poniatowskiego”, 1929

AUKCJA 11 SIERPNI 2023, 18:00



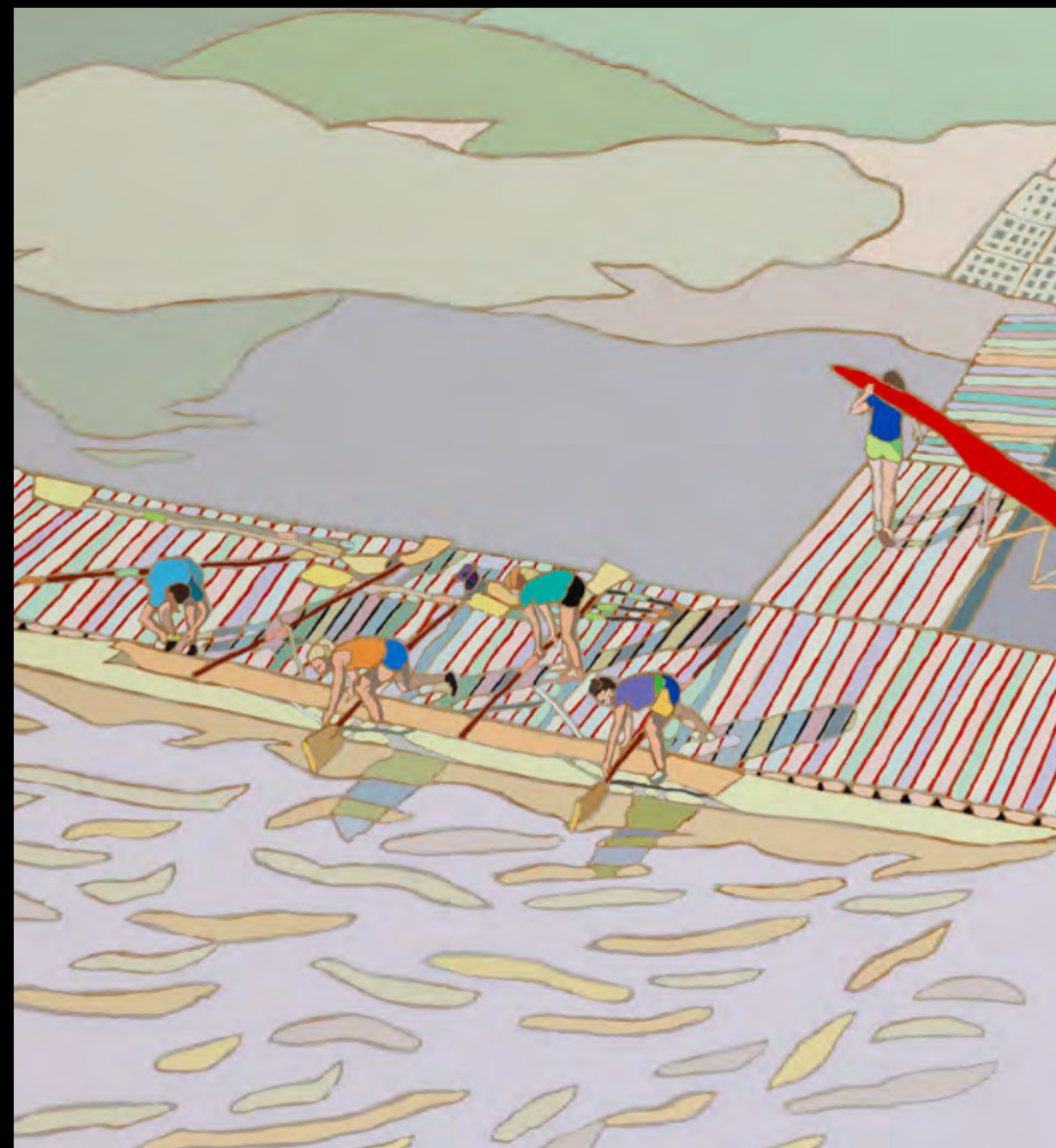
MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Sofitel Grand Sopot

WYSTAWA OBIEKTÓW  
7 - 11 sierpnia 2023

# MŁODA SZTUKA

MAGDALENA JĘDRZEJCZYK  
„Wioślarki”, 2022

AUKCJA 12 SIERPNI 2023, 18:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Sofitel Grand Sopot

WYSTAWA OBIEKTÓW  
7 - 12 sierpnia 2022



**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:

a) w **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) 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 aukcjонера 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 odpowiedzialnego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

#### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) 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.
2) 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.
3) 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.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) 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

1) 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.
2) 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.
3) 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".
4) 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.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера 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.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

#### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wycylitowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyngrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% koricowej ceny obiektu (kwoty wycylitowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wycylitowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 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:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) 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. Wcześniejsze 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

1) Odbiór wycytowanych 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 umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wycytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, 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 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) 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;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania należości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wiarytelności 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 wykorzystać 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 wykorzystać te 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:

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, 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.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego 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

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) 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.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) 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

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) 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

1) Niniejsze **WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** wraz 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.
2) 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.
3) 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:

1) 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.
2) 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 wycylitowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów 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;
i) obiektu, 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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

# ZLECENIE LICYTACJI

Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku · 1360KOL037 · 10 sierpnia 2023

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....  
Imię i nazwisko

.....  
Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

.....  
Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....  
Miasto Kod pocztowy

.....  
Adres e-mail

.....  
Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....

**Należność za zakupiony obiekt**

Wpłać na konto bankowe mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

Wpłać w kasie firmy (pn. -pt. w godz. 11-19)

Broszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

**Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?**

z prasy  z mailingu  z reklamy internetowej  z reklamy zewnętrznej  z radia

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inna droga .....  
.....

DESА Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl  
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

**DESA**  
UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

**Zlecenie licytacji z limitem**

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

Tak  Nie

**Zlecenie telefoniczne**

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

Tak  Nie

.....  
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

**WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:**

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl).
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....  
Data i podpis klienta składającego zlecenie

















