



**DESA**  
UNICUM

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 LISTOPADA 2020 WARSZAWA

























# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

## KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 LISTOPADA 2020

### CZAS AUKCJI

26 listopada 2020 (czwartek), 19:00

### WYSTAWA OBIEKTÓW

12 listopada – 26 listopada 2020  
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00  
sobota, 11:00 – 16:00

### MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum  
ul. Piękna 1a, Warszawa

### KOORDYNATORZY

Anna Szynkarczuk  
tel. 22 163 66 41, 664 150 866  
a.szynkarczuk@desa.pl

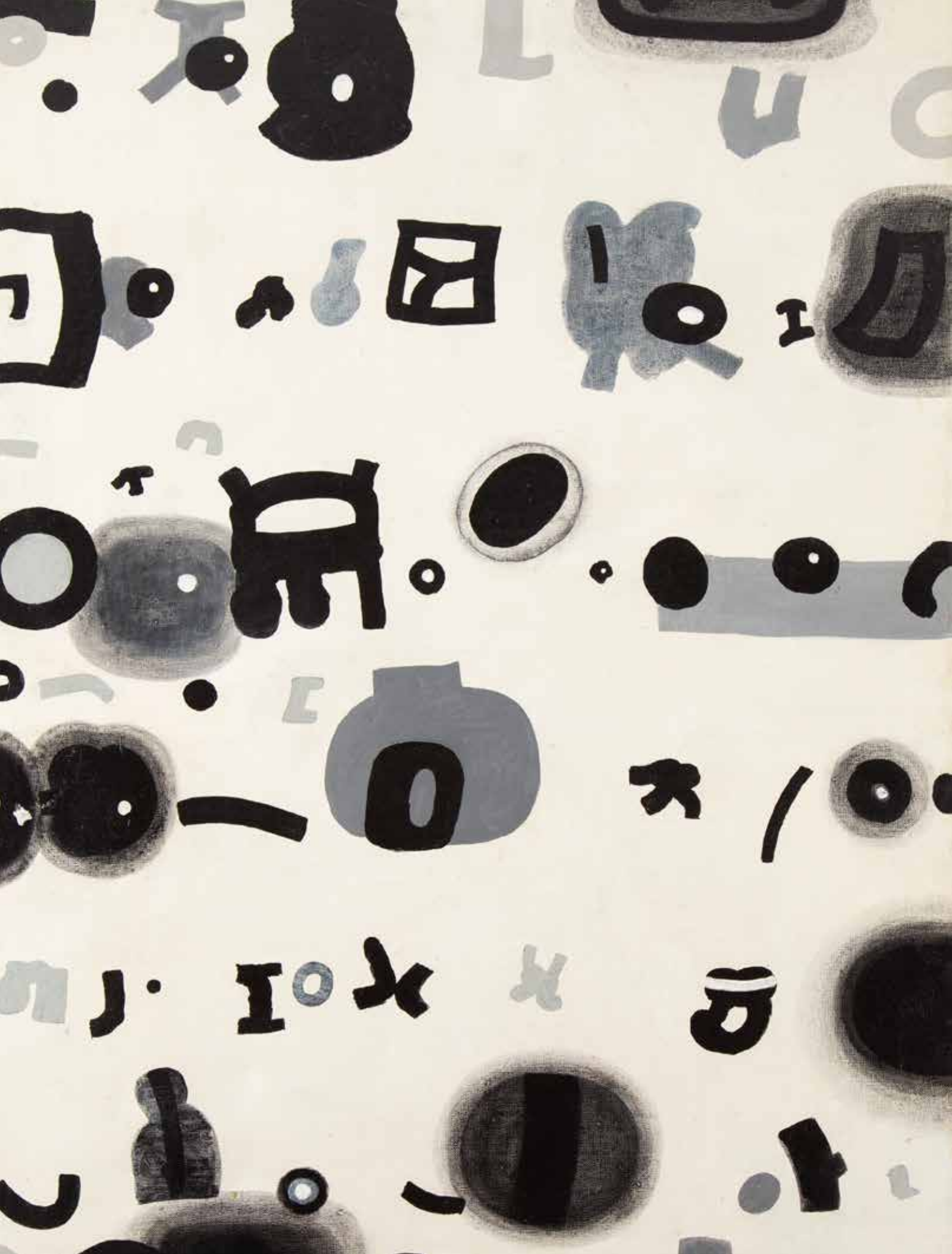
Alicja Sznajder  
tel. 22 163 66 12, 502 994 177  
a.sznajder@desa.pl

Michał Bolka  
tel. 22 163 67 03, 664 981 449  
m.bolka@desa.pl



PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

ZLECENIA LICYTACJI  
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



## ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ WINDORBSKI**  
Prezes Zarządu



**JAN KOSZUTSKI**  
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA KULMA**  
Główna Księgowa



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

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

### PUBLIC RELATIONS

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

### DZIAŁ HR

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

### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

### DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki  
Dyrektor Finansowy  
r.czarnocki@desa.pl  
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

### DZIAŁ PRAWNY

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek  
Manager ds. Spedycji  
j.golabek@reaart.com  
tel. 532 792 536

Kacper Tomasziewicz  
Kierownik ds. transportów i logistyki  
k.tomaszkiewicz@desa.pl  
tel. 795 122 708

### DZIAŁ IT

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

### KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3  
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002  
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005  
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

### DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl  
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy  
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 7 Jerzy Nowosielski, Akt na plaży, 1987 **II okładka – 1 strona** poz. 12 Maria Jarema, Kompozycja, 1955 **strona 2-3** poz. 1 Jan Dobkowski, „Eteryčna”, 1972 **strona 4-5** poz. 58 Jarosław Modzelewski, „Dwie froterki”, 1993 **strona 6-7** poz. 4 Stanisław Fijałkowski, „Kamienie na czerwonym tle”, 1958 **strona 8-9** poz. 9 Jerzy Nowosielski, Dziewczyny na promie, 1981 **strona 10** poz. 16 Jan Tarasin, „Brzeg”, 1965 **strona 12** poz. 11 Jan Tarasin, „Sytuacja”, 1980 **strona 16-17** poz. 13 Teresa Pagowska, „Magiczna grupa II”, 1979 **strona 248-249** poz. 26 Leon Tarasiewicz, Bez tytułu, 1990 **strona 250-251** poz. 20 Erna Rosenstein, „Echa niebieskie”, 1963 **strona 252-253** poz. 67 Ryszard Grzyb, Bez tytułu, 1991 **strona 254-255** poz. 24 Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze (dyptyk)”, 1988 **strona 256-III okładka** poz. 15 Tadeusz Brzozowski, „Huncwoty”, 1966 **okładka tył** poz. 5 Jerzy Ryszard Zieliński „Jury”, „Luft”, 1976 **tytuł aukcji** Sztuka Współczesna. Klasyki Awangardy po 1945 26 listopada 2020 ISBN 978-83-66734-14-2 **kod aukcji** 819ASW074 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobylka

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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



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



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



**ANNA  
SZYNKARCZUK**  
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



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



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



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



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



**KAROLINA  
KOLTUNICKA**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
k.koltunicka@desa.pl  
22 163 66 43  
664 150 864



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



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



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



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



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



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



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



## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



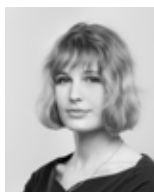
**KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA**  
Doradca Klienta  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12  
668 135 447



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



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



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



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



**KINGA JAKUBOWSKA**  
Doradca Klienta  
k.jakubowska@desa.pl  
698 668 221



**TOMASZ WYSOCKI**  
Doradca Klienta  
t.wysocki@desa.pl  
664 981 450



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



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

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



**ANNA AUGUSTYNOWICZ**  
Specjalista ds. rozliczeń  
a.augustynowicz@desa.pl  
22 163 66 09  
664 150 867



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



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



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



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

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



## INDEKS

---

- Baj Stanisław 57
- Bogusz Marian 40
- Brzozowski Tadeusz 15
- Caulfield Patrick 6
- Cisowski Andrzej 54
- Czapski Józef 49
- Czeźnik Henryk 52
- Dobkowski Jan 1 - 2
- Dominik Tadeusz 42 - 43
- Dwurnik Edward 46 - 48
- Fijałkowski Stanisław 3 - 4
- Grzyb Ryszard 67 - 68
- Janikowski Mieczysław Tadeusz 38
- Jarema Maria 12
- Kantor Tadeusz 23
- Kierzkowski Bronisław 33
- Kobzdej Aleksander 36 - 37
- Kowalewski Paweł 64
- Kowalski Andrzej S. 45
- Krzysztofiak Hilary 41
- Kuryluk Ewa 55
- Lebenstein Jan 21
- Lenica Alfred 18
- Makowski Zbigniew 35
- Markowski Eugeniusz 51
- Modzelewski Jarosław 58 - 59
- Musiałowicz Henryk 44
- Nowosielski Jerzy 7 - 10
- Opalka Roman 17
- Owczynnikow Władymir 56
- Pawlak Włodzimierz 60 - 61
- Pągowska Teresa 13 - 14
- Rittersschild Małgorzata 69
- Rosenstein Erna 20
- Sempoliński Jacek 28 - 29
- Sienicki Jacek 30
- Sobczyk Marek 65 - 66
- Sobel Judyta 50
- Sosnowski Kajetan 34
- Sroka Jacek 53
- Stern Jonasz 22
- Tarasewicz Leon 26 - 27
- Tarasin Jan 11, 16
- Tatarczyk Tomasz 24 - 25
- Tchórzewski Jerzy 19
- Twardowicz Stanley 39
- Woźniak Ryszard 62 - 63
- Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 5
- Ziemski Rajmund 31 - 32



1 †

## **JAN DOBKOWSKI**

1942

**"Eteryczna", 1972**

olej/ płótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI | "ETERYCZNA" 1972'

estymacja:

**40 000 – 70 000 PLN**

8 700 – 15 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

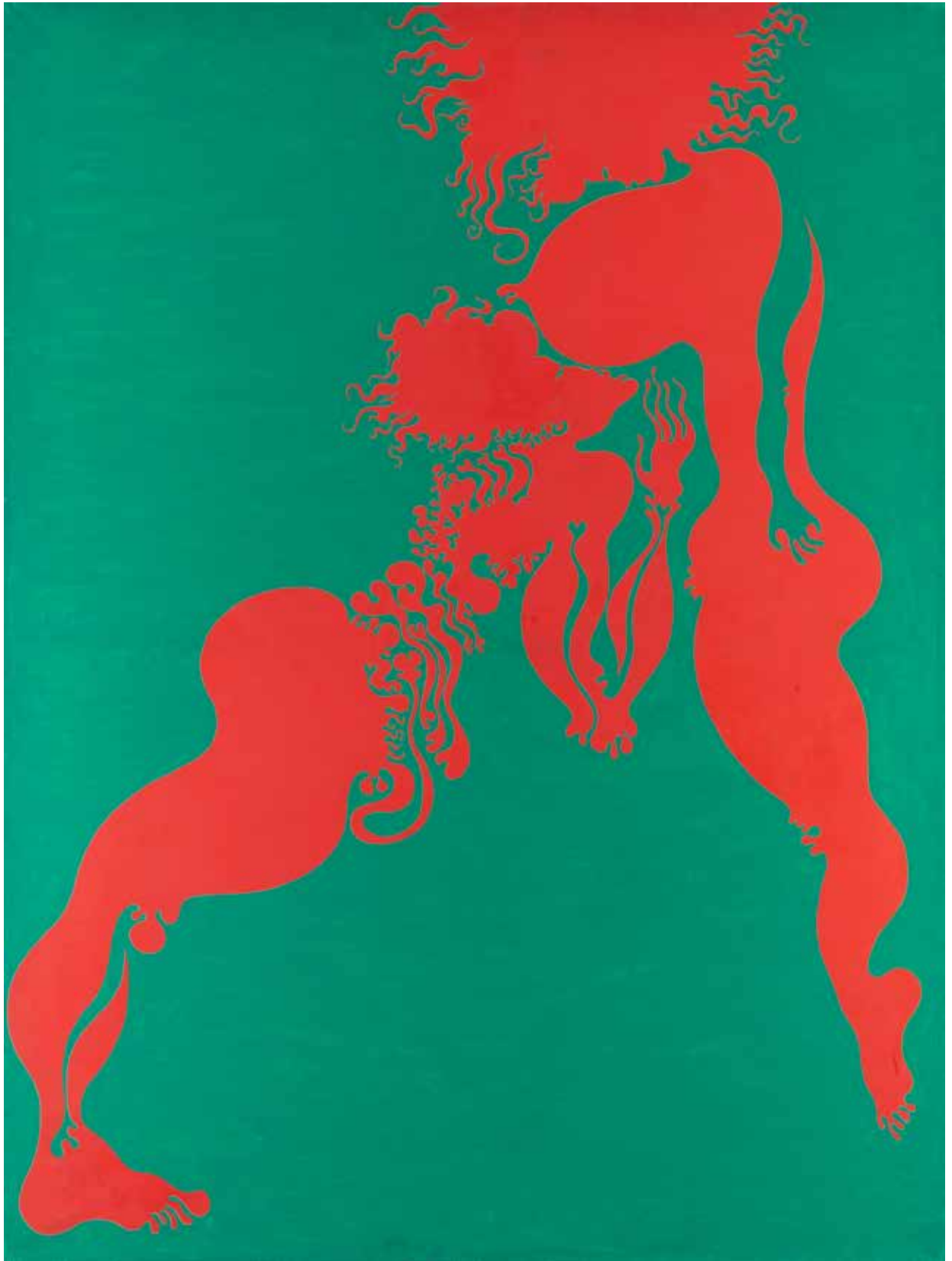
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, „Zachęta”, Warszawa, marzec 1978

**LITERATURA:**

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, „Zachęta”, Warszawa 1978, poz. 279, s. nlb.

„Temat Dobkowskiego jest niewyczerpalny. Wraz z nowym życiem linii nabiera ciągle innego kształtu. A linia jest śladem myślenia, jak mówi artysta”.

**Zbigniew Taranienko**



„Trzeba dać siebie innym. Ja daję im siebie. Nie ma mnie, jestem przy nich, I oni są przez mnie. Zapominać o sobie – powoli wyrzucać siebie – z siebie. (...) siebie widzieć tylko w drugiej istocie. Rozszerzyć człowieka nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni – tej szczególnej przestrzeni, jaką są Wrażenia, uczucia innych ludzi. Może tak odbarwiając się, nieustannie Do bieli, przezroczystości – znikniemy?”

Manifest proroka [w:] Kamil Sipowicz. Hipisi w PRL-u, Warszawa 2008, s. 152

Od końca lat 60., kiedy rozpoczął działalność artystyczną, malarstwo Jana Dobkowskiego oscylowało między abstrakcją a figuralnością, ascezą a bogactwem form. Co parę lat odkrywając nowe funkcje linii, Dobkowski tkął z nich swoją malarską materię, artystyczne koncepcje opierając na swojej wielkiej pasji: żywiole życia. Do najważniejszych wątków jego wczesnej twórczości, do której należy prezentowany obraz, należą pop-art, secesja, natura i wizualna kultura hipisów.

Z obecnej perspektywy Dobkowski uznawany jest za prekursora pop-artu w sztuce polskiej. Jego silnie graficzne kompozycje o kontrastowych kolorach i organicznych formach uplasowały go w gronie światowej klasy artystów lat 70. Stworzony przez niego język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60. Ruch społeczny hipisów, o którym mowa, swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum.

Płynnie przenikające się, obte formy, wyrazista kolorystyka, „pęczniejące” motywy biologiczne i stylizowana na secesyjną linia składały się na wyjątkowy styl artysty. Sam Dobkowski przyjmował pozycję zaangażowanego obserwatora, który czerpał inspiracje nie tylko z okładek i plakatów zachodnich zespołów rockowych, ale także z kultury intelektualnej ruchu hipisów. Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Przykładem obecnych w ówczesnej debacie poglądów środowisk artystycznych może być cytowany wyżej Manifest Proroka, jednego z najważniejszych polskich hipisów, „ojca-założyciela” ruchu.

Jan Dobkowski to artysta, którego twórczość kształtował bunt wobec sposobu malowania powszechnie panującego na polskich uczelniach artystycznych. Malarz odrzucił w całości postimpresjonistyczne, kapistowskie wpływy swojego profesora Jana Cybisa, sięgając ku zupełnie innemu doświadczeniu płaszczyzny i koloru. Cztery rok studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych zaowocował przyjaźnią z Jerzym Ryszardem Zielińskim „Jurrym”, który podobnie jak autor „Samotnej wyspy” tworzył własny język malarski oparty na pop-artcie i secesji. W 1967 młodzi twórcy rozpoczęli wspólną działalność, swój duet nazywając „Neo-neo-neo”. „Jesteśmy ‘najnowsi’ i wyrażamy to słowem – przedrostkiem ‘neo’, powtórzonym trzykrotnie na dowód, że oznacza ono nazwę nieodnoszącą się do żadnego z kierunków, stylów, prądów myślowych” – pisali o sobie „Dobson” i „Jurry” (JG, Neo-neo-neo w Zachęcie, „Rzeczpospolita”, 15.11.1994). O działalności „Neo-neo-neo” Janusz Bogucki pisał: „Ich płótna, budowane z płaskich form sylwetowych o zdecydowanej, często brutalnej barwności są nie tylko protestem tych dwóch zdolnych uczniów Jana Cybisa wobec tak częstego wśród wychowanków naszych akademii kultu czułej ‘pikturalnej’ materii obrazu. Są one również śmiałą próbą bezpośredniego związania malarstwa z realnością dzisiejszej ludzkiej egzystencji, próbą malarskiego mówienia o współczesnym człowieku przy pomocy znaków i skojarzeń, które podsuwa nie tyle tradycja sztuki, co jej nurt aktualny związany z kulturą masową i żywiołami współczesnej cywilizacji” (Małgorzata Kitowska-Łysiak, Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry), culture.pl).



Wes Wilson, The Association, Quicksilver Messenger Service, Grassroots, Sop with Camel; Fillmore Auditorium, 1966 – projekt plakatu. Creative Commons



Wilfred Weisser, „Make Love Not War”, 1967 – projekt plakatu. Creative Commons



J.Dobson - portret Jana Dobkowskiego, Lublin 1974 r., fot. Erazm Ciótek

2 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

**"Pamukale XXXII", 2012**

akryl/plótno, 147 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "PAMUKALE XXXII" 2012 ROK  
| ACRYL | 147 cm x 147 cm'

estymacja:

**18 000 - 26 000 PLN**

4 000 - 5 700 EUR

„Jawa i sen

Mój mózg przesywało światło

Moje ciało wlatywało

Pochłonęła mnie biel

W niej turkusowe gęste linie

Gdzieś cytrynowożółte

Moje stopy obmywała chłodna woda

Nie śnię, wiem, że maluję

Malując czuję, że jednoczę się z całym sobą

Z niebiańską przestrzenią

A niewidzialna linia pędzi coraz dalej”.

**Jan Dobkowski**





3 †

## **STANISŁAW FIJAŁKOWSKI**

1922–2020

**"12.V.61"**, 1961

olej/płótno, 79 x 79 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Fijałkowski 12.V.61'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. Fijałkowski 12.V.61 14/61'

na odwrociu nalepka z Galerii Fibak w Warszawie

estymacja:

**100 000 – 120 000 PLN**

21 900 – 26 300 EUR

### **POCHODZENIE:**

Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Europa

### **WYSTAWIANY:**

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe

w Wrocławiu, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

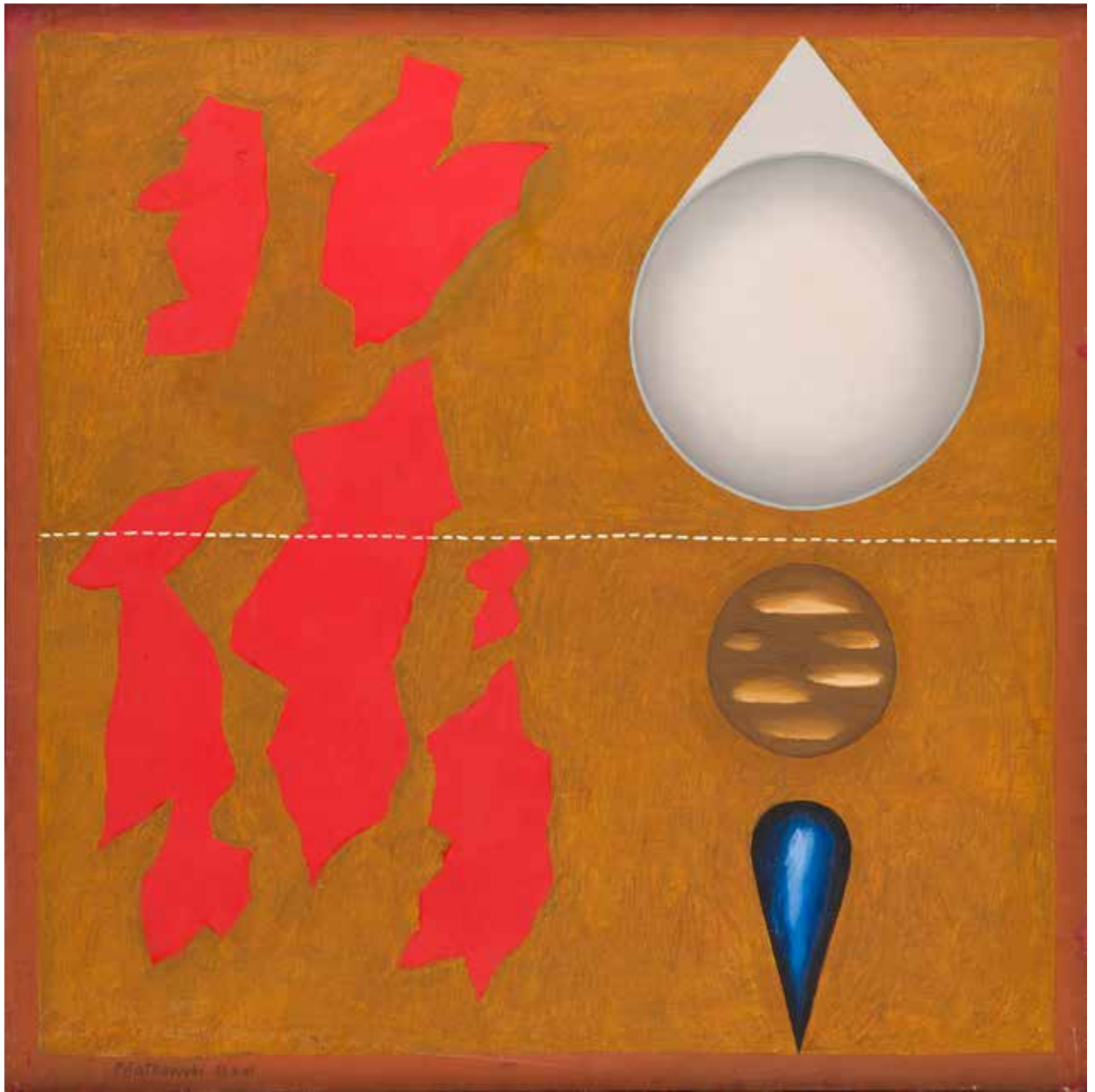
### **LITERATURA:**

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum

Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, poz. 44 (wykaz prac)

„Fijałkowski nie tworzy swoich obrazów i grafik jako plastyczne radości dla oczu. Są to małe, filozoficzne traktaty, refleksje i komentarze dotyczące życia duchowego, sytuacji i kondycji człowieka, są to liryczne notatki i zaprawione niekiedy ironią zapisy spostrzeżeń tyczących natury człowieczej”.

**Bożena Kowalska**



Stanisław Fijałkowski w swoim malarstwie łączy dwa porządki. Jednym jest abstrakcyjność formy malarskiej, w której artysta operuje najprostszymi środkami. Drugim – nasylenie tej formy duchowością i symbolicznym znaczeniem, jednak nie zawsze rozumianym jako treść, którą da się odczytać według konkretnego klucza interpretacyjnego. Fijałkowskiemu zdarzało się nadawać swoim obrazom poetyckie lub symboliczne tytuły, które sugerowały konkretne znaczenia. Jednak nie zawsze tak było. Wiele spośród swoich kompozycji Fijałkowski nazywał wyłącznie datą powstania: odnotowywał dzień, miesiąc i rok, które później służyły za tytuł. Podobnie jest w przypadku prezentowanego tutaj płótna.

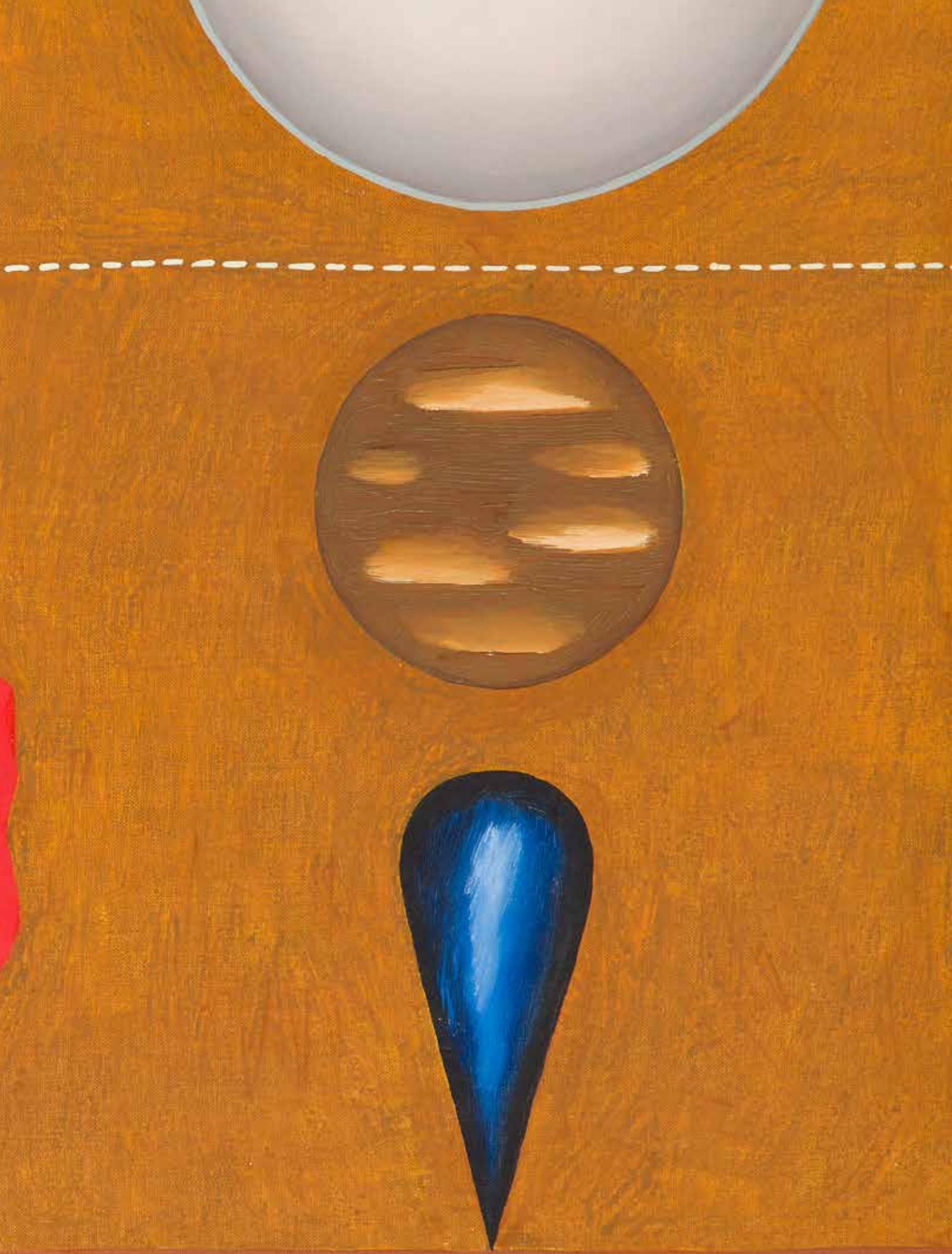
Język formalny Fijałkowskiego to swoiste połączenie abstrakcji geometrycznej oraz jej bardziej swobodnej odmiany. Kształty malowane przez artystę pozbawione są geometrycznego rygoru figur odrysowywanych przy pomocy przyrządów geometrycznych. Ich krawędzie często okazują się nieidealnie kształtne, swobodniejsze, „miększe”. Daje to wrażenie większej artystycznej wolności, w której artysta swobodniej kształtuje figury. Tak malowane kształty wydają się lepiej odpowiadać poetyckim tytułom (niekiedy) towarzyszącym jego obrazom. Prostota, która charakteryzuje te kształty, powoduje, że wytwarzają się między nimi pewne napięcia formalne.

Myślenie o obrazie w kategoriach najprostszycy jego środków: kształtu, barwy, linii, płaszczyzny – takie podejście cechowało Fijałkowskiego i było właściwe wielu modernistycznym twórcom. W sztuce łódzkiego malarza źródła takiego myślenia można szukać w jego doświadczeniach szkolnych – był on uczniem Władysława Strzemińskiego, czołowego artysty konstruktywistycznej awangardy w Polsce. Przed II wojną światową propagował on sztukę całkowicie abstrakcyjną, bez referencji do widzialnej rzeczywistości. Sztuka nowoczesna, abstrakcyjna, była dla niego koniecznością w nowoczesnym społeczeństwie. Taką wiedzę przekazał swoim uczniom. Sztuka Fijałkowskiego pozostawała zatem abstrakcyjna, jednak niekiedy – na przykład poprzez odpowiedni komentarz, tytuł, słowo – przywoływała konkretne treści.

„Obrazy jego cechował zazwyczaj skromny format, kolor wyzbyty agresji i naiwna z pozoru prostota układu kompozycyjnego. Rozwój tego osobliwego malarstwa zmierzał w kierunku coraz dalej posuniętych uproszczeń i coraz bogatszej wielowarstwowości znaków-symboli. Dzięki temu sfera asocjacyjna jego prac zyskiwała na poetyckiej ezoteryczności”

– pisała o jego twórczości historyczka sztuki Bożena Kowalska (Polska awangarda malarska 1945–1980, Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 215). Opis ten dobrze odpowiada prezentowanemu tutaj obrazowi „12.V.1961”. Artysta zaznaczył na płótnie linię, która wydaje się przypominać oś symetrii, choć nią nie jest. Podważa ona zatem myślenie o abstrakcji w kategoriach precyzyjnej geometrii. Tym, co podlega kompozycyjnej równowadze w tym obrazie, jest rozłożenie „ciężaru” kształtów harmonijnie po jego powierzchni. Nie są to jednak figury precyzyjnie umieszczone na geometrycznej siatce. Fijałkowski komponował zatem obraz „na oko”, dążąc do równowagi, osiągając ją jednak środkami malarskimi, a nie precyzyjnymi obliczeniami. Płótno to cechuje również „spokój”, który osiągnęła sztuka malarza końcem II połowy lat 50. XX wieku, kiedy to Fijałkowski tworzył kompozycje o kształtach stłoczonych, nagromadzonych, często odznaczających się wyraźną, mocną kolorystyką. Początkiem lat 60. artysta „uspokoił” swoje kompozycje. Dlatego też prezentowany tutaj obraz uznać można za znak początków dojrzałej jego twórczości.

Chociaż Fijałkowski nie dążył w swojej sztuce do awangardowości i nowatorstwa środków formalnych, dzięki szczególnej jakości swoich obrazów o harmonijnej, choć prostej kolorystyce, a także dzięki umiejętności nasylenia tego malarstwa symboliczną treścią – zwykle aluzyjnie, nieprosto, ale subtelnie – zyskał miano klasyka sztuki nowoczesnej w Polsce.



4 †

## STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

**"Kamienie na czerwonym tle", 1958**

olej/plótno, 73 x 50 cm

opisany i datowany ołówkiem na biejtramie: 'Kamienie na czerwonym tle 1958'

estymacja:

**90 000 - 120 000 PLN**

19 700 - 26 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

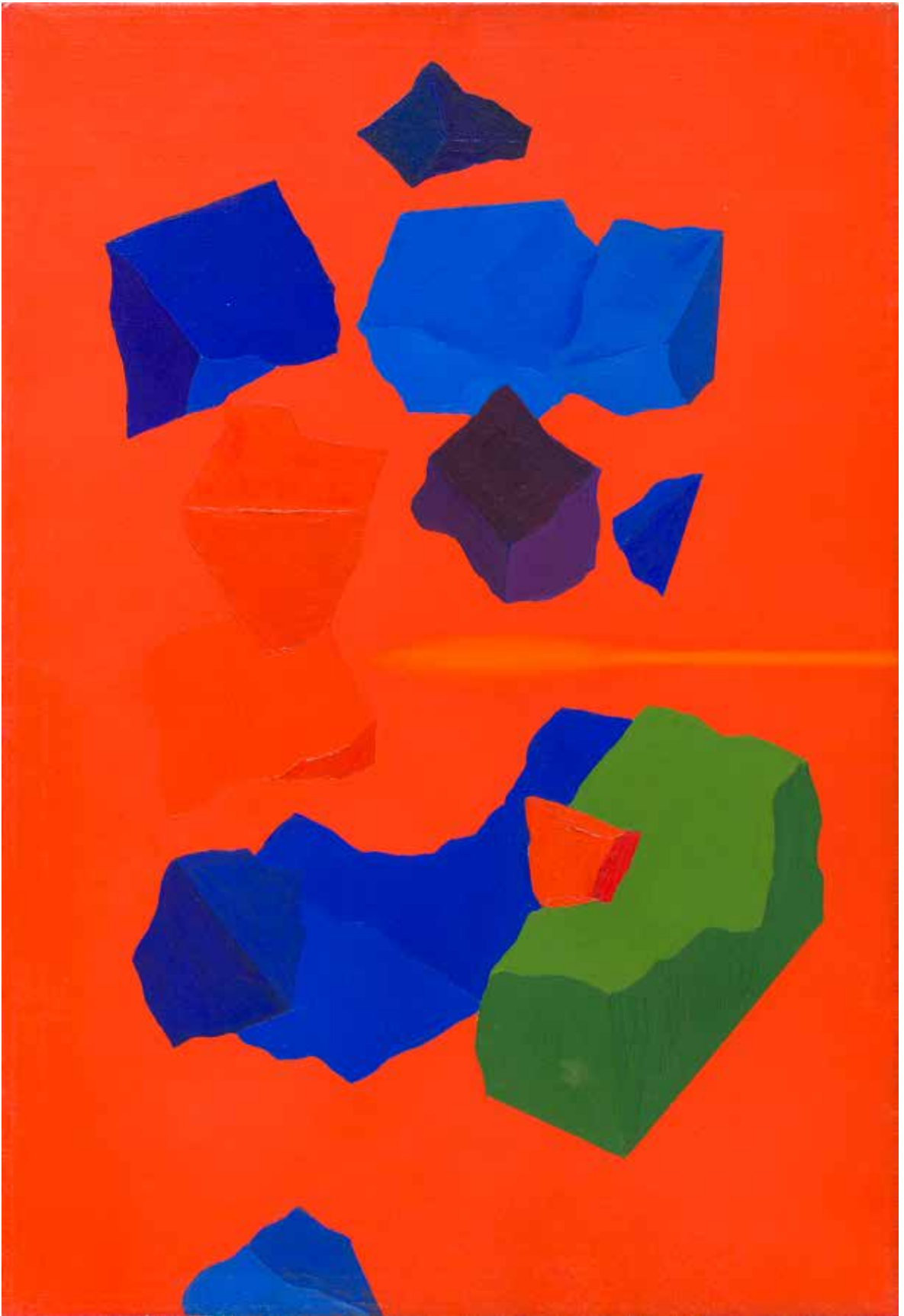
Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

**LITERATURA:**

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, poz. 28 (wykaz prac)

„Istotnie, dążę do niewielkiej ilości elementów. Nie zawsze jednak jest to równoznaczne z prostotą środków. Na zakres treści ma duży wpływ kontekst, w jakim formy są użyte. Poza tym nawet niewielka ilość elementów może tworzyć bogate kombinacje. Interesuje mnie, ile możemy wyrazić ograniczonymi środkami i od czego zależy znaczenie, jakie przydajemy formie. Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie barwnych plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkom pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej. Aby jednak nastąpiło uruchomienie wyobraźni widza, musi powstać jego silne zaangażowanie emocjonalne. Praca wyobraźni poruszonej emocjami rozjaśnia światło świadomości i jednocześnie uwalnia energię duchową drzemiącą w głębokościach życia nieświadomego, w poważnej swej części zorganizowaną w postaci przedstawień archetypowych”.

Stanisław Fijałkowski



5 †

## **JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"**

1943-1980

**"Luft"**, 1976

olej/piótno, 73 x 65 cm

opisany na odwrociu: "Luft"

na odwrociu wskazówka montażowa oraz nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie  
oraz pieczętka Galerii Zderzak w Krakowie

estymacja:

**140 000 - 200 000 PLN**

30 700 - 43 800 EUR

### **WYSTAWIANY:**

„Jurry. Powrót artysty”, Muzeum Narodowe, Kraków, 10.10-12.12.2010, Akademia Sztuk Pięknych,  
Warszawa, 25.03-15.04.2011

Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, „Paradis”, Galeria Zderzak, Kraków 16.09-17.10.2015

### **LITERATURA:**

Jurry. Powrót artysty, red. Marta Tarabuła, katalog wystawy, Galeria Zderzak,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 200 (il.), kat. 137, s. 454 (spis)

„Prowokować rzeczywistość to znaczy stwarzać ją – i to w każdej chwili,  
w każdym momencie, ryzykując sobą”.

**Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”**







„NIE PRZEPRASZAM, ŻE WCHODZĘ – DRZWI BYŁY OTWARTE. DLA LUDZI  
JEST PRZECIEŻ OTWARTE WSZYSTKO – SZTUKA STOI OTWOREM OD DAWNA.  
NIE WIEM, DLACZEGO. MOŻE DLATEGO SZUKAM. NO TAK: SZUKAM, EKSPERYMENTUJĘ  
– BARDZO MODNE SŁOWA. KOCHAM SZTUKĘ. NIC TO NIE MÓWI? TRUDNO,  
TYM LEPIEJ. JA SIĘ NIE PRZEISTACZAM, NIE WCIELAM, NIE –, NIE –, NIE –... JESTEM!  
A TEN FAKT MOŻE KOMUŚ PRZESZKADZAĆ ALBO NIE. ZAISTNIAŁ.  
I DLATEGO MALUJĘ... POMÓWIONY, OBRONIĘ SIĘ MALARSTWEM”.

JURRY

# POMÓWIONY, OBRONIĘ SIĘ MALARSTWEM

Jerzy Ryszard Zieliński to jedna z najbardziej tajemniczych postaci polskiego malarstwa powojennego. Legenda warszawskiego środowiska artystycznego. Oprócz malarstwa tworzył poezję i refleksyjne teksty. Przez wiele lat nieobecny w masowej świadomości, ponownie zaistniał w historii polskiej kultury w ciągu ostatnich kilku lat. Jego obrazy nazywano „znakami drogowymi politycznej egzystencji PRL”. Opisom jego intrygującej twórczości, związanej zarówno z pop-artem, jak i polityką, często towarzyszą wątki biograficzne, spośród których najgłośniejszą wybrzmiewają tajemnicze okoliczności jego tragicznej śmierci w 1980.

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie ukończył w 1968. Studiował w pracowni Jana Cybisa i Jana Wodyńskiego. Pierwsze metaforyczne, niefakturowe obrazy, zwiastujące jego późniejszą twórczość, „Jurry” malował już w 1963, 2 lata przed założeniem formacji „Neo-Neo-Neo” razem z Janem Dobkowskim. Ich pierwsza wystawa, którą zorganizowali w Klubie Medyka, przeszła do historii. Wydarzeniu towarzyszyła atmosfera prowokacji i skandalu. Dwaj młodzi artyści, mając na celu wyrażenie swojego twórczego indywidualizmu, urządzili symboliczny pogrzeb dotychczasowych kierunków sztuki. Przy suficie w Klubie Medyków powiesili trumienkę z napisami: „kubizm”, „abstrakcjonizm”, „dadaizm”. Wystawę odwiedzili znakomici goście: Marian Wnuk, rektor ASP, profesor Jan Cybis, poeta Stanisław Grochowiak oraz wielu pisarzy, poetów i malarzy słynnych w tamtych latach. Znany autor tekstów, aktor i piosenkarz kabaretowy – Jonasz Kofta – podjął się konferansjerki imprezy. Wystawa odbiła się szerokim echem i uczyniła malarzy znanymi postaciami w świecie sztuki.

„Jurry” i „Dobson” we dwóch proklamowali w Polsce sztukę inspirowaną pop-artem, wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem buntu, ale i zachwytu. Porównywane z różnymi stylistykami lat 60. i 70. obrazy „Jurrego” stanowią swoistą mozaikę tendencji, które przeżywały renesans w tym okresie – poza zachodnim pop-artem, także tak zwana polska szkoła plakatu i secesja. Drogi Jurrego i Dobsona rozeszły się w 1970, a grupa Neo-Neo-Neo przestała istnieć. Artysta obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Był częstym gościem w kawiarni „U Hopfera”, gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury.

Niezwykłość malarstwa „Jurrego” polegała przede wszystkim na oscylowaniu pomiędzy uniwersalnym znaczeniem użytych symboli a ich ideologicznym i politycznym odniesieniem. Artysta otwarcie kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia.

Artystyczną strategią „Jurrego” była ironia, czego doskonałym przykładem jest częsty w jego twórczości znak ust. Popularny w kulturze lat 60. i 70. wzór pojawiał się w twórczości Andy’ego Warhola czy Toma Wesselmana. Funkcjonował też w kulturze masowej, czego wyrazem była słynna okładka płyty zespołu The Rolling Stones zaprojektowana przez Johna Pasche’a.

Śmiało można stwierdzić, że estetyka obrazów Zielińskiego wiele zawdzięcza popkulturze amerykańskiej, ale nie zawdzięcza jej wszystkiego. W swoim przekazie „Jurry” wykracza poza erotyczno-zmysłowe konotacje twórców amerykańskich. Jego dzieła są raczej wyrazem rozmaitych emocji i obaw, które towarzyszyły życiu w totalitarnym ustroju. Ironiczne komentarze nie dotyczyły tylko polityki, lecz także symboli narodowych, patosu ojczystych barw, schematu mapy Polski, znaków historii i tradycji. Niegodzie na złe urządzone świat dają wyraz grafy płomieni, monety, cyferblatu zegara, seksu, nagiej dziewczyny, drapieżnego ptaka, butów, drogi, kwiatów, kropel krwi albo ognia, ostrych narzędzi w rodzaju nożyc, obcęgow, świdra, klucza francuskiego, a także nieba i odlotu. Część ikonografii „Jurrego” pochodzi z katechizmu katolickiego – kajdany, krzyż, trąba, proporzec, kula ziemiska, gwóźdź, kraty. Nadaje jego malarstwu egzotycznego posmaku.

Można przypuścić, że długofalową strategią Zielińskiego było stworzenie nowego języka malarskiego, który stanowiłby opozycję dla skompromitowanej formuły tamtych czasów. Zarówno formuła socjalistycznego realizmu, jak i uświęcona, do obłędu apolityczna – przez co kojarzona z eskapizmem – abstrakcja, dla artystów rewolucji 1968 nie były wystarczające. „Jurry”, tworząc w okresie dobrobytu czasów Gierka, odcinał się od ówczesnego oportunizmu, który dotknął elity artystyczne i intelektualne, zawsze pozostając w opozycji – nawet w obliczu własnej sławy.

6 †

## PATRICK CAULFIELD

1936–2006

"Cygaro", ok. 1974

olej/tektura, 44 x 48 cm  
sygnowany p.d.: 'Patrick Caulfield'

estymacja:

**300 000 – 350 000 PLN**

65 700 – 76 600 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Jeffrey'a Archera, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Europa

Praca „Cygaro” autorstwa słynnego brytyjskiego artysty pop-art to doskonały przykład sztuki tego nurtu w okresie jego największej popularności. Kompozycja stanowi oryginalną wersję stworzonych w 1978 roku serii druków, spośród których jeden znalazł się w kolekcji Tate. Praca „Cygaro” ukazuje tytułowy przedmiot w zdobionej popielnicy, umieszczonej na tle fragmentarycznie potraktowanego stołu. Choć artysta nie ukazał palacza, wskazówkę o jego obecności daje charakterystyczne umieszczenie cygara w przestrzeni. W grupie obrazów Caulfielda, które obejrzeć można w tej instytucji, znajduje się również inne przedstawienie cygara – nieco bardziej emblematyczna praca o tytule „Freud's Smoke” z 1997. Podobnie jak w przypadku tej kompozycji, „Cygaro” jest to martwa natura, która jednocześnie stanowi intrygujący portret człowieka – być może konkretnej osoby. Choć sam nie był palaczem, Caulfield stosunkowo często ukazywał obiekty związane z paleniem – zwłaszcza fajki. Przykładem może być obraz „Grey Pipe”, który powstał w 1981. Tak samo jak fajka, cygaro również stanowi metaforę męskości. W słowach samego artysty: „Raz czy dwa razy sportretowałem obiekt typowy dla malarstwa kubistycznego, jednocześnie pozbawiając go kubistycznego wyrazu,

czego przykładem jest fajka. Podobnie było z butelką i szklaną. Butelka to forma bardzo kobieca, zaś fajka to symbol męskości. Nie wiem, czy ten jeden powód czyni je interesującymi, ale są to obiekty naprawdę wiele mówiące. Są jak gotowe sugestie życia” (Marco Livingstone, Patrick Caulfield: Paintings, London 2005, s. 21).

Caulfield zainteresował się grafiką, gdyż dawała mu możliwość tworzenia płaskich, jednobarwnych plam nasyczonego koloru. Pierwsze druki zaczął tworzyć w latach 60. i kontynuował do końca lat 90. Tworzenie druków było zajęciem równoległym do malarstwa, w którym poruszał podobne zagadnienia. „Ponieważ maluje bardzo wolno, postrzegam grafikę z jej możliwością multiplikacji jako sposób na przedłużenie zajmującego mnie rodzaju obrazowania. Nie postrzegam druku jako szczególnie różniącego się od malarstwa, ponieważ każdy druk ma swój malarski odpowiednik. Tak naprawdę w ogóle nie jestem grafikiem. Dostarczam obraz, który jest drukowany przez profesjonalnych grafików” (Marco Livingstone, Patrick Caulfield: Paintings, London 2005, s. 31).

Praca należała do kolekcji Jeffrey'a Archera, słynnego brytyjskiego pisarza.





# PATRICK CAULFIELD

## BRYTYJSKI PIONIER POP-ARTU

Lata 60. zapamiętane jako Swinging Sixties to w Wielkiej Brytanii okres radykalnych przemian zarówno społecznych, jak i kulturalnych. Przełom dekady stał się najważniejszym punktem zwrotnym II połowy XX wieku i wywarł ogromny wpływ na mentalną przemianę, jaka wówczas nastąpiła w brytyjskim społeczeństwie. Po latach pełnych wyrzeczeń i niedostatku spowodowanych wydarzeniami II wojny światowej nastąpił okres wzrastającego dobrobytu, czas kreowania nowych form aspiracji społecznych, masowej produkcji oraz swobody obyczajowej. Transatlantyczne podróże przestały być domeną elit. Tkanę miejską zaczęły wypełniać szyldy i reklamy zachęcające społeczeństwo do konsumpcyjnego, hedonistycznego stylu życia. Bohaterkami i bohaterami masowej wyobraźni, lansowanej przez kolorową prasę i telewizję stały się modelki, projektanci artyści i muzycy. Lata 60. to w końcu okres wyzwolenia sztuki, poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego oraz moment zerwania z powojenną traumą. Reakcją na rozkwit masowej kultury był pop-art – nurt kojarzony zwykle z kulturą Stanów Zjednoczonych, mający jednak swoje korzenie na Starym Kontynencie, w Londynie, ówczesnej stolicy muzyki, mody, designu i architektury. Pop-art w brytyjskiej wersji kojarzony jest zwykle z działalnością i twórczością malarzy, którzy na początku dekady studiowali w londyńskim Royal College of Art, a należą do nich między innymi David Hockney, Allen Jones, Derek Boshier, Peter Phillips, Amerykanin Ronald Brooks Kitaj oraz Patrick Caulfield.

Patrick Caulfield urodził się w zachodnim Londynie w 1936. W latach 1956–60 studiował w Chelsea School of Arts, skąd przeniósł się do wspomnianej Royal College of Art, gdzie uczęszczał do 1963. Twórczość artysty została doceniona w połowie lat 60., kiedy to wziął udział w niezwykle głośnej wystawie The New Generation w Whitechapel Art Gallery. Wystawa ta otworzyła artyście drzwi do międzynarodowej kariery i ugruntowała jego pozycję jako nowatorskiego twórcy powiązanego z nurtem pop-artu, czemu wielokrotnie później zaprzeczał. Wolął bowiem postrzegać siebie jako twórcę formalnego, spadkobiercę europejskich tradycji wielkich mistrzów, takich jak Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, których twórczość, jak wspomina artysta, zadecydowała o stylistyce oraz tematyce jego prac. W 1967 po wystawie w Whitechapel Caulfield wraz z trzema innymi artystami reprezentował Wielką Brytanię na Biennale w Paryżu, za co otrzymał Prix des Jeunes Artistes. W 1987 został nominowany do nagrody Turnera za swój indywidualny pokaz „The Artist’s Eye” w National Gallery w Londynie.

Na przestrzeni lat Caulfield wypracował zupełnie indywidualną, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka formułę malarstwa operującą nowoczesną stylistyką przywołującą na myśl tę zaczerpniętą ze świata reklamy, lecz sięgającą po motywy i tematy obecne w wielkiej historii sztuki od wieków. Artysta posługiwał się płaską plamą barwną, którą przeważnie zaznaczał wyraźnym, czarnym konturem, przez co wielokrotnie porównywano go do amerykańskiego artysty Roya Lichtensteina. Kompozycje swoich prac pozbawiał widocznego śladu perspektywy oraz światłocienia, redukując prezentowane formy niemal do minimum, czyniąc je tym samym bardziej ikonicznymi. Z czasem w kompozycje swoich prac zaczął wplatać fotorealistyczne elementy, tworząc na płótnie iluzję tego, co prawdziwe, a co wymagane. Prezentowana w niniejszym katalogu praca należy do bodaj najbardziej rozpoznawalnych w twórczości malarza martwych natur, które artysta tworzył w latach 70. i 80. Caulfield bezpardonowo łączył sztukę wysoką ze sztuką dotychczas określaną jako niska, przyjmując za główny temat swoich prac przedmioty codziennego użytku, które oddawał z werystyczną wręcz dokładnością. Malując wnętrza modernistycznych barów i restauracji, inspiracji szukał w książkach poświęconych wzornictwu z lat 50., dzięki czemu na wielu płótnach artysty możemy rozpoznać klasyki powojennego designu, jak choćby stół Tulip zaprojektowany przez Eero Saarinen czy starannie odwzorowaną tapetę z wzorem Wiliama Morissa.

7 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

### **Akt na plaży, 1987**

olej/piótno, 100 x 90 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1987'  
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Starmach

estymacja:

**300 000 - 500 000 PLN**

65 100 - 108 500 EUR

### **OPINIE:**

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

### **POCHODZENIE:**

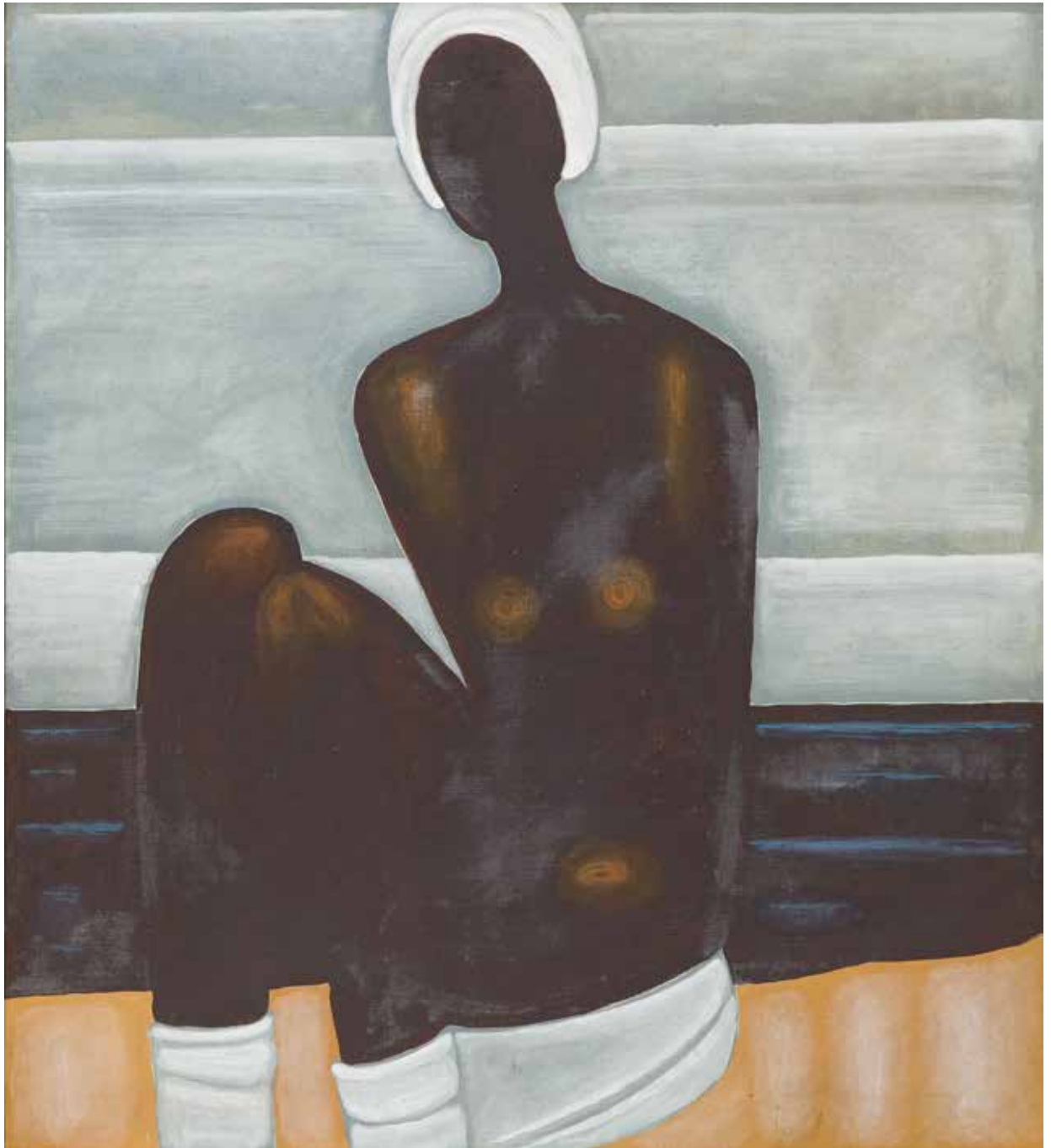
kolekcja prywatna, Polska

### **WYSTAWIANY:**

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Instytut Polski w Paryżu, listopad 1990

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Instytut Polski w Wiedniu, luty-marzec 1991







# JESTEM EROTOMANEM

Dwa uzupełniające się wątki określające całą sztukę Jerzego Nowosielskiego to abstrakcja oraz przedstawienia ludzi – zwłaszcza kobiet. Obecne były w niej od samego początku, od lat 40. XX wieku, kiedy Nowosielski studiował w Krakowie. Następnie powracały w jego twórczości przez kilka dekad, naprzemiennie zajmując uwagę artysty. Można by ująć to w ten sposób, że były to dwa zagadnienia zajmujące Nowosielskiego zarówno jako malarza, jak i jako heteroseksualnego mężczyznę. Prezentowany tutaj akt jest figurą, która może zostać uznana za pars pro toto tematyki, którą ze szczególną predylekcją podejmował artysta. W centrum obrazu znajduje się kobieta siedząca na plaży na brzegu zbiornika wodnego, zapewne morza. Nagie kobiece ciało zajmuje centrum tak obrazu, jak i całej twórczości artysty. Przedstawiona na obrazie kobieta siedzi na draperii, tkaniną owinięta jest też jej głowa. Całość kompozycji ze względu na swój umiar i prostotę, a także wyrazistość kształtów ciała ma monumentalny wręcz charakter.

Akty oraz przedstawienia kobiet to główne motywy twórczości Jerzego Nowosielskiego. Jak pisała Julia Deluga: „Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odświeżających jakiś nowy aspekt kobiecości” (Julia Deluga, Realizm bytów subtelnych, [w:] Jerzy Nowosielski. Były subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013). Warto podkreślić, że najwcześniejsze prace artysty, powstałe w latach 40, to właśnie modiglianowskie postacie kobiece. Przedstawienia kobiet były niemalże obsesją Nowosielskiego. Niekiedy było to dla niego nawet przedmiotem wstydu. Dotyczyło to na przykład przedstawień z lat 40. XX wieku, kiedy niejednokrotnie artysta malował nagie kobiety poddawane torturom, przemocy – jednak w erotycznych pozach. Tego rodzaju sadomasochizm, jak przyznawał sam artysta, był dla niego przedmiotem wstydu. Jak pozwala zauważyć przedstawione tutaj płótno, obrazy

kobiet autorstwa Nowosielskiego mogły mieć też zupełnie odmienny charakter: odznaczały się elegancją, umiarem i prostotą, jak prezentowane tutaj płótno. „Jestem zafascynowany kobietą, jako zjawiskiem, jako stworzeniem boskim. Ja w ogóle nie rozumiem, jak to możliwe, że coś takiego istnieje. To mnie zachwyca, wprowadza w osłupienie. Jestem erotomanem” – mówił sam artysta.

Ze względu na sposób potraktowania ciała przez artystę na zaprezentowanym tutaj obrazie, może zostać on uznany za typowe wyobrażenie kobiety powstałe w obrębie patriarchalnej kultury. Jest to bowiem przedstawienie postaci, której cechy płciowe zostały zdecydowanie wyeksponowane: ma ona przykładowo wyraźnie zaznaczone piersi, podczas gdy nie ukazano jej cech personalnych, których znakiem zwykle pozostaje twarz. Jest to twarz, która nie posiada rysów, pozostaje pusta, co pozwala wysnuć wniosek, że artysta zainteresowany był przede wszystkim cielesnością postaci, a nie jej osobowością. Można zatem dojść do wniosku, że zaszła tutaj „redukcja do ciała”, a kobieta została uprzedmiotowiona męskim, pożądanym spojrzeniem. Można jednak zauważyć, że tego typu feministyczna krytyka ma charakter redukcjonistyczny. Nie uwzględnia przykładowo wartości artystycznych obrazu. Jakość formalna, jak widać, może pozostawać zatem w konflikcie ze społeczną oceną treści. Z drugiej strony istnieją też teorie feministyczne reprezentowane przykładowo przez brytyjską historyczkę sztuki Marcję Pointon, które podkreślają dominującą pozycję kobiety w obrazie. Skoro obraz przedstawia przede wszystkim kobietę, skoro zajmuje ona jego centrum – zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i w sensie treści – można uznać, że „panuje” ona w tym obrazie. Następuje tutaj pewne znaczeniowe odwrócenie: ze zdominowanej pozycji, którą przypisuje zwykle kobietom, feminizm (uwzględniając, że taką faktycznie zajmują pozycję w patriarchalnym społeczeństwie), w tej ostatniej propozycji teoretycznej okazują się one szczególnie wyeksponowane i „władcze”. To o nich opowiadała malarstwo, to im jest poświęcone, to one w nim „królują”.



8 † Ω

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923–2011

### **Kobieta w lustrze, 1977**

akryl/plótno, 100 x 70 cm  
na odwrociu nalepki wystawowe z H.F. Johnson Museum of Art  
oraz Laband Art Gallery w Los Angeles

estymacja:

**190 000 – 250 000 PLN**

41 600 – 54 800 EUR

#### **OPINIE:**

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Europa

#### **WYSTAWIANY:**


Masters of Contemporary Polish Art, H.F. Johnson Museum of Art, Cornell University,  
Ithaca w stanie Nowy Jork, 2.04–18.05.1986

Escapes: Polish Art in the Communist Era, Leband Art Gallery, Marymount University,  
Los Angeles, 3.01–21.03.2010

„Kobieta jest symbolem Kościoła. A cerkiew i akt są do siebie podobne. Kształty barokowych kopuł przypominają kształt kobiecego ciała. Cerkiew i kobieta to królestwo boże na ziemi”.

**Jerzy Nowosielski**



The background of the page is a dark, almost black, abstract composition. It features several bright blue, glowing shapes that resemble stylized faces or masks, with some having prominent eyes. Interspersed among these are dark brown, elongated, teardrop-like shapes. The overall effect is one of high contrast and surrealism.

„ŚWIADOMOŚĆ MOJA ZOSTAŁA ZAATAKOWANA PRZEZ KOŁOSALNĄ WRĘCZ ILOŚĆ IKON, KTÓRE BYŁY PIERWSZORZĘDNYMI DZIEŁAMI SZTUKI. WRAŻENIE BYŁO TAK SILNE, ŻE TEGO SPOTKANIA Z NIMI NIGDY NIE ZAPOMNĘ. PATRZĄC, ODCZUWAŁEM PO PROSTU BÓL FIZYCZNY, KRĘCIŁO MI SIĘ W GŁOWIE, BRAKOWAŁO TCHU W PIERSIACH, NOGI ODMAWIAŁY POSŁUSZEŃSTWA. NIE BYŁEM W STANIE PRZEJŚĆ Z JEDNEJ SALI DO DRUGIEJ. BYŁY TO PIERWSZE W MOIM ŻYCIU ARCYDZIEŁA SZTUKI, KTÓRYCH ODDZIAŁYWANIA DOŚWIADCZYŁEM BEZPOŚREDNIO, A NIE ZA POŚREDNICTWEM REPRODUKCJI CZY FOTOGRAFII. (...) TAKICH PRZEŻYĆ SIĘ NIE ZAPOMINA. DO DZIŚ PAMIĘTAM TEN WSTRZĄS”.

JERZY NOWOSIELSKI

Działalność artystyczna Jerzego Nowosielskiego sytuowała się na styku skrajności – w swoich pracach starał się łączyć elementy sacrum i profanum, cielesności i duchowości, abstrakcję i figuratywność. Prezentowana praca należy do serii tworzonych na przestrzeni II połowy lat 70. „aktów czarnych” i powiela wykorzystywany często przez artystę motyw lustrzanego odbicia: „W obrazach tych Nowosielski postać kobiety umieszcza w płytkiej, jednoplanej przestrzeni, 'wycina' jej fragment ramą płótna, a następnie powiela. Powstaje w ten sposób kompozycja rytmiczna i symetryczna, zarazem jednak nigdy nie w pełni rytmiczna, o zawsze zachwianej osi symetrii. Obrazy te mają ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony wynika ona na pewno z kontrastów barwnych mocnej czerwieni i głębokiej czerni (w większości są to tzw. czarne akty), a z drugiej – z nietypowej, intrygującej kompozycji planu. Trudno dokonać analizy tych obrazów. Trudno odnaleźć punkt oparcia, wokół którego udałoby się uporządkować przedstawione elementy. Dopiero tytuł, zdradzający istnienie lustra, pozwala odczytać ledwo zasygnalizowany kształt ramy i daje klucz do odczytania obrazu” (Katarzyna Chrudzińska, *Speculum mundi – motyw lustra w twórczości Jerzego Nowosielskiego*, „Konteksty” 1996, nr 3-4, s. 24). Charakterystycznym zabiegiem dla obrazów z tego cyklu jest kadrowanie, pozostawiające widza w sferze niedopowiedzenia. Nie sposób rozsądzić, co jest odbiciem, a co rzeczywistością, ramy lustra zacierają się tak jak linia wyznaczające granice obrazu, przecinająca wpół przedstawione postaci. Czarne akty przypominają bardziej figury totemiczne, obiekty kultu. Mniej jest w nich prowokacyjnego erotyzmu znanego z „sadosochistycznych” kompozycji artysty z lat 50., a więcej kobiecej siły, mistyki ciała, sakralizacji samej kobiecości. Niewątpliwie kluczowym dla uformowania się artystycznego języka Nowosielskiego było zainteresowanie surrealizmem odzwierciedlające się w odważnych rozwiązaniach perspektywicznych i kompozycyjnych, spletające się z prowokacyjną śmiałością tematyczną cechującą ten nurt. Sam malarz był jednak przekonany, że bez kontaktu z religijną ortodoksją rezultaty jego recepcji sztuki nowoczesnej wyglądałyby zupełnie inaczej.

W latach 30. XX wieku często jeździł razem z ojcem kolejarzem z rodzinnego Krakowa do Lwowa. Na Ukrainie porażające wrażenie wywarło na nim pełne ikon ukraińskie muzeum we Lwowie. Tam, jak po latach wspominał, doznał duchowej i artystycznej iluminacji: „Świadomość moja została zaatakowana przez kolosalną wręcz ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrząc, odczuwałem po prostu ból fizyczny, kręciło mi się w głowie, brakowało tchu w piersiach, nogi odmawiały posłuszeństwa. Nie byłem w stanie przejść z jednej sali do drugiej. Były to pierwsze w moim życiu arcydzieła sztuki, których oddziaływanie doświadczyłem bezpośrednio, a nie za pośrednictwem reprodukcji czy fotografii. (...) Takich przeżyć się nie zapomina. Do dziś pamiętam ten wstrząs”. To przeżycie zdeterminowało całą jego życiową drogę życiową artystyczną: „Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum”. W ikonach przemówiła do niego siła duchowa, ale dostrzegł w nich też cechy pozwalające mu później połączyć je z nurtami ówczesnej awangardy. Fascynacja ikoną wyrobiła w artyście mistyczny stosunek do działalności artystycznej, który został jeszcze pogłębiony po rocznym pobycie w nowicjacie, w Ławrze Począjowskiej pod Lwowem. Jego własne „ikony”, uznane przez Mieczysława Porębskiego za przykłady „realizmu eschatologicznego”, świadczą o nieustannie ponawianych próbach przekraczania granic i łączenia w obrębie jednego dzieła sztuki na pozór sprzecznych idei, estetyk i znaczeń.

9 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923–2011

**Dziewczyny na promie, 1981**

olej/ płótno, 60 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "KOBIECY NA STATKU" | JERZY NOWOSIELSKI 1981'

estymacja:

**350 000 – 500 000 PLN**

76 600 – 109 500 EUR

**OPINIE:**

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

**POCHODZENIE:**

Polswiss Art, 2004

kolekcja prywatna, Szwajcaria

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**


Jerzy Nowosielski, Galeria Trzech Obrazów, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, 1982

**LITERATURA:**

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 573, s. 500 (il.)







Bezimienne podróźniczki, które przemierzają bezkresne wody, to ikoniczny motyw twórczości Jerzego Nowosielskiego. Statyczne, czarne postaci w negliżu, rytmicznie rozmieszczone na pokładzie, stoją tyłem do widza, wpatrzone w bezkresny horyzont. Stanowią osobliwą załogę. W charakterystyczny sposób pozbawione cech osobowych, hieratyczne i przez to niebywale tajemnicze pasażerki miały stanowić trawestację greckiego mitu o porwaniu Europy. Fenicka księżniczka, córka Agenora, uprowadzona przez Zeusa, matka pierwszych Europejczyków: króla Krety Minosa i walecznego Sarpedona, dająca początek naszemu kontynentowi, zaginęła bezpowrotnie.

Jednym z pierwszych tego typu przedstawień jest akwarela z 1951, na której malarz ukazał marynarzy torturujących porwane nagie postaci kobiet. Erotyczna scena o perwersyjnym charakterze w późniejszym okresie wyewoluowała w pełen niedopowiedzeń motyw nacechowany aurą refleksyjności. W pracy „Porwanie Europy” z 1976 Nowosielski umieszcza główną bohaterkę w centrum kompozycji. Zwrócona tyłem do widza, wpatruje się w dziób statku stawiającego czoło wzburzonemu morzu, a wokół niej w prostokątnych kwadratach, rozłożonych równomiernie z trzech stron kompozycji, niczym w stopklatkach, ukazane są migawki z podróży, którą odbywa. Postaci zdają się nie znać czasu: marynarze, którzy uprowadzili kobiety, już dawno zniknęli, one zaś, znudzone, zobojętniałe, przemierzają kolejne mile morskie, ich podróź wydaje się nie mieć początku ani końca.

Jerzy Nowosielski – choć w pełni zależny od czasu, w którym przyszło mu żyć, i środowiska – jest artystą wyosobnionym. To „wyosobnienie” daje o sobie znać bardzo wcześnie. Już jako nastolatek artysta przeżywa fascynację malarstwem ikonowym, zupełnie wtedy przez historię sztuki marginalizowanym. W krąg krakowskiej awangardy wchodzi bardzo wcześnie, jesienią 1940 roku, kiedy ma 17 lat i studiuje na jednym roku z Ewą Jurkiewicz, przyszłą żoną Tadeusza Kantora. Związki między artystami zacieśniają się od 1943 roku. Kantor wspominał po latach, że w czasie okupacji „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei” (Tadeusz Kantor, Teatr niezależny w latach 1942–1945, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1–4, 1963).

Jerzy Nowosielski wystawiał swoje prace razem z Grupą Młodych Plastyków w Krakowie i w Warszawie (w Klubie Artystów i Naukowców). Jeden z jego obrazów został w 1948 roku wystawiony w Nowym Jorku na wystawie organizowanej przez Fundację Kościuszkowską. Tego samego roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej osiem prac Nowosielskiego zajęło prawie całą ścianę galerii. Obecność artysty z entuzjazmem odnotowała wtedy krytyka, m.in. Helena Blum i młody, przyjaźniący się z Nowosielskim Mieczysław Porębski. Kiedy nasilała się socrealistyczna propaganda, Nowosielski, choć wcześniej należący do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, wystąpił z ostrym sprzeciwem. Po zwolnieniu Kantora z ASP dobrowolnie wycofał się z jej życia i za namową żony przeprowadził do Łodzi. Wrócił do Krakowa w 1956 roku na monograficzną wystawę w Domu Plastyków, tym samym, w którym Kantor niebawem wskrzesi Grupę Krakowską. Nowosielski malował w tym czasie nie tylko obrazy, lecz także polichromie dla kościołów i cerkwi. W sztuce artysty z tego okresu, dotychczas pozostającej pod silnym wpływem sztuki wschodniej, widać coraz wyraźniejsze fascynacje abstrakcją. Nasila się one na tyle, że w styczniu 1957 roku w ulotce towarzyszącej wystawie artysty w łódzkim CBWA wyznawał on: „W czasie pracy w ostatnim roku stwierdziłem, że wszelka figuratywność jest dla mnie przeszkodą w spontanicznym stwarzaniu efektów plastycznych, które by mnie w pełni zadowalały”. W ankiecie „Przeglądu Kulturalnego” z 25–30 kwietnia 1957 roku jako źródła inspiracji jednym tchem wymienia: „malarstwo staroegipskie, ikona bizantyjska XII–XV w., Tadeusz Kantor”.

Choć Nowosielski coraz częściej flirtuje w latach 50. z abstrakcją, krytyka nieustannie skupia się na prymitywizmie, rzeczowości i konkretności jego prac: „Surowy smak ikon – pisał Andrzej Osęka – tkwi może w intrygującej płaskości form, w sztywności konturu, jak też na pewno w antyestetycznym, obsesyjnym zamiłowaniu do pospolitych znamion codziennej roślinności, która każe artyście podkreślać krawieckie szczegóły jednorzędowych marynarek, szwy, szpiczaste kołnierzyki” (A. Osęka, Ikony, „Po Prostu”, nr 14, 1957). Jedną chyba Joanna Guze rozgryza wtedy tajemnicę Nowosielskiego. Píše: „(...) wbrew dość rozpowszechnionym opiniom, wartość malarstwa Nowosielskiego to nie ów wysilony nieco prymitywizm, ale po prostu sztuka malowania, którą Nowosielski opanował jak niewielu z jego pokolenia” (Joanna Guze, Jerzy Nowosielski, Salon „Po Prostu”, „Sztandar Młodych” nr 76, 30.03.1957).



Jerzy Nowosielski, *Dziewczyny na statku*, 1980



Jerzy Nowosielski, *Kobiety na statku*, 1980

10 †

**JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

**Pejzaż łódzki (Gimnastyczka) - praca dwustronna, 1951**

olej/piótno, 40 x 51 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Nowosielski 51'

sygnowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI'

estymacja:

**90 000 - 120 000 PLN**

19 700 - 26 300 EUR

**OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 150, s. 95 (il.)



11 † Ω

## **JAN TARASIN**

1926-2009

**"Sytuacja", 1980**

akryl/plótno, 100 x 72 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 80'

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

19 700 – 26 300 EUR

**POCHODZENIE:**

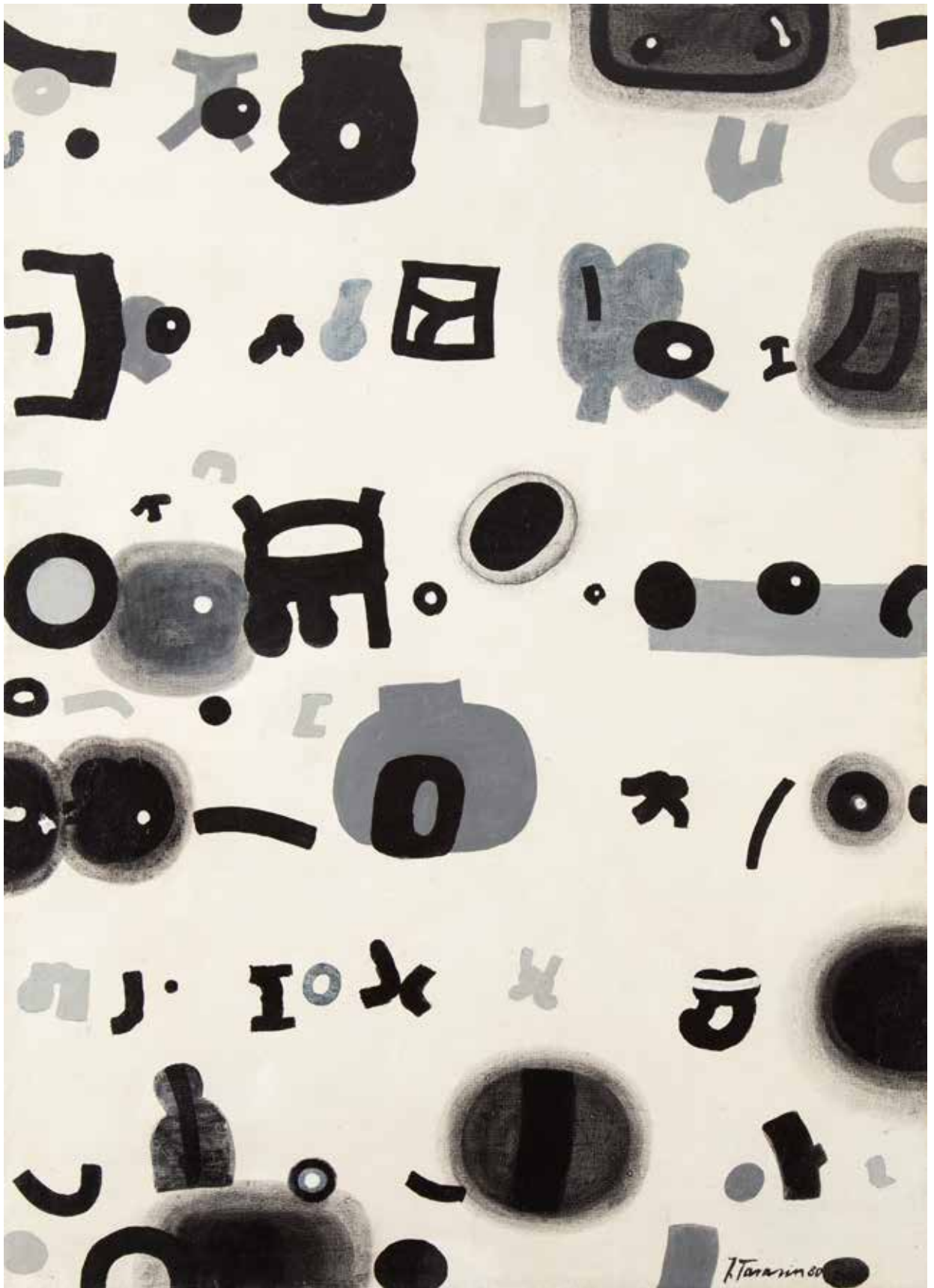
kolekcja prywatna, Europa

**WYSTAWIANY:**

Escapes: Polish Art in the Communist Era, wystawa w LMU | LA Laband Gallery,  
Los Angeles, 30.01-21.03.2010

„(...) Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'”.

**Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, źródło: [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com)**




Świadomość istnienia dwóch wymiarów – obiektywnego i subiektywnego, poszukiwanie ich zgodności, studium dualizmu, malarskie oksymorony, lawirowanie między mimetyzmem a abstrakcją, rozważania na temat natury rzeczywistości, która jest jednocześnie repetytywna i zmienna to główne wątki podejmowane przez Jana Tarasina w praktyce artystycznej. Z jednej strony figuralność nierozzerwalnie związana z narracją, próba zduplikowania rzeczywistości, z góry skazana na niepowodzenie w obliczu niemożności uchwycenia zmiennej natury świata. Z drugiej dążenie do abstrakcji, próba przełożenia doświadczenia świata fizycznego na obraz – rytm niedookreślonych form. Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zgubienia własnego rytmu, rozpadu lub zaniku było dla artysty sposobem uchwycenia rzeczywistości na „gorącym uczynku”. Porównywał ten proces do „wystukiwania nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie”.

Okres, z którego pochodzi prezentowana praca to czas, w którym formuła malarstwa Tarasina ulega niewielkim przekształceniom – przedstawione na płótnach nieliczne przedmioty powiększają się, pęcznieją, nabierają coraz bardziej abstrakcyjnych, organicznych kształtów, emanują barwną aurą. Zbliżone kadry przywodzą skojarzenia z kompozycjami znanymi z malarstwa i grafiki Dalekiego Wschodu – sam Tarasin zarówno w formule artystycznej, jak i filozoficznych refleksjach nawiązywał do buddyjskich maksym: „Tyle samo jest świata w kurzu, co w bezmiarach kosmosu”. W płótnach tego okresu na pierwszy plan wysuwa się ich wymiar duchowy, w przeciwieństwie do wcześniejszych prac zakomponowanych na poddany systematyzacji i rytmizacji kształt partytury, w płótnach z lat 80. do głosu dochodzą przede wszystkim wzajemne energetyczne napięcia zdynamizowanych przedmiotów i nasyconych barw – „Znaki rozwijają się, rozspują... Interesują mnie nie tyle ich kształty, ile to, co się pomiędzy nimi dzieje. (...) Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. Rządzą nami obawa wobec świata i ciekawość, jaką on budzi. Boimy się go, bo nam zagraża. Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częścią” – mówił artysta.

W twórczości Jana Tarasina realizm zaczął stopniowo ustępować nowemu językowi już w II połowie lat 50. Przedmioty zaczęły wówczas stopniowo tracić podobieństwo do swoich realistycznych pierwowzorów, wyzbywając się sukcesywnie aluzyjności, powierzchownych skojarzeń i nabierając własnych, odrębnych cech. Pojawiły się mniej lub bardziej usystematyzowane układy elementów, które artysta nazywał po prostu „przedmiotami” i umieszczał w bliżej nieokreślonej, abstrakcyjnej przestrzeni, często zasugerowanej wyłącznie pojedynczym kolorem lub jego gradacją. Bardziej niż zjawiska określone interesowały Tarasina przestrzenie niedopowiedziane. Z czasem prace nabrały podobieństwa do kaligrafii, co było pokłosiem podróży w latach 60. do Chin i Wietnamu w ramach stypendium i fascynacji tamtejszą kulturą i filozofią. Mniej więcej w tym okresie dzieła artysty zaczęto prezentować publiczności międzynarodowej, na wystawach m.in. w Paryżu i Holandii. W pracach z lat 70. dominowały już elementy-znaki umieszczone na neutralnym, wyabstrahowanym jasnym tle. Dalsza droga artystyczna polegała w dużej mierze na konsekwentnym rozwijaniu wypracowanego języka artystycznego, pogłębionej eksploracji relacji przedmiotów między sobą oraz ich dynamiki, budowania sekwencji z odrealnionych kształtów, zapisie rzeczywistości za pomocą autorskiego alfabetu. Znaki Tarasina to dynamiczny zapis rzeczywistości, w którym osiąga maksymalną syntezę pojęć i rzeczy oraz unaocznia system ich wzajemnych zależności. Podjętą tematykę artysta realizował nie tylko na polu malarstwa i grafiki. Był także fotografem oraz eseistą.







„NIE CHCĘ (...) ŻEBY TO, CO ROBIE, MIAŁO BEZPOŚREDNIE  
ODNIESIENIA DO JAKIEGOŚ GOTOWEGO TWORU NATURY.  
ZAJMUJĘ SIĘ 'PRZEDMIOTAMI' NA WIELU PIĘTRACH  
ICH ODPRZEDMIOTOWIENIA”.

JAN TARASIN

12 †

## MARIA JAREMA

1908-1958

### Kompozycja, 1955

monotypia, tempera/papier naklejony na płótno, 86 x 60,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MARIA JAREMA | 1955'

estymacja:

**600 000 - 800 000 PLN**

131 300 - 175 100 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja artystki

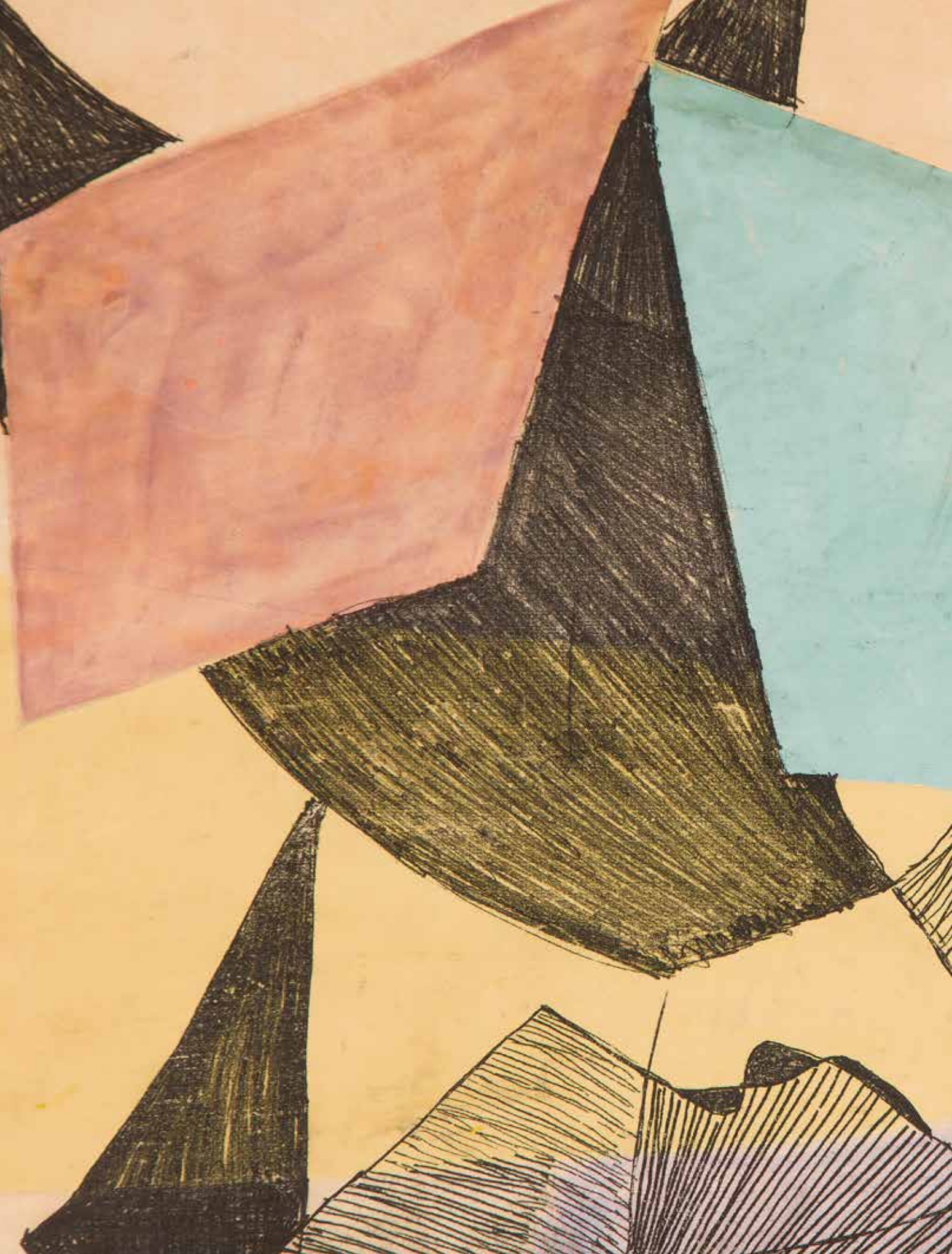
Galeria Zapiecek, Warszawa

kolekcja prywatna, Kraków

„U Jaremów ciągle rodzili się chłopcy. Było ich czterech.  
A potem urodziły się bliźniaczki Marysia i Bronisława.  
Marysia była stanowcza, energiczna. Ona była chłopcem.  
Rządziła całą rodziną. Chodziła w spodniach, w kaszkiecie.  
Marysia była pierwszą dziewczyną w Krakowie, która  
chodziła w spodniach”.

**Erna Rosenstein**





Wielobarwne monotypie tworzone przez Marię Jareme w drugiej połowie lat 50. XX wieku to najprawdopodobniej szczytowy punkt jej osiągnięć w dziedzinie malarstwa. Szczególny status tych niezwykle kolorowych obrazów zdaje się podkreślać fakt, że ich powstawanie, jak i powstawanie całej sztuki artystki przerwała jej przedwczesna śmierć. Były to zatem prace późne, ale jednocześnie dojrzałe i odznaczające się wysoką wartością artystyczną.

Prezentowana praca powstała niespełna 3 lata przed przedwczesną śmiercią artystki. Śmiercią tym bardziej przygnębiającą, że Maria Jarema znajdowała się wówczas u szczytu swoich sił twórczych. To właśnie w II połowie lat 50. powstały te prace, które zalicza się do najlepszych w jej dorobku. Świadoma już nieuleczalnej choroby artystka pracowała ze wzmoczoną intensywnością, jakby w obawie, że nie uda jej się zrealizować wszystkich koncepcji. Powróciła wówczas do rzeźby, w malarstwie natomiast skupiła się na zgłębianiu problematyki ruchu i przestrzeni.

W liście do Tadeusza Kantora Jarema pisała: „Podstawowym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność, ani bezinteresowność, ani fantazja, ani oryginalność jak to się mówi ‘za wszelką cenę’ – ale prawo dochodzenia malarza bez zastrzeżeń, do ostatnich granic samego siebie. Swoje własne ‘ja’ – to dla każdego zagadnienie najbardziej pełne wątpliwości i najmniej dostępne”. Tę opinię dobrze ilustruje twórczość artystki II połowy lat 50. Jednym z kluczowych jej wyróżników jest technika monotypii, którą Jarema posługiwała się od 1951. Jej zastosowanie w połączeniu z temperą poprzez nawarstwienie planów pozwalało artystce na uzyskanie wrażenia głębi i ruchu przestrzeni w obrazach. Wpływ na te prace miał niewątpliwie pobyt artystki w Paryżu w 1956, gdzie rok wcześniej w galerii Denise René rozkwit przeżywała sztuka kinetyczna. Jarema zetknęła się wówczas z twórczością takich artystów, jak Nicolas Schöffer, Yacov Agam, Jean Tinguely, Victor Vasarely, Jean Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay czy Sonia Delaunay. Artystka zanotowała wówczas: „W Paryżu zaintrygowały mnie bardzo oglądane w galeriach obrazy ‘ruchowe’. Nie chodzi tu o znany nam ruch iluzyjny, ale o realny ruch elementów obrazu, w jednym przypadku wywołany ukrytym mechanizmem, w drugim zmianami usytuowania się przechodzącego widza, czyli oka w stosunku do obrazu. Realizatorzy pierwszego typu to Tinguely i Malina; drugiego Vasarely, Agam, Soto”. Efemeryczne formy w obrazach Jaremy odbite w technice monotypii kontrastują z syntetycznymi, zgeometryzowanymi plamami barwnymi naniesionymi temperą. „Aluzje cieleśne zanikają. Kapryśna płatnina fragmentarycznych postaci ustępuje miejsca abstrakcyjnemu porządkowi kształtów. Dynamiczne formy, niekiedy płynne i liryczne, niekiedy zaś niespokojnie rozedrgane, przypominają nałożone na siebie wielobarwne szkieleta. Mnogość wariantów i zmienność rządzących nimi rytmów zamyka czasoprzestrzeń w dwóch wymiarach obrazu. Precyzyjne i klarowne, a równocześnie arcy-malarskie prace artystki z lat najpóźniejszych spotkały się z wielkim uznaniem” (Agata Małodobry, Maria Jarema, Kraków 2008, s. 26).

Ukoronowaniem sukcesów był udział Marii Jaremy w Biennale w Wenecji w 1958, gdzie jej prace znalazły się obok obrazów Artura Nacht-Samborskiego i Wacława Taranczewskiego. Spośród polskich artystów nagroda przypadła jedynie Marii Jaremie. W większości pawilonów prezentowano prace z nurtu informel, do głosu zaczynało dochodzić również malarstwo materii. Poetyckie, wyważone kompozycje Jaremy stanowiły na tym tle zjawisko całkowicie odrębne. W krakowskim środowisku artystycznym indywidualność i siła charakteru Marii Jaremy zaznaczyły się wyjątkowo silnie. Jak pisała Helena Blum: „jej aurytet był nienaruszalny. Obok zalet umysłu i serca cechowało Marię niezwykle poczucie moralności, zwłaszcza w sprawach artystycznych; umiała rozstrzygać wszelkie dyskusje, kontrowersje i spory. Pewna była słuszności swoich własnych przekonań, lecz szanowała również osiągnięcia swoich kolegów, zwłaszcza z Grupy Krakowskiej. W restytuowanej Grupie Krakowskiej, w której była jednym



Maria Jarema i Kornel Filipowicz, 1940. fot. archiwum rodziny artystki

z nielicznych przedstawicieli przedwojennej formacji, ceniono ją również za własną orientację artystyczną. Przypomnieć należy, że były to lata pookupacyjne, kiedy przyszedł czas na rozbudzenie życia artystycznego, na podjęcie decyzji i wybór drogi. Analogiczna sytuacja zaistniała zresztą po 1945 w Paryżu, oczywiście w innych rozmiarach, w kolosalnym napięciu”. (Maria Jarema, Wspomnienia i komentarze, Kraków 1992, s. 37).

Choć monotypie wydają się manifestacjami czystej formy malarskiej, sztuka Jaremy mniej lub bardziej zawsze odnosiła się do rzeczywistości społecznej i polityki. Zupełnie inaczej wyglądało to w latach 30., gdy młoda artystka odbywała artystyczne studia i angażowała się w nielegalny wówczas ruch komunistyczny, inaczej powiązanie jej sztuki z polityką wyglądało 20 lat później, w czasach tzw. odwilży. Był to czas rozluźnienia polityki kulturalnej w PRL, co dało artystom i artystkom większą swobodę tworzenia, a przede wszystkim pozwoliło podjąć wątki, które w I połowie lat 50. nie mogły pojawić się w twórczości prezentowanej na oficjalnych pokazach sztuki. Dotyczy to przykładowo twórczości abstrakcyjnej. Jak miała już wcześniej zauważyć artystka: „Abstrakcjonizm, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi, pozbawiając go tematu, który tak często pochłaniał bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką” (Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, Wrocław 1998, s. 124). W zacytowanej wypowiedzi zwraca uwagę wyrażenie „odruch samoobrony sztuki”. Stwierdzenie to można odnieść do twórczości Marii Jaremy, która powstawała w opozycji do narzuconego przez władzę komunistyczną socrealizmu, w którym artystka nie brała udziału, przez co również nie wystawiała w trakcie jego trwania. Słowa te pozostawały aktualne poniekąd również wówczas, gdy powstawały jej monotypie, które – podobnie jak całą twórczość abstrakcyjną powstającą w czasach odwilży – traktuje się jako sposób „odreagowania” socrealizmu, gest artystycznej wolności po okresie kulturalnego zniewolenia.



Pracownia Marii Jaremy, © Anka Ptaszkowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.  
Kompozycja z 1955 jest druga od lewej strony



**cricot 2**

STUDIA CRICOT 2

przy PZAP

HAIWE

STUDIA CZYLI GOSPE WPSLU

PREMIUM

W DNIU WYKONANIA PRACY WYKONANO W DNIU

13 †

## **TERESA PAĞOWSKA**

1926-2007

### **"Magiczna grupa II", 1979**

olej/piótno, 150 x 140 cm

sygnowany l.g. monogramem autorskim: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1979 I

MAGICZNA GRUPA II | 150 x 140' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

**180 000 – 260 000 PLN**

39 400 – 56 900 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Europa

„Obrazy Pağowskiej robią na mnie duże wrażenie. Z aluzyjnych konstrukcji plastycznych, które śmiało można nazwać abstrakcją, błysnie raptem przejmująco rozedrgana pulsem płaszczyzna ludzkiej skóry, spomiędzy meandrów wysmakowanych form skoczą nagle do oczu cienie skręconego boleśnie ciała. Pağowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności i zapisania jej na płótnie zawartym w prostokącie ramy”.

**Tadeusz Konwicky**







Teresa Pagowska, 1966 r., fot. Mariusz Szyperko / PAP

# „KIEDY MALUJĘ, PO PROSTU FRUWAM. ALBO WPADAM W ROZPACZ. LETNIE UCZUCIA NIE DOTYCZĄ WIELKIEJ SZTUKI”.

TERESA PĄGOWSKA

Zdarzenia w obrazach Pągowskiej zawsze świadczą o głębszej analizie i przeżyciu emocjonalnym. Przez swoją niedomknięcie, brak cudzysłowu, umożliwiają widzowi wejście w dialog i budowanie własnej narracji. Podobnie w prezentowanej pracy „Małuczna grupa II” z 1979. Jeden z najczęściej występujących w obrazach artystki motyw – umieszczona centralnie postać, pozbawiona cech indywidualnych, na pół rzeczywista, na pół efemeryczna stoi w spazmatycznej pozie w otoczeniu bliżej nieokreślonych współtowarzyszy.

Formalnie praca nawiązuje do najbardziej cenionych obrazów artystki powstałych na przełomie lat 60. i 70., kiedy jej malarstwo zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowno, ludzkiej (głównie kobiecej) figury ukazywanej często w nieoczekiwanych, dynamicznych, nierzadko tanecznych, układach. Obrazy Pągowskiej cechuje lapidarność formy. Historie w nich przedstawione mają charakter anegdotyczny, opowiedziane są językiem poetyckiego skrótu. Rolę kluczową odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka, będąca czasem osią wydarzeń, a niekiedy tylko ich świadkiem.

Tym, co od zawsze cechowało prace Teresy Pągowskiej, była również nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła jej malarstwo z tradycją kolorystyczną, kontynuowaną przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała w latach 1950–64. Największy bodaj wpływ miała na artystkę współpraca ze związanym również z gdańską uczelnią Piotrem Potworowskim. Jednak tym, co odróżniało malarstwo Pągowskiej od prac, chociażby Potworowskiego, był dominujący motyw jej twórczości, na który obrała figurę ludzką.

Ta artystyczna deklaracja zbliżyła ją do grona twórców związanych z nurtem nowej figuracji. Za granicą kierunek ten ukształtował się za sprawą wystawy „New Images of Man” w nowojorskim MoMA w 1959, której kuratorem był Peter Selz. „Wydarzenia mające wpływ na złożoność ludzkiej egzystencji w połowie XX wieku wywołały daleko głębsze poczucie osamotnienia i niepokoju. Obraz człowieka, który wyłania się z tych uczuć, niekiedy pokazuje godność, czasem desperację, zawsze zaś objawia wyjątkowość jednostki w konfrontacji z przeznaczeniem. Artyści zamiast formalnej struktury za punkt wyjścia przyjęli ludzkie dylematy. Bardziej niż esencja formy frapuje ich egzystencja”. Ten krótki cytat zaczerpnięty ze wstępu Selza do katalogu wystawy doskonale ilustruje pobudki twórców i charakteryzuje nową ikonografię, która

wkrótce dotrzeć miała także do Polski – kraju, gdzie egzystencjalne rozterki spotęgowane były doświadczeniem wojny i jej reperkusjami. Prekursorską postawę reprezentowali Andrzej Wróblewski, Bronisław Wojciech Linke czy Jan Lebenstein, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci przejawiali już w latach politycznej odwilży.

Teresa Pągowska, obok członków krakowskiej grupy Wprost, Janusza Przybylskiego czy Marka Sapetty, znalazła się w gronie artystów, którzy w latach 60. przekuli tę tendencję w jeden z najważniejszych w powojennej sztuce artystycznych manifestów na rzecz sztuki przedstawiającej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne. „Teresa Pągowska maluje swoje obrazy od dawna w podobny, oszczędny sposób. Od zawsze czyni oszczędności dwojakiego rodzaju: na farbach i na formach. Nie daje się ich porównywać, ale obie są równie ważne. Miłoścy do szarego płótna sprawia, że malarka nieledwie z bólem pokrywa je farbami. Może najchętniej pozostawiłaby je nietkniętym, ale wtedy nie wiedzielibyśmy, jak wyglądają jej obrazy. (...) Owa lekka, barwna mgła, to może najbardziej specyficzna malarska cecha Pągowskiej. Barwne zestawienia bezbłędnie wydobywają to, co niezbędne. Druga oszczędność to forma, sprowadzana często tylko do znaku, do najbardziej niezbędnych sygnałów, koniecznych, by nie osunąć się w całkowitą abstrakcję. Wrażliwość kolorystyczna rodem z koloryzmu i doświadczenia ‘nowej figuracji’ w sposobie traktowania ludzkiej postaci, tworzyły od lat fundament malarskiego sposobu Pągowskiej. W ostatnio tworzonych, owych niewielkich, obrazowych ‘portretach przedmiotów’ (...), świadome ograniczenie do minimum i upraszczanie sposobu tworzenia, do złudzenia przypomina wierszowo-kaligraficzną specyfikę japońskiego haiku. O prostych, zwykłych zdarzeniach pisać, rysując, językiem prostym, choć to nie znaczy, że niewyszukanym. Te obrazy mają charakter odmienny od dotychczas znanego. Domowy i przydomowy katalog tematów: pies, czajniczki do herbaty, klucze, szklanki, filiżanki, patera z owocami, krzesła; a przed domem: koty (bardzo dużo kotów), psie pary, ptaki zlatujące się do drzewa, kownewka. Można nie opuszczać czterech ścian własnego domu i malować najświetniej. Można stać przed najpiękniejszymi pejzażami tego świata i pozostać w swej sztuce zupełnie niemym. Malarstwo, jak i każda inna sztuka płynie ze środka, z wnętrza, które u Pągowskiej zdaje się być nieograniczone w swym bogactwie” (Bogusław Deptuła, Teresa Pągowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 2001, s. 13–15).

14 †

## **TERESA PAĞOWSKA**

1926-2007

**"W lustrze"**, 2001

akryl, tempera/plótno, 145 x 135 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'TP 2001'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 2001 W LUSTRZE 145 x 135 | Pağowska' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

**140 000 - 200 000 PLN**

30 700 - 43 800 EUR

### **LITERATURA:**

Teresa Pağowska. Przesypywanie czasu/Malarstwo. Measuring Time/Paintings/1962-2006, wstęp Krzysztof Musiał, Warszawa 2008, s. 100, poz. 84 (il.)

„Myślę, że całe malarstwo Pağowskiej jest jak pocałunek pozostawiony na chustce, jak odcisk, jak ślad. Ulotne i ezoteryczne, zaledwie zahaczone na powierzchni plótna. Można by powiedzieć, że Pağowska zatrzymuje obraz w momencie, w którym inni malarze byliby skłonni go dopiero zacząć. A jednak powierzchnie obrazów Pağowskiej mają magię i dźwięk, nie mówiąc o walorach czysto dekoracyjnych”.

**Mariusz Rosiak**



15 †

## **TADEUSZ BRZozowski**

1918-1987

### **"Huncwoty", 1966**

olej/ płótno, 151 x 119 cm

sygnowany, datowany i opisany na bieżym: 'T. BRZozowski | 151 x 119 | "HUNCWOTY" 1966'  
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

**550 000 – 700 000 PLN**

120 400 – 153 200 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja Jean-Marie Drot, Paryż

Polswiss Art, 2017

kolekcja prywatna, Europa

#### **WYSTAWIANY:**

Brzozowski, wystawa indywidualna, Galerie Lambert, Paryż 14.04-9.07.1966

#### **LITERATURA:**

Brzozowski, katalog wystawy, Galerie Lambert, wstęp Edouard Jauer, Paryż 1965, s. nlb.

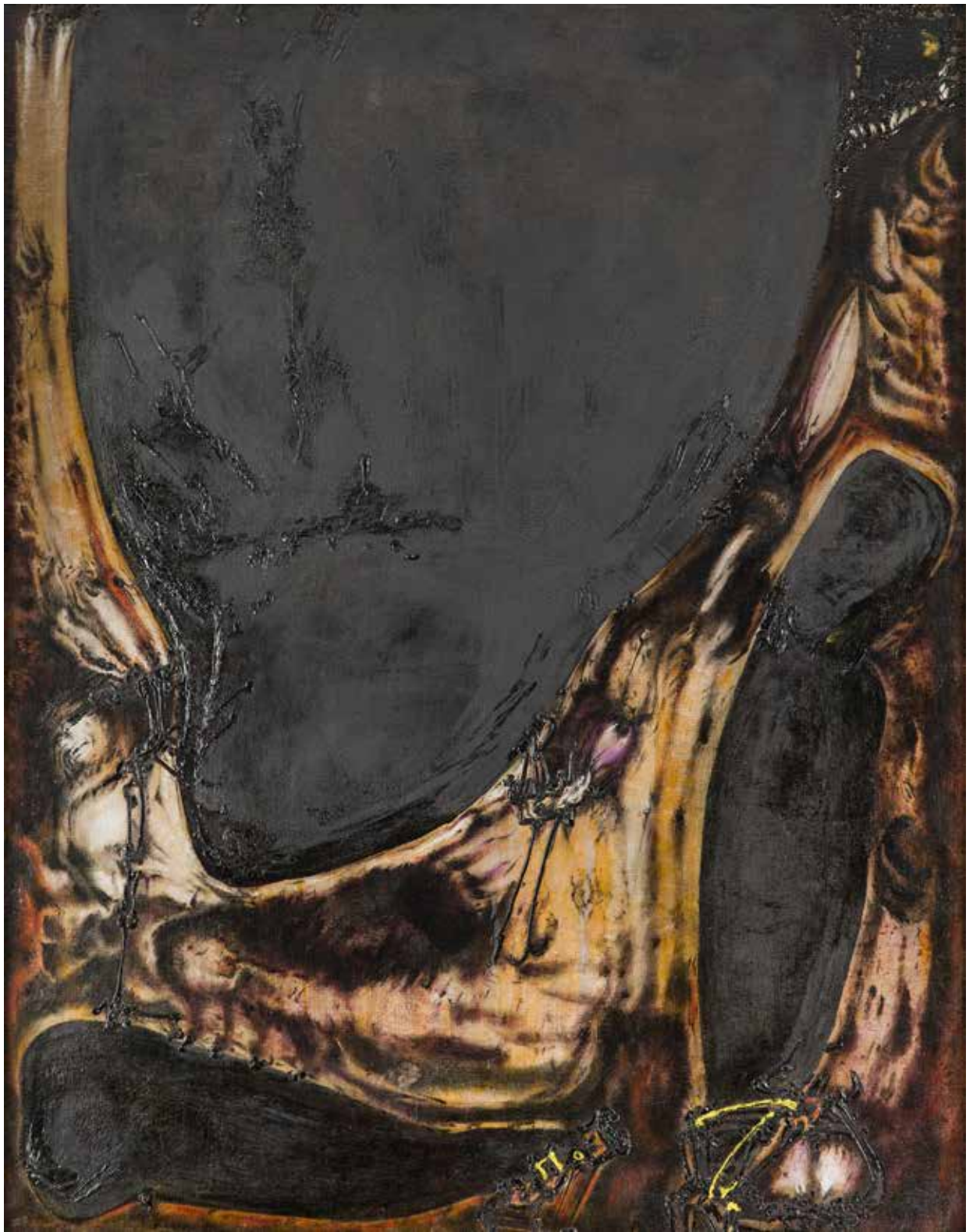
Jacques Lambert, Cimaises parisiennes, „Combat”, 1966, 27.06.1966

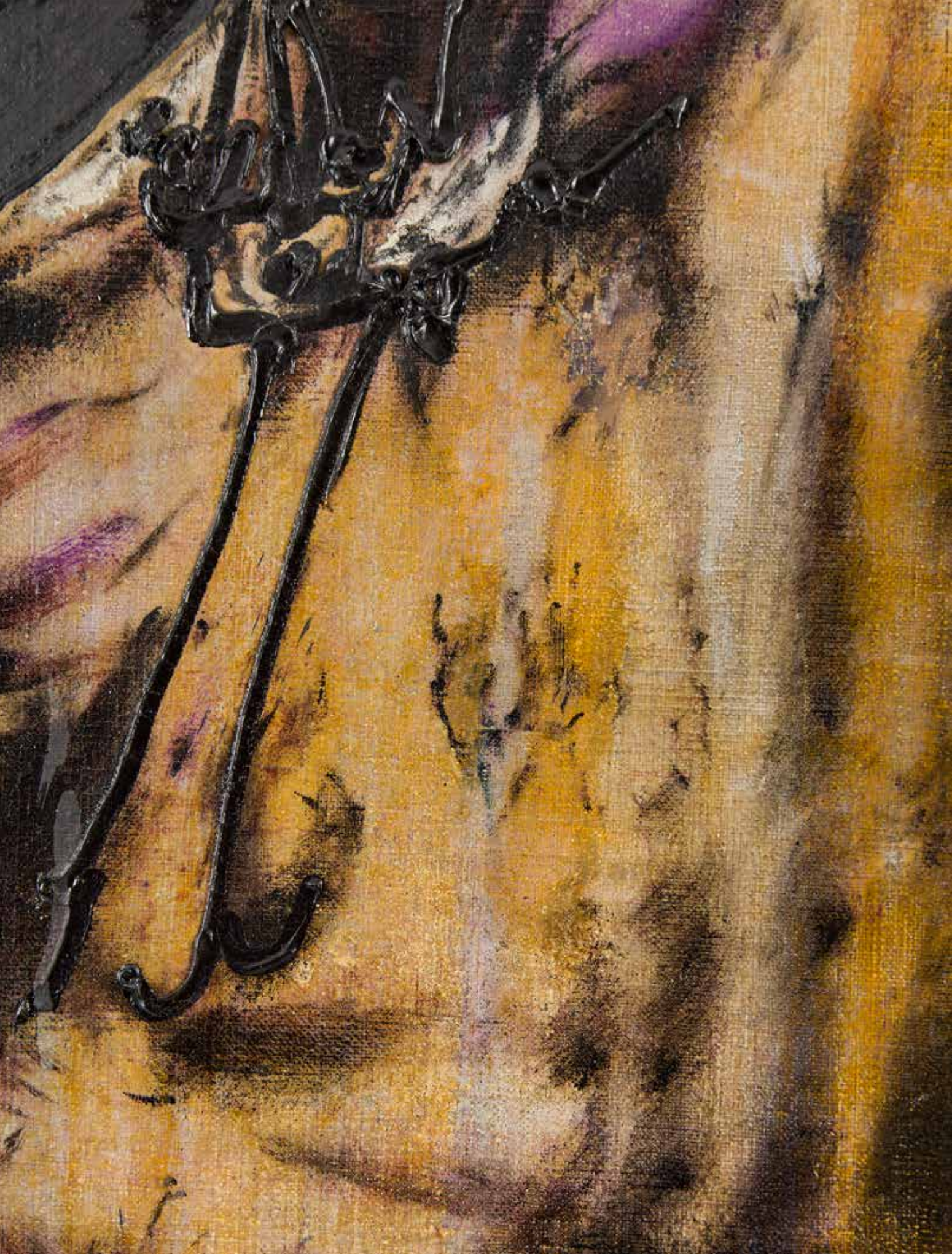
Frederic Megret, En Pologne, les peintres abstraits gagnent maintenant leur vie

(Z Tadeuszem Brzozowskim rozmawia...), „Figaro Litteraire”, lipiec 1960

Happening pour objets, „Arts”, nr 41, 1966

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, nr kat. 174

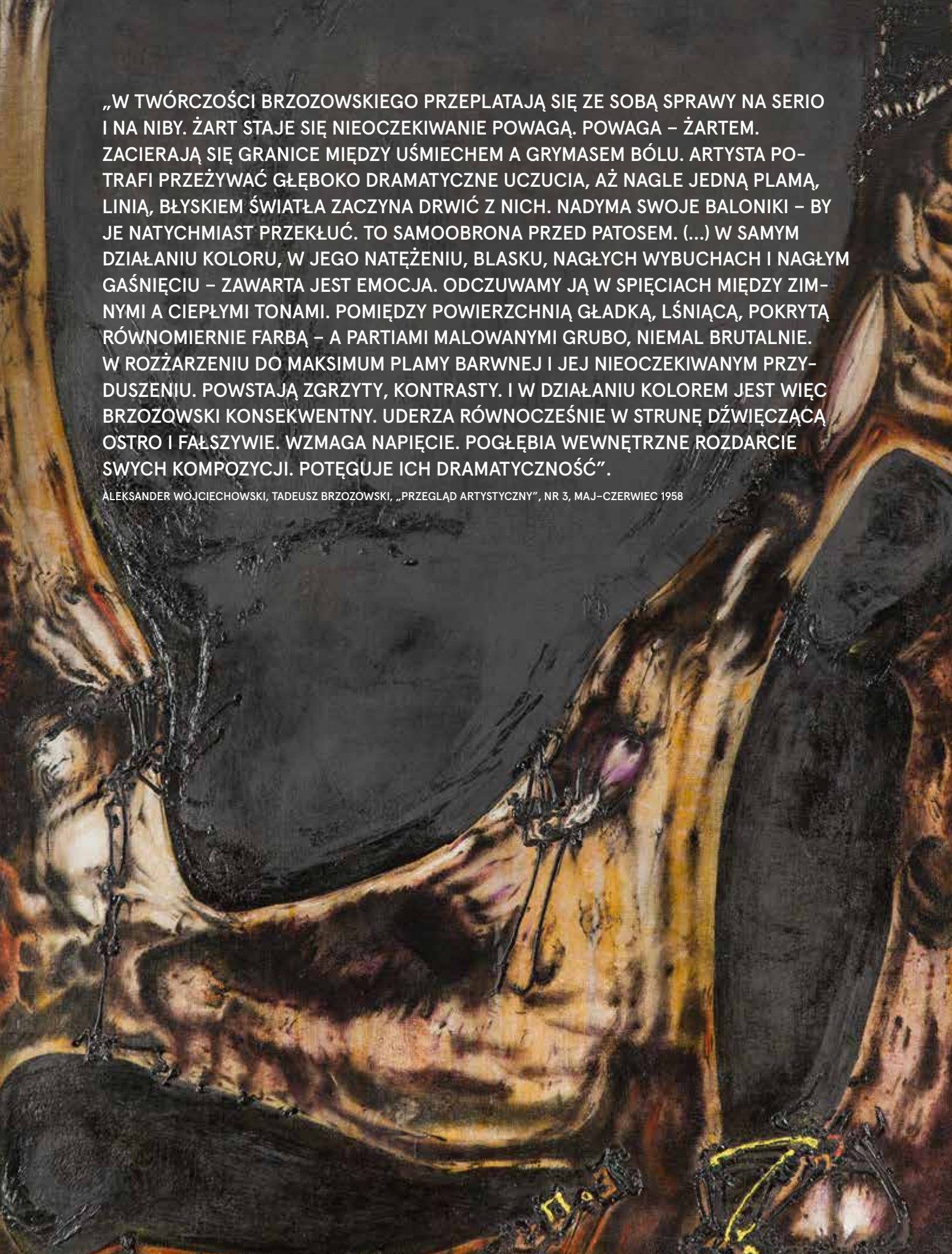


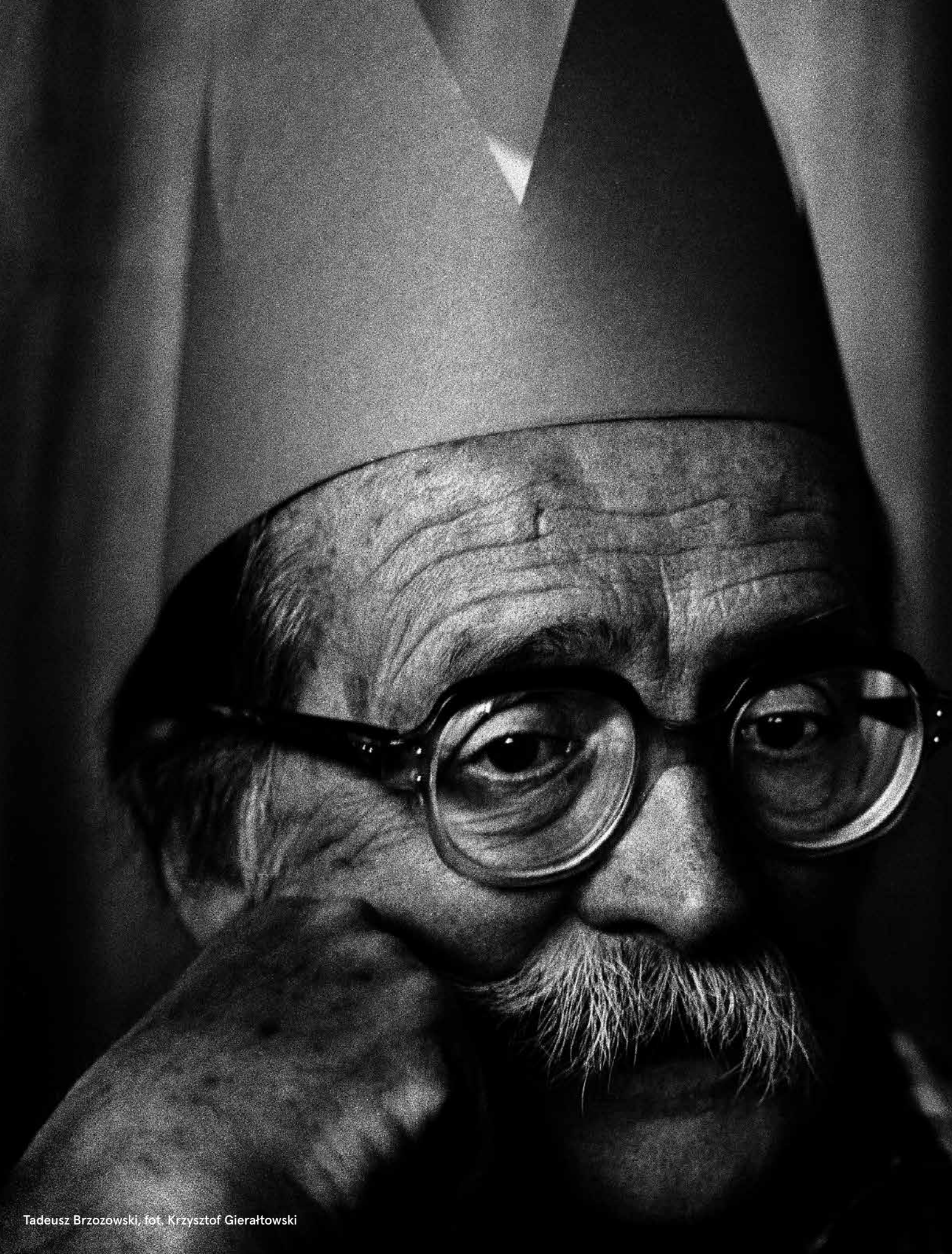




„W TWÓRCZOŚCI BRZOWSKIEGO PRZEPLATAJĄ SIĘ ZE SOBĄ SPRAWY NA SERIO I NA NIBY. ŻART STAJE SIĘ NIEOCZEKIWANIE POWAGĄ. POWAGA – ŻARTEM. ZACIERAJĄ SIĘ GRANICE MIĘDZY UŚMIECHEM A GRYMASEM BÓLU. ARTYSTA POTRAFI PRZEŻYWAĆ GŁĘBOKO DRAMATYCZNE UCZUCIA, AŻ NAGLE JEDNĄ PLAMĄ, LINIĄ, BŁYSKIEM ŚWIATŁA ZACZYNA DRWIĆ Z NICH. NADYMA SWOJE BALONIKI – BY JE NATYCHMIAST PRZEKŁUĆ. TO SAMOOBRONA PRZED PATOSEM. (...) W SAMYM DZIAŁANIU KOLORU, W JEGO NATĘŻENIU, BLASKU, NAGŁYCH WYBUCHACH I NAGŁYM GAŚNIĘCIU – ZAWARTA JEST EMOCJA. ODCZUWAMY JĄ W SPIĘCIACH MIĘDZY ZIMNYMI A CIEPŁYMI TONAMI. POMIĘDZY POWIERZCHNIĄ GŁADKĄ, LŚNIACĄ, POKRYTĄ RÓWNOMIERNIE FARBĄ – A PARTIAMI MALOWANYMI GRUBO, NIEMAL BRUTALNIE. W ROZŻARZENIU DO MAKSYMUM PLAMY BARWNEJ I JEJ NIEOCZEKIWANYM PRZYDUSZENIU. POWSTAJĄ ZGRZYTY, KONTRASTY. I W DZIAŁANIU KOLEM JEST WIĘC BRZOWSKI KONSEKWENTNY. UDERZA RÓWNOCZEŚNIE W STRUNĘ DŹWIĘCZĄCĄ OSTRO I FAŁSZYWIE. WZMAGA NAPIĘCIE. POGŁĘBIA WEWNĘTRZNE ROZDARCIE SWYCH KOMPOZYCJI. POTĘGUJE ICH DRAMATYCZNOŚĆ”.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI, TADEUSZ BRZOWSKI, „PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY”, NR 3, MAJ-CZERWIEC 1958





# UPRZEDMIOTAWIAM SAM TYLKO TYTUŁ OBRAZU

Choć były inspirowane w głównej mierze francuskim nadrealizmem, obrazy Tadeusza Brzozowskiego formalnie zbliżyły się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, tasyzizm rozpalony wyobraźnią Brzozowskiego podobnie jak większości 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 tasyzystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi” – pisał Jerzy Tchorzewski. W końcu lat 50. zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobjdeja, Tchorzewskiego, 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, Kobjdeja, 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. „Upprzedmiotawia 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 wniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. „Huncwoty”, „Egzercyrka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymer”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji obrazuje stosunek Brzozowskiego do sztuki. Specyficzny język, niezrozumiałe dla laika zwroty, były charakterystyczne dla zaboru austriackiego, gdzie słowa niemieckie łączono z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniło się to w mowie koszarowej – językiem użytym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie były spolszczane i tworzone nowe wyrażenia. I tak niemiecki termin „Hundsfott” oznaczający łajdaka, łotra czy tchórze, stał się „huncwotem”.

Sam artysta 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 – 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 jakieś takie często głupkowate...” (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24).

U progu lat 60. nastąpił rozwój międzynarodowej kariery Brzozowskiego. W 1960 został nominowany do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski dystansował się jednak od zamętu, pozostał w Zakopanem, odrzucając propozycję przeprowadzki do Paryża.

Jego stosunek do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. był ambiwalentny. Z jednej strony był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej, mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych po temu starań. W 1961 równoległe z przygotowaniem do przełomowej dla polskiego środowiska artystycznego zbiorowej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA Brzozowski nawiązał dzięki tamtejszemu kuratorowi Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kashmir Gallery. Ponieważ malował stosunkowo niewiele, nie zdecydował się 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, Stanisławem Horno-Popławskim i Eugeniuszem Eibischem.

16 †

## **JAN TARASIN**

1926-2009

**"Brzeg", 1965**

olej/piótno, 135 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1965 | "BRZEG"'

obok wskazówka montażowa

estymacja:

**140 000 – 200 000 PLN**

30 700 – 43 800 EUR

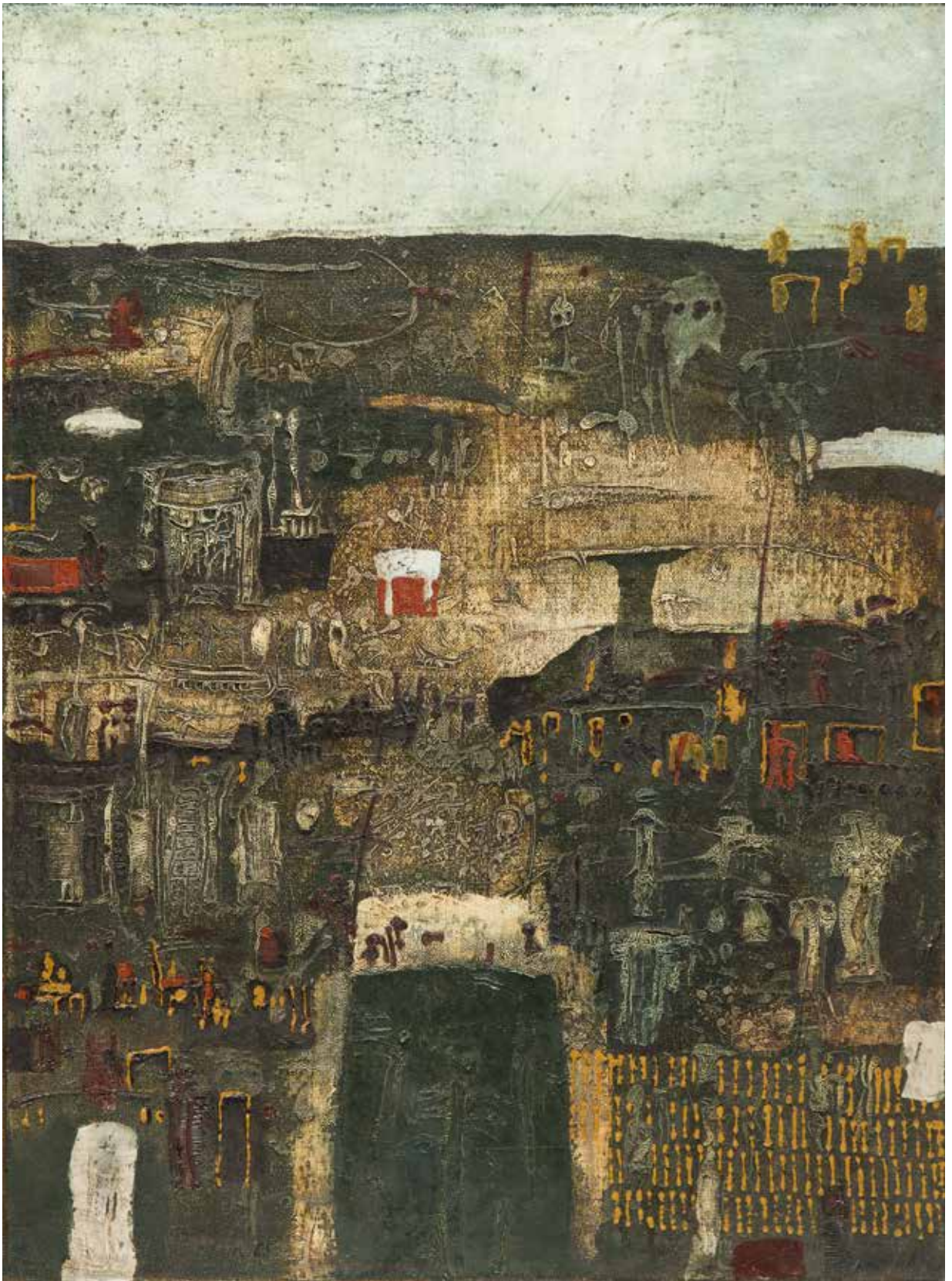
### **POCHODZENIE:**

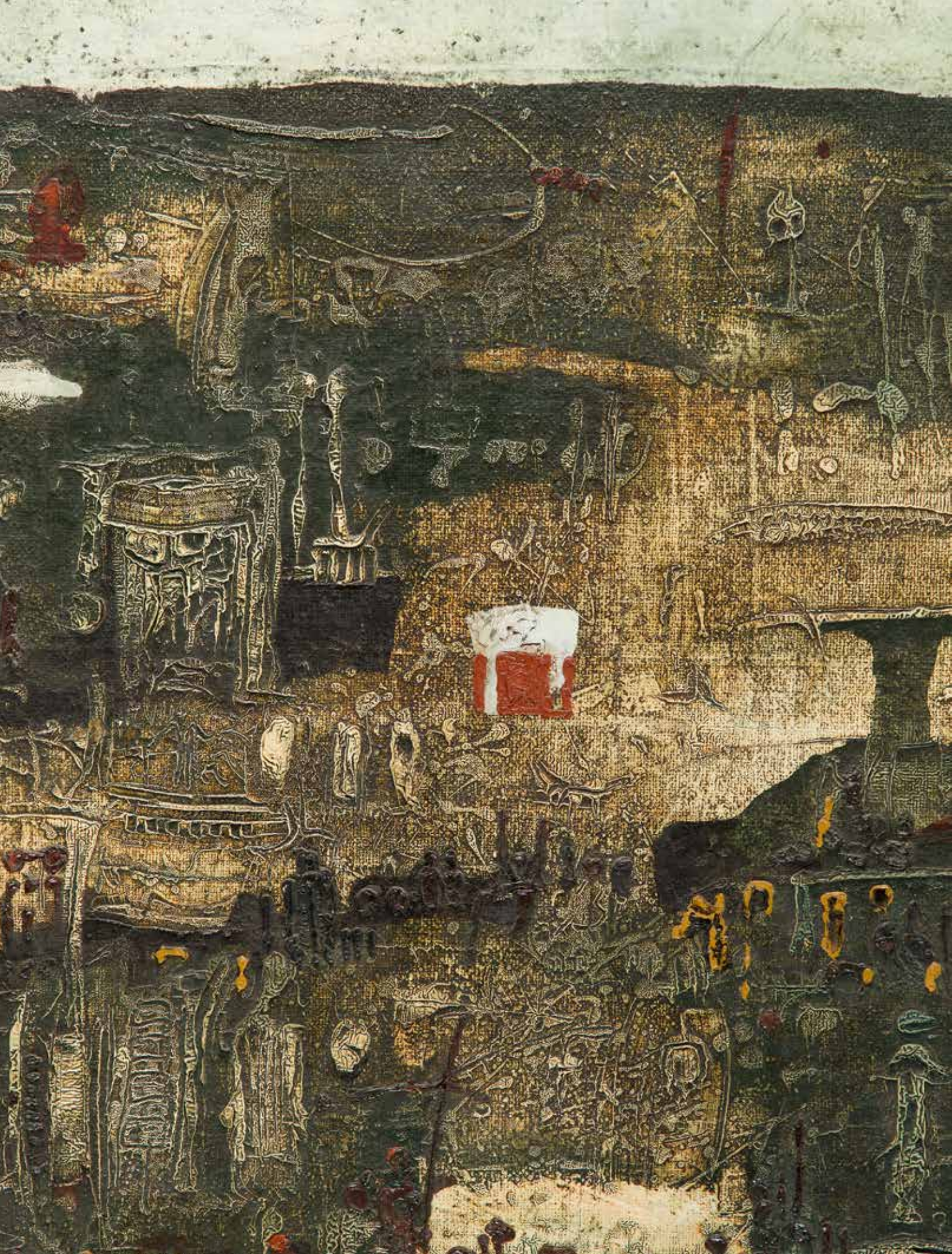
kolekcja prywatna, New Jersey, USA

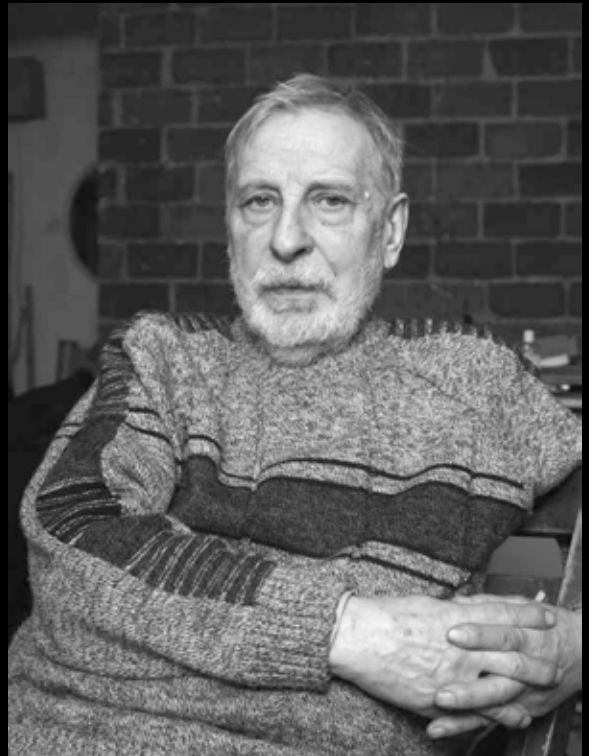
kolekcja prywatna, Europa

„Horyzont – najbardziej żyte z nami i nieustannie towarzyszące nam od chwili narodzin pojęcie. Jesteśmy z nim tak nierozdzielnie zrośnięci, że nie zauważamy jego stałej obecności w naszej wyobraźni, w odruchach, w wielu warstwach naszej świadomości. Istnieje on w nas jako poczucie 'przydzielonego' nam, ograniczonego zasięgu naszego odbierania świata. Umowna linia horyzontu wyznacza jego granice (...). Znajdujemy się w centrum nieprzekraczalnego kręgu, nad którym panujemy i którego jesteśmy więźniami”.

**Jan Tarasin**







Jan Tarasin, fot. Waldemar Andzelm

W latach 60. XX wieku dzieło malarskie w twórczości Jana Tarasina staje się rzeczą-egzystencją. Autor wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemi, materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata.

Punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Hajfong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. W prezentowanej w niniejszym katalogu pracy „Brzeg” Tarasin stworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją strefę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny.

Przywiązanie autora do materialności podkreślała Magdalena Sołtys w kuratorskim tekście do wystawy „W czym rzecz? Jan Tarasin”: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczywilił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością strukturą i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. (Stąd wszechobecna biomorficzność, taki, a nie inny, charakter większości formalnych kompozycji)” (Magdalena Sołtys, W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina, katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

Sam autor natomiast w 1975 w tekście „Horyzont” pisał tak: „Otaczający nas świat składa się z wielu nakładających się na siebie, przenikających się nawzajem, zwalczających się lub podporządkowanych sobie struktur. Ich wzajemne relacje, wypadkowe ich aktywności, splecione wątki ich powiązań, wielkość i rytm wprawiających je w ruch impulsów stanowią równie trudną do przeniknięcia, fascynującą i ograniczającą nas barierę jak otaczająca nas linia horyzontu. Wyrwanie się z jej zamkniętego kręgu odbiera nam definitywnie złudne poczucie centralnej pozycji w świecie”.

Lata 60. tym samym stają się jedną z najsilniej definiujących dekad twórczości Jana Tarasina. To wtedy z ascetycznych, figuratywnych kompozycji, stworzonych w latach 50. XX w. zaczynają wyłaniać się znaki-objekty, które artysta nazywał „przedmiotami”. Jak czytamy we wstępie do katalogu wystawy artysty w Galerii Krzywe Koło: „Przedmioty bezinteresowne, przedmioty policzone pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. Znajduje dla nich miejsce po dłuższej rozwadze. Czasem szybko przygważdża wymykającą się smugę, plamę, kreskę... Napięcie zawarte jest w ruchu przedmiotów. W skupieniu drobnych elementów wokół formy centralnej, która zostaje przez nie osaczona, atakowana, niepokojona z różnych stron. Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ścisłe określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności do harmonii i równowagi” (Aleksander Wojciechowski, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Jana Tarasina, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960).

17 †

**ROMAN OPAŁKA**

1931-2011

**Z cyklu "Alfabet grecki", 1964**

olej/piótno, 145,5 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPAŁKA | Z cyklu alfabet grecki - 1964 | Opałka'

estymacja:

**150 000 – 200 000 PLN**

32 900 – 43 800 EUR

„Dla krytyki były to skończone dzieła warte komentarza i eksponowania na wystawie, dla Romana Opałki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekcewał, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza”.

Paweł Sosnowski, *Roman Opałka, katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. 6*





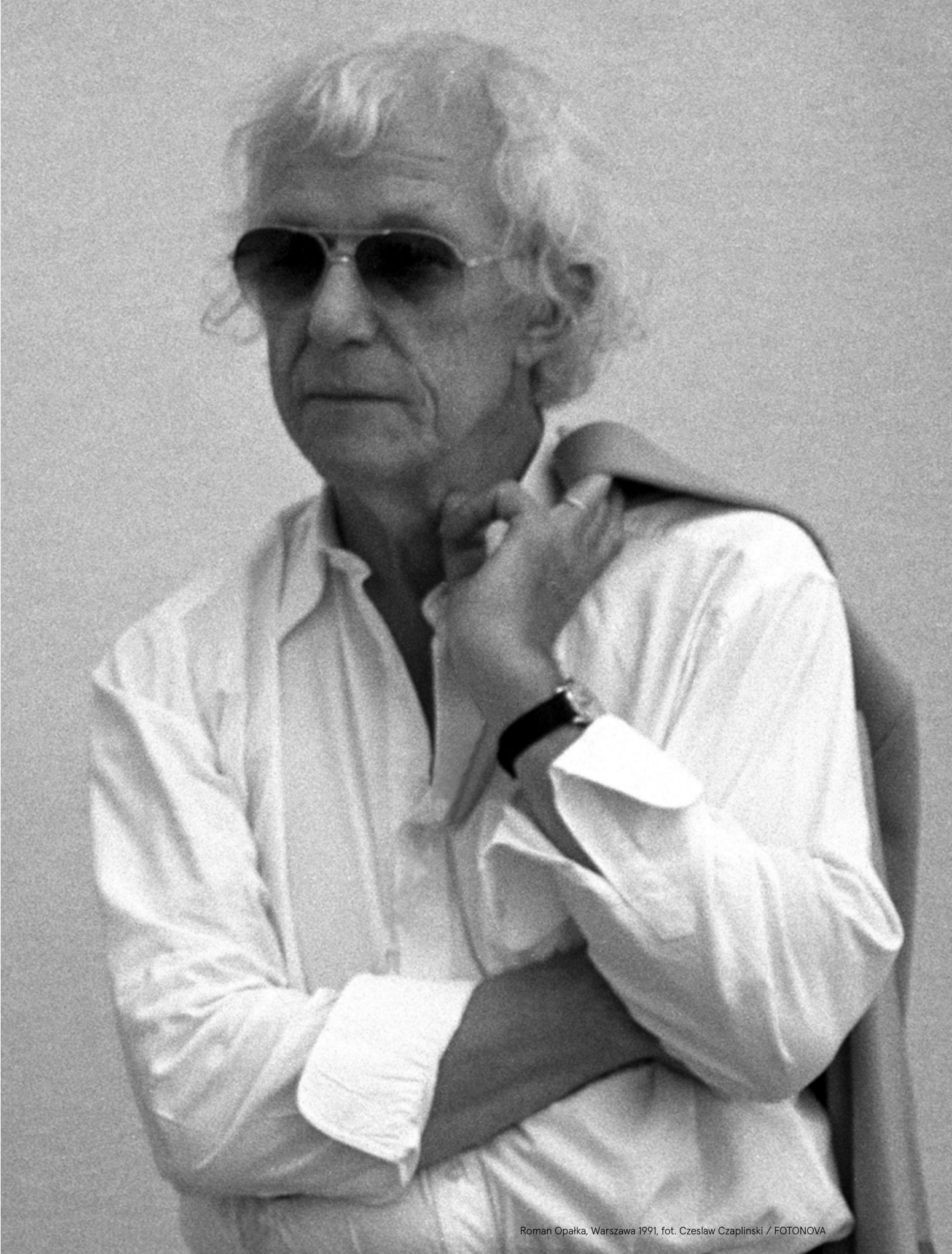
Obrazy Romana Opałki z cyklu „Alfabet grecki” wiążą się zwykle z malarstwem materii. Było to malarstwo rozwijające się w sztuce polskiej po przemianach październikowych i związane z przyjmowaniem przez polskich artystów wpływów z Zachodu. Swoistym wstępem do niego był informel i powtarzane za Amerykanami „action painting”, jak miało to miejsce na przykład w sztuce Tadeusza Kantora. Polscy twórcy i twórczynie szybko wypracowali jednak własne metody kształtowania powierzchni obrazu, które znacznie wykraczały poza francuskie i amerykańskie wzorce. Tak postąpił też Roman Opałka. Malarstwo materii było, ogólnie rzecz biorąc, kształtowaniem powierzchni farby w sposób dający najrozmaitsze, najciekawsze efekty fakturowe. Stosowano również „niemalarskie” techniki, to znaczy wprowadzanie w powierzchnię obrazu obiektów i surowców o nieartystycznym pochodzeniu dla urozmaicenia faktury i wizualnego efektu.

Obrazy Opałki z cyklu „Alfabet grecki” realizowały ten „czysto malarski” wariant wspomnianej tendencji. Były to obrazy, które artysta formował za pomocą płaskiego narzędzia, którym rozprowadzał grubo kładzioną farbę. W ten sposób powstały płótna podzielone na poziome pasy. Powstały tym samym obrazy będące swojego rodzaju ekranami – płaszczyznami farby, których faktura, rytmiczne podziały i lekko zmienne odcienie barwy stawały się główną treścią tej sztuki.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka artysty, tak opisywała płótna wchodzące w skład tego cyklu: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreatywnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu, rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Tym, co przyniosło Opałce największą rozpoznawalność – stanowiącym jednocześnie najwyżej ocenianym wytwórcą tego artysty – było wieloletnie przedsięwzięcie polegające na tworzeniu tzw. obrazów liczonych. Sam artysta swoją ideę oraz jej poszczególne realizacje nazywał „Programem”. Co istotne, nie była to bynajmniej jednorazowa realizacja, ani też strategia artystyczna obliczona na pewien krótszy czy dłuższy okres. W momencie rozpoczęcia „Programu” Opałka wiedział, że przyjdzie mu zajmować się nim do końca życia. Tym samym było to przedsięwzięcie totalne, podporządkowujące sobie całą aktywność artystyczną malarza (od którego robił niekiedy niewielkie wyjątki, zwłaszcza w początkowej fazie „Programu”).

Twórczość Romana Opałki była jednak wielowymiarowa i bynajmniej nie ograniczała się do tzw. obrazów liczonych. Opałka, jak każdy artysta, przechodził etapy zainteresowania różnorodną tematyką artystyczną, zanim wypracował własną formułę, której pozostał wierny. Do 1965, kiedy powstał wspomniany pierwszy „obraz liczony”, Opałka zajmował się różnymi mediami: było to malarstwo, ale też grafika, przygotowywał projekty plakatów, wykonywał rysunki oraz tworzył trójwymiarowe obiekty i projektował dekoracje. Druga połowa lat 50. XX wieku to czas, kiedy Opałka tworzył syntetyczne rysunki, często przedstawiające postaci kobiet lub męsko-żeńskich par. Ich formalna oszczędność, linearyzm, ukazują Opałkę jako rysownika, absolwenta wyższej uczelni artystycznej, który opanował tradycyjny warsztat artystyczny. Jednocześnie pokazuje, że malarz podążał za formalnymi przemianami sztuki – jego rysunki odznaczają się charakterystyczną formą, geometryzacją postaci i stylizowanym uproszczeniem właściwym dla czasów tzw. odwilży. Podobnie, znakiem czasu – czyli intensywnego zainteresowania formą i kształtowaniem malarskiej materii – są obrazy z serii „Alfabet grecki”.



Roman Opalka, Warszawa 1991, fot. Czesław Czaplinski / FOTONOVA

18 †

## ALFRED LENICA

1899-1977

### Kompozycja, 1957

olej/ płótno, 56 x 29 cm  
sygnowany u dołu: 'Lenica'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 200 – 17 600 EUR

### WYSTAWIANY:

Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Arsenał Poznań, Muzeum Narodowe Szczecin,  
Pałac Sztuki Kraków, 2002

Wystawa Alfred Lenica, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3.09-19.10.2014

„Fredzio tymczasem mile uśmiechnięty malował sobie od rana do nocy spore płócienna, posłuchał trochę muzyki, poleciał na jakieś wystawy, skonsumował ze smakiem jakiś odczynek, przeczytał w łóżku futurystyczną albo awangardową książeczkę”.

Tadeusz Konwicky

Prezentowana kompozycja stanowi doskonały przykład poszukiwań malarskich Alfreda Lenicy, które uznawane są za wczesny okres twórczości tego artysty. Okres przypadający na lata 1955-1958 zaowocował wystawą w warszawskiej Zachęcie we wrześniu 1958. Jak barwnie opisano w jednej z recenzji wystawy: „Na otwarciu wystawy Alfreda Lenicy w Zachęcie tłok. Pełno tu przyjaciół malarza, trochę osób ‘urzędowych’, cudzoziemców i dziennikarzy. Błyskają flesze fotoreporterów. Nagle Bela Czajka zwraca się do jednej z dziennikarek, wskazując na obraz ‘Pejzaż jesienny’:  
- Powiedz mi, córuchno, co to jest?  
- To – Alfred Lenica.  
- Popatrz, popatrz – mówi Bela – jak się ten Lenica zmienił!  
(...) Przeszło 50 obrazów z ostatnich trzech lat jest rzeczowym dowodem jego drogi do nowoczesności. Dużą zasługą artysty jest odrębny styl, będący logiczną konsekwencją poprzednich osiągnięć w malarstwie. Nie ma w jego pracach miejsca na przypadek. Lenica panuje nad emocjonalnością. Wyznacza jej określony, z góry zamierzony rytm. Większe natężenia faktury przeciwważają się w plamach cienkich – nitkach prawie. Obrazy jego są pełne przestrzeni i powietrza” („Stolica”, Nr 38, 21.09.1959).





Tym, co stanowi o wyjątkowości sztuki Alfreda Lenicy, jest równoległość jego niezależnych artystycznych poszukiwań wobec eksperymentów artystek i artystów z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Dotyczy to przede wszystkim taszystowskich eksperymentów z II połowy lat 40., kiedy wykorzystywał efekty rozlewania, rozchlapywania farby. Ten formalny zabieg nadawał jego kompozycjom wielowarstwową strukturę odznaczającą się pewnym stopniem transparentności – poprzez rozartę na powierzchni plamy widoczne są niżej położone warstwy obrazu. Plamy niejednokrotnie przybierały postać wstęgi, długiego pasa, na którym zaznaczony jest dukt pędzla czy też narzędzia, które artysta prowadził wstęgowym ruchem. Tym sposobem malarz uzyskiwał w swojej sztuce trudne do zdefiniowania formy o płynnie zmieniających się kształtach. Do tego typu wyrazów ekspresji należy prezentowane w niniejszym katalogu płótno Lenicy, datowane na II połowę lat 50.

Artystyczna kariera Lenicy nie należała do typowych. Początkowo związany był on nie ze sztukami wizualnymi, ale z muzyką. Z wykształcenia skrzypek, przez dekadę grał w poznańskiej orkiestrze. Ostatecznie zwrócił się jednak ku malarstwu, które uznał za najlepszy środek wyrazu. W latach 30. XX wieku zaczął uczyć się malarstwa i rysunku na prywatnych kursach oraz od artystów, których znał osobiście – przykładowo od własnego teścia będącego malarzem. W tamtych czasach wystawiał również swoje prace w antykwariatach. Pierwsze lata po II wojnie światowej to właśnie czas, gdy Lenica ostatecznie opowiada się „po stronie malarstwa”.

Dojrzałej twórczości Lenicy nie można oddzielić od powszechnej obecności w sztuce polskiej II połowy lat 50. informelu i wpływów amerykańskiego „action painting”. Należy jednak pamiętać, że własne poszukiwania artystyczne Lenicy dokonywały się niezależnie do wymienionych zjawisk w sztuce. Dlatego, nawet jeśli dojrzała twórczość artysty posiada znamiona wpływów, wynika ona zarazem z drogi, którą wybrał artysta już w latach 40.



Wystawa Alfreda Lenicy w „Zachęcie”, 1958, fot. archiwum Zachęty



Wystawa Alfreda Lenicy w „Zachęcie”, 1958, fot. archiwum Zachęty

Choć wizualna warstwa twórczości Lenicy może sugerować, że najważniejszy dla niego samego był formalny eksperyment, artysta w swoich wypowiedziach, w których wyrażał poglądy na sztukę, nie ograniczał się do zagadnień modernistycznego, „samowystarczalnego” dzieła. Wręcz przeciwnie – akcentował społeczną rolę artysty. Sam uważał się za surrealiste. Krytyka wiązała go z tym kierunkiem, zwłaszcza na podstawie swobodnej kompozycji obrazu, interpretowanej jako „zapis automatyczny”. Pismo automatyczne było tym, co według surrealistów dawało możliwość bezpośredniego wyrazu, niezależnego od konwencji i zasad narzuconych przez język, którym posługuje się artysta. Miało być niezapośredniczonym przekazem – uobecnieniem myśli, nie jej reprezentacją. Artysta mógł wówczas „wylewać” na płótno swój artystyczny zamysł, niejako wyłączając umysł i wszelkie środki samokontroli, praktykując w ten sposób coś w rodzaju wizualnego strumienia świadomości. Sam artysta jednak rozumiał surrealizm odmiennie. Świadom społecznego zaangażowania części surrealistów, którzy związali się z komunizmem, sam podkreślał swoje jeszcze przedwojenne związki z tą ideologią i wnioski płynące stąd dla jego postawy artystycznej. Lenica twierdził bowiem, że twórczość musi wpływać na odbiorców i powodować jakiś rodzaj przemiany otaczającego artystę świata. Nie precyzował jednak, w jaki sposób miałyby się to dokonać w przypadku jego własnych obrazów, jak miałyby one wpłynąć na otaczającą rzeczywistość. Być może to nieoczywistość i skomplikowanie wizualnej warstwy jego obrazów miały być tym, co wciągając widzów w estetyczną grę, pozostawiało jakiś ślad w ich mentalności.

19 †

## **JERZY TCHÓRZEWSKI**

1928-1999

**"Wielkie Łowy", 1976**

akryl/plótno, 90 x 70 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'J.Tchórzewski 76'

opisany na odwrociu: 'J.Tchórzewski 76 | "WIELKIE ŁOWY" "GRANDE CHASSE" acrylique |

A Jean Morand en signe d'amitie Jerzy Tchórzewski'

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

19 700 – 26 300 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 18.10.2007

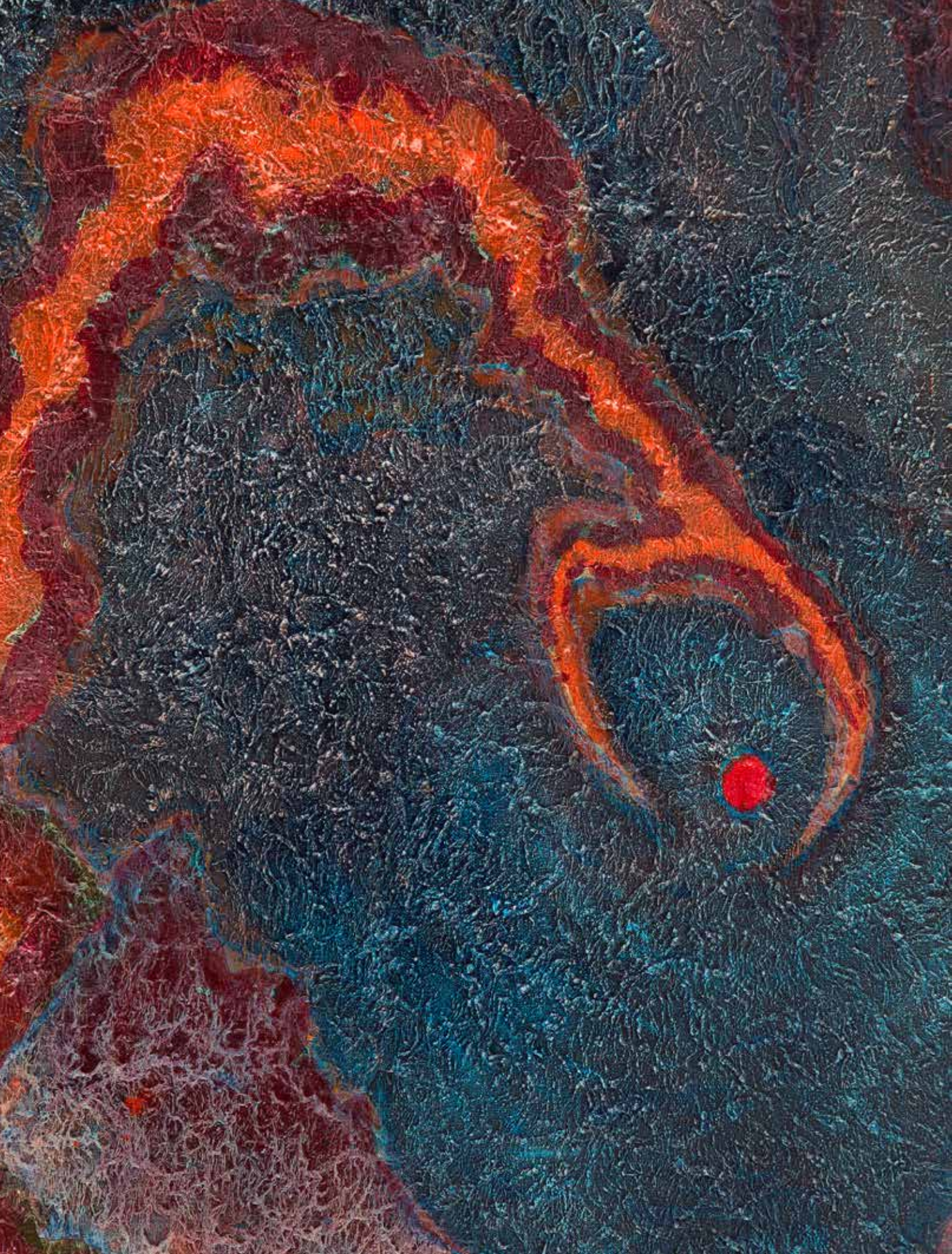
kolekcja Jeana Morand, Belgia

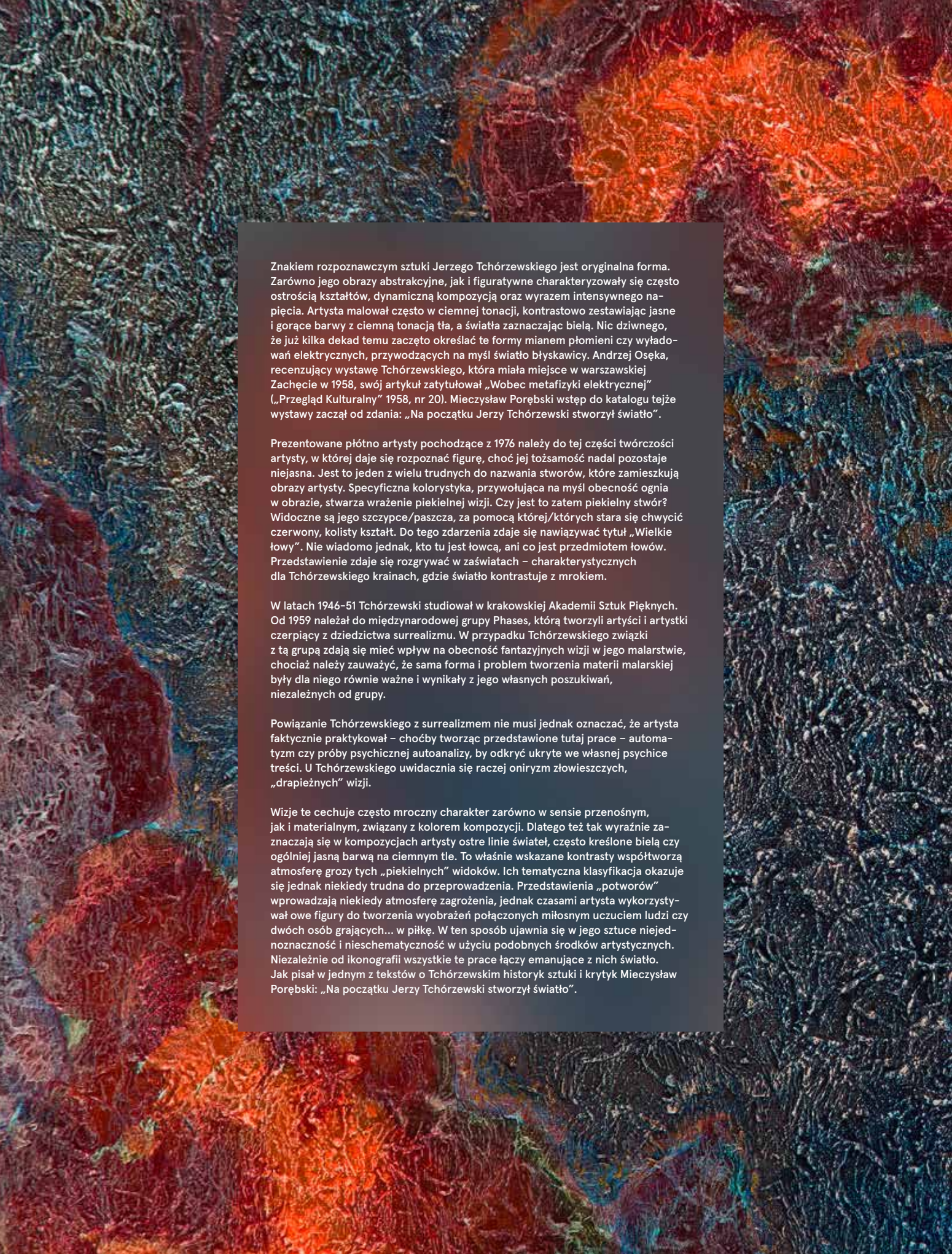
„Forma Tchórzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulację. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liźnięta płomieniem piekielnym”.

**Jacek Sempoliński**







The background is an abstract painting by Jerzy Tchorzewski, featuring a dense, textured surface with a complex interplay of colors. The palette is dominated by deep blues, purples, and reds, with bright, almost white highlights that create a sense of depth and movement. The overall effect is one of intense, almost chaotic energy, with the colors appearing to vibrate and swirl together. A dark grey rectangular box is superimposed over the center of the painting, containing white text.

Znakiem rozpoznawczym sztuki Jerzego Tchorzewskiego jest oryginalna forma. Zarówno jego obrazy abstrakcyjne, jak i figuratywne charakteryzowały się często ostrością kształtów, dynamiczną kompozycją oraz wyrazem intensywnego napięcia. Artysta malował często w ciemnej tonacji, kontrastowo zestawiając jasne i gorące barwy z ciemną tonacją tła, a światła zaznaczając bielą. Nic dziwnego, że już kilka dekad temu zaczęto określać te formy mianem płomieni czy wyładowań elektrycznych, przywodzących na myśl światło błyskawicy. Andrzej Osęka, recenzujący wystawę Tchorzewskiego, która miała miejsce w warszawskiej Zachęcie w 1958, swój artykuł zatytułował „Wobec metafizyki elektrycznej” („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 20). Mieczysław Porębski wstęp do katalogu tejże wystawy zaczął od zdania: „Na początku Jerzy Tchorzewski stworzył światło”.

Prezentowane płótno artysty pochodzące z 1976 należy do tej części twórczości artysty, w której daje się rozpoznać figurę, choć jej tożsamość nadal pozostaje niejasna. Jest to jeden z wielu trudnych do nazwania stworów, które zamieszkują obrazy artysty. Specyficzna kolorystyka, przywołująca na myśl obecność ognia w obrazie, stwarza wrażenie piekielnej wizji. Czy jest to zatem piekielny stwór? Widoczne są jego szczypce/paszczka, za pomocą której/których stara się chwycić czerwony, kolisty kształt. Do tego zdarzenia zdaje się nawiązywać tytuł „Wielkie łowy”. Nie wiadomo jednak, kto tu jest łowcą, ani co jest przedmiotem łowów. Przedstawienie zdaje się rozgrywać w zaświatach – charakterystycznych dla Tchorzewskiego krainach, gdzie światło kontrastuje z mrokiem.

W latach 1946–51 Tchorzewski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1959 należał do międzynarodowej grupy Phases, którą tworzyli artyści i artystki czerpiący z dziedzictwa surrealizmu. W przypadku Tchorzewskiego związek z tą grupą zdają się mieć wpływ na obecność fantazyjnych wizji w jego malarstwie, chociaż należy zauważyć, że sama forma i problem tworzenia materii malarskiej były dla niego równie ważne i wynikały z jego własnych poszukiwań, niezależnych od grupy.

Powiązanie Tchorzewskiego z surrealizmem nie musi jednak oznaczać, że artysta faktycznie praktykował – choćby tworząc przedstawione tutaj prace – automatyzm czy próby psychicznej autoanalizy, by odkryć ukryte we własnej psychice treści. U Tchorzewskiego uwidacznia się raczej oniryzm złowieszczych, „drapieżnych” wizji.

Wizje te cechuje często mroczny charakter zarówno w sensie przenośnym, jak i materialnym, związany z kolorem kompozycji. Dlatego też tak wyraźnie zaznaczają się w kompozycjach artysty ostre linie światła, często kreślone bielą czy ogólniej jasną barwą na ciemnym tle. To właśnie wskazane kontrasty współtworzą atmosferę grozy tych „piekielnych” widoków. Ich tematyczna klasyfikacja okazuje się jednak niekiedy trudna do przeprowadzenia. Przedstawienia „potworów” wprowadzają niekiedy atmosferę zagrożenia, jednak czasami artysta wykorzystywał owe figury do tworzenia wyobrażeń połączonych miłosnym uczuciem ludzi czy dwóch osób grających... w piłkę. W ten sposób ujawnia się w jego sztuce niejednoznaczność i nieschematyczność w użyciu podobnych środków artystycznych. Niezależnie od ikonografii wszystkie te prace łączą emanujące z nich światło. Jak pisał w jednym z tekstów o Tchorzewskim historyk sztuki i krytyk Mieczysław Porębski: „Na początku Jerzy Tchorzewski stworzył światło”.

20 †

## **ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

### **"Echa niebieskie", 1963**

olej/piótno, 52 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein | 1963'

opisany na odwrociu: '20 | Echa niebieskie'

nalepka wystawowa I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki i Sympozjum Złotego Grona  
oraz IV Salon Basio

estymacja:

**150 000 - 200 000 PLN**

32 900 - 43 800 EUR

#### **WYSTAWIANY:**

I Ogólnopolska Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona, Zielona Góra, październik 1963

IV Salon Bosio, Monte Carlo 1963

„Erna Rosenstein. Malarstwo”. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa,

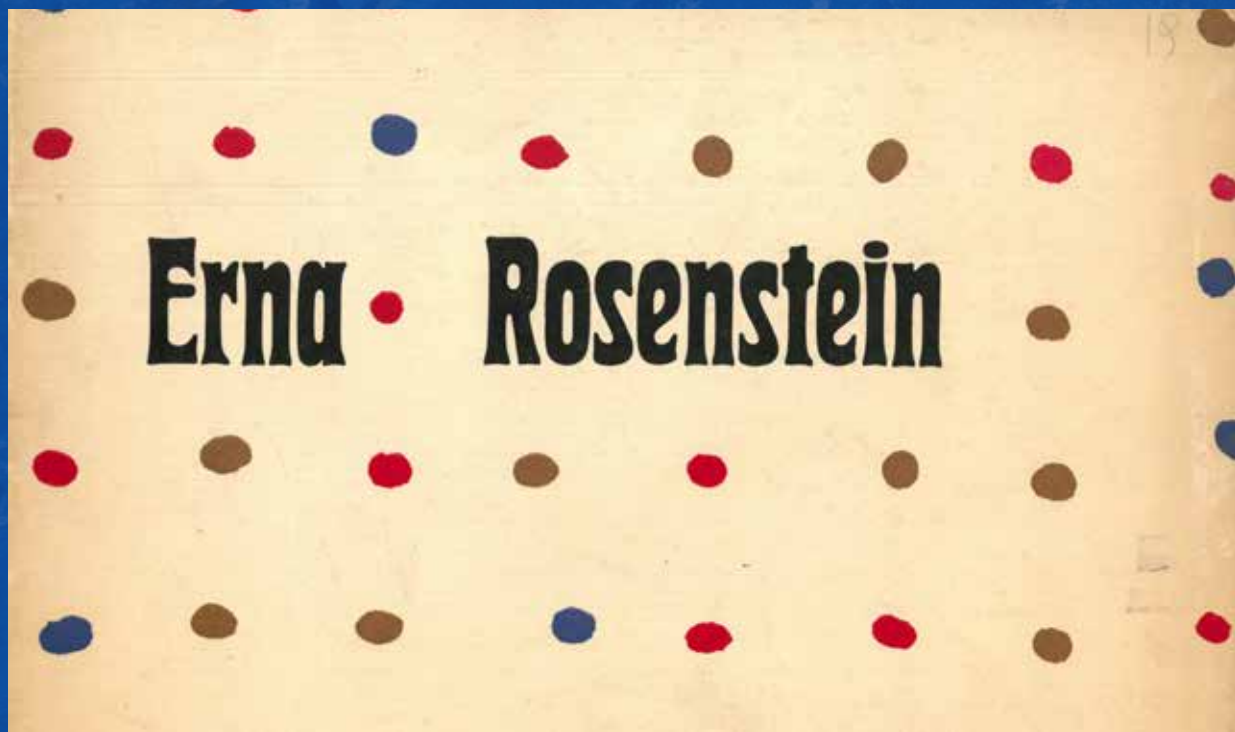
11.05-31.05.1967

#### **LITERATURA:**

Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,

red. Teresa Pagowska, Warszawa 1967, nr kat. 57, s. nb.





Prezentowany w niniejszym katalogu obraz „Echa niebieskie” z 1963 został zaprezentowany podczas monograficznej wystawy artystki, która odbyła się w salach warszawskiej Zachęty w 1967. Pokazanych zostało wówczas 217 prac pochodzących z okresu od 1949 do 1966. Z perspektywy czasu wspomnianą wystawę określa się jako jedną z najciekawszych ekspozycji w historii CBWA, zwłaszcza ze względu na jej znacznie wykraczającą poza ówczesne standardy wystawiennicze ekspozycję, za którą odpowiedzialny był Tadeusz Kantor. W niekonwencjonalny jak na tamte czasy sposób ukazał proces kształtowania się malarskiego stylu artystki od bardzo wczesnych źródeł oddziaływania, sięgających niekiedy dziewczęcych skojarzeń, aż po charakterystyczne dla niej wątki surrealistyczne. W jednej z recenzji stołecznej ekspozycji Wiesław Borowski napisał: „Nie można było lepiej pokazać wielkiego zbiorowiska prac Erny Rosenstein, niż uczynił to w ‘Zachęcie’ Tadeusz Kantor. Rozrzucił część obrazów na ścianie ‘za szafą’, umieścił miniaturki w skrzynkach wyściełanych aksamitem w różnych kolorach; inne obrazy w ‘szafach’, gdzie ogląda się je siedząc na krześle. Duży obraz położył na ziemi w ‘kraterze’ o zwężających się czarnych krawędziach, pozostałe w labiryncie z płótna, ogarniającym całą salę. Niekonwencjonalny, niezwykle taktowny i trafny sposób obniżył majestat i oficjalność wystawy w ‘Zachęcie’. Nie ingerując, a po prostu doskonale rozumiejąc twórczość Erny Rosenstein, Kantor zbliżył widza do jej genre’u i istoty, pozwolił mu objąć całość i dał lepszą szansę zobaczenia poszczególnych obrazów”.

„Echa niebieskie” jest również kompozycją, wpisującą się w dobrze rozpoznany przez krytykę etap twórczości Erny Rosenstein. Wiedzona po połaciach rozproszona płasko na powierzchni płótna farby linia jest jednym z typowych składników repertuaru Rosenstein, szczególnie w latach 60. XX wieku. Również w prezentowanej pracy poszczególne płynne i ruchliwe kształty przenikają się na płaszczyźnie płótna w jego dekoracyjnej warstwie. Rozlewające się barwne plamy zaznaczone są charakterystycznym dla autorki konturem. Biała linia kontrastująca z niebieskim tłem skłębiona jest w szybkim, lecz wyważonym ruchu, sugerując niejako rysunek automatyczny – specyficzny sposób pracy z podświadomością, uprawiany przez francuskich surrealistów. Gdy Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska próbowały uchwycić rolę podświadomości w dziełach Rosenstein, pisały: „Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię wiadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznanne” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtórzyć tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9).

U genezy malarstwa Erny Rosenstein leży bowiem surrealizm wraz z właściwym mu dążeniem do sięgania w głąb własnej psychiki oraz wydobywaniem na powierzchnię własnych pragnień i tęsknot. Artystka przed wojną rozpoczęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – mieście, w którym teoria i tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów, była niezwykle żywa. W Paryżu, dokąd wyjechała w 1937, zobaczyła z kolei słynną Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Studia ukończyła w Krakowie w pracowni malarstwa prowadzonej przez Wojciecha Weissa.

Jeszcze podczas studiów sympatyzowała z artystami środowiska awangardowej Grupy Krakowskiej, skupionej wokół Tadeusza Kantora. Kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którymi związana była również w dekadach po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej nadrealnego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę tego kręgu w drugiej połowie lat 40. oraz w późniejszych latach. Myśląc o całokształcie twórczości Rosenstein, nie sposób nie odnieść się również do wydarzeń z jej biografii – doświadczenia tragedii wojny, śmierci najbliższych oraz woli przetrwania w czasie, gdy przez lata okupacji ukrywała się pod kolejnymi fałszywymi tożsamościami. Życie i śmierć, zagłada i ocalenie: „Gdy maluję, mam wrażenie, że uwidaczniam to, co i tak płynie w powietrzu” – mówiła.

Wszystkie wspomniane wyżej doświadczenia sprawiły, że w twórczości Rosenstein należy dopatrywać się ostrego napięcia, przejawiającego się zarówno w formie, jak i gwałtowności prezentowanych przez nią zdarzeń. Sztuka artystki zdaje się być zapisem niezwykle intymnym, w którym trudno rozszyfrować jej zamiary i intencje. Należy ją zatem odczytywać nie na zasadzie rebusu, gdzie poszczególne elementy kompozycyjne doprowadzą do rozszyfrowania wizualnej zagadki, lecz przyjmując za przewodnika intuicję oraz wrażliwość. Dopiero ta ostanta, będąca cechą nad wyraz indywidualną, pozwoli odbiorcy na odpowiednią interpretację tych niedopowiedzianych obrazów, pełnych dramatycznego napięcia oraz pięknych w kolorze. Sama Rosenstein głęboko wierzyła, że spojrzenie w siebie jest znacznie ważniejsze niżeli obserwacja świata zewnętrznego. Również jej malarstwo, którego przykład stanowi prezentowana kompozycja, służyło roli katalizatora: unaoczniało najsilniejsze emocje, wyobrażenia oraz inne procesy zachodzące w psychice. Malarstwo artystki można określić mianem fantasmagorycznego, niedającego się opisać słowami, nadrealistycznego, lecz zawsze wyrażonego czułym gestem malarskim. Jest to sztuka kokietyjna, tworzona bez patosu i nonszalancji.



21 †

## **JAN LEBENSTEIN**

1930-1999

**"Figura nr 92", 1960**

olej/piótno, 163 x 115 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 1960'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1960 | figure no 92'

oraz na blejtramie: 'figure no 92'

estymacja:

**260 000 - 350 000 PLN**

56 900 - 76 600 EUR

### **POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Nowy Jork, od 1970

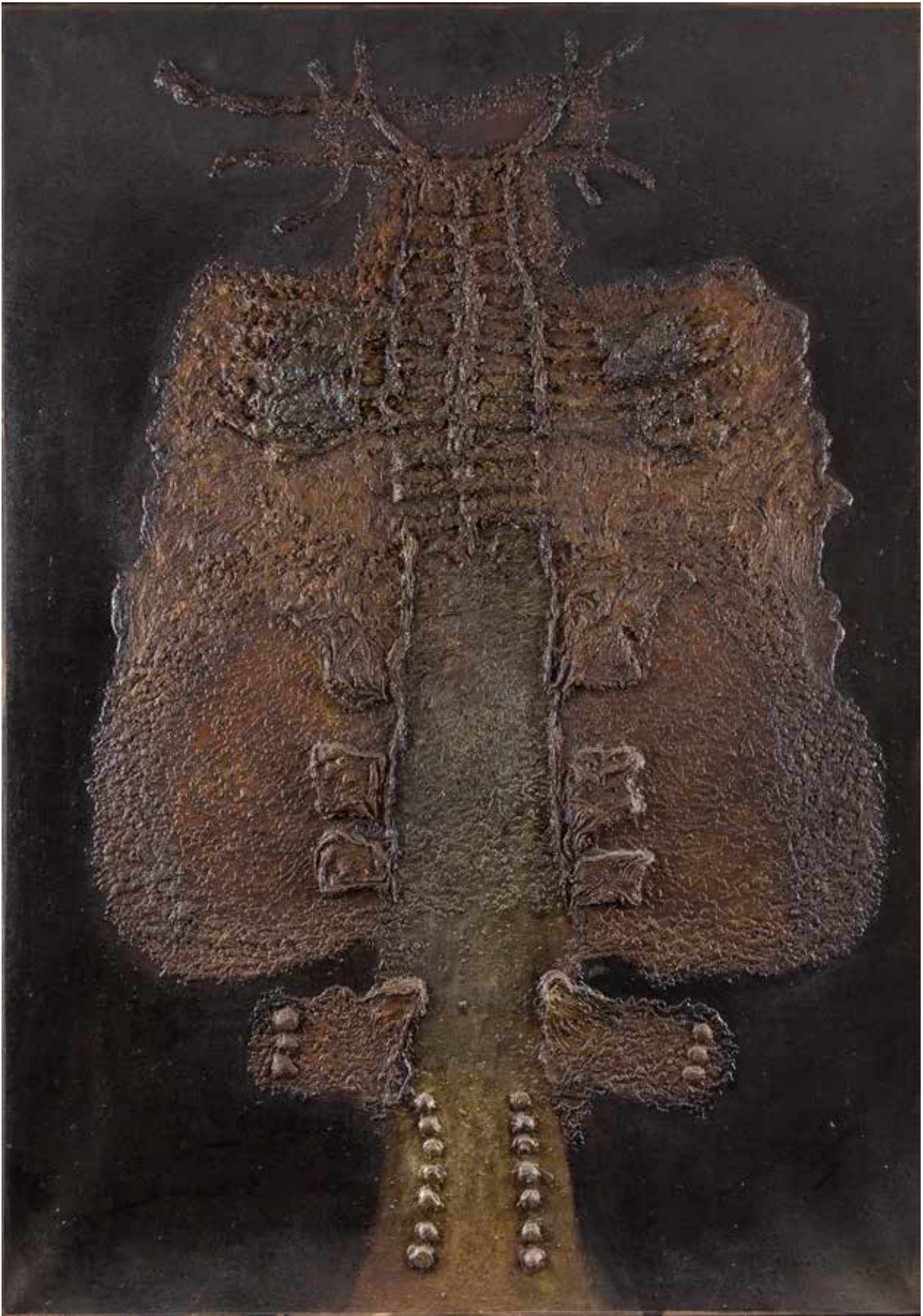
Sotheby's, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

„Zdarza mi się słyszeć, że ‘pana obrazy są piękne, ale odpychające, z tym nie można żyć’. Nauczyli się czytać obrazy abstrakcyjne i z tym zostają. Czytelnik musi rozumieć, gdy czyta. Obraz jest nośnością pomiędzy tworzącym a odbiorcą, a poza tym to może nie tak zawsze straszno, może czasem ironicznie wesoło – zlepek ‘zwierzo-człəkoupiór’ odrzuca mnie wprost. Ale to się zmienia, są okresy, kiedy się pewne rzeczy akceptuje, i inne – kiedy się je odrzuca. Wiem po sobie, że są też całe ciągi malarstwa, które – może podświadomie – zostawiałem na strawienie na później, bo nie czułem się jakby dość dojrzały, to nie był odpowiedni stan psychiczny”.

**Jan Lebenstein**







**„UWAŻAM CIEBIE ZA BAROKOWEGO MALARZA, SPOKREWNIONEGO Z WŁOCHAMI. CHOĆ POSUWASZ BARDZO DALEKO SPRZECZNOŚĆ POMIĘDZY FORMĄ LUDZKIEGO CIAŁA I JEGO ROZPADEM, JEGO SZKIELETOWOŚCIĄ, JEST TO U CIEBIE PRAWDZIWA PASJA EROTYCZNA, GNIEW NA CIAŁO, ŻE JEST TYLKO TYM, CZYM JEST”.**

CZESŁAW MIŁOSZ, 1985

Prezentowana praca pochodzi z przełomowego dla Jana Lebensteina momentu. W twórczości artysty rozpoczął się wówczas okres paryski – najbardziej płodny pod względem liczby powstałych obrazów. W 1959 roku Lebenstein otrzymał Grand Prix pierwszego Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście zza żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątpienia podtrzymało tendencję zainteresowania sztuką artystów z Europy Środkowej, która ku zaskoczeniu zachodniej krytyki, mimo swej izolacji, okazała się zaskakująco aktualna w stosunku do najnowszych zachodnich tendencji.

W tym samym roku Lebenstein w ramach stypendium związanego z nagrodą przynosi się Paryża. Kontynuuje swój cykl „Figur osiowych”, zapoczątkowany jeszcze w latach 50. w Rembertowie: „Czytał wtedy ‘Biesy’ Dostojewskiego, jeszcze w przedwojennym tłumaczeniu. Nie chodzi oczywiście o wpływ, przeniesienie. Raczej o podobieństwo doświadczenia (Lebenstein był wspaniałym czytelnikiem): tak jak Dostojewski odnalazł figurę nihilistycznej części siebie samego w postaci Stawrogina, tak Lebenstein doświadczył wtedy ‘szoku rozpoznania’, że najbardziej prawdziwe jest to, jak głęboko potrafi siebie ‘obrysować’. Manierystyczny termin ‘disegno interior’ ściśle do tej inwencji ‘Figury osiowej’ pasuje. Wtedy, w Rembertowie zyskał pewność, że dotknął czegoś najbardziej prawdziwego, czegoś nie do ruszenia. Potem była już alchemia, praca nad transpozycją” (Piotr Kłoczowski [w:] Jan Lebenstein, Warszawa–Paryż. Prace z lat 1956–1972, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 2010, s. 11).

Koncepcja „Figur”, „totemów”, „obrazów-ikon” ewoluuje po wyjeździe Lebensteina do Paryża. Symetryczne, zorganizowane względem centralnej osi, złożone z elementów przypominających szkielet, umieszczone zazwyczaj na wyabstrahowanej, neutralnej płaszczyźnie, zwarte kompozycje ulegają około roku 1960 daleko idącym przekształceniom o zasadniczych dla całej późniejszej twórczości konsekwencjach. Proces przeobrażenia wyczytać możemy bardzo dokładnie z prezentowanej pracy. „Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zwarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretnego. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach” (Mariusz Hermansdorfer [w:] Jan Lebenstein, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1992, s. n1b).

W pracach tego okresu zaciera się granica pomiędzy tym, co wewnętrzne i zewnątrz, tym, co materialne i tym, co pozbawione materii, między abstrakcją i figuracją. Jak pisał Waldemar Baraniewski: „W tym punkcie koncepcja obrazu-figury zdaje się wyczerpywać. Jej granice wyznacza z jednej strony możliwość do przekroczenia próg abstrakcji, z drugiej powrót do nie-znakowych koncepcji figuracji. Lebenstein wybierze tę drugą drogę, tworząc obrazy wypełnione ‘ludzką fauną’. Dla niego figura wciąż jest malarskim sposobem organizowania wizji człowieka, tak, aby jak najwięcej cielesnych elementów przenieść – jako istotę kształtu, ale też esencję materii – na wyższy poziom duchowej świadomości” (Waldemar Baraniewski, O „Figurach” Jana Lebensteina [w:] Jan Lebenstein, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1992, s. n1b).

Jan Lebenstein należał do grona nielicznych polskich artystów, którzy w okresie obowiązywania doktryny socrealizmu oparli się pokusie ucieczki w sztukę nieprzedstawiającą. W szerszym, europejskim kontekście umiejscowił i poszukiwał jej genezy Konstanty A. Jeleński: „‘Był wymyślony na nowo’ tymi słowami [Jeleński] próbował określić podłoże twórczości artystów, którzy w latach 60. nie dali się ‘zalać powodzi abstrakcji’ i w których swobodzie oraz wolności wyobraźni widział nadzieję dla sztuki współczesnej. Obok Balthusa, Bacona, Dubuffeta umieścił także Jana Lebensteina. Istota łączącej owych artystów ‘podstawy’ – jak pisał – polega na nieuleganiu ‘nakazom epoki’, świadomym odosobnieniu i wewnętrzny dystansie. W przypadku Lebensteina moglibyśmy dodać do tego postulat nieufności, podejrzliwości wobec wszelkich całościowych doktryn i potrzebę zaczynania wszystkiego od początku, budowania czy też wymyślania świata na nowo” (Waldemar Baraniewski, op. cit.).

22 †

## **JONASZ STERN**

1904-1988

### **"Ptaki które nie chciały latać", 1979**

asamblaż/plotno, 116 x 43 cm (wymiary w oprawie autorskiej)

sygnowany i datowany p.d. 'J Stern 979'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy:

'PTAKI KTÓRE NIE CHCIAŁY LATAĆ |

J.STERN 1979 | 116 x 43'

estymacja:

**70 000 - 100 000 PLN**

15 400 - 21 900 EUR

#### **POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty, lata 80.

kolekcja prywatna, Niemcy

Desa Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska



Lokujące się na granicy abstrakcji i figuralności assemblaże Jonasza Sterna to prace, z którymi ten artysta jest szczególnie często kojarzony. Przywołują one, choć metaforycznie, fakty z życia artysty, które zdominowały jego twórczość po zakończeniu II wojny światowej. Było to przeżycie cudem Zagłady Żydów, która mogłaby stać się również dla artysty czasem tragicznego końca życia, gdyby nie niewyobrażalny wręcz zbieg okoliczności. W późnych pracach Sterna często pojawiały się szczątki zwierzęce: kości oraz rybie ości, które metaforycznie przywoływały pojęcia takie jak śmierć i zniszczenie. Na ich tle zaprezentowana praca: „Ptaki, które nie chciały latać” wydaje się zupełnie wyjątkowa. Choć dzieli ona pewne cechy ze wspomnianymi assemblażami, które semantycznie zdają się kierować uwagę widzów ku tragicznej tematyce zagłady życia, w stosunku do tych ostatnich reprodukowana tutaj praca wydaje się szczególnie poetycka, aluzyjna, a także wizualnie atrakcyjna.

Podobnie jak w innych „późnych” pracach Sterna mamy tutaj do czynienia ze szczątkami materii żywej – ptasimi piórami. Rytmicznie rozłożone w obrębie pola obrazowego metonimicznie przywołują ptaki, których los pozostaje jednak niezany. Czy są to pozostałości po zwierzętach, które odeszły, pozostawiając po sobie ślady? Czy odejście oznaczało przemieszczenie, śmierć? A może to same pióra skrótowo mają pozostawać symbolami cały czas obecnych zwierząt, chociaż innych wobec tych, które przyzwyczailiśmy się oglądać. Tym, co cechuje wizualność tej pracy w stosunku do jej werbalnego składnika – czyli tytułu – jest niedopowiedzenie. Całość wytworza liryczny efekt skrótu, metonimii, wizualnej aluzji. Na tle wielu assemblaży Sterna wizualnie przywołujących makabrę, ten pozostaje pracą zdecydowanie estetyczną, w której kompozycja barw i kształtów zwraca uwagę swoją artystyczną jakością.

Przedwojenna Grupa Krakowska, tzw. pierwsza Grupa Krakowska to ugrupowanie artystyczne, do którego od samego początku należał Stern. Jego członkowie i członkinie nie mieli programu artystycznego, który oficjalnie realizowali – posiadali jednak podobne poglądy polityczne, które zbliżyły ich do siebie i jednoczyły we wspólnym celu, jakim było tworzenie sztuki społecznie zaangażowanej (choć nie wszyscy i nie zawsze realizowali ten postulat). Grupa Krakowska istniała w latach 1932–37. Jej powstanie było reakcją na globalny kryzys finansowy oraz wiążącą się z nim falę bezrobocia i ubóstwa. Był to czas, kiedy podziały i nierówności społeczne w II Rzeczypospolitej – i tak katastrofalnie wielkie – jeszcze się zaostrzyły i uwidoczniły. Wątki te widoczne były także w twórczości Sterna.

Zmieniła się ona radykalnie po II wojnie światowej, kiedy miały miejsce wspomniane powyżej zdarzenia. Stern zwrócił się w stronę abstrakcji oraz metaforycznych, aluzyjnych przedstawień, które bardzo aluzyjnie przywoływały wydarzenia historyczne. Wyjątkiem na tym tle pozostawał cykl „Getto lwowskie”, gdzie dosadnie i dramatycznie Stern przedstawił piekło wojny doświadczanej przez Żydów. Wówczas artysta nadal pozostawał członkiem Grupy Krakowskiej, tzw. drugiej.

W latach 40. artysta stworzył swoje pierwsze kompozycje abstrakcyjne, w których niejednokrotnie sięgał po technikę dekalkomanii. Technika ta polega na rozciśnięciu farby pomiędzy dwiema warstwami materiału – może to być np. papier. W tym okresie jego twórczość zbliżyła się do dokonań surrealistów. W 1956 rozwinął swój styl pod wpływem panującego ówczesnie informelu oraz malarstwa materii. To właśnie w tym okresie twórca zaczął tworzyć reliefowe struktury, wykorzystując szkielety ryb czy inne odpadki organiczne i nieorganiczne. Zatem znaczenie twórczości Sterna lokuje się gdzieś pomiędzy zainteresowaniem formą malarską, jej fakturą i materialnym wyrazem, a przejmującą treścią, powiązaną z przerażającą historią.





23 †

## **TADEUSZ KANTOR**

1915-1990

### **Kompozycja, 1958**

olej/piótno, 73 x 68 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tadeusz | Kantor | III1958 | CRACOVIE'

oraz nalepka z Działu Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej

estymacja:

**200 000 - 300 000 PLN**

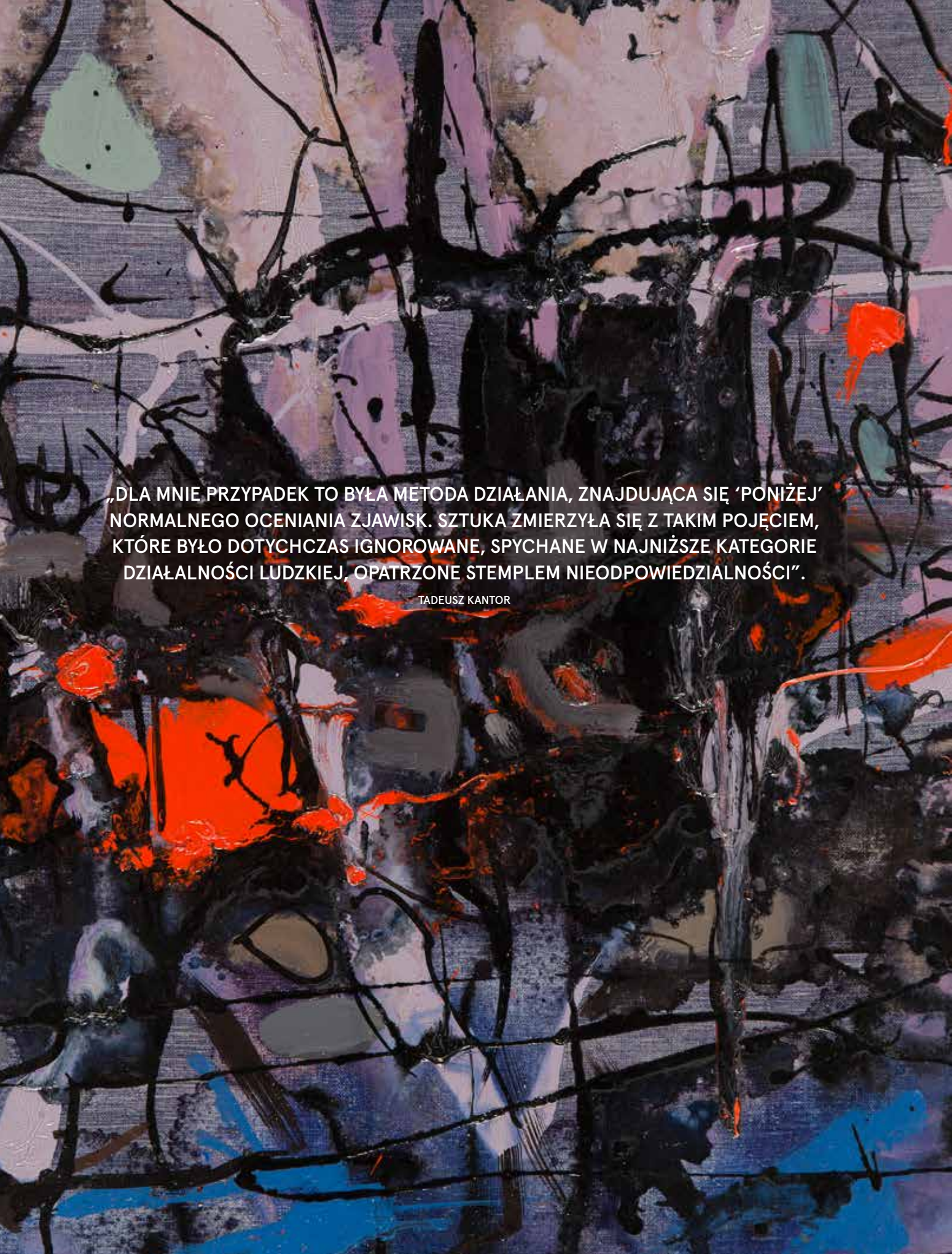
43 800 - 65 700 EUR

„Malarstwo, które nadchodziło, manifestowało kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego i w rezultacie, również kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemności i żywiołowości, ujawniając ich naturę i mechanizm. Malarstwo usytuowało się poza wszelką formą i estetyką. Stało się dla mnie manifestacją życia, kontynuacją nie sztuki, ale życia”.

**Tadeusz Kantor**







„DLA MNIE PRZYPADEK TO BYŁA METODA DZIAŁANIA, ZNAJDUJĄCA SIĘ 'PONIŻEJ'  
NORMALNEGO OCENIANIA ZJAWISK. SZTUKA ZMIERZYŁA SIĘ Z TAKIM POJĘCIEM,  
KTÓRE BYŁO DOTYCHCZAS IGNOROWANE, SPYCHANE W NAJNIŻSZE KATEGORIE  
DZIAŁALNOŚCI LUDZKIEJ, OPATRZONE STEMPLEM NIEODPOWIEDZIALNOŚCI”.

TADEUSZ KANTOR

# ABSTRAKCJA UMARŁA - NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA!

„Epidemia informelu” w Polsce rozpoczęła się właśnie od Kantora. Dokładny moment rozpoczęcia okresu wielkiej popularności tego malarstwa, operującego swobodnymi plamami i liniami, datuje wystawa tego artysty i Marii Jaremy w Salonie „Po Prostu” pod koniec 1956. Tak jak 9 lat wcześniej, kiedy lider środowiska krakowskiego zafascynował się francuskim nadrealizmem, inspiracją był Paryż. Pierwsze „gorące abstrakcje” zaczął tworzyć właśnie po powrocie ze stolicy Francji. Komentując stosunek tego artysty do wpływu innych artystów, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotną siłą nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

Nowy styl Tadeusza Kantora w Polsce spotkał się z wielkim entuzjazmem. Jak pisał Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwała formę z akademickich zwąpnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą” (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128).

Po wystawie w Warszawie Kantor zaprezentował swoje obrazy w sieni Pałacu pod Krzysztoforę, antycypując prace Galerii Krzysztoforę, wtedy remontowanej. Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie artysta został wyróżniony. Szczególnie interesująca wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów, które nie opierały się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i realizmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zajmując określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego” słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”. Była to apologia malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka” nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” nr 50, 1957, s. 6).

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubek i rozlewanie puszek różnobarwnych lakierów na płasko położoną powierzchni płótna. Ostateczny kształt kompozycja uzyskuje dzięki użyciu dowolnych narzędzi, takich jak pędzel lub szpachla. Nowej wagi nabrały nadrealistyczne techniki automatyzmu i przypadku. „Nowa ocena pojęcia ‘przypadku’ otworzyła zaskakujący rozdział w historii sztuki. Dla mnie zjawisko ‘przypadku’ i bezformności, które pojawiło się wtedy w malarstwie, stanowiło istotę rzeczy. Przez porównanie uświadomiłem sobie obecność podobnej tendencji w mojej twórczości. Obecność, ale i odmienną jej źródeł i przebiegu. (...) Dla mnie przypadek to była metoda działania, znajdująca się ‘poniżej’ normalnego oceniania zjawisk. Sztuka zmierzyła się z takim pojęciem, które było dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności” (Tadeusz Kantor o sztuce informel rozmawia z Wiesławem Borowskim, [w:] Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982).

24 †

## **TOMASZ TATARCZYK**

1947-2010

### **"Czarne wzgórze" (dyptyk), 1988**

olej/piótno, 170 x 130 cm (wymiary jednej części)

sygnowany, datowany i pisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | "CZARNE WZGÓRZE" | 1988'  
oraz nalepka z Galerii Foksal z wystawy indywidualnej w 1988 roku

estymacja:

**200 000 - 300 000 PLN**

43 800 - 65 700 EUR

#### **WYSTAWIANY:**

Tomasz Tatarczyk, wystawa indywidualna, Galeria Foksal w Warszawie, sierpień-wrzesień 1988

„Tworzenie to praca umysłu i ciała, rozumu i intuicji, a zarazem oczu i ręki, pochylanie się i odchodzenie od płótna, malowanie na stojąco lub na klęczkach. Oglądanie to uczucie oderwania od świata realnego, kiedy godzinami potrafimy przechodzić od obrazu do obrazu, chcąc nasycić swoje oczy i zmysły. Potem czujemy fizyczne zmęczenie, a zarazem jakieś zaspokojenie i satysfakcję, rozluźnienie mięśni i tęsknotę za tym, co się oglądało, a także doświadczenie prozy otaczającej rzeczywistości. Myślę oczywiście o dobrym malarstwie, które daje wiarę w sens życia i sens własnej pracy”.

**Tomasz Tatarczyk**





Tomasz Tatarczyk, Bellaggio 2000, fot. Aleksandra Tatarczyk



W twórczości Tomasza Tatarczyka zasadniczą rolę odegrało miejsce, w którym artysta się osiedlił. Rozpatrywanie jego twórczości w oderwaniu od lokalnego kontekstu wydaje się niemożliwe. Wieś Męcierz stała się dla niego oazą spokoju i podstawowym przedmiotem malarskich poszukiwań. Wszystko, co oglądamy na obrazach artysty – czy jest to wycinek drogi, tafla rzeki, zalesione wzgórza czy brodzący w wodzie pies – stanowią elementy męcierskiego pejzażu. Tatarczyk malował to, co widział i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniają zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Niewątpliwie autentyczność, skromność i szczerść jego obrazów stanowią o tym, że znalazło ono uznanie u tak wielu odbiorców. W pracach Tatarczyka ujawnia się refleksyjny stosunek do natury, jego malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji. Tym, co charakterystyczne jest zainteresowanie Tatarczyka wycinkiem rzeczywistości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądanego rezultatu. W malarstwie artysty próżno szukać pogoni za aktualnymi trendami w malarstwie. Nie wynika to z braku erudycji, a jedynie ze świadomej decyzji wyboru drogi twórczej. Patrząc na całość jego dorobku, jawi się nam artysta w pełni dojrzały, który osiągnął pewność i spokój ducha. Choć niektóre z jego obrazów budzić mogą grozę swoim monumentalizmem, to daje się odczytać z nich szczególnie rodzaj szczęścia towarzyszącego doniosłości przeżywanej chwili.

Wizja wzgórz gęsto porośniętych drzewami jest jedną z flagowych kompozycji należących do wypracowanego języka malarskiego Tomasza Tatarczyka. Jest to wielokrotnie powtarzane przedstawienie pejzażu z lat 90., którego głównym składnikiem jest linia drzew zderzona z jasną płaszczyzną nieba. Artysta wielokrotnie pracował nad tym samym tematem do momentu, w którym nie był pewien, że osiągał perfekcję. Ogromna poetyka prac malarza wynika właśnie z wnikliwej obserwacji i wnikliwej analizy, skutkujących w długiej pracy nad płótnem. Tatarczyk najlepiej realizował się w sztuce pejzażowej. Co bardzo ciekawe, większość z jego prac powstawała jednak z pamięci – była rezultatem zapisanego w myślach wrażenia o danym miejscu lub osobie. W pracach Tatarczyka trudno również o detale. Ćwiczenia malarskie traktował na zasadzie poszukiwania porządku, którego naturalną konsekwencją jest charakterystyczna dla jego obrazowania synteza.

Tatarczyk jako artysta zaczynał stosunkowo późno. Kształcenie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął dopiero w wieku 30 lat, wcześniej ukończywszy studia na warszawskiej Politechnice. Malarstwa uczył się w latach 1976–81, w pracowni Jana Tarasina, którego obok Zbigniewa Gostomskiego wymienia się jako twórcę mającego największy wpływ na późniejszy styl Tatarczyka. I rzeczywiście, jego zainteresowanie mocnymi kontrastami i wręcz graficzną organizacją przestrzeni płótna jest wyraźną reminiscencją stylu mistrza. Prezentowane prace to na pozór niemalże monochromatyczne płótna – zachowane jedynie w gamie bieli i szarości rozdzielonych pomarańczowym pasem. Przy bliższym wejrzeniu otwierają się jednak przed widzem kolorami w detalach ujętych na granicy dwóch silnych płaszczyzn krańca lasu i przestrzeni nieba. Spośród wielu walorów czerni wyłaniają się delikatne akcenty kolorystyczne w postaci zieleni i ultramaryny. Sam artysta mówi: „Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania. Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przeklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt białą złamaną – wtedy kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli. Kiedy wreszcie dochodzę do wniosku, że dodawanie czegośkolwiek nic już nie zmienia, uznaję malowanie za skończone. Mówię oczywiście o długim, powolnym procesie charakterystycznym dla malarstwa olejnego. Używam pędzla niedużej szerokości i nakładam farbę impastowo, muszę więc czekać, aż jedna warstwa zaschnie, zanim przystąpię do kładzenia drugiej, żeby nie nakładać mokrego na mokre” (Michał Jachula, Małgorzata Jurkiewicz [red.], Co po Cybisie, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018, s. 265). Warto również zwrócić uwagę na rozmiary płócien. Według artysty temat obrazu winien być dostosowany do skali ludzkiej. Nie dziwi więc fakt monumentalnych przedstawień ciemnego lasu w „Czarnym wzgórzu”. Ze skalą płótna Tatarczyk wiązał również sposób zapełniania go farbą. W opinii malarza, im większa powierzchnia, tym bardziej syntetyczne powinno być przedstawienie. Szczegóły należy do miniatury, duże płótna natomiast powinny być możliwe do odczytania przy jednym spojrzeniu.

25 †

**TOMASZ TATARCZYK**

1947-2010

**"Trzech artystów", 1985**

olej/piótno, 119 x 169,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ TATARCZYK | "TRZECH ARTYSTÓW" - "THREE ARTISTS" | Varnanas | 1985'

estymacja:

**220 000 - 300 000 PLN**

48 200 - 65 700 EUR

**POCHODZENIE:**

Collection Fondation Matsson, Szwecja

kolekcja prywatna, Belgia


Vente Runfeldts Auktioner AB, Lund, Szwecja, styczeń 1996

Drouot Richelieu, Marsylia, czerwiec 2018

kolekcja prywatna, Polska







Tematyka prac Tatarczyka, powtarzająca się w jego twórczości przez lata, była dla niego sposobnością dla stosowania różnorodnych rozwiązań czysto malarskich. Dlatego też powtarzalna treść pozwalała artyście na stosowanie coraz to innych środków formalnych, co pozwalało mu uniknąć monotonii. Wspomniane środki to: zróżnicowane faktury, barwy, układy kompozycyjne. Zatem twórczość Tatarczyka można postrzegać jako zbiór wariantów do rozwiązania podobnego problemu malarskiego, jakim był dla niego pejzaż, a dokładniej widoki lasu, zalesionych wzgórz i zaśnieżonych dróg. O wyborze malarskiego motywu tak mówił sam artysta: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem” (Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin – Warszawa 2011, s. 252).

Podobnie w jego twórczości wyglądało zagadnienie „martwej natury”, czyli przedmiotów, które artysta obrazował na swoich płótnach. Bywały to przedmioty, które artysta znajdował w swoim otoczeniu, związane przykładowo z miejscem zamieszkania, jak chociażby piły – narzędzia stale obecne w wiejskim otoczeniu artysty, związane z wycinką drzew. One również, pojawiając się w monochromatycznej estetyce czerni i bieli, stawały się tematem będącym punktem wyjścia dla malarskiego „rozstrzygnięcia”, punktem wyjścia dla kwestii czysto obrazowych – kompozycyjnych i kolorystycznych.

1

№ 3

Wyjątkowa dla przedstawionej tutaj martwej natury Tatarczyka jest jej alegoryczność. Obraz ten przedstawia 3 sztalugi. Malowanie czernią na czerni z trudem pozwala dostrzec motyw obrazu. Wyłania się on podczas oglądu w odpowiednim oświetleniu, pod odpowiednim kątem widzenia. Nie są to jednak, jak się wydaje, przypadkowe sztalugi, które artysta zobaczył na przykład w swojej pracowni. Są one metaforą współzawodnictwa. Tytuł obrazu brzmi „Trzech artystów”, a zaprezentowane na nim sztalugi mają być symbolami trzech postaci. Ich opis sugeruje, że jest to malarskie podium – Tatarczyk ponumerował sztalugi na kształt sportowego podium, które zajmują medalistki i medalistki.

Sztalugi pozostają jednak puste, nie są podporą dla żadnych obrazów. Zagadkowa pozostaje zatem tematyka tego konkursu. Czy płótno odnosi się do ogólnej kondycji artysty „skazanego” na konkurowanie z innymi twórcami i twórczyniami? Prosta kompozycja, przedstawiająca być może widok zaobserwowany w otoczeniu artysty, została na płótnie przedstawiona w alegorię sztuki czy społecznego funkcjonowania artysty. Sztalugi są ledwo widoczne. Ich kształt rytmicznie znaczą czarne tło, z którego lekko wybijają się „na powierzchnię”. Artysta zastosował tutaj maksymalny minimalizm środków, aby wydobyć dzięki temu swoje malarskie umiejętności – zaprezentować zdolność do malowania choćby jednym kolorem, na podłożu, które nie stanowi barwnego kontrastu. Zadanie, które może wydawać się skazane na niepowodzenie, stało się tutaj dla artysty wyzwaniem. To zmaganie wydaje się korespondować z tematyką obrazu, która mówi przecież o rywalizacji i dążeniu do uznania. Monochromatyczność obrazu miała wynikać z chęci stworzenia sztuki „cichej”, nie krzykliwej. Jej znaczenie i walory formalne miały wynikać raczej z umiejętności radzenia sobie w tak „surowych warunkach”. Jak tłumaczył sam artysta: „Nie chcę go używać dla epatowania barwą. W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozoru powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby”.



26 †

## LEON TARASEWICZ

1957

**Bez tytułu**, 1990

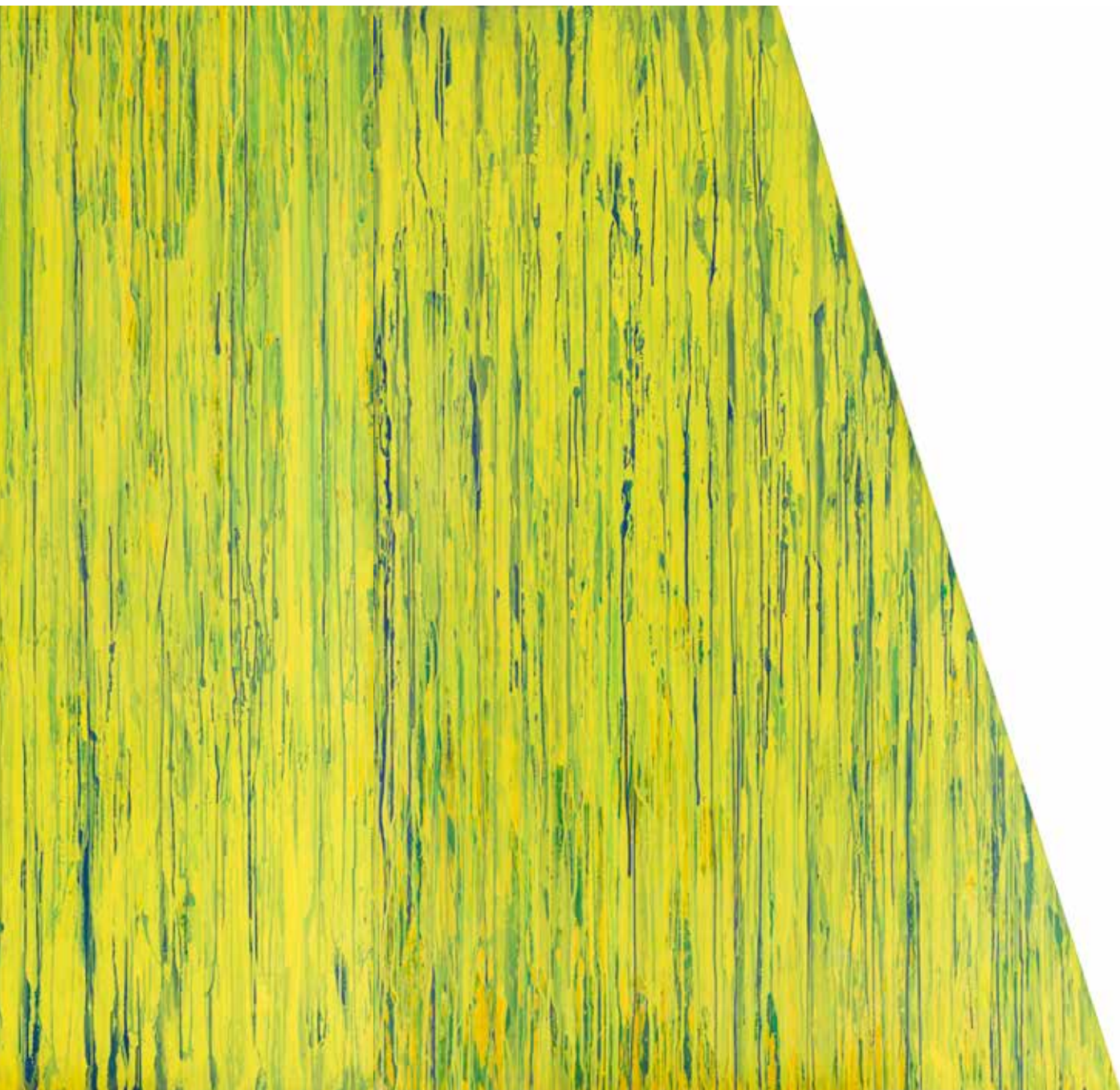
akryl/plótno, 190 x 390 cm

każda z części tryptyku sygnowana, datowana i opisana u góry: 'L. Tarasewicz 1990'  
poniżej numer inwentarzowy: 'WKZ-5333/43/91 | poz. 9'  
oraz poglądowy rysunek tryptyku

estymacja:

**300 000 - 400 000 PLN**

65 700 - 87 600 EUR



**WYSTAWIANY:**

Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Malmö, 19.09-25.10.1992

Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Galeria Foksal, Warszawa, 10.05-01.06.1991

**LITERATURA:**

Leon Tarasewicz, red. Jola Gola, Warszawa 2007, s. 257 (il.)

Leon Tarasewicz, katalog wystawy w Malmö Konsthall, Malmö 1992, s. nlb. (il.)

# WŁAŚCIWIE WSZYSTKIE OBRAZY LEONA SĄ PEJZAŻAMI

Leon Tarasewicz od początku swojej twórczości praktykował malarstwo, które konsekwentnie wychodziło poza ramy płótna i przechodziło w przestrzeń galerii. Tego typu realizacje były znakiem trwania przy malarstwie, co odbywało się właśnie poprzez poszukiwanie nowej formuły obrazu. Jak mówi sam artysta, „marzy mi się obraz, w którym całkowicie mógłbym się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć”. Płótna autora to wręcz wyabstrahowane fragmenty rzeczywistości, które niejako stymulują rozwijanie się pokazanej przestrzeni także na świat poza blejtralem.

Zaprezentowany monumentalny tryptyk z 1991 jest efektem owych poszukiwań, a także świadectwem ciągłej fascynacji Tarasewicza naturą. Ponieważ to dwa cele fundamentalne dla jego sztuki, pracę można uznać za pełną realizację jego artystycznych założeń. Przedstawił on powtarzający się motyw pionowych pasów w odcieniach zieleni i żółci. Natura nie stanowi jedynie inspiracji, uwidacznia się w każdym pociągnięciu pędzla na płótnie. Skala dzieła natomiast pozwala oddać najlepiej zamierzenia twórcy – wręcz fizyczne obcowanie z płótnem i przedstawioną na nim naturą, jej ideą. Jak opisuje sztukę Tarasewicza Anda Rottenberg, „właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsca urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostoczczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie” (Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu seminarium w Visby, Gotlandia, [w:] Tarasewicz, [red.] Jola Gola, Warszawa 2007, s. 31).

Zaprezentowany monumentalny tryptyk wystawiono na wystawie retrospekcyjnej w Malmö Konsthall, na której potrzeby powstały także dwie realizacje ściennie, pokrywające całą ścianę galerii. Inspiracje rodzinnym krajobrazem zwróciły uwagę także Sunego Nordgrena, kuratora wystawy w Malmö, który przed zorganizowaniem wystawy odwiedził Waliły na Podlasiu. Podkreślił on przywiązanie artysty do rodzinnych stron i siłę jego zespolenia z tamtejszym pejzażem: „we wsi napotkaliśmy powozy konne, a na polach pracujących ludzi, pomimo iż była to późna jesień. Tutaj wszystko wydaje się być ściśle połączone i to połączenie jest oczywiste: wszystko należy do ziemi i istnieje ze względu na nią. (...) [Prace Tarasewicza] to ekstremalnie syntetyczne, abstrakcyjne struktury, przesiąknięte organicznymi cechami, które prezentują inny rodzaj rzeczywistości, rzeczywistości natury, która jest punktem wyjścia w jego twórczości. (...) Obrazy Tarasewicza nieuchronnie stają się 'wzrokami' ('image') natury. Na ogromnych płótnach, energicznie pokrytych żółtą farbą, można zauważyć pole pełne kukurydzy. Ciemnoniebieskie wertykalne linie, nałożone na nie w nierównych odstępach, mogą być todygami, które jawią się na tle słońca” (Sune Nordgren, Andrzej Kisielewski, katalog do wystawy w Malmö Konsthall, Malmö 1992, s. nlb., [tłum.] Agata Matusiełańska).

Artysta uzyskał dyplom na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1984 w pracowni Tadeusza Dominika. Jego pierwszą wystawę zorganizowała galeria Foksal w tym samym roku. Od czasu wystawy indywidualnej w weneckiej Galleria del Cavallino trwa zainteresowanie Tarasewiczem marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. W 1988 jego prace pokazano w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto '88. Malarz otrzymał m.in. Paszport „Polityki” (2000), Nagrodę im. Jana Cybisa (2000) oraz Nagrodę Fundacji Zofii i Jerzego Nowosielskich. W 2005 został odznaczony przez Ministra Kultury Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.



27 †

## LEON TARASEWICZ

1957

**Bez tytułu**, 2014

akryl/ płótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2014 | 50 x 50 | Acryl on canvas'

estymacja:

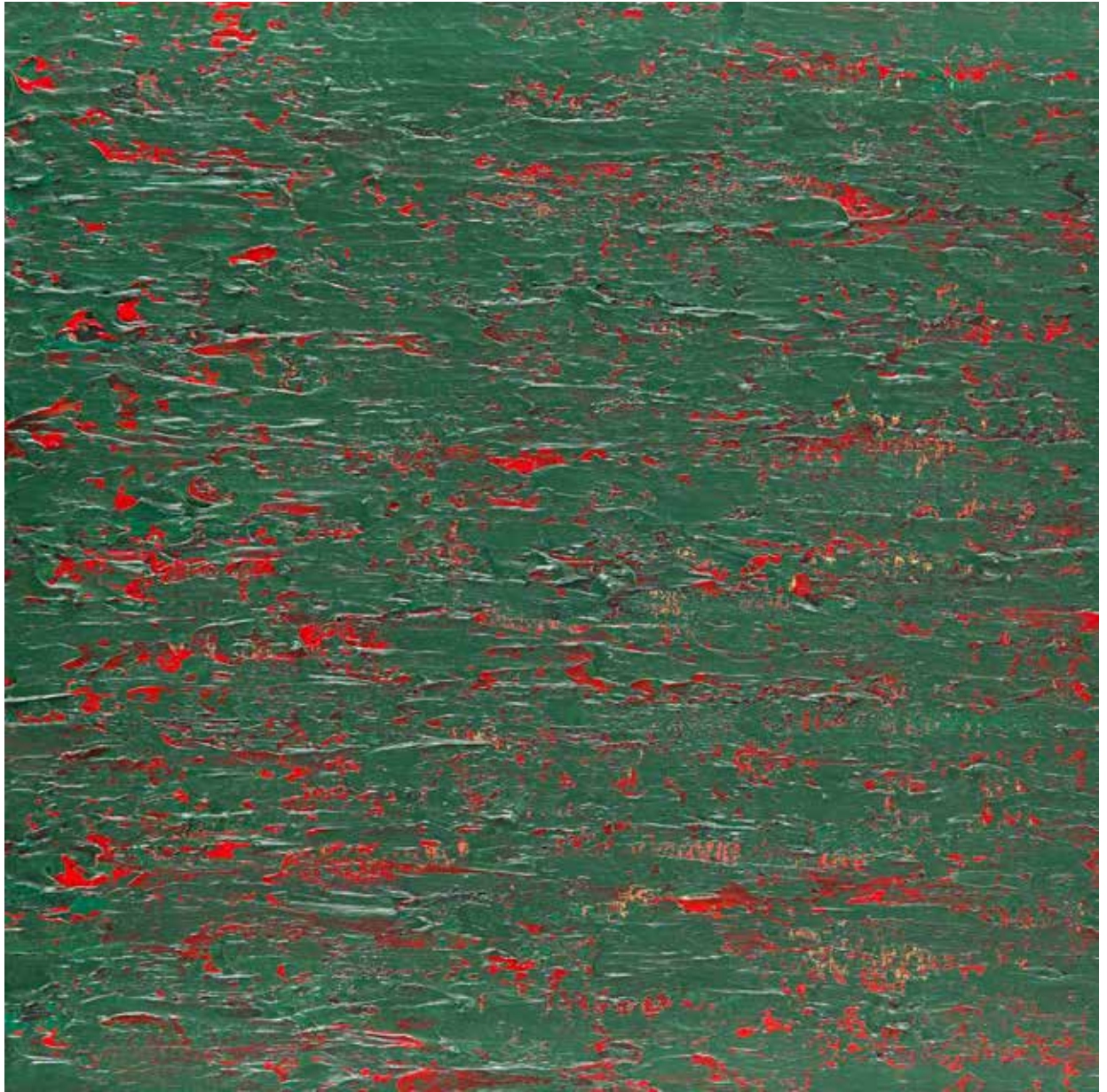
**26 000 - 35 000 PLN**

5 700 - 7 700 EUR

„Malarstwo to kolor! Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru, podobnie jak nie da się żyć, nie oddychając. To najistotniejszy budulec malarza tak jak słowa dla pisarza. Albo dla rzeźbiarzy materia, światło. Nie uświadamiamy sobie tego, jak bardzo jesteśmy związany z kolorem. Jest on w nas zakodowany”.

Leon Tarasewicz, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści Mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 235





28 †

**JACEK SEMPOLIŃSKI**

1927-2012

**"Mochnaczka", 1971**

olej/piótno, 60 x 73,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | '71 | Mochnaczka'

estymacja:

**16 000 - 20 000 PLN**


3 600 - 4 400 EUR

„Obrazy Jacka Sempolińskiego są barokowe. (...) Forma jest oszczędna, obrazy ani zbyt nowatorskie, ani efektowne, stojące gdzieś na uboczu współczesnych zainteresowań. Paleta oparta na ziemiach i czerniach, czasem kadmach. Jeśli zieleń – to także z tej parafii. (...) W baroku Sempolińskiego tkwi więc wielki kapitał – albowiem ta ryzykowna i bynajmniej nie estetyzująca w sensie modnego malarstwa gama, powodując potknięcia – okupuje je powodowaniem skojarzeń bardzo ciekawych, w pełni malarskich”.

**Jerzy Stajuda**







Jacek Sempoliński edukację artystyczną odbył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1946–51. Dyplom w pracowni między innymi Eugeniusza Eibischa obronił w roku odwilży i to właśnie wówczas na stałe związał się z macierzystą uczelnią jako pedagog. Oprócz pasji malarzkiej spełniał się również jako autor tekstów krytycznych. Pisał niezwykle dużo, a jego rozprawy i dzienniki stanowią doskonałe uzupełnienie prac malarskich – pozwalają odbiorcom głęboko wniknąć w bogate życie duchowe i intelektualne twórcy oraz pojąć sens stworzonych przezeń cykli. Zapiski artysty cechuje uderzająca szczerłość oraz możliwie najtrafniejszy zapis własnej wewnętrznej dynamiki: ruchu myśli, wspomnień, przeczuć oraz lęków. Na wskroś indywidualny styl artysty wywodzi się z jednej strony z tradycji przedwojennego koloryzmu, z drugiej etosu pokolenia osławionego Arsenалу z 1955, które to doświadczenie sprawiło, że płótna artysty emanują dramatyzmem i emocjonalnością, traktowaną przezeń na równi z aspektami czysto formalnymi. Jest jednak, jak twierdzi Andrzej Osęka, harmonijne malarstwo Sempolińskiego buntowniczej, hałaśliwej atmosfery arsenalu.

Jak pisała Teresa Sowińska: „Dla metody twórczej Sempolińskiego znamienne będzie przede wszystkim głębokie przeżywanie natury – podstawowego źródła inspiracji jego dzieł, przedmiotu niezliczonych i wciąż ponawianych studiów i dociekań. Lecz wzajemne związki między naturą, a jej malowanym wizerunkiem ulegają swoistemu rozluźnieniu. Zaciera się zewnętrzne podobieństwo ze znanymi, potocznie postrzeganymi widokami przedmiotów. Następuje proces przetworzenia konkretnego, który, poddany porządkującym zabiegom myśli i wyobraźni autora, przeradza się w zespół czysto plastycznych, choć niepozbowionych aluzyjności znaków. Inaczej mówiąc, obraz natury zamienia się w swobodną grę barwnych płaszczyzn, w kompozycję niemal abstrakcyjnych form, co powoduje, iż obrazy Sempolińskiego odbierane są często w kategoriach sztuki bezprzedmiotowej, nieprzedstawiającej.

Wrażliwość widza aktywnie współdziałająca z jego wyobraźnią pozwala jednak na rozszyfrowanie znaków języka plastycznego, jakim posługuje się artysta. Pozwala odnaleźć w jego malarstwie całe rejony wysublimowanego piękna krajobrazów, bogactwo i wielorakość nastrojów, wrażeń, uczuć, refleksji, a wszystko to jest wyrażone przez taką syntezę formy, która eliminując cechy nieistotne, szczegóły drugorzędne – utrwała i pogłębia najogólniejszy wyraz” (Teresa Sowińska, Jacek Sempoliński, [w:] Katalog wystaw indywidualnych malarstwa w warszawskich zakładach pracy, listopad 1971 – kwiecień 1972, s. nlb.).

W jednym ze swoich dzienników Sempoliński notuje, że o jakości malarstwa stanowią dla niego dwie cechy: oddech i pulsacja. Te same właściwości, tj.: swobodny oddech i gorączkową pulsację można odnaleźć w prezentowanej w niniejszym katalogu kompozycji, gdzie pejzaż Mochnaczkii artysta zredukował do mocnych, wyrazistych pociągnięć pędzla zatapiającego się w gęstej warstwie zielonej farby. W efekcie powstała otwarta, niemal reliefowa kompozycja o wyrazistej fakturze będąca apoteozą malarskiego procesu. W latach 70. Sempoliński całą swoją uwagę skupił bowiem na wyabstrahowanych problemach koloru, światła i faktury, dla których to właśnie natura pozostała głównym punktem wyjścia. Artysta łączył motywy zaczerpnięte ze studiów pejzażu z rozwiązaniami kolorystycznymi i fakturowymi bliskimi abstrakcji aluzyjnej. Jak pisał: „Lubiłem zawsze pewne kolory, mniej lubiłem inne. Lubiłem pewne gatunki drzew, pewne ukształtowania geologiczne, pewne oświetlenia. Lubiłem też zawsze pewne formy wytworzone przez człowieka, mniej lubiłem inne. W miarę jak coraz bardziej świadomie obcowalem z kulturą i z własnym malarstwem, zacząłem świadomie obcować z naturą. Okazało się, że w naturze i w kulturze lubię te same elementy – pewne układy naturalne harmonijnie kojarzyły mi się zarówno z określoną sztuką, jak z określonym pejzażem w naturze. Elementy natury i kultury zacząłem z czasem widzieć jako formy związane, współbrzmiające ze stanami emocjonalnymi”.

29 †

## JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Wisła. Męćmierz", 1987

olej/plótno, 81,5 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SempJ'87 | Wisła | Męćmierz'  
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

Jacek Sempoliński to artysta niezwykle przede wszystkim ze względu na mnogość swoich talentów – oprócz malarstwa i rysunku zasłynął także jako pedagog, eseista i krytyk. Formatywnym wydarzeniem dla twórczości Sempolińskiego była wystawa młodej sztuki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, która odbyła się w Arsenale w 1955. Wystawiający w niej artyści otwarcie określili swoją postawę twórczą jako stojącą w sprzeczności z wizualnymi założeniami socrealizmu i koloryzmu w sztuce. Sempoliński wystawiał tam razem z gronem artystów, które trwale zdefiniowało II połowę XX wieku – z Janem Lebensteinem, Hilarym Krzysztofiakiem, Janem Lenicą, Aliną Szapocznikow, Janem Tarasinem, Jerzym Tchórzewskim czy Stefanem Gierowskim. Słynny Arsenał 55 doczekał się późniejszych retrospektywnych reedycji w 1977, 1989 i wreszcie w 2019, kiedy do życia została powołana fundacja upamiętniająca Arsenał. Tak poważne historycznie podłoże przełożyło się na nacechowany metafizycznie język malarski, w którym zabiegi formalne są tylko nośnikiem zagadnień ogólnoludzkich, etycznych. Na pytanie Elżbiety Dzikowskiej o to, co w obrazie jest najważniejsze, Sempoliński odpowiedział: „Płaszczyzna, przestrzeń, forma. Jest to nie tylko najważniejsze: to obsesja. Formę – cel sztuki – pojmuję jako punkt leżący na granicy pomiędzy egzystencją a transcendencją. W połowie należy do materii, a w połowie do spraw ducha. Trzeba do tego celu dążyć, chociaż pełni się nie osiągnie”.



30 †

## JACEK SIENICKI

1928-2000

### **Martwa natura z kwiatem, 1995**

olej/płótno, 40 x 26 cm  
sygnowany i datowany p.g.: 'JS | 95'  
na odwrociu naklejka Galerii Milano w Warszawie

estymacja:

**18 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 5 500 EUR

„W tych prostych tematach zdobyć się na właściwe 'przekroczenie', być delikatnym i silnym, wyjść z banału, udać się w te rejony, w których może zrodzić się coś prawdziwego z (...) myślenia, odczuwania natury, życia, rozumienia kondycji człowieka”.

### **Jacek Sienicki**

Jacek Sienicki należał do grona artystów debiutujących podczas znamiennej w historii PRL-u wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciwko faszyzmowi”, która odbyła się w warszawskim Arsenale w 1955. Jak pisze Małgorzata Kitowska-Lysiak, Sienicki głównie czerpał inspiracje z twórczości Witolda Wojtkiewicza i Olgi Boznańskiej. Zwłaszcza malarstwo Boznańskiej, chłodne i stonowane, zdaje się stanowić nieoczywiste źródło artystycznych impulsów dla malarzy II połowy XX wieku. Podobnie jak Boznańska, Sienicki w swojej twórczości ograniczył się do kilku tematów, wokół których wypracował osobisty styl. W centrum jego zainteresowania znalazły się portrety, martwe natury, zazwyczaj we wnętrzu pracowni, obrazy zewnętrznych ścian domów. Celowo zawężony zakres malarskich tematów przywołuje skojarzenia z twórczością Cezanne'a, który także celowo wypracowywał osobisty styl poprzez malowanie wielu wariacji pejzaży i martwych natur. W „Martwej naturze z kwiatem” widać charakterystyczną dla Sienickiego wąską gamę kolorystyczną przełamana elementami intensywnego koloru w celu podkreślenia formy najważniejszych obiektów. Obrazy Sienickiego cechuje też grube, nakładane szerszym pędzlem impasto owocujące teksturą, która sama w sobie nadaje kompozycji dodatkową strukturę.





31 †

## RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

**"Pejzaż 51/62", 1962**

olej/ płótno, 125 x 45 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'ZIEMSKI 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAZ 51/62 | 125 x 45'

oraz nalepka informacyjna Galerie Alice Pauli w Lozannie

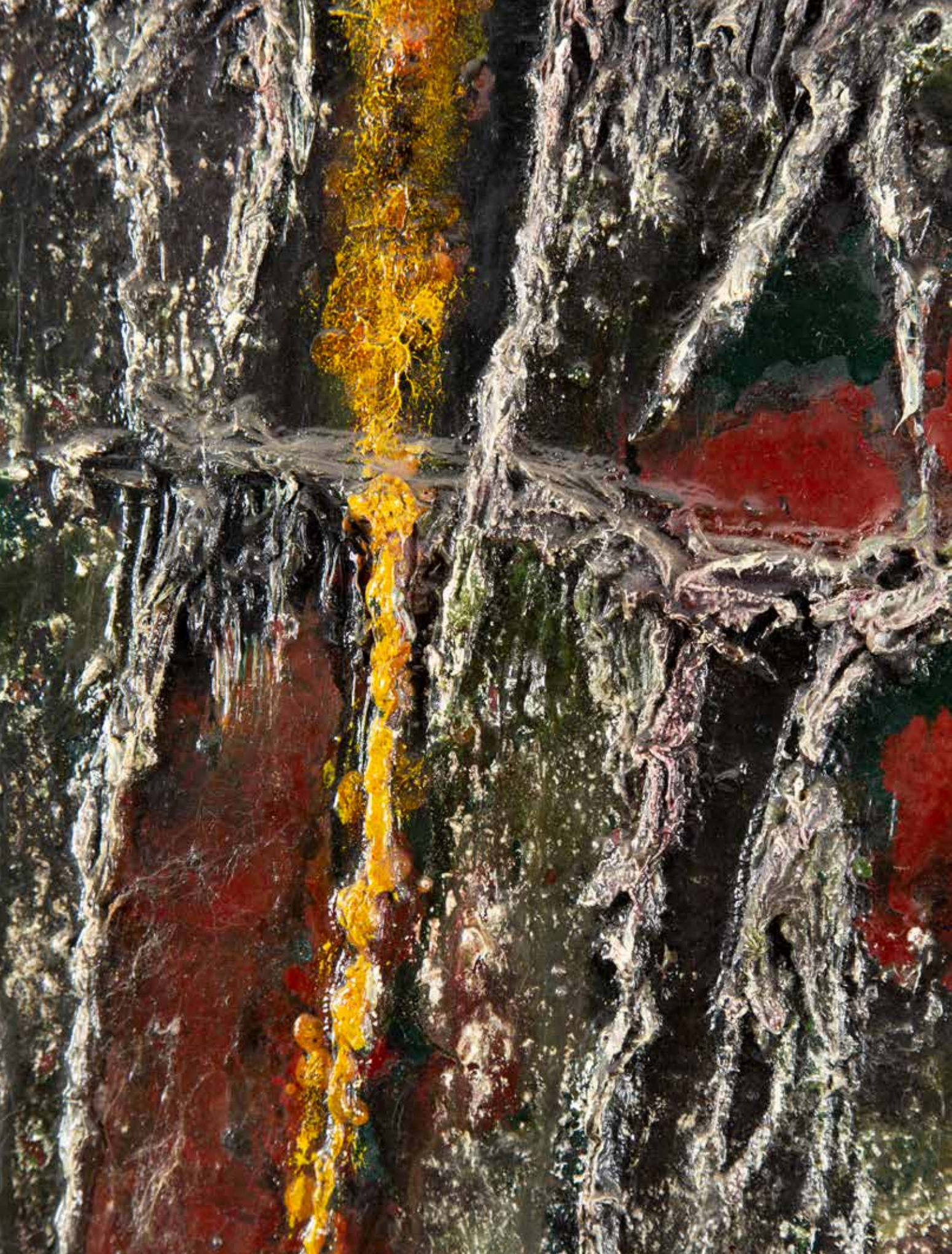
estymacja:

**70 000 – 100 000 PLN**

15 400 – 21 900 EUR

Rajmund Ziemski zadebiutował z gronem artystów pokazujących swoje prace w ramach wystawy „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, która odbyła się w Arsenale w 1955. Wystawiający w niej artyści otwarcie określili swoją postawę twórczą jako stojącą w sprzeczności z wizualnymi założeniami socrealizmu i koloryzmu w sztuce. Razem z Ziemskim swoje prace wystawiali Jan Lebenstein, Hilary Krzysztofiak, Jan Lenica, Alina Szapocznikow, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski czy Stefan Gierowski. Słynny Arsenał 55 doczekał się późniejszych retrospektywnych reedycji w 1977, 1989 i wreszcie w 2019, kiedy do życia została powołana fundacja upamiętniająca Arsenał. Skala historycznego wpływu Arsenалу przełożyła się na nowy język malarski, w którym forma stała się odzwierciedleniem warstwy metafizyczno-moralnej, dotykającej najogólniejszych, jak i często zarazem najtrudniejszych zagadnień dotyczących ludzkiej natury. W dziele Ziemskiego o tytule „Pejzaż 51/62” (1962) zdaje się mieć dwoiste znaczenie. Z jednej strony widz może odczytać z obrazu uproszczone, ikonograficzne niemal przedstawienia elementów naturalnego krajobrazu – fragment torów i konstrukcję przypominającą dom z kominem o przesadnie dużych oknach. Z drugiej strony niejednoznaczność i nieczytelność form sprawia, że bardziej osobista sfera znaczeniowa, wskazująca na osobistość tego wewnętrznego krajobrazu jest równie, jeśli nie bardziej przekonująca. Czerwono-czarna szata kolorystyczna, w połączeniu z bogatym, teksturalnym impasto, sugeruje niemal złowieszczy wymiar znaczeniowy, przywołujący prawdy o przeciwieństwach dobra i zła tworzących ludzką naturę.





**„SĄ TO PEJZAŻE KOŚCISTE, Z KTÓRYCH SŁOŃCE WYSSAŁO DOBRODUSZNĄ,  
ŻYCIODAJNĄ GLEBĘ, KARMIĄCĄ ZWYKLE ZIELEŃ I OWOCE. PEJZAŻE POZBAWIONE  
OSTENTACYJNEGO PIĘKNA KRAJOBRAZU (...). MAŁY SKRAWEK WŁASNEJ ŻARLIWOŚCI  
I NIEPOKOJU – WYDŁUŻONY PROSTOKĄT, W KTÓRYM POMARSZCZONA, WYSCHŁA,  
POSZARPANA MATERIA KONDENSUJE SIĘ W DRAMATYCZNĄ FORMĘ O CIĘŻARZE  
GATUNKOWYM MIERZONYM PASJĄ I UPOREM”.**

JERZY OLKIEWICZ

Poszukiwanie nowych form doprowadziło Rajmunda Ziemskiego do odrzucenia w II połowie lat 50. sugestii przedmiotowych i narracyjnych i skupienia się na kreowaniu światów wyobrażonych, pejzaży egzystencjalnych. Jak sam mówił: „okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy kreujące, a nie naśladowczo-powtarzające”. Owe formy kreujące na przestrzeni lat znajdowały różny wyraz plastyczny – od początkowych krajobrazów rzeczystych, poprzez „baśniowe” do „metaforycznych”, jak je określał Aleksander Wojciechowski: „Czy będzie to pejzaż odczuty jako radosna gra światła i barw, czy – w późniejszym etapie – pejzaż pogrążony w mroku, z którego wyłaniają się zagadkowe sylwety linearnych struktur, czy wreszcie pejzaż ‘geologiczny’, stanowiący odpowiednik kolorytu ziemi, jej faktury i konsystencji – wszędzie odnajdujemy naturę jako punkt wyjścia i źródło inspiracji”. Wpływ na ukształtowanie się ostatecznej formuły twórczość Ziemskiego miały z jednej strony studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, które bez wątplenia ukształtowały wrażliwość kolorystyczną artysty, z drugiej zaś tendencje dominujące w epoce, w której dojrzał jego styl, czyli kierunek obrany przez polskich twórców, którzy w okresie postso realistycznej odwilży szeroko podjęli eksperymenty z materią obrazów, a hasłem dnia stała się estetyka nurtu informel przeniesiona na polski grunt przez Tadeusza Kantora. Najważniejszą rolę w obrazach Ziemskiego odgrywa bez wątpienia barwa, którą operował z dużym wyczuciem i swobodą – początkowo posługiwał się intensywną, żywą kolorystyką, z czasem zrezygnował z niej na rzecz prostoty i surowości. Na płótnach z lat 50. zderzał ze sobą strzępiaste, ekspresyjne formy o zróżnicowanej strukturze. Rodzaj ekspresji, jaką wówczas operował, zbliża jego twórczość do wewnętrznych pejzaży Jerzego Tchorzewskiego.



32 †

**RAJMUND ZIEMSKI**

1930-2005

"Pejzaż zielony", 1959

olej/piótno, 53 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

opisany na odwrociu 'R. ZIEMSKI | [adres] | 53 X 110 | "PEJZAŻ ZIELONY"

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 400 - 6 600 EUR



„Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy. A mianowicie to ‘coś’, co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem, nie mamy ochoty opowiadać dowcipów. Druga sprawa – dążę zawsze do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Dla mnie sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej – ludzką”.

Rajmund Ziemiński

33 †

**BRONISŁAW KIERZKOWSKI**

1924-1993

**"Kompozycja fakturowa nr 375", 1957**

beton, metal, asamblaż/płyta, 124 x 54 cm  
sygnowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI |  
KOMP. FAKTUROWA | 372/57 R.'

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

17 600 - 26 300 EUR

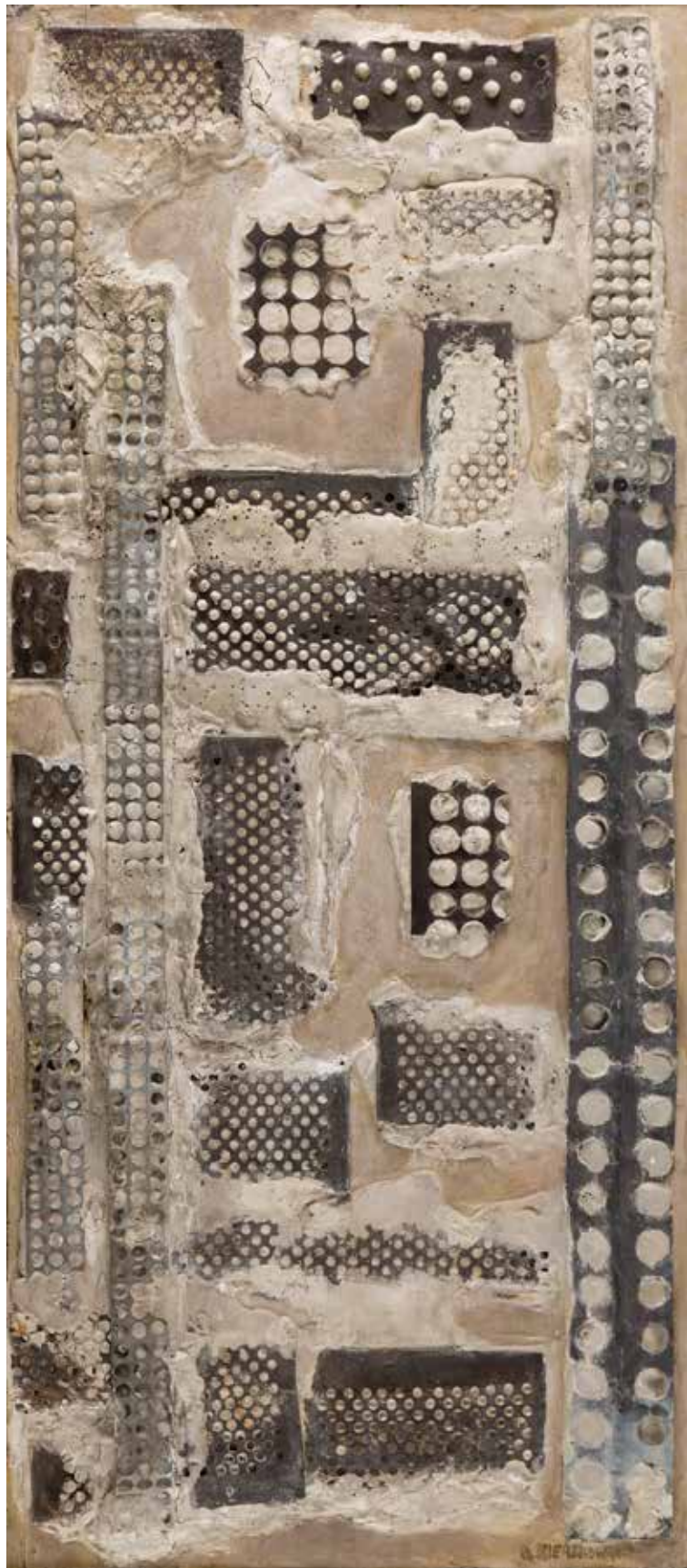
**POCHODZENIE:**


kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo  
kolekcja prywatna, Warszawa

„[Kierzkowski] podkreśla konkretność metalu, zestawiając go z płynnością masy gipsowej. (...) Jest to surowość pustynnego krajobrazu. Nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady: szkielety ryb przysypane gorącym piaskiem. Może pokazuje je artysta po to, aby przypomnieć, że i one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo niegdyś – zawierające w sobie treści przemijania – towarzyszyło w tym okresie sztuce Kierzkowskiego”.

Aleksander Wojciechowski, *Młode Malarstwo Polskie 1944 – 1974*, Wrocław 1983, s. 84-85







W początkach drugiej dekady XX wieku ujawnia się cyklicznie powracający konflikt między tradycjonalistami a młodymi rewolucjonistami walczącymi o odświeżenie języka wypowiedzi artystycznej. Młodzi artyści i krytycy chcieli zerwać z ekskluzywnością oraz hermetycznością sztuki, która w ich odczuciu odgradzała się od życia codziennego. Najważniejszym jednak postulatem pozostawała konieczność odwrócenia się od imitacji przedmiotu i wymagowanej rzeczywistości. Bronisław Kierzkowski poprzez odebraną edukację, a następnie świadomy wybór swojej artystycznej ścieżki, starał się pogodzić obie postawy. Zaliczany jest do grona artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. W trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi. Po krótkim okresie zainteresowania pejzażem artysta w wieku 30 lat decyduje się odrzucić malarstwo figuratywne, a także intensywnie zgłębia dokonania twórców europejskich, w których znajduje istotne źródło inspiracji. Odtąd Kierzkowski podkreślał, że sztuki wizualne, analogicznie do muzyki, powinny oddziaływać na odbiorcę przede wszystkim swą formą.

Jeszcze pod koniec lat 50. zaczął tworzyć swoje pierwsze kolaże i asamblaże, które stały się dla niego polem wieloletnich eksperymentów. Lokują się one pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji. „Kompozycje fakturowe”, wcześniej nazywane „Fakturowcami”, to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak nie przy pomocy farb, ale niekonwencjonalnych, „zdegradowanych” materiałów, znalezionych na wysypiskach i śmietnikach. Zamiast tradycyjnego płótna podstawą jego prac stała się plastyczna mieszanina gipsowo-klejowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami.

Wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych prace cechuje duża wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości.

Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą, zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych, powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych, igrającymi na przedmiotach. Koncepcja dzieła sztuki Kierzkowskiego opiera się na wierze, że jest ono manifestacją życia, jego przedłużeniem. Owa refleksja podejmowana przez artystę przyczyniła się do kwalifikowania jego twórczości zarówno do nurtu biologicznego sztuki, jak i kontemplacyjnego. Fakturowe poszukiwania przyniosły Kierzkowskiemu popularność nie tylko w Polsce. „Kompozycje fakturowe” prezentowano na zagranicznych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji organizacji wystawy „15 Polish Painters”, a także w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”, gdzie pojawiły się obok dokonań takich artystów jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Obecność Polaka na wystawie, prezentująca historię techniki asamblażu sprawia, że dołączył do czołówki artystów awangardowych o statusie rozpoznawalnym na świecie.



34 †

## KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

**Bez tytułu**, ok. 1960

olej/piótno, 71 x 60,5 cm

wtórnie sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 960'

estymacja:

**35 000 – 45 000 PLN**

7 700 – 9 900 EUR

### OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

Kajetan Sosnowski przez całe życie dążył do zrealizowania idei sztuki totalnej – współgrającej z ludźmi, architekturą i naturą.

Podstawowym narzędziem w poszukiwaniu obiektywnej malarskiej prawdy stała się dla niego nauka. W początkowym okresie twórczości malował, nawiązując do estetyki postimpresjonizmu. W okresie socrealizmu całkowicie wycofał się z uczestnictwa w życiu artystycznym. Przełom nastąpił w 1955, kiedy przystąpił do grupy artystów skupionych wokół Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka, z którymi zaczął działać pod szyldem „Grupa 55”. Malarze grupy podejmowali problem przekraczania schematycznie określonych granic dzieła plastycznego, cel pracy twórczej – kreowanie treści obrazu – widzieli w określaniu zagadnień metafory plastycznej jako zespołu znaków konstruujących istotę przekazu. Intelektualny dyskurs, który stanowił filar działalności Grupy 55, stworzył atmosferę, w której uformowała się dojrzała twórczość Sosnowskiego, którego istota prac malarskich wykraczała zaczęła wkrótce poza tradycyjne ramy dyscypliny.

W latach 1955–56 Sosnowski stworzył pierwszy cykl prac („Pamiętnik liryczny”), nacechowanych – jak pisała Bożena Kowalska – „intymnością i dyskrecją emocjonalnego przekazu”, które rozpoczęły konsekwentne pogłębianie własnych poszukiwań artystycznych. Nawiązywały one do koncepcji sztuki metaforycznej sformułowanej w Grupie 55. Sosnowskiego pociągała wówczas wieloznaczność niedookreślonych form, które mógł na płótnie dowolnie kojarzyć, tworzyć ich barwne i fakturowe modulacje. Od końca lat 50. XX wieku poświęcił się głównie abstrakcji, badając w swej twórczości zarówno zagadnienia techniczne, fizyczne, jak i teoretyczne związane z procesem powstawania dzieła: „Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu. Te ograniczenia dały od razu pewne rezultaty. (...) Wyrzekłem się nie tylko przedstawienia, ale wszelkiego kojarzenia z przedmiotem oraz jakiegokolwiek nawiązywania do cudzej twórczości... W takiej gorączce pracy powstał mój obraz szary i inne, w których pozornie nic się nie dzieje. (...) Obrazy te to miejsce dla moich myśli dziwnych i wzruszeń, których określić

nie potrafię inaczej. Mógłbym przyrównać to tylko do ciszy, w której istnieją warunki do nasłuchiwania. Teraz wydaje mi się oczywisty fakt, że aby coś zobaczyć czy usłyszeć, należy resztę wyeliminować zupełnie, jak w radioodbiorniku. Milczenie i tajemnicza przestrzeń to miejsce do sformułowania spraw nowych, a dociekliwość ludzka jest tak silna, że podejmie ryzyko spojrzenia w przepaść wszelkich obszarów myśli” (Kajetan Sosnowski we wstępie do katalogu wystawy indywidualnej w galerii „EI” w Elblągu, Elbląg 1962, s.nbl). Owa hipnotyzująca, otwierająca nieznanne przestrzenie cisza pojawia się po raz pierwszy w serii ascetycznych „obrazów pustych” (1961–65), w których niemal jednobarwna płaszczyzna niezakłócona fakturą narzędzia (Sosnowski rozprawdzał farby dłonią po płótnie), promieniowała własnym blaskiem. Podstawą do stworzenia „obrazów pustych” była fascynacja artysty naturą światła, odzwierciedlają się w nich również naukowe zainteresowania Sosnowskiego. Swoje malarskie dociekania oparł bowiem na skonfrontowaniu dwóch sposobów percypowania rzeczywistości: poprzez pryzmat uwarunkowań kulturowych i rozumienie naukowe – fizyczny aksjomat energetycznej natury materii: „Rozwój nauk ścisłych, a zwłaszcza fizyki, wyprowadził myśl ludzką w świat mikrostruktur i ukazał go jako układ energetyczny w jego stosunkach ilościowych i jakościowych. Światło, które umożliwiał nam zjawisko widzenia, jest niewielką cząstką energii promienistej. Różne barwy są składowymi cząstkami światła i zawierają różne wartości kwantów energii. Nasze receptory mają swoją mechanikę, zgodną z prawami fizyki, ale jednocześnie nasza świadomość i podświadomość pozostaje wciąż w sferze reakcji ukstałtowanych i odziedziczonych przez dawniejszy rozwój kulturowy. Istnieje ciągła konieczność adaptacji naszego odbioru psychicznego do możliwości, jakie daje nowe naukowe rozumienie. W ostatnich obrazach zajmuję się barwami w ich wartościach energetycznych i wybiórczo-światlnych. W układach barw dopełniających aranżuję różne wersje powidoku. Robię to po to, żeby ćwiczyć swój odbiór, który wdrożony jest do innego relacjonowania psychobiologicznego. Pomaga mi to znaleźć się na progu nowego świata uczuć i myśli. Nie potrafię inaczej tego nazwać i w inny sposób przekazać...” (Kajetan Sosnowski).



35 †

## ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

### Kompozycja, 1958

olej, metal, asamblaż/plótno, blacha, 57 x 48 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zbigniew Makowski | 1958'

estymacja:

**50 000 - 80 000 PLN**

11 000 - 17 600 EUR

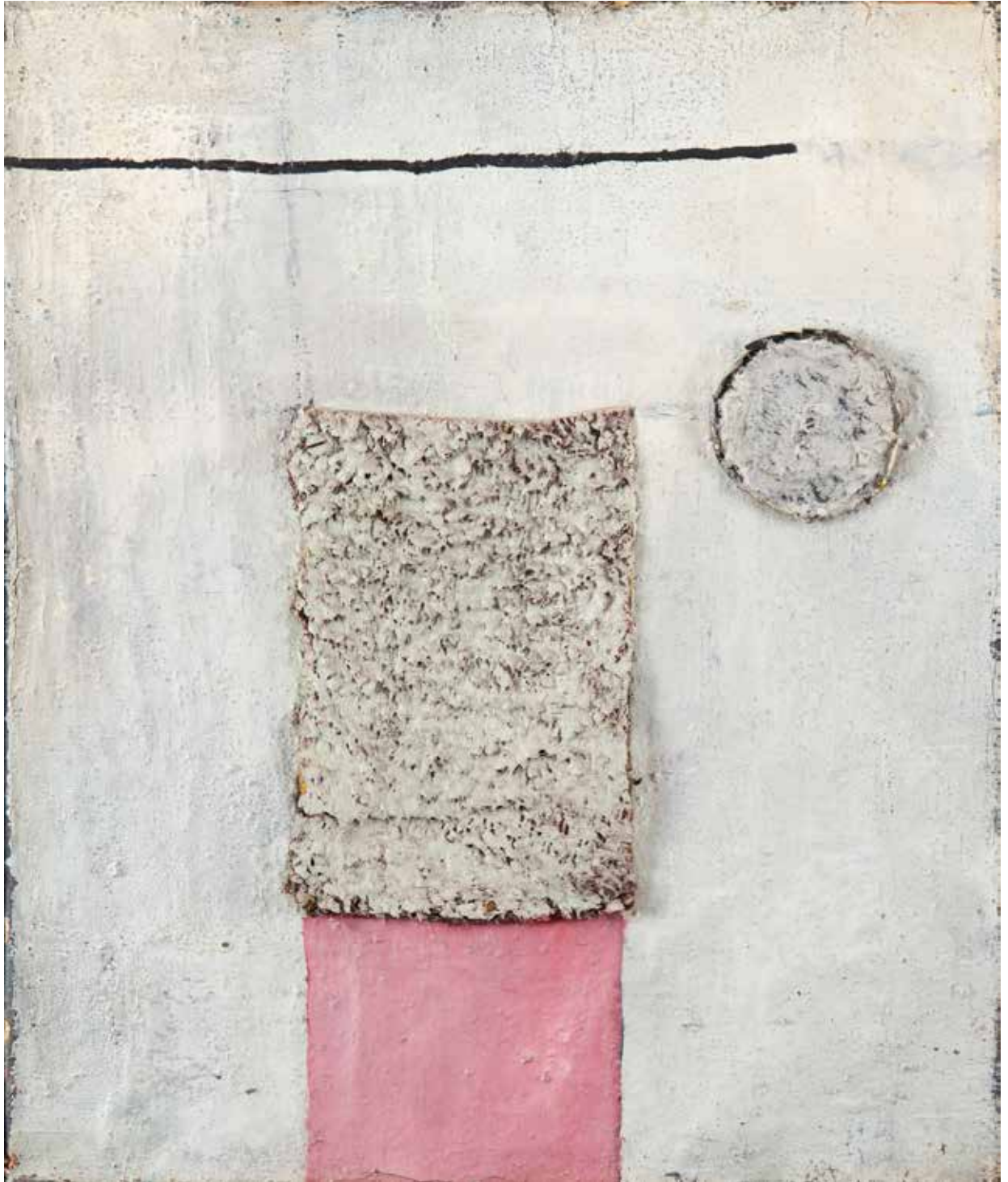
### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Maryland, od 1963  
Miami Museum of Modern Art, Miami, Floryda  
kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia

### WYSTAWIANY:

Makowski, Miami Museum of Modern Art, Miami, 1963

Abstrakcyjna kompozycja, która nosi wiele podobieństw z malarstwem spod znaku informelu to jeden z najrzadziej spotykanych obrazów autorstwa Zbigniewa Makowskiego. Pochodzi z wczesnego – i często pomijanego – etapu jego twórczości. Dzieło prezentowano na solowej wystawie artysty w Miami Museum of Modern Art w 1963. Trafiło tam ze zbiorów dyrektora muzeum Bernarda Davisa z Filadelfii, znanego bankiera, kolekcjonera i filantropa. Milioner najpewniej zakupił je w nowojorskim oddziale Cepellii, gdzie Makowski miał wystawę w 1962. Davis był także założycielem National Philatelic Museum – krótko istniejącego muzeum, które miało na celu zwiększenie świadomości filatelistyki. Artysta studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950–56 pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza. Po studiach malował kompozycje pokrewne lirycznej i strukturalnej abstrakcji. Jego płótna w tym czasie wypełniały zgeometryzowane kształty o monochromatycznych szarościach, bielach i czerniach. W 1957, na rok przed powstaniem prezentowanej pracy, Makowski uczestniczył w Biennale São Paulo poświęconym sztuce surrealistycznej i fantastycznej. Zbiegło się to z jego zainteresowaniami skierowanymi na pozaartystyczne dziedziny, takie jak filozofia, psychologia, historia kultury. Równoległe do abstrakcyjnych kompozycji powstawały figuratywne gwasze na papierze, nieco silniej ukazujące szerokie spektrum zainteresowań autora.



36 †Ω

## ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

### "Biały baca", 1963

olej/ płótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1963'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1963 | "Biały Baca" | 81 x 65'  
na odwrociu częściowo usunięta nalepka z Desy

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 200 - 17 600 EUR

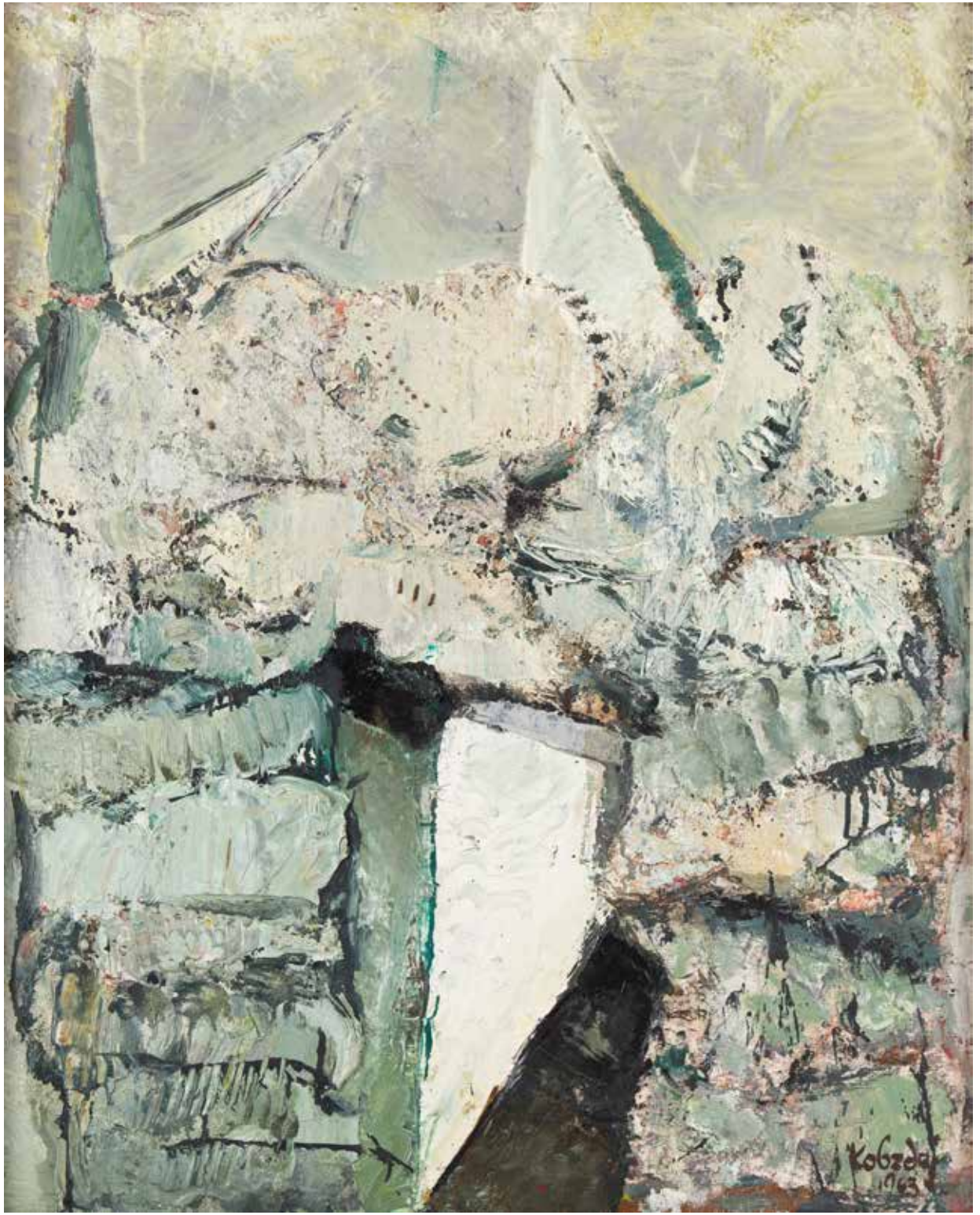
#### POCHODZENIE:


kolekcja prywatna, Europa

„Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz przeskakuje iskra. Wydaje się, że pasja wychwytywania takich momentów determinuje rytm rozwoju twórczości Kobzdeja w daleko większym stopniu niż jakiegokolwiek czynniki zewnętrzne. Jest to rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba przede wszystkim chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjonalizacji, nie chcą w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać”.

Jerzy Stajuda, wstęp do katalogu wystawy Aleksandra Kobzdeja, „Zachęta”, czerwiec 1969







Znamienne zdanie wygłoszone przez Tadeusza Kantora w Galerii Krzysztofora w 1958: „Proszę Państwa, odkryto nowe ziemie. Powstały obrazy, na których nic nie ma oprócz materii”, według przywołanej przez Martę Tarabułę anegdoty (Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka, red. Marta Tarabuła, katalog wystawy w Galerii Zderzak, Kraków 2000, s. 174), opisywało aktualne poszukiwania artystów francuskich, z którymi zetknął się podczas swojego pobytu w Paryżu. Słowa te oddają również doskonale kierunek działań polskich twórców, którzy w okresie postsocrealistycznej odwilży szeroko podjęli eksperymenty z materią obrazów. Początki debaty na temat kształtu powojennej sztuki to 1957 i dyskusja pomiędzy Julianem Przybosiem a Mieczysławem Porębskim na łamach „Przeglądu Kulturalnego”. Pierwszy z nich w swoim artykule „Sztuka abstrakcyjna – jak z niej wyjść” (Julian Przyboś, Sztuka abstrakcyjna – jak z niej wyjść?, „Przegląd Kulturalny”, nr 45, 1957) proponował odwołanie się i wskrzeszenie tradycji polskich ruchów konstruktywistycznych, takich jak formizm czy unizm. Powrót do źródeł i dążenie do unowocześnienia rodzimej tradycji lat 20. XX wieku były według Przybosia drogą do odzyskania narodowego charakteru sztuki i wyzwolenia jej spod wpływów zachodniej neoawangardy. Stanowisko przeciwne zmanifestował Mieczysław Porębski w artykule „Jak nie wychodzić?” (Mieczysław Porębski, Jak nie wychodzić? (Uwagi Polemiczne), „Przegląd Kulturalny”, nr 46, 1957). Porębski był zdania, że polska neoawangarda powinna skoncentrować swoje wysiłki na naśladowaniu wzorców zaczerpniętych ze współczesnej francuskiej sztuki spod znaku informel, szczególnie zaś tasyzmu reprezentowanego przez takich artystów i teoretyków jak Jean Dubuffet, Michel Tapié czy Alberto Burri. Stanowisko to podzielał naturalnie Tadeusz Kantor, który w owym czasie pełnił niejako funkcję medium przetwarzającego artystyczne impulsy napływające do Polski z zachodniej Europy. Jak słusznie wskazuje w swoim artykule Wiktor Komorowski (Wiktor Komorowski, Red Trauma: Aleksander Kobzdej's Informel and the Challenge of Stalinist Past, Brief Encounters, vol. 2 no. 1, 2018, s. 69–92) sztuka Aleksandra Kobzdeja sytuuje się na styku tych dwóch koncepcji reprezentowanych przez Przybosia i Porębskiego. „Późne cykle malarskie Kobzdeja, np. ‘Szczeliny’ (1966–1968) czy ‘Hors Cadre’ (1969–1972), łączą tradycje polskiej awangardy spod znaku formistów i unistów z bezpośrednim zaangażowaniem współczesnych odkryć zachodniej neoawangardy” (Wiktor Komorowski, Red Trauma: Aleksander Kobzdej's Informel and the Challenge of Stalinist Past, Brief Encounters, vol. 2 no. 1, 2018, s. 75).

Komorowski wskazuje, że syntetyczny styl twórczości Kobzdeja był wypadkową trzech zasadniczych determinantów: stanowią w dużej mierze spuściznę pedagogicznej kura- teli Eugeniusza Eibischa, kolorysty, którego ukształtował wpływ polskiej awangardy lat 20. XX wieku; bliskich kontaktów z krakowskim środowiskiem plastycznym przyswajającym ochocho artystyczne nowinki z Zachodu oraz podróży do stolicy Francji u schyłku lat 50., która rozwinęła w nim bodaj najpełniej fascynację sztuką informel i za- decydowała o zerwaniu związków ze sztuką przedstawiającą, zamykając tym samym ostatecznie socrealistyczny epizod w życiu artysty. Sam Kobzdej nie uważał siebie za malarza abstrakcjonistę, jak pisała Leslie Judd Ahlander: „Ma silne poczucie rzeczywistości i bezpośredniości świata, który tworzy, faktury są powierzchniami rzeczywiście istniejącymi w przestrzeni, a nie abstrakcjami wysnutymi z konkretnego świata, lecz oryginalnymi materiałami w wymyślanym świecie” (Leslie Judd Ahlander, Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery, „The Washington Post”, marzec 1960). Prace z pierwszej połowy lat 60. są nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz także zaabsorbowane fakturą i materią. Jak w prezentowanym „Białym bacy” mają formę niemalże płaskorzeźb ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips. Ujawnia się w nich niezwykła wrażliwość na kolorystyczne niuansy. Wewnętrzne, metafizyczne pejzaże stanowiły dla Kobzdeja pole do autotematycznego dyskursu artystycznego, przywodzącego na myśl francuskie powojenne odrodzenie egzystencjalizmu, który postawił pytanie o rolę artysty w dystopijnej rzeczywistości. Narzędzia badawcze, które oferowała abstrakcja otworzyły przed Kobzdejem możliwość zmiernienia się z tym zagadnieniem w sferze metafizycznej. Sztuka Kobzdeja nie należała de facto w pełni do żadnej z tradycji kulturowych – zachodniej neoawangardy czy polskiej awangardy. Dla Kobzdeja, który był artystyczną indywidualnością, głównym celem było raczej wykazanie się jako niezależny artysta realizujący własną formułę malarstwa, która wymyka się wszelkim próbom przyporządkowania jej do konkretnych nurtów.



37 †

**ALEKSANDER KOBZDEJ**

1920-1972

**Kompozycja, 1959**

olej/piótno, 73 x 60 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1959'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 800 - 13 200 EUR

**POCHODZENIE:**

Raydon Gallery, Nowy York

kolekcja prywatna, Polska



38 †

## MIECZYŚLAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912–1968

### Kompozycja abstrakcyjna

akryl/plótno, 85 x 22 cm (w świetle oprawy)  
103,5 x 40 (wymiarzy oprawy)  
sygnowany na odwroci: 'JANIKOWSKI'

estymacja:

**13 000 – 16 000 PLN**

2 900 – 3 600 EUR

„Janikowski, wierny z wiernych kierunku najsurowiej wyzutego z czysto sensualnej delectacji i z chaosu nastrojowości”.

### Józef Czapski

Artysta wywodzący się ze środowiska krakowskiego, po wojnie oscylował pomiędzy Francją a Wielką Brytanią, by finalnie osiąść w Paryżu, stolicy europejskiej awangardy. Wróżyono mu tam szybką i błyskotliwą karierę. To właśnie Paryż był miejscem, gdzie Mieczysław Janikowski przeszedł przemianę z malarza figuratywnego w abstrakcjonistę.

W połowie lat 50. odbyły się jego dwie pierwsze wystawy indywidualne (Galerie Colette Allendy w Paryżu i w New Vision Center Gallery w Londynie). Był to moment, w którym Janikowski wzbudził swoimi pracami uznanie artystów i krytyków sztuki.

W trakcie udzielania wywiadu w londyńskim „Życiu”, opowiedział się wówczas za geometryczną abstrakcją.

Ze wspomnień Józefa Czapskiego wynika, iż Janikowski był spokojnym, niezwykle skrupulatnym, uduchowionym człowiekiem. Te cechy widoczne były we wszystkich pracach, które wyszły spod jego pędzla, czy było to malarstwo materii, abstrakcja geometryczna czy, jak prezentowana w katalogu, abstrakcja liryczna.

Janikowski budował nastrojowość poprzez czyste, ascetyczne kompozycje. Używał wymakowanej kolorystyki, często naturalnych barw – ugrów, kolorów ziemi. Prezentowana praca zakomponowana w niekonwencjonalnym formacie wydłużonego, pionowego prostokąta, zbudowana została z gładko kładzonej na powierzchni płótna farby w kolorze piasku. Ta czysta powierzchnia intryguje i hipnotyzuje. Wprowadza równowagę i wewnętrzny spokój.





39 †

**STANLEY TWARDOWICZ**

1917-2008

**Kompozycja abstrakcyjna**

olej/plótno, 33 x 86,5 cm  
sygnowany na odwrociu: 'Stanley Twardowicz'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Shapiro, Nowy Jork  
kolekcja prywatna, Polska





Niezmienne źródłem inspiracji dla Stanleya Twardowicza – amerykańskiego malarza o polskich korzeniach – pozostaje natura z całym przynależnym jej bogactwem barw i kształtów. Sam artysta częstokroć podkreślał, że jego abstrakcyjne w wyrazie malarstwo nie jest wytworem wyobraźni, lecz bazuje na obserwacji świata przyrody. Kompozycje malarza zwłaszcza z lat 50. mogą przywołać na myśl zatem oglądane pod szkłem mikroskopu preparaty o bimorficznych, organicznych kształtach. Wyzwaniem, jakie postawił sobie artysta, było bowiem opracowanie sposobu malowania, w którym niknie tekstura oraz dukt pędzla. Obrazy z tego okresu, podobnie jak prezentowanej tu pracy, charakteryzuje dominanta czerni zestawiona z tonami ziemi, ugrami i brązami, gdzieś tam rozjaśnionymi tylko intensywnymi plamami koloru. W kolejnej dekadzie czerń zmieszana z prawie niezauważalnymi niuansami odcieni fioleto i karmazynu niemal całkowicie

zdominowała twórczość Twardowicza, tworząc tym samym kontemplacyjną przestrzeń będącą echem twórczości Rothko i Reinhardta z tego samego okresu. Najbardziej rozpoznawalne obrazy artysty pochodzące z II połowy lat 60. przedstawiają z kolei płaszczyzny delikatnie przenikających się kolorów. Artysta zaczął odchodzić wówczas od estetyki action painting w kierunku bardziej skoncentrowanych, medytacyjnych obrazów. Znane jako owale płótna eksplorowały centralnie osadzony otwór otoczony delikatnie modelującymi, koncentrycznymi pasmami barw. Poprzez efekt rozedrgania koloru stwarzał wrażenie, jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładniej przyjrzeć, należy uprzednio wyostrzyć wzrok. W odpowiedzi na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia, a przecież uczucia nie mają kształtów.

40 †

## MARIAN BOGUSZ

1920-1980

### Kompozycja

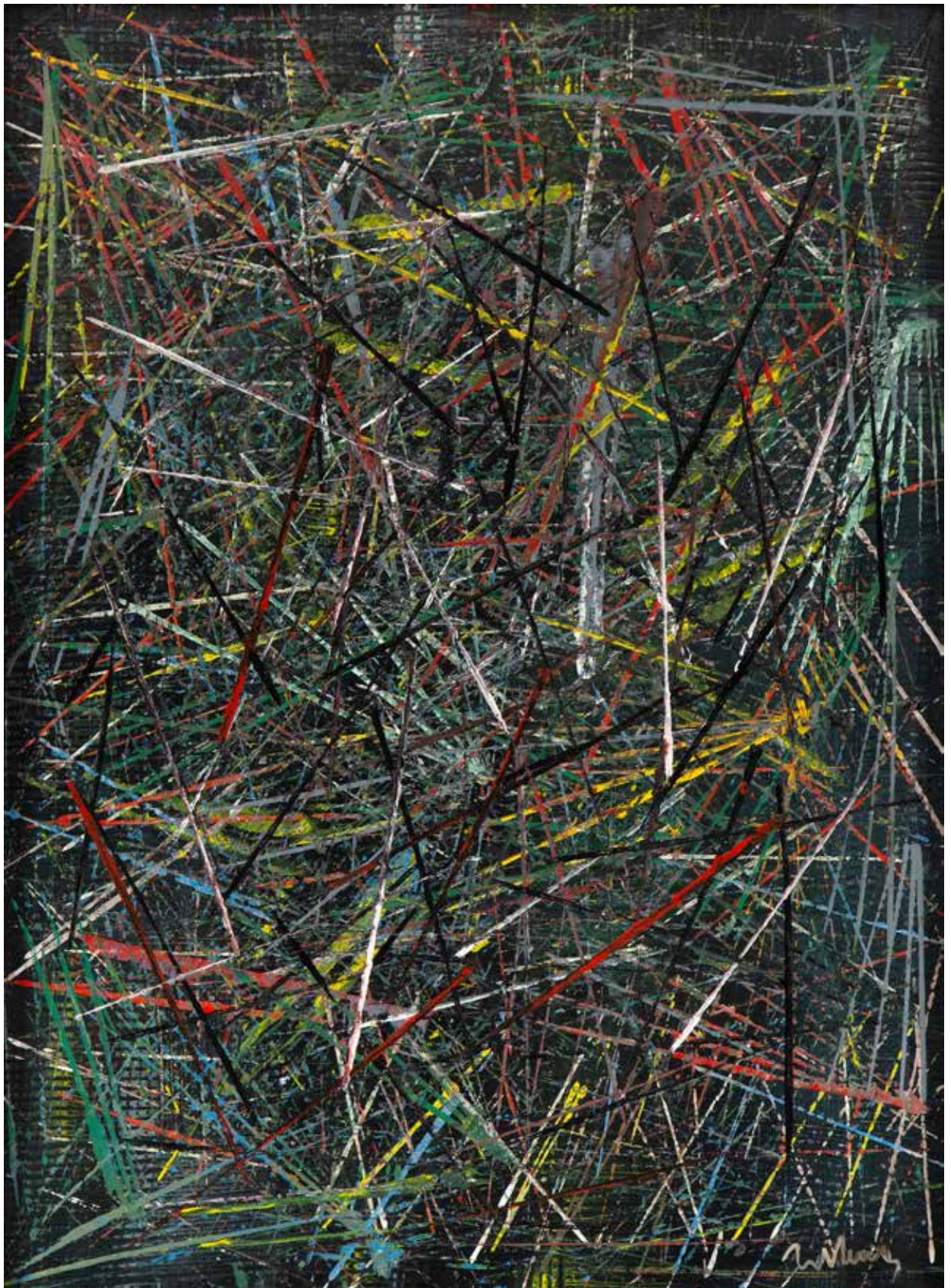
olej/piótno, 80 x 59 cm  
sygnowany p.d.: 'Mbogusz'

estymacja:

**18 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 5 500 EUR

Twórczość Mariana Bogusza, jak pisze Małgorzata Kitowska-Łysiak, pomimo doświadczeń II wojny światowej uniknęła oczywistych wpływów przeżyć wojennych zarówno na psychikę, jak i na styl artysty, co pozwoliło mu w dalszej perspektywie, i po przeczekaniu mniej przychylnych awangardowym artystom lat socrealizmu, wykształcić rozbudowany i oryginalny język artystyczny. Wspólnie z Kajetanem Sosnowskim i Zbigniewem Dłubakiem był członkiem słynnej Grupy 55, która podobnie jak Arsenał 55 (w ramach wystawy swoje dzieła prezentowali chociażby Andrzej Wróblewski, Jerzy Tchorzewski, Alina Szapocznikow, Stefan Gierowski i Jan Lebenstein), przeciwstawiła się ograniczającemu wpływowi socrealizmu na sztukę. Jednak w przeciwieństwie do Arsenалу 55, Grupa pozostawała bardziej otwarta na światowe tendencje w sztuce i pragnęła wyraźnie zaznaczyć swoją odrębność. Bogusz dla polskiej sztuki zasłużył się także jako galerzysta – od połowy lat 50. był współzałożycielem Galerii Krzywe Koło, która w ambitny sposób szukała platformy dla polskiej sztuki nowoczesnej. W twórczości artysty można wyróżnić nurt wypływający z zainteresowania malarstwem materii i jego teksturalnością. To, co odróżnia Bogusza od innych artystów tworzących w tym nurcie w II połowie XX wieku, to przede wszystkim dużo bardziej odważne i nowatorskie podejście do koloru. Na ciemnym tle artysta na początku rozrysowuje siatkę pociągnięć, wykonanych prawdopodobnie suchym pędzlem, aby następnie nanieść na nią kolejną siatkę uzyskaną poprzez rozlewanie cienkich kolorowych strug farby, które momentalnie czynią kompozycję energetyczną i dynamiczną, a jednocześnie przypominają o artystycznych drogach zachodnich artystów, takich jak Jackson Pollock.



41

## HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

### "Papierowe kształty II", 1977

olej/piótno, 68,5 x 84 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 77'

na odwrociu naklejka z opisem pracy, numerem katalogowym dołączona przy okazji redakcji katalogu przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1997

estymacja:

**18 000 - 30 000 PLN**

4 000 - 6 600 EUR

#### LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, [oprac.] Hanna Kotkowska-Bareja,

Elżbieta Zawistowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997, nr kat. 233, s. 289 (spis)

„Papier jest wszystkim. Może zawrzeć największą teorię filozoficzną, największe dzieło sztuki. Jest symbolem sztuki, wiedzy, intelektu – kombinacją. Bez papieru nic byśmy w życiu nie zrobili. A my tylko go odczytujemy. Albo palimy. Moim zdaniem palić papier to to samo, co palić duszę”.

Hilary Krzysztofia



Prezentowana praca powstała w czasie, gdy Hilary Krzysztofiak przebywał już na stałe na emigracji poza Polską. W 1968 wyjechał z kraju. W czasie gdy malował prezentowany tutaj obraz, był już obywatelem Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostał do końca życia, używając wówczas imienia i nazwiska Christopher Hilary. Prezentowany tu obraz przedstawia widok przedmiotów tyleż tajemniczych, co swojskich i dobrze znanych z codziennej rzeczywistości. Są to kształty – jak wskazuje tytuł – powstałe z pogniecionego papieru. Zatem są to banalne, będące niemal śmieciami kawałki papieru, ale jednocześnie też przedmioty poprzez swój kształt wywołujące wrażenie materii niezwyklej, układającej się w coś jakby tajemnicze znaki. Prezentowany obraz Hilarego wydaje się bliski surrealistycznemu zainteresowaniu intrygującymi, materialnymi przedmiotami odnajdywanymi w codziennym, często przeoczonym i ignorowanym otoczeniu człowieka. Ich przypadkowe zestawienia, osobliwe cechy i wiążące się z nimi historie według surrealistów mogły wywoływać różnorodne skojarzenia i uruchamiać pracę wyobraźni, strumień świadomości. Zwłaszcza środki artystyczne zastosowane przez Hilarego pozwalają wydobyć „niesamowitość” obiektów, które zobrazował. Użycie intensywnego światłocienia, dekoracyjne pogięcie powierzchni papieru (przy użyciu wspomnianego światłocienia) oraz stworzenie za pomocą tych środków szczególnej, mrocznej atmosfery wywołują efekt szczególnej malowniczości tego przedstawienia. Mamy tutaj do czynienia z „niesamowitym” widokiem w freudowskim sensie. Według Zygmunta Freuda, austriackiego psychoanalityka – szczególnie cenionego przez surrealistów – „niesamowite” to kategoria pozwalająca opisać zjawiska, które pozostają swojskie i dobrze nam znane. Jednak kiedy zostają zobaczone inaczej, w niespodziewany i odmienny od zwyczajnego sposób – dają wrażenie wspomnianej „niesamowitości”, poruszają i silnie oddziałują na psychikę odbiorcy. Nawet jeśli pozostają niepozornymi i nikomu niepotrzebnymi kawałkami pomiętego, pogniecionego papieru. W tym tkwi właśnie sens surrealistycznych poszukiwań „niesamowitości” – w dostrzeżeniu jej obecności w otaczającej człowieka banalnej rzeczywistości rzeczy, na przykład artykułów biurowych...

„Te formy abstrakcyjne, jakby wyrastające z lasów tropikalnych, ze snów niesamowitych, przypomniały mi nagle zadziwiający obraz Maxa Ernsta, tego już klasyka surrealizmu. Jego Wielki las robiący wrażenie potężnego tropikalnego gąszczu, w rzeczywistości to parę deseczek w cętki chyba na stole ustawionych, na szarym tle ze świetlistym kołem. Skąd to złudzenie potęgi? Sekret proporcji?” – w ten sposób obraz Krzysztofiaka opisywał malarz Józef Czapski. Wydobył on w ten sposób cechę i właściwość tej sztuki, opisaną również w powyższej części tekstu. Malarstwo Krzysztofiaka bywa bowiem często łączone z estetyką surrealizmu. Niezależnie od tego, jak bliska była artyście teoria tego ruchu, w której ważne okazywały się takie zagadnienia, takie jak psychoanaliza czy poszukiwanie we własnym otoczeniu „nadrealności”, wizualnie jego sztuka odpowiadała pewnym założeniom tego kierunku i daje się w niej odnaleźć surrealistyczną atmosferę.

Krzysztofiak zaczął swoją karierę artystyczną w awangardowej grupie ST-53, która składała się z artystów i artystek zafascynowanych teorią artystyczną czołowego polskiego konstruktysty – Władysława Strzemińskiego. Następnie uczestniczył w ważnych dla polskiej sztuki powojennej wydarzeniach, takich jak wystawa w Arsenale w 1955 czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu dekadę później. Pod koniec lat 60. wyemigrował z kraju, początkowo do Niemiec, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Jego malarstwo, na poły abstrakcyjne, często bywało zapisem fantazyjnych wizji korespondujących z surrealistyczną estetyką.



Hilary Krzysztofiak w pracowni, Warszawa 1960, fot. dzięki uprzejmości żony artysty

42 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

"Ogród", 1984

akryl/plótno, 68 x 77 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

datowany i opisany ołówkiem na blejtramic na odwrociu: 'OGRÓD 36 1984 | AKRYL'

estymacja:

**26 000 - 40 000 PLN**

5 700 - 8 800 EUR

„Specyficzny charakter tych na wskroś pogodnych płócien wynika głównie ze stosunku artysty do świata. Dominik szuka w nim spokoju, ciszy, uśmiechu. Reprezentuje typ optymisty z urodzenia (...).


Dla Dominika nowoczesność zdaje się pretekstem do tym swobodniejszego zestawiania bukietów polnych kwiatów.

Indagowany na temat współczesnej plastyki, powiada: 'każde prawdziwe dzieło sztuki musi mieć świeżość, musi być zaśpiewane, a nie wydukane'".

Aleksander Wojciechowski







Tadeusz Dominik z pewnością jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych rodzimych malarzy, którzy tworzyli po wojnie. Choć artysta był głęboko zakorzeniony w tradycję polskiego malarstwa, próżno szukać na jego płótnach bezpośrednich nawiązań. Są to raczej subtelne echa twórczości postimpresjonizmu, wraz z przynależnym im naśladownictwem natury oraz koncepcją mimesis. Dominik bardzo wcześniej wypracował zupełnie indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Pierwsze na poły abstrakcyjne pejzaże zaczął tworzyć już w połowie lat 50. Od tego momentu podejmował wiele różnorodnych prób i poszukiwań sprowadzających się jednak do najbardziej nurtującego go problemu, jakim stał się dla niego kolor. Jak pisał Aleksander Wojciechowski w katalogu wystawy artysty: „Zacierają się granice między technikami, wszystko służy zaczęło wspólnemu celowi: przeżycia koloru. Pokazaniu emocjonalnego działania barwnej płaszczyzny, plamy, linii...”.

Przez liczne opracowania twórczości Dominika przewija się postać Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, profesora warszawskiej Akademii, u którego kształcił się Dominik w latach 1946–51. Niejednokrotnie w Dominiku upatrywano bowiem kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu, co zawdzięczano właśnie naukom Cybisa. Mawiano, że „zasługą profesora pozostanie rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości i ogólnotwórczej inwencji” młodego wówczas artysty. Sięgając po siłę koloru, Dominik oddawał ją w służbie zgoła odmiennej niżeli w przypadku jego mentora – pokładał on bowiem większą wiarę w jego artystyczną samoistość i samowystarczalność. Barwa była dla artysty kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych wywołanych przy obcowaniu z naturą. „Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie” – mawiał. To właśnie natura pozostaje głównym tematem twórczości Dominika. Zachwyt nad otaczającym go światem wyrażał w swoim malarstwie, podkreślając piękno i doskonałość przyrody, dając wyraz jej bogactwu i różnorodności. W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości.

Malarstwo Dominika niemal od początku było abstrakcyjne, chociaż sam artysta sceptycznie podchodził do wszelkich porównań stylistycznych. Podczas swojej pierwszej indywidualnej wystawy w warszawskiej Zachęcie w 1969 powiedział: „Czy jestem abstrakcjonistą? Nie wiem, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Uważam, że jest to rodzaj pewnej swobody, na którą w świecie zamkniętym konwenansami swojego czasu właśnie my, malarze, możemy sobie pozwolić. Po wystawie w Zachęcie byłem mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego oglądający moje obrazy mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, która jest zrozumiała”. Artysta tworzył pejzaże, które składały się z kół, pasów, kropek. Choć jak zaznacza, nie aspirował do opinii malarza abstrakcyjnego, nie chciał też dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. W swoim malarstwie pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, jego pięknie, zgodnie ze swoim przeżyciem.

Właśnie wspomniane przeżycie oraz wrażenie zdaje się podstawą malarstwa artysty. Prezentowane pejzaże, ogrody, wycinki i skrawki natury przeniesione na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy budowane są za pomocą szerokich, zamasztych pociągnięć pędzla. Jednak postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, ponieważ poza świeżością wizji, drugim czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina oraz malarska erudycja.

Dominik z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję: oparł się presji socrealizmu i nie dał zwieść się nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Sam Cybis o swoim uczniu powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wciąż wzbudzają ten sam zachwyt.



43 †

## TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 2007

olej/piótno, 90 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2007 | OL. PŁ. 90 x 90 | PEJZAŻ'

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 600 – 11 000 EUR

Poszukując genezy malarstwa Dominika, w pierwszej kolejności wskazywano na tradycję polskiego koloryzmu. „Byłem przez Cybisa wychowany, był dla mnie ojcem, opiekunem i wielkim autorytetem” – tak we wspomnieniach artysty jawi się postać profesora Jana Cybisa, w którego pracowni kształcił się w latach 1946–51. W pierwszym okresie po zakończeniu studiów artysta poświęcił się w większym stopniu grafice niż malarstwu, czego wyraźne echa odnaleźć można szczególnie w jego późnych pracach. Podobnie jak w prezentowanej kompozycji, abstrakcyjne formy – początkowo rozedrgane, przenikające się, przywołujące na myśl wibrujące pejzaże fowistyczne, z czasem uległy dookreśleniu, a zamknięte w wyodrębnione wyraźnie kształty pojedyncze plamy barwne zyskały pełną autonomię. Na interesujące tropy interpretacyjne nakierowuje refleksja Zbigniewa Herberta, który dostrzegł związek malarstwa Dominika ze sztuką ludową, „nie w sensie powtarzania motywów, ale bardzo głębokiego zrozumienia rudymentów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu”. „Świat Dominika – pisał – to ogniste słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa”. Na łamach „Kultury” wtórował mu Stanisław Ledóchowski: „Dominik nie bada zmienności barw pod wpływem oświetlenia, lecz rzucając syntetyczne, jednorodne plamy czystego koloru wywołuje nad podziw autentyczne działanie energii świetlnej. (...) Jednocześnie sugestywny, wyzwolony z opisowych funkcji zmysłowy kolor mówi nade wszystko o sobie – o spontanicznej radości emanowania pigmentem”. Proweniencję malarstwa Dominika określił nader trafnie jako „nowy fowizm (...) wzbogacony o doświadczenia ekspresjonizmu a przede wszystkim kierunków abstrakcyjnych” (Stanisław Ledóchowski, Jubiler w klatce dzikich bestii, „Kultura”, nr 5, 1969).



44

## HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Portret ślubny", 1982/84

olej/płyta, 62 x 86 cm

sygnowany u dołu kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU | PORTRET ŚLUBNY | 62 x 86 |

1982/84 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**11 000 - 16 000 PLN**

2 500 - 3 600 EUR

Henryk Musiałowicz to twórca o bogatym i zróżnicowanym dorobku artystycznym stworzonym na przestrzeni stułetniego życia artysty. Początkowo twórczość Musiałowicza w naturalny sposób obracała się wokół doświadczeń wojennych. Jak pisze Małgorzata Kitowska-Lysiak, przełomowym momentem w twórczości artysty była podróż do Holandii, gdzie zetknął się z dziełami takich uznanych mistrzów jak Rembrandt i van Gogh. One zainspirowały go do powrotu do klasycznej sztuki rysunku, zwłaszcza ołówkiem i węglem, za której sprawą rozpoczął nowe formalne poszukiwania sposobów zapisu rzeczywistości. To właśnie uproszczone medium zaowocowało zdominowaniem jego sztuki przez bardziej schematyczne, uproszczone kompozycje w konwencji czerni i bieli. Wiele lat później, w 1984, artysta przeprowadził się w okolice Puszczy Białej, a bliskość natury popchnęła zainteresowania artysty w kierunku nowych form wyrazu – rzeźbę i instalacje. „Portret ślubny” (1982-84), powstał w tym szczególnym dla artysty okresie eksploracji, za którego sprawą łączy w sobie charakterystyczne dla późniejszej twórczości Musiałowicza zaskakujące podłoże malarzkie – rzeźbioną drewnianą płytę z ornamentalnymi, złotymi elementami i geometryczną abstrakcją w stonowanych, przeważająco ciemnych kolorach, wypracowaną hojnie nakładanymi ilościami farby. Zestawienie ze sobą kontrastujących czerni i złota przywołuje skojarzenia z drogimi drewnami, takimi jak mahoni, nadając pracy wymiar magiczny, niemal sakralny, czyniąc go drogocennym obiektem kultu.



45 †

## ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

### Kompozycja

olej/piótno, 67,5 x 50 cm  
sygnowany p.g.: 'A.S.K'

estymacja:

**18 000 – 25 000 PLN**

4 000 – 5 500 EUR

### WYSTAWIANY:

„Andrzej S. Kowalski”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, kwiecień–maj 2013

### LITERATURA:

Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 117-118 (il.)

Andrzej Seweryn Kowalski, którego twórczość jest dziś być może nieco mniej rozpoznana niż pozostałych członków Grupy Krakowskiej, był jednym z czołowych twórców polskiego środowiska artystycznego lat 50. i 60. W latach 50. należał do grona twórców i krytyków skupionych wokół czasopisma artystycznego „Zebra”. Oprócz Kowalskiego do „Zebry” pisywali chociażby Józef Szajna, Jerzy Harasymowicz, Wisława Szymborska, Andrzej Bursa, Jerzy Madeyski, Czesław Miłosz czy Julian Przyboś. Błyskotliwe, erudycyjne teksty Krajewskiego zwróciły uwagę Tadeusza Kantora, który zaprosił go w szeregi Grupy Krakowskiej, artysta przystąpił do niej w 1958 roku. Sam fakt zaproszenia był już czymś nobilitującym, nowych członków przyjmowano do niej rozważnie, dzięki czemu zachowała swoją wyjątkowość – „Nigdy nie było tak pięknej plejady” pisał o Grupie Czesław Miłosz. Główny ośrodek dla artystów stanowiła Galeria Krzysztofora, która była jednocześnie miejscem wystaw, spektakli, dyskusji, koncertów, happeningów, słowem – przestrzenią wolności. Kowalski miał tu swoją indywidualną wystawę w 1958 roku, poza tym uczestniczył we wszystkich zbiorowych pokazach Grupy. Prace artysty spotykały się z entuzjazmem ze strony rodzimej i zachodniej krytyki, wystawiał obrazy na zbiorowych i indywidualnych pokazach m.in. w paryskiej Galerii Lambert (w 1959 i 1961 r.) czy Contemporary Art Gallery w Chicago (1961). „Obrazy (...) ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykłych barw, stwarzania cieplej a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...” pisał o pracach Kowalskiego z początku lat 60. na łamach „Arts” paryski krytyk Michel Courtois. W 1959 roku artysta powrócił do rodzinnego Sosnowca, gdzie przystąpił do grupy artystycznej Zagłębie. Na początku lat 70. przeniósł się do Katowic, gdzie działał w ramach lokalnej grupy Arkat, którą współtworzył m.in. z Andrzejem Urbanowiczem.





46 †

## EDWARD DWURNIK

1943–2018

### "Inwazja" z cyklu "Namiętności", 1969

olej/płótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'E.DWURNIK.1969.IV.(7)'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'E.DWURNIK | 1969 | 05-29.IV.'

oraz nalepka wystawowa z BWA w Zielonej Górze oraz Galerii Współczesnej w Warszawie

estymacja:

**120 000 – 160 000 PLN**

26 300 – 35 100 EUR

#### WYSTAWIANY:

„Dwurnik. Obrazy i rysunki”, wystawa indywidualna, Galeria Współczesna, Warszawa, 7.10–6.11.1971  
„Edward Dwurnik. Malarstwo”, Salon Wystawowy BWA, Zielona Góra, styczeń 1972

#### LITERATURA:

Edward Dwurnik. Malarstwo, katalog wystawy w BWA, Zielona Góra 1972

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo.

Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XII „Namiętności” (1968–1978), poz. 3, s. nlb.

„Zawsze karmiłem się tłumem i to widać na tych rysunkach. Miałem taki etap, że w moich pracach w ogóle nie było nieba, bo szkoda mi było na nie miejsca. Każdy skrawek papieru zapętniałem szczelnie ludzikami. Rysowałem gęsty tłum, ale zawsze starałem się różnicować postacie. Człowieczek w przestrzeni jest jak kleksik, prawda? A ja go przyozdabiałem po swojemu, fryzowałem, dawałem mu kostium, przyczepiałem szabelkę, ostrogi, kapelusik z piórkiem, i człowieczek od razu nabierał indywidualności”.

Edward Dwurnik. Od początku, katalog wystawy, (red.) Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya, Warszawa 2016, s. nlb.



47 †

## **EDWARD DWURNIK**

1943–2018

**"Rusztowanie"** z cyklu **"Warszawa"**, 1968

olej/piótno, 140 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'E. DWURNIK | 1968 | "RUSZTOWANIE NA | STARÓWCE"'

estymacja:

**120 000 – 160 000 PLN**

26 300 – 35 100 EUR

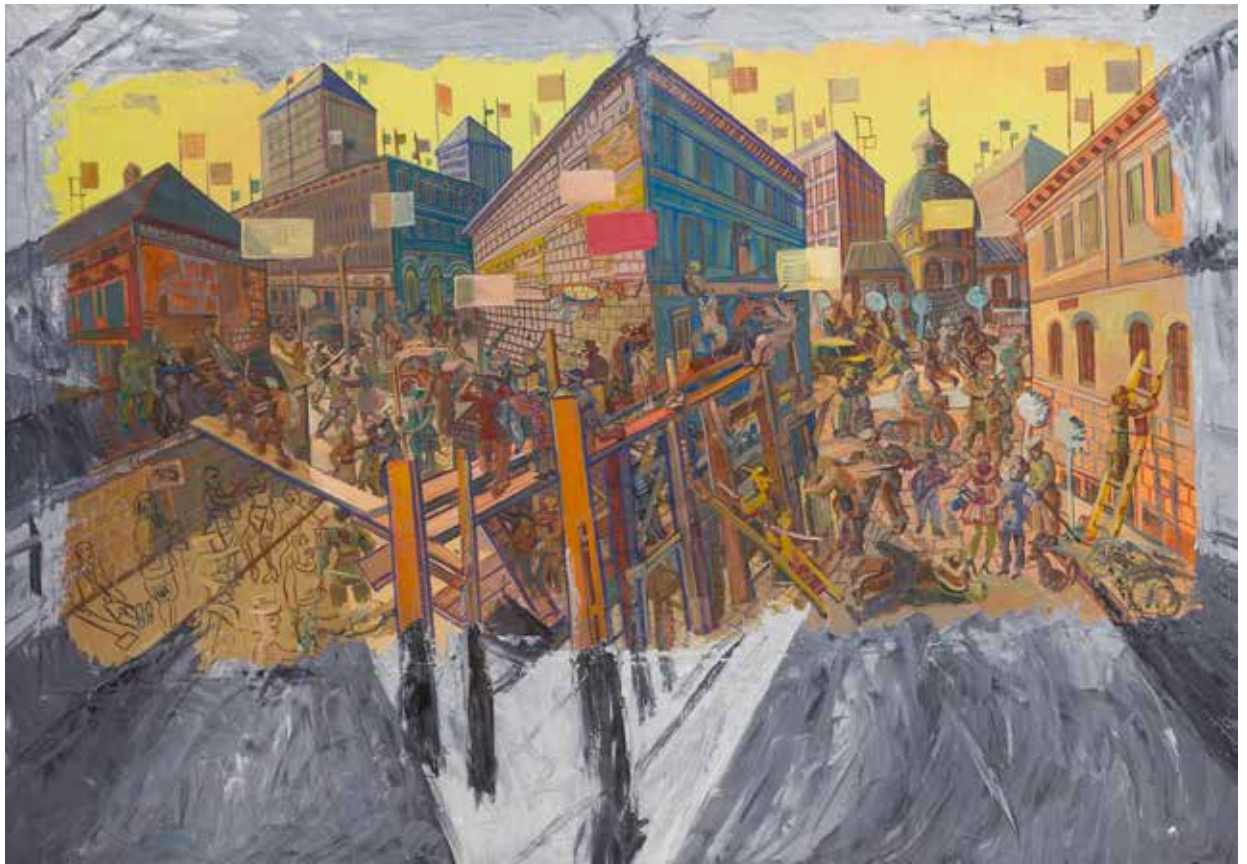
**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Kraków

**LITERATURA:**

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XI „Warszawa” (od 1966), poz. 4, s. nlb.





„Małgorzata Czyńska: (...) Napisałeś kiedyś, że aby obraz był idealny, aby działał na widza, musi mieć w sobie piękno i dobro. Lata temu zadeklarowałeś, że chcesz malować obrazy piękne i prawdziwe. Czy prawda w obrazie jest tak ważna?

Edward Dwurnik: „Piękne” i „prawdziwe” to są trochę sprzeczne pojęcia, bo prawdziwe nigdy nie jest piękne, ale trzeba się o to starać, i wydaje mi się, że osiągnąłem to w abstrakcji. Abstrakcje oddziałują nie na odbiór treści, tylko na zmysły, albo to akceptujesz, albo nie. Jedni to akceptują, przeżywają, czasami nawet kupują, wieszają i żyją z tym, a drudzy to odrzucają, porównują, szukają podobieństw do rzeczywistości i tak dalej. Ja mam wszystko gdzieś, wszystkie opinie, zarówno krytyczne, jak i aprobujące – są dla mnie obojętne. Ludzie mówią tyle głupot na mój temat, że zwariowałbym, gdybym się tym przejmował.

MC: Zawsze miałeś dystans?

ED: Zawsze miałem dystans. Chodziło o to, żeby stworzyć idealne dzieła sztuki. Obraz jest idealny, kiedy jest jednocześnie piękny i dobry. Kiedy wzrusza, kiedy przemawia. Zauważyłem, że wiele moich obrazów bardzo pozytywnie przemawia do odbiorcy. Obcując z nimi, jedni mają odruch wymiotny, a drudzy są szczęśliwi.

MC: I nie jest to magia nazwiska?

ED: I nie jest to magia nazwiska, dlatego, że często to są oceny dzieci, które bardzo lubią moje obrazy i ogromnie się cieszą, kiedy je oglądają, ciągle znajdują w nich coś nowego, jakieś szczegóły; szczególnie – zwłaszcza w „Autostopach” – ciągle obcuja z tymi obrazami. Spotkałem już niejednego dorosłego człowieka, który mówił mi, że jego ojciec kupił przed wielu laty mój obraz, a teraz ma go on i traktuje jak relikwię. To mnie cieszy, wzrusza. Pomimo całego mojego dystansu do krytyki, olewania ludzkiego gadania, takie słowa udowadniają, że to, co robię, ma sens nie tylko dla mnie. Nawet trudniejsze obrazy, brudne w kolorystyce, trudne w temacie, programowe, malowane z ekspresją, nieraz z furją, jak te z cyklu „Robotnicy”, „Krzyż” czy „Droga na Wschód”, znajdują nabywców amatorów, którzy chcą wieszać je w swoich domach, patrzeć na nie codziennie.

MC: Chciałeś zbawić świat przez sztukę? Przeczytałam takie zdanie w tekście do poznańskiej wystawy z 1977 roku.

ED: To było, zdaje się, mówione na zamówienie, pod publiczność. Wtedy miałem już w sobie więcej pokory, już wiedziałem, że to niemożliwe, chciałem tylko, żeby obrazy powędrowały do moich modeli, żeby istniały w ich domach, w ich codziennym życiu. Z perspektywy kilkudziesięciu lat pracy mogę powiedzieć, że to się w jakimś stopniu spełniło.

(...)

MC: Malowanie to nie jest wyczerpująca czynność? Nie narzekasz na ból pleców, oczu, rąk? Głowa się nie męczy?

ED: Kiedy się zmęczę, to się kładę na kozetce i sobie chwilkę odpoczywam. Albo zmieniam warsztat i zaczynam rysować, albo włączam telewizor i oglądam durne reklamy. Odczuwam dobrodziejstwo robienia tego, co lubię. To jest ogromny przywilej i szczęście – robić w życiu to, co się kocha. Praca to narkotyk, pełnia życia. Oczywiście bez przesady, łatwo się zatracić, zdarzało się, że ludzie z przecapowania wariowali, a nawet umierali. Albo zapijali się na śmierć. Tak jak ja, kilka razy. No, nie aż na śmierć, w końcu rozmawiamy”.

Fragment wywiadu Małgorzaty Czyńskiej z Edwardem Dwurnikiem, [w:] Moja królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, 2016, s. 45–149

48 †

## EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Jeszcze nie strzelaj" z cyklu "Sportowcy", 1986-1997

olej/piótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'E. DWURNIK 1986-1997 | JESZCZE NIE STRZELAJ!!'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1986 luty | - marzec - 1997 - |

E. DWURNIK | >> Jeszcze nie strzelaj! << | c.d. | XV - 221 | 1117'

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

17 600 - 26 300 EUR

### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

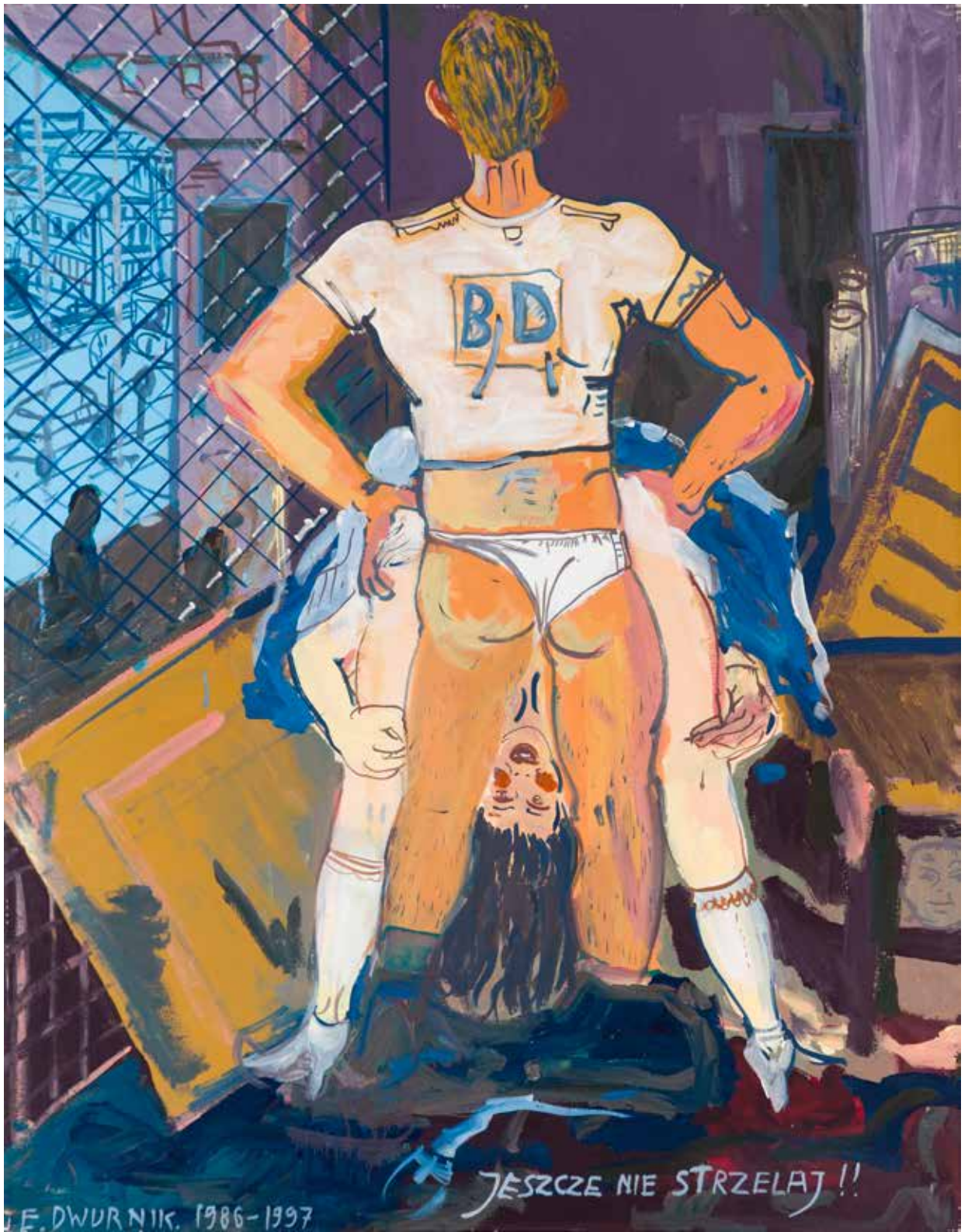
### LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09-07.10.2001), Cykl XV "Sportowcy", poz. 221, nr 1117, s. nlb.

„W swoich obrazach na tematy polskie obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz pół wsiowy, pół wielkomiejski folklor, ukazuje codzienną mikrodrmę społeczną z typowymi dla niej groteskowymi zagadnieniami (...). Dwurnik nie obawia się żadnych drastycznych i żenujących momentów, z jakich składa się życie, i bezbłędnie wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać z bezbłędną ironią mędrców ludowych”.

Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm-Nowyy Realizm*, Wyd. li, Warszawa 1983, s. 168





J. E. DWURNIK. 1986-1997

JESZCZE NIE STRZELAJ !!



# OBYWATEL WEDŁUG DWURNIKA

Cykl zatytułowany „Sportowcy” jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w twórczości Edwarda Dwurnika i obejmuje aż 274 prace, które artysta namalował w latach 1972–92. Wszystkie płótna oznaczone są numerami od 1 do 277, choć samemu Dwurnikowi zdarzało się zapomnieć, na którym z nich aktualnie zakończył pracę. Wynikająca z dużej ilości płócien sugestia przywodzi na myśl pewną kompulsywność, podkreśloną w samej kompozycji przez ciasny kadr oraz brudną paletę barw.

Obrazy z cyklu „Sportowcy” stanowią swoistą satyrę życia Polaka w czasach komunizmu. Są głosem pokolenia ludzi urodzonych w latach 40., nie pamiętających już okresu międzywojnia oraz nieuczestniczących w wydarzeniach drugiej wojny światowej. Warto w tym miejscu przytoczyć samego Dwurnika, który o pracach z cyklu mówił następująco: „Sportowcy” to opowieść o losie Polaka na wsi i w mieście w czasach komunizmu, za żelazną kurtyną. Namalowałem jego codzienne życie; namalowałem jak rano wstawał, jechał do pracy, tam coś robił, jadł obiad w przerwie, wracał do domu, umawiał się z kumplami, palił papierosy, podrywał dziewczynę, pił, chorował, handlował, kombinował, jechał na wczasy. Po prostu tak biednie żył w tym polskim pejzażu. To jest o czasach nędzy socjalistycznej”. Sama nazwa cyklu nie wywodzi się od sportowej dyscypliny lecz od popularnych wówczas papierosów „Sportów”, które w owładniętym komuną kraju palił niemal wszyscy. Bohaterowie prac Dwurnika nie palą papierosów aż tak często, natomiast sportu nie uprawiają w zasadzie w ogóle. Zaledwie kilku pracom z cyklu można nadać sportowe konotacje. Jak wspominał Dwurnik, obrazy powstawały w towarzyszącym mu poczuciu pustki i odosobnienia. Początkowo nikogo nie interesowały. Kompozycje, równie zabawne, co złośliwe, już wkrótce miały stać się odbiciem minionej, lecz niezwykle mocno utrwalonej w świadomości kolejnych pokoleń historii codziennego życia w szarej, przewidywalnej komunistycznej Polsce.

Figury prezentowanych postaci nierzadko były przerośnięte, wykoślawione, wyraźnie zmęczone. Wybrzmiewały poczuciem beznadziei życia w ówczesnej Polsce, gdzie, jak twierdził artysta: „musieli przetrwać, więc właściwie byli wyczyńcami, byli jak sportowcy; przepychali się przez życie łokciami rozbijając innym nosy”. Bohaterowie spoglądają na widza wytrzeszczonymi oczami, często wprost, czasami spojrzenia skierowane są sugestywnie w bok. Są świadomi obecności obserwującego, wciągając go tym samym niejako w sportowe nawyki PRL-u. W „Sportowcach” Dwurnik często operował przybliżeniem na detal, niekoniecznie przyjemnie przyswajalnym. Pojawiały się zbliżenia na bolące zęby, wymiociny, literatki wypełnione wódką, sceny pełne agresji, dewiacji oraz społecznych nadużyć. Tytuły prac, jakie nadawał Dwurnik, rzadko miały dosłowne znaczenie. Częstokroć wpisane w kompozycje, stanowią raczej didaskalia do prezentowanych scen. Rzadko mówią coś wprost. Raczej operują ironią oraz dalece posuniętym sarkazmem. Tematyka późniejszych „Sportowców” ulega wyraźnej zmianie. Związane jest to z bodaj najważniejszą cezurą cyklu, mianowicie stanem wojennym. Agresywne, przybrane w milicyjne mundury postaci nie uprawiają już sportowego życia. Zajęte są walką z systemem.

„Sportowcy” są zatem swojego rodzaju rejestracją dynamiki zachodzących przez ponad dwie dekady przemian oraz socjo-obyczajowej obserwacji samego Dwurnika, który z dużą dozą sarkazmu i złośliwości ujął na poły karykaturalnych, na poły komiksowych bohaterów zwykłej codzienności w komunistycznej Polsce. Dziś prace z cyklu rozproszone są pomiędzy kolekcje prywatne i muzealne zbiory.

49 †

## JÓZEF CZAPSKI

1896-1993

**Niebieskie wazony**, 1983

olej/plótno, 73 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI. | 83.'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

9 900 - 13 200 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Richarda Aeschlimanna

kolekcja prywatna, Polska

Józef Czapski należał do grona artystów z kręgu Józefa Pankiewicza, którzy obrali drogę koloryzmu – zafascynowani francuskim postimpresjonizmem młodzi polscy malarze wierzyli, że sztukę obciążoną „tematem” i historią należy oczyścić. Prymat nad treścią obrazu miała przejąć forma; kolorysty twierdzili, że liczy się nie to, co obraz przedstawia, ale to, jak jest namalowany, ich artystyczne credo streszczało się we fragmencie manifestu opublikowanego na łamach „Głosu Plastików”: „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury, chcemy stworzyć płótno, by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Płótno powinno być rozstrzygnięte po malarsku”. Postulaty te zaprowadziły kapistów, a wśród nich Czapskiego, do uprawiania gatunków sztuki wolnych od tematycznej dezynwoltury – przede wszystkim do intymnych martwych natur. Prezentowany obraz stanowi bardzo dobry przykład tego kluczowego dla malarstwa Czapskiego tematu. „Martwa natura” pochodzi z późnego okresu twórczości, kiedy to przebywający we Francji artysta zmagał się z pogłębiającymi się problemami ze wzrokiem. Miało to decydujący wpływ na porzucenie charakterystycznych dla niego, znanych z obrazów z lat 50. śmiałych układów kompozycyjnych, rysowania przedmiotów drobiazgowo i z pietyzmem, swobodnej, czasem groteskowej deformacji i odważnych zestawień barwnych. W jego obrazach z II połowy lat 80. dominują przede wszystkim pejzaże – krajobrazy pełne powietrza i spokoju, rozległe, malowane swobodnie i szeroko oraz martwe natury. Tematem tych ostatnich, do których zalicza się prezentowana przez nas praca, było najczęściej najbliższe otoczenie malarza – pokój w podparyskim domu artysty w miejscowości Maisons-Laffitte („Martwa natura z owocami i karafki”, 1985; „Dwie białe czarki”, 1987). Małgorzata Kitkowska-Łysiak pisała o nich: „Nierzadko robią one wrażenie malowanych pospiesznie, nieporadnych, ale stanowią

wyraz żarliwej wiary w sztukę i artystycznej determinacji. Znajdująca w nich odbicie intensywność doznawania świata porównywalna jest z rysunkami artysty, pozornie niezręcznymi, ale przez to bezpretensjonalnymi i wzruszającymi”. Stanowią one swoistą kronikę tamtych dni artysty i świadectwo fundamentalnego znaczenia sztuki w codziennym życiu Czapskiego „człowieka, dla którego malarstwo, a może raczej malowanie, było samym życiem: odkrywaniem wzruszeń, irytacji, radości, zawodów. Było drogą do prawdy” – wspominał artystę Stanisław Rodziński.

Mimo że praca pochodzi z późnego okresu twórczości artysty, daje się w niej odczuć wpływ najwcześniejszych inspiracji, jakie zdecydowały o obranym przezeń kierunku – szczególnie malarstwa Cezanne’a, które środowisko kapistów otoczyło niemal kultem, a sam Czapski poświęcił mu jeden z najważniejszych swoich esejów „O Cézannie i świadomości malarzkiej” napisany w 1937. Wpływ stylu francuskiego artysty widać w nakładanej impastami farbie, obwiedzeniu przedmiotów wyraźnym konturem a przede wszystkim realizacji podstawowego postulatu kapistów wywiedzionego z praktyki Cezanne’a – malarstwa wrażeniowego odpowiadającego indywidualnemu przeżyciu natury. Malarzem z kręgu sztuki współczesnej najbliższym Czapskiemu był z kolei Nicolas de Stäel. Jego droga od krajobrazów i martwych natur do znakomitych, syntetycznych płócien zmierzających do abstrakcji była dla Czapskiego ważnym przeżyciem i zdecydowała o pogłębianiu się w jego malarstwie tendencji do uekspresyjnienia środków malarskich. Zaczerpnął od niego podejście do koloru: żywego, czystego, kładzonego płaszczyznami. Mistrzowie ekspresji tacy jak de Stäel czy Chaim Soutine kładli nacisk nie na samoistne wartości koloru, ale na jego wewnętrzną siłę. Dla jej wydobycia Czapski obrysowywał konturem plamy żywych, jaskrawych barw, wprowadzał odważne kolorystyczne dysonanse obecne również w pracach z ostatniego okresu twórczości.



J. CZAPSKI  
83.

50 †

## JUDYTA SOBEL

1924-2012

**Bez tytułu, 1959**

olej/piótno, 60,5 x 36 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'J.SOBEL | 1959'  
datowany i opisany na odwrociu: '1959/21'

estymacja:

**8 000 - 15 000 PLN**

1 800 - 3 300 EUR

„(...) oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947-50, gdy byłam studentką Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to, co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie, tylko uczyłam się malować całymi dniami. Wszystko, co teraz posiadam, zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury”.

**Judyta Sobel**

Malarstwo Judyty Sobel jest niezwykle cenione, zarówno w Polsce, jak i na świecie, ze względu na sposób, w jaki balansuje na granicy figuracji i ekspresji, co znajduje odzwierciedlenie w niezwykle ciekawych i odważnych zestawieniach kolorystycznych, a ich źródła można szukać u Władysława Strzemińskiego, pod którego okiem Sobel studiowała w Łodzi w późnych latach 40. Artystka odnajduje inspiracje w najbliższym otaczającym ją świecie. Skupia się na elementach pracowni, takich jak meble bądź też przygląda się naturalnym pejzażom i prostym scenom rodzajowym, nadając im personalny charakter poprzez umiejętne użycie koloru w celu zniekształcenia oglądanego widoku. Prezentowane dzieło odzwierciedla wspomnianą artystyczną wrażliwość na otaczający świat. Na płótnie zdają się łączyć elementy przestrzeni prywatnej (krzesła i stoły znajdujące się w pracowni) i publicznej (okna przejeżdżającego na zewnątrz tramwaju, wizerunki ludzi siedzących przy stolikach). Poprzez zderzenie tych dwóch płaszczyzn odbiór obrazu ma wręcz właściwości synestezji, a paleta barw współgra z odbiorem obu płaszczyzn: prywatnej – spokojnej, zdominowanej przez zieleń i chłodny błękit i publicznej – zdynamizowanej poprzez użycie intensywnych, ciepłych kolorów – pomarańcza i czerwieni.



51 †

## EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912–2007

"Cyrk-AA", 1987

olej/piótno, 135 x 115 cm

sygnowany l.g: 'E.Markowski' datowany i opisany na blejtramic: "'CYRK-AA" 115x136 148'  
oraz sygnowany na płótnie: 'E.MARKOWSKI'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

21 900 - 32 900 EUR

Eugeniusz Markowski jest artystą o niezwykle ciekawej biografii, w której malarska pasja przeplata się z karierą dyplomaty i dziennikarza. Artysta ukończył malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Tuż po uzyskaniu dyplomu w 1938 rozpoczął staż scenograficzny, który przerwał wybuch II wojny światowej. Niedługo później Markowski opuścił Polskę i udał się do Włoch, co zadecydowało o ekspresjonistycznym stylu artysty oraz upodobaniu do żywych, kontrastowo zestawionych barw. Podczas pobytu we Włoszech artysta związał się z ugrupowaniem Libera Associazione Arti Figurative – Wolny Związek Sztuk Przedstawiających, który o kilka lat wyprzedził legendarny już „Arsenał”, organizując już na początku lat 50. wystawy występujące przeciw faszyzmowi i terrorowi wojny. Twórczość, do której Markowski powrócił dopiero w 1955, silnie korespondować miała z powojenną sztuką włoską, gdzie obok sprzeciwu do własnej przeszłości niezwykle silnie rysowała się solidarność z heroizmem i cierpieniem walczących narodów. Również na rodzimym gruncie bunt przeciwko konformizmowi i brak zgody na istniejący status były niezwykle silne. Zdzisław Kępiński we wstępie do katalogu wystawy Markowskiego o sytuacji rodzimej sztuki po wojnie napisał następująco: „Jest jakiś szczególnie tragizm w sytuacji polskiej sztuki owego czasu, kiedy uszy poezji i oczy malarstwa w tym kraju najciężej doświadczonym przez wojnę, najgłębiej poruszonym przez historię, zamykały się na krzyk rodzącego się czasu i na jego pierwsze kurczowe odruchy” (Zdzisław Kępiński we wstępie do katalogu wystawy Eugeniusz Markowski. Malarstwo i Rysunek, Zachęta, Marzec 1962).

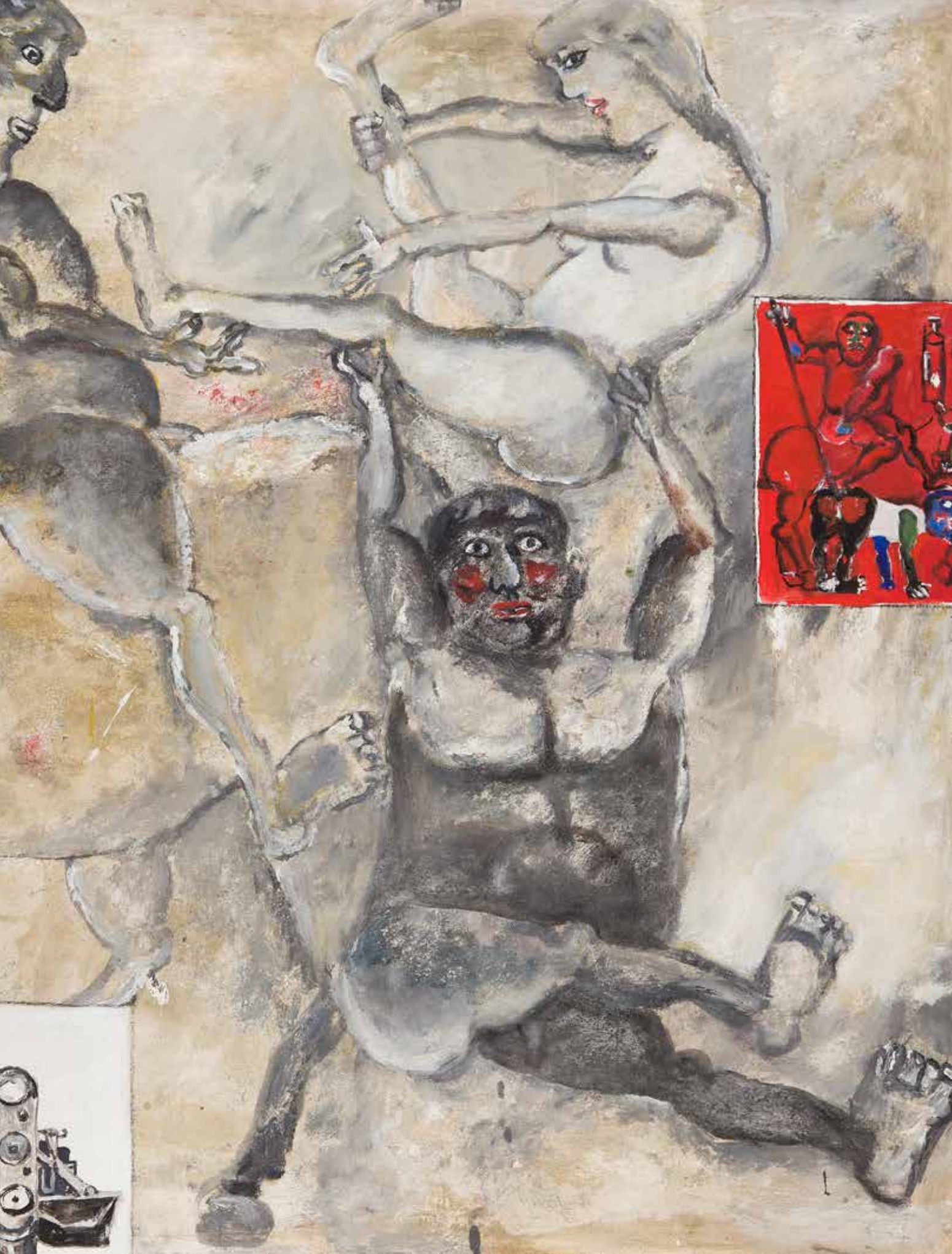




Swoją twórczością Markowski przekształcał zastaną rzeczywistość w orgiastyczną groteskę, tworząc niejako teatr obnażonej jednostki ludzkiej. Ta krytyczno-ironiczna postawa twórcy niemal całkowicie zdeternowała jego sztukę. Określiła stosunek zarówno do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Jest to ostra diagnoza rzeczywistości w myśl tego, że, jak mówił od początku, najbardziej ciekawił go człowiek wraz ze swoimi odwiecznymi słabościami: „Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”. Bohaterem obrazów malarza najczęściej jest więc postać ludzka poddana presji i ciśnieniu rozmaitych emocji oraz atawistycznych pragnień. Jest to postać na poły zabawna, na poły tragiczna, częstokroć zdeformowana o wyolbrzymionych znamionach brzydoty. Markowski, będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i malarzką materię, a przy tym programowym antyestetą, potrafił uwypuklać podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną oraz specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przywodzącym na myśl zniszczony przez czas tynk. Dzięki tej różnicowanej fakturze prac artysty oraz przerysowanej narracji sztukę Markowskiego należy wiązać z estetyką art brut oraz twórczością Jeana Dubuffeta, a z dzisiejszej perspektywy nasuwają się również skojarzenia ze sztuką Jeana Basquita. W twórczości artysty można również zaobserwować przekorne dążenie do harmonii uwidocznione w licznych odwołaniach do antyku i renesansu, jak również nawiązania do archetypów, mitologicznych symboli i świata religii. Malarstwo Markowskiego zaskakuje zarówno swym kolorystycznym językiem, jak i ekspresją treści. W latach 70. drapieżną satyrę przedstawień wzmocniła ostra kolorystyka, nierzadko kojarzona z ekspresjonizmem niemieckim. Warto skupić się przez chwilę na funkcji koloru w malarstwie Markowskiego, który dla twórcy był środkiem wyrażającym treści emocjonalne jego sztuki. Był narzędziem, które nadawało zarówno formę, jak i treść podejmowanemu tematowi. Dynamikę potęguje swoboda w operowaniu pędzlem, która przypomina malarstwo spontaniczne, wręcz instynktowne. Forma prac Markowskiego z biegiem lat stawała się coraz bardziej lapidarna, a charakterystyka postaci, w jakie uwikłany jest świat artysty, coraz bardziej celna i przejmująca. Twórca oczyszczał powierzchnie swoich obrazów z treści przypadkowych, elementów decorum oraz szczegółowego przedstawienia planów dalszych. Szczyt kariery Markowskiego przypadł na lata 80. i 90., czyli okres powtórnego zainteresowania ekspresjonizmem. Wówczas pojawili się „Nowi Dzicy”, triumfy święcili Georg Baselitz i Anselm Kiefer, w Polsce zaś działalność rozwijały warszawska „Gruppa”, poznańskie „Koło Klipsa” oraz wrocławski „LuXuS”.

Prezentowany w niniejszym katalogu obraz jest kolejną w twórczości Markowskiego opowieścią o świecie wyzwolonych żywiołów ludzkich. Jest też historią, w której nagość przeplata się z potrzebą odkrycia prawdy, akt miłosny z aktem poznawczym, a brutalność z miłością i fascynacją. W samej kompozycji widzimy sylwetki dwóch nagich mężczyzn oraz kobiety ujętych w miłosnym akcie. Człowiek u Markowskiego niemal zawsze jest nagi. Obnażony zarówno dosłownie, jak i w przenośni. Artysta bowiem jak nikt inny ujawnia skrywane pasje i namiętności, będące motorem jego działania, unikając przy tym moralizatorskiego tonu. Postaciom ludzi towarzyszy częstokroć pojawiający się w kompozycjach artysty byk o mocno zarysowanym, masywnym korpusie. Zmonumentalizowane postaci ukazane są w charakterystycznym dla twórcy ciasnym kadrze, niemal całkowicie wypełniając przestrzeń kompozycyjną. Tło, zaledwie zaznaczone, utrzymane jest w przenikających się odcieniach żółci i szarości. W samej kompozycji pojawia się również kontrastujący z resztą cytaty malarski, który wypełnia ją własną treścią i emocjonalną temperaturą.





52 †

## HENRYK CZEŚNIK

1951

"Przymiarka", 2017

olej/piótno, 200 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2017 | H. Cześnik' oraz opisany w ramach kompozycji: 'PRZYMIARKA' na odwrociu nalepka z opisem obrazu w języku angielskim

estymacja:

**35 000 – 60 000 PLN**

7 700 – 13 200 EUR

„Malarski język Cześnika opiera się na ruchomych elementach dynamicznego procesu, którego intuicyjna logika posługuje się raczej monosylabami. Ale determinacja i radykalizm wyobraźni upodabniają go jednocześnie do gradobicia, wówczas nawet pędzle pełnią rolę narzędzi tortur, atrybutów dominacji, czy choćby tylko szpikulców do rozwlekania śmierci”.

Jerzy Krechowicz, „Czyste sumienie kameleona” [w:] Henryk Cześnik. Cięcie Cześnika, „Arteon”, Kwiecień 2005, s. nlb.

PRZYMIARKA.



53 †

## JACEK SROKA

1957

**Bez tytułu, 1989**

olej/piótno, 71 x 85 cm

sygnowany i datowany l.g.: '1989 | SROKA'

sygnowany na odwrociu: 'JACEK SROKA | [adres]'

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 600 - 2 200 EUR

Jacek Sroka wypracował szczególny rodzaj figuratywnego języka malarskiego, który stał się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Cechuje go predylekcja do posługiwania się groteską, w której zderza to, co dramatyczne z tym, co prześmiewcze. Kontrast wyróżnia jego twórczość również na poziomie środków formalnych. Dlatego też zwłaszcza wczesne malarstwo Sroki zalicza się do nurtu „Nowej ekspresji”, którą charakteryzuje programowa „dzikość”. Przejawia się ona w ekspresyjnej stylizacji postaci przedstawionych na obrazach, a także w podejmowaniu kontrowersyjnych tematów. Składa się to na wyrazistą całość, w której środki formalne podkreślają treść obrazu.

Widoczne jest to również na prezentowanym tutaj płótnie. Obraz przedstawia zwierzęce truchło. Jest ono jednak kolorowe, dekoracyjne, regularnie rozłożone w polu obrazowym. Jest więc znakiem tego, co obrzydliwe i odpychające, ale estetycznie przepracowanym tak, że może przyciągać uwagę widza i nie wywoływać reakcji obrzydzenia. Niemniej jednak to zwierzęcy trup pozostaje głównym tematem przedstawienia.

Chęć podejmowania kontrowersyjnych tematów i eksponowania tego, co może być uznane za tabu, charakteryzuje dużą część twórczości Sroki. Na jego płótnach, często namalowanych za pomocą żywych, kontrastowych barw, kontrowersje zmieniają się w kolorowe obrazy. W ten sposób to, co przyziemne, niskie, brudne i odrażające przeobraża się w malarską wizję. Jest to zabieg, który można uznać za estetyzację makabry, jednak Sroka czyni to w sposób, który nie przesłania zupełnie charakteru obrazowanego zjawiska i nie neutralizuje zupełnie jego poruszającego charakteru.



54 †

## ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Leos", 1989

olej/płótno, 160 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "ILEOSI" 66/89 AC I 160 x 120 A CISOWSKI'

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 100 - 1 800 EUR

Niedbała, poszarpana kreska, dynamiczny, ekspresyjny dukt pędzla, kontrasty barw i kształtów – takie środki formalne cechują wczesną sztukę Andrzeja Cisowskiego. Cała ta „kakoфонia” barw i kształtów, ich wzajemne usytuowanie – stłoczenie, nakładanie się na siebie, efekt wizualnego chaosu – to cechy dobrze charakteryzujące twórczość, która nazywana bywa „Nową ekspresją” czy sztuką „dzikich”.

Andrzej Cisowski studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Rajmunda Ziemińskiego. Jego prace malarskie z lat 80. oraz późniejsze zaliczane są przez krytyków i krytyczki do nurtu tzw. Nowej ekspresji, zwanej też neoekspresjonizmem. Była to tendencja rozkwitająca w latach 80. XX wieku. W malarstwie polskich artystów i artystek tworzących w tym nurcie widoczne są wpływy Neue Wilde – niemieckiej sztuki, która uważana jest za symbol neoekspresjonizmu lat 80. w Europie. Cisowski miał okazję osobiście dobrze poznać ten kierunek w sztuce niemieckiej. Od 1987 studiował bowiem na akademii sztuki w Düsseldorfie, gdzie uczył się między innymi pod kierunkiem A. R. Pencka, jednego z niemieckich Nowych Dzikich. Prezentowany tutaj obraz pod tytułem „Leos” z 1989 pochodzi właśnie z czasu studiów artysty w Niemczech. Kompozycja tego dzieła cechuje się połączeniem obrazu i literackiego, zestawieniem niekoherentnych elementów dających efekt chaotycznego nagromadzenia motywów, co nie pozwala na łatwy odbiór pracy, która przypomina rebus. Postacie zostały namalowane przy pomocy grubego, „prymitywnego” konturu niedbale wypełnionego kolorem. „Leos” wydaje się celowo utrzymany w stanie wizualnego bałaganu („dzikości”). Widoczne przy krawędziach pracy napisy wydają się fragmentami nieczytelnego przekazu.





55

## **EWA KURLUK**

1946

### **Żółty kapelusz (Autoportret), 1974**

akryl, kolaż/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany w ramach kompozycji: 'EWA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ewa Kuryluk | autoportret 1974 | akryl 100 x 100 cm'

estymacja:

**40 000 – 50 000 PLN**

8 800 – 11 000 EUR

#### **WYSTAWIANY:**

„Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968–1978”, wystawa indywidualna, Galeria Design BWA Wrocław, 25.03–23.04.2011; Czytelnia Sztuki, Gliwice 07.10–27.11.2011

#### **LITERATURA:**

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968–1978, katalog wystawy, Wrocław, Gliwice, Kraków 2011, s. 56 (il.)

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości artystki, kiedy była ona studentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wówczas interesował ją między innymi temat, który nazwała „Człkopejzażem”. Ten termin można rozumieć jako połączenie krajobrazu naturalnego z istotami ludzkimi – nie chodzi jednak o tradycyjnie rozumiany ludzki sztafaż. W „Człkopejzażu” to, co naturalne, łączy się z tym, co ludzkie. Zanika w nim różnica zachodząca pomiędzy tym, co należy do natury, a tym, co związane jest z kulturą. Figury ludzkie okazują się bardziej znaturalizowane niż kulturowe. Z kolei pierwiastek kultury przenika też do świata przyrody. Przetamane zostają w „Człkopejzażu” pewne paradygmaty humanistyki, w których człowiek pozostaje twórcą kultury, zdystansowanym wobec przyrody i górującym nad naturą. W „Człkopejzażu” krajobraz jest poddany działaniu kultury, a człowiek ulega wpływom natury.

Sztuka Kuryluk przedstawia często człowieka w relacji z otoczeniem. Ukazuje jego cielesność i związane z nią przyjemności oraz słabości. Człowiek ukazywany jest przez artystkę w swoich związkach z przyrodą – również jako jej niszczyciel i oprawca. Zatem mimo kilku dekad od jej powstania, jest to sztuka podejmująca aktualne i dyskutowane obecnie zagadnienia wpływu człowieka na przyrodnicze otoczenie. Może być ona również przyczynkiem do dyskusji o statusie człowieka wśród innych istot zamieszkujących ziemię.



56 †

## WŁADYMIER OWCZYNNIKOW

1941-2015

"**Рыбачу**", 1988

olej/płótno, 159 x 90,5 cm

sygnowany cyrylicą oraz datowany l.d.: 'В. Овчиппиков 88 г.'

sygnowany, datowany i opisany cyrylicą na odwrociu: 'В. Овчиппиков | Рыбаки | 160 x 90 см. | 1988 г.'

estymacja:

**70 000 – 90 000 PLN**

15 400 – 19 700 EUR

### POCHODZENIE:

Galeria Eduard Nakhamkin Fine Arts, Nowy Jork

Christie's, marzec 2017

kolekcja prywatna, Polska

Urodzony w 1941 w Permie Władymir Owczynnikiow należał do grona rosyjskich nonkonformistów. Mianem tym określa się artystów, których sztuka funkcjonowała poza oficjalną polityką kulturalną Związku Radzieckiego w okresie zwyczajowo ujętym w ramy lat 1953–86, czyli od śmierci Józefa Stalina po Pierestroikę i Głasnost. Władymir Owczynnikiow nigdy nie otrzymał dyplomu akademii sztuk pięknych, ale był związany z artystycznym środowiskiem dzisiejszego Petersburga poprzez pracę przy dekoracjach w Ermitażu, Teatrze Maryjskim i licznych kościołach. Jego pierwsza wystawa odbyła się w 1964 w jednej z galerii Ermitażu w towarzystwie pięciu innych artystów: Michaiła Szemiakina, Galiny Krawczenko, Olega Liagaczewa i Władymira Uflanda. Był jednym z pierwszych artystów radzieckiego podziemia artystycznego, który otrzymał zgodę na zorganizowanie oficjalnej wystawy – w latach 1974 i 1975. Jego sztuka eksplorowała obszar figuratywnego realizmu. W latach 70. często przedstawiał sceny z codziennego życia miasta, choć w jego pracach doszukać się można subtelnych rysów mitologicznych czy biblijnych. W późniejszym okresie chętnie sięgał po motywy literackie.



В. Озимников 2008

57 †

**STANISŁAW BAJ**

1953

**"Rzeka Bug", 2016**

olej/piótno, 50 x 100 cm

sygnowany p.d: 'S. Baj'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | 2016 | 18'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 400 EUR

„W pejzażu Stanisław Baj jawi nam się jako artysta, który spełnił swoją powinność i obowiązek ocalenia przed zapomnieniem odchodzącej epoki. Płynącą rzekę, temat pełen symbolicznych konotacji, Baj maluje tak, jakby przeglądał się wciąż na nowo w jej lustrze. W odróżnieniu od pracy nad portretem, w którym – poza warstwą formalną – ważne jest oddanie podobieństwa i charakteru osoby portretowanej, malując rzekę, Baj daje wirtuozerski koncert możliwości malarskiej materii. Jest to także rodzaj ciągłego dialogu z naturą, wręcz obsesyjna fascynacja żywiołem. Niekiedy wizerunki te oscylują w granicach klasycznego przedstawienia tematu, częściej jednak artysta prowadzi nas w świat walki żywiołów, nadając obrazom charakter niemal abstrakcyjny. Baj maluje tak, jak gdyby miał świadomość, że z każdym kolejnym wizerunkiem płynącej rzeki upływa czas ludzkiego istnienia. To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania”.

**Tomasz Malinowski**



58 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

**"Dwie froterki"**, 1993

olej/płótno, 170 x 220 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Dwie froterki" 1993 | olej 170 x 220'

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

19 700 – 26 300 EUR

### WYSTAWIANY:

Obrazy różne, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 2004

„Jarosław Modzelewski. Przegląd z malarstwa”, Kraków, 12.05-4.06.2000

„Malerei”, Dresdner Bank, Kolonia, 1997

„Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, PGS, Sopot, BWA, Katowice, 1.04-15.05.1994

### LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 227, s. 183 (il.)

Jan Michalski, Przewodnik po malarstwie Jarosława Modzelewskiego, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000

Kosiński, Poesis Parennis, „Więź” 1995, nr 3, s. 147-150

Glińska-Piątkowska, Jęzor nieznanego świata, „Kurier Polski” 1994, nr 100 (29 IV)

Jarosław Modzelewski (kat.), 1994





Jarosław Modzelewski jest jednym z najśłynniejszych przedstawicieli tzw. „nowej ekspresji” w malarstwie polskim, które wyrosło z doświadczeń rzeczywistości PRL-u i stanu wojennego na początku lat 80. Wówczas została zawieszona działalność instytucji, takich jak Związek Artystów Plastyków. Młodzi twórcy zaczęli sami organizować się w grupy, w ramach których wspólnie pracowali. Przykładem takiej działalności była bodaj najśłynniejsza „Gruppa”, w której oprócz Ryszarda Grzyba, Ryszarda Woźniaka, Marka Sobczyka, Włodzimierza Pawlaka i Pawła Kowalewskiego znalazł się też Jarosław Modzelewski. Artysta odżegnywał się od przepętnionych dramatyzmem dokonań malarstwa lat wcześniejszych. Operowali głównie groteską, luźnymi skojarzeniami, w ich sztuce dominowało poczucie humoru, a patronem młodych stał się Andrzej Wróblewski. Gruppa funkcjonowała przez dziesięć lat od 1982 roku, organizując wspólne wystawy i wydarzenia artystyczne.

Mimo wspólnej działalności każdy z malarzy wypracował charakterystyczny dla siebie styl, którego nie sposób pomylić z twórczością kolegów. Tak było również w przypadku Modzelewskiego. Artysta od lat 70. XX wieku nieprzerwanie tworzy sztukę przedstawiającą odznaczającą się stylistyką, na którą składają się: jasna, klarowna kompozycja oraz użycie wyraźnych, dźwięcznych, nasyconych barw. Modzelewski w mistrzowski wręcz sposób zapisuje sceny z życia codziennego, które wokół siebie obserwuje: raz będzie to witryna sklepu z używaną odzieżą, innym razem porzucony rower lub zakonnica karmiąca kury. Do niektórych motywów często też wraca – Wisłę w ujęciu Modzelewskiego możemy oglądać o różnych porach dnia i roku, a dom z sąsiedztwa obserwować w różnych fazach powstawania.





Artysta tak opisywał swoją twórczość: „uprawiam malarstwo. Maluję obrazy, na których można zobaczyć postaci ludzkie, starsze lub w średnim wieku, rzadko kiedy młode lub wręcz dzieci. (...) Staram się nie deformować moich postaci, malować je realistycznie. Bywa, że popełniam błędy anatomiczne – coś za długie, za krótkie albo nie tam, gdzie trzeba, ale czyż nie popełnia ich natura? (...) Osoby na moich obrazach ubrane są przeciętnie. Ich ubiór sugeruje porę roku. To bywa często bez związku z jakąś konkretną realnością, oprócz realności obrazu. Ciąta i ubrania są modelowane walorowo, ale z unikaniem bieli i czerni. (...) Ogólna wymowa mojego malarstwa jest raczej smutna, czego efektem są trudności w sprzedaży moich prac i posądzenie o polityczność, co jest całkowitym nieporozumieniem” (Jarosław Modzelewski, Salceson, 1988, [w:] Kultura miejsca. Studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi, red. Waldemar Baraniewski, Piotr Śtokowski, Warszawa 2019, s. 351-352).

Jednym z głównych źródeł inspiracji dla malarstwa Modzelewskiego było spotkanie z ikoną. „Zobaczyłem w niej inną możliwość obrazu” – mówił artysta w filmie „Jarosław Modzelewski. Portret artysty” – „i to, wydaje się, bardzo silnie wpłynęło na moją pracę”. Echa tego malarstwa widać w sposobie traktowania przez artystę powierzchni barwnej, jak również w warstwie treściowej. Sztuka Modzelewskiego często ma wartość symboliczną, przedmioty czy postacie malowane przez artystę w połączeniu z tytułem okazują się symbolami czy alegoriami pewnych pojęć. Jego codzienne sytuacje niejednokrotnie przenoszone są w surrealistyczne realia. Od końca lat 80. bohaterowie przedstawień zaczęli stopniowo tracić swoją podmiotowość na rzecz stawania się figurami, odpowiadającymi konkretnym zagadnieniom. W przypadku „Dwóch froterek”, obok niejednoznacznej sytuacji, mamy dodatkowo do czynienia z obrazem umieszczonym wewnątrz obrazu, co czyni przedstawienie jeszcze ciekawszym.

**„KIEDY PRZYGLĄDAM SIĘ MOIM OBRAZOM, TO ZAUWAŻAM, ŻE W PRZYTLACZAJĄCEJ WIĘKSZOŚCI SĄ ONE WYNIKIEM OBSERWACJI, A WŁAŚCIWIE WYNIKIEM BARDZO KONKRETNEGO ZAOBSERWOWANIA JAKIEJŚ SYTUACJI, KTÓRA MIAŁA MIEJSCE W RZECZYWISTYM CZASIE I MIEJSCU”.**

JAROSŁAW MODZELEWSKI

59 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

**"Wisła. Ostroga", 2003**

tempera żółtkowa/plótno, 110 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Wisła. Ostroga" | 2003 |  
tempera ż. | 110 x 140'

estymacja:

**60 000 – 90 000 PLN**

13 200 – 19 700 EUR

### WYSTAWIANY:

„Kilka wątków”, Muzeum Górnośląskie, Bytom, 2005

„Broniewski”, Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, Stawisko, 2003

„Jarosław Modzelewski. Wisła”, Galeria Zderzak, Kraków, 27.05-10.07.2004

„Jarosław Modzelewski. Wisła, Broniewski i inne”, Galeria Arsenat, Białystok. 09.01-08.02.2004

### LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Jan Michalski (red.), Galeria Zderzak, Kraków, 2006,  
poz. kat. 395, s. 217 (il.)

Wisła zajmuje ważne miejsce w twórczości Jarosława Modzelewskiego. Odkąd artysta na początku lat 2000 kupił posiadłość pod Czerwińskiem, rzeka stała się jednym z jego ulubionych motywów. Jak pisała Marta Tarabuła, wówczas malarz „ stanął wobec ‘prawdziwego’ pejzażu. Pejzażu o wyraźnej tradycji, krajobrazu par excellence polskiego, domeny malarzy i poetów. Melancholijne równiny Mazowsza, rzeka-matka, wierzby płaczące, pracowici rybacy, wschody i zachody... duchy Chopina, Iwaszkiewicza, Broniewskiego...”. Przemalowując wciąż ten sam motyw Modzelewski starał się oddać specyficzny klimat przynależny miejscu, w którym spędzał dużo czasu. Ten sam widok, w innym już wariacie kolorystycznym, można zobaczyć między innymi w „Uciekaj! Wisła”, czy „Wisła. Broniewski. Próg” – pracach wcześniej oferowanych na aukcjach.

Obraz został wykonany w technice tempery żółtkowej, której Modzelewski używał przez wiele lat swojej twórczości. Ten sposób malowania pozwolił artyście na osiągnięcie niecodziennych, nieco pastelowych kolorów, które – w charakterystyczny dla niego sposób – kładzione są płaskimi plamami. Początki stosowania techniki temperowej wiązały się z nieszczęśliwym doświadczeniem artysty – pod koniec lat 60. z pracowni Modzelewskiego ukradziono zapas farb olejnych. Młody twórca nie mógł pozwolić sobie na kupno nowych, w związku z czym kontynuował pracę przy użyciu tańszej farby, co zaowocowało niespodziewanymi efektami.



60 †

## WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 137", 2011

olej/piótno, 50 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 137 | 50 x 40 | 2011'

estymacja:

**16 000 - 30 000 PLN**

3 600 - 6 600 EUR

Kolor biały jako środek artystycznego przekazu pojawia się w wielu cyklach Włodzimierza Pawlaka. Początki tej tendencji pojawiły się w pracy dyplomowego artysty w serii „Obrazy zamalowane” (1985), w której akt zniszczenia stanowić miał jednocześnie akt stworzenia dzieła, a sam obraz był niejako procesem potencjalnie otwartym na nieskończoność. Niezrealizowany finalnie zamiar „zniszczenia” obrazów w obecności komisji dyplomowej miał być także gestem solidarności artysty z anonimowymi autorami politycznych napisów na murach. O „wojnie na murach” traktowała również jego teoretyczna praca dyplomowa „Tworzenie i niszczenie” ilustrowana dokumentalnymi fotografiami. W grupie obrazów z lat 1986-87 Pawlak ponownie odwołał się do podobnego zabiegu zakrycia kompozycji warstwą farby i bezpośrednio nawiązał do motywu zamalowywania politycznych haseł. Podobnie w „Dziennikach” – jednolita płaszczyzna białego koloru funkcjonuje jako symbol redukcji pierwotnych znaczeń i odradzania się wciąż na nowo – „Moje obrazy są skazane na walkę z końcem” – mówił w jednym z wywiadów. „Wymyśliłem ‘Dzienniki’ tak jak Robinson Crusoe, który na bezludnej wyspie w którymś momencie zaczął martwić się o czas” – w pierwszych obrazach z cyklu, oprócz farb olejnych, artysta wykorzystywał technikę kolażu, doklejając rysunki i rozmaite wycinki. W owych obrazach-kalendarzach każdy dzień różnił się od minionego. Z czasem dni zaczęły się do siebie upodabniać i przypominać dzieło więźnia zaznaczającego kreskami na ścianach celi kolejne dni, tygodnie i lata, ujawniając refleksję artysty o jednakowej treści każdej z zapisanych chwil. Struktura obrazu podkreślająca ingerencję w narzędzie, w miękką, schnącą farbę otwiera także ich interpretację jako rodzaju autoanalizy procesu twórczego.



ó1 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

"Dziennik 24 X - 30 III", 2015-16

olej, ołówki/pióro, 150 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK |  
DZIENNIK 24 X - 30 III | 150 x 100 | 2015 | 2016'

estymacja:

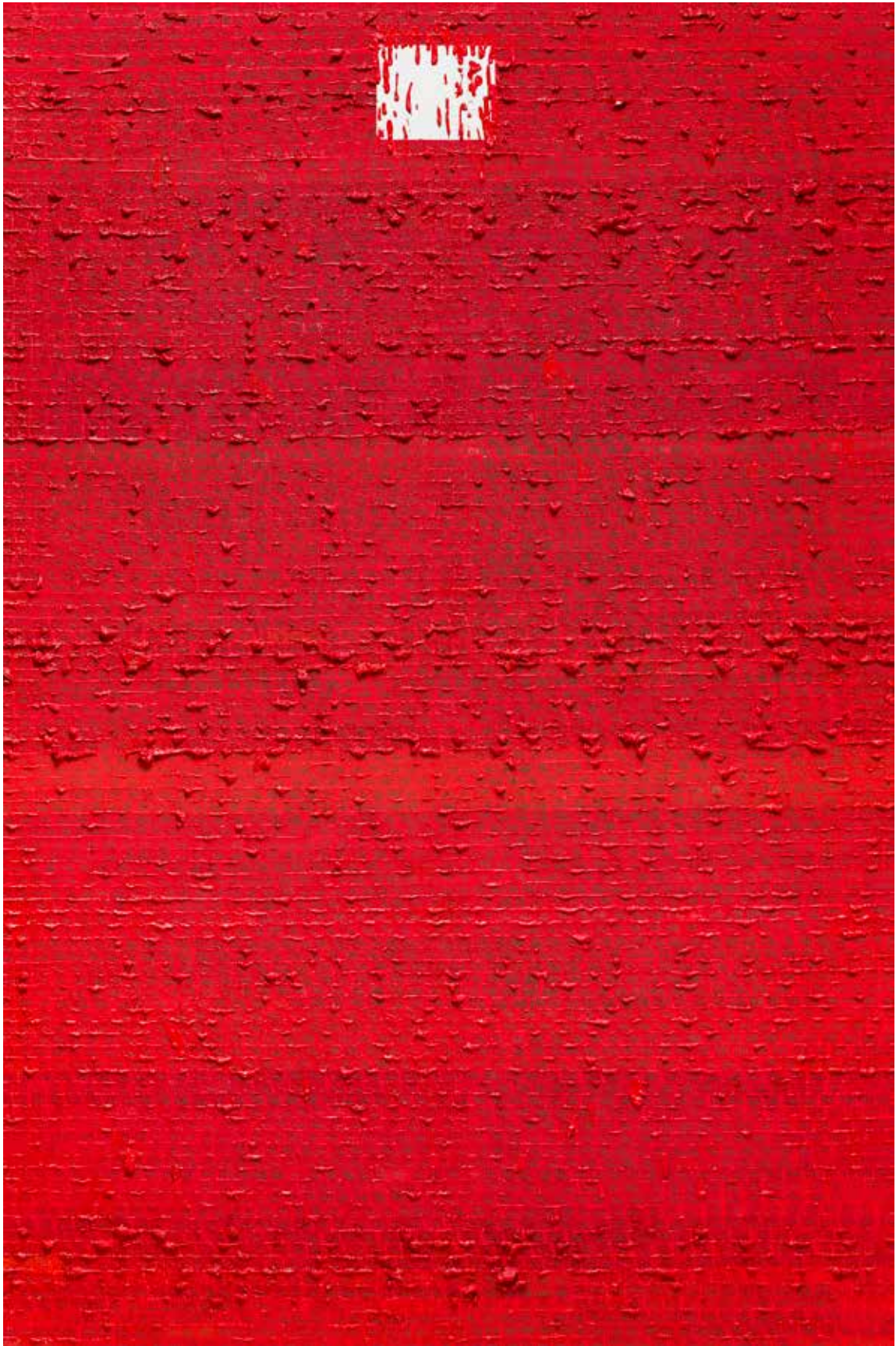
**70 000 - 90 000 PLN**

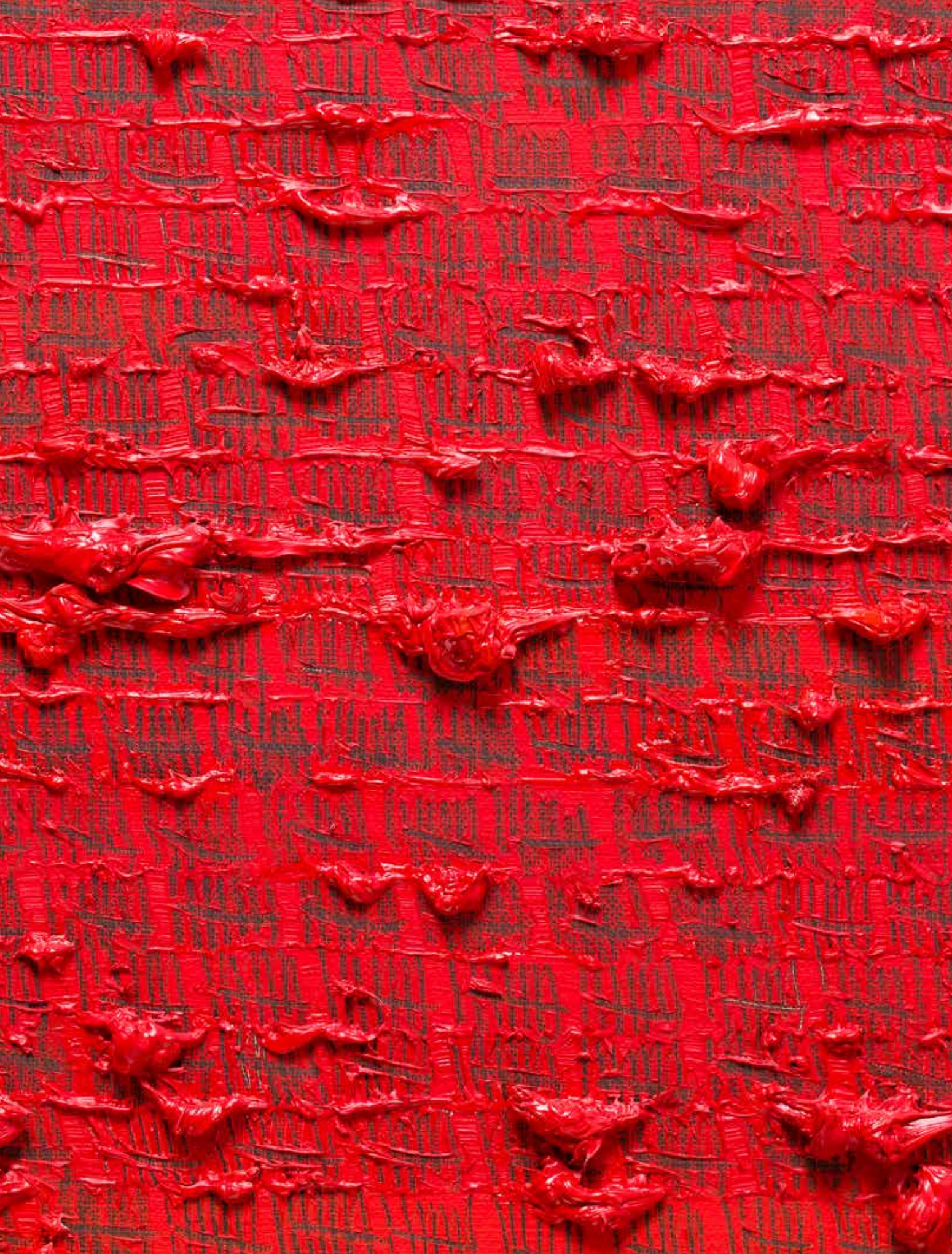
15 400 - 19 700 EUR

„Malowanie dla uratowania siebie, dla zapełnienia pustki w sobie,  
dla odnalezienia w otaczającej rzeczywistości tego, co najcenniejsze,  
bliskie absolutu, pozornie niepoznawalnego”.

**Włodzimierz Pawlak**







Prezentowana praca należy do cyklu „Dzienników” będącego najbardziej rozpoznawalną i kojarzoną serią w twórczości Włodzimierza Pawlaka, którą artysta zaczął tworzyć już od 1989 i kontynuuje do dziś. Od tego momentu porzuca malarstwo figuratywne na rzecz rozważań formalnych i egzystencjalnych. Każdy z „Dzienników” jest wyjątkowym, zupełnie unikalnym „dziełem totalnym” – metaforyczną rejestracją nie tylko przemian ustrojowych, ale także, a może przede wszystkim, płaszczyzną stricte intelektualną, rozliczeniem rytmu czasoprzestrzennego, budzącą skojarzenia z rozważaniami Kobra i Strzemińskiego. W końcu „Dzienniki” są malarskimi traktatami odmierzającymi upływający czas. Jak mówi sam Pawlak: „Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła, nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym”. Odliczane dni zaznaczane na płótnie jakby na ścianie, skreślane są wraz ze swoim upływem. Z biegiem czasu zamieniają się w miesiące i lata odkreślane przez artystę jako powtarzalny i nieuchronny proces. W początkowych obrazach z cyklu „Dzienników” autor próbował różnicować kolejne prace, używając elementów kolażu. Doklejone na płótnie wycinki czy pamiątki z przeszłości indywidualizowały każdy kolejny dzień. Później „Dzienniki” zaczęły przybierać bardziej ujednoliconą formę podkreślającą jednakowość przeżytych dni.

„Dzienniki” Pawlaka budzą niemal natychmiastowe skojarzenia z twórczością Romana Opałki, autora „Obrazów liczonych”. Opałka w przeciwieństwie do Pawlaka zaczął swoje obrazy „od dołu płótna”, lecz przede wszystkim zasadniczym rozróżnieniem wydaje się sam zamysł towarzyszący twórcom w malarskim akcie. Dla Opałki była to swoista manifestacja malarstwa, manifestacja samego konceptu. Pawlak z kolei całkowicie oddaje się żywiołowi farby i ołówka, odnajdując siebie właśnie w geście, nie w koncepcie. Jak przyznaje sam artysta: „Moje ‘Dzienniki’ wąpią. Obrazy liczone Opałki nie wąpiły, bo były skazane na koniec, a moje nie są. Moje są skazane na walkę z końcem”.

„Dzienniki” realizowane są za pomocą grubo nakładanych warstw jednolitej kolorystycznie farby (najczęściej białej, rzadziej czerwonej) – w świeżej materii artysta pozostawia niewielkie, pionowe żłobienia. Ślady rytych kresek, ich układ i wkomponowanie w płaszczyznę obrazu przywołuje układ gęsto zapisanego notosu, lecz konceptualny charakter cyklu pozwala czytać go w różnorodny sposób. Dzienniki są także dla artysty formą medytacji, a rzędy siedmiu kresek przekreślanych ósmą stały się dla niego „bezdźwięcznym dialogiem z samym sobą, badaniem konsekwencji, życiem na pustkowiu”.

Jak pisze Anda Rottenberg: „Do roku 1988 twórczość Pawlaka interweniowała w polskie realia społeczne i polityczne, a jego pełne brutalności i szyderstwa, nonszalanckie malarstwo drażniło kpinią z uświęconych kanonów i wartości”. Zwrot w twórczości artysty nastąpił wraz z „Tablicami dydaktycznymi” oraz następującym po nich okresie „Dzienników” oraz „Notatek pośmiertnych”. Symbolicznym dziełem miał być obraz z przełomowego 1989 zatytułowany „Polacy formują flagę narodową”, w którym artysta pokrył biało-czerwone tło wrytymi kreskami, jedna obok drugiej w tkance grubo naniesionej farby, zgodnie z metodą powstawania „Dzienników”.

62

## **RYSZARD WOŹNIAK**

1956

**"Głowa w pancernej koronie", 1985**

olej/piótno, 120 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'GŁOWA W PANCERNEJ | KORONIE 1985 |

R. WOŹNIAK | olej'

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

13 200 – 17 600 EUR

„Malarstwo jest moim podstawowym sposobem wypowiedzi. Używam go jako zbiór narzędzi umożliwiających mi wgląd w rzeczywistość, nie jestem natomiast zainteresowany malarstwem badającym jej wygląd. Obraz to dla mnie punkt energetyczny. Jakość obrazu zależy więc od ilości zawartej w nim energii i od jej mocy działania na widza. Istnienie jest spontaniczne, więc najważniejszy wydaje się obieg sił i wartości, ruch i zmiana. Dlatego uważam, że jednolity styl jest dziś hamulcem sztuki a ideał gwałtem. Świadomie podjąłem próbę zastosowania tych założeń do własnej pracy i dostrzegłem nieograniczony obszar poszukiwań. W ofierze natomiast złożyłem typowe dla tradycyjnego podejścia do malowania wartości, takie jak: rozpoznawalność maniery, konsekwencję stylistyczną i formalną. To dzięki tym założeniom mogłem realizować prace czerpiące wprost z mojej własnej egzystencji i z prawdy mojego czasu”.

**Ryszard Woźniak**



Spośród wszystkich członków Grupy, prace Ryszarda Woźniaka wydają się najbardziej liryczne czy wręcz metafizyczne, choć jednocześnie przez krytykę niejednokrotnie określane były mianem najbardziej ekspresyjnych. Prezentowana „Głowa w pancernej koronie” należy do wczesnych prac artysty, które odznaczały się największą w środowisku Grupy różnorodnością, jeżeli chodzi o formę i tematykę. Mimo że zakorzeniona w słynnej Pracowni Dziekanka grupa hołdowała postmodernistycznym wartościom, kilkakrotnie była cenzurowana w ramach tzw. wystaw przykościelnych, określana „pogańską” nie stroniła od dominujących obieg niezależny licznych wątków eschatologicznych oraz religijnych. Tytułowa „Głowa w pancernej koronie” znajduje potwierdzenie w opartej na zrozumiałej symbolice kompozycji głowy w cierniowej koronie, zachowując przy tym sakralny, wysoki ton. Z drugiej strony zarówno sama kompozycja, jak i jej tytuł wskazywać mogą na powinowactwa z dobrze rozpoznawalnym i zapamiętanym plakatem zrealizowanym do filmu „Człowiek z żelaza” Andrzeja Wajdy z 1981, traktującym o wydarzeniach sierpnia 1980 na gdańskim wybrzeżu. Jak sam Woźniak mówi o pracach powstałych w I połowie lat 80: „Ten etap był ściśle związany z politycznymi przemianami zachodzącymi w tamtym czasie w Polsce. Uważałem za naturalne, że w czasie antykomunistycznej, prodemokratycznej rewolty trzeba robić nową sztukę, zgodną z wartościami, o które zgodnie upominało się niemal całe polskie społeczeństwo. Realizowałem wtedy wprost postulat sztuki niezależnej od państwowego aparatu kontroli, sztuki krytycznej wobec zastanej rzeczywistości i wolnej”. Prezentowana kompozycja utrzymana jest w stonowanej gamie kolorystycznej, zdominowanej przez czernie, brudne zielenie i szarości. Do 1985 artysta tworzy bowiem w ograniczonej skali barwnej, niejednokrotnie okrywając płótna rzadką, cieknącą farbą. Dopiero w latach 1986-87 w malarstwie twórcy dominuje ekspresjonizm. Powstałe w tym czasie obrazy odznaczają się bogatą fakturą wynikającą z pośpiesznego i spontanicznego gestu malarskiego oraz ostrą, żywą kolorystyką kojarzoną z dokonaniem członków Grupy. Woźniak wciąż jawi się jako artysta szczególnie aktualny, który problemy społeczne, fakty najnowszej historii czy też narodowe mity, czyni przedmiotem krytycznej dekonstrukcji. Jak pisze Stach Szablowski: „Ten malarz pozostaje wciąż młody w swojej odświeżającej przekorze. Robi świetne, ironiczne malarstwo, które ma nie tylko dobrze wyglądać (choć wygląda), lecz także wchodzić w konfrontację z rzeczywistością, wytrącać z równowagi, siać inspirujący zamęt i ferment”.







„NAJBARDZIEJ ZAWIŁE PROBLEMY RELACJI MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM ODSŁANIA  
TWÓRCZOŚĆ RYSZARDA WOŹNIAKA. WOŹNIAK NIE WIE Z GÓRY, JAKI JEST ŚWIAT,  
ANI JAKI JEST ON SAM. NIE INTERESUJE GO UMOWNOŚĆ ZNAKÓW, PRAGNIE  
DOTRZEĆ DO ICH RZECZYWISTEGO SENSU – OTWIERA SIĘ WIĘC NA POZNANIE  
DO WEWNĄTRZ I NA ZEWNĄTRZ: SONDUJE SIEBIE Z LEKKIM CHŁODEM I TRZEŹWO  
OCENIA WŁASNE REAKCJE, DO ŚWIATA WYCHYLA SIĘ BEZ UPRZEDZEŃ I BEZ  
OKREŚLONYCH OCZEKIWAŃ. JEDNĄ Z DRÓG POZNANIA JEST WIĘC DLA NIEGO  
SAM PROCES MALOWANIA, KTÓREMU POZWALA SIĘ PROWADZIĆ – TROCHĘ JAK  
W BUDDYZMIE ZEN, GDY DZIĘKI ĆWICZENIOM OSIĄGA UMIEJĘTNOŚĆ  
KONTROLOWANIA SPONTANICZNOŚCI”.

ANDA ROTTENBERG

**RYSZARD WOŹNIAK**

1956

**"Krzesełko węzowe", 1990**

olej/piótno, 130,5 x 80,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RYSZARD WOŹNIAK | KRZESŁO WĘŻOWE 1990 |

130,5 x 80,5 cm olej/pl'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR

**WYSTAWIANY:**

Dom Tęcz, prace z lat 1982-98, Galeria Banku PBK, Warszawa, lipiec-wrzesień 1998

Wiara i praca, Galeria BWA, Zielona Góra, lipiec 1998 - styczeń 1999

Solutions, Pokaz prac w siedzibie firmy doradczej Wealth Solutions, Warszawa, luty-marzec 2016

„Krzesełko węzowe” należy do prac z cyklu „Meble”, które Ryszard Woźniak zaczął tworzyć na przełomie lat 80. i 90. O intencji, jaka towarzyszyła mu w twórczym akcie, mówi: „sens upatrywałem w naładowaniu duchową energią codziennych, banalnych przedmiotów, jakimi mogą być meble. (...) Poprzez obrazy z meblami opuściłem stopniowo obszar symboliczny i zacząłem powracać do rozumianego inaczej niż w latach 80-tych konkretno”. Zarówno w serii „Meble”, jak i nieco późniejszych kompozycjach z pustymi wnętrzami artysta odszedł od przedstawiania postaci na rzecz wspomnianej dosłowności. Kompozycje z cyklu wieńczą więc symboliczno-metaforyczny okres w twórczości Woźniaka, który należy wiązać z jego pobytem stypendialnym w Berlinie Zachodnim. Wychodząc od symboliki chrześcijańskiej, artysta dochodził wówczas do indywidualnych ujęć kompozycyjnych o wysokim, „sakralnym” tonie.

Z kolei cykl „Figury nicości” z początku lat 90. wydaje się kontynuacją „Mebli”.

Na płótnach z tego okresu artysta skupił się na szczegółach najbliższego otoczenia, z którego, jak twierdzi, czerpał niezbędne detale potrzebne do budowy obrazu, wobec czego zaczął obrazować ściany pracowni, powierzchnie mebli, drzwi czy konstrukcyjne podziały okien.



64 †

## **PAWEŁ KOWALEWSKI**

1958

**"Polska Express", 1980**

kolaż, olej/piótno, 120 x 90 cm  
sygnowany na odwrociu: 'Paweł Kowalewski'

estymacja:

**65 000 - 80 000 PLN**

14 300 - 17 600 EUR

### **POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od autora  
kolekcja prywatna, Warszawa

„Paweł Kowalewski, 'mistrz persyflażu', tropi błyskotliwie fajerwerki bzdury przenikającej rzeczywistości i, co gorsze, przestaniającej jej obraz. Bzdura jest bardzo zaraźliwa, przylepia się do każdej wartości i może całkowicie objąć ją w posiadanie, bo często bywa bardzo ładna. Kowalewski wie, że znajduje się pod jej urokiem, umyka więc, by schronić się za ambiwalencją języka i względnością pojęć. Jednak skłonność do piękna dyktuje wybory, a Kowalewski ma łatwość malowania, która może wyprowadzić na manowce. Trzeba więc ją okiełznać i uczynić z niej narzędzie świadomych posunięć; każdy z obrazów naznaczony jest diabelskim piętnem wplątany w eleganckie kształty i optymistyczne kolory, a dającym o sobie znać tylko dzięki lekkim przechyłom formalnym, drobnym przerysowaniom lub emfazie retorycznych zwrotów, którymi dźwięczą tytuły. Jakby przesada miała w sposób magiczny przywrócić hierarchię spraw”.

**Anda Rottenberg**





Paweł Kowalewski ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni malarstwa prowadzonej przez Stefana Gierowskiego w 1983. Rok wcześniej powstała Gruppa, jedna z najważniejszych rodzimych formacji artystycznych lat 80. i ostatnich dekad w ogóle. Jak pisała Anda Rottenberg w 1984 o jej członkach: „Wchodzą bez jakichkolwiek obciążeń z przeszłości. Nie dotyczą ich spory o język sztuki ani spory o awangardę – to zmartwienie starszej generacji. Nie muszą ani sobie zaprzeczać, ani siebie potwierdzać, niczego nie kontynuują i z niczym nie zrywają. Obce im są dramaty autosprzeniewierzeń, z jakimi nader często mieliśmy do czynienia po 13 grudnia. Obce także nagie nawrócenia. Wchodzą jak dzieci, które chrzest Historii ocalił od czyścica na chwilę przed Sądem Ostatecznym. Dlatego mają pewien luksus dla innych nieosiągalny: mogą być wierni sobie, mogą nadać za własną witalnością, a nawet uczynić z niej program”. Właśnie wspomniana witalność oraz zerwanie z tym, co zastane, zdaje się charakteryzować malarstwo członków Grupy, w tym Kowalewskiego, który podobnie jak jego koledzy nie poszedł w ślady swojego nauczyciela z akademii, lecz sięgnął po język wymownej, sugestywnej figuracji, tak charakterystycznej dla „nowej ekspresji” lat 80. Z perspektywy czasu działania Grupy należy określić jednak jako bunt wobec akademizmu oraz nudnych postawawangardowych postaw w rodzimej sztuce tego czasu, jako sprzeciw wobec cenzury i represjom stanu wojennego, rzeczywistości komunistycznej Polski, którą młody Kowalewski odczuwał jako absurd i groteskę.

Do 1989 malarstwo Kowalewskiego można określić mianem figuratywnego, niezwykle ekspresyjnego na płaszczyźnie stylistycznej, tematycznej i kolorystycznej. Tworzył obrazy o tematyce zaangażowanej, mającej silny związek z polityczno-społecznymi realiami tamtego okresu, wobec czego w jego pracach dominowały liczne odniesienia do literatury, wątki historyczne oraz patriotyczne, a przykładem jest prezentowany w katalogu obraz „Polska Express” z 1980. Jest to wyjątkowo wczesna praca artysty, którą zrealizował, będąc jeszcze studentem stołecznej akademii. Omawiana kompozycja jest kolażem, do którego Kowalewski wykorzystał wycinki aktualnej, zróżnicowanej tematycznie codziennej prasy. Zlepione i utrwalone malarską materią urywki rzeczywistości lat 80. stanowią nie tylko wyjątkowy zapis tego czasu, ale także formujący się wówczas styl artysty, charakteryzujący się ekspresją oraz dynamizmem. Wskazują na to zamaszyste, szybkie pociągnięcia pędzla sugerujące wrażenie ruchu. Całość kompozycji utrzymana jest we wzmacniających przekaz, narodowych, biało-czerwonych barwach. Niezwykle ważną rolę w twórczości Kowalewskiego tego okresu odgrywał tekst. Niezbywalną częścią jego kompozycji są więc tytuły prac, zasłyszane zwroty czy potoczne sformułowania. Swoją twórczość artysta bowiem rozwijał dwutorowo, korzystając jednocześnie z wszelkich technicznych wariantów malarstwa, tj. właśnie wycinanek, papieru, rzeźb-gablotek oraz podejmując działania konceptualne, których celem było wzmocnienie warstwy znaczeniowej. „Polska Express” powinna być również odczytywana przez pryzmat okresu, w którym powstała. Rok 1980 na kartach polskiej historii zapisał się bowiem jako czas licznych niepokojów społecznych oraz masowych strajków na Wybrzeżu, które już wkrótce obejmować miały cały kraj, a podpisane wówczas porozumienia sierpniowe w Gdańsku oraz powstanie NSZZ „Solidarność” stały się początkiem obalenia komunizmu w 1989. Twórczość Kowalewskiego lat 80., sposób malowania oraz poruszana tematyka były niezwykle aktualne i współgrały z ówczesnymi nastrojami społecznymi. Lapidarne i dosadne komentarze kryjące się w płótnach artysty wpisywały się w charakter tamtych czasów, w rzeczywistość schyłkowego już socjalizmu.

65

**MAREK SOBCZYK**

1955

**"O Stanisławie Brzozowskim", 1984**

olej/piótno, 116 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Marek Sobczyk 1984 | O Stanisławie Brzozowskim |

116 x 116 cm olej'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

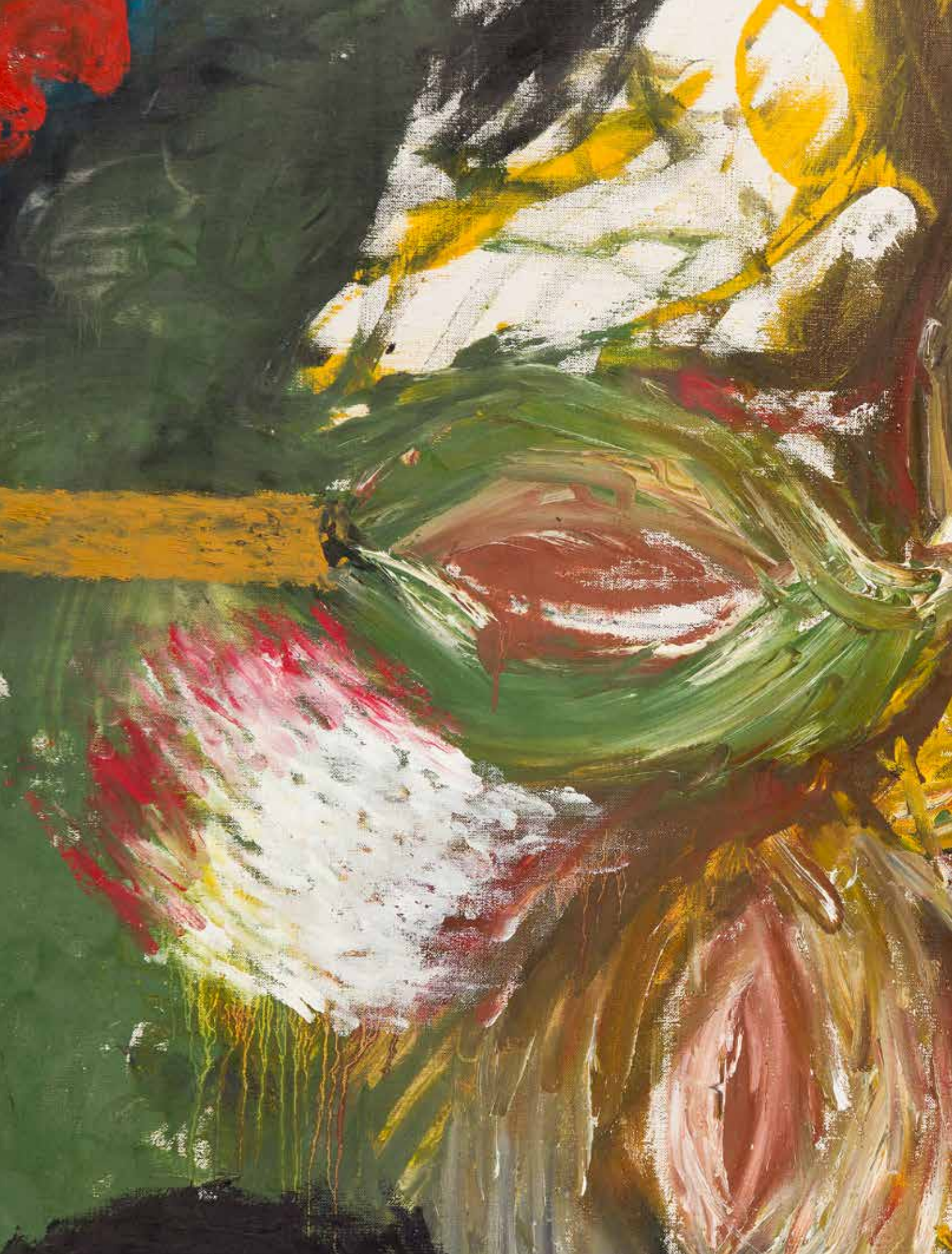
8 800 - 13 200 EUR

„Zdziwienie jest zacznem filozofii, a przynajmniej filozofowania. Filozofowanie natomiast podważa ustalony porządek rzeczy, wnosi podejrzany ferment w obowiązujący opis świata i doprowadza do poczucia zagrożenia nawet najlepszych uczniów – tych, którzy umieją dokładnie powtórzyć zadaną lekcję i nie dziwią się na własną rękę. W końcu wiadomo, że nauczyciel nam wszystko wyjaśni, kiedy przyjdzie pora. I już doprawdy nie wiadomo, co lepsze: być prymusem, czy dziwić się światu?”.

**Anda Rottenberg, fragment nieopublikowanego tekstu powstałego z myślą o wystawie Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka w Pawilonie SARP-u, 1987**









Marek Sobczyk ukończył pracownię malarstwa prowadzoną przez Stefana Gierowskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Już na początku swojej twórczej drogi artysta wykazywał się nonkonformistycznym charakterem. Cyklem swoich prac dyplomowych ukazał brzydotę oraz tandetę codziennego życia w socjalistycznej Polsce, co spotkało się z cenzorską ingerencją ze strony władz uczelni. Wczesne obrazy z pierwszej połowy lat 80., być może pod wpływem mentora Gierowskiego, analizują język abstrakcyjny, choć zawsze nacechowany znaczeniowo. Malował wówczas wielobarwne kompozycje składające się z powtarzalnych elementów lub uproszczonych, syntetycznych organicznych form. W 1983 Sobczyk związał się z Grupą, najważniejszą wówczas formacją artystyczną, uczestnicząc w niemal wszystkich jej wystąpieniach oraz współredagując pismo „Oj dobrze już”, gdzie zamieszczał liczne teksty krytyczne.

Obrazy Sobczyka przemawiają. Bywa, że są to rozwlekle, z lekka chaotyczne monologi, czasem są to lapidarne, ostre niczym brzytwa hasła, trafiające w samo sedno. Płótna artysty przejawiają do widza zarówno dobrze rozpoznawalną przez odbiorcę formą, znakiem, jak i zapisanym na płótnie tekstem. Jak pisze Anda Rottenberg: „(...) Rozbudowane tytuły Marka Sobczyka dają się czytać wprost, niemal jak informacja („Kąpiel Grzegorza na IV tarasie”, „Opis pielgrzymki i podróży pobożnych mnichów” itp.) Poezja jego malarstwa zawarta jest bowiem w samym sposobie widzenia świata, w jego lirycznym odbiorze i szczególnej czujności na drobne wydarzenia, z których zbudowane jest życie codzienne. Sobczyk obserwuje rzeczywistość okiem przychylnym, wydobywa zeń interesujące go motywy, które podnosi do rangi zjawisk godnych podziwu przez kilka równoległych zabiegów: monumentalizuje kształty, nadając im formę niemal hieratyczną i podkreśla intensywnym kolorem, a jednocześnie wskazuje na nie w tytule. Nazywa je, nie używając żadnych przerośnięć, jak ktoś, komu dana została władza nadawania imion rzeczom i sprawom” (Anda Rottenberg, *Przekroczenie*, 1987, [w:] Anda Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 271).

Obrazy Sobczyka należy czytać i analizować na zasadzie rebusu. Każde z nich zawiera w sobie odrębny ładunek impulsów zaczerpniętych z historii i kultury i przekształconych kolejno przez kalkę osobistych doświadczeń artysty. Z drugiej strony język tej sztuki zdaje się niezwykle uniwersalny. Poprzez system powszechnie rozpoznawalnych i rozumianych kodów i znaków twórczość Sobczyka można traktować jako przeżycie wspólne, zbiorowe doświadczenie narodu.

Samoistość i niezależność malarstwa, jako specyficznego i skonwencjonalizowanego sposobu komunikacji, ale także jego cel i przyczyna, były od początku głównym tematem refleksji malarza. Tworząc pracę dyplomową, w ramach części teoretycznej („Rodowód twórczości plastycznej”, ASP Warszawa, 1980), zadawał innym malarzom pytania o sens i potrzebę malowania. Późniejszym wyborem wprowadzającym odbiorcę w proces malarski stało się szerokie zastosowanie techniki temperry jajkowej na płótnie, którą maluje do dziś. Świetlistość i przejrzystość tej farby ujawnia widzowi cały proces, łącznie z przebijającym spod spodu szkiem ołówkowym, a także późniejszymi domalówkami i poprawkami.

Sobczyka fascynuje wieloznaczność wszystkiego, co go otacza. Inspirację do pracy odnajduje więc na ulicy, w literaturze, filozofii, średniowiecznym malarstwie sakralnym. W swojej twórczości sięga więc po ikony kulturowe oraz literackie, które osadza w zupełnie nowych realiach, innych kontekstach. Znaczący wpływ na twórczość artysty miała twórczość i postać Andrzeja Wróblewskiego („Stoją rzędem” został zbudowany wedle układu „Rozstrzelań”). Niekiedy mity, idee, tradycyjne tematy religijne przedstawia za pomocą nowych znaków i symboli, co czyni jego malarstwo paradoksalnym. Artysta łączy surową formę swoich prac z nadmierną stylizacją, wyrafinowaniem z prostotą, łączy to, co wzniosłe z tym, co przyziemne.

66 †

## MAREK SOBCZYK

1955

"Wielbłądzica Dżudda (Korewolucja)", 2006

tempera żółtkowa/piótno, 125 x 136 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "MAREK SOBCZYK 2006 | WIELBŁĄDZICA | DŻUDDA | [KOREWOLUCJA] | 125 x 136 cm | temp. jajkowa"

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 400 - 6 600 EUR

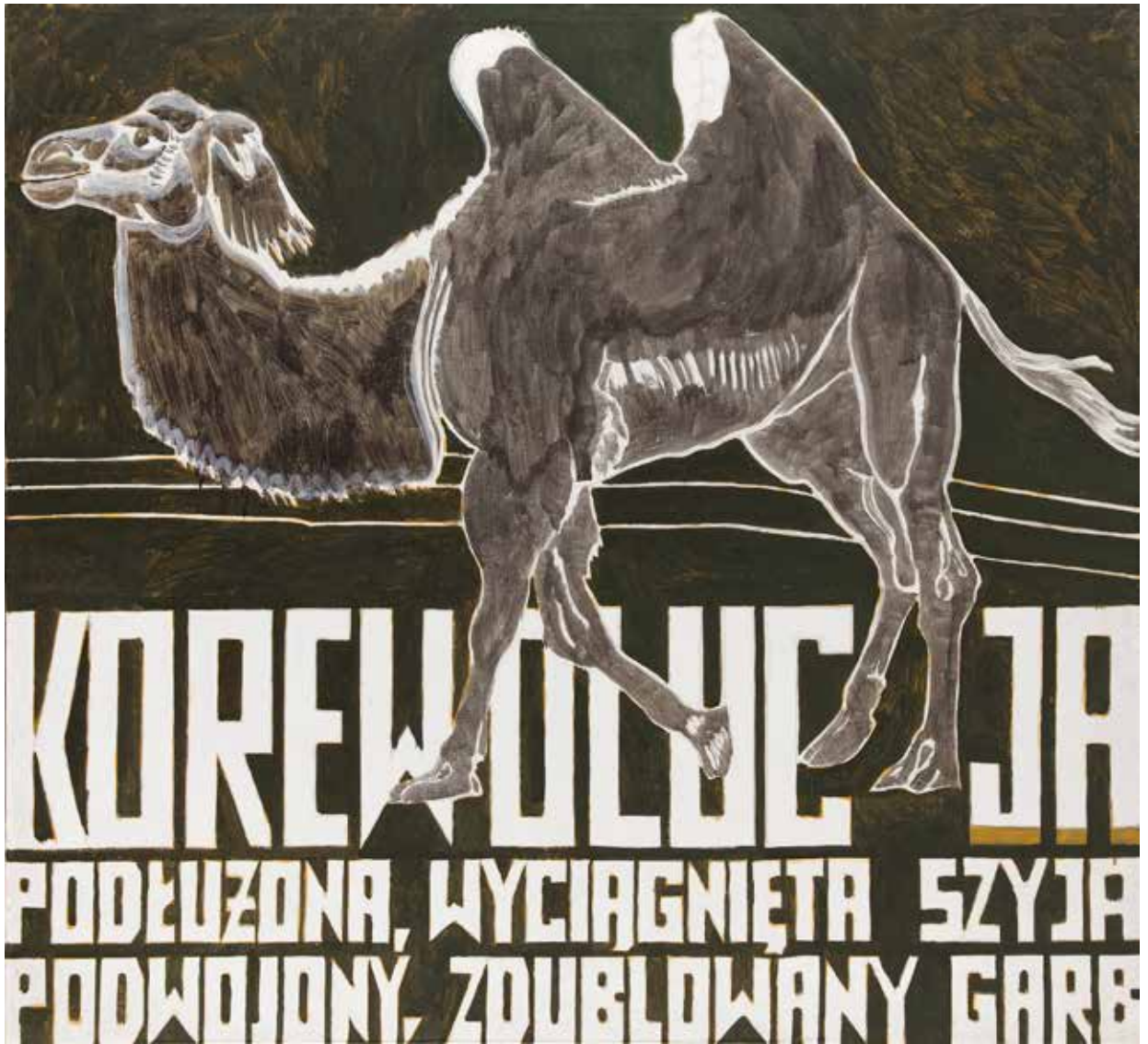
**WYSTAWIANY:**

por. „Grupa 1982–1992. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk”, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1992 – luty 1993

Słowo „korewolucja” widniejące u dołu prezentowanej kompozycji jest terminem wymyślonym przez Marka Sobczyka z okazji zorganizowanej w 2013 wystawy, której przewodnim hasłem było: „Zwierzę pomaga człowiekowi korewoluować, ale nie do końca wiadomo, czy to się dobrze dla gatunku homo sapiens skończy”. Źródła „korewolucji” należy doszukiwać się w terminie koewolucji, oznaczającym ewolucję dwóch lub większej liczby gatunków, z których w każdym zachodzi stopniowe dopasowanie do pozostałych.

Sam wizerunek wielbłąda ujętego na tle ledwie zarysowanego pejzażu wraz ze sformułowanymi w dolnej partii pracy napisami, nawiązującymi niejako do języka reklamy i grafiki użytkowej przywodzą na myśl projekt opakowania paczki popularnych amerykańskich papierosów. Wyciągnięta szyja u człowieka kojarzona jest zwykle z bacznością obserwacją bądź nawet podglądactwem, a garb (w tym przypadku podwójny) z wycieńczającym przepracowaniem. W tym kontekście pracę Sobczyka można odczytywać jako krytykę współczesnego człowieka, który w toku ewolucji nabiera cech zwierzęcych, nierzadko o negatywnym wydźwięku.

Sobczyk już od połowy lat 80. tworzył ekspresyjne kompozycje figuralne o niezwykle bogatej kolorystyce oraz malarskiej fakturze. Twórczość artysty wyrosła z buntu przeciwko polityce, szarzyźnie PRL-u, a także konwencji i mód panujących w rodzimej sztuce tego czasu. Również powstałe już po upadku komunizmu prace, odznaczające się kumulacją rozmaitych wątków treściowych, odniesień i symboliki odnoszą się do palących ówczesnie kwestii.



KOREW OLCUC JA  
PODEUZONA, WYCIAGNIĘTA SZYJA  
PODWOJONY, ZDUBLOWANY GARB

67 †

**RYSZARD GRZYB**

1956

**Bez tytułu**, 1991

olej/piótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | 220 x 230 cm 1991 | O.T.'

estymacja:

**50 000 – 70 000 PLN**

11 000 – 15 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy powinny być nierzeczywiste. Nie powinny odzwierciedlać pragnienia, aby przedstawiać dany przedmiot. Od razu musi być widoczna ich sztuczność, umowność. Malarstwo może jedynie ‘mówić’ o tym, że niczego nie można wyrazić wprost, o tym braku bezpośredniego przełożenia naszych pragnień na formę. Obrazy powinny reprezentować kategorię niemożliwego. Malarstwo, gdy staje się zbyt przekombinowane, traci swój pierwotny impet, swoją naturalność, siłę i polot”.

**Ryszard Grzyb**



68 †

**RYSZARD GRZYB**

1956

**"Nosorożec i motyle", 1991**

olej/piótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | "Nosorożec i motyle" | 220 x 230 1991'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 000 - 15 400 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Zwierzęta malowane z zapałem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swoim blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotycznej, innej rzeczywistości. Zachwyty. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”.

**Ryszard Grzyb**





Krzysztof Lipka tak opisał zmiany w twórczości Grzyba dokonujące się w ostatnich dekadach, już po „okresie ekspresjonistycznym”: „Zmiana polega na tym, że – moim zdaniem – malarstwo Grzyba w warstwie fabularnej zbliżyło się do realizmu; co oczywiste, o ile portret ma pozostać portretem. Nie jest to jednak zwrot mimetyczny, przeczy temu typowa dla Grzyba fantazja, silna ekspresja, skłonność do deformacji, gry form ocierających się o abstrakcję geometryczną czy motywy dodane spoza rzeczywistości. Obrazy te zmierzają ku realizmowi, ale chwytanemu bez domieszki karykatury, eksponują siłę kreacji, ale bez żywiołowości, zachwycają kolorystyką, jednak mniej intuicyjną niż wyszukaną z zastanowieniem, uderzają formą monumentalną i zarazem wystylizowaną” (Krzysztof Lipka, Zwierzę w klatce człowieka, czyli o portretach i parawanach Ryszarda Grzyba, [w:] Ryszard Grzyb. Zwierzę w klatce z człowieka, Galeria aTAK, Warszawa 2014, s. 8).

Cytowany powyżej historyk sztuki wydobyl zmiany zachodzące w twórczości Ryszarda Grzyba po okresie lat 80. XX wieku, kiedy malarz należał do Grupy, formacji artystycznej uznawanej obecnie za jedną z ważniejszych w tamtej dekadzie. Prace Grzyba z lat 80. charakteryzowały się neoekspresjonistyczną estetyką. Cechował je gruby, wyraźny kontur oraz silne kontrasty barwne. Odnaczały się one również pełnym dezygnolturny podejściem do tematów, czy to historycznych, czy obyczajowych. Osobne miejsce w sztuce artysty powstającej we wspomnianej dekadzie zajmowały obrazy przedstawiające zwierzęta oraz hybrydyczne, jakby totemiczne stwory. Wydaje się to ciekawą analogią w stosunku do sztuki „pierwszego” ekspresjonizmu, w którego obrębie artyści w pierwszych latach XX wieku chętnie podejmowali tematykę, czy to wyobrażeń zwierząt, czy tajemniczych stworzeń-totemów.

Prezentowana tutaj praca swoją tematyką nawiązuje do wspomnianych animalistycznych przedstawień z dekady lat 80., choć powstała już w kolejnym dziesięcioleciu. Z cytowanej powyżej wypowiedzi artysty daje się wywnioskować, że to wizualna forma zwierzęcia, jego wyjątkowy kształt, stający się wyzwaniem dla artysty, jest kluczem do zrozumienia tego obrazu i całej serii podobnych, w których pojawia się to zwierzę. Grzyb w kolejnych latach często powracał do tego motywu, malując nosorożce w najróżniejszych barwach, których ciała zdobiły rozmaite wzory. Takie spojrzenie na nosorożce pozwala zauważyć zarówno ich wyjątkowość, jak i banalność. Bowiem to nie „tajemnicze” znaczenie okazuje się kryć za „egzotycznym” wizerunkiem stworzenia, ale sama fascynacja formą, jego kształtem, które artysta z lubością maluje, okazują się treścią przedstawienia.

„W latach dziewięćdziesiątych rozpędziłem się i zacząłem eksplorować motyw figury zwierzęcej. Tu widać moje studia linearno-graficzne. Na tej zasadzie starałem się budować atrakcyjne kompozycje, dla których punktem wyjścia były różne zwierzęta” – mówił artysta. Prezentowana tutaj praca jest przykładem tej tendencji. Malarstwo Grzyba powstałe po okresie działalności Grupy oraz to powstające obecnie posiada znacznie mniej narracyjny charakter, operuje raczej symbolem, figuralnym motywem, który łączy się z abstrakcyjnym, dekoracyjnym dopełnieniem. W tym sensie zdaje się „cichsze” i bardziej metaforyczne, pozostawiające więcej miejsca na interakcję z widzami. Obraz te wydają się mniej opowiadać, a więcej sugerować, pozostając otwartymi na projekcje widzów oraz ich skojarzenia.



Ryszard Grzyb, fot. Mikołaj Grzyb

69 †

## MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Italia", 1984

olej/płótno, 130,5 x 87,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Italia | M. Rittersschild | 1984 | 87,5 x 130,5 | ol. / płótno'

estymacja:

**16 000 - 30 000 PLN**

3 600 - 6 600 EUR

„Z obrazami jest tak, że widać, czy są zrobione szczerze czy nie. Widać, z czym ten, co je malował, nie daje sobie rady. Widać czego nie wie, a co wie. Co już przełamał, a na co jeszcze nie może się zdobyć. Widać, jak się zmienia. Kto chce – to widzi. Słowa potrafią wyjaśnić bardzo niewiele, jeśli idzie o to, co naprawdę staje się na obrazie. Nie wiem, jak to się dzieje, że na powierzchni gromadzi się i zostaje – na zawsze – energia człowieka, który go stworzył”.

### Małgorzata Rittersschild

Lata 70. w rodzimej sztuce to czas, w którym obecność kobiet zaznaczona była szczególnie mocno. W kolejnej dekadzie, okresie licznych niepokojów społecznych, czego konsekwencją było wprowadzenie stanu wojennego, ponownie sztuka kobiet przeniesiona została w sferę prywatną. Obraz polskiej sztuki lat 80. wyznaczały wówczas cztery ugrupowania artystyczne: Łódź Kaliska, Luxus, Koło Klipsa oraz Gruppa – „pokoleniowa grupa artystyczna, skupiająca sześciu malarzy, zajmujących się też incydentalnie innymi dziedzinami twórczości, nade wszystko jednak artystyczną aktywnością interpersonalną, która czyni z nich fenomen pozwalający na powyższą kwalifikację. Gdyby bowiem brać pod uwagę wyłącznie ich dorobek malarski (rysunkowy, rzeźbiarski etc.) definicja brzmiałaby: Gruppa to Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak. (...) Gruppa jest więc związkiem sześciu odrębnych indywidualności artystycznych, realizujących wspólną strategię, nie program. Inaczej mówiąc – grupą zorientowaną na wzajemną inspirację, do wewnątrz, a nie celowo, ku realizacji pewnej nadrzędnej wizji świata czy sztuki” (Maryla Sitkowska, [w:] Gruppa. 1982-1992, katalog wystawy, Warszawa 1992, s. 3). Wraz z warszawską Grupą w pierwszym okresie jej funkcjonowania, nazywanym okresem Dziekanki, współtworzyła i wystawiała Małgorzata Rittersschild – absolwentka warszawskiej Akademii w pracowni malarstwa profesora Stefana Gierowskiego (1979-1984). W powojennej Polsce, jak pisze Ewa Toniak: „kobiety nigdy nie łączyły się w grupy, to raczej je próbowano łączyć, np.: ‘utalentowane młode rzeźbiarki’ jako zjawisko specyficznie polskie. (...) Bojkot oficjalnego obiegu sztuki i ograniczona przestrzeń krytyki artystycznej lat 80. zmuszał niejako do ponownego debiutu w następnej dekadzie. W okresie transformacji było im trudniej konkurować z nowym, wchodzącym na rynek pokoleniem”. Małgorzata Rittersschild debiutowała w 1984 wystawą „Dzień dobry, do widzenia” w warszawskiej Galerii Dziekanka. Również w 1992 odbyła się tam druga indywidualna wystawa prac artystki zatytułowana „Rano, wieczór, we dnie, w nocy”. Rok później w 1993 wystawiała w białostockiej Galerii BWA Arsenał. Prezentowany w niniejszym katalogu obraz „Italia” pochodzi z 1984 i uwidaczniają się w nim wszystkie charakterystyczne dla pokolenia tworzącego w latach 80. cechy, jak operowanie czytelnym znakiem, infantylna stylistyka, oraz „dzika” maniera, przejawiająca się w nasyconych kolorach o zgrzytliwych zestawieniach.



# SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 1 GRUDNIA 2020, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI  
„Cyprysy”, 1905



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

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
24 listopada – 1 grudnia 2020

# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020, 19:00

TADEUSZ MAKOWSKI  
„Dzieci i zwierzęta”  
(Jardin d’acclimatation), 1928



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 10 grudnia 2020

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK STAŻEWSKI  
„Relief nr 29”, 1970



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

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
23 listopada – 3 grudnia 2020



# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 15 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK WANIEK  
Kompozycja, 1971



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
5 - 15 grudnia 2020

# SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**GRAFIKA ARTYSTYCZNA**  
**26 STYCZNIA 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 20 GRUDNIA 2020**

kontakt: Marek Wasilewicz  
m.wasilewicz@desa.pl,  
22 163 66 47, 795 122 702



**ART OUTLET SZTUKA DAWNA**  
**9 LUTEGO 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 5 STYCZNIA 2021**

kontakt: Paulina Adamczyk  
p.adamczyk@desa.pl,  
22 163 66 14, 532 759 980



**PRACE NA PAPIERZE**  
**25 LUTEGO 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 20 STYCZNIA 2021**

kontakt: Małgorzata Skwarek  
m.skwarek@desa.pl,  
22 163 66 48, 795 121 576



**XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE**  
**18 MARCA 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 10 LUTEGO 2021**

kontakt: Tomasz Dziewicki  
t.dziewicki@desa.pl,  
22 163 66 46, 735 208 999

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



PRACE NA PAPIERZE  
18 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 11 STYCZNIA 2021

kontakt: Agata Matusielarska  
a.matusielarska@desa.pl,  
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945  
4 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 1 LUTEGO 2021

kontakt: Anna Szynkarczuk,  
a.szynkarczuk@desa.pl,  
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989  
11 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 8 LUTEGO 2021

kontakt: Artur Dumanowski  
a.dumanowski@desa.pl,  
22 163 66 42, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA  
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
4 MARCA 2021

kontakt: Katarzyna Żebrowska  
k.zebrowska@desa.pl,  
22 163 66 49, 539 546 701

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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

#### 3. Estymacja

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

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

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Pass

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

#### 7. Transakcja warunkowa

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

#### 8. Obiekty katalogowe

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

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

#### 9. Stan obiektu

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

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

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

### II. AUKCJA

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

#### 1. Przebieg aukcji

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

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

## 2. Licytacja osobista

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

## 3. Licytacja telefoniczna

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

## 4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

## 6. Tabela postąpień

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

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

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

### 3. Odstąpienie od umowy

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

### 4. Reklamacje

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

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

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

### 6. Transport i przesyłka

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

### 7. Pozwolenie na eksport

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

### 8. Zagrożone gatunki

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

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

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

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

- 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 uprawnionego 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 umożliwiającej 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 realizowane. 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 wylicytowane 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 akceptowanej 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 powinny 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 wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyrogrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 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 zwolnień. 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
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnośną 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 wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby 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 wylicytowane 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 uiszcza 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 krycia 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 zaległości;
  - f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać 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: „krag”, „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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

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 wliczoną 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 błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.







# STWÓRZ WŁASNE ARCYDZIEŁO.

Z BMW Individual zyskujesz nieograniczone możliwości wyrazu poprzez kolor samochodu. Do wyboru 100 ekskluzywnych lakierów w najróżniejszych odcieniach, wśród nich podkreślające muskulaturę sylwetki maty i feerycznie mieniące się, głębokie lakiery błyszczące.

## TEORIA KOLORÓW.

Nasze lakiery metalizowane zawierają drobne płatki aluminium, które odbijają światło i nadają połysk. Specjalnym rodzajem są lakiery wielowarstwowe, np. Brilliant White lub Pure Metal Silver, wymagające zaawansowanego, częściowo ręcznego procesu produkcji. Perłowe lakiery zawierają małe płatki miki, która połyskiem przypomina naturalną perłę. Nie odbija ona światła, lecz działa jak pryzmat – rozszczepienie światła sprawia, że kolor może zmieniać się w zależności od kąta patrzenia. Z kolei lakiery typu Frozen przez zawartość krzemianów nadają aksamitnie matowe wykończenie, które podkreśla kontury nadwozia. Do wyboru, do koloru.



## KOLOR NIEZALEŻNOŚCI.

Jeśli to za mało, możesz stworzyć fascynujący lakier Bicolor lub wspólnie z projektantami wymyślić własną, jedyną w swoim rodzaju barwę, która odzwierciedli Twój gust i indywidualny styl.



## SZTUKA W NAJMNIEJSZYM DETALU.

Niepowtarzalny wygląd auta uzupełniają dopasowane do lakieru elementy: charakterystyczne nerki BMW, wstawki w klamkach zewnętrznych czy ozdobne listwy. W BMW Individual każdy szczegół tworzy harmonijną kompozycję z całością lub jest świadomym kontrapunktem wybranego lub wymyślonego przez Ciebie koloru.

