

**DESA**  
UNICUM

**SZTUKA WSPÓŁCZESNA**  
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 25 MAJA 2023 WARSZAWA



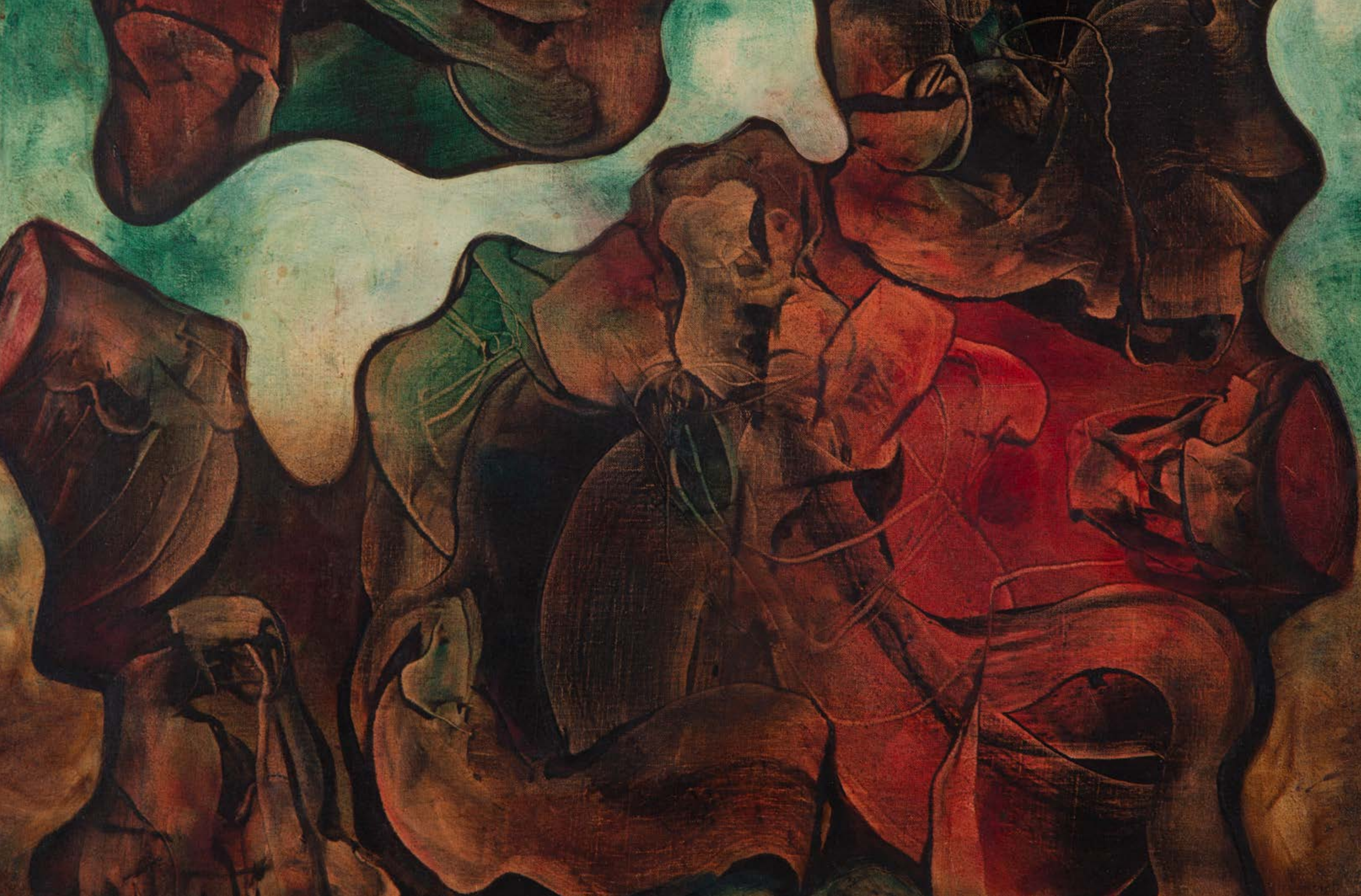




M. Longhi  
Ma DONNA - jest  
zaproszeniem do  
suzgiera ala gubijto













# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 25 MAJA 2023

**CZAS AUKCJI**  
25 maja 2023 (czwartek), 19:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
12 – 25 maja  
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00  
sobota, 11:00 – 16:00

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

**KOORDYNATORZY**

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

Maja Lipiec  
tel. 22 163 67 07, 538 647 637  
m.lipiec@desa.pl

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

## DOM AUKCYJNY

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

### BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

### BIURO PRZYJĘĆ

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

### WYCENY BIŻUTERII

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

### PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

### ZLECENIA AUKCYJNE

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

### WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY  
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

### KONTA BANKOWE

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

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

## DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

# DESA<sup>SA</sup>

## ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

## ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP  
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA  
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK  
Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI  
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI  
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK  
Członek Rady Nadzorczej

### DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

### DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

### DZIAŁ FOTO

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

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

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

### DZIAŁ IT

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

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

### DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka  
Grafik kreatywny  
p.babicka@desa.pl

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



**AGATA MATUSIELAŃSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
Prace na papierze  
a.matusielawska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



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



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



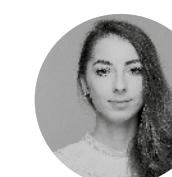
**ANNA KOWALSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.kowalska@desa.pl  
22 163 66 55, 539 196 531



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



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



**MONIKA ZABEŁOWICZ**  
Specjalista  
Sztuka Użytkowa  
m.zabelowicz@desa.pl  
664 981 453



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



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



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



**MARTYNA GASIOROWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.gasiorowska@desa.pl  
532 759 980



**KAROLINA JANKOWSKA**  
Specjalista  
Dział Sztuki Współczesnej  
k.jankowska@desa.pl  
539 222 774



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



**KATARZYNA SZCZĘSNA**  
Specjalista  
Dział Sztuki Współczesnej  
k.szczesna@desa.pl  
538 522 885



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



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



**MARTYNA KOLANOWSKA**  
Asystent ds. Inwentarza  
m.kolanowska@desa.pl  
880 918 882

## INDEKS

---

- |                                       |                                   |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| Anuszkiewicz Richard <b>24–25</b>     | Markowski Eugeniusz <b>43</b>     |
| Artymowska Zofia <b>30–31</b>         | Mierzejewski Jerzy <b>71</b>      |
| Berdowska Tamara <b>29</b>            | Mikulski Kazimierz <b>5</b>       |
| Berdyszak Jan <b>60</b>               | Modzelewski Jarosław <b>66–67</b> |
| Burstein Pinchas (Maryan) <b>4</b>    | Musiłowicz Henryk <b>40</b>       |
| Ciapało Czesław Pius <b>52–53</b>     | Nitka Zdzisław <b>44–45</b>       |
| Ciecierski Tomasz <b>61</b>           | Niziurska Agnieszka <b>59</b>     |
| Cisowski Andrzej <b>48–49</b>         | Nowacki Andrzej <b>27–28</b>      |
| Dobkowski Jan <b>2–3, 18</b>          | Nowosielski Jerzy <b>1</b>        |
| Dominik Tadeusz <b>68–69</b>          | Orbitowski Janusz <b>17</b>       |
| Duda-Gracz Jerzy <b>41–42</b>         | Pawlak Włodzimierz <b>63–65</b>   |
| Dwurnik Edward <b>74–75</b>           | Ratajski Sławomir <b>46</b>       |
| Fałat Antoni <b>70</b>                | Rosenstein Erna <b>38–39</b>      |
| Fangor Wojciech <b>7–9</b>            | Sempoliński Jacek <b>58</b>       |
| Gieraga Andrzej <b>26</b>             | Sobel Judyta <b>76</b>            |
| Gostomski Zbigniew <b>62</b>          | Sroka Jacek <b>51</b>             |
| Hałas Józef <b>6</b>                  | Stajuda Jerzy <b>72</b>           |
| Janikowski Mieczysław <b>32</b>       | Stańczak Julian <b>20–21</b>      |
| Kamiński Marek Dariusz <b>47</b>      | Stażewski Henryk <b>14–15</b>     |
| Kantor Tadeusz <b>36</b>              | Szajna Józef <b>56</b>            |
| Kierzkowski Bronisław <b>37</b>       | Tarasin Jan <b>12–13</b>          |
| Kozłowski Jarosław <b>16</b>          | Tchórzewski Jerzy <b>33</b>       |
| Kuwayama Tadasuke (Tadasky) <b>22</b> | Twardowicz Stanley <b>73</b>      |
| Lebenstein Jan <b>34–35</b>           | Vasarely Victor <b>23</b>         |
| Lenica Alfred <b>10–11</b>            | Walczak Ireneusz <b>50</b>        |
| Lewczuk Sławomir <b>54</b>            | Warzecha Marian <b>55</b>         |
| Makowski Zbigniew <b>57</b>           | Winiarski Ryszard <b>19</b>       |

1 †

## JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Kolejka wąskotorowa", 1995

olej/płótno, 33 x 40,5 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1995'

estymacja:  
**30 000 – 60 000 PLN**  
7 000 – 13 000 EUR

**OPINIE:**  
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem  
praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**  
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 712, ss. 530 (il.), 730 (spis)

„Syn kolejarza, zawiadowcy stacji, Jurek wracał do swojego dzieciństwa nie tylko poprzez malarstwo. Potrafi to robić, uciekając przed dolegliwością świata, również i wprost. Kiedyś zastałem u niego w pracowni zmontowaną na podłodze całą miniaturową sieć kolejową: szyny, rozjazdy, bocznice, krążące po niej składy kolorowych wagoników. Pochylony nad nimi dysponował tym ruchem pociągów, włączał światła przesuwał zwrotnice, opuszczał i podnosił mijane szlabany. Miał tych urządzeń całą szafkę”.

Mieczysław Porębski



# UWAGA, POCIĄG!

Twórczość Jerzego Nowosielskiego charakteryzuje nadzwyczajne bogactwo języka wypowiedzi. Artysta ma w swoim dorobku samodzielnie pisane ikony, projekty architektoniczne czy dekoracje do kościelnych wnętrz. Samo malarstwo trudno natomiast zamknąć w sztywnych ramach jednej estetyki czy tematu. Umiejętnie tworzył równocześnie kolorowe abstrakcje i monochromatyczne pejzaże. Z kunsztem realizował akty i portrety, lokując narracje swoich obrazów w przestrzeni mieszkaniowej, na statku, plaży czy w kościelnych wnętrzach. Opracowanie przestrzeni i tła płótna zawsze odgrywało dla malarza istotną rolę. Stale poruszał przy tym problem relacji sztuki, wiary i metafizyki, a widoczne gołym okiem wpływy wschodnie i bizantyjskie przeplatają się w całej jego twórczości. W centrum zainteresowań artystycznych pozostały jednak dla malarza dwie pozornie sprzeczne kategorie, jakimi była religia i kobiety.

Prezentowana praca należy do ujęć ilustrujących mknący pociąg, które artysta malował już w czasach swojej wczesnej twórczości i powracał do nich sukcesywnie w kolejnych dziesięcioleciach. Pejzaż, mimo że odarty z detalu, posiada charakterystyczne, rozpoznawalne bryły. Możemy bez problemu rozpoznać poszczególne elementy przedstawienia, czyli tory, na których znajduje się kolej, umieszczone w dolinie na tle czerwonego słońca. Zdająca się rozgrywać w ponadczasowej przestrzeni scena urzeka melancholijnym nastrojem sennego wieczoru. Dominuje oniryczny charakter przedstawienia, a pustka niedookreślonego pejzażu może wydawać się wręcz niepokojąca. Artysta, malując obraz, ograniczył paletę barwną do niewielkiej liczby kolorów. Dominują odcienie niebieskiego, szarości i czerwieni.

Kolejka w obrazach Jerzego Nowosielskiego pojawia się w różnych kontekstach. Najczęściej ukazana jest frontalnie, skierowana stroną dolnej krawędzi pola obrazowego. Czasem zaś artysta odchodzi od tego założenia i zmienia jej bieg w stronę prawej bądź lewej krawędzi obrazu lub też komplikuje dodatkowo układ, rozgałęziając i zakrzywiając linie torowiska. Niewielki wycinek świata otaczającego pociągi Nowosielskiego to w zdecydowanej większości góry, wzgórze czy pagórki. Artyście zdarzało się również wprowadzać do przedstawień kolejek wąskotorowych postaci, znaki, przejazdy i stacje kolejowe oraz fragmenty miast. Wyobrażone na powierzchni płócien Nowosielskiego pejzaże, ulice i budynki, zawsze poddane są stylizacji i geometryzacji, przez co nie mają cech indywidualnych. W większym stopniu wyobrażają archetyp miejsca, pewien krajobraz wyobraźni aniżeli konkretną lokalizację. Na wielu obrazach pokazujących kolej pojawia się charakterystyczna lokomotywa, często pozbawiona wagonów. Z reguły jest to lokomotywa parowa, która nie jest już używana w dzisiejszych czasach. Na prezentowym obrazie pochodzącym z 1995 artysta umieścił nowszą od niej lokomotywę spalinową, napędzaną silnikiem. Prostokątne bryły kolejek otwierają pole do interpretacji przez swoją tajemniczość oraz wywołują u widza prozaiczne, acz zasadne pytania: dokąd i skąd zmierzają, w jakim celu i kogo wiozą?

Całe dojrzałe życie Jerzego Nowosielskiego jest związane z Krakowem (wyjąwszy krótki pobyt artysty w Łodzi), gdzie należał do środowiska skupionego wokół Tadeusza Kantora. Dla rodzinnego miasta wykonał wiele realizacji, z których dwie najważniejsze to polichromia refektarza w cerkwi prawosławnej w Krakowie – prace w tym budynku prowadził już od lat 60., zakładając całościowe opracowanie wystroju świątyni, w cerkwi znajdują się jego polichromie na drzewie i murze, ikonostas i ikony oraz kaplica świętych Borysa i Gleba przy ulicy Kanonicznej 15, którą zaprojektował i ozdobił ikonami. Ta niezwykła przestrzeń sakralna, która – zgodnie z wolą artysty – miała służyć każdemu, kto potrzebuje sacrum, znajdowała się w kamienicy należącej do kapituły metropolitalnej na Wawelu. Nowosielski podarował do tej kaplicy 14 ikon, które powstawały od lat 50. aż do 90.



2 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

Z cyklu "Obrazy magiczne XXVII", 1975/2020

akryl/plótno, 54 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "OBRAZY MAGICZNE XXVII" 1975/2020 | ACRYL | 54 x 54 cm'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 000 – 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jan Dobkowski. Obrazy magiczne. 1975–2021. Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa, 13.09–30.09.2021

W 2020 Jan Dobkowski powrócił do cyklu „Obrazów magicznych” z 1975. Świeże spojrzenie zaowocowało 25 pracami niewielkiego formatu, którym artysta nadał nowe znaczenie, formę oraz kolorystykę. Są to specyficzne obrazy, których tematyką jest erotyka. W charakterystyczny dla siebie sposób Dobkowski wyzbywa się w swoich pracach pruderii. Celem było ukazanie magicznego działania figur w kontekście natury człowieka i jego ciała. Anatomia człowieka, zwłaszcza elementy takie jak kości czy organy, to bardzo typowy motyw dla Jana Dobkowskiego. Odnajdujemy go już w jego najwcześniejszych pracach. W tworzonej przez malarza narracji poszczególne fragmenty ciała poddane są pewnego rodzaju wątpliwości – nie mają formy stałej, lecz są bliższe transformacji, „stawianiu się”. Dotyczy to szczególnie eksponowanych genitaliów, które na płótnach Dobkowskiego podlegają osobnej hierarchizacji – zamiast podkreślać rolę twarzy czy dłoni, artysta przenosi naszą uwagę na części, które w tradycyjnej sztuce figuratywnej są często pomijane.



3 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

"Spacer wiosny", 1974

akryl/plótno, 147 x 197 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Spacer wiosny" 1974 r. | acryl 197 cm x 197 cm'

estymacja:

**220 000 - 300 000 PLN**

47 000 - 64 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, CBWA „Zachęta”, Warszawa, 17.03-2.04.1978

**LITERATURA:**

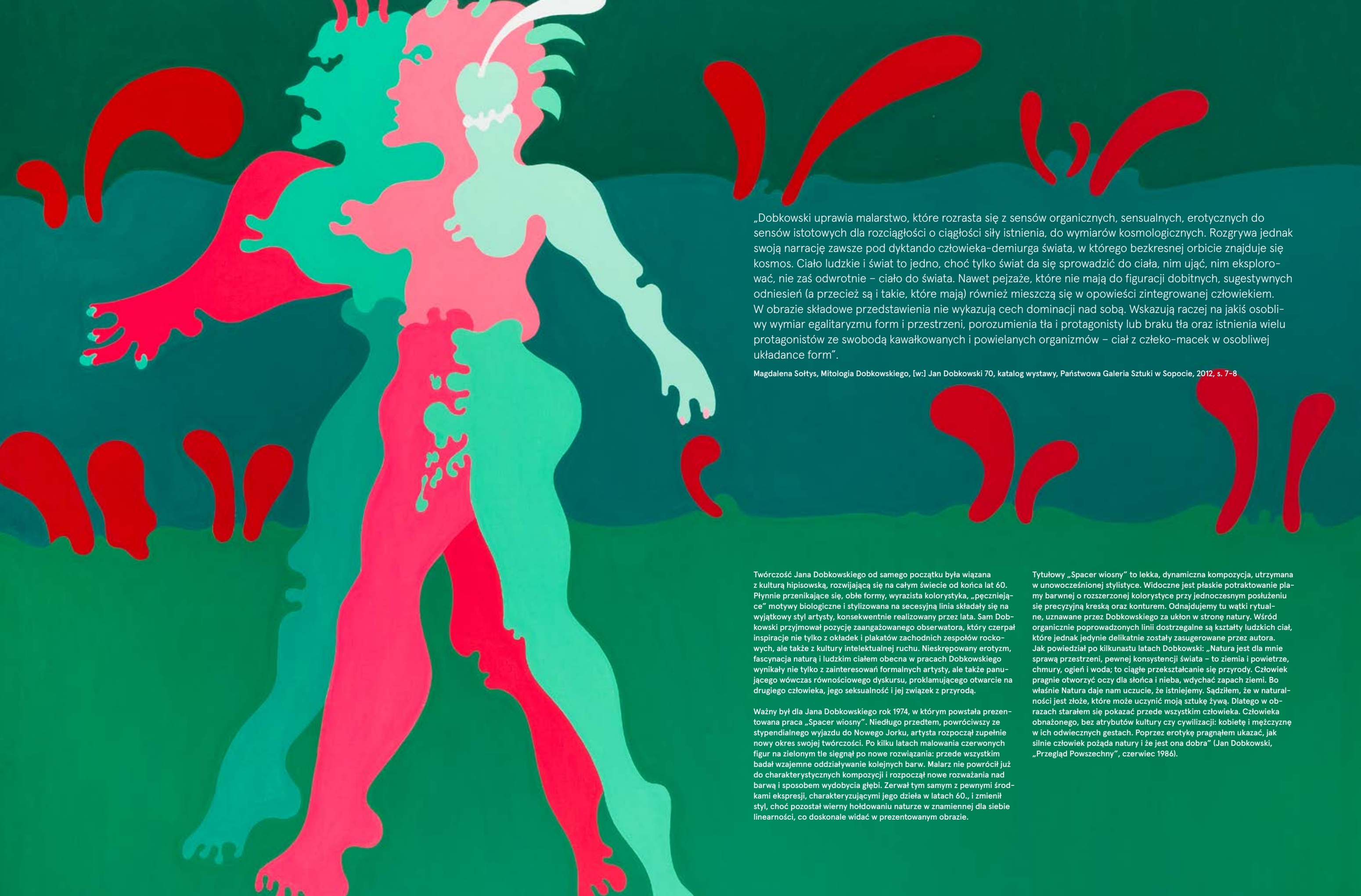
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, CBWA „Zachęta”, Warszawa 1978, poz. 120

„Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

Jan Dobkowski







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

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

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

Ważny był dla Jana Dobkowskiego rok 1974, w którym powstała prezentowana praca „Spacer wiosny”. Niedługo przedtem, powróciwszy ze stypendialnego wyjazdu do Nowego Jorku, artysta rozpoczął zupełnie nowy okres swojej twórczości. Po kilku latach malowania czerwonych figur na zielonym tle sięgnął po nowe rozwiązania: przede wszystkim badał wzajemne oddziaływanie kolejnych barw. Malarz nie powrócił już do charakterystycznych kompozycji i rozpoczął nowe rozważania nad barwą i sposobem wydobycia głębi. Zerwał tym samym z pewnymi środkami ekspresji, charakteryzującymi jego dzieła w latach 60., i zmienił styl, choć pozostał wierny hołdowaniu naturze w znamiennej dla siebie linearności, co doskonale widać w prezentowanym obrazie.

Tytułowy „Spacer wiosny” to lekka, dynamiczna kompozycja, utrzymana w unowocześnionej stylistyce. Widoczne jest płaskie potraktowanie płaszczyzny barwnej o rozszerzonej kolorystyce przy jednoczesnym posłużeniu się precyzyjną kreską oraz konturem. Odnajdujemy tu wątki rytualne, uznawane przez Dobkowskiego za ukłon w stronę natury. Wśród organicznie poprowadzonych linii dostrzegalne są kształty ludzkich ciał, które jednak jedynie delikatnie zostały zasugerowane przez autora. Jak powiedział po kilkunastu latach Dobkowski: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986).

4 †

**PINCHAS BURSTEIN / MARYAN**

1927-1977

Postać, 1969

olej/piótno, 41 x 51 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Maryan 69'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARYAN 69 16x20 miles no 9'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

32 000 – 53 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Claude Bernard, Paryż

kolekcja prywatna, Paryż

Galerie Christophe Gaillard, Paryż

kolekcja instytucjonalna, Polska

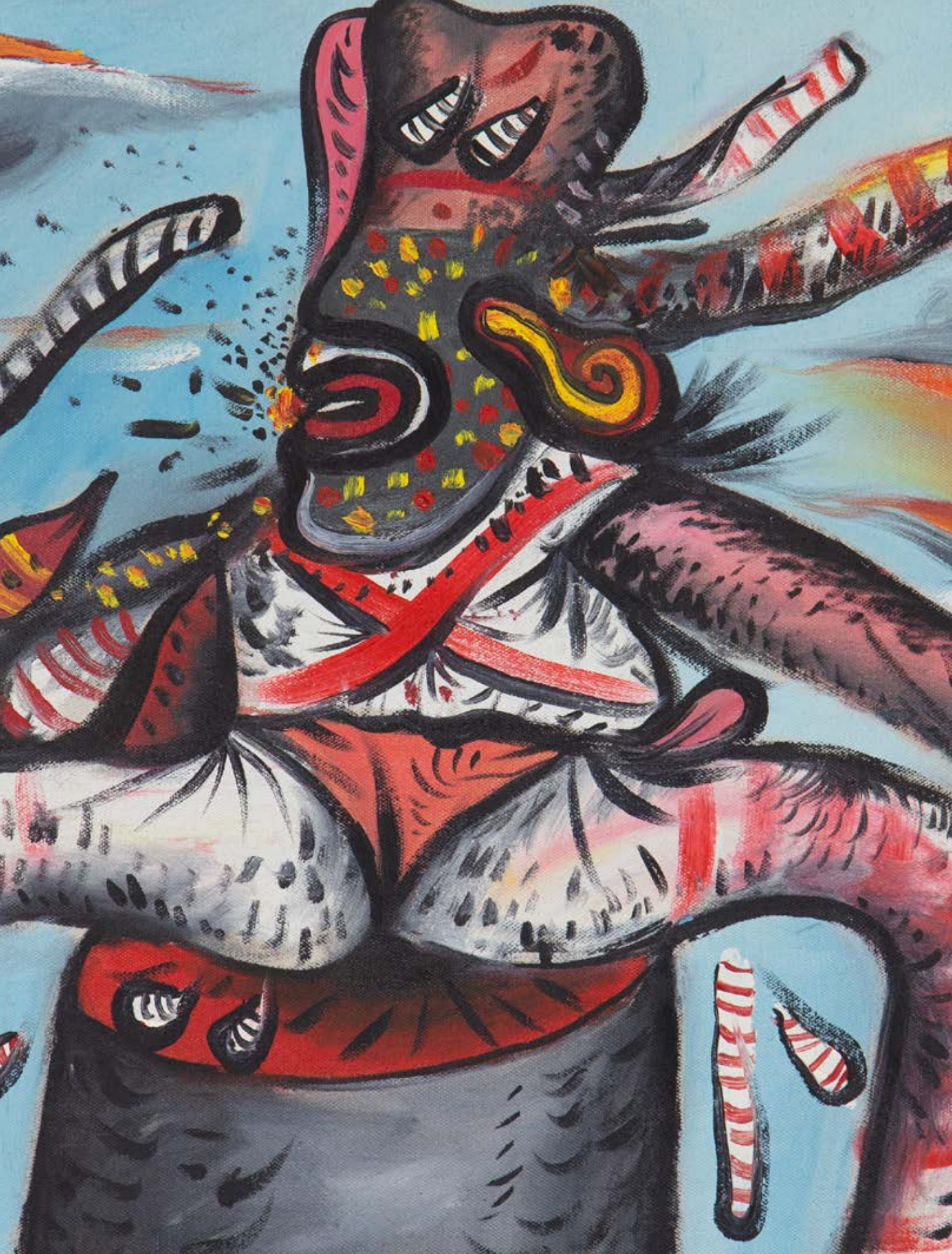
**WYSTAWIANY:**

„Maryan-Ricol, la loi du cadre”, Centre d'art contemporain de l'Abbaye d'Auberive, 8.06-29.09.2013

**LITERATURA:**

Maryan-Ricol, la loi du cadre, Centre d'art contemporain de l'Abbaye d'Auberive, Auberive 2013, s. 52 (il.)





## EKSPRESYJNE NIEPOKOJE

Pinchas Burstein, czyli Maryan, to postać o wyjątkowej biografii. Artysta urodził się w 1927 w Nowym Sączu jako syn ubożego piekarza żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny przebywał w rozmaitych gettach. Jako jedyny członek swojej rodziny ocalał z Auschwitz. Po opuszczeniu obozu na skutek nabytej tam gangreny amputowano mu nogę, co jeszcze bardziej odcisnęło piętno na jego psychice. Po dwóch latach od zakończenia wojny wyjechał do Palestyny. Studiował w New Bezalel School of Art w Jerozolimie. A następnie w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się od końca lat 50. Dostyc szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Przedstawiona w katalogu praca to reprezentatywny przykład twórczości Maryana z lat 60. Praca, jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne cechy jego malarstwa, w którym przede wszystkim wybrzmiewają doświadczenia wojny, a także spowodowanej nią traumy, z którą artysta mierzył się przez całe swoje życie – wiele z przedstawionych na jego płótnach postaci to wizerunki zapisanych w pamięci gestapowców. Malarstwo Bursteina jest niezwykle ekspresyjne. Wyziera z nich niepokój i strach. Wszystkie jego elementy, od użytej kolorystyki, przez sposób malowania aż do samego tematu przedstawienia przesiąknięte są emocjami. Maryan, zdaje się, malował szybko, spontanicznie, jakby „wypluwał” wizje na płótno. Widać to doskonale w oferowanej w ramach licytacji kompozycji z 1969. Dzieło naładowane jest silnym ładunkiem emocjonalnym, charakteryzuje się niezwykłą siłą wyrazu i ekspresji – tak bardzo wpisujące się w siłę i przekaz całej twórczości artysty.

W Polsce twórczość Maryana była praktycznie nieznaną, aż do 2009, kiedy to Krzysztof Bojarczuk założył Stowarzyszenie Maryan, by móc pogłębić wiedzę o tym niezwykłym artyście. Udało mu się odnaleźć wdowę po sądeckim malarzu, która opowiedziała, jak wyglądało jego życie prywatne i artystyczne. W 2012 w Galerii Dawna Synagoga w ramach wystawy Andy Rottenberg zatytułowanej „VOID” została zaprezentowana ekspozycja „Pokój Maryana”, na której potrzeby z mieszkania artysty na Manhattanie zostały sprowadzone po nim pamiątki przekazane przez Annette Maryan. 5 lat później, w 2017, Stowarzyszenie Maryan wydało książkę „POKÓJ MARYANA. Maryan (Pinchas Burstein) w Nowym Sączu i w Nowym Jorku”. W 2019 do Nowego Sącza przyjechała nowojorka kuratorka Alison Gingeras, aby zobaczyć osobiste przedmioty Pinchasa Bursteina. Do przygotowywanej przez siebie wystawy poświęconej twórczości Maryana w North Miami (a potem w Tel Awiwie) wybrała paletę, konia na biegunach, odręczny spis leków, postacie z papier mache oraz meksykańskie maski pogrzebowe. Prawdziwe miejsce powojennej historii sztuki przywróciła Maryanowi wystawa w North Miami, która odbywała się od listopada 2021 do października 2022. Ekspozycja ta bezpośrednio umieszcza artystę w szerszym kontekście ówczesnych mu Europejczyków i Amerykanów. Dzieła Maryana w ramach wystawy zostały także zestawione z pracami artystów jego pokolenia, takich jak Asger Jorn, Constant, Egill Jacobsen czy członków grupy COBRA oraz twórców amerykańskich. W grudniu 2022 otwarto tę samą ekspozycję (kuratorowaną przez Alison Gingeras i Noeę Rosenberg) w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. To właśnie tu padło kolejne, najnowsze określenie twórczości Maryana, jako zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu. W 2027 przypadnie setna rocznica urodzin i 50 śmierci Pinchasa Bursteina.

5 †

**KAZIMIERZ MIKULSKI**

1918-1998

"Pierwsze spojrzenie po przebudzeniu", 1988

olej/piótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Pierwsze spojrzenie po | przebudzeniu" | KMikulski | Kraków 1988'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 32 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Artemis, Kraków  
kolekcja prywatna, Polska

„Mikulski jest w pierwszym rzędzie lirycznym poetą pięknej baśni. I był nim, zanim stał się malarzem i scenografem i zanim napisał swój pierwszy wiersz. Z tej też zapewne przyczyny nawet rzeczowi i chłodni w swych analizach krytycy uciekają w zetknięciu się z jego sztuką w poezję. I mają rację, gdyż drzwi do ujętej w widzialny kształt wyobraźni artysty najłatwiej otwiera się kluczem poezji”.

Jerzy Madeyski





## NA GRANICY MITU

Nie sposób przejść obojętnie wobec charakterystycznego zjawiska w sztuce powojennej Polski, jakim była twórczość Kazimierza Mikulskiego. Oscylujące między rzeczywistością a surrealizmem malarstwo to wyrosło z tradycji środowiska krakowskiego. Można w nim odnaleźć echa świata teatru, z którym artysta był związany przez cały okres swojej twórczości. Wiele z kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej – artysta był scenografem i kierownikiem plastycznym Teatru Groteska w Krakowie. Wraz z Lidią Minticz i Jerzym Skarżyńskim wykreował plastyczne uniwersum, które ukształtowało najlepszy i niezapomniany okres w powojennej działalności tego teatru. Lalki i maski, niezwykle i pełne tajemnicy, rozwijały wyobraźnię i kształciły gusta wielu późniejszych entuzjastów malarstwa Kazimierza Mikulskiego, którzy zasiadali wówczas na widowni Groteski. Praca w teatrze w okresie powojennym w przypadku wielu artystów dawała też pretekst do ucieczki od systemowych postulatów, kiedy w kraju obowiązywała doktryna socrealistyczna.

Indywidualny styl malarstwa Kazimierza Mikulskiego ukonstytuował się w latach 50. i zasadniczo nie ulegał większym przeobrażeniom w kolejnych dekadach jego twórczej aktywności. Surrealizujące w nastroju poetyckie kompozycje konstruował ze stałego repertuaru rekwizytów, do których należały postacie nagich dziewcząt o wydatnych biustach, koty, ptaki, motyle, oczy pojawiające się nagle w gęstwinie liści, sferyczne kule przypominające ujęte schematycznie ciała niebieskie.

Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego – na wpół rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia. Sam Mikulski przyznawał się natomiast do inspiracji malarstwem Lucasa Cranacha starszego (niemieckiego malarza i grafika okresu renesansu). Obaj artyści posługiwali się silnym konturem, matematycznie niemal określali formy w przestrzeni, która u obu malarzy była umowna mimo zastosowania perspektywy zbieżnej i powietrznej. Kobiety Cranacha – nagie Wenus, jedynie w kapeluszu na głowie – stanowią jakby pierwowzór dla kobiet-lalek Mikulskiego o wielkich oczach i twarzach bez wyrazu.

Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubić historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli czy stawali się pod koniec życia powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami. (...) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszaniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne, i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołaczy z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym, przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką” (Mieczysław Porębski, [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, BWA Łódź 1987, s. nlb.). Ujmująca szczególnie rodzajem prostoliniowości i poetycką aurą twórczość przez krytykę przypisana została do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych – nieoczekiwanych i budujących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności – zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką. O warstwach znaczeniowych tego malarstwa Porębski pisał tak: „malarski instrument Mikulskiego porównywałem kiedyś do skalpela. Chodziło mi o pokazanie, jak ostro i jak zarazem czule oddziela on ‘powłoki znaczeń’, które wprowadza do swoich obrazów. Widziałem w tym szczególną cechę jego osobliwej poetyki, tak bardzo różniącej się od automatycznego zapisu surrealistów, z którego ją wywodzono (...). Analityczna postawa Mikulskiego, jej łagodny sceptycyzm, życzliwa ciekawość – niewiele mają wspólnego z tamtą wiarą, która – jak każda wiara – łączyła entuzjazm z naiwnością”.

Prezentowana praca jest przykładem dojrzałego okresu twórczości Mikulskiego i niejako popisem jego możliwości warsztatowych, ale i jako narratora snującego magiczne powieści.

ó †

## JÓZEF HAŁAS

1927–2015

"NS 28", 1991

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie na odwrociu: 'NS 28 | Józef Hałas. 91'

estymacja:

**80 000 – 120 000 PLN**

17 000 – 26 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Józef Hałas. Malarstwo i rysunek z lat 1965–1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Studio w Warszawie, 11.05–4.06.1995

„Poszukiwania/In Pursuit. Józef Hałas”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 23.03–28.05.2017

**LITERATURA:**

Józef Hałas. Malarstwo i rysunek z lat 1965–1994, katalog wystawy, [red.] Cezary Kaszewski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Studio w Warszawie, Wrocław 1994, poz. kat. 'NS 28' (spis)

„Malując naturę, odkryłem, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawione: statyka, dynamika, kolory i kierunki. Dam przykład: horyzont – pień drzewa, przeciwstawiony poziomowi pion, w drzewie poziome gałęzie przeciwstawione znowu temu pionowi pnia, i żyłkowanie liści przeciwstawione sobie. I w ten sposób zbudowana jest cała natura, na konstrukcji, którą ja nazwałem 'przeciwstawieniem' i zacząłem malować pod tym kątem”.

Józef Hałas



# PIONY I SKOSY

Prezentowana w niniejszym katalogu kompozycja zatytułowana „NS 28” to dzieło Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli wrocławskiej szkoły malarstwa. Z Wrocławiem artysta był związany niemal przez całe swoje życie. To tam w 1954 ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (obecnie Akademię Sztuk Pięknych), gdzie następnie pracował jako pedagog i wykładowca. Tam też współtworzył słynną Grupę X oraz Grupę Wrocławską. Mimo że Hałas związał swoje życie z Wrocławiem, wspomnieniami powracał do Nowego Sącza – miasta swojego dzieciństwa i wczesnej młodości. Zapamiętany tamtejszy krajobraz był dla artysty źródłem inspiracji i najczęściej pojawiającym się motywem w jego twórczości.

Głównym tematem malarstwa Józefa Hałasa pozostaje pejzaż. Zmysłowy zachwyt nad urodą świata był dla niego jednak głównie inspiracją do namysłu nad możliwościami artystycznego przetworzenia indywidualnego przeżycia w uniwersalne w odbiorze dzieło sztuki. Malarz, wychodząc od wspomnianego bezpośredniego doznania, bardzo szybko dochodził do jego uogólnień, chęć porządkowania, syntetyzowania, była bowiem naczelnym motorem jego sztuki. Temat pejzażu był wielokrotnie przez autora przekształcany i doprowadzany do coraz oszczędniejszej, syntetycznej formy. Doskonale widać to w prezentowanej na aukcji kompozycji o tytule „NS 28”, w której górzysty krajobraz Nowego Sącza został sprowadzony do obecnego w naturze horyzontalnego podziału na niebo i ziemię. W tak skomponowanym obrazie pojawiły się uwypuklone abstrakcyjne elementy charakterystyczne dla malarstwa Hałasa – pion i ukoś. Jak pisał Bogusław Deptuła: „Najważniejsze dla Józefa Hałasa były jednak spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury, z jego uniwersalnym, teatralnym niejako, przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale bywa – kiedy lecą z niego strugi deszczu – takim na pewno się staje. To przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu, dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr, który był pożywką dla tylu pokoleń artystów, którzy nawet widząc ten sam pejzaż, przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zszysza niebo z ziemią, a co więcej scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią. Tak jest w języku potocznym, tak jest w horoskopach, które odradzają taką zodiakalną koniunkcję, ale nie musi tak być – w przypadku sztuki. Ma zresztą malarstwo pejzażowe wyjątkową pozycję wśród malarskich gatunków” (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa, [w:] Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 5).

Obrazy Józefa Hałasa najczęściej były malowane grubą warstwą farby, która w naturalny sposób tworzyła mięsistą fakturę. W walory estetyczne płócien najlepiej jawią się w zamkniętych przestrzeniach, gdy zostaną oświetlone skupioną i jednocześnie delikatną wiązką światła. Takie eksponowanie pozwala wydobyć z pozornie monochromatycznych obrazów mnogość niuansów kolorystycznych i walorów tonalnych. Wyjątkowość obrazów Hałasa kryje się właśnie w głębi zastosowanego koloru. Dokładnie przemyślane barwy zostawały podporządkowane głównej koncepcji, jednak nigdy nad nią nie dominując. Artysta chętnie sięgał po farby o odcieniach błękitu, żółcieni czy brązów.

Dzieła Józefa Hałasa podporządkowują sobie przestrzeń i tym samym wytwarzają rodzaj intymnej sytuacji z odbiorcą. Uzyskują kontemplacyjny charakter, który odwołuje do metafizycznego dualizmu, ciągłych konfrontacji i nieoznaczoności wyborów. W sytuacji zetknięcia się widza z obrazem ma on możliwość zagłębienia się w rozważaniach sfery estetycznej. Natomiast w sferze znaczeniowej tych kompozycji pojawiają się pewne napięcia i niepokoje, które pozostają w świadomości widza. Spokój płynący z zastosowanych zabiegów formalnych zostaje zestawiony z mocną wymową jego płócien. Malarstwo Hałasa nie może znudzić, ponieważ pozwala nieustannie odkrywać nowe znaczenia i dostarcza różnych, niezwykle interesujących doznań wzrokowych.

7 † Ω

## WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 21", 1970

olej/piótno, 142 x 142 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "FANGOR | M 21 1970 | 56 x 56"

na odwrociu nalepka wystawowa The Solomon R. Guggenheim Museum i Laband Art Gallery

estymacja:

**1 800 000 - 2 500 000 PLN**

380 000 - 527 000 EUR

### OPINIE:

praca udokumentowana w archiwum Galerii Chalette w Smithsonian Institution w Waszyngtonie

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.780

### POCHODZENIE:

Galeria Chalette, Nowy Jork

kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA (zakup bezpośrednio od powyższego, 1970)

kolekcja Bohdana W. Oppenheima, Santa Monica, USA

kolekcja prywatna, Szwajcaria (zakup bezpośrednio od powyższego)

### WYSTAWIANY:

Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, 18.12.1970-31.01.1971

Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, 4.04-9.05.1971

Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, 6.07-22.08.1971

„Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s”, Los Angeles County Museum of Art, 13.06-3.10.2004

„Escapes: Polish Art in the Communist Era”, Loyola Marymount University, 3.01-21.03.2010

### LITERATURA:

Fangor, katalog wystawy w The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, poz. kat. 24, ss. 21 (il.), 29

Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milano 2018, poz. kat. 136, ss. 142 (il.), 219







## M 21

Prezentowana praca należy do kompozycji, które powstawały w pierwszej połowie dekady lat 70. Zmiękczając granice między kolorami, Fangor pragnął uzyskać „przestrzeń penetracji wzrokowej” – przestrzeń otwarcia i ruchu, która nie pozwala się zamknąć w określonej formie. „Bezkrwędziowe”, miękko rozarte kolory, nie były jednak próbą stworzenia iluzji optycznej. Był to eksperyment na drodze znalezienia nowych środków wyrazu własnej ekspresji twórczej. W latach 70., kiedy powstała kompozycja „M 21”, Fangor przesunął granicę eksploracji koloru, wprowadzając silniejsze już rozgraniczenia między poszczególnymi barwami. To właśnie z tego malarstwa wyłoniła się pierwsza od kilkudziesięciu lat seria malarstwa figuratywnego – „Interface Space”.

W rozmowie ze Stefanem Szydłowskim Wojciech Fangor powiedział: „Odkąd pamiętam, malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromat. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły”.

„M 21” jest kompozycją, która ujawnia właśnie taki sposób postrzegania malarstwa – jako sztuki, która bazuje na osobistym, emocjonalnym i zmysłowym doświadczeniu jej materii, na dowartościowaniu techniki, koloru, przestrzeni. Jest to malarstwo absolutnie indywidualne i oryginalne, co czyni je ponadczasowym. Choć zajmuje silną pozycję wśród czołowych zachodnich twórców lat 60. i 70., Wojciech Fangor nie czerpał z niczyjej twórczości, w duchu indywidualizacji procesu twórczego. W 2014 roku, zapytany o kontakty z artystami w USA, artysta odpowiedział: „Pierwszy raz spotkałem [Marka] Rothko w 1962 roku. Zaskoczyło mnie to, że malował w tak podobny sposób. Bardzo go polubiłem. W tamtym czasie istniały dwa obozy: ekspresjonizm abstrakcyjny i Pop Art. Znałem Anuszkiewiczza, Richarda Artschwagera, Stańczyka. Josef Albers przyszedł na moją wystawę w 1967 roku w Galerii Chalette w Nowym Jorku i powiedział: „chapeau bas!”. Był nastawiony bardzo pozytywnie. Zaprosił mnie do swojego domu w Nowej Anglii. Chociaż [Albers] był racjonalny i konstrukcyjny w swojej twórczości, prywatnie był bardzo dziecinny. Wskazał na zachmurzone niebo i powiedział, że moje malarstwo ma ten sam walor, a różni się tylko kolorem. Chociaż był jakieś czterdzieści lat starszy ode mnie, traktował mnie jak równego sobie”.

Solowa wystawa w Guggenheim Museum i otrzymana przez Wojciecha Fangora pozycja profesora na Fairleigh Dickinson University wskazują, że jego twórczość cieszyła się powszechnym uznaniem. Ważny krytyk sztuki John Canaday stwierdził, że Fangor był jedynym znanym mu artystą, którego obrazy oglądać powinno się jedynie na żywo. Jak pisał: „Wszystkie obrazy, rzecz jasna, tracą nawet w najdoskonalszej reprodukcji. (...) Ale mimo wszystko nadal jest prawdą, że można użyć reprodukcję o bardzo zbliżonym wyglądzie do oryginału. Ale nie w przypadku Fangora”. Nie sposób się nie zgodzić z tym stwierdzeniem – żadna reprodukcja nie oddaje subtelności i złożoności malarstwa Fangora, którego twórczość może być w pełni odbierana wyłącznie na żywo.

# FANGOR W GUGGENHEIM

W 1961 Wojciech Fangor wyemigrował z kraju. Początkowo przebywał w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii, by ostatecznie na 33 lata zamówić się w Stanach Zjednoczonych. Do USA przyjechał na zaproszenie Institute of Contemporary Arts w Waszyngtonie w 1962. Wyjazd na Zachód był dla Fangora okazją do zaznajomienia się z najnowszymi trendami w sztuce, między innymi z twórczością Marka Rothki – poniekąd bratniej duszy artystycznej polskiego malarza, a także pokazania własnej twórczości na arenie międzynarodowej. W międzyczasie artysta wrócił do Europy, gdzie zaczął współpracować z Galerie Chalette w Paryżu.

Prace Wojciecha Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności w trakcie wystawy „15 Polish Painters” w 1961. Cztery lata później malarz został zaproszony do udziału w kolejnej ważnej wystawie mającej wpływ na obraz sztuki lat 60. Mowa o „The Responsive Eye”, która eksponowana była w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie jako wystawa podróżująca dotarła do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore. Wydarzenie skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarelyego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej. Po kontakcie z obrazami Fangora amerykański krytyk John Gruen stwierdził: „Ta umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. (...) Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów (przeważnie w kształcie ameby lub kół) i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci” (John Gruen, Angels in Treetops, „New York Magazine”, 4 stycznia 1971, [cyt. za:] Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 179).

Najważniejszym bodaj wydarzeniem w karierze artysty, a także w historii sztuki polskiej, było zaproszenie skierowane ze strony świątyni sztuki współczesnej w powojennej stolicy artworldu – Muzeum Salomona R. Guggenheima. W 1970 zorganizowano tam pierwszą indywidualną wystawę polskiego artysty, na której zaprezentowano 37 płócien Fangora. We wstępie do katalogu wystawy Thomas Maria Messer, dyrektor instytucji, pisał, że główną przyczyną współpracy z malarzem była chęć pokazania jego sylwetki szerszej publiczności. Do tej pory nie znano go w szerszych kręgach, a prace pojawiały się jedynie pojedynczo na dużych zbiorowych wystawach. Na ekspozycji prezentowano płótna z lat 1965-70 – jak pisał Stefan Szydłowski – szczytowego okresu twórczości Polaka. Zdecydowana większość powstała w pracowni w Madison. „M21”

wraz z 36 innymi płótnami zostało stworzone specjalnie na tę okazję. Podobnie jak w poprzednich realizacjach artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i zasadza się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy te nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem.

Magdalena Dabrowski, która miała okazję zobaczyć ekspozycję, pisała: „Wystawa Fangora była jednym z wyjątków. Spiralna forma ramp Guggenheima wydawała się wręcz stworzona do eksponowania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych poziomach, stwarzając wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [w:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 132). Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, tak Fangor swoje eksperymenty skierował ku analizie przestrzeni realnej, bowiem „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 133).

O wadze organizacji wystawy Fangora przez Muzeum Guggenheima może stanowić fakt, że do tej pory był on jedynym Polakiem eksponującym tam na jednoosobowej wystawie. Muzeum od wielu dziesięcioleci jest jedną z najważniejszych i poważanych instytucji wystawiających sztukę nowoczesną oraz współczesną. Kolekcja założyciela muzeum powstawała już od 1929 i szybko rozrosła się do ogromnych rozmiarów. Już 10 lat później otwarto pierwsze muzeum – pod szyldem Museum of Non-Objective Painting. W 1944 Salomon Guggenheim i Hilla von Rebay zgłosili się do Franka Lloyda Wrighta z prośbą o zaprojektowanie budynku mającego pomieścić ciągle powiększający się zbiór. Ponieważ praca nad projektem zajęła architektowi wiele lat, ostateczna forma wykrystalizowała się w 1959 i obecnie jest jedną z ikonicznych budowli na Manhattanie. Muzeum znane jest nie tylko koneserom i historykom sztuki, ale też turystom odwiedzającym Nowy Jork. Przez wiele lat swojej działalności zgromadziło jedną z największych kolekcji sztuki współczesnej oraz wystawiało w swoich murach największe nazwiska.

8 † Ω

**WOJCIECH FANGOR**

1922-2015

**"B 54", 1965**

olej/piótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 54 1965'

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

169 000 - 253 000 EUR

**OPINIE:**

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.463

**POCHODZENIE:**

Galerie Springer, Berlin

kolekcja prywatna (zakup od powyższego)

Sotheby's, Londyn, 2018

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Warszawa





# B JAK BERLIN

2013

Prezentowany w ramach katalogu magnetyzujący okrąg „B 54” to jeden z grupy obrazów namalowanych w Berlinie Zachodnim w ramach stypendium Fundacji Forda. Wedle schematu przyjętego przez artystę, litera z tytułu symbolizuje miejsce powstania pracy. Jak kilka innych dzieł z tego okresu „B 54” z berlińskiej galerii trafiło do prywatnej kolekcji i tym samym stało się jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych prywatnym kolekcjonerom w Europie. Jak wspominał sam malarz: „jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy” (Wojciech Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydlowskim [w:] katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2009, s. 52–53).

Niezwykłe ważną postacią dla przyszłej kariery Wojciecha Fangora na Zachodzie była Beatrice Perry, dyrektorka Gres w Waszyngtonie. To właśnie dzięki jej wsparciu artysta znalazł się w Berlinie. Jak sam wspominał po latach: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyjechała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna. Miałem wystawę w polsko-francuskiej Gallerii Lambert, prowadzonej przez państwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął mój obraz na wystawę ‘Responsive Eye’ w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginał w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim” (Wojciech Fangor. Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkievicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

Omawiana kompozycja stanowi sztandarowy przykład rozwijanej wówczas przez artystę koncepcji malarstwa, którą nazywał w typowy dla tego okresu, paranaukowy sposób, „pozytywną przestrzenią iluzyjną”. Jego „Studium przestrzeni”, zrealizowane w 1958 we współpracy

z awangardowym architektem i projektantem Stanisławem Zamecznikiem, zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury nieopodal warszawskiej Zachęty, do dziś jest uznawane za dzieło przełomowe, „pierwszy na świecie environment”, jak twierdzą badaczki Bożena Kowalska i Anda Rottenberg. Jak zauważa jednak Kowalska, już rok wcześniej, w ramach legendarnej II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, wspólnie z Zamecznikiem i Oskarem Hansenem, Fangor realizuje rozciągającą się we wnętrzach oraz na placu przed gmachem Zachęty „Kompozycję przestrzenną” złożoną z pomalowanych na biało i czarno płyt, kierujących ruchem i spojrzeniem widza do wewnątrz budynku.

Zainteresowanie Fangora przestrzenią (wokół) obrazu wynikało, jak sam podkreślał w wywiadach, ze współpracy z architektami. W latach 50. artysta tworzył nie tylko kompozycje malarskie uznane za sztandarowe dzieła socrealizmu, jak „Matka Koreanka”, „Postaci” czy „Lenin w Poroninie”, ale także plakaty propagandowe, wpisując się do panteonu twórców tzw. polskiej szkoły plakatu. W tym samym czasie wspólnie z wieloma wybitnymi artystami zajmował się opracowaniem plastycznym wystaw i wydarzeń – dzięki pracy dla Międzynarodowych Targów Poznańskich jeszcze w 1949 odkrył siłę lapidarności środków przekazu, którymi operowała grafika wystawiennicza: składały się na nią odpowiednio powiększona fotografia, nowoczesne liternictwo i abstrakcyjne, malarskie plamy barwne o organicznych lub geometrycznych kształtach. Jak wspominał artysta, tak pojęta propaganda wizualna musiała się bronić „skalą, prostotą, lapidarnością i kontrastowością przed agresją nieba, słońca, drzew i architektury świata zewnętrznego” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 170). W 1955 artysta razem z Henrykiem Tomaszewskim zrealizował długi na 400 metrów malarski fryz z okazji Festiwalu Młodzieży i Studentów. Wielokrotnie współpracował z Oskarem Hansenem, Jerzym Sołtanem i Zbigniewem Ihnatowiczem przy opracowywaniu koncepcji wnętrz, awangardowych projektów wystawienniczych (niezrealizowany pawilon polski na Expo 58 w Brukseli) i plastyki w architekturze, jak choćby projekt fasady klubu sportowego Warszawianka.

Rok 1958 wyznacza w sztuce Fangora przewartościowanie formalne i ideologiczne. Artysta całkowicie odrzucił malarstwo figuratywne na rzecz analizy efektów optycznych iluzji i możliwości ingerencji dwuwymiarowego płótna w przestrzeń. Ekspresja i indywidualność malarskiego gestu zyskały rolę podrzędną wobec rozważań intelektualnych i naukowych. Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: „Square”,

„Black”, „Blue”, „Red” i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanych. Wedle słów autora: „Czy w 1958 roku uważałem, że następuje koniec sztuki? Uważałem, że jest to koniec jednej formy sztuki i początek nowej. Koniec sztuki wizualnej w postaci przedmiotowego obrazu, obrazu, który poza swoją wewnętrzną treścią ma cechy przenośnego i zależnego od popytu i podaży towaru. Koniec sztuki zamkniętej w sobie, zdecydowanie autorskiej, której wartość zależy od, opartej na reklamie, sławy autora. Takimi się wydawało w 1958 roku. Nowa sztuka miała być przeznaczona do współtworzenia i odbierania przez anonimową publiczność. Sztuka, której niematerialność odbierałaby cechy towaru, bądź której materialność osadzona byłaby w powszechnie dostępnej publicznej przestrzeni. Być może warunki życia w ustroju socjalistycznym o charakterze zamkniętego obozu, w którym nie mogło być wymiany dóbr konsumpcyjnych, w którym nie było indywidualnego kapitału i obrotu handlowego, sprzyjały stwarzaniu idei nowej formy sztuki możliwej do współtworzenia, co automatycznie powoduje anonimowość. Sztuki nieprzedmiotowej, niematerialnej i otwartej. Sztuki niewymagającej reklamy, której żywotność warunkowana byłaby przez swobodną potrzebę publiczności. Rolę podobną do tej, jaką spełniają miejskie publiczne parki. Okazało się jednak, że ustrój socjalistyczny jest utopią sprzeczną z naturą człowieka i taką samą utopią jest przekonanie, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy jednakowe potrzeby odbioru sztuki. Dlatego też rację bytu mają dzieła indywidualne o zróżnicowanym kulturowo i estetycznie przekazie. W moim przypadku są to prace, które penetrują, czy też drażą zagadnienia przestrzeni rzeczywistych i wirtualnych, relacje przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, fenomenalnych i symbolicznych, naturalnych i kulturowych”.

Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: „Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przypadku, widocznie szczególnego, nagłego wyostrenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenic widza. Zdudzenie to było tak silne,

tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuratywnymi. Podał się magii niezwyklej uludy i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 r. Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia ‘iluzyjnej przestrzeni pozytywnej’: koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badacze swoje założenia w liście z 1994: „Ażeby działanie (...) iluzyjne przestrzeni było silne – konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej, jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwiła ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynikłą z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy” (Bożena Kowalska, op. cit., s. 105).

Wedle Stefana Szydlowskiego, „fangorowskie koła” są „klasycznym przykładem dzieła stosującego w granicach jednego dzieła odkrycie ‘czasoprzestrzennych relacji’ (...) Dzięki ‘miękko’ przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato, doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) Przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako ‘obraz’, nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 117).

9 †

## WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"B 31", 1965

olej/piótno, 172 x 134 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 31 1965'

estymacja:

**1 400 000 – 2 000 000 PLN**

295 000 – 422 000 EUR

### OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.458  
praca udokumentowana w archiwum Wojciecha Fangora dostępnym na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

### POCHODZENIE:

własność artysty  
Galeria Szydłowskich, Warszawa  
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa  
Polswiss Art, maj 2017  
kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

Fangor, Galerie Springer, Berlin, 1-30.10.1965  
Wojciech Fangor, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.09-26.10.2003  
Fangor, Galeria Fibak, Warszawa, czerwiec-lipiec 2007  
„Widzieć jasno w zachwyceniu. Fangor/Nowacki”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 19.05-26.06.2011  
„Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 20.10.2012-20.01.2013  
Wojciech Fangor. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, Galeria Domu Artysty Plastyka w Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, 6.11-15.12.2015

### LITERATURA:

Fangor, katalog wystawy w Galerie Springer, Berlin 1965, poz. kat. 38 (spis prac)  
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków. [red.] Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 44 (il.)  
Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, ss. 172 (il.), spis prac



## FRAGMENT ROZMOWY HANSA ULRICHA OBRISTA Z WOJCIECHEM FANGOREM, PAŹDZIERNIK 2014

*Hans Ulrich Obrist: Artysta Gustav Metzger, który ma obecnie ponad 80 lat i mieszka w Londynie, często powtarzał mi, że wiele z rewolucyjnych odkryć [w sztuce], które przypisuje się dokonaniom lat 60., właściwie wydarzyło się pod koniec lat 50. To sprawdza się w pana przypadku – 1958 rok był bardzo ważnym momentem, w którym zaczął pan malować kompozycje bez krawędzi, obrazy bez wyraźnych linii oddzielających poszczególne partie koloru – czy mógłby pan powiedzieć coś więcej na temat tych odkryć?  
W pewnym momencie stworzył pan również studium przestrzeni, bardzo wczesny environment – co było ku temu główną pobudką?  
Chciałbym również dowiedzieć się więcej na temat teorii pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Jakie są zasady jej działania?*

Wojciech Fangor: „Bezkrawędziowe” obrazy, przygotowywane w 1957 i 1958 roku wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem do instalacji zwanej „Studium przestrzeni” mają swoje korzenie w mojej fascynacji astronomią i instrumentami optycznymi. Kiedy miałem 14 lat, skonstruowałem swój pierwszy teleskop i byłem pod wielkim wrażeniem wyostrenia i rozmywania obrazu oraz spektakularnych zmian kolorystycznych. Moje zainteresowanie optyką i astronomią opierało się nie na fenomenach naukowych, ale wizualnych. Zamecznik był mi partnerem do dyskusji na temat sztuki i roli, którą może w niej spełniać przestrzeń.

Jeśli chodzi o te obrazy, iluzję pozytywnej przestrzeni można wyjaśnić na podstawie fizjologicznych i optycznych właściwości naszego wzroku. Siatkówka oka kurczy się, a jego soczewka wyostrza obraz, ale ponieważ to nie pomaga [przy oglądzie obrazu], oba te narzędzia poddają się. Wtedy zachodzi iluzja ruchu i pulsacji.

Ponieważ rozmyte kontury pomiędzy poszczególnymi polami nie pozwalają na zdefiniowanie obszarów ciemnych i jasnych kolorów, nasze postrzeganie barwy zależy od oświetlenia. Więcej światła – pole bieli wydaje się większe, mniej światła – ciemna plama powiększa się. Skurcze siatkówki i soczewki tworzą wrażenie ruchu, które jest podobne do zjawiska paralaksy zachodzącego przy codziennym obserwowaniu obiektów w przestrzeni.

*HUO: W późniejszym okresie kolor się usamodzielniał; czy koła i fale pojawiają się na pańskich kompozycjach?*

WF: Koła i fale są przydatnymi kształtami, ponieważ pozbawione są kątów, a ich natura jest ciągła. Kropki i paski pokrywające powierzchnię płótna stanowią punkty odniesienia dla przestrzennych iluzji, ponieważ zwiększają wrażenie realności przestrzeni obrazu. To sprawdza się w przypadku iluzji pozytywnych oraz perspektywy w malarstwie przedstawiającym. Te kontrasty są bardzo ważne dla jakości sztuki.

*HUO: Czy mógłby pan powiedzieć nieco o wystawie w galerii Yvon Lambert w Paryżu?*

WF: W 1964 roku Galerie Lambert w Paryżu zorganizowała mi wystawę indywidualną. To była mała, ale ważna galeria, funkcjonująca obok polskiej księgarni.

*HUO: Co skłoniło pana do wyjazdu z Polski w 1961 roku?*

WF: Fakt, że mnie stąd wypuścili. Jednak byłem też ciekaw, czy dam sobie radę w kapitalistycznej dżungli.

*HUO: Pod koniec lat 60. wyjechał pan do Stanów Zjednoczonych, a pańska praca zwróciła uwagę Josefa Albersa – czy mógłby pan powiedzieć coś o waszej wymianie myśli?*

WF: Josefa Albersa spotkałem po raz pierwszy w 1962 roku, kiedy przebywałem w Stanach na stypendium Institute od Contemporary Arts. Wtedy jeszcze nic o mnie nie wiedział, ale zaprosił do swojego domu, pokazał swoje prace, i poświęcił mi dużo więcej uwagi, niż się spodziewałem. Następnym razem, około pięciu lat później, przyszedł zobaczyć moją wystawę w Galerii Chalette w Nowym Jorku i był pod dużym wrażeniem moich prac – kół i fal.

*HUO: Czy mógłby opowiedzieć pan o współpracy z innymi artystami i działaniach w innych dziedzinach?*

WF: W komunistycznej Warszawie lat pięćdziesiątych mały świat sztuki – mały ze względu na straty wojenne, trzymał się razem i w grupach pracował na zleceniach rządowych. Miało to swoje zalety – było źródłem dochodu i zapewniało anonimowość. Równocześnie artyści opracowywali własne pomysły w zaciszu pracowni.

*HUO: Jak udało się panu nawiązać kontakt ze światem op-artu? Jak zdefiniowałby pan to zjawisko dziś?*

WF: Nie wiedziałem, że byłem artystą op-artowym. To sam ruch „przyszedł” do mnie. Kurator MoMY, William Seitz odwiedził moją wystawę w Paryżu i dzięki temu zaprosił mnie do udziału w „The Responsive Eye”.

(...)

10 †

## ALFRED LENICA

1899-1977

"Żywość zieleni i czerwieni", 1965

olej/piótno, 116 x 89 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1965 | 116 x 89 (olej) | "ZYWOŚĆ ZIELENI | I CZERWIENI" II'

na odwrociu nalepka transportowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company

częściowo zachowana nalepka D'arcy Galleries

estymacja:

220 000 - 350 000 PLN

47 000 - 74 000 EUR

POCHODZENIE:

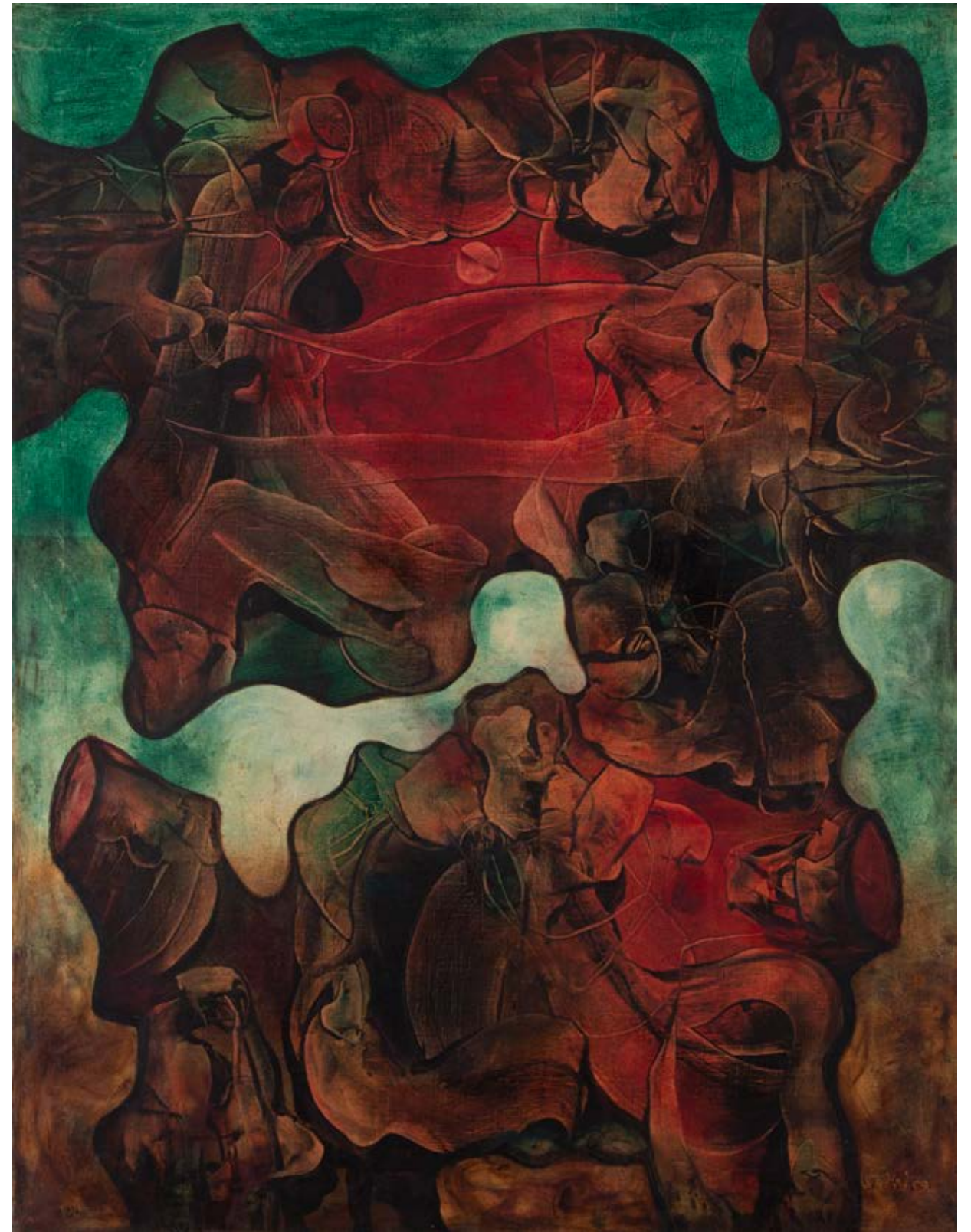
kolekcja prywatna, Włochy (zakup bezpośrednio od artysty)

WYSTAWIANY:

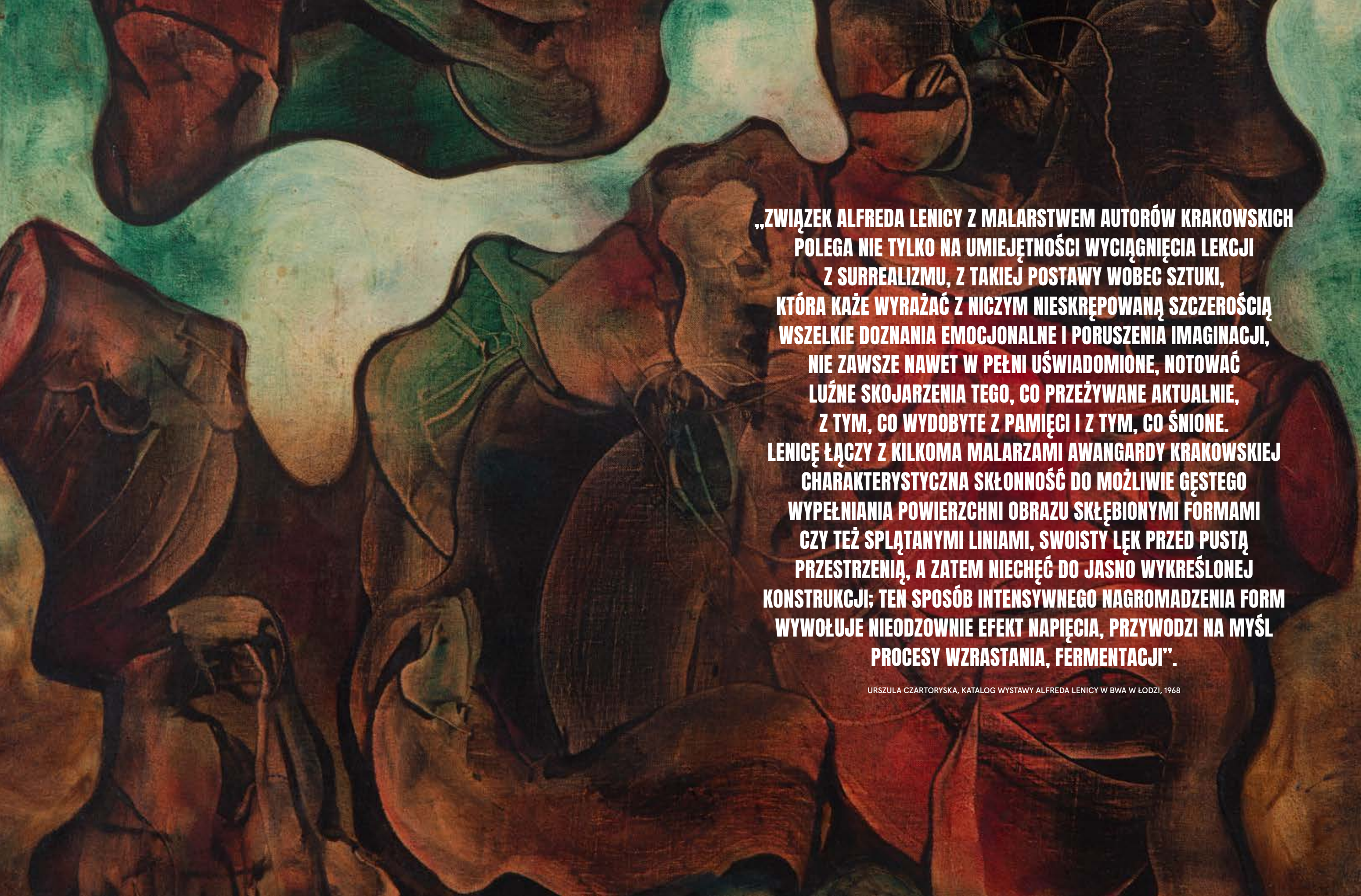
II Wystawa Polska-Niemiecka, Wuppertal, 21.10-26.11.1972

„Artysta, błąkający się w ciągu długich lat między surrealistyczną metaforą, wynalezionym przezeń tasyzmem, eksperymentami dekalkomanii, collage’u, realizmu socjalistycznego – około 1958 r. odnalazł swój język wypowiedzi łączący szczególny typ malarstwa gestu z zawsze żywymi u niego tęsknotami do metafory”.

Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 213







**„ZWIĄZEK ALFREDA LENICY Z MALARSTWEM AUTORÓW KRAKOWSKICH POLEGA NIE TYLKO NA UMIEJĘTNOŚCI WYCIĄGNIĘCIA LEKCJI Z SURREALIZMU, Z TAKIEJ POSTAWY WOBEC SZTUKI, KTÓRA KAŻE WYRAŻAĆ Z NICZYM NIESKRĘPOWANĄ SZCZEROŚCIĄ WSZELKIE DOZNANIA EMOCJONALNE I PORUSZENIA IMAGINACJI, NIE ZAWSZE NAWET W PEŁNI UŚWIADOMIONE, NOTOWAĆ LUŻNE SKOJARZENIA TEGO, CO PRZEŻYWANE AKTUALNIE, Z TYM, CO WYDOBYTE Z PAMIĘCI I Z TYM, CO ŚNIONE. LENICĘ ŁĄCZY Z KILKOMA MALARZAMI AWANGARDY KRAKOWSKIEJ CHARAKTERYSTYCZNA SKŁONNOŚĆ DO MOŻLIWIE GĘSTEGO WYPEŁNIANIA POWIERZCHNI OBRAZU SKŁĘBIONYMI FORMAMI CZY TEŻ SPLĄTANYMI LINIAMI, SWOISTY LĘK PRZED PUSTĄ PRZESTRZENIĄ, A ZATEM NIECHĘĆ DO JASNO WYKREŚLONEJ KONSTRUKCJI; TEN SPOSÓB INTENSYWNEGO NAGROMADZENIA FORM WYWOŁUJE NIEODZOWNIE EFEKT NAPIĘCIA, PRZYWODZI NA MYŚL PROCESY WZRASTANIA, FERMENTACJI”.**

URSZULA CZARTORYSKA, KATALOG WYSTAWY ALFREDA LENICY W BWA W ŁODZI, 1968

# ŻYWOŚĆ ZIELENI I CZERWIENI

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

Przywodzące na myśl konstelacje form mineralogicznych i roślinnych, które artysta wprowadzał od końca lat 40., rozwijały się w coraz bujniejsze, wyimaginowane krajobrazy. Nie było to bez związku z ówczesną sztuką – w szczególności z twórczością jednej z najoryginalniejszych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Andrzej Nakov w 2014 porównał artystyczną drogę Jaremy i Lenicy: „[Maria Jarema] jak spadająca gwiazda rozświetlić miała firmament polskiej sztuki lat 50., a potem nagle zgasnąć w wyniku choroby. Wybuch twórczości Marii Jaremy, niemal natychmiastowe uznanie, z jakim się spotkała, jak również jej nie mniej szybko zapomnienie ukazują jeden z najbardziej uderzających fenomenów polskiej sceny: kruchość i organiczność – dwie cechy, które należy koniecznie wziąć pod uwagę, aby pojąć samotność artystycznej drogi Alfreda Lenicy i nie mniejsze zapomnienie, jakie spotkało jego twórczość w ciągu ostatnich 35 lat”. Podobnie jak Lenica Maria Jarema również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Oboje spotykali się regularnie na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej” w latach 40. i 50. I oboje stronili od wielkich bojów intelektualnych, typowych dla postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora. Ścieżka Lenicy była na wskroś poetycka, oniryczna i autentyczna. Cała jego twórczość stała pod znakiem szczeroci wypowiedzi artystycznej, której wyrazem były również tytuły prac Lenicy prowadzących odbiorcę poprzez ścieżki powiązań i osobistych przeżyć artysty.

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

„Alfred Lenica jest wśród społeczności polskich malarzy nie tylko jednym z najwybitniejszych twórców nowej sztuki, ale także postacią o szczególnym znaczeniu w dziejach pokolenia obejmującego swym życiorysem oba ‘dwudziestolecia’ rozdzielone ostatnią wojną. Malarz

ten, który jako jeden z niewielu uniknął regularnej edukacji akademickiej, reprezentuje konsekwentnie nurt twórczości światowej w plastyce polskiej (...). Mowa tu o rozgałęzionym nurcie sztuki emocjonalnej i imaginacyjnej, który w plastyce europejskiej wyznacza twórczość Redona i symbolistów, dadaizm i nadrealizm”.

Jak zauważył Bogucki, Alfred Lenica – wcześniej muzyk – nie był „skrzepowany” gorsetem akademickiego wykształcenia artystycznego. Obszerną i wieloaspektową analizę twórczości tego artysty przeprowadził Wojciech Skrodzki: „U podstaw tego ostatniego, przeszło piętnastoletniego okresu twórczości Alfreda Lenicy, znalazły się założenia wyprowadzone z poetyki malarstwa informel. Jednakże informel, przy całej swojej złożoności i bogactwie własnej problematyki, był prądem zrodzonym na gruncie surrealizmu – i tu właśnie dochodzimy do kluczowego określenia obejmującego najszerzej całość dorobku malarza. Bo przecież nawet wczesne, realistyczne obrazy Lenicy nie wnoszą żadnego tonu sprzecznego z tak zdefiniowanym charakterem zakresu jego twórczości. Wszyscy, którzy choć trochę orientują się w układzie napięć przedwojennej sytuacji intelektualnej i społecznej, wiedzą, jak bliskie więzy łączyły obydwie postawy – surrealizm wiązał najściślej program twórczego działania z perspektywą rewolucji społecznej, a artyści o postawie i sympatiach postępowych próbowali odnowy języka realistycznego poprzez penetrowanie konkretnych przejawów zwykłego życia, zwrot ku problematyce pracy i negację postawy estetycznej. Wzajemne przenikanie się tych dwóch postaw możemy śledzić w twórczości Lenicy zarówno w latach trzydziestych, jak i w okresie powojennym. (...) Bardziej bezpośredni związek z głównym nurtem surrealizmu ustanawiało wykorzystywanie przez Lenicę – podobnie zresztą jak przez wielu artystów Grupy Krakowskiej – rozmaitych procedurów technicznych, jak wprowadzanie elementu kolażu ilustracyjnego (fragmenty barwnych fotografii) czy różnicowanie faktur. Przedłużeniem tego typu doświadczeń było wykorzystywanie różnych kombinacji tempory czy gwaszu w kompozycjach abstrakcyjnych. Ten typ obrazu pojawił się bowiem w twórczości Lenicy w połowie lat 50. (po wcześniejszych próbach w tym kierunku w latach powojennych), gdy artysta zainteresował się ‘wiszącymi wówczas w powietrzu’ poszukiwaniami w zakresie form i brył w ruchu, przenikających się w przestrzeni (o oczywistym surrealistycznym rodowodzie). Niedługo potem jednak – z rzadkim u nas impetem, rozmachem i determinacją – Lenica rzucił się w wielką przygodę informelu. W latach 1957–59 powstają serie obrazów budowanych na zasadzie wykorzystywania przypadkowych rozprysków farby (powraca tu surrealistyczna fundamentalna zasada przypadku), w których zaczynają się już niekiedy pojawiać płynne, wstęgowe formy (wybierane szpachlą), tworzące podstawowy element strukturalny powstających do dziś obrazów” (Wojciech Skrodzki, Świadomość malarstwa, „Literatura” nr 12, 21 marca 1974).



11 †

## ALFRED LENICA

1899-1977

"Czerwone umocnienia", 1960-68

olej, tempera/piótno, 92 x 69 cm

sygnowany u dołu kompozycji: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1960 - 68 | 69 x 93 (olej - tempera) |

"CZERWONE UMOCNENIA"

estymacja:

**180 000 - 250 000 PLN**

38 000 - 53 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Uppsala Auktionskammare, 2019

kolekcja prywatna, Polska

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

Janusz Bogucki



12 †

**JAN TARASIN**  
1926–2009

"Mobilizacja przedmiotów", 1989

olej/piótno, 82 x 63 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 1989 | "MOBILIZACJA I PRZEDMIOTÓW"'

estymacja:

**240 000 - 300 000 PLN**

51 000 - 64 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„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”.

**Bogusław Deptuła**



## FRAGMENT ROZMOWY DANUTY KERN Z JANEM TARASINEM

*Danuta Kern: Pana obrazy są dla mnie jakby zapisem, partyturą. Wyobrażam sobie, że te znaki, którymi pan komponuje obraz, są hieroglifami, skrótami pojęć, znaczeń, myśli. Daje to dużą swobodę, a nawet dowolność interpretacji zakodowanych w nich treści. Czy istnieje klucz do odszyfrowania tego alfabetu?*

Jan Tarasin: Te znaki zawsze będą się w pewnym stopniu powtarzać. Ich kształt nie jest dla mnie istotny. Moje obrazy nie mają ani początku, ani końca. Pani powiedziała – kompozycja – ale one mogą tak się ciągnąć w nieskończoność. To, co robię, jest to monotony zapis, bez przerwy czymś zakłócany. W ten sposób powstaje dramaturgia. Są to jakby monotonne szeregi, w których nic nie powtarza się dwa razy. A pojawiające się nieregularności, przypadki i zakłócenia tworzą nowy rytm.

*D.K.: Pamiętam pana dawne grafiki rysowane zagęszczoną, czarną kreską. W nich jeszcze czytało się przedmiot, ale już w podobnym uszeregowaniu.*

J.T.: Nie chodzi mi ani o przedmiot, ani o znak, najważniejsze jest znalezienie relacji między programem, determinacją a przypadkiem czy okolicznościami. Tajemnica wszystkiego, co istnieje, jest wynikiem dwóch sił działających na siebie. Znalezienie momentu zderzenia tych dwóch sił jest dla mnie najważniejszym celem. Znalezienie momentu, kiedy jeszcze wyczuwamy ten program czy idealny zamiar, a jednocześnie widzimy jego niedoskonałość spowodowaną przez okoliczności, przez tysiące różnych spraw, które na to wpłynęły. Czasem ten problem znajdujemy wprost w naturze. Do odczytania gołym okiem. Dlatego w tych zeszytach, które robię, są rysunki i zdjęcia. Problem, czy jest znak, czy przedmiot – nie interesuje mnie. Uważam, że malarstwo jest drogą do czegoś, a nie celem. Za pomocą malarstwa chcemy coś poznać, zrozumieć. Więc jest to tylko narzędzie.

*D.K.: Poznać, a nie powiedzieć? Ale pan jednak mówi.*

J.T.: Tak, mówię przez malarstwo, ale obraz nie jest dla mnie ostatecznym celem. Czasem, gdy obraz staje się za bardzo skończony, „dobry”, to zanika ten problem, o którym mówimy. Zawsze zastanawiam się, czy bardziej dbać o „skończenie” obrazu, czy zatrzymać go w momencie jego największej czytelności.

*D.K.: I zawsze będzie to wycinek, jakby w zamierzeniu swym przypadkowy?*

J.T.: Tak, nazywam swoje obrazy np. „Fragment” lub „Niekończąca się kolekcja”, albo „Sytuacja” lub, przekornie, „Przedmioty policzone”. Czuję się jak buchalter, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje.

*D.K.: W swoich obrazach stosuje pan kolor bardzo oszczędnie, jakby tylko zaznaczając tonację, a czasem pojawia się już tylko zapis czarno-biały. A przecież był okres, gdy kolor był u pana dominujący.*

J.T.: Moje obrazy były wówczas bardziej materialne. Tylko że w pewnym okresie obrazy zaczęły mi się same malować, zaczęły robić się „za ładne”. Dlatego potem nastąpił okres bardziej ascetyczny, czarno-biały. Teraz znów wracam do szerszej gamy kolorystycznej, bo już mi nie grozi wejście w gotowe sposoby. Niektóre moje obrazy są bardziej statyczne, a niektóre bardziej dynamiczne. Każdy następny obraz ustawiam w opozycji do poprzedniego.

*D.K.: Czy jednak obrazy budowane kolorem nie są bogatsze od tych, które „dzieją” się w bardziej monochromatycznej atmosferze?*

J.T.: Muszę czasami namalować obraz czarno-biały. Robię to celowo. Żeby wystąpił tylko ten problem, o którym mówiłem. Żeby widz nie miał nawet możliwości szukać czegoś więcej. Pracuję wówczas już tylko nad dynamiką obrazu, jego rytmem, dramaturgią.

*D.K.: Chodzi panu o czystość przekazu. Kolor więc panu w tym przeszkadza? Jest balastem?*

J.T.: Był okres, że mi trochę przeszkadzał. Gdy rozbudowywałem obraz kolorystycznie, to podstawowy zamiar stawał się nieczytelny. Kolor za bardzo sprawę komplikuje, stwarza nowe sytuacje. Staje się luksusem, gdyż nie pracuje na rzecz głównego zamysłu. Służy on wtedy przede wszystkim do ukazywania nastroju. Wydaje mi się także, że sprawa koloru jest sprawą wieku. W pewnym momencie zbyt szeroka gama staje się zbędna. Możemy obyć się bez jej chromatycznego bogactwa.

Fragment rozmowy Danuty Kern z Janem Tarasinem [w:] „Poezja” 1986, nr 3, s. 105–107.

13 †

**JAN TARASIN**

1926–2009

"Sytuacja XXXI", 1993

olej/piótno, 46 x 55,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 93'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | SYTUACJA XXXI. 93'

estymacja:

**140 000 – 220 000 PLN**

30 000 – 43 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Dom Aukcyjny Libra, 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zanadto komplikować. (...) Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami”.

Jan Tarasin, 1999



# NIESKOŃCZONOŚĆ PORZĄDKÓW

„Sytuacja XXXI” to praca pochodząca z najbardziej cenionego i poszukiwanego przez kolekcjonerów okresu twórczości Jana Tarasina. Obraz jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne cechy stylistyczne dla tego twórcy i jest doskonałym przykładem tego, jak ciekawa i osobna na tle malarstwa II połowy XX wieku była jego artystyczna postawa. Kompozycja przedstawia zawieszony w nierzeczywistej przestrzeni, uporządkowane za pomocą równoległych linii, niczym „rzeczy na półkach” przedmioty-znaki wypełniające kolejne „linijki” obrazu. Składają się one na rodzaj paralingwistycznego systemu, stanowiącego spójny wizualny język, tworzący osobliwą strategię artystyczną Tarasina, która odbiega od jakichkolwiek nurtów czy szkół artystycznych. Sama praca powstała w dojrzałym okresie twórczości Tarasina, w którym przedmioty funkcjonowały jako graficzne, płasko malowane znaki, które wyłącznie fragmentarycznie wyróżniały się mocniejszymi akcentami kolorystycznymi.

Świat przedmiotów interesował Jana Tarasina niemal od początku jego drogi twórczej. Artysta zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które stopniowo redukował, upraszał do systemu abstrakcyjnych symboli. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl litery nieistniejącego alfabetu. W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje. Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, sprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Porządek, któremu podlegają kompozycje autora, zezwala jednak na wyjątki – system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych. Nie bez powodu więc dzieła takie jak „Sytuacja XXXI” porównywano do elektrokardiogramów i muzycznych partytur – są one połączeniem zdarzeń zaplanowanych i przypadkowych.

Fascynacji towarzyszących Tarasinowi należy się dopatrywać w przyrodzie. Jak pisał: „Natura kompiluje nasze twory, gdyż mają one spełniać coraz to nowsze, coraz bardziej złożone zadania i osiągać coraz różnorodniejsze, czasem niemal przeciwstawne cele. W sztuce podobne procesy udają się tylko tym, którzy potrafią ominąć pułapki zestawione przez elektryczne, formalno-stylowe miraży, tylko tym, którzy sprzeczności rodzącej się kompilacji potrafią stopić w monolityczną tendencję, niezależną od jakichkolwiek formalnych uwarunkowań” (Jan Tarasin. Malarstwo, Rysunek, [red.] Zbigniew Taranienko, katalog wystawy, Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1988).

Inną inspiracją twórcy była wyprawa na stypendium do Chin i Wietnamu, którą odbył w 1962. Tarasin zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości artysty na stałe zagościł motyw symbolicznej linii dzielącej sferę obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Widać to doskonale w pracy prezentowanej w ramach katalogu. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotów nawiązują do kultury wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęconej najdrobniejszym detalom. Ów system organizowania przestrzeni ma charakter poznawczy. Obiekty niekonieczne oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie” obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe. Nieprzewidywalność jest więc postrzegana jako konieczny element harmonii świata, harmonii, której artysta nie stara się kontrolować.



14 †

**HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

**Relief biało-szaro-czarny, 1960**

olej, drewno, płyta pilśniowa, sklejka, 80 x 50 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1960'

estymacja:

**450 000 - 700 000 PLN**

95 000 - 148 000 EUR

**OPINIE:**

do pracy dołączona opinia Janiny Ładnowskiej i Zenobii Karnickiej

**POCHODZENIE:**

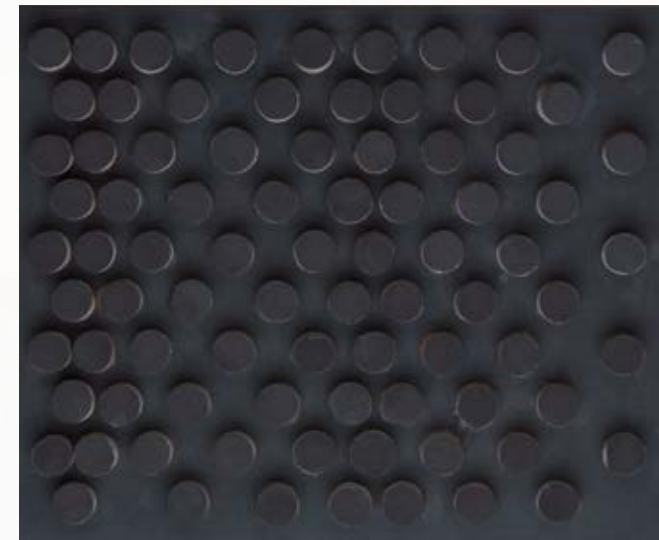
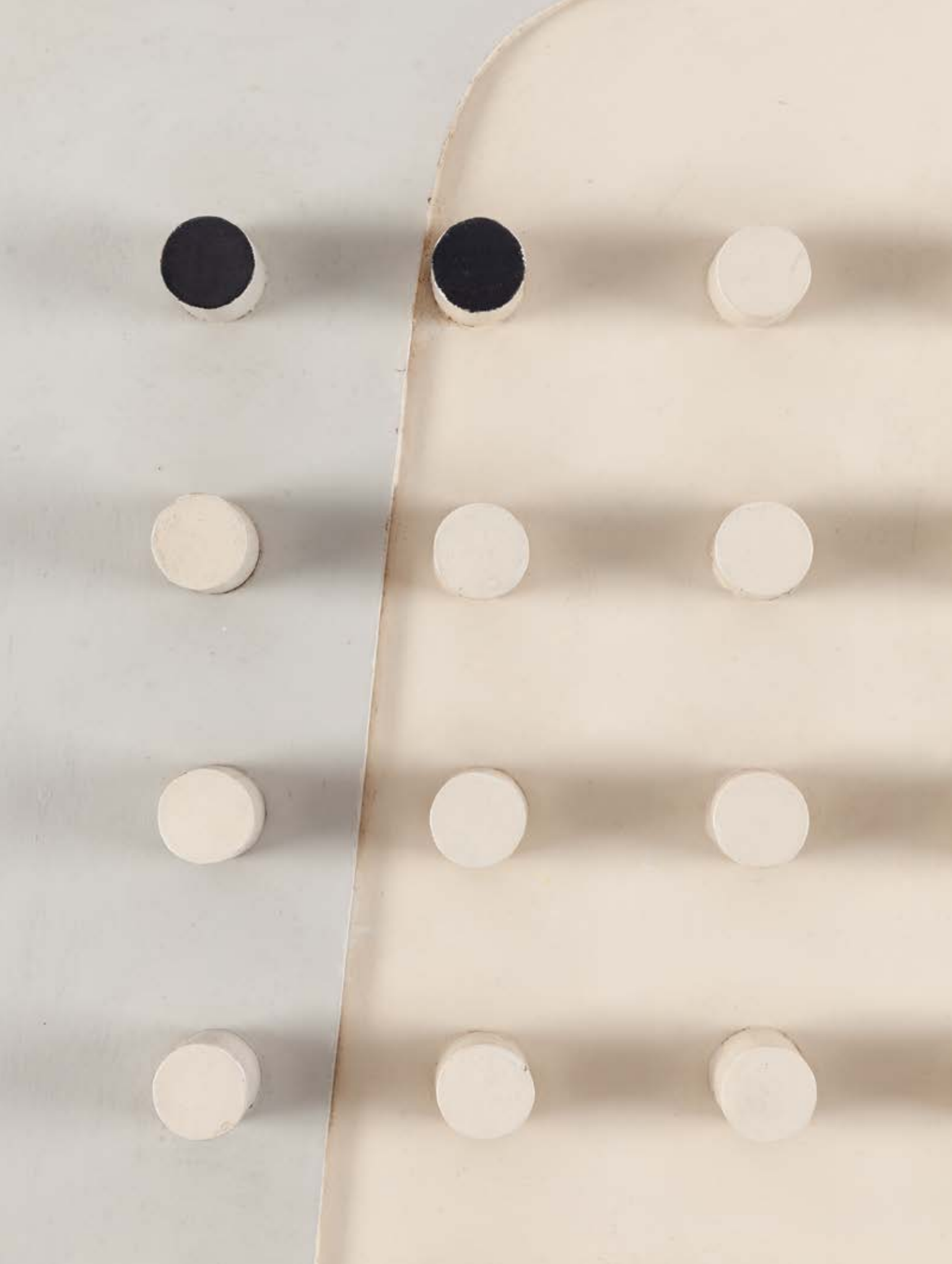
Galeria Olympus, Łódź  
kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itp. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego”.

Szymon Urbański







Henryk Stażewski, Relief nr 11, 1965, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Henryk Stażewski, Relief biało-czarny nr 24, 1964, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Henryk Stażewski uznawany jest za klasyka abstrakcji geometrycznej w Polsce. Już za życia był doceniany zarówno za swoją twórczość artystyczną, jak i działalność intelektualną, stając się autorytetem w obu tych dziedzinach. Stażewski posiadał szerokie zainteresowania artystyczne: zajmował się malarstwem, grafiką, scenografią, projektowaniem wnętrz i teorią sztuki. Najbardziej znany pozostał jednak dzięki pracom tworzonym w nurcie konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej. Twórcę od początku interesowały formy najprostsze, jednak zanim stał się powszechnie uznanym patronem polskiej awangardy, podejmował się działalności na polu sztuki przedstawiającej. Po 1956, już jako dojrzały artysta, zaczął zajmować się wyłącznie abstrakcją, ściśle powiązaną z logiką i analizą matematyczną.

Prezentowany w ramach katalogu relief jest wyjątkowym przykładem twórczości Stażewskiego z lat 60. To właśnie obiekty malarskie z początku tej dekady należą do najrzadszych, a co za tym idzie, najbardziej cenionych i poszukiwanych przez kolekcjonerów prac artysty. O twórczości z tego czasu pisała Krystyna Czerni: „Koniec lat 50. wyznacza kolejny przełom w malarstwie Stażewskiego. Zainteresowany problemem przestrzeni, radykalnie zrywa z płaskością obrazu i wprowadza relief – strukturę pośrednią pomiędzy malarstwem i rzeźbą, odwołującą się zarówno do tradycji ‘architektonów’ i ‘planistów’ Malewicza, jak reliefów Arpa. Początkowo są to proste, monochromatyczne kompozycje zawierające układ kilku precyzyjnie wyciętych form: owalu, prostokąta, charakterystycznej ‘beczki’ lub asteroidu: kwadratu o wklęsłych bokach. Wypukłe, powtarzające się elementy są maksymalnie neutralne. Eliminując kolor, temat i zróżnicowanie kształtów, Stażewski skupia się na problemie ‘stosunków, proporcji, konstrukcji’, buduje jakby teoretyczne modele różnych sytuacji, rozważa warianty możliwych układów. Jak wiele innych etapów jego sztuki, także i ten rządzi się wewnętrzną, logiczną dynamiką. Zaczynając od prostych, białych reliefów artysta wprowadza kolejno dyskretny kolor: szarość, żółć, czasem okleja formy czarno-białym rastrem; stopniowo komplikuje kompozycję, mnożąc kształty i rozmieszczając na płaszczyźnie całe konstelacje wyciętych modułów. Układ elementów sugeruje statyczność albo ruch; równowagę lub poczucie wahania; stabilizację albo przeciwieństwo – wrażenie niepewności. Różna odległość wyciętych form od tła, wprowadzenie ażuru i form negatywowych, wzbogaca dodatkowo kompozycję o element cienia, stwarzając iluzję ruchu i zmienności wyglądu, zależne od punktu obserwacji”. (Krystyna Czerni, H. Stażewski: Kompozycja architektoniczna – ok. 1960, [w:] „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. Henryk Stażewski i abstrakcja geometryczna”, nr 124, 2001, ss. 12-13).

Omawiana kompozycja jak w soczewce skupia dążenia Stażewskiego do „porzucania zagadnień formy” na rzecz „powtarzania jednej formy w różnych układach”, czyli badania wspomnianego przez Czerni problemu „stosunków, proporcji i konstrukcji”. Badaczki i zwłaszcza twórczości

Stażewskiego, Janina Ładnowska i Zenobia Karnicka, autorki dołączonej do pracy ekspertyzy, zwracają także uwagę na zastosowane przez niego zabiegi, które doprowadziły do wyraźniejszego zredukowania i przekształcenia pola obrazowego w porównaniu do reliefów z wcześniejszych lat: „Cała struktura została uwolniona z ram, choć na powierzchni płyty występują jeszcze formy i podziały znane nam z obrazów abstrakcyjnych Henryka Stażewskiego z lat 20 i 30. Tutaj są one wycięte ze sklejk, jedno- lub dwuwarstwowe, naklejone na powierzchni płyty i kolorystycznie skonstrastowane (triada nie-kolorów). Partię dolną wypełnia wzdłuż krawędzi i przez całą szerokość reliefu, geometryczna czarna forma zbliżona do ‘przewróconej literki b’. Wzdłuż lewego boku od góry pojawia się płaska forma szara o wewnętrznej krawędzi esowato wyciętej, przypominająca swym kształtem np. połówkę litery ‘V’. Pozostała powierzchnia płyty, jej boki i krawędzie nałożonych form pomalowane są na biało. W tak ukształtowane pole obrazowe artysta wprowadza całkiem nową strukturę – geometryczny układ form modularnych – przykleja szeregowo identyczne, drewniane, koliste klocki (...). Jest ich tutaj łącznie 27 i są rozmieszczone regularnie, ale poza polem czarnej dolnej figury, po pięć w czterech górnych szeregach i odpowiednio po cztery i trzy w dwóch dolnych. W polu szarej figury mieści się tylko jeden szereg pionowy. Dwa pierwsze klocki w szeregu górnym oraz wszystkie w dwóch dolnych mają powierzchnie frontalne pomalowane na czarno, natomiast boczne na szaro (jeśli występują na szarym tle) lub na biało tak jak powierzchnie pozostałych klocków”. Ładnowska wskazuje na fakt, że ten uporządkowany układ elementów modularnych wprowadza w kompozycję „zaskakujące relacje przestrzenne, barwne, światłocieniowe”.

Prezentowana praca nie była odosobnioną kompozycją budowaną z podobnych elementów modularnych przez Stażewskiego. Również w innych dziełach z początku lat 60. możemy odnaleźć charakterystyczne kołki budujące przestrzeń. Jednymi z najlepszych przykładów porównawczych w tym przypadku mogą być dwa reliefy obecnie znajdujące się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi: w „Reliefie biało-czarnym” z 1964 oraz „Reliefie nr 11” z 1965. W opinii badaczek to sposób opracowania szczegółów, a zwłaszcza niewielkich elementów modularnych zbliża omawiany relief do powyżej wymienionych realizacji. (Janina Ładnowska, opinia na temat pracy Henryka Stażewskiego, Relief biało-czarny z 1960, Łódź 2002). W tym miejscu warto również wspomnieć nietypową „Kompozycję architektoniczną” powstałą około 1960 roku (kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie). Przestrzeń w dziele została zbudowana z trzech powtarzanych elementów modułowych: poziomych listew, białych beczkowatych kształtów, tak charakterystycznych dla działalności artysty oraz wspomnianych wielokrotnie czarnych kołków. Dzięki wydzieleniu poszczególnych partii podłoża kompozycja zyskała wewnętrzną dynamikę i trzy energie zupełnie różne dla każdej z części pracy.



15 †

**HENRYK STAŻEWSKI**  
1894-1988

"Relief nr 35", 1972

akryl, relief, drewno, płyta pilśniowa, 61 x 61 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 36 | 1972 | H. Stażewski'

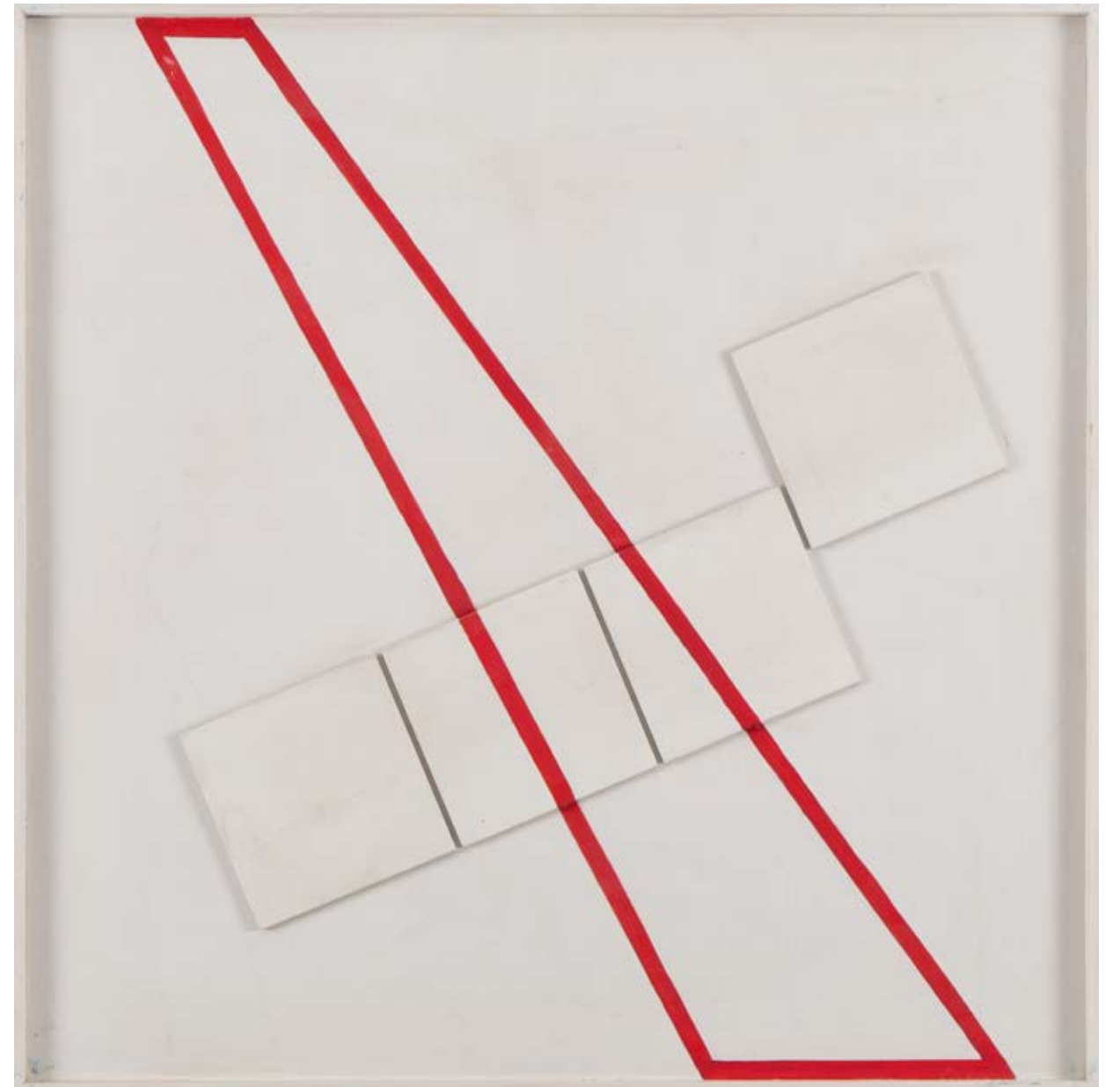
estymacja:  
**200 000 - 300 000 PLN**  
43 000 - 64 000 EUR

**OPINIE:**  
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia (...) jest tym odłamem sztuki, który poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego”.

Henryk Stażewski



# PRZYPADEK I PORZĄDEK

W 1961 w Galerii Krzywe Koło odbyła się niezwykle istotna wystawa prac Henryka Stażewskiego prezentująca cykl białych reliefów, w których pojawiła się charakterystyczna, multiplikowana, wypukła, beczukowata forma. Został wówczas pokazany po raz pierwszy przekrój zjawiska, jakim w twórczości Stażewskiego były reliefy tworzone od początku lat 50. Zanim Stażewski przeszedł fascynację bielą, w jego twórczości dominowały kompozycje o luźnej strukturze zmultiplikowanych elementów oraz wielkiej różnorodności barwnej, a poszczególne formy miały kształty zaczerpnięte ze świata organicznego. W latach 60. Henryk Stażewski zaczął pogłębiać problem barwy. Charakterystyczne dla tego okresu są reliefy pokryte jakby rastrem, dzięki czemu ich powierzchnia dawała optyczny efekt wibrowania. Wydaje się, że cały cykl reliefów, który Stażewski realizował, aż do lat 70. jest ciągłym badaniem i eksperymentowaniem z różnymi układami wizualnymi. Artysta, bazując na podobnych modułach, ale stale zmieniając kompozycje, sprawdzał efekty wizualne, jakie wywołują. Reliefy są zatem formami będącymi na granicy statyczności i dynamiki.

Realizując reliefy, Stażewski badał pojęcia takie jak przypadek i porządek, nadając im wizualną formę. Upodabniał reliefy do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Wykorzystywał, tak jak we wcześniejszych pracach, formy kwadratu, uznając je za najbardziej neutralne. Formy układał w rzędach oddalonych od siebie w jednakowych odstępach. Pod koniec dekady analizy i badania artysty zaowocowały eliminacją kontrastów kolorystycznych, które zastąpiły stopniowe przejścia i gradacja kolorów. Swoją metodę działania opisywał: „Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowej. Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone o małej różnicy. Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (wywiad Wiesława Borowskiego z Henrykiem Stażewskim, katalog wystawy w galerii Foksal, Warszawa 1969). Stopniowa gradacja kolorów była dążeniem artysty do osiągnięcia efektu porządku i spokoju. Według Stażewskiego kontrastowe barwy powodowały podrażnienie siatkówki przez wysiłek, jaki podejmowało oko oglądającego, przeskakując z jednego koloru na drugi.

Prezentowany na niniejszej aukcji relief Henryka Stażewskiego pochodzi z 1972. Był to czas, gdy artysta zaczął wprowadzać zaskakujące rozwiązania. Całość kompozycji zredukowana do najprostszych kształtów geometrycznych tworzy iluzję ruchu osiąganą poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego. Podstawowym modulem pracy są jednolite z tłem kwadraty. Praca pochodzi z czasu, gdy Stażewski ograniczył kolorystykę do bieli, czerni i szarości. Ograniczenie działania koloru sprawiło, że prezentowana praca działa głównie poprzez zakłócenie geometrycznego porządku w postaci odchylenia kwadratów od linii poziomych oraz przesunięć względem siebie. Kompozycje komplikują ponadto wyróżniające się kolorem czerwone linie przecinające płaszczyznę obrazu po ukośnie. W 1976 artysta zanotował: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005).

Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki. Dla niej rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się w ogólny obraz sztuki tego artysty znanego przede wszystkim jako pioniera sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zasiągnął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstrukttywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne.

16 †

**JAROSŁAW KOZŁOWSKI**

1945

**"Zasłona przed ksenofobią", 2002-2005**

akwarela/papier, 185 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAROSŁAW KOZŁOWSKI | "ZASŁONA PRZED KSENOFOBIA" | 2002-5 (akwarela)'  
oraz wskazówka montażowa

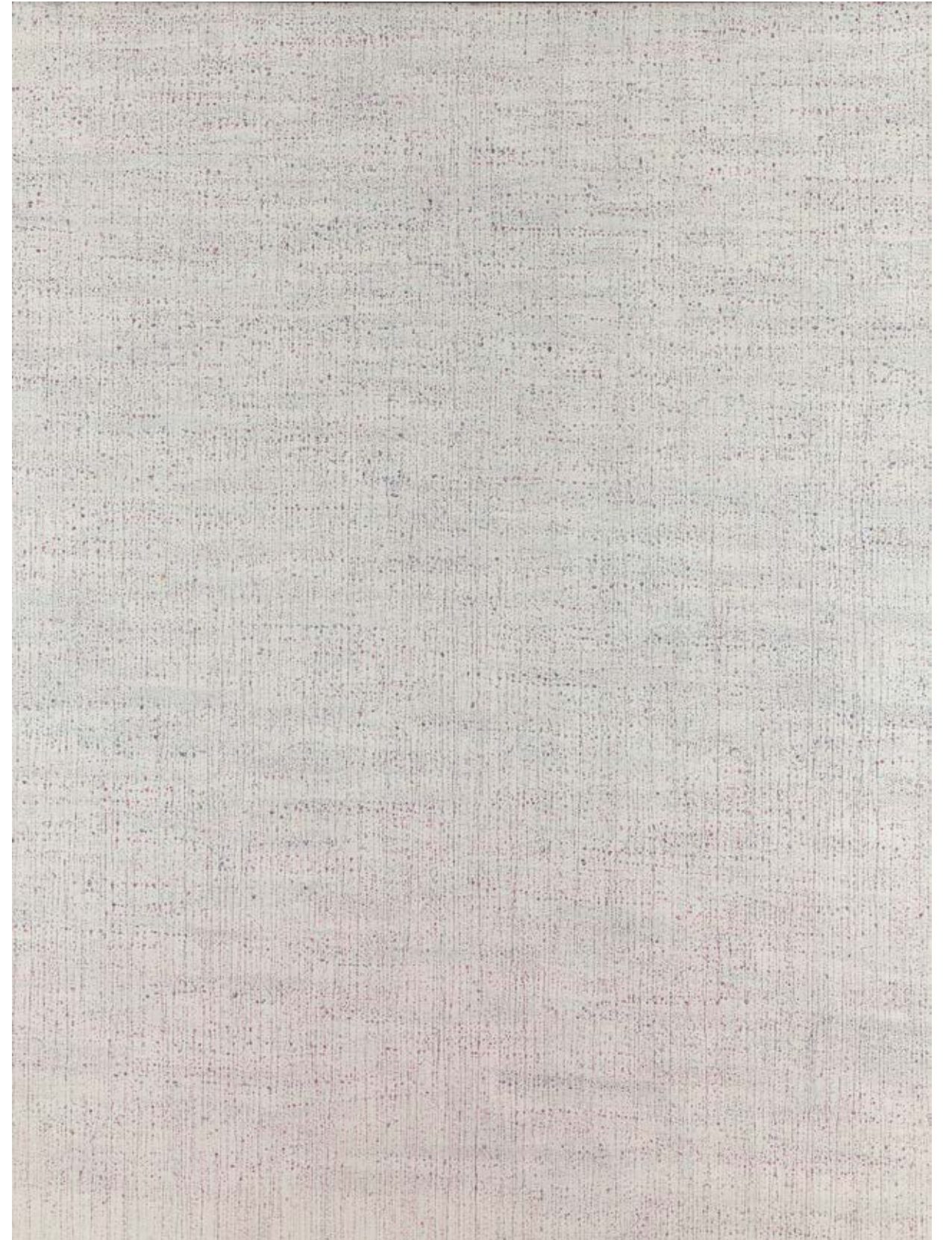
estymacja:

**18 000 - 30 000 PLN**

4 000 - 7 000 EUR

„[Jest to] nowy cykl dwudziestu dwóch dużego formatu 'Zasłon', pomyślanych jako swoista protekcja przed różnego rodzaju przejawami zła. Malowidłu przypisana została zatem intencja praktyczna, w istocie rzeczy ściśle związana z budową i elementarną funkcją każdego obiektu malarskiego: warstwa farby zasłania powierzchnię papieru, na który została nałożona, obraz zasłania fragment ściany, na której został powieszony”.

Jarosław Kozłowski



Jarosław Kozłowski jest uważany za czołowego przedstawiciela sztuki konceptualnej w Polsce. Artysta wypowiada się głównie w formie instalacji z wykorzystaniem różnych mediów, m.in. rysunku, światła, dźwięku, fotografii, przedmiotów. Tworzy ponadto książki artystyczne, prace rysunkowe, fotografie, obrazy oraz wykonuje performance.

Twórczość artysty jest wielowymiarowa i zróżnicowana formalnie. Jarosław Kozłowski zazwyczaj tworzy cyklami, przepracowując różne wątki i tematy, do których często powraca. Przez długi czas był związany z nurtem konceptualizmu. W latach 1963–69 studiował na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Kompozycje z czasów studiów w PWSSP artysta wykonywał z użyciem nietypowych, zgoła nieartystycznych technik asamblażu, które odnosiły się do wszechobecnej w komunistycznej Polsce inwigilacji, ciągłego poczucia bycia obserwowanym oraz związanego z tym niepokoju. Prace tworzone po 1967 najczęściej miały formę instalacji z użyciem rysunku, światła, dźwięku, fotografii, przedmiotów. W późniejszym okresie Kozłowski zainteresował się fenomenem języka jako środka komunikacji. Sztukę Kozłowskiego cechuje ponadto wnikliwe krytyczno-analityczne podejście. W serii prac artysty, która powstała w latach 80., Jarosław Kozłowski podjął się zagadnień związanych z mitem artysty, mitem wolności sztuki, mitem oryginalności itp. Od końca lat 90. tendencja do reagowania oraz przyjmowania postawy wobec faktów współczesnej rzeczywistości stawała się coraz wyraźniej odczuwalna. Wnikliwy i bezpośredni sposób komentowania przemian społeczno-politycznych stał się znamienny dla jego twórczości.

Jarosław Kozłowski opowiadał o zadaniach, jakie według niego stoją przed sztuką współczesną w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem w 2006: „To dla mnie trudne pytanie, ponieważ od pewnego czasu coraz częściej zastanawiam się, czy w epoce totalnie zdominowanej ideologią użyteczności i wymiernych korzyści sztuka w ogóle musi mieć jakieś zadania. I muszę przyznać, że coraz bardziej bliska jest mi idea sztuki, której najwyższą jakością jest bezużyteczność. Wiem oczywiście, że nie da się całkowicie wypreparować sztuki z kontekstów społecznych, politycznych czy kulturowych, ani też z pewnych implikacji ekonomicznych. Te odniesienia obecne są w twórczości wielu artystów, także w moich pracach. Wynikają zazwyczaj z potrzeby określenia własnej postawy wobec niepokojących faktów i zdarzeń w świecie, którego jesteśmy częścią i za który – jako obywatele – ponosimy współodpowiedzialność. I tylko tyle. Bo zgodzimy się chyba również z poglądem, że trudno byłoby przytoczyć przekonujące przykłady praktycznej skuteczności działań artystycznych, ich realnego wpływu na społeczne bolączki czy konflikty polityczne. Chyba że oddamy swoją sztukę w służbę takiej lub innej formacji ideologicznej czy partii, ale wówczas nie mówimy już o sztuce tylko o mniej lub bardziej skutecznej propagandzie” (Jarosław Kozłowski w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem, Jarosław Kozłowski, Zastony/Curtains, Poznań, maj 2006, s. 14).

Prezentowana na aukcji praca „Zastłona przed ksenofobią” należy do cyklu „Zastony”. Prace z tego cyklu, a także dopełniające je „Maski” zostały pokazane w krakowskiej Galerii Starmach w 2006. Były one, jak opowiadał sam artysta, próbą znalezienia schronienia przed różnego rodzaju przejawami zła, zła spersonifikowanego. W przypadku tych wielkoformatowych prac „intencjonalna treść malowidła znajduje uzasadnienie w funkcji, jaką pełni kolorowy pigment wobec białej powierzchni papieru, którą przykrywa. Bardzo ważnym aspektem obu tych cykli są nakładające się na malarskie obrazy wizerunki oglądających je osób, odbite w szybach zabezpieczających akwarele” (Jarosław Kozłowski w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem, Jarosław Kozłowski, Zastony/Curtains, Poznań, maj 2006, s. 18).

# ZASŁONY KOZŁOWSKIEGO

17

**JANUSZ ORBITOWSKI**

1940-2017

"26/03", 2003

akryl, płyta, tektura, relief, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2003 | 26/03 | 80 x 60 cm'

estymacja:

**55 000 - 70 000 PLN**

12 000 - 15 000 EUR

Prezentowana w ramach katalogu praca „26/03” to charakterystyczny przykład twórczości Janusza Orbitowskiego. Kompozycja jest jednobarwnym, białym reliefem i łączy w sobie tradycję op-artu, abstrakcję geometryczną oraz minimalizm. Addytywną strukturę dzieła budują kaskady powtarzających się prostokątnych pól, wypukłości i wgłębień, rytmicznie poprzesuowanych na odcinkach diagonal. Do znaczenia działania trzeciego wymiaru, także gry światła i cienia, przyczynia się redukcja barwy. Konsekwentnie, od przełomu wieków, od podjęcia decyzji o odrzuceniu koloru, Orbitowski tworzy „czyste”, białe reliefy, takie jak prezentowany. Wizualny odbiór formy trójwymiarowego reliefu o najjaśniejszej z barw – zrównoważonej mieszaniny barw prostych – w głównej mierze opiera się na kontraście pomiędzy światłem i cieniem zarysu kompozycji.



„Janusz Orbitowski (...) najbardziej upodobał sobie biel – symbol czystości, wynik przemyślanych redukcji i cel ascezy. Już w połowie lat siedemdziesiątych pojawiły się pierwsze białe reliefy artysty, ale jeszcze z listewek nakładanych na obraz skośnymi wiązkami, co podkreślało przestrzenność i dynamikę tych kompozycji. Potem kilkakrotnie jeszcze powracał ów zamysł obrazów czysto białych, w których szczególnie istotną rolę odgrywa światło, rysując jasną kreską odbicia krawędzi form reliefu i po przeciwnej stronie ciemną kreską ich cień. W roku 2000 zdecydował twórca nie sięgać już więcej po jakąkolwiek barwę poza bielą.

Z tego okresu twórczości Orbitowskiego, z 2002 roku pochodzą prace malarskie przedstawione na naszej wystawie. Wszystkie budowane są z małych, kilkucentymetrowych prostokątów jak cegiełki, zestawionych w rytmiczne frazy układów geometrycznych. Usytuowane szeregowo w poziome rzędy jak znaki pisma, tworzą na płaszczyźnie tła zwarte i zawsze diagonalnie ukształtowane kolumny. Niekiedy jako wyłączone elementy kompozycyjne obrazu. Kiedy indziej towarzyszą im dodatkowo, ożywiające białą przestrzeń podłoża, pojedyncze prostokątne wypukłości. Czasem też, nadal zachowując ten sam kształt i te same wymiary quasi-cegiełek, występuje w tych białych obrazach relief wklęsły.

Zdawać by się mogło, że powtarzalność achromatycznej barwy i podobieństwo struktur, z których tworzona jest omawiana kompozycja, czynią je monotonnymi i odbierają im atrakcyjność. Tak jednak nie jest. Te białe obrazy różnią się między sobą. Występują na nich rytmy przyspieszone i zwolnione, rytmy zagęszczone i rozluźnione, układy skłaniające się ku symetrii i wyraźnie asymetryczne.

Co zadziwiające dla uważnego obserwatora tych prac, należących w sposób oczywisty do nurtu sztuki operującej geometrią – to wyczuwalny jej związek z inspiracją naturą. Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liściu grabu. Jednak ten związek z przyrodą jest nieporównywalnie silniejszy niż w malarstwie – w rysunkach Orbitowskiego. Jego prace na białym papierze, budowane czarnym tuszem, bardzo cienkimi kreskami, są tak subtelne, tak delikatne, jakby były utkane z mgły. Ukształtowane z nich nieregularne formy wyłaniają się fragmentarycznie z przestrzeni, albo odwrotnie: zdają się w niej rozplątać i zanikać. Skojarzenia roślinne nasuwają się nieodparcie. Ze szpilkową gęstością łodygi skrzypu, z misterną strukturą liścia paproci czy ulotnością puchu dmuchawca. Wokół osi kompozycyjnych rysunków kreski są zagęszczone, więc pociemniałe, im dalej od nich – jaśniejsze, na krańcu form postrzępione i wtapiające się w tło. Bywają sprowadzone lub wręcz zamknięte w jajowatą formę owalu.

Te rysunki artysty w sposób oczywisty należą także, mimo niezaprzeczalnej więzi z naturą, do sztuki nurtu geometrii. Wskutek zawartych w niej czynników zarówno natury, jak i matematyki twórczość Orbitowskiego oddziałuje wielorako. Ład, równowaga i harmonia, właściwe geometrii, darzą poczuciem porządku, spokoju i wyciszenia; asocjacje z przyrodą niosą klimaty zmienności, nieuchwytności i poetyki.

Sztuka Janusza Orbitowskiego – chłodna i ascetyczna, w sposób w pełni uzasadniony kwalifikowana do kategorii abstrakcji geometrycznej, jest równocześnie nasycona ciepłem emocji. Jest piękną, achromatyczną opowieścią o trwałości i przemijaniu”.

Bożena Kowalska, tekst towarzyszący indywidualnej wystawie prac artysty pt. „Teraz” w Galerii Artemis, Kraków 2015, s. n1b



18 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

"Titanic XIV", 2008

akryl/plótno, 147 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "TITANIC XIV" 2008 ROK | ACRYL | 147 x 147 cm'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 000 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Nie tworzę fikcji. Niech Pani zobaczy, jak faluje las, jak kłonią się zboża. Linearnie. Natura związała mi się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia. Linia stanowi ślad mojego myślenia”.

Jan Dobkowski



19 †

**RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

"Obszar 33", 1970

akryl, relief, drewno, płyta, 100 x 100 x 11 cm  
datowany i opisany na nalepce autorskiej p.d.: 'OBSZAR 33: Penetracja przestrzeni realnej z elementami o różnej wysokości i oraz wylosowanej strefie zagęszczenia. Zmienna losowa: Tabela i kostka do gry. Akryl, Drewno, 100 x 100 cm. 1970 r.'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na ramie: 'WINIARSKI 1970 ACRYL, WOOD 100 x 100 cm'  
na odwrociu nalepka z opisem pracy oraz szkic pomocniczy

estymacja:

**700 000 - 800 000 PLN**

148 000 - 169 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

Ryszard Winiarski



Prezentowana w katalogu praca to wybitny przykład twórczości Ryszarda Winiarskiego z lat. 70. – najważniejszej i najbardziej cenionej dekady w oeuvre artysty. Obiekty przestrzenne i reliefy stanowią jeden z ważniejszych obszarów jednorodnej i spójnej formalnie twórczości tego twórcy. Jego pierwsze prace realizowane od połowy lat 60. miały charakter dwuwymiarowych kompozycji na płótnie, szczelnie wypełnionych siatką czarnych i białych kwadratów. To, które pole zostało pokryte czarną, a które białą farbą, było określane przez artystę na podstawie przypadkowego rzutu kostką lub monetą. Winiarski wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale samo działanie, prowadzące do powstania faktu materialnego, czyli dzieła. Dla artysty clou działalności twórczej było więc przesunięcie w stronę myśli artysty, konceptu i aktu twórczego a same dzieła powstawały niejako „przy okazji”.

Winiarski, zachowując pierwotne założenia twórcze, stopniowo rozszerzał je o nowe możliwości, dodając między innymi trzeci wymiar. Doprowadziło to do realizacji szczególnie ciekawych i wyjątkowych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować trójwymiarowe artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich, cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Bożena Kowalska: „już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty ukształtowane losowo z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacje przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 12).

Dla Ryszarda Winiarskiego wprowadzenie dodatkowego czynnika kształtującego realną formę własnej sztuki – aktywność widzów i partycypację – doprowadziła do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w 'salon gier', jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”.

Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki. Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykły cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Gorinchem w Holandii, gdzie z ziemi wynurzały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześciąt i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chełmnie: artysta ulokował w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni.

Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej – była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.



20 †

## JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Lumina-Warm", 1990

akryl/ płótno, 247 x 176,8 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 90'

opisany i datowany na blejtramie na odwrociu: "LUMINA - WARM" 1990

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

169 000 - 253 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

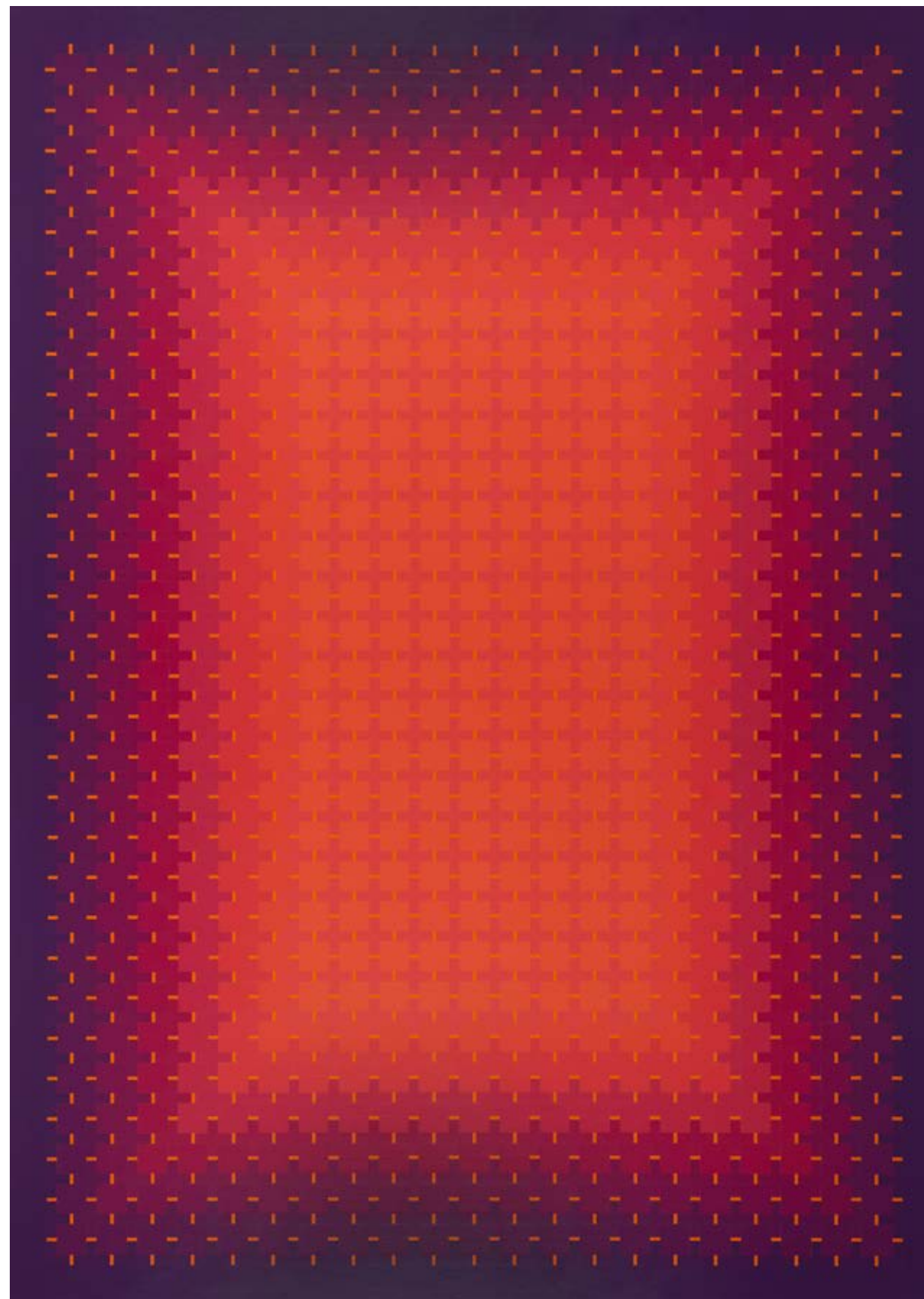
**WYSTAWIANY:**

Julian Stańczak. From life, Mitchell-Innes & Nash, Nowy Jork, 30.10-6.12.2014

**LITERATURA:**

Rudolf Arnheim, Harry Rand, Robert J. Bertholf, Julian Stańczak. Decades of light, Buffalo 1990, ss. 136 (il.), 137

Julian Stańczak. From life, Mitchell-Innes & Nash, katalog wystawy, Nowy Jork, poz. kat. 26 (il.)



**„NIE UWAŻAM SIĘ ZA ‘OJCA OP-ARTU’ I NIENAWIDZIŁEM TYTUŁU  
MOJEJ PIERWSZEJ INDYWIDUALNEJ WYSTAWY W NOWYM JORKU.  
ZSZOKOWAŁA MNIE TERMINOLOGIA ‘MALARSTWA OPTYCZNEGO’,  
KTÓRA UMNIEJSZA POWADZE ARTYSTYCZNEGO POSZUKIWANIA,  
CIĘŻKIEJ PRACY I TWÓRCZYCH PRZEKONAŃ - NIEZALEŻNIE  
OD WIZUALNEJ FORMY, KTÓRĄ MOŻE PRZYWODZIĆ.  
MARTHA JACKSON UŻYŁA TEGO TERMINU W CHARAKTERZE  
MEDIALNEJ PROWOKACJI - JAKŻE SKUTECZNEJ! (...)  
SZTUKA OPTYCZNA ISTNIEJE OD TYSIĄCLECI I STANOWI  
WYRAZ WIZUALNYCH POSZUKIWAŃ LUDZKIEJ PERCEPCJI.  
Z UPŁYWEM LAT NAUCZYŁEM SIĘ AKCEPTOWAĆ TĘ TERMINOLOGIE  
I ZAADAPTOWAŁEM DO NIEJ MOJĄ WŁASNĄ FILOZOFIĘ.  
TERAZ OP-ART TO TYLKO NAZWA”.**

JULIAN STAŃCZAK

Julian Stańczak to polski malarz mieszkający na stałe w Stanach Zjednoczonych. To również jeden z pionierów amerykańskiej sztuki optycznej, obok takich artystów jak Victor Vasarely, Frank Stella, Gene Davis i Fangor.

W 1964 w prestiżowej galerii Marthy Jackson została zorganizowana wystawa pod znanym tytułem „Optical Paintings”, na której zaprezentowano po raz pierwszy w Nowym Jorku prace Juliana Stańczaka. Nazwa wystawy została wymyślona przez samą galerzystkę i pomimo oporów artysty, określenie to niezwykle trafnie oddało charakter prezentowanych obrazów. W recenzji wystawy, opublikowanej na łamach Arts Magazine, artysta i krytyk sztuki Donald Judd podchwycił określenie Marty Jackson, opisując obrazy Juliana Stańczaka jako „Op art”. Określenie to zostało przyjęte przez krytyków i historyków sztuki jako termin określający nowy nurt artystyczny, w ramach którego malarze posługują się abstrakcyjnym językiem, skupiając się przede wszystkim na kształtach geometrycznych oraz tworząc iluzje optyczne. Sam Stańczak preferował termin ukuty przez Josefa Albersa, „perceptual art”, czyli wskazywałby na generowanie nowych i nieoczywistych sposobów percepcji i kładł większy nacisk na proces odbioru wynikający ze specyfiki dzieła, a nie tylko z fizycznych warunków ludzkiego zmysłu wzroku. Artysta, pozostając w orbicie sztuki określanej terminem op-art, wypracował w jej ramach bardzo indywidualny styl, którego najistotniejszym wyróżnikiem pozostaje niebywała wrażliwość na kolory i ich wzajemne relacje.

Julian Stańczak zaczął konstruować kompozycje z pulsujących kolorami linii, tworzącymi złudzenia optyczne w 1960. Była to suma zarówno ówczesnych, jak i wcześniejszych doświadczeń – naznaczonych niezliczonymi podróżami. Zanim artysta przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie osiągnął niezaprzeczalny sukces, jako nastolatek został deportowany na Syberię w trakcie II wojny światowej. Na skutek opisanych wydarzeń stracił władzę w prawej ręce. Wydarzenia wojenne odcisnęły piętno na artyście, a także w znacznym stopniu wpłynęły na jego sztukę. Dopiero w 1942 po uzyskaniu amnestii Stańczak udał się wraz z rodziną na południe. W trakcie wyprawy odwiedził m.in. Pakistan czy Indie. Następnie został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Ugandzie. Tamtejsze krajobrazy, a przede wszystkim kolorystyka natury, miały znaczący wpływ na późniejszą malarską twórczość artysty. Jak wspominał sam twórca: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebiesko-zielonego lub czarnego. To były przepyszne barwy czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Najważniejszą decyzją dla późniejszej twórczości artysty była przeprowadzka oraz osiedlenie się na stałe w Stanach Zjednoczonych. W latach 60. artysta żył pomiędzy Cleveland, gdzie mieszkał, a Cincinnati, gdzie pracował jako wykładowca na tamtejszej uczelni. Malarza inspirowało obserwowanie zbliżającej się linii horyzontu, geometrycznych, falujących układów pól, zmieniającej się barwy nieba. Choć mogły być postrzegane jako dość dosłowne, obrazy te otworzyły drogę do abstrakcji, w których artysta zgłębiał zależności koloru, światła i linii. W 1965, dla zwiększenia precyzji i ostrości linii, Stańczak zaczął używać taśmy do aplikacji farby. Zabieg ten wyeliminował także ekspresyjność indywidualnego, malarskiego gestu. Takie przełożenie akcentu na emocjonalność, personalny i refleksyjny odbiór dzieła przez widza, było dla Stańczaka bardzo istotne w kreowaniu własnej wizji malarstwa.



21 †

## JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

#12, 1969

akryl/płyta, 61 x 61 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stanczak 1969'

na odwrociu naklejki galeryjne z Galerie Denise René/Hans Mayer oraz D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery w Nowym Jorku

estymacja:

**150 000 – 200 000 PLN**

32 000 – 43 000 EUR

### POCHODZENIE:

Galerie Denise René – Hans Mayer, Düsseldorf (do 1978)

kolekcja prywatna, RFN

D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork

Desa Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

### WYSTAWIANY:

Julian Stańczak, Galerie Denise René – Hans Mayer, Düsseldorf, 29.05–8.07.1970

„Op Out of Ohio: 'Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s'”, D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery,

Nowy Jork, 15.04–3.09.2010

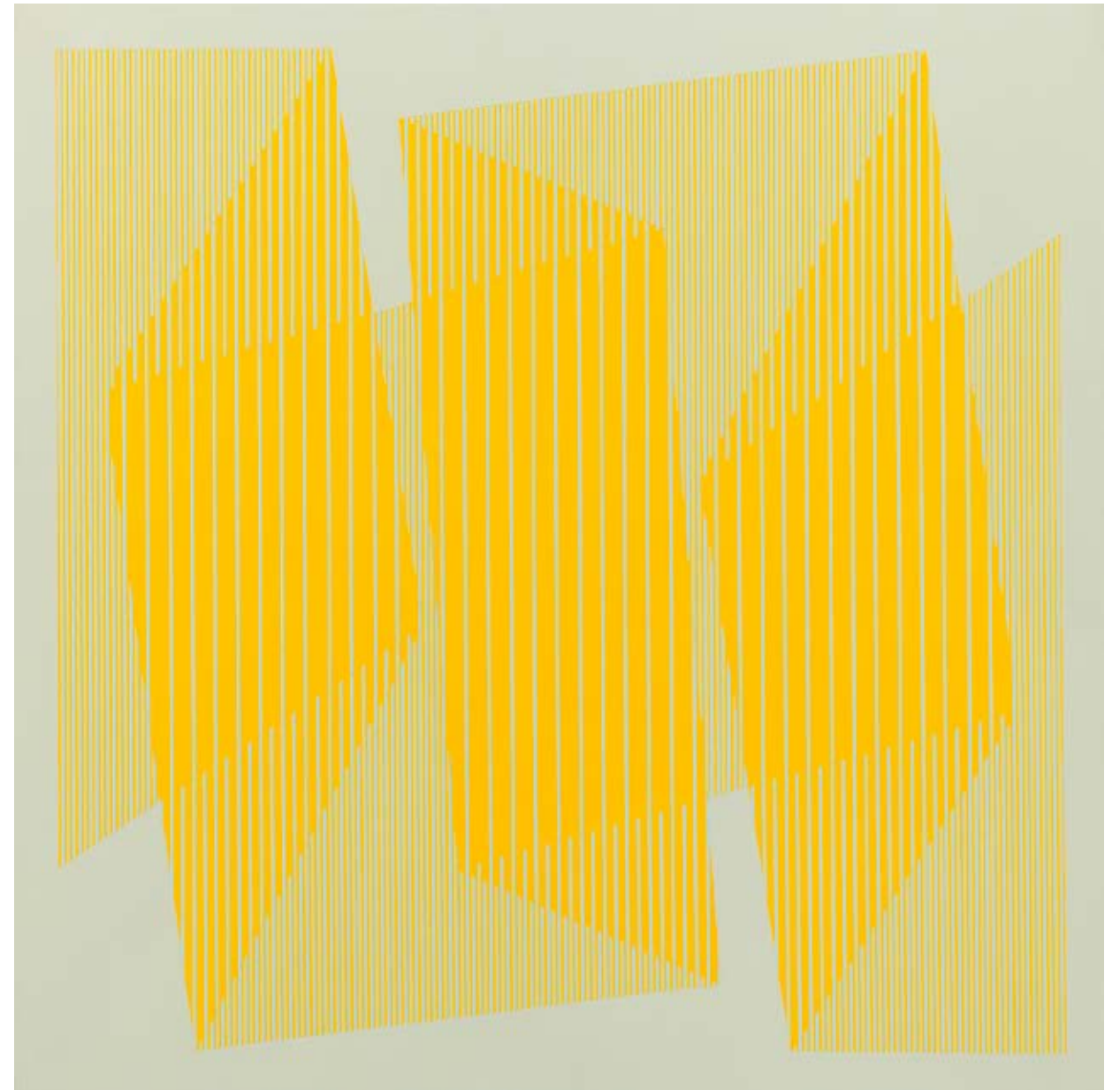
### LITERATURA:

Op Out of Ohio: Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s, katalog wystawy, D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery, Nowy Jork, s. 28 (il.)

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 179 (il.)

„Moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść 'normalne' życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów”.

**Julian Stańczak**



22 †

**TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY**

1935

"D-109", 1966

akryl/płótno, 142 x 142 cm  
na odwrociu nalepka z opisem pracy z galerii D. Wigmore Fine Art, Inc. oraz nalepka Kootz Gallery

estymacja:

**250 000 - 400 000 PLN**

53 000 - 85 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Kootz Gallery, Nowy Jork

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

„Tadasky: Expanding Visions, 1964-1970”, Galeria D. Wigmore, Nowy Jork, 8.09-5.10.2021

„Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi”.

Tadasky





# HIPNOTYCZNE OKRĘGI TADASKY'EGO

Tadasky, czyli Tadasuke Kuwayama, to jeden z najważniejszych twórców sztuki optycznej. Kuwayama dorastał w miejscowości Nagoya w Japonii. Jego ojciec przez lata pracował jako budowniczy świątyni Shinto, co zaważyło zarówno na twórczości malarza, jak i sposobie postrzegania sztuki i samego procesu tworzenia.

Do Stanów Zjednoczonych po raz pierwszy przyjechał w 1961. Wówczas rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a później w Brooklyn Museum Art School. Od lat 60. rozwijał swój własny, indywidualny język artystyczny w obrębie rodzącego się nurtu sztuki optycznej. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w Kootz Gallery w Nowym Jorku w 1965 i w tym samym roku jego prace zostały zaprezentowane podczas słynnej ekspozycji The Responsive Eye w Museum of Modern Art. Nowojorska instytucja zakupiła do swojej stałej kolekcji dwa płótna Japończyka i od tego momentu jego kariera potoczyła się w zaskakująco szybkim tempie. Po wystawie Kinetic and Optic Art Today w Galerii Albright-Knox prace Tadasky'ego zaczęły być jednym z najbardziej pożądanym obiektów artystycznych w wielu prestiżowych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach sztuki. Dziś jego koncentryczne, pulsujące wielobarwnymi liniami koła znajdują się między innymi w Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts, Harvard Art Museums w Cambridge, Indianapolis Museum of Art, Krannert Art Museum na Uniwersytecie w Illinois, Museum of Fine Arts w Houston, University of Iowa Museum of Art, University of Virginia Art Museum, Yale University Art Gallery, Museo de Arte Contemporáneo w Buenos Aires oraz w licznych galeriach w Japonii.

Tadasky tworzył z myślą o dziełach uniwersalnych i ponadczasowych. We wczesnych latach 60. opracował specjalną maszynę, dzięki której z łatwością, pietyzmem i sobie tylko właściwym spokojem mógł realizować wyjątkowe prace, które stały się emblematem jego twórczości. Stworzył wówczas nową technikę malarską, która pozwoliła mu na osiągnięcie formalnej perfekcji. Zainspirowany kołem garncarskim malarz zbudował obrotową sztalugę, wykonaną z drewnianych desek konstrukcję przykrył niewielką ławką, na której siadał niezmiennie od dekad i w ten sam sposób maluje idealnie równe, okrągłe linie. Do nakładania kolejnych warstw farby posługiwał się pędzlami do tradycyjnej japońskiej kaligrafii. W wywiadzie udzielonym stacji telewizyjnej Hallmark Tadasky przyznał, że dla niego malarstwo jest formą medytacji, odpoczynku i relaksu. Gdy maluje, czuje się najbliższym swojego wewnętrznego „ja”.

Lata 60. stanowią dla kolekcjonerów najważniejszy okres twórczości Tadasky'ego. To właśnie z tej dekady, a dokładnie z 1966, pochodzi kompozycja „D-109”, prezentowana w niniejszym katalogu. Dla Daniela Kuspita hipnotyzujące koła realizowane przez Tadasky'ego przypominają swoim kształtem mandalę. W jednym z tekstów krytyk przywołał również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky'ego a usypianiem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów – był nim właśnie ów duchowy charakter procesu tworzenia, drobiazgowość i pełna spokoju wrażliwość. Kuwayama zaznaczał, że jego fascynacja prostotą i geometrią wywodziła się ze środowiska, w którym wzrastał. Świątynie Shinto – z którymi obcował ze względu na profesję ojca – były niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów. „Ich kształt był wypracowywany i redefiniowany przez kolejne generacje. Wywarło to na mnie wielkie wrażenie. Niezwykle cenię japońską tradycję za respektowanie umiejętności i szanowanie rzemiosła. To jest również bardzo ważną częścią mojej pracy i osobowości” – mówił Tadasky.

23 †

## VICTOR VASARELY

1906-1997

"TRIDIM-F", 1968

akryl/ płótno, 260 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vasarely - I "TRIDIM - F" | 260 x 140 | 1968 | Vasarely'

estymacja:

**600 000 - 1 000 000 PLN**

127 000 - 211 000 EUR

### POCHODZENIE:

Galeria Denise René, Paryż

Galeria Veranneman, Kruishoutem

Galeria Maruani & Noirhomme, Knokke-le-Zoute

Sotheby's Paryż, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

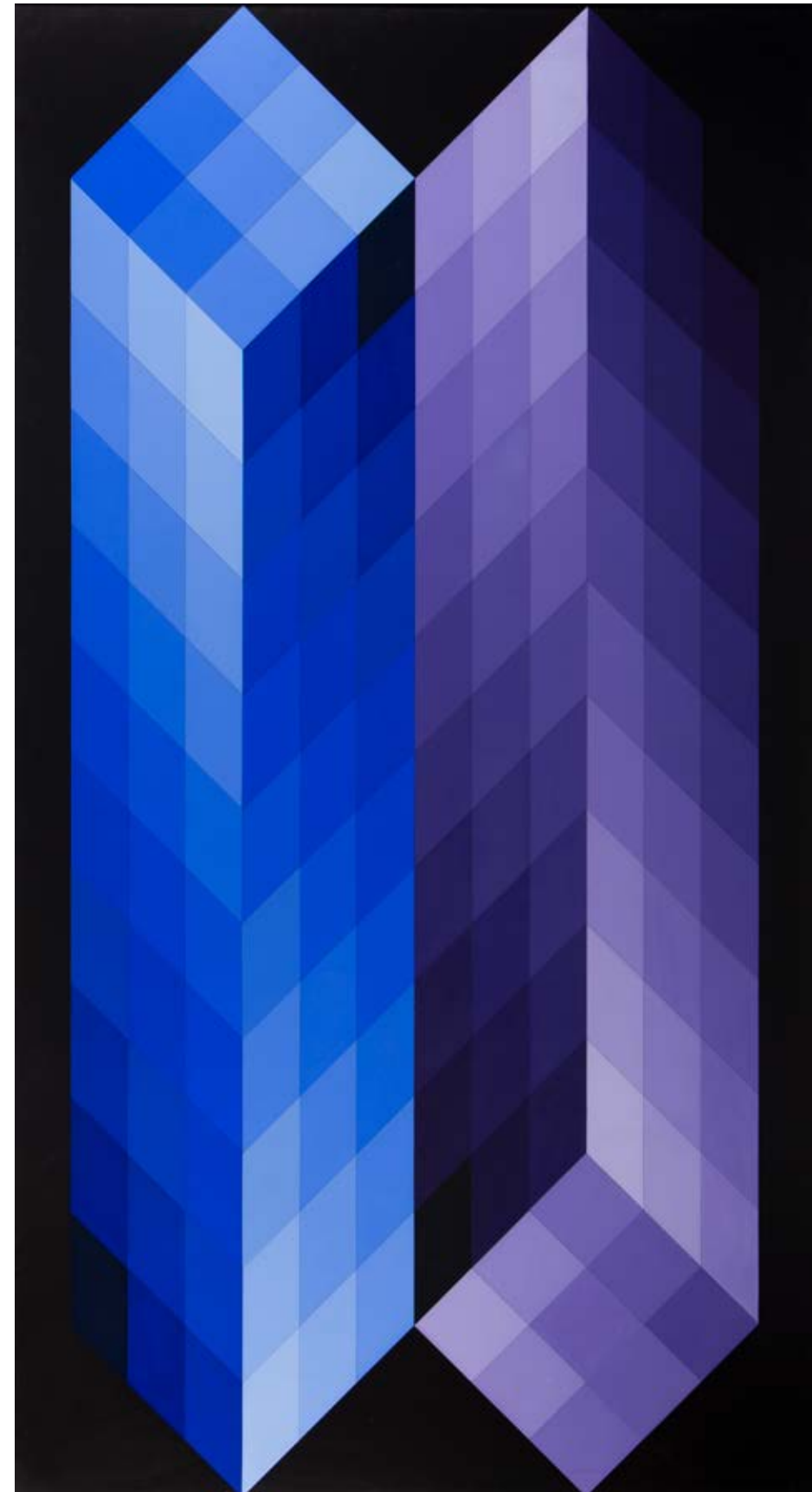
„Vasarely, Polychromies Multidimensionnelles”, Galerie Denise René, Paryż, marzec-kwiecień 1970

„Vasarely”, Galerie Veranneman, Kruishousem, lata 70.

### LITERATURA:

Vasarely, Polychromies Multidimensionnelles, katalog wystawy, Paryż 1970, s. niłb. (il.)

Vasarely II, Marcel Joray, Neuchâtel 1970 (il.)



# ATELIER VASARELY

W latach 60., u szczytu swojej kariery, Vasarely stworzył „Alfabet plastyczny”, który był symbolicznym zestawem składającym się z figur geometrycznych i kolorów. Znajdowało się w nim 15 form opartych na różnych wariacjach koła, trójkąta i kwadratu, każda z nich natomiast była reprezentowana w 20 różnych odcieniach. Alfabet Vasarelyego, dzięki mnogości rozwiązań, był nieskończonym ciągiem możliwości kompozycyjnych i kolorystycznych. Tendencje te można obserwować w kompozycjach malarskich artysty, w których niejednokrotnie pojawia się ten sam układ, różniący się jedynie wykorzystanymi barwami. Op-artowe prace Victora Vasarelyego, „ojca” tego nurtu w sztuce, wyróżniają się niezwykle płaską powierzchnią. By osiągnąć swój cel tworzenia złudzeń optycznych u widza, artysta musiał ograniczyć się do perfekcyjnie wypracowanych, niczym wyciętych nożem geometrycznych plam barwnych. Wiele z dzieł Vasarelyego wyróżnia się również matowością powierzchni, która nie tylko podkreśla głębię wykorzystanego koloru, ale też pochłania światło. Dbałość o nienaganną jakość wykonania prac podkreślano w atelier artysty. Najlepszym przykładem może być znajdująca się na odwrocie prezentowanej pracy nalepka, z której możemy przeczytać: „Prezentowane dzieło zostało przekazane państwu w nienagannym stanie. Powierzchnia powinna być chroniona przed wszelkimi urazami mechanicznymi i zabrudzeniami. Należy zachować uważność przy obchodzeniu się z obrazem, od momentu przyjęcia państwo odpowiedzialni są za stan dzieła. Zrzekamy się wszelkiej odpowiedzialności za uszkodzenia wyrażone poza atelier i nie podejmujemy się prac konserwatorskich”.

# GALERIE DENISE RENÉ

Pierwsza ważna wystawa indywidualna Victora Vasarelyego miała miejsce w Galerii w Denise René Paryżu w 1944. Jak pisała o tym miejscu Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, promowano tam abstrakcję geometryczną. Za cel prowadząca galerię przyjęła wprowadzenie „jasności, stabilności i ładu” jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej. W kontrze znajdowała się powojenna scena artystyczna we Francji, zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści”. Denise, okrzyknięta w późniejszych latach „papieżką abstrakcji”, podjęła decyzję o otwarciu galerii sztuki po spotkaniu Vasarelyego w 1939. Miało to miejsce w kultowej już kawiarni Café de Flore znajdującej się w okolicy Saint-Germain-des-Prés. Inaugurująca działalność wystawa „Rysunki i kompozycje Vasarelyego” okazała się ogromnym sukcesem, który pociągnął za sobą awangardowe działania Denise w kolejnych latach. Galerzystka skupiała się głównie na pokazywaniu sztuki kinetycznej i optycznej, w szczególności promując artystów tworzących przed wojną oraz pochodzących ze wschodniej Europy. To w progach Galerii otwarto również pierwszą wystawę Pieta Mondriana w Paryżu (1957). Później rozszerzyła swoją działalność, a jej galeria stała się synonimem nowoczesności i miejsca eksponującego sztukę nieprzedstawiającą. Na przełomie lat 60. i 70. Denise otworzyła kolejne siedziby w Nowym Jorku i Düsseldorfie. Warto też nadmienić, że właścicielka galerii była jedną z głównych organizatorek kultowej ekspozycji „The Responsive Eye” w 1965.

24 †

**RICHARD ANUSZKIEWICZ**

1930-2020

"Reflection IV-Red", 1979

akryl, szablon/papier naklejony na płytę, 205 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ A. P. 2/15 1979'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '34 | RICHARD ANUSZKIEWICZ-1979' oraz pieczęć autorska  
ed. A.P. 2/15

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

9 000 – 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

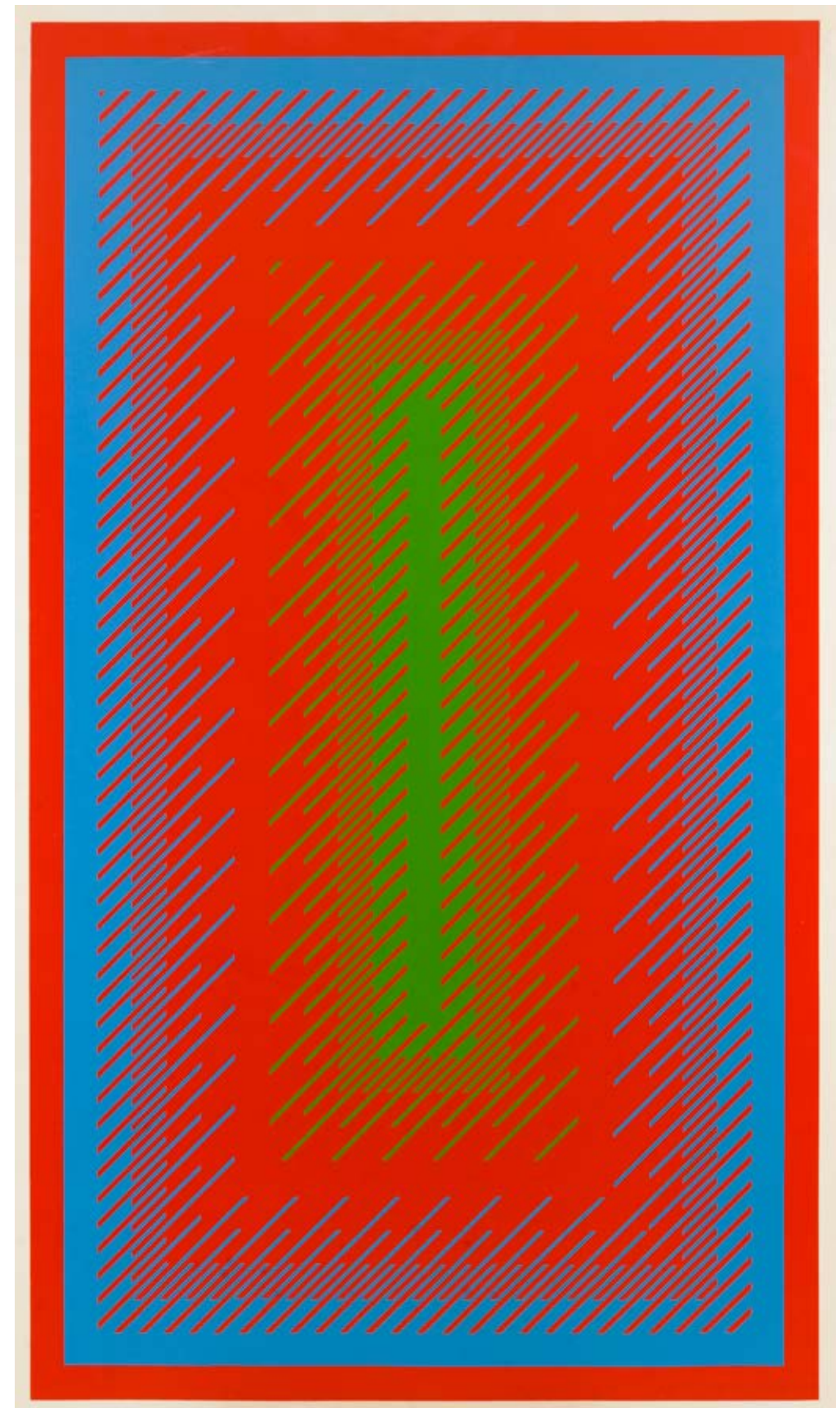
Editions Lassiter-Meisel, Nowy Jork

dom aukcyjny Hindman, USA, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej”.

Richard Anuszkiewicz



25 †

**RICHARD ANUSZKIEWICZ**

1930-2020

"Apian's Quadrant", 1961

olej/plótno, 86 x 61 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1961'

na odwrociu naklejka własnościowa z kolekcji państwa Brooks Walker oraz naklejki z zagranicznych domów aukcyjnych

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 64 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria The Contemporaries, Nowy Jork (zakup po wystawie)

kolekcja państwa Brooks Walker, Nowy Jork

kolekcja Marjory W. Walker, San Francisco

Dom Aukcyjny Butterfield & Butterfield (obecnie Bonhams), San Francisco, 23.11.1997

kolekcja prywatna, Floryda

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (od 2001 roku)

Dom Aukcyjny Christie's, 09.05.2012

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2017

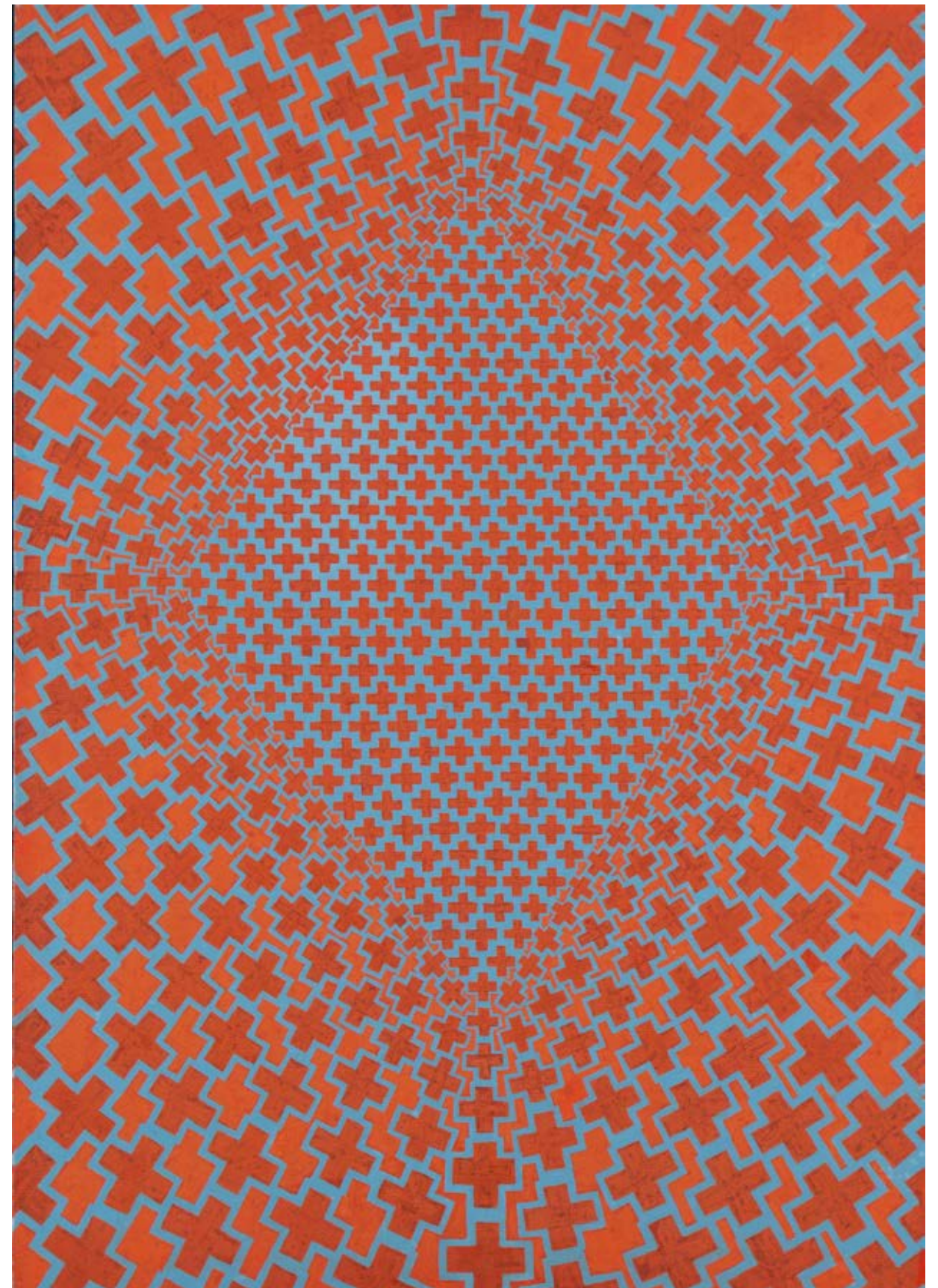
kolekcja prywatna, Warszawa

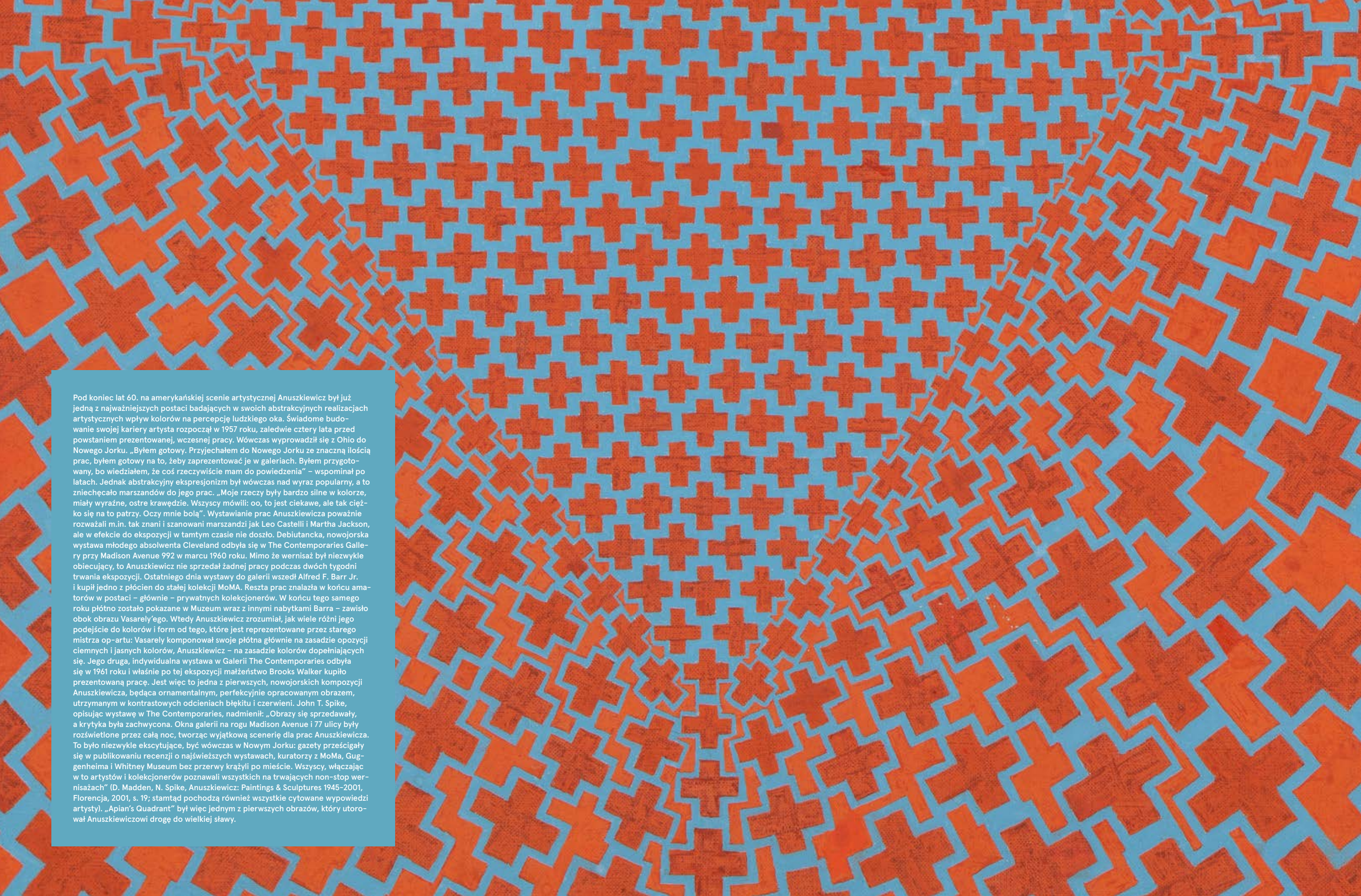
**WYSTAWIANY:**

The San Francisco Collector, M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco, 1965

**LITERATURA:**

David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings & Sculptures 1945-2001, Florencja, 2001, poz. kat. 1961.1., s. 129





Pod koniec lat 60. na amerykańskiej scenie artystycznej Anuszkiewicz był już jedną z najważniejszych postaci badających w swoich abstrakcyjnych realizacjach artystycznych wpływ kolorów na percepcję ludzkiego oka. Świadome budowanie swojej kariery artysta rozpoczął w 1957 roku, zaledwie cztery lata przed powstaniem prezentowanej, wczesnej pracy. Wówczas wyprowadził się z Ohio do Nowego Jorku. „Byłem gotowy. Przyjechałem do Nowego Jorku ze znaczną ilością prac, byłem gotowy na to, żeby zaprezentować je w galeriach. Byłem przygotowany, bo wiedziałem, że coś rzeczywiście mam do powiedzenia” – wspominał po latach. Jednak abstrakcyjny ekspresjonizm był wówczas nad wyraz popularny, a to zniechęcało marszandów do jego prac. „Moje rzeczy były bardzo silne w kolorze, miały wyraźne, ostre krawędzie. Wszyscy mówili: oo, to jest ciekawe, ale tak ciężko się na to patrzy. Oczywiście mnie bołą”. Wystawianie prac Anuszkiewicza poważnie rozważali m.in. tak znani i szanowani marszandzi jak Leo Castelli i Martha Jackson, ale w efekcie do ekspozycji w tamtym czasie nie doszło. Debiutancka, nowojorska wystawa młodego absolwenta Cleveland odbyła się w The Contemporaries Gallery przy Madison Avenue 992 w marcu 1960 roku. Mimo że wernisaż był niezwykle obiecujący, to Anuszkiewicz nie sprzedał żadnej pracy podczas dwóch tygodni trwania ekspozycji. Ostatniego dnia wystawy do galerii wszedł Alfred F. Barr Jr. i kupił jedno z płócien do stałej kolekcji MoMA. Reszta prac znalazła w końcu amatorów w postaci – głównie – prywatnych kolekcjonerów. W końcu tego samego roku płótno zostało pokazane w Muzeum wraz z innymi nabytkami Barra – zawisło obok obrazu Vasarely'ego. Wtedy Anuszkiewicz zrozumiał, jak wiele różni jego podejście do kolorów i form od tego, które jest reprezentowane przez starego mistrza op-artu: Vasarely komponował swoje płótna głównie na zasadzie opozycji ciemnych i jasnych kolorów, Anuszkiewicz – na zasadzie kolorów dopełniających się. Jego druga, indywidualna wystawa w Galerii The Contemporaries odbyła się w 1961 roku i właśnie po tej ekspozycji małżeństwo Brooks Walker kupiło prezentowaną pracę. Jest więc to jedna z pierwszych, nowojorskich kompozycji Anuszkiewicza, będąca ornamentalnym, perfekcyjnie opracowanym obrazem, utrzymanym w kontrastowych odcieniach błękitu i czerwieni. John T. Spike, opisując wystawę w The Contemporaries, nadmieniał: „Obrazy się sprzedawały, a krytyka była zachwycona. Okna galerii na rogu Madison Avenue i 77 ulicy były rozświetlone przez całą noc, tworząc wyjątkową scenę dla prac Anuszkiewicza. To było niezwykle ekscytujące, być wówczas w Nowym Jorku: gazety prześcigały się w publikowaniu recenzji o najnowszych wystawach, kuratorzy z MoMA, Guggenheima i Whitney Museum bez przerwy krążyli po mieście. Wszyscy, włączając w to artystów i kolekcjonerów poznawali wszystkich na trwających non-stop wernisażach” (D. Madden, N. Spike, Anuszkiewicz: Paintings & Sculptures 1945–2001, Florencja, 2001, s. 19; stamtąd pochodzą również wszystkie cytowane wypowiedzi artysty). „Apian's Quadrant” był więc jednym z pierwszych obrazów, który ugotował Anuszkiewiczowi drogę do wielkiej sławy.

26 †

## ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Progresywny-wertykalny", 2006

akryl/tektura na płycie, 100 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | PROGRESYWNY W | PŁYTA, AKRYL 100 X 50 | 2006'  
na odwrociu stempel artysty

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

6 000 - 8 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972-2016”, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 2.04-12.06.2016

**LITERATURA:**

Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972-2016, katalog wystawy, [red.] Krystyna Knapik, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2016, s. 80 (il.)

Andrzej Gieraga jawi się jako twórca niezwykle konsekwentny, który stale podąża raz obraną ścieżką artystyczną polegającą na stopniowej redukcji środków. Charakter jego prac ulegał przemianom przez wszystkie dekady twórczości. Wczesne prace, te z lat 70. oraz 80., były dramatyczne, mroczne, dynamiczne. Budziły niepokój i wprowadzały w atmosferę grozy. Jego styl zaczął się zmieniać pod koniec II połowy lat 80. Do swych kompozycji zaczął wprowadzać geometryczne kształty, zrezygnował też z ograniczania się do achromatycznych kolorów – czerni i bieli. Powoli wprowadzane były szarości, błękity, granaty, zieloności, a nawet czerwień. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem głównym tematem, pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”.

Gieraga nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem. Artysta kreuje takie modele rzeczywistości, które według niego są tym doskonalsze, im bardziej zredukowane. Sprzyja temu oszczędność form, kolorów i doskonałe wykonanie techniczne zacierające wszelkie ślady działania narzędzia malarskiego. Gieraga niewątpliwie jest wyczulony na kolor, posługuje się tonami niezwykle subtelnymi, poszukując coraz to nowych gradacji i zestawień.



27 †

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

"07.02.22", 2022

akryl, relief/sklejka, 65 x 65 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '07.02.22 | A. NOWACKI | 2022'

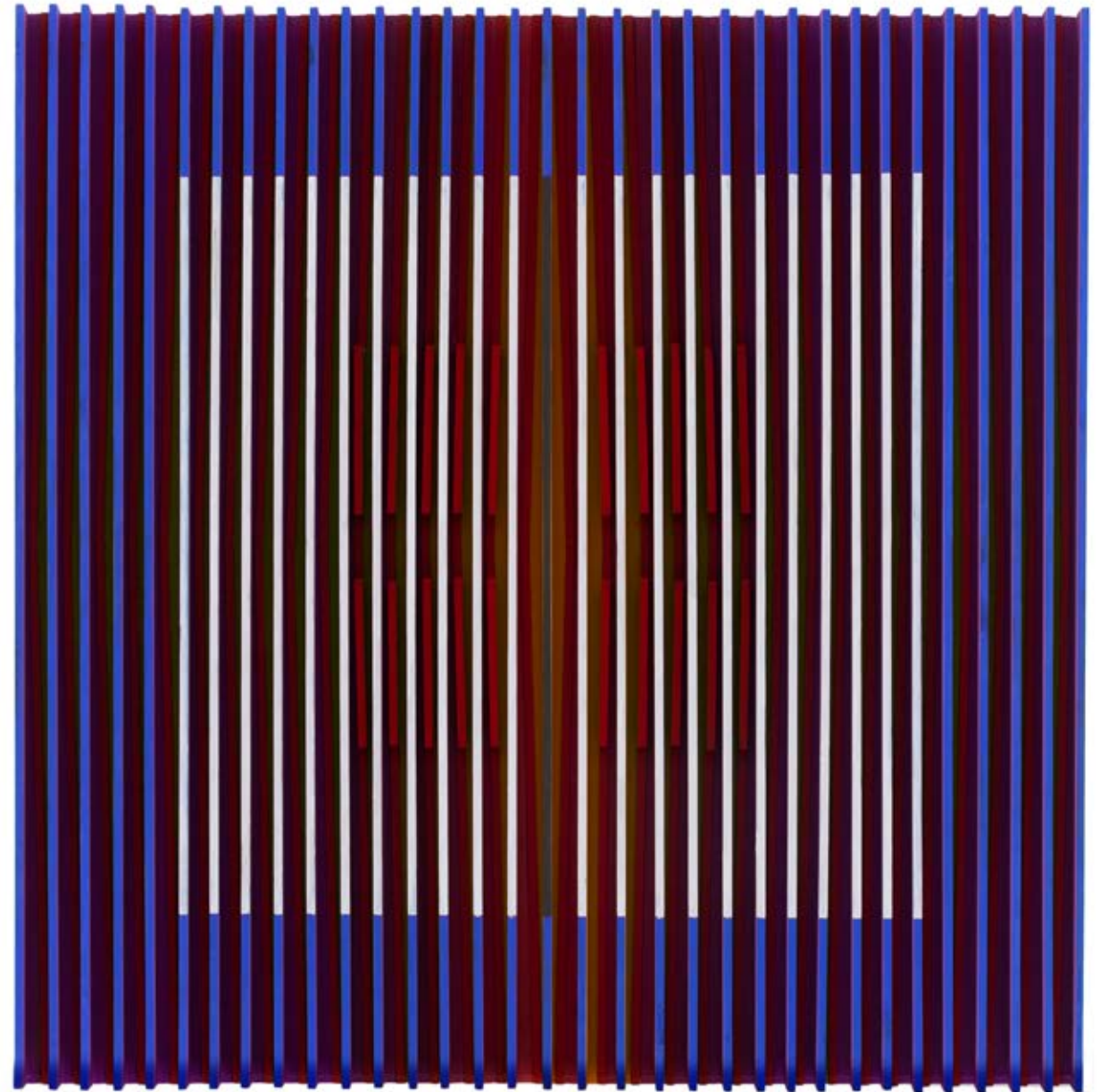
estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 000 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska





Andrzej Nowacki to artysta, która od lat porusza się w kręgu sztuki nieprzedstawiającej, określanej za Maxem Billem twórczością konkretną, zarzucającą naśladownictwo rzeczywistości widzialnej na rzecz swobodnej kreacji, która bierze swoje źródło ze świadomości twórcy, poza światem realnym. Historyk sztuki Wilhelm Worringer udowodnił, że pierwotne ludzkie potrzeby estetyczne prowadzą właśnie ku formom geometrycznym i nieorganicznym, które nie implikują utożsamiania z rozpoznanymi zjawiskami. Prace Nowackiego, nieraz zestawiane z dokonaniem takich twórców jak Wojciech Fangor czy Bridget Riley, wykraczają poza możliwości tradycyjnego malarstwa, jednocześnie zaspokajają najdawniejsze tęsknoty i upodobania człowieka.

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

Nowacki podjął decyzję o skupieniu całej swojej twórczej uwagi na malarstwie w 1984, wcześniej nawiąawszy kontakt z Henrykiem Stażewskim oraz Kajetanem Sosnowskim. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce i zachęciła do dalszych eksperymentów formalnych. Sosnowski niewątpliwie zaszczepił artyście niezwykle wrażliwość na kolorystyczne niuanse, zaś obcowanie z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się przyczynkiem do dalszych eksploracji na tym polu. Podobnie jak Stażewski, Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami

i cylindrycznymi formami, uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykłą precyzją, własnoręcznie tworzy farby. W obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia, co doskonale uwidacznia się w prezentowanych przez nas pracach.

Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnymi barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów, lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie” terytorium unaoznaczające się dzięki uwolnieniu energii światła. Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzami coraz to nowe wartości. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojnością i powagą. Zapraszają do medytacji”.

Prezentowane w katalogu prace to przykłady twórczości Nowackiego z ostatnich lat. Jak o najnowszych realizacjach Nowackiego pisał dr Hubertus Gassner: „Powstające teraz liniowane obrazy uwolniły się całkowicie od zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej, której polskimi reprezentantami byli choćby Strzemiński czy Stażewski. Sięgają natomiast do bogatej tradycji pasmowych obrazów i reliefów, którą od lat 50. tworzyli między innymi Raphael Soto, François Morellet czy Bridget Riley, Agnes Martin, Frank Stella czy Jean Scully. Podobnie jak w pasmowych obrazach tych artystów, w najnowszych reliefach Nowackiego słabnie znaczenie kompozycji zredukowanej do najprostszyc elementów i form, punkt ciężkości natomiast przenosi się na jakości kolorystyczne. Barwa jako nośnik uczuć i emocji zdobywa przewagę nad kompleksowymi i dominującymi kompozycjami kwadratów i linii (...). W odróżnieniu od wspomnianych malarzy, dla których środkiem wyrazu stały się barwne pasma, Andrzej Nowacki swych liniowanych obrazów nie maluje, lecz konstruuje je nadal z malowanych, kolorowych czworokątnych listew. Ten właśnie element pracy obecny w reliefach sprawia, że każda barwna linia nie tylko działa niezwykle plastycznie i z ogromną siłą eksponuje swą obecność, urzeka tu również miękkość drewna, z którego wykonane są listwy, pełna życia gra światła i cieni odbijająca się na reliefowej powierzchni, a także cała subtelna nieregularność wynikająca z rękodzieła, co całkowicie odróżnia te reliefy od technologicznej perfekcji i chłodu prac op-artowskich” (prof. dr Hubertus Gassner 2004. Z katalogu wystawy indywidualnej Muzeum Narodowe Szczecin).



Andrzej Nowacki i Alfred Lenica w Berlinie, 1998

28

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

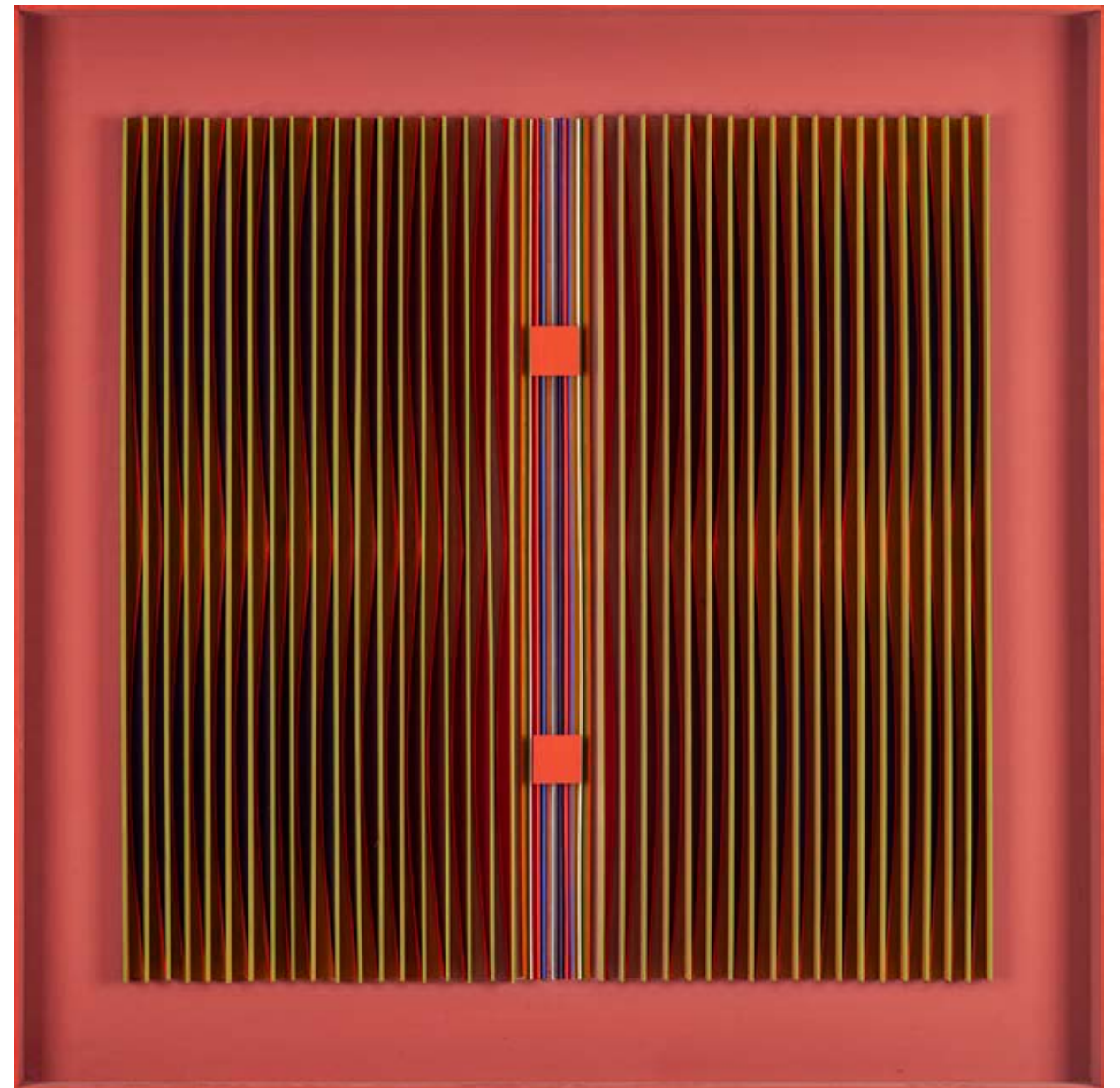
"25.01.23", 2023

akryl, relief/sklejka, 100 x 100 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '25.01.23 | A. NOWACKI | 2023'

estymacja:  
**60 000 - 80 000 PLN**  
13 000 - 17 000 EUR

„Gdybym miał przed sobą płótna, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom”.

Andrzej Nowacki



29

**TAMARA BERDOWSKA**

1962

"Mur", 2022

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tamara | Berdowska | 2022 | olej | "mur"

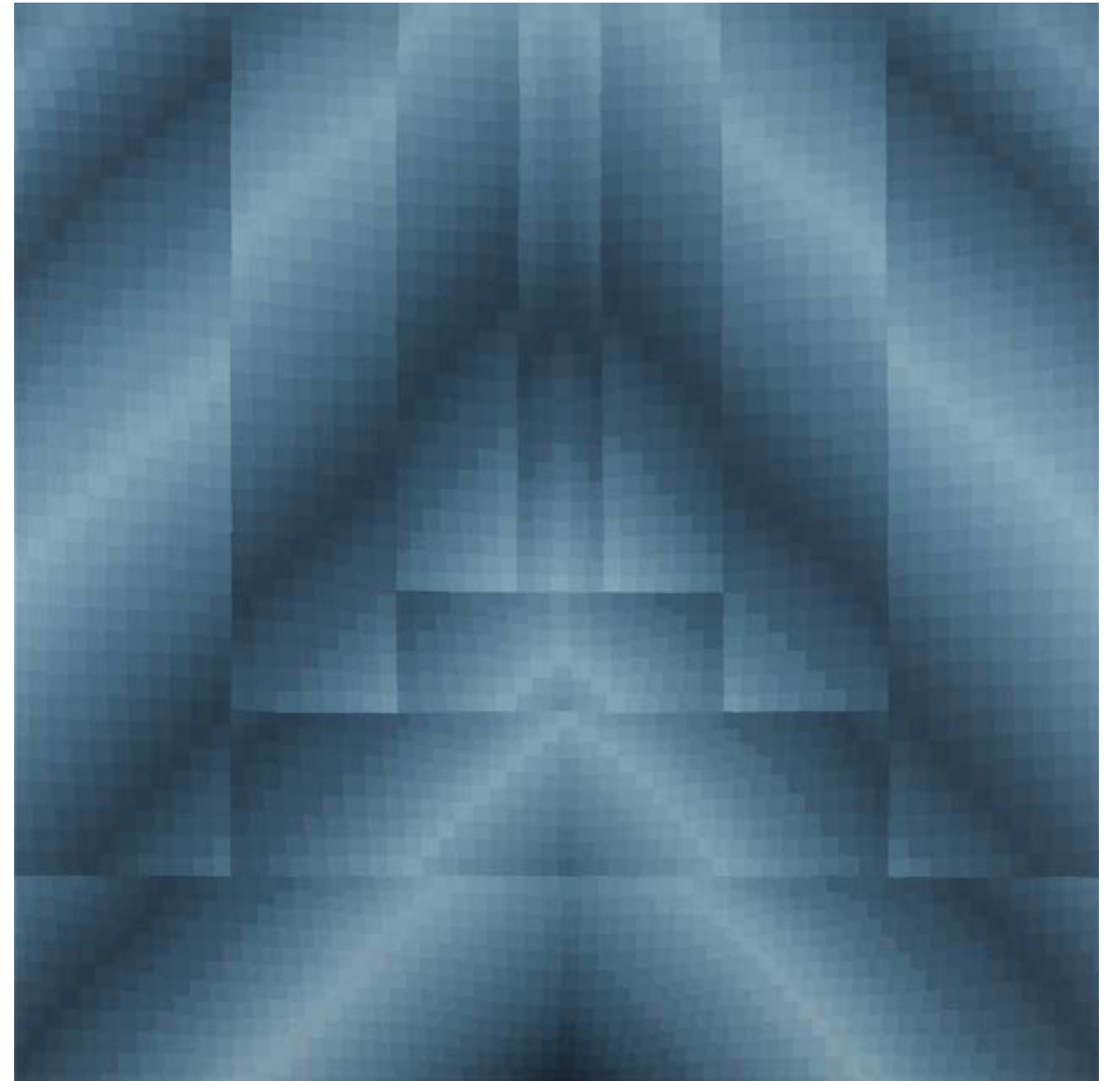
estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

7 000 - 11 000 EUR

„Dla Tamary Berdowskiej proces tworzenia, proces zmagania się z materią, jest co najmniej równie ważny, jak przedmiotowy jego rezultat: obrazy i obiekty przestrzenne. Berdowska należy do nader rzadkiej kategorii artystów, dla których praca twórcza jest jedynym celem, sensem i sposobem egzystencji. Wszelkie sprawy potocznego życia znajdują się na odległych planach. Stanowią nieuniknioną konieczność, czyli uciążliwy obowiązek. Nawet spotkania towarzyskie, nawet lektura książek czy urlopowy wypoczynek. Jedyną satysfakcjonującą ją sytuacją jest malowanie, odcięcie się od materialnego świata, w pracowni, przy sztaludze, w skupieniu nad kolejnym obrazem”.

**Bożena Kowalska**



# MIĘDZY OBRAZEM A OBIEKTEM

Tamara Berdowska to jedna z najbardziej uznanych współczesnych artystek realizujących się w nurcie sztuki optycznej. Na przestrzeni ostatnich dekad wypracowała zupełnie unikalną formułę wypowiedzi artystycznej – niemającej sobie podobnych nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, ale także międzynarodowej. Jak pisała Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równoległe tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, *Obiekty | Obrazy*, Kraków 2015, s. 28).

Działalność artystyczna Berdowskiej dotyka dwóch płaszczyzn. Pierwsza z nich jest nakierowana na przestrzenne operowanie tworzywem malarskim i w zasadzie sytuuje się na pograniczu malarstwa i rzeźby. W tej sferze Berdowska tworzy kompozycje wykonane z zestawionych ze sobą figur geometrycznych namalowanych na arkuszach folii, które kolejno łączy ze sobą za pomocą metalowych prętów. Nierzadko posługuje się przy tym długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Dzieło w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozolnie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Drugą praktyką, już czysto malarską, jest tworzenie dynamicznych kompozycji geometrycznych, zazwyczaj utrzymanych w jednorodnej kolorystyce, przeważnie błękitnej, które uwodzą zmysł wzroku widza i igrają z jego błędniakiem. Złudzenie ruchu jest bardzo silne i dodatkowo potęgowane poprzez zastosowanie zróżnicowanej tonacji tego samego koloru.

Płótna Berdowskiej zazwyczaj przedstawiają koncentrycznie rozchodzące się figury geometryczne, które przywodzą na myśl fraktalne kompozycje. Fraktale to znane z matematyki obiekty samopodobne – ich fragmenty przypominają całość. Strukturę fraktali zaobserwowano już w białkach, graniach gór, sygnałach giełdy, plamach słonecznych czy nawet obrazach Jacksona Pollocka. Fraktalność można też zaobserwować w strukturze chmur, płatków śniegu, fiordów, kalafiora czy natężenia przepływu rzeki. Berdowska chętnie stosuje zasadę samopodobieństwa, która działa bardzo stymulująco na zmysł wzroku. Oczy widza podążają za kolejnymi „klockami” w jej układance, biegnąc z jednego końca płótna na drugi. Eksploatowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa z nich płynących. Jak podkreśla profesor Grzegorz Sztabiński w katalogu do monograficznej wystawy artystki zatytułowanej „Obiekty Obrazy”: „formy, które znamy jako proste i w pełni poddające się umysłowej kontroli, w jej pracach stają się zmysłowo złożone i subtelne. (...) W pracach Berdowskiej prostokąt czy linia prosta zachowują cechy opisane przez Euklidesa, ale równocześnie, nie opuszczając świata kontrolowanego rozumem, wkraczają w obszar subtelnej zmysłowości”. Grzegorz Sztabiński, *Syntezyująca twórczość Tamary Berdowskiej* [w:] katalog wystawy *Obiekty Obrazy*, [red.] Joanna Warchoł, Kraków 2015, s. 12.



30 †

**ZOFIA ARTYMOWSKA**

1923-2000

"Poliformy CXI", 1985

akryl/plótno, 73 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Zofia ARTYMOWSKA | Poliformy CXI, 1985 | akryl | kompozycja wielokierunk.'

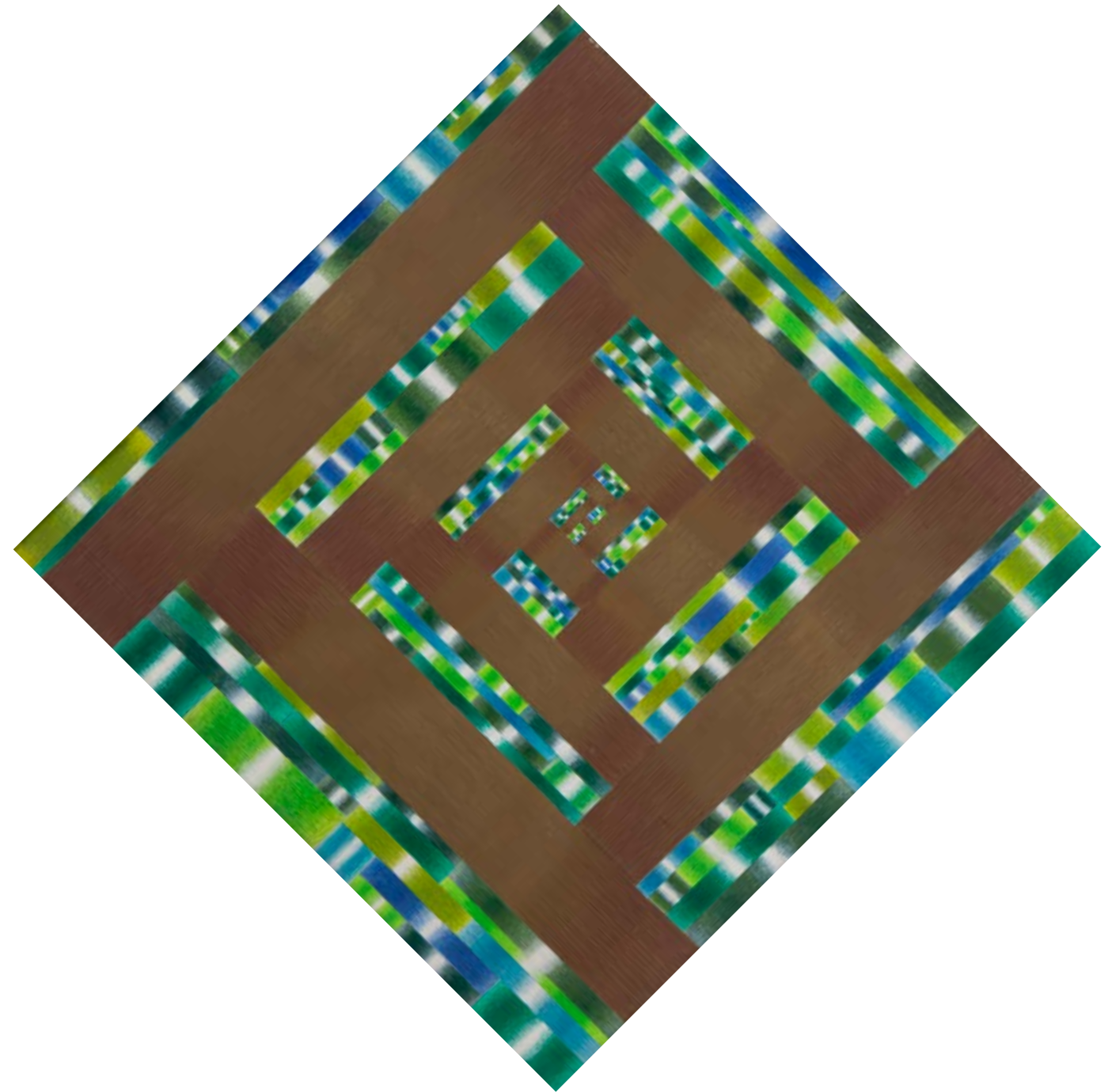
estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa



„Lubię sytuacje graniczne, kiedy obraz napomyka o jakiejś sprawie w sposób wieloznaczny, kiedy uświadamia dwie różne rzeczy jednocześnie, kiedy umożliwia widzowi balansowanie na pograniczu kilku możliwych interpretacji w całkowicie odmiennych 'rejestrach'. Mówi się potocznie, że taka sytuacja zachodzi zawsze, odkąd obraz jest płaszczyzną płótna i zarazem wyobrażeniem form trójwymiarowych (realnych czy nierealnych), ale nie o tym chcę tu mówić. Chodzi o wyższy jakby, szczególny stan podwójnych znaczeń, właściwych dziełu. Stan ten cechuje malarstwo Zofii Artymowskiej.

Faktem jest, że Artymowska rozpatruje najwytrwalej i najbardziej wnikliwie problem przestrzeni trójwymiarowej. Powtarza wielokrotnie takie formy o kształcie naśladowającym walce, które dzięki iluzji brylowatości rozbijają płaszczyznę, wciągają wzrok w głąb, ustalają porządki perspektywiczne. Co więcej, sugerują swoistą hierarchię wzajemnych odległości i proporcji. Obrazy Zofii Artymowskiej przez proporcje tych walców dyktują widzowi przyjęcie realnej a wyimaginowanej skali – jakiegoś mechanizmu, jakiejś metropolii czy skali, powiedzmy: planety. Walce te, kiedy bywają zrozumiane jako część mechanizmu – nie są jedynie dowolnym wytworem natrętniej wyobraźni widza, zakotwiczonej na stałe w rzeczywistości, lecz przeciwnie, stanowią świadomie użyty przez autorkę repertuar aluzji do wyjętych z kontekstu fragmentów świata rzeczywistego. Tę aluzyjność podkreśla autorka ustawicznie, choćby przez wyczelowanie poszczególnych odcinków aż do metalicznego połysku jakby wypolerowanej okragłości. Dlaczego jednak autorka, można by zapytać, nie idzie dalej i tym cylindrom tak sugerującym sprawność, perfekcję, nie dodaje jeszcze np. zaworów, przekładni, nie zaopatruje ich w tablice rozdzielcze, czyli nie tworzy pejzażu przemysłowego? Bo chodzi jej o coś całkowicie innego, chodzi o to, aby systemem skojarzeń pobudzić widza i, nie poprzestając na tym, skierować go na aluzje jej zdaniem istotniejsze, bardziej otwarte, które ćwiczą sprawność percepcji wzrokowej, aluzje do uogólnionego, wynikającego z doświadczenia poczucia przestrzennego. (...)

Fakt, że artystka chce, żeby jej sztuka komentowała z dala inną sztukę, wydaje mi się najbardziej bezsporny wtedy, kiedy oglądam jej obrazy największe rozmiarami, najbardziej barwne, najbardziej 'święteczne' aż do pewnej euforii. Czyni tam aluzję – zwykle z odcieniem ironii – do malarstwa amerykańskiego lat 60., do jego gigantycznych rozmiarów, do ujarzmiających wzrok pasów, deseni, tęcz, rozbłysków, zórz, czyli do tego malarstwa, które nazwano 'hard edge' 'Big Show', 'Disneyland' i które nawiasem mówiąc, odezwało się w naszym kraju strawersowane na przykład w niektórych dekoracjach festiwalu na estradach, czego świadomość Artymowska daje do zrozumienia. Artystka czyni też w niektórych swych obrazach aluzję do kolorystyki malarzy z tego środowiska, a także takich jak James Rosenquist, drwiąc sobie jawnie z kolorystyki jasnej, rozbielonej, rodem z plansz reklamowych, kremów owocowych i lodów. Robi to z taką dyskrecją, że niełatwo to w szczegółach wykazać i mój wywód już słowami tę dyskrekcję burzy, ale przecież mamy tu do czynienia z taką trafnością i nieraz humorem, że nie sposób tę obserwację pominąć.

Ta gra wtajemniczenia odzywa się także i w innych odniesieniach. Na przykład z jawnej satysfakcji wynika stąd, że i w pewnych obrazach Fernanda Légera połyskiwały podobne metaliczne formy jakby rur i bloków: gdzie indziej w obrazach artystki pojawia się zielona, bujna, lekko przebielona trawka, o której wiemy przecież, że jest 'impresjonistyczna'. Gdzie indziej wyczuwamy, że Artymowska chciała na swój sposób oddać hołd twórcom malarstwa konstruktywistycznego. Gra jest tym bardziej czysta, że artystka nie posługuje się gotowymi motywami, ale własną abstrakcyjną kompozycję przetyka jedynie sporadycznie oderwanymi wątkami – czy to koloru, czy wykończenia jakiejś formy geometrycznej, integrując je z całością kompozycji i z historią swego własnego malarstwa. Nie muszę dodawać, że cenię tego rodzaju uczestnictwo świadomości o malarstwie w procesie twórczym i taką właśnie jego dyskretną manifestację. Tę samą powściągliwość i zarazem konsekwencję cenię w obrazach Artymowskiej mających za temat przede wszystkim problem iluzji przestrzennej, czy też problem równowagi i harmonii utrzymanej między cegiełkami złożonych struktur”.

Urszula Czartoryska, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej „Zofia Artymowska”, Związek Polskich Artystów, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, Łódź 1974.



31 †

**ZOFIA ARTYMOWSKA**

1923–2000

**Bez tytułu,**

akryl/plótno, 67,5 x 67 cm  
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Z. Artymowska | Akryl'

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

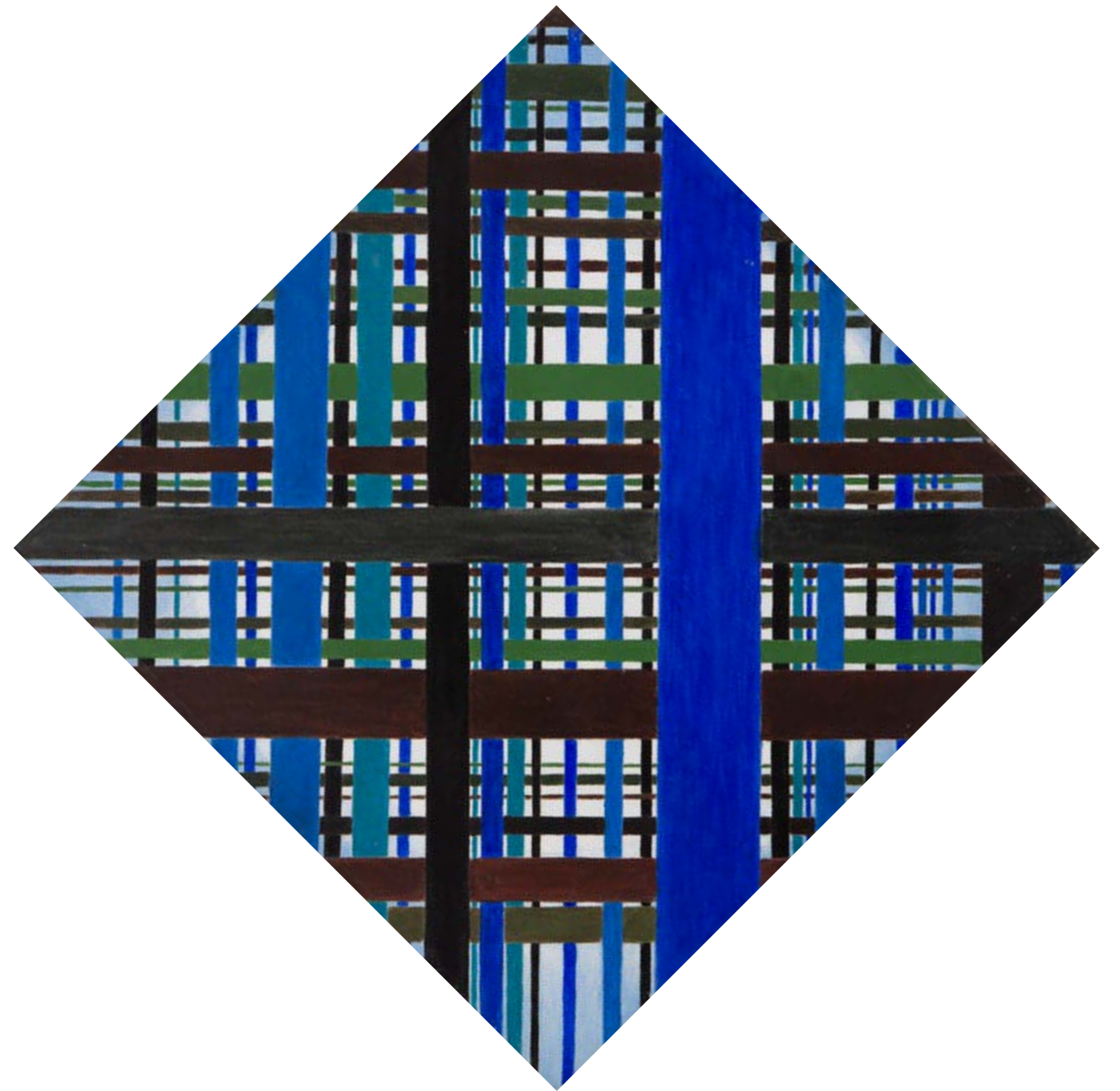
9 000 – 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

„Poliformy i pustynia. Malarstwo Zofii Artymowskiej”, Galeria Władysława Hasióra, Zakopane, październik – listopad 2009





32 †

## MIECZYŚLAW JANIKOWSKI

1912-1968

### Kompozycja

olej/ płótno, 20 x 52 cm

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

6 000 - 8 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

Mieczysław Janikowski był polskim malarzem, reprezentantem abstrakcjonizmu i konstruktywizmu. Przed II Wojną Światową zajmował się malarstwem realistycznym, natomiast od końca wojny w kręgu jego zainteresowań malarskich dominowała abstrakcja geometryczna. Jak sam wyjaśniał: „Linia prosta przeciwstawiona krzywej to już jest dramat, więc po co malować coś więcej?”.

Janikowski od najmłodszych lat przejawiał zdolności plastyczne, co ujawniało się w tworzonych przez niego dekoracjach towarzyszących przedstawieniom, a także wykonywanych kartkach okolicznościowych. Wykazywał również talenty muzyczne, ucząc się gry na skrzypcach. Zanim jednak Janikowski trafił na krakowską Akademię Sztuk Pięknych, przez rok studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dyplom na akademii obronił w 1939. W czasie studiów malował głównie pejzaże, w których już uwidoczniły się inspiracje konstruktywizmem. Były to najczęściej widoki przedstawiające Kraków, Tatry, a także Wybrzeże. Janikowski ukończył studia zaledwie kilka miesięcy przed wybuchem wojny, w której wziął czynny udział. Walczył m.in. w grupie ostonowej Armii Łódź, przebywał w obozie dla internowanych, by ostatecznie przedostać się do Anglii i zostać wcielonym do Pierwszej

Dywizji Pancerniej gen. Stanisława Maczka. Po wojnie Janikowski powrócił do nauki i kontynuował studia w College of Art w Edynburgu. Dzięki otrzymanemu stypendium w 1947 udało mu się wyjechać do Francji, gdzie mógł lepiej zaznajomić się m.in. z twórczością Matisse'a i Bonnard'a. Na początku lat 50. Janikowski przeniósł się na stałe do Paryża, gdzie zaczął działać w kręgach artystów skupionych wokół rezydencji La Roche w dzielnicy Montparnasse.

Już od lat 40. Janikowski w swojej twórczości coraz intensywniej zaczął ograniczać się do prostych elementów geometrycznych. Tworzone przez niego kompozycje coraz mocniej wykazywały związek z geometrycznym malarstwem abstrakcyjnym. Powstałe prace charakteryzowały się płasko nakładaną plamą barwną. Eksperymentował z formami geometrycznymi, z zestawieniami barw. Typowym dla jego prac są płasko nakładana plama barwna, nieostre kontury, a także dążenie do coraz większych uproszczeń. Mieczysław Janikowski równocześnie tworzył prace o charakterze przedstawieniowym, malując kompozycje figuratywne, pejzaże (zwłaszcza prowansalskie) oraz dzieła należące do abstrakcji niegeometrycznej w typie informel.



33

## JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Odblask", 1984

akryl, olej/plótno, 60 x 80 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J Tchórzewski 84.'

estymacja:  
150 000 – 200 000 PLN  
32 000 – 43 000 EUR

### WYSTAWIANY:

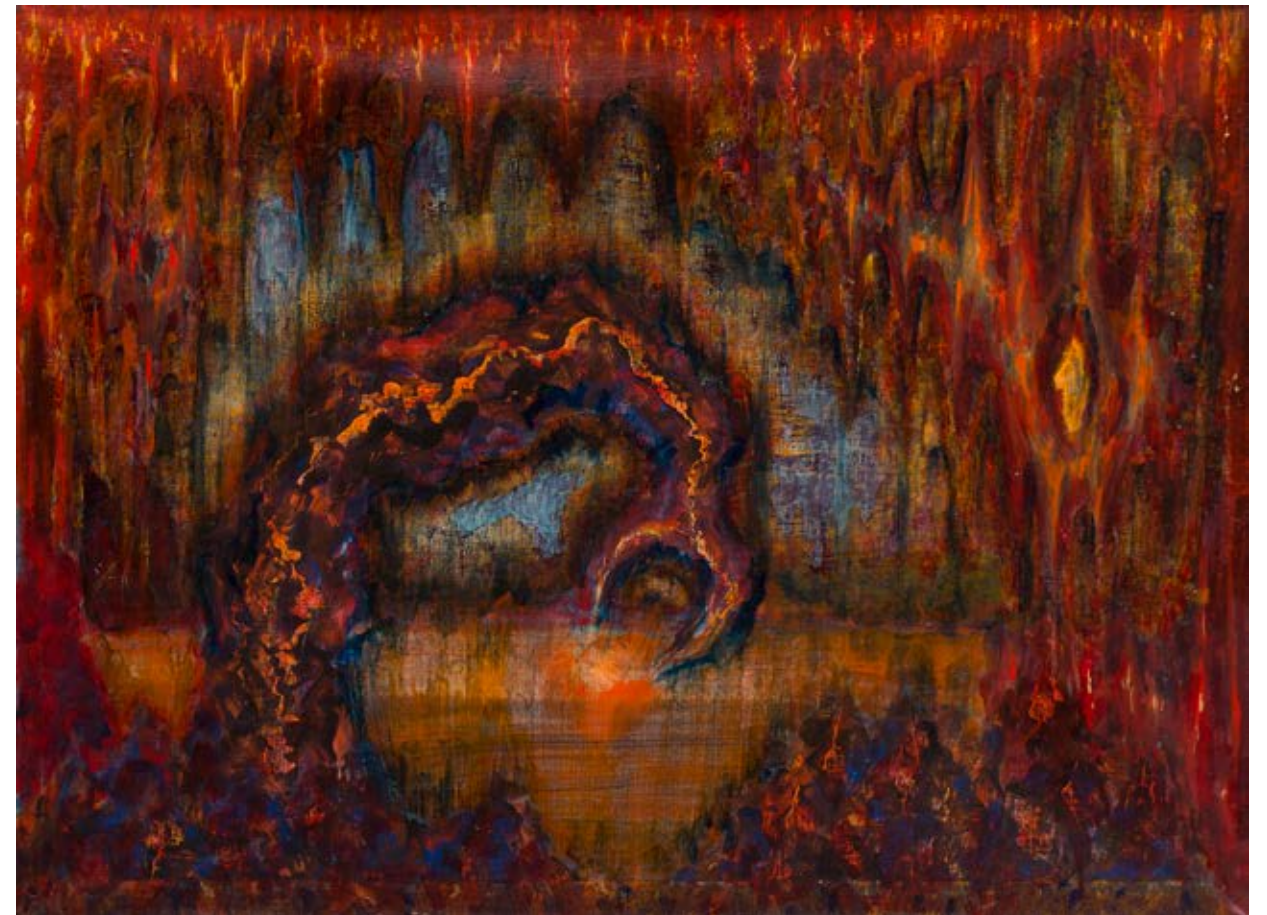
Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych, Kordegarda. Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa, 4.12.2019–12.01.2020  
Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, 5.12.2019 – 1.03.2020

### LITERATURA:

Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych, katalog wystawy, Narodowe Centrum Kultury, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2019, s. 42 (il.)

„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

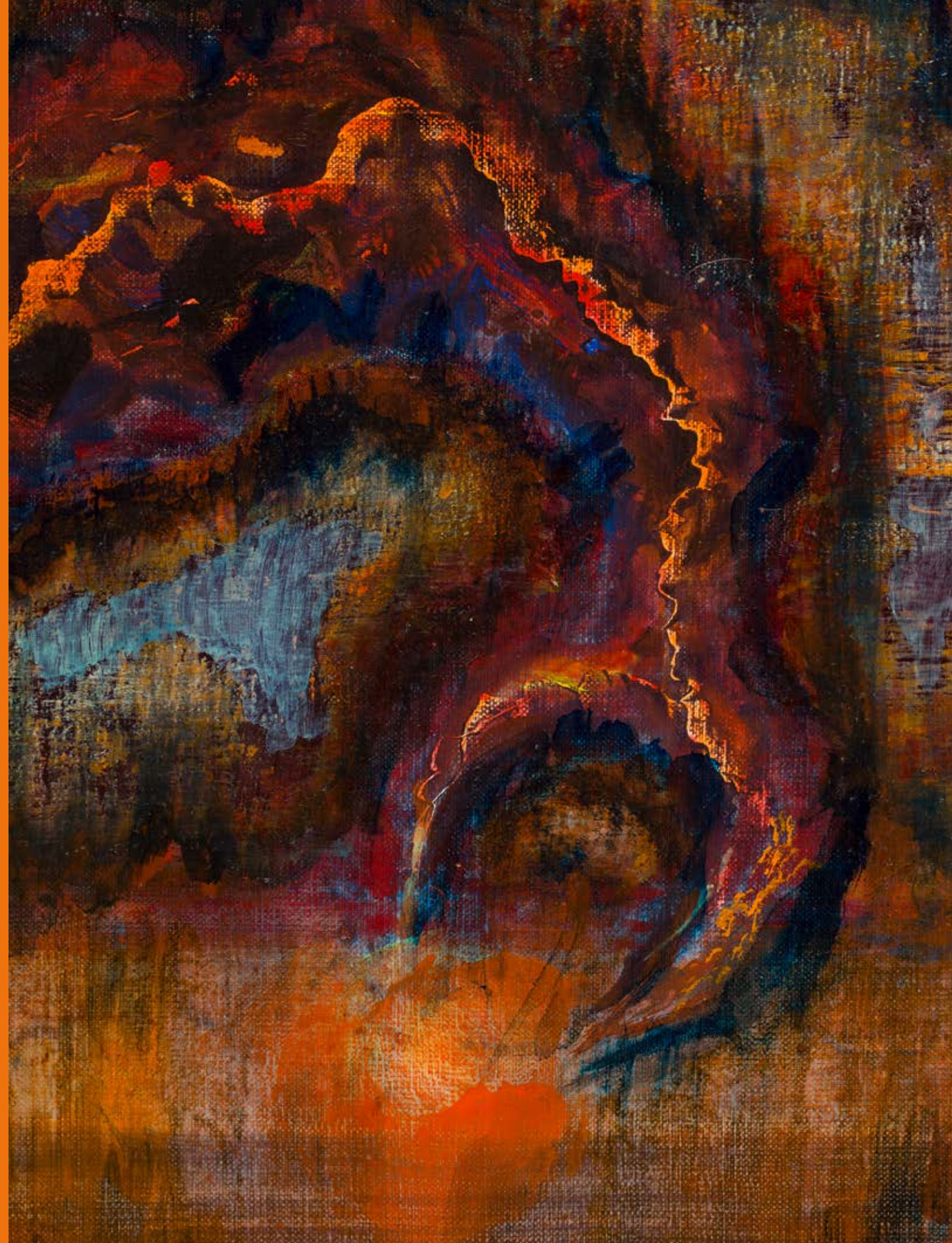


W obrazach Jerzego Tchórzewskiego uwidacznia się oniryzm złowieszczych, „drapieźnych” wizji. Wizje te cechuje często mroczny charakter zarówno w sensie przenośnym, jak i materialnym. W początkowym okresie działalności artystycznej, w latach 40. XX wieku, młody Tchórzewski skłaniał się ku malarstwu figuratywnemu oraz abstrakcyjnym kompozycjom. Już wówczas, gdy odbywał edukację na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w jego malarstwie zaczęły pojawiać się motywy fantastycznych stworów, które w zmiennych formach występowały w jego obrazach przez kolejne dekady. Emblematem sztuki artysty jest specyficzna forma. Stylistykę malarstwa, którą uważa się za charakterystyczną dla niego, wypracował w latach 50. i kontynuował w kolejnych.

Prezentowana w katalogu praca Jerzego Tchórzewskiego zatytułowana „Odblask” ukazuje postać stworzoną za pomocą charakterystycznych dla tego artysty środków malarskich, czyli krótkich pociągnięć pędzla. Artysta nakreślił kształty przypominające nacieki jaskiniowe w kształcie wydłużonych stożków, które narastają zarówno od dna jaskini, jak i od jej stropu. Stalaktyty i stalagmity otaczają tajemniczą postać przywodzącą na myśl pochylone monstrum – ogromnych rozmiarów ożywioną formą naciekową. Postać wyposażona została w rodzaj szczypców, będących zarazem paszczą stwora, za której pomocą stara się on chwycić jaśniejący, kolisty kształt. Kula zdaje się być źródłem energii, emitującym światło we wszystkich kierunkach. W tle przedstawienia widoczna jest tafla jeziora, a nad nią jaśniejące niebo. Korzystając z wybranych środków, artyście udało się stworzyć widok niby piekielnego krajobrazu i nie mniej złowieszczej postaci. Trudno odpowiedzieć na pytanie o ikonograficzne znaczenie takiej figury, niemniej jednak wskazane już piekielne konotacje wydają się adekwatne do wyglądu tej postaci.

Przedstawienie zdaje się rozgrywać w zaświatach – charakterystycznych dla Tchórzewskiego krainach, gdzie światło kontrastuje z mrokiem. Także znamienne dla artysty jest sięganie po ciemne tonacje, które kontrastowo zestawia z jasnymi, ciepłymi barwami. Elementy odmalowane w odcieniach czerwieni, pomarańczy i żółci zdają się jarzyć ogniem niczym świecąca gorąca lava. Nic więc dziwnego, że już kilka dekad temu zaczęto określać formy malowane przez Tchórzewskiego mianem płomieni czy wyładowań elektrycznych. Zwracano również uwagę na ich nawiązania wizualne z wyładowaniami elektrycznymi w kształcie piorunów. Mieczysław Porębski we wstępie do katalogu wystawy Jerzego Tchórzewskiego, która odbyła się w Zachęcie w 1958, napisał: „Na początku Jerzy Tchórzewski stworzył światło. Wszystko, co było przedtem, dokonywało się w nocy i dlatego pełne było lęków, obsesji i ekshibicjonizmu. (...) Światło [to] różni się od wszystkich światła, do których przyzwyczaiło się nasze postrzeganie (...). Rozżerając się na obrzeżach form, które uparcie tkwią w podświadomości, (...) izolując je i ograniczając, staje się ono wykładnikiem napięcia (...)”.

Warto również przytoczyć słowa Krzysztofa Karaska, który opisywał malarstwo artysty w następujący sposób: „Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, którzy sprawiają przyjemność oku lub umysłowi, zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższą dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniecenia niepokoju, rozdrapywania ran by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości” (Krzysztof Karasek, Tchórzewski, jak go widzę, 2003). Jak jednak dowodzi Andrzej Oseka, w pracach artysty można zobaczyć piękno i harmonię: „Porównywano te obrazy do wnętrza grot ze stalaktytami i stalagmitami, do dna oceanu z osobliwą fauną i florą. Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego zachęca do tego typu porównań swą odrębnością od powszechnie spotykanych rodzajów malarstwa, siłą wizji, dla której nie ma odniesień w otaczającym nas świecie. Kształty o ostrych, postrzępionych konturach przebijają przestrzeń kolcami, przebiegają przez nie zygzakami błyskawic, są jak oset, jak cierni – raniące, jadowite. Nieuchronnie kojarzą się z bólem, zagrożeniem. Zwracano też uwagę, że kolce te są niejako malarskim archetypem zagrożenia: pojawiają się – jako rząd bagnetów – w rycinie Goi, grożąc bezbronnym; jako kulminacyjny punkt w sadystrycznej kompozycji Duchampa ‘Marie mise a nue’; jako szpilety, dziurty, kindżały w wielu obrazach, gdzie ludzie walczą ze sobą, gdzie zadaje się cierpienie, śmierć. Tchórzewski z całą bezwzględnością odrzuca tradycję ‘pięknego malowania’: nie ma tu miękkich zestawień, wyrafinowanych przejść kolorystycznych, którymi mogłoby się rozkoszować oko. Jest to materia sucha i spękana, złożona z wielkiej ilości świetlistych linii, z których każda zdaje się drgać oddzielnie, niezdolna do stopienia się z innymi. Czujemy coś – jak iskrzenie przewodów elektrycznych, jak drapanie nożem po szkle. Świadomość piękna pojawia się, dopiero gdy ogarniamy całość kompozycji; wówczas, poprzez spiętrzenie różnorodnych, kontrastujących ze sobą elementów, dociera do nas polifoniczna harmonia tych obrazów” (Andrzej Oseka, Człowiek wśród żywiołów, „Polska” 1972, nr 7).



34 †

## JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura osiowa 187" ("Sowa"), 1963

olej/piótno, 100 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'Lebestein' oraz datowany p.d.: '63'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | figure no 187 | 1963 | 187 | 1965'

na odwrociu papierowa naklejka z opisem pracy, naklejka wystawowa oraz pieczęć: 'Lebenstein | ARCHIWUM'

estymacja:

**150 000 - 250 000 PLN**

32 000 - 53 000 EUR

„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



**POCHODZENIE:**

kolekcja Zofii Brezy  
kolekcja Wojciecha Fibaka, 1991  
kolekcja prywatna, Warszawa  
Desa Unicum, 2018  
kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jan Lebenstein, Palais des Beaux-Arts, Bruksela, 25.04–6.05.1964  
Jan Lebenstein, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 29.04–10.06.1977  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23.05–9.08.1992  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22.08–25.10.1992  
École de Paris: artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, lipiec–sierpień 1998  
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 6.07–3.05.1998  
Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Stary Ratusz, 30.10–31.12.1998  
Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź, luty 1999  
Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, 10.06–26.09.1999  
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem – od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000  
Muzeum Okręgowe w Lesznie, 5.05–2.07.2000  
Polski Paryż XX wieku. Od Władysława Ślewińskiego do Jana Lebensteina z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki „Zamek” w Poznaniu, Poznań 17.07.2000–09.2000  
Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kwiecień – czerwiec 2005  
Muzeum Lubelskie w Lublinie, czerwiec – lipiec 2005  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, lipiec – wrzesień 2005  
Muzeum Narodowe w Szczecinie, październik – listopad 2005  
Zbliżenie: Jan Lebenstein (1930–1999), Galeria Senatorska, Warszawa, 10.07–6.08.2007  
Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, Hotel Bohema, Bydgoszcz, 2009

**LITERATURA:**

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Palais des Beaux-Arts, Bruksela, 25.06–5.05.1964  
Jan Lebenstein, katalog wystawy, [red.] Mariusz Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 29.04–10.06.1977, poz. kat. 14, s. 4  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 266 (il.)  
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 130 (il.)  
Polski Paryż – od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 130 (il.)  
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 130 (il.)  
Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem – od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 268 (il.)  
Jan Lebenstein. Demony, katalog wystawy, [red.] Grażyna Grochowiakowa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2005, poz. kat. 82, s. 131 (il.)  
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa 2007, s. 107 (il.)  
Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Fibak, Warszawa 2009, s. 4 (il.)  
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 130

„Figura osiowa 187” z 1963 to jedna z najbardziej wyjątkowych prac Jana Lebensteina, pochodząca ze szczytowego okresu jego twórczości. Wielokrotnie wystawiana i reprodukowana, znajdowała się w ważnych kolekcjach. Praca została również zaprezentowana w filmie „Jan Lebenstein – dziennik samotnika”, zrealizowanym przez Andrzeja Wolskiego w 1999. W 2000 na Krakowskim Festiwalu Filmowym film zdobył Nagrodę Główną „Srebrnego Lajkonika” za udany portret artysty, pozwalający w pełni ujawnić talent i mądrość Jana Lebensteina.

Międzynarodowa sława, którą przyniosły Lebensteinowi jego figury osiowe, sprawiła, że ten rodzaj kompozycji znalazł się na szczycie najbardziej rozpoznawalnych motywów malarstwa współczesnego. Sam artysta mówił o nich: „Figury osiowe były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób bezpośredni. Wbrew twierdzeniu, że symetria jest ideą głupców, odwoływałem się do jednej z prawd zasadniczych, do jednej z najbardziej dla mnie frapujących struktur w naturze. Frapowała mnie także pewna statyka, zastygłość organizmu w formie nieruchomej, co wydaje mi się ideałem w malarstwie. Łączyło się to także z wewnętrzną strukturą malarstwa, które samo w sobie jest przeciwieństwem statycznej. Były to właściwie znaki żywych organizmów, totemy, przedstawione – jak dzisiaj widzę – w sposób zakamuflowany. Kamuflaż ten uległ z czasem skasowaniu na korzyść przedstawienia samego obiektu naturalnego. Znak przestał być idealny, zaczął się ucieleśniać. Dawna idealna symetria zmieniła się teraz w przedstawienie profilowe, przedstawiające obiekt z profilu, w zastygłym ruchu. Niektórzy szukają dość powierzchownie w tych stworach – całkowicie przeciwieństwem – jakichś analogii do paleontologii. Będąc człowiekiem współczesnym, znalazłem naturę nie gdzie indziej, a w muzeum. Komiczne jest, że dziś, mieszkając w wielkich miastach, idziemy oglądać

naturę do muzeum, a nie do lasu albo w pole. Do muzeum nie idę jednak po inspirację, ale po potwierdzenie własnych imaginacji” (Jan Lebenstein, portrety wewnętrzne. Rozmowa z Janem Lebensteinem, „Kultura” nr 11, 12.03.1967).

„Figura osiowa 187” jest interesująca również ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworna” anatomie „Figur osiowych” trudno rozszyfrować. W tym przypadku kompozycja przypomina figuralne przedstawienie sowy. Wiąże się to z przemianą w twórczości Lebensteina, która nastąpiła około 1962. Artysta zaczął wówczas pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirowały go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach. Znamienne o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał niedawno Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobraźnia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skałę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do task. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: ‘Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie pierwszej wielkości’” (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).

35 †

## JAN LEBENSTEIN

1930–1999

**"Panoplie", 1963**

olej/ płótno, 65 x 100 cm

sygnowany l.d.: 'LEBENSTEIN'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'J. Lebenstein | Novembre 1963 | "Panoplie"'

na odwrociu nalepka wystawowa z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta

estymacja:

**150 000 – 200 000 PLN**

52 000 – 43 000 EUR

**POCHODZENIE:**

własność artysty

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Jan Lebenstein, wystawa indywidualna, Galeria Zachęta, Warszawa, kwiecień – maj 1992

**LITERATURA:**

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, poz. kat. 38 (spis prac)

Zwierzęco-ludzkie hybrydy są jednym z najczęściej pojawiających się motywów w twórczości Jana Lebensteina należącego do najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów tworzących po wojnie. Kreował je, gdy skończył się w jego twórczości okres malarstwa bliskiemu abstrakcji. Tworzone przez niego wówczas postaci odznaczały się często niewątpliwym, najprawdopodobniej zamierzonym turpizmem. Nie inaczej jest w przypadku omawianej pracy zatytułowanej „Panoplie” z 1963. Sama kompozycja przedstawia dwie ni to ludzkie, ni to zwierzęce kreatury o wątpliwej anatomii. Są one ustawione w sposób przywodzący na myśl symetryczne ustawienie figur w sztuce Egiptu lub innych cywilizacji starożytnych. Natchnienie dla wyobraźni Lebensteina stanowiły bowiem wielkie teksty kultury. Artysta był zafascynowany mitologią, między innymi asyryjską,

babilońską, egipską oraz grecką. Szczególnym zainteresowaniem obdarzył relikty archaicznych cywilizacji: babilońskiej oraz sumeryjskiej, które oglądał w podziemiach paryskiego Luwru. W muzeum paleontologicznym oglądał kości wymarłych zwierząt, które zachwycały go bardziej od muzealnych eksponatów sztuki współczesnej. Uważał, że droga ku nowoczesności wiedzie przez przetwarzanie tradycji. Takie „archaizowanie” wizji artysty przydawało jej bardziej tajemniczego charakteru. A zatem to wrażenie tajemnicy, niezwykłości i onirycznej potworności cechują sztukę Lebensteina, co sprawia, że wizualnie okazuje się ona znacznie bliższa surrealizmowi, niż można by wnioskować, zwracając uwagę wyłącznie na wypowiedzi artysty i jego deklaracje.



36 †Ω

**TADEUSZ KANTOR**

1915-1990

**Bez tytułu**, 1960

olej/ płótno, 88,5 x 115,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | 50 fig. | I. 1960 | Cracovie'

na odwrociu papierowa odautorska nalepka z opisem: 'własność | prywatna | Pani | Janiny Gartnerowej | T. Kantor'

estymacja:

**220 000 - 350 000 PLN**

47 000 - 74 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Janiny Gartnerowej

kolekcja Hansa Meyerofa, Szwajcaria

kolekcja Niny Meyerof, USA


Trinity International Auctions, USA, 2014

kolekcja prywatna, USA

„Okres sztuki 'informel', jak już wspominałem, nazwałem 'zejściem do piekieł', do 'infernum'. Zniknął świat zewnętrzny, przedmiotowy i otworzył się przede mną inny. Ale to 'infernum' nie miało nic z antyku. Należało do naszego wieku, w którym piekłem stało się nasze wnętrze. Obraz stał się po prostu wydzieliną mego wnętrza”.

Tadeusz Kantor





**PIERWSZE ABSTRAKCJE KANTOR ZACZĄŁ TWORZYĆ  
TUŻ PO POWRODZIE ZNAD SEKWANY. NOWY STYL TADEUSZA KANTORA  
SPOTKAŁ SIĘ W POLSCE Z WIELKIM ENTUZJAZMEM.  
JANUSZ BOGUCKI, JEDEN Z NAJAKTYWNIJSZYCH KRYTYKÓW  
TEGO CZASU, PISAŁ: „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 WYZWAŁAŁA FORMĘ Z AKADEMICKICH ZWAPNIEŃ 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).  
KANTOROWSKI INFORMEL SPOTKAŁ SIĘ Z UZNANIEM  
NA II WYSTAWIE SZTUKI NOWOCZESNEJ W ZACHĘCIE,  
NA KTÓREJ TWÓRCA ZOSTAŁ WYRÓŻNIONY.  
SZCZEGÓLNIIE INTERESUJĄCA W TYM KONTEKŚCIE WYDAJE SIĘ  
PŁASZCZYZNA ÓWCZESNYCH SPORÓW O SZTUKĘ, NIEOPIERAJĄCYCH  
SIĘ JUŻ NA OCZYWISTYM KONTRAŚCIE MALARSTWA  
ABSTRAKCYJNEGO I REALIZMU, LECZ ABSTRAKCJI ZIMNEJ I GORĄCEJ.  
BY ZAJĄĆ OKREŚLONĄ POZYCJĘ, LIDER KRAKOWSKIEGO ŚRODOWISKA  
ARTYSTYCZNEGO OPUBLIKOWAŁ NA ŁAMACH  
„ŻYCIA LITERACKIEGO” SŁYNNĄ WYPOWIEDŹ:  
„ABSTRAKCJA UMARŁA - NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA!”**

W 1957 w „Życiu Literackim” ukazał się słynny esej Tadeusza Kantora zatytułowany: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja”, w którym artysta ogłosił zmierzch abstrakcji geometrycznej oraz, jednocześnie, rozkwit taszczu oraz sztuki informel. Manifest ten stanowił apologię malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. Jak pisał artysta: „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). To właśnie w latach 50. wraz ze śmiercią Stalina, a co za tym idzie rozluźnieniem zasad socrealistycznej doktryny, Kantor „wybrał gorące przeciw zimnemu, ekstazy zamiast kontemplacyjnego, ekstremalne zamiast harmonijnego. Wybrał eksplozję, poryw, szok, wybuch i gwałtowność” (źródło: <https://www.cricoteka.pl/pl/interwencja-informel-w-ramach-wystawy-tadeusz-kantor-odsłona-czwarta-rzeźba/>, dostęp: 6.04.2022). W tym okresie Kantor udał się do Paryża na zaproszenie II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej jako autor dekoracji oraz kostiumów do pokazu „Lato w Nohant” autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza. Dla artysty była to znakomita okazja do ponownego obejrzenia dzieł największych międzynarodowych twórców: Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka, z którymi – podobnie jak wielu innych – stracił kontakt na prawie dekadę. Komentując stosunek artysty do wpływu innych twórców, Mieczysław Porębski pisał następująco: „Kantor nieomylnie chwytą 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”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956). Po powrocie z Paryża Kantor wraz z Nowosielskim, Brzozowskim, Jaremą, Rosenstein, Skarżyńskim i Sternem zorganizował „Wystawę Dziewięciu”, będącą przyczynkiem do powstania II Grupy Krakowskiej. Ta niewielka ekspozycja stała się rodzajem pomostu pomiędzy nowoczesnością lat 40. a odwilżowym i podwilżowym modernizmem końca lat 50. Kluczową postacią wspomnianej formacji był niewątpliwie Kantor, który już w 1956 w salonie „Po prostu” w Warszawie pokazał po raz pierwszy obrazy informelowe, które spotkały się z uznaniem krytyki i publiczności. Obrazy Kantora były w istocie zapisem żywiołowego gestu, ale także manifestacją wolności, która z kolei stała się załącznikiem wewnętrznego dramatu twórcy. Po zakończeniu fascynacji abstrakcją powrót do figuratywizmu realizowanego przez Kantora w latach 40. wydawał się niemożliwy – artysta zaczął włączać w płaszczyznę płótna używane, nierzadko zniszczone przedmioty codziennego użytku, takie jak koperty, torby czy parasole, które przeistaczały obraz w relief. Krytyka w informelowych obrazach Kantora dostrzegła nowatorskie podejście do płaszczyzny obrazu, świeżość spojrzenia na abstrakcję i wyjątkową ekspresję gestu. Twórca wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą, m.in. w Paryżu i Tel Awiwie. Dla artysty tworzenie obrazu, który sam w sobie był „żywym organizmem”, stało się praktyką performatywną, którą realizował później również w swoim teatrze. Jak pisał Borowski: „Malarstwo informel było ‘wielką przygodą’ w twórczości Tadeusza Kantora – tak właśnie określał artysta ten etap drogi artystycznej (...). Malowanie stawało się rodzajem gry hazardowej stwarzającej możliwość zrealizowania dzieła na bazie spontanicznego, wręcz spazmatycznego gestu (nowa technika rozlewania farby na płótno zastawiała tu wiele pułapek). (...) Decyzją zrobienia pierwszego (i jedyne) kroku w stronę sztuki abstrakcyjnej, którą w istocie, choć w zupełnie nowym wydaniu, było malarstwo informel – musiała być dla Kantora decyzją trudną (...). W tej pozornej obcości nowej abstrakcji odnajdywał jednak wątki bardzo dla siebie bliskie (...). Odpowiadał mu w informelu negatywny stosunek do wszelkiej kalkulacji i skrupowania intelektualnego. Pochwylił też entuzjazm, a nawet przejaskrawił rolę przypadku w procesie tworzenia obrazu (...). Malarstwo informel stało się dla artysty ‘manifestacją życia’, akcentowaną z całym naciskiem ‘kontynuacją nie sztuki, ale życia’ (Wiesław Borowski, Wielka przygoda [w:] Tadeusz Kantor informel, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków 1999).





37 †

## BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa 316", 1961

olej/piótno, 129 x 80 cm

wygnowany i datowany p.d.: 'Kierzkowski | 1961'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | WARSZAWA | 1961'

oraz na blejtramie: "'COMPOSITION 316'"

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 32 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Williama Lincera, Nowy Jork (dar artysty)

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Sotheby's, Nowy Jork, 2021

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Surowość pustynnego pejzażu; nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady. Może pokazuje je artysta po to, by przypomnieć, że one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo, niegdyś zawierające w sobie treść przemijania, towarzyszy w tym okresie sztuce Kierzkowskiego”.

Aleksander Wojciechowski



# MALARZ BEZ PĘDZLA I FARB

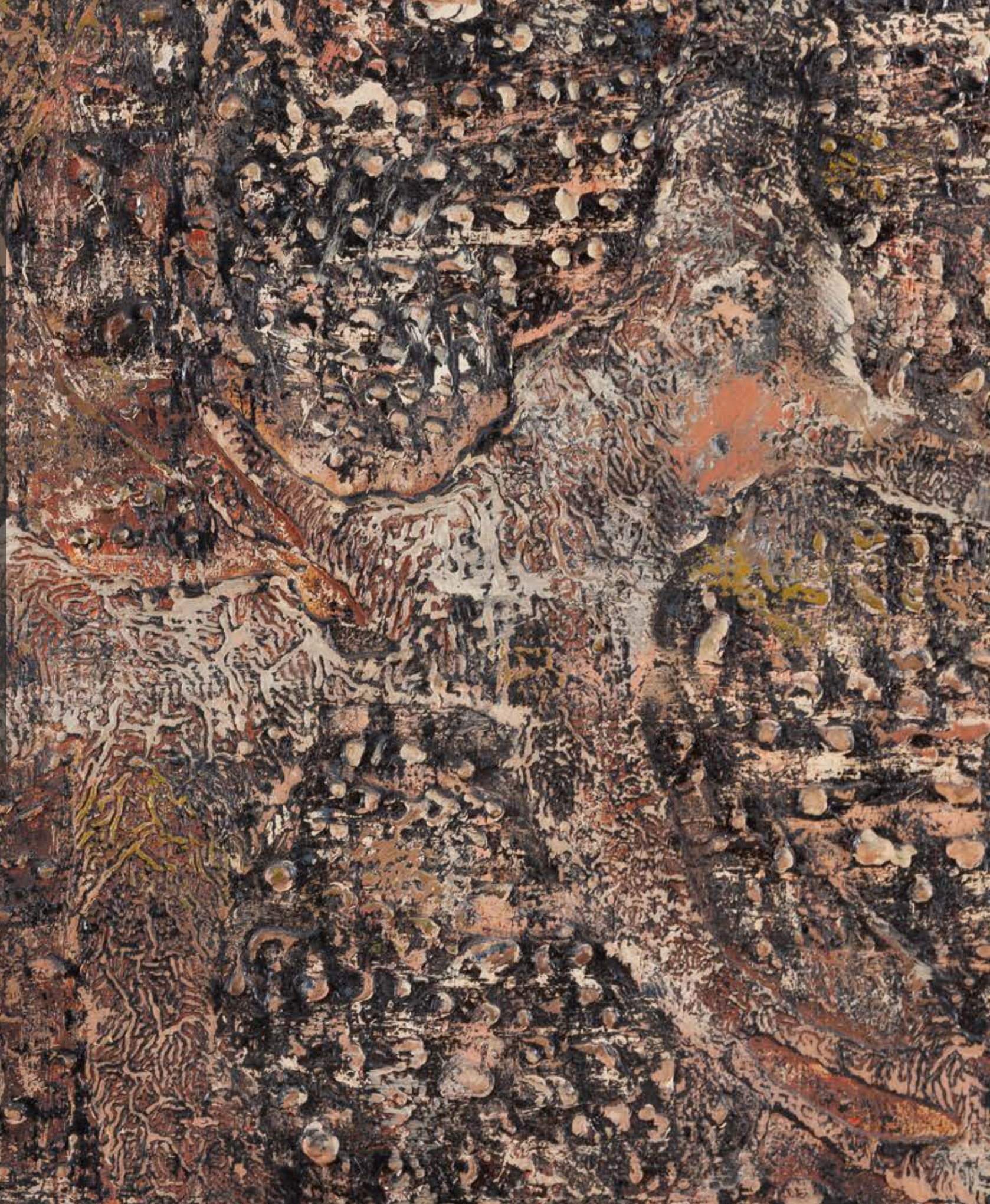
Kariera Kierzkowskiego nabrała rozpędu po odwilży 1956. W tym samym roku obronił dyplom. Kierzkowski, sam pracujący jako pedagog na uczelniach artystycznych, coraz luźniej zaczynał traktować unistyczne koncepcje Strzemińskiego, które ukształtowały pierwsze lata jego drogi twórczej. Wkrótce zadebiutował monograficzną wystawą w Klubie Związku Literatów Polskich, w tym samym miejscu wystawiał ponownie jesienią 1958. Rok później jego prace można było oglądać na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i na I Biennale Młodych w Paryżu. Fakturowe poszukiwania Kierzkowskiego odbywają się właściwie równoległe z ewolucją twórczą Stefana Gierowskiego, Jadwigi Maziarskiej, artystów zrzeszonych w lubelskiej Grupie Zamek i Grupie Nowohuckiej. Kierzkowski był przez krytykę uważany za prekursora, często widziano w nim malarza „biologicznego”. Artysta w 1958 eliminuje ze swoich prac kolor. „Malował”, wygniatając i wgniatając białą masę gipsową. W swoich asamblażach używał znalezionych na śmietniskach blach, drutów, siatek, kół, zębatek.

O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te ‘objects d’arts’ miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególnie sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce

okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. nił.).

W innym swoim tekście Kowalska mocno akcentowała odrębność Kierzkowskiego na tle ówczesnej awangardy: „Odmianą drogą [niż Rajmund Ziemiński] dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie zamknięte w kręgu zaszczerpionego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równoległe z malarstwem eksperymenty z collage’em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki, grubo nawarstwiane, początkowo figuratywne, potem coraz swobodniej rządzone własnymi prawami plastycznego układu, można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający struktury gipsowe. Początkowo, jeszcze w 1957 roku, próbował artysta ów nowy typ działania w płaskorzeźbionym gipsie połączyć z nawykiem czy tęsknotą do pędzla i farby. Już jednak w rok później zarzucił doświadczenia z kolorem rozbijającym sens struktury, budując odtąd swoje ‘obrazoprzedmioty’ tylko ze stiuku, ze wgniecionymi kamykami, drutami, metalowymi siatkami i szablonami przemysłowymi. W miarę rozwoju w początku lat sześćdziesiątych upraszczał swoje struktury, nadając im spokojniejszą rytmiczność układów. W odróżnieniu od większości twórców Kierzkowski prowadzić będzie konsekwentnie ten typ działania strukturalnego, nie rezygnując z niego i później, w ciągu następnych wielu lat” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1970, Warszawa 1975, s. 82).

Przez wiele lat Kierzkowski wyznawał też spójną filozofię obrazu, który jego zdaniem powinien być czymś więcej niż dwuwymiarową kompozycją. W 275. numerze „Expressu Wieczornego” z 1958 roku można było znaleźć artykuł „Bronisław Kierzkowski – malarz bez pędzla i farb”. Artysta wyznawał w nim: „Moje obrazy mogą wisieć na ścianach domów” – przy czym chodziło mu o ściany zewnętrzne i elewacje. W tym czasie Kierzkowski planował bowiem eksponować swoje fakturowce w przestrzeni architektonicznej i tworzyć z nich osobne układy.



38 †

**ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

**Kompozycja**

olej/ płótno, 64 x 49 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany l.g.: 'Erna Rosenstein'


estymacja:  
55 000 - 70 000 PLN  
12 000 - 15 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

„Wszystko, co robię, musi być zgodne z tytułem jednego z moich obrazów: 'Za spuszczeniem powiek', z tym, co widzę od wewnątrz. Reszta jest sprawą mojej wolności. Mogę robić malarstwo przedstawiające, ale równie dobrze aluzyjne czy wyabstrahowane. Zewnętrzny, stosowany powszechnie podział między kierunkami nie jest dla mnie ważny. Idzie tylko o to, żebym widziała rzecz przy zamkniętych powiekach”.

Erna Rosenstein





Omawiana kompozycja to charakterystyczny przykład dystyngtywnego języka artystycznego, jakim posługiwała się Erna Rosenstein – jedna z najważniejszych polskich artystek tworzących po II wojnie światowej. Praca jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla niej cechy stylistyczne: różnobarwne, organiczne formy, kształty przenikające się wzajemnie przywodzące na myśl preparat oglądany pod szkłem mikroskopu. Powierzchnia kompozycji jest gęsta od biologicznych, różnobarwnych form. Całość momentami przypomina pejzaż, jednak nieodnoszący się do konkretnej przestrzeni, a raczej intymnego świata wewnętrznego artystki. Ulega on ciągłym metamorfozom i przekształceniom. Jedne kształty płynnie przechodzą w drugie. Zmienność form pozwala uchwycić zmienność stanów psychicznych, płynność emocji, bieg myśli. Napęczniałe plamy barwne wylewają się strużkami i łączą w większe całości. Oddzielone od siebie mocno kreślonym konturem tworzą organiczny, wielowymiarowy mikroświat. Wszystkie drobne elementy stapiają się w całość zorganizowaną wokół dominanty koloru lub linii. Wydaje się, jakby artystka, kreśląc pierwszy kształt, nie wiedziała, do czego doprowadzi ją artystyczny gest. Jej przewodnikiem była jej wrażliwość i sposób percepcji, o czym mówiła: „Jakieś rzeczy ze świata przepływają przeze mnie, ja je tylko urealniam” oraz „mogę powtarzać tylko nieświadomie” (Zbigniew Taranienko „Ślady rzeczy, sygnały przestrzeni...” [w:] Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, [oprac.] Zbigniew Taranienko, Galeria 86, Łódź 2002, s. 42, 46). To, co czerpała z zewnątrz, zderzało się i jednocześnie współgrało z podświadomością uwalnianą za pomocą typowych środków wyrazu surrealistów, takich jak rysunek automatyczny czy zapisy skojarzeń i snów. Obie techniki opierają się na uwolnieniu myśli od tego, co narzuca nam nasz umysł. Piszący, malujący czy rysujący izoluje się od otaczającej go rzeczywistości i staje się tzw. aparatem rejestrującym. Stan ten przypomina marzenie sennie. Ten zabieg sprawia, że pojawiające się obrazy są nadrzędne wobec umysłu, wolne. Nie ma znaczenia poprawność czy odzwierciedlanie świata poznawanego zmysłami, istotne staje się podążanie za pojawiającymi się wizjami. Malując, Erna Rosenstein dawała upust swoim emocjom i myślom, próbowała je uchwycić, nazwać, przetworzyć i wreszcie uwiecznić w dwu lub trójwymiarze.

39 †

**ERNA ROSENSTEIN**  
1913-2004

"Nadchodzi", 1991

kolaż, olej/deska, 68 x 49 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1991'  
opisany na odwrociu: 'NADCHODZI'

estymacja:  
**55 000 - 70 000 PLN**  
12 000 - 15 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Polska

„Zamknęłam oczy – chcę widzieć  
Zatkałam uszy – chcę słyszeć.  
Wzięłam ołówek – niech mnie drogą prowadzi.  
Szukam słowa dla niemych.  
Chcę dotknąć”.

Erna Rosenstein, „W sobie samej wyjść z siebie”, 1979



40

**HENRYK MUSIAŁOWICZ**

1914-2015

Z cyklu "Matka Ziemia", 1991

olej/płyta, 85 x 87,69 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.g.: "MUSIAŁOWICZ"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '142. | Z CYKLU: "MATKA | ZIEMIA" | 1991 | 102 x 87 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 000 EUR

„Henryka Musiałowicza nie interesuje kształt jednostkowy, wygląd jakiejś jednej twarzy, postaci ludzkiej czy zwierzęcej, sceneria określonego pejzażu. Poszukuje ich wewnętrznego sensu, ich ponadczasowości. Istota rzeczy nie ulega żadnym zmianom i jako taka pozostaje odporna na upływ czasu, na jego niszczące czy ozdobne działanie”.

Włodzimierz Nowaczyk



## SYLWETKA-SYMBOL

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

Ogromny wpływ na twórczość Henryka Musiałowicza miały wydarzenia z życia artysty. Niezwykła biografia zaważyła zarówno na podejmowanych przez niego tematach, jak i wybieranych formach. Jedne z pierwszych cykli twórcy poświęcił doświadczeniom wojennym, przede wszystkim tym mającym miejsce w zniszczonej stolicy. Kwestie egzystencjalne, dotyczące ludzkiej natury oraz miejsca człowieka w świecie artysta poruszał także w późniejszej twórczości. Swoją sztukę realizował w długich, malowanych latami cyklach. Najważniejsze z nich to „Wojna przeciwko człowiekowi”, „Dno morskie”, „Krajobraz animalistyczny”, „Portret wyobraźni”, „Harnasie”, „Reminiscencje”, „Oczekiwanie”, „Rodzina” i „Sacrum”.

W centrum kompozycji Musiałowicz umieszcza człowieka, który nie stanowi realistycznego przedstawienia, a rodzaj znaku. To właśnie sylwetka ludzka, niedookreślona i pozbawiona cech jednostkowych, jest kompozycyjnym szkieletem obrazów artysty i staje się pretekstem do dalszych eksperymentów formalnych. Uproszczenia oraz geometryzacja zbliżają ludzkie kształty do formy metaforycznego znaku. Artysta nie sięga po upiększenia i dbanie o szczegóły. Obrazy powstałe w ramach wielu serii są niezwykle lapidarne, jeśli chodzi o paletę barwną – artysta posługiwał się przede wszystkim czernią, czerwienią, ciemnymi błękitami oraz srebrną i złotą farbą. W efekcie prace ze wspomnianych cykli charakteryzuje atmosfera tajemniczości oraz złowieszczy nastrój.

W latach 80. nastąpił przełomowy moment w życiu i twórczości artysty, wywołany przeniesieniem pracowni na czas ciepłych miesięcy do domu w Puszczy Białej. Inspiracje pejzażem, naturą oraz nowym rytmem życia spowodowały, że Musiałowicz wszedł w dojrzały okres swojej twórczości, a jego prace cieszyły się wzrostem zainteresowania zarówno w Polsce, jak i za granicą. To fascynacja naturą i zawartej w niej prawdy o człowieku i uniwersalnych prawd wszechświata skierowała go w stronę sztuki prymitywizującej, rządzonej wrodzonym instynktem, która może przywołać na myśl szamanistycznych praktyk i wierzeń.

Prace z lat 90. kontynuują i rozwijają rozpoczęte wątki z poprzedniego dziesięciolecia. Nastąpił wzrost zainteresowania twórczością Musiałowicza, a sam artysta został zaliczony do grona współczesnych klasyków. Koniec lat 90. to również okres wielu ważnych wystaw twórcy. W 1998 zaprezentowano pokaz malarstwa oraz rysunku Musiałowicza w Muzeum w Zielonej Górze. Kolejną natomiast odbyła się w Galerii Sztuki w Legnicy. Jednym z ważniejszych wydarzeń była wystawa indywidualna Henryka Musiałowicza „Stworzenie Ziemi” w Galerii „Oranżeria” w Centrum Rzeźby Polskiej.

Włodzimierz Nowaczyk w latach 90. XX wieku w następujący sposób opisał świat Henryka Musiałowicza: „Lata dziewięćdziesiąte to czas kontynuowania poprzednich wątków, narastania dzieła malarskiego i stopniowa ewolucja ku formom trójwymiarowym. Początek tej dekady przeniósł wzrost zainteresowania twórczością artysty. Musiałowicz postrzegany jest jako twórca własnej, konsekwentnie wytyczanej drogi. Jawi się jako samotnik z Cieńszy, w której przebywa coraz dłużej, którą coraz rzadziej opuszcza. Czas spędzany w letniej pracowni wyznaczył rytm jego twórczości; aktywności wiosenno-letniej towarzyszy refleksja miesięcy przeżytych w Warszawie” (Włodzimierz Nowaczyk, Świat Henryka Musiałowicza i świat według Niego w: Henryk Musiałowicz, Poznań 2002, s. 26).



41 †

**JERZY DUDA-GRACZ**

1941-2004

"Wiosna - studium z różową wstążką", 2000

olej/płyta, 150 x 120 cm

sygnowany, datowany i numerowany u dołu kompozycji: 'DUDA GRACZ. 2548/2000.'

na odwrociu autorska naklejka z opisem pracy: 'TYTUŁ OBRAZ 2548 (WIOSNA | STUDIUM Z RÓŻOWĄ WSTĄŻKĄ) |

TECHNIKA olej | WYMIARY 120 x 50 ROK 2000 | UWAGI 1 werniks IX 2000'

poniżej odręczny zapis artysty: 'Popieram! | Różową! | Wstążkę! | Zrób to razem | ze mną! | Jerzy Duda G'

estymacja:

**80 000 – 100 000 PLN**


17 000 - 22 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kollekcja instytucjonalna, Polska







Jerzy Duda-Gracz był określany mianem „wnikliwego satyryka” o ostrym i przenikliwym osądzie publicystyczno-moralizatorskim. Jego malarstwo zawsze wzbudzało silne emocje. Na obrazach często przedstawiał ludzi o karykaturalnie zdeformowanych ciałach. Używał także czytelnych symboli, tym samym obnażał ludzkie przywary, takie jak głupotę, nietolerancję, zakłamanie, chamstwo czy lenistwo, a także ślepe uwielbienie względem kultury amerykańskiej. Bez wątplenia miał swój styl oraz prawdy do przekazania. Był też mistrzem w katalogowaniu własnych prac. Każdy obraz oznaczał numerem i datą, dlatego łatwa jest weryfikacja autentyczności jego dzieł. Namalował ich niemal 3 000. Wiele z nich znajduje się w najważniejszych muzeach polskich, ale też między innymi w kolekcjach Muzeum Watykańskiego, Galerii Uffizi we Florencji czy Muzeum Puszkina w Moskwie.

Jerzy Duda-Gracz od początku swej kariery był przez władze raczej doceniany niż tępiony. Już w wieku zaledwie 37 lat, czyli w 1977, otrzymał Srebrny Krzyż Zasługi. W 1984 reprezentował Polskę na prestiżowym Biennale w Wenecji. Krytycy będący fanami twórczości Dudy-Gracza regularnie stawiali go w opozycji do niechętnie przyjmowanej awangardy, doceniali jednocześnie jego odporność na „tymczasowe mody” i zauważali jego krytyczne nastawienie do rzeczywistości, którego brakowało apolitycznej awangardzie. Lata mijały, a twórczość artysty była niezmiennie doceniana. W 2000, podczas benefisu z okazji swoich sześćdziesiątych urodzin, został odznaczony przez prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski. Zaś w maju 2001 Aleksander i Jolanta Kwaśniewscy uroczyste otwierali wystawę „Jerzy Duda-Gracz – Wiosna” w Pałacu Prezydenckim.

Czym jest spowodowane to gremialne uwielbienie dla twórczości artysty? Rozważając je zarówno z perspektywy historyków, jak i krytyków sztuki, malarstwo Jerzego Dudy-Gracza wymyka się poza ramy kategoryzacji. Bez wątplenia artysta od najmłodszych lat odczuwał imperatyw kategoryczny, by tworzyć. Już jako uczeń Liceum Sztuk Plastycznych im. Jacka Malczewskiego w Częstochowie nie rozstawał się ze szkicownikiem. Potrzeba ilustrowania otoczenia była dla niego nie tylko codzienną koniecznością, ale i życiową dewizą: „Nulla dies sine linea” – „Nie ma dnia bez kreski”.

Prezentowany obraz przedstawia bukiet kwiatów z różową wstążką. Jest ona symbolem walki z rakiem piersi. Z tyłu obrazu artysta pokusił się nawet o agitacyjny wpis „Popieram! Różową! Wstążkę! Zrób to razem ze mną! Jerzy Duda-Gracz”. Różowa wstążka od blisko 30 lat rozwija globalny ruch, który buduje świadomość, gromadzi fundusze na ratujące ludzkie życie badania medyczne, edukację oraz opiekę lekarską. Choć kojarzy się ona ze złowrogą chorobą, to obraz jest utrzymany w sielskim klimacie. Na myśl przychodzi polne bukiety, robione podczas wakacji u babci na wsi. Taki klimat charakteryzuje obrazy tego malarza.

W dziełach Jerzego Dudy-Gracza widoczna jest także inspiracja sztuką XIX wieku, ukazującą piękno polskiej ziemi. Sam wielokrotnie podkreślał, że jego wzorem do naśladowania i ulubionym artystą był Józef Chełmoński. Dlatego sam też się skupił na portretowaniu życia polskiej prowincji. Obok nich powstał także jeden z jego najbardziej znanych cykli – „Chopinowi”, który liczy ponad 300 płócien.

Duda-Gracz był związany przede wszystkim z Katowicami, ale gdy tylko mógł, uciekał do mniejszych miasteczek, na prowincję. To w tamtejszej scenerii czuł się najlepiej i malował najchętniej. Najczęściej udawał się do Kamionu czy Łagowa. Tam też, podczas jednego z plenerów, zmarł niespodziewanie podczas snu 5 listopada 2004, nie kończąc monumentalnie zakrojonego cyklu chopinowskiego.

42 †

**JERZY DUDA-GRACZ**

1941-2004

"Śnieg-1", 1980

olej/płyta, płyta pilśniowa, 22,5 x 17,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'DG 1980'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'TYTUŁ ŚNIEG-1 | TECHNIKA OLEJ, PŁ. PILŚŃ | WYMIARY 22,5 x 17,5 cm | CENA | SYGN. DUDA GRACZ | ROK 1980 / NR KATAL. AUTOR. 442 | UWAGI'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

6 000 - 8 000 EUR

„Maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał i wreszcie umarł z tęsknoty”.

**Jerzy Duda-Gracz**



43 †

## EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Adam + Ewa + wąż"

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany l.d.: 'E. Markowski WARSZAWA'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Eugen. MARKOWSKI | WARSZAWA' oraz opisany na blejtramic: "'ADAM + EWA + WĄŻ'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 000 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„[Markowski] kreuje w swoich obrazach i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obłudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność”.

Bożena Kowalska





## „ADAM + EWA + WĄŻ”

Prezentowana w katalogu praca zatytułowana „Adam + Ewa + wąż” to reprezentatywny przykład twórczości Eugeniusza Markowskiego, artysty, który wypracował zupełnie indywidualną, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka formułę malarską, niezajdującą swojej analogi w czasie, w którym tworzył. Markowski debiutował stosunkowo późno. Po ukończonych studiach na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i wybuchu II wojny światowej trafił do Włoch, gdzie pracował jako dziennikarz i dyplomata. To właśnie okrucieństwa wojny i jej obrazy odcisnęły, według krytyków, wyraźne piętno na artyście i zdecydowały o kształcie jego sztuki. Stylu Markowskiego nie sposób pomylić z twórczością jakiegokolwiek artysty. Jego przesycone kolorem przedstawienia były budowane gęsto i szybko nakładaną farbą. Na początku drogi twórczej prace artysty miały bardzo bogatą fakturę, co zbliżało go do malarstwa w nurcie art brut. W latach 70. Markowski skupił się na rozwinięciu swojej palety kolorystycznej, kontynuując to przez cały okres aktywności artystycznej. Szczególnie chętnie używał różnych odcieni czerwieni i żółci. Wydaje się, że szczyt kariery Eugeniusza Markowskiego przypadł na lata 80. i 90. – okres powtórnego zainteresowania ekspresjonizmem, pojawienia się „nowych dzikich”, triumfów Geonga

Baselitz i Anselma Kiefera. Gdy w Polsce działalność rozwijały warszawska Grupa, poznańskie Koło Klipsa czy wrocławski Luxus, obrazy Markowskiego nabrały intensywnych barw, wibrowały pełnym pasją, nakładanym bez wahania konturem rysunku. W porównaniu jednak do znacznie młodszych kolegów rozwijających skrzydła w tym czasie i prezentujących swoje prace na emblematycznych wystawach w przestrzeniach „przykościelnych” i postindustrialnych (by przywołać tylko legendarne „Znak Krzyża” w kościele przy ul. Żytniej czy „Co słycać?” w dawnych zakładach Norblina), obrazy Markowskiego pozostają stosunkowo niewielkich, „salonowych”, a nie zaś „instytucjonalnych” rozmiarów.

W centrum artystycznych zainteresowań Markowskiego pozostawał człowiek, zawsze poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Jak pisał Jerzy Zanoziński: „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego jest nacechowana silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej ‘człekokształtne’ figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyesteta, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do ‘art brut’, czyli ‘sztuki surowej’, której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78). W prezentowanym dziele Markowski sięgnął do jednego z najbardziej znanych biblijnych reprezentacji – przedstawienia pierwszych ludzi, którzy w ujęciu artysty zostali sprowadzeni do rudymenarnego wizerunku. Prostota środków, podkreśla jednak ekspresję formy, co stanowi jedną z bardziej charakterystycznych cech malarstwa Markowskiego.

44 †

**ZDZISŁAW NITKA**

1962

"Zajączki", 1989

olej/piótno, 132 x 102 cm

sygnowany i datowany p.d.: '89 Z.Nitka'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zdzisław Nitka | >>Zajączki<< '89'

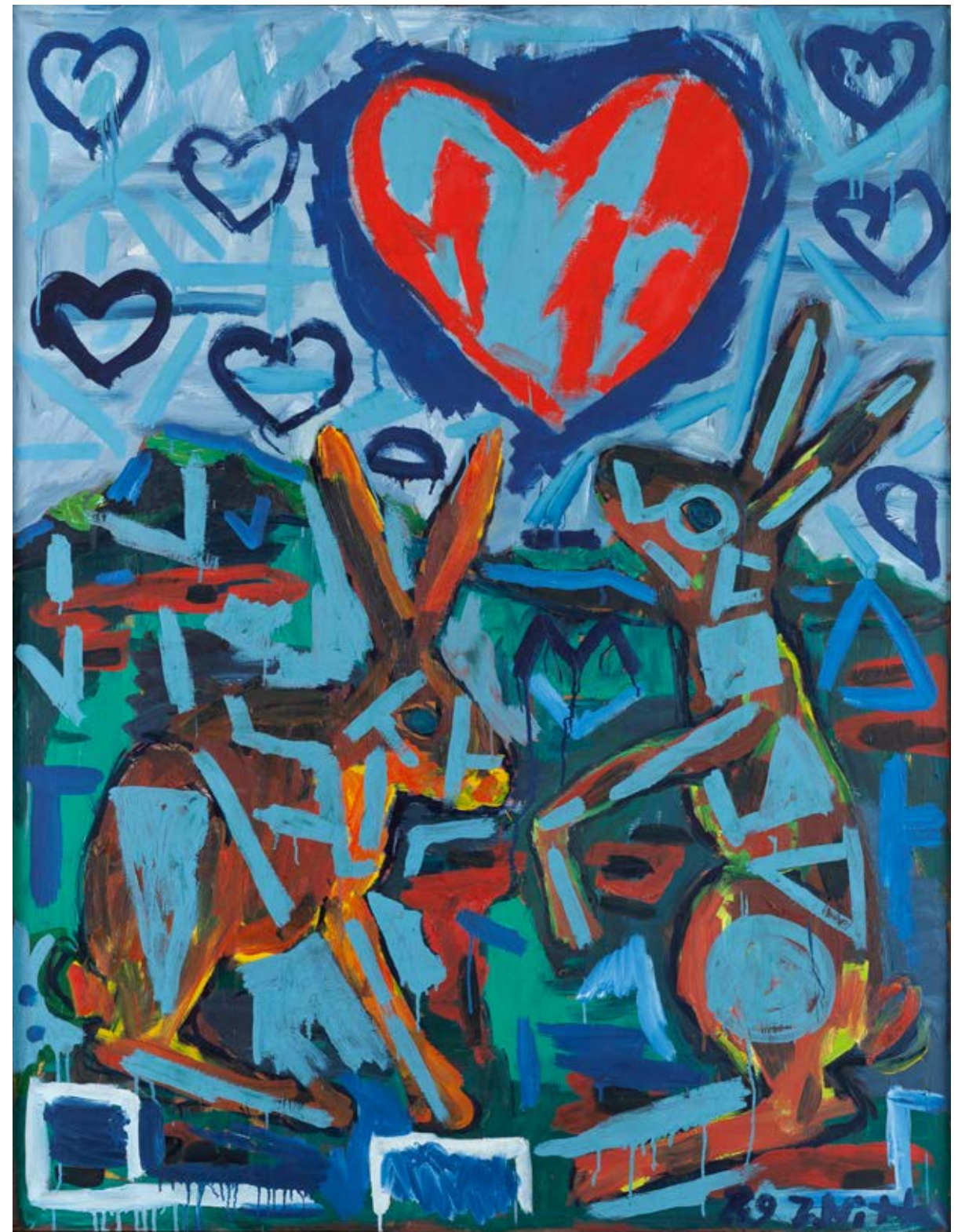
estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

„Żadna teoria, manifest, mądrość – nie są istotne dla malarza, przynajmniej dla mnie są one zbyteczne. Maluję, posługując się instynktem, któremu do końca nie wierzę, bo większość moich prac to niewiele warte koty. Ale maluję, bo co jest przyjemniejsze niż malarstwo?”.

Zdzisław Nitka



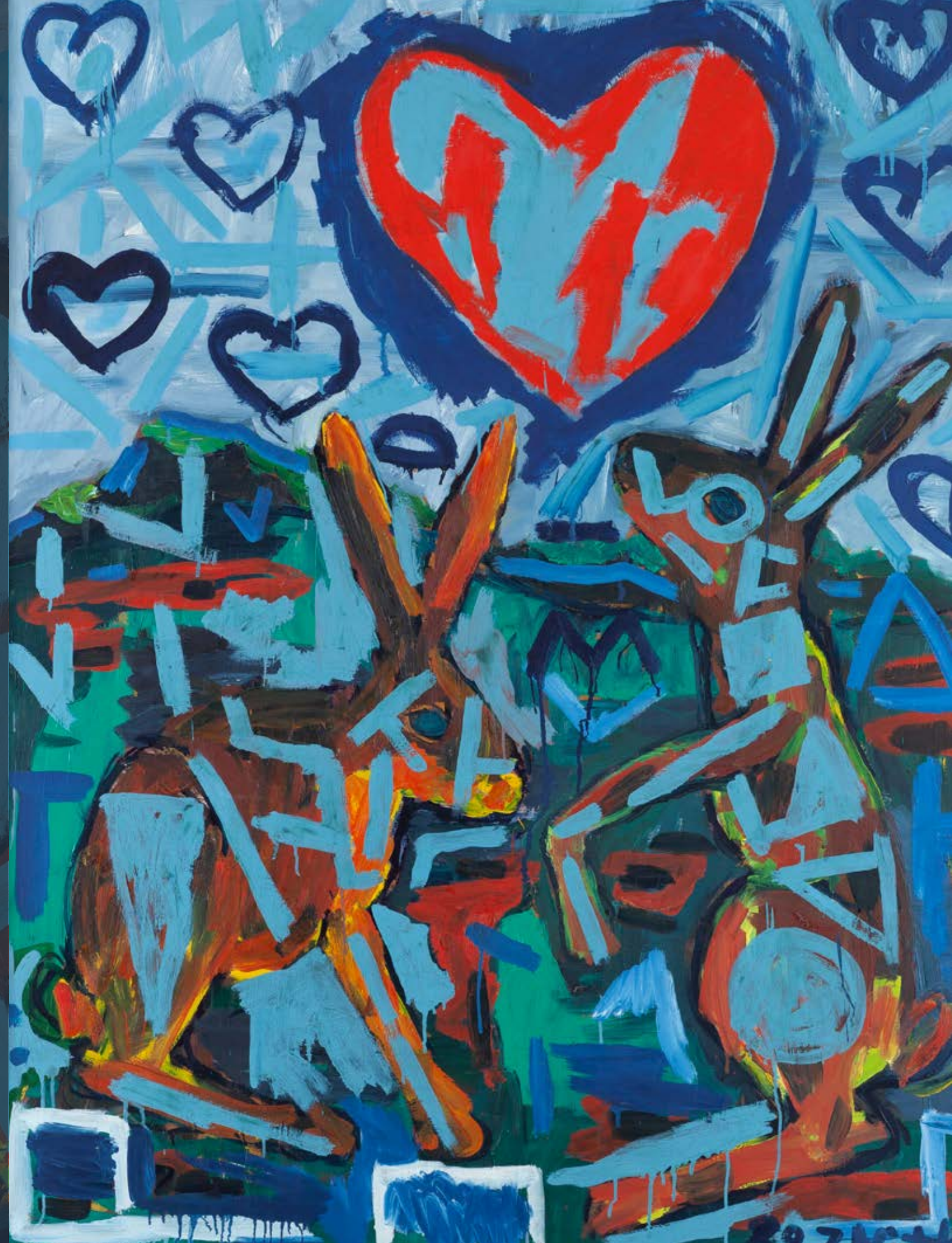
## OUTSIDER EKSPRESJI LAT 80.

Dekadę nowej ekspresji w malarstwie polskim lat 80. można określić mianem totalnego scalenia sztuki z życiem. Wszystko, co działo się w tym czasie na polskiej scenie artystycznej, było pokłosiem najpierw niespokojnej rzeczywistości stanu wojennego, a kolejno beznadziejnej schyłkowej fali komunizmu. Jak zaznacza Katarzyna Zahorska, twórcza wizualny w równym stopniu jak artystą stawał się zaangażowanym politycznie i społecznie obywatelem. Dlatego też jak pisał krytyczka: „równocześnie z nierzadko kontestującymi ówczesną rzeczywistość dziełami malarskimi, rzeźbiarskimi i multimedialnymi, powstawały agitatorskie ulotki, szabloni i plakaty. Festiwale, plenery artystyczne i happenings przeplatały się z akcjami ulicznymi, manifestacjami i wiecami. Figura artysty-obywatela wyzwoliła także silną potrzebę wspólnotowości, dlatego licznie zawiązywały się coraz to nowe formacje, począwszy od Łodzi Kaliskiej, poprzez wrocławski Luxus i poznańskie Koło Klipsa, na warszawskiej Gruppie i gdańskim Totarcie skończywszy. Wiele z nich, bojkotując konserwatywny i skostniały program działania oficjalnych instytucji kultury, eksponowało efekty swojej twórczej pracy w zaciszach własnych pracowni bądź powoływało do życia kolejne galerie autorskie” (Katarzyna Zahorska, Outsiderzy ekspresji [w:] katalog wystawy, Po nitce do kłębka, Wrocław 2021, s. 6-7). Na tym tle twórczość wywodzącego się z wrocławskiego kręgu artystycznego Zdzisława Nitki pozostaje zjawiskiem osobnym. Malarz, w przeciwieństwie do innych twórców, którym bliskie było myślenie kolektywne, postawił na indywidualne poszukiwania w dziedzinie sztuki. W czasach debiutu największą inspiracją do pracy twórczej dostarczała mu sztuka ekspresjonistyczna, nie tylko ta spod znaku transawangardy, lecz także, a może przede wszystkim, z początków XX wieku, reprezentowana przez van Gogha, Muncha, Ensora i rozwijana potem przez francuskich fowistów, członków niemieckich grup Die Brücke i Der Blaue Reiter, a także Austriaków, m.in. Kokoschkę czy Schielego. Motywy w ówczesnym malarstwie Nitki balansowały pomiędzy tematyką komentującą sytuację społeczno-polityczną a abstrakcją, ostatecznie tę drugą wyparła figuracja. Młodzieńcze fascynacje niemieckimi artystami będą powracać w kolejnych pracach i przyjaźniach, m.in. z Georgiem Baselitzem, który nawet dedykował Nitce jeden ze swoich obrazów.

Choć mogłoby się wydawać, że w malarstwie Nitki dominuje postać człowieka, poddanego deformacji, zastygłego w swoich groteskowych gestach, częstym bohaterem prac artysty są także zwierzęta: niedźwiedzie, pantery, orły czy wilki. Szczególnym umitowaniem malarz darzy zajęcia, co jest uwidocznione w prezentowanej w katalogu pracy z lat końcówki lat 80. Jest to związane z pewną wyjątkową akcją w düsseldorfskiej Galerii Schmela w 1965, gdzie artysta konceptualny, Joseph Beuys, prowadził performatywny wykład. Z twarzą wysmarowaną miodem i obłożoną płatkami złota tłumaczył martwemu zajęcowi znaczenie swoich prac. Atmosfera tego zdarzenia była bardzo intymna – Beuys tulił

truchło zwierzęcia, natomiast wyproszona z galerii publiczność mogła obserwować wydarzenie jedynie przez okna. Zajęc, według artysty, był symbolem wyższej świadomości, miod i wytwarzające go pszczoły odwoływały się do wizji idealnego społeczeństwa i współdziałania, natomiast złoto, jako kruszec alchemiczny, symbolizowało przemianę. Pozostaje pytanie: do jakiej zmiany nawoływał artysta? Działanie Beuysa można rozpatrywać na wiele różnych sposobów. Z jednej strony niesie ono mocną krytykę instytucji kultury, która przestaje pełnić funkcje społeczne; z drugiej w akcjach Beuysa często pojawiały się elementy nieokiełznanej przyrody, kiedy to np. zamknął się w jednej z galerii w USA z dzikim kojotem. Wydaje się, jakby natura miała dla artysty o wiele większą wartość niż dobra intelektualne wypracowane przez człowieka. Wielokrotnie podkreślał znaczenie intuicji, pierwotnych rytuałów, a sztuka miała być pomostem łączącym gatunek ludzki i zwierzęta. Cywilizację traktował jak zagrożenie i skłaniał się ku teoriom wskazującym świat fauny i flory jako źródło ładu i dobrych rozwiązań. Beuys głosił, że sztuka jest dla wszystkich ludzi, zwierząt, a nawet przedmiotów. Angażował się w akcje ekologiczne, był jednym z założycieli niemieckiej Partii Zielonych, a jego ostatnią akcją było sadzenie 7 tysięcy dębów, co zostało ukończone już po śmierci artysty w 1986. Pod wielkim wrażeniem sztuki Josepha Beuysa pozostawał Zdzisław Nitka, z którym niewątpliwie łączy go wielka autentyczność wypowiedzi, podejmowanie uniwersalnych tematów w surowy, ekspresyjny, a czasami wręcz brutalistyczny sposób.

Jak przystało na jednego z bardziej konsekwentnych polskich ekspresjonistów, prace Zdzisława Nitki powstają szybko i pod wpływem emocji, a jednak zestawienia barw, kompozycje, mimo że kreślone pośpiesznie, są wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji i przetwarzania rzeczywistości. Wygląda tak, jakby dojrzałe wizje gwałtownie „wyskakiwały” na płótno. Prace są pełne znaków, symboli, humorystycznych komentarzy, absurdu i życia. W tym zawiera się ich ekspresja. Dzikie, ostre, kanciaste formy przywołują niemieckie inspiracje, a tym samym sytuują Nitkę w międzynarodowym gronie reprezentantów nowej ekspresji. Ostre zestawienia kolorystyczne, brutalność form, emocjonalne potraktowanie tematu, były jedyną drogą do wyrażenia niepokojów związanych ze stanem wojennym i sytuacją w kraju. Jednocześnie w tych kompozycjach nie ginie człowiek, jako jednostka, ze wszystkimi jego dylematami, bólem istnienia i żalem. Postać ludzka na niektórych pracach zostaje dosłownie wydrapana w grubej warstwie farby, która staje się materialem stworzenia. W prezentowanej pracy głównymi bohaterami są dwa zajęcia, nad których głowami możemy zauważyć powtarzalny symbol serca. Figura tego zwierzęcia należy do swoistej „mitologii” Nitki i wielokrotnie pojawiają się na jego obrazach. Według artysty, w nawiązaniu do wspomnianej wcześniej akcji Josepha Beuysa, martwy zajęc ma więcej intuicji niż żywy człowiek.



45 †

**ZDZISŁAW NITKA**

1962

"Elke und G. Baselitz", 2003

olej/piótno, 60 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka '03'

opisany l.d.: 'ELKE I UND I G. BASELITZ. BASEL'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "Elke und G. Baselitz, | Basel." | /w/g fot. B. Katza, lato 2003'

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

2 000 – 2 000 EUR

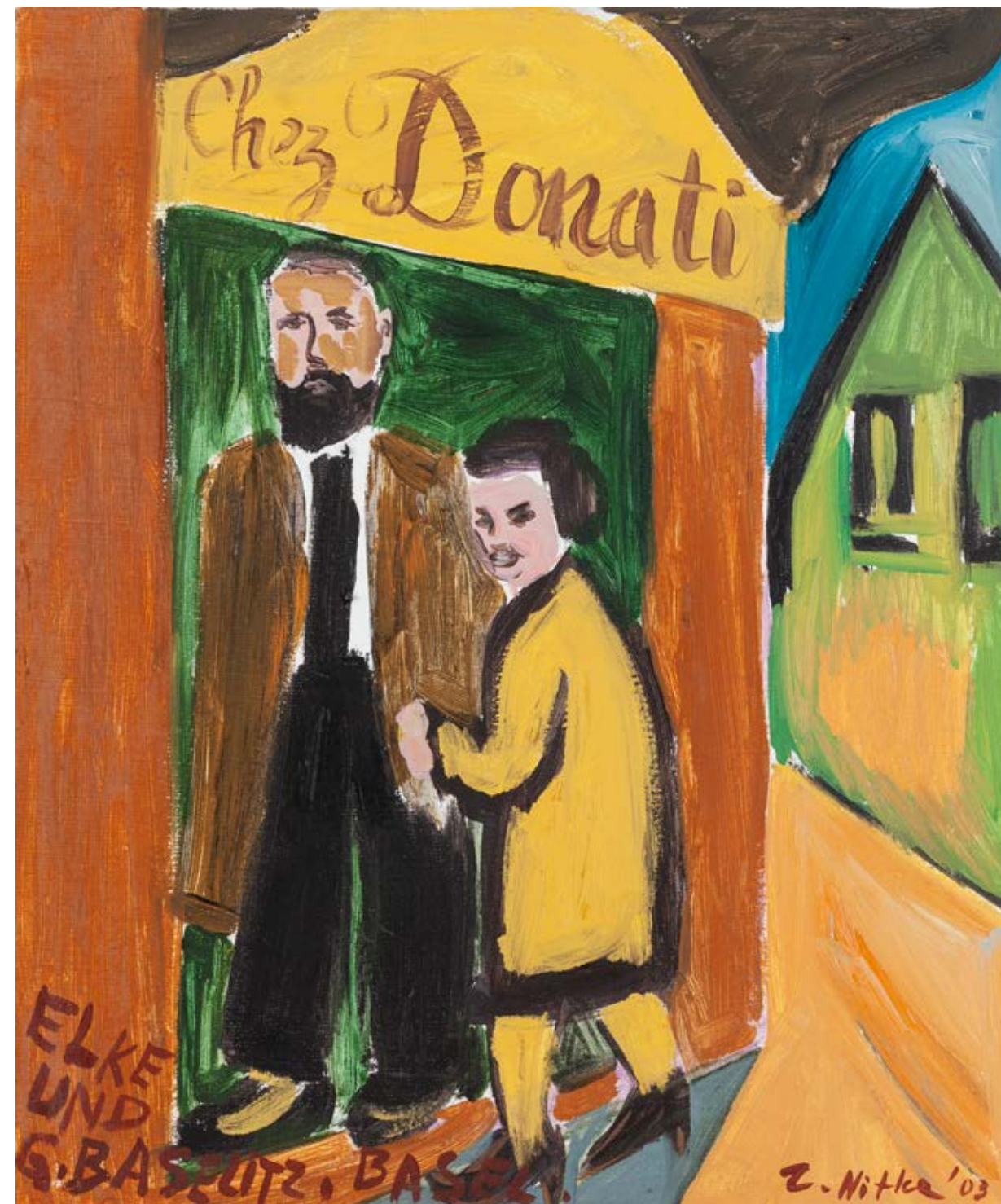
**POCHODZENIE:**

Galeria „Na Solnym”, Wrocław

kolekcja prywatna, Polska

„Bunt i ryzyko w ogóle prowadzi do wynalazków, do szukania jakby nowych rzeczy. To jest po prostu taki troszkę złoty zawód, że nie jest się skazanym na publiczność jeśli się nie chce ani na ciężką pracę właśnie, bo to jest zawód jakiś taki bardziej filozoficzny. Dlatego lubię ekspresjonizm, że to jest po prostu sztuka, która protestuje, która się buntuje”.

Zdzisław Nitka



46

**SŁAWOMIR RATAJSKI**

1955

"Figuranci", 1985

olej/ płótno, 170 x 220 cm  
sygnowany i datowany w kompozycji: 'RATAJSKI '85'

estymacja:  
**80 000 – 90 000 PLN**  
17 000 – 19 000 EUR

„To, co ‘uderzające’ w spotkaniu z obrazami Ratajskiego, kiedyś, a zwłaszcza dziś, to ostentacyjna malarskość. Rozumiem przez to intensywną paradę barw rozprowadzaną mocnym gestem, w którym czuje się nie całkiem jeszcze zastygłą decyzją artysty, choć zbladł już ślad ruchu ręki i właściwie nie ma pędzla. Farba płynie niejednokrotnie siłami grawitacji. Choć kolor i płaszczyzna płótna, limitowana swym ograniczonym wymiarem, żyje swym własnym, autonomicznym życiem przedmiotu sztuki (nieco inaczej w pracowni, jeszcze inaczej w przestrzeniach galerii), a dynamika farby zdaje się powodowana jest siłami natury, to tli się jeszcze w obrazie ślad obecności twórcy”.

Jan Stanisław Wojciechowski





# NIEOKIEŁZNANA SIŁA EKSPRESJI

Sławomir Ratajski od czasów swojego debiutu w latach 80. był utożsamiany z nurtem Nowej Ekspresji, czynnie włączając się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jego malarstwo jednak nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Można uznać, że Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach, czego przykładem jest prezentowana w katalogu kompozycja „Figuranci” z 1985. Monumentalne płótno, które artysta wypełnił w sposób ekspresyjny, spontaniczny i pełen pasji, jest świadectwem bogatego wewnętrznego świata i nieokiełznanej siły twórczej przynależnej Ratajskiemu. W omawianym dziele temat, kolorystyka i wybór formatu są przeziąknięte emocjami. W płótnie można dostrzec także charakterystyczne dla artysty elementy takie jak: czarny kontur nadający kompozycji dramatyzmu oraz wielość dynamicznych form szczelnie wypełniających płótno i dających wrażenie gwałtownego ruchu. Ratajski malował szybko, spontanicznie, jakby „wypluwał” wizje na płótno. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania niepokojów, które były wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy.

Obraz „Figuranci” robi wrażenie zamaszystością modelunku, idealnym dopasowaniem kolorystycznym, mocnymi kontrastami. Wielość form daje wrażenie, jakby płótno „stawało się” na oczach widzów. Bogusław Deptuła pisał o tym procesie następująco: „Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicznym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu” (Bogusław Deptuła, *Wiele samoistości* [w:] Sławomir Ratajski. *Malarstwo* × 3 [kat. wyst.], ASP, Warszawa 2019, s. 55).

W malarstwie Sławomira Ratajskiego dominuje język symboli. Gdy na jego płótnach pojawiają się ludzie czy zantropomorfizowane zwierzęta, zostają one ukazane w oderwaniu od swej biologicznej natury, nawet pomimo współistnienia z innymi postaciami, finalnie przekształcają się w symbole – źródła wszelkiej energii. W twórczości Ratajskiego można dostrzec charakterystyczną refleksyjność. Niejednokrotnie towarzyszyły mu stany goryczy i rozczarowania będące konsekwencją walczącej egzystencji. Sam porównuje swoją twórczość do narracji literackiej, jak wspomina w jednym z wywiadów: „Wszystko, co robię, zbliżone jest do jakiejś narracji literackiej, choć zawsze określone jest językiem nieprzetłumaczalnym na słowa. W wielu obrazach powtarzałem podobne zakodowane symbole. Jeżeli chciałem pokazać, jakiego typu dialog toczył się między figurą a materią, czy dwiema figurami, które były symbolami różnych sił, wyprowadzałem czasem z gestu jakąś figurę, stającą się, jak gdyby kolejnym słowem mego języka. Podobieństwo figur nie miało jednak służyć opowiadaniu w sensie literackim – wynikało ze sposobu mego działania w trakcie malarskiego seansu” (Sławomir Ratajski, wywiad Zbigniewa Taranięki ze Sławomirem Ratajskim do katalogu wystawy, Galeria Studio w Warszawie, 1987).



47

**MAREK DARIUSZ KAMIĘŃSKI**

1953

"Foxtrot", 1985

akryl, olej/piótno, 160 x 240 cm  
sygnowany p.d.: 'MKamiński'

estymacja:  
**15 000 - 25 000 PLN**  
4 000 - 6 000 EUR

„Malował obrazy wielkie i ekspresyjne, był najbliżej postmodernistycznej ironii. Malował zamasyście i z olbrzymią swobodą. Powalał na kolana wiedzą o sztuce, muzyce i filozofii. Miał gigantyczną przewagę nad innymi ze swojego pokolenia, bo potrafił niezwykle łączyć to, co w sztuce bywa najtrudniejsze: inteligencję z talentem do malowania”.

Tomasz Rudomino





Marek Kamieński był jednym z najgłośniejszych „nowych dzikich” i to w dosłownym znaczeniu, gdyż działał równoległe jako malarz, producent muzyczny i wokalista. Swoje prace pokazywał w Remoncie, Stodole i Galerii Promocyjnej. Zadebiutował w Katowickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1983, ale jego sztukę dostrzeżono dopiero po pokazie w Starej Kordegardzie w Warszawie. Muzykę zespołu Zilch, którego czasami był wokalistą, można było usłyszeć m.in. na festiwalu w Jarocinie. Sztuka Kamieńskiego wzbudzała kontrowersje. Wielkoformatowe płótna zapełniały głównie akty kobiece w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie kobiety dodatkowo rozpały emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Krytyka uznała go wówczas za reprezentatywnego artystę młodego pokolenia lat 80. Pod koniec dekady artysta zmienił styl i zaczął poszukiwać w postmodernistycznych zestawieniach znaczeń i symboli. Poszukiwania przerwała jego choroba i uniemożliwiła powrót do wielkoformatowych płócien. Jako źródło swoich inspiracji artysta podaje wystawę „Malarstwo amerykańskie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1976. Doskonale znał estetykę Neue Wilde, jednak od Niemców wolał włoską transawangardę: Cucchiiego czy Chię. Starał się jednak nikogo nie naśladować, choć krytycy mocno kojarzyli jego twórczość ze Schnablem.

Kompozycja „Foxtrot” to charakterystyczny przykład twórczości Kamieńskiego z lat 80. Obrazy powstałe w tej dekadzie są ostre, wrażliwe, malowane z ręki. Na nich zawsze były widoczne dwa żywioły: element hiperrealistyczny i ekspresyjny w formie malarstwa gestu. Artysta komentował swoją twórczość następująco: „To jest tylko opowiadanie dowcipów na różne tematy, to moje malowanie. Jeśli to jest postmodernizm, to raczej naturalny, bo ja właśnie taki jestem: świecę światłem odbitym, nie własnym. Moje obrazy są z nacytania, namyślenia, ale nie są „mądre”. Czytam, słucham, czasem coś mi się kojarzy. Właściwie mogę powiedzieć, że nawet moje przejście do sztuki wzięło się z prężności „ARTnews”. Ale – malarzem nie zostaje się przez przypadek. Kolejarem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną kolejną rzeczą pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć”. Obrazy Kamieńskiego z lat 80. robią wrażenie skalą, świeżością ujęcia, rozmalowaniem. Nie bez przyczyny artysta w jednym z wywiadów powiedział: „A tak w ogóle uważam, że to właśnie ekspresja i ekspresjonizm są prawdziwą solą sztuki”.

48 †

**ANDRZEJ CISOWSKI**

1962-2020

**Bez tytułu, 2011**

olej/ płótno, 190 x 250 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. CISOWSKI | 2011. | 190/250'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Andrzej Cisowski „Malarstwo różne”, Galeria (-1) Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Warszawa, 21.03.-8.04.2018

„Spośród artystów pokolenia Nowej ekspresji Cisowski jest jedynym, który może pochwalić się bezpośrednim kontaktem i współpracą z twórcami ekspresji niemieckiej, głównie A. R. Penckiem, swoim mistrzem i nauczycielem. Tylko jemu dane było skonfrontowanie i zweryfikowanie swojej sztuki u źródeł ekspresji lat 80. Jeszcze podczas studiów udało mu się też podpisać kontrakt z niemiecką galerią i dzięki temu funkcjonuje już od 20 lat na międzynarodowym rynku sztuki, też jako jeden z nielicznych artystów polskich lat 80”.

Krzysztof Stanisławski, katalog wystawy, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 109





Andrzej Cisowski w swojej twórczości prowadzi dialog z kulturą masową, a dokładniej jej mocą zniewalania umysłów społeczeństw i wytwarzania w człowieku stanu rozproszenia i bezradności spowodowanych nadmiarem informacji. Język artystycznej wypowiedzi Cisowskiego kształtował się etapami. Jego malarstwo niejednokrotnie było porównywane do twórczości Dubuffeta czy Jean-Michela Basquiata, czyli wielkich osobowości, z których niewątpliwie czerpał inspirację, zachowując przy tym swój własny, niepowtarzalny styl i pozostając twórcą oryginalnym i autentycznym.

Andrzej Cisowski urodził się w Białymstoku w 1962. Ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Rajmunda Ziemińskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Podczas studiów w Düsseldorfie Cisowski zetknął się z malarstwem Jean-Michela Basquiata, do którego bywał porównywany. Jak sam powiedział w jednym z wywiadów: „Co ciekawe, wówczas nie znałem jeszcze jego twórczości, a wiele osób oglądających moje prace właśnie z nim mnie kojarzyło. Nie pozostawało mi nic innego, jak pójść do księgarni i dowiedzieć się czegoś o artyście, z którym byłem utożsamiany. W tej düsseldorfskiej księgarni doznałem niemal olśnienia, odkryłem sam dla siebie wielką indywidualność, prawdziwą gwiazdę sztuki, którą miałem okazję poznać na dwa miesiące przed jej śmiercią. Wtedy nastąpił prawdziwy zwrot w mojej twórczości, następny etap fascynacji ekspresją, ale ani nie niemiecką, ani polską. Zbliżyłem się do graffiti. Dużo pisałem na obrazach. Przyjąłem za dewizę nową zasadę: im bardziej zwirowanie, tym lepiej dla obrazu” (Krzysztof Stanisławski, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2. [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 111-112). Artysta również czerpie inspirację z pop artu. Wielki wpływ na kształt jego twórczości miała amerykańska kultura masowa wyrażana w filmach, kreskówkach, komiksach, reklamie, a nawet opakowaniach produktów.

Cisowski poszukuje różnych rozwiązań formalnych. Eksperymentuje, wykorzystując różne znane motywy należące do wytworów kultury masowej, m.in. wizerunki znanych postaci fikcyjnych i tych rzeczywistych. Według Cisowskiego nie ma sensu tworzenie nowych form, skoro współczesna kultura i cywilizacja wyprodukowały ich tak wiele. Z jego obrazów wyłania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zaśmieconej ponad miarę pustymi, kolorowymi obrazkami. Cisowski wskazuje na bezsens konsumpcjonizmu, zostawiając miejsce na śmiech i komizm. Rozszerzająca się oferta konsumencka mimo swojej pozornej różnorodności i dostępności zaczyna wywoływać już znudzenie swoim umasowieniem i standaryzacją. Procesy homogenizacji kultury są charakterystyczne dla społeczeństw konsumpcyjnych oraz mają wpływ na kształtowanie społecznych potrzeb i postaw w imię stymulowania coraz większej konsumpcji. Cisowski w malarstwie widział siłę ujawniającą marazm wywołany pojawieniem się nowych mediów zniekształcających rzeczywistość, a także zdolność wyrwania konsumentów z bierności i podświadomej podatności na wpływ wszechotaczających reklam, które kreują globalnie ujednolicone potrzeby materialne oraz te niematerialne.

Tematy zaczerpnięte z popkultury amerykańskiej zaczęły przenikać do twórczości Andrzeja Cisowskiego na początku lat 90. Artysta wyjechał wówczas do Nowego Jorku, gdzie osobiście spotykał się z amerykańską sztuką, pop-artem i kulturą konsumpcjonizmu. Amerykańska wolność dała mu swobody, którą pokazuje w swoich pracach będących na granicy malarstwa figuralnego i ekspresji. Za pomocą zróżnicowanej stylistyki i eksperymentów formalnych zaczął zespalać lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, których znaczenie mogli odczytać odbiorcy z różnych kultur całego świata. W twórczości Andrzeja Cisowskiego wybrane motywy i symbole nabierają cech indywidualnych i oryginalnych, a sam autor pozostaje twórcą niezwykle autentycznym i wyróżniającym się na arenie sztuki polskiej.

49 †

**ANDRZEJ CISOWSKI**

1962-2020

"W ringu" (dyptyk), 2009

olej/piótno, 160 x 260 cm (całość)  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A CISOWSKI | 120309'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

7 000 - 11 000 EUR



50

**IRENEUSZ WALCZAK**

1961

**"Własne lokum", 2004**

olej/piótno, 200 x 200 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'IRENEUSZ | WALCZAK | OL/PŁ | 200 x 200 cm | R. 2004 |

'WŁASNE | LOKUM' | [monogram artysty]'

estymacja:

**25 000 – 35 000 PLN**

6 000 – 8 000 EUR

„Tuż po okresie nowej ekspresji na obrazach pojawia się skulona, pokazywana fragmentarycznie, naga postać ludzka, często widziana od pleców, jakby zamykająca się w sobie, odmawiająca kontaktu ze światem zewnętrznym. Jest to postać mężczyzny lub chłopca. Ta skulona sylwetka nagle ulega multiplikacji, a zwielokrotnione odbicia skurczonych ciał, ich wizualne powidoki, sugerują natręctwo jakiegoś, obecnego tu, egzystencjalnego problemu. W tych obrazach pojawia się, ważne w malarstwie Walczaka odniesienia figura – tło, zdarza się bowiem, że przez odwrócone plecami sylwetki prześwieca to, co znajdować się ma za nimi”.

Magdalena Ujma



51

**JACEK SROKA**  
1957


"Jeleń w pełnym słońcu", 2005

olej/piótno, 100 x 140 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'JELEŃ W PEŁNYM SŁOŃCU | 16K87 JACEK SROKA | 2005'

estymacja:  
**25 000 - 35 000 PLN**  
6 000 - 8 000 EUR







*Ida Smakosz: „Ciekawi mnie jak Pan pracuje, jak powstają Pana obrazy?”*

Jacek Sroka: Wstaję rano, maluję albo nic nie robię, wychodzę albo nie wychodzę z domu, kładę się spać, po czym wstaję rano itd.”. W taki sposób, w spreparowanym kiedyś dzienniku, opowiadałem o życiu malarza. Była w tym oczywista kpina z grafomańskich często wynurzeń artystów o wienie, natchnieniach i „męce twórczej”.

Próbuję pracować codziennie, a kiedy mam trudności z malowaniem, co się zdarza, zajmuję się opracowywaniem matryc graficznych, kiedy i tu słabo mi idzie, pozostaje drukowanie odbitek. Żeby się przy tej nużącej czynności nie znudzić, zmieniam kolory i odbijam „nowe” wersje grafik, zawsze jednak należą one do nakładu (na pewno nie można nazwać ich monotypiami). Są dni, i takich jest najwięcej, kiedy nic nie robię, wałęsając się z kąta w kąt.

„Pomysły” zapisuję i rozwijam w szkicownikach, które prowadzę „od zawsze”.

Zdarza się, że idea czeka na realizację miesiące lub lata całe, ale są chwile przymusu, kiedy obrazy nie mogą czekać.

W czasie pracy nie słucham muzyki, choć mam się za melomana. Muzyka klasyczna czy poważna wymaga ode mnie skupienia i uwagi, nie mogę jednocześnie słuchać i malować. Za to muzyka popularna, nawet w ambitniejszych odmianach, rozprasza mnie i przeszkadza w pracy. Za to kiedy sam „muzykuję” (pianino mam w pracowni), nie mam litości nad sąsiadami.

*I.S.: Maluje Pan już tylko pędzlem czy czasami szpachlą?*

J.S.: Na studiach odkryłem szpachlę. Potem przez wiele lat malowałem tylko pędzłami. Od pewnego czasu, w niektórych obrazach, zaczęła pojawiać się gruba faktura (ostatnio w cyklu Geronimo, ale i w obrazach z serii miejskiej już dziesięć lat temu). Farba zmieszana z piaskiem „murowana” szpachlą, wystająca z płasko malowanego tła daje efekt brutalności, napięcia i pierwotnej siły.

(...)

*I.S.: Jaką funkcję spełnia w Pana obrazach kolor? Czy jest czasami ważniejszy niż forma?*

J.S.: Bez koloru nie ma malarstwa. Ta prosta prawda dotyczy nawet realizacji monochromatycznych, nawet te mogą być, jak błękitne obrazy Yves Kleina, cudowną manifestacją vitalności i wigoru malarstwa.

Przechodziłem przez różne etapy: od zróżnicowanych pod względem kolorystycznych kompozycji, jak na przykład w cyklu o przygodach agenta tajnej policji państwowej, po surowe, niemal monochromatyczne obrazy z kulturystami. Często, z rozmysłem, łączyłem te tendencje dla kontrastu, jak w Pędrakach pod muzeum, dla kpiny z „dobrego” malarstwa, jak w Jeleniu w pełnym słońcu, gdzie przez fakturowo-szlachetny sposób malowania zwierzęcia, podkreślony pustym i prostym żółtym tłem, toczony jest dialog z kiczem (jelenie o zachodzie słońca), dla podkreślenia umowności obrazu, wreszcie, jak na przykład w „Obrazie z oprzyrządowaniem”.

Marek Żuławski, którego publicystykę lubiłem, tak jak jego malarstwo, powiedział, że „kiedy forma jest dobra, to kolor jest zawsze dobry”. Kompozycja zależy od decyzji i odwagi malarza.

Lubię proste, choć zgrzytliwe zestawienia, błękity i surowe, tępe, chromowe zielenie, lubię tajemniczą monochromatyczność czerwieni i najbardziej tajemniczy kolor niebieski (odkrył go na nowo Giotto). Z drugiej strony nie jestem wcale przywiązany do dawnej tradycji malarskiej, wiele moich obrazów to ledwie dwukolorowe (często czerwone i białe) kompozycje, choć to słowo nie jest tu chyba najwłaściwsze.

(...)

*I.S.: A co z elementami kiczu, które można czasami dostrzec w Pana obrazach?*

J.S.: Kultura popularna jest bodaj najbardziej widoczną częścią naszej cywilizacji. Trudno być obojętnym, trudno nie zauważyć czegoś, co tak wszechobecnie odciska się na naszej wrażliwości, zmienia ją, czasami wypacza. Na dodatek nikt już się właściwie kiczu nie wstydzi, prawie nikt nie czuje zażenowania w zetknięciu z kiczem, wielu kolekcjonuje kiczowate obiekty. Może to moda tylko, może dłuższy trend, nie wiem. Wygląda, jak mówił Ortega y Gasset, że lud naprawdę wszedł do śródmieścia.

Używam kiczu, jak innych tradycji czy sposobów obrazowania, kiedy to mi potrzebne. Zdarza się, że granica dobrego smaku bywa naruszana, ale takich rozwiązań szukam świadomie”.

Fragment rozmowy Idy Smakosz z Jackiem Sroka z 2007 opublikowanej na oficjalnej stronie artysty <https://www.sroka.pl/rozmowa-z-jackiem-sroka.html> (dostęp 14.04.2023).

52 †

**CZESŁAW PIUS CIAPAŁO**

1942

"OPUS Ł-73 Nr 4 czyli Wenus w słońcu", 1973

olej/piótno, 35 x 40 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | "OPUS Ł -73 Nr 4 CZYLI: | WENUS W SŁOŃCU | OLEJ 35 x 40 cm | ROK 1973 | [dedykacja]'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 6 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Nie bez znaczenia jest też forma znaku, jaką proponuje artysta. Są to obłe, podwójne kształty, które stanowią uogólniony, niemal do granic rozpoznawalności, znak z kręgu Erosa (piersi). Prace Ciapały oscylują więc w kręgu problematyki podejmowanej przez sztukę od samych jej początków. Podkreślają fakt, iż temat seksu i miłości jest tak samo istotny dzisiaj, jak i przed laty. Zmieniła się tylko forma uzewnętrzniania jej w sztuce”.

**Ewa Han**



53 †

**CZESŁAW PIUS CIAPAŁO**

1942

"Opus G-76 Nr 18", 1976

olej/piótno, 115 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO I W ZW. Z SYMFONIAŃ NR 3 I NIEKOMERCJALNA I "OPUS G-76 Nr 18" I OLEJ 115 x 100 ROK 1976'

estymacja:

**17 000 – 25 000 PLN**

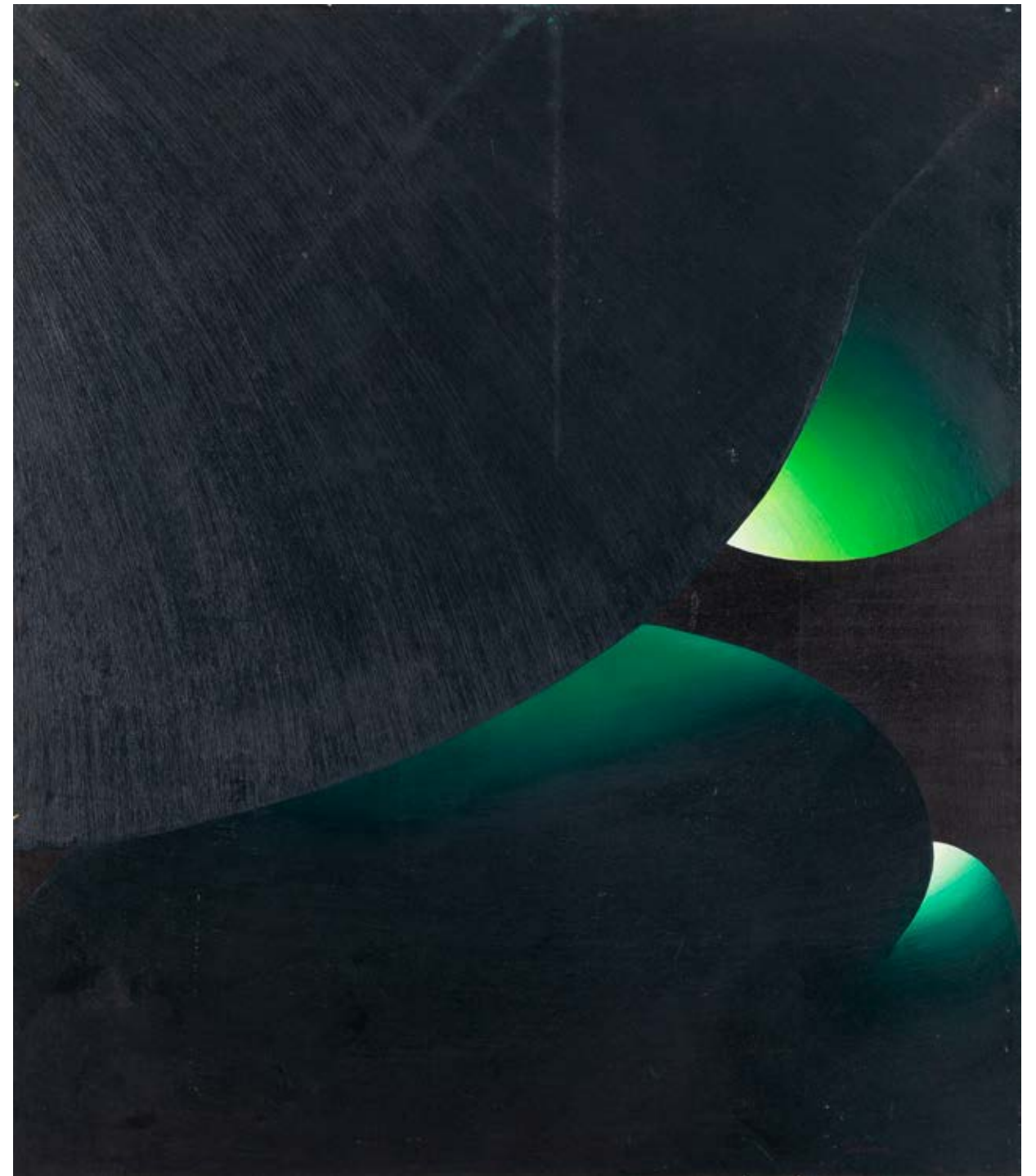
4 000 – 6 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Są jak gdyby trzy poziomy odczytania pozornie niezwykle prostego malarstwa Czesława Ciapała. Pierwszy zawiera się w zmysłowej przyjemności estetycznej. Drugi w odczytaniu znaczeniowym. Trzeci w głębokiej warstwie znaczeń, w sensach filozoficznych, do których dochodzimy niespodziewanie i z pewnym zaskoczeniem, poprzez dwa pierwsze”.

**Maciej Gutowski**



**SŁAWOMIR LEWCZUK**

1938-2020

**"Cechownia I" z cyklu "Symptomy" – dyptyk, 2010**

olej/piótno, 185 x 135 cm (wymiary każdej pracy)

każda z części dyptyku sygnowana, datowana i opisana na blejtramie na odwrociu: "SŁAWOMIR LEWCZUK I Z CYKLU "SYMPTOMY" – "CECHOWNIA I" 2010 R. | OLEJ – PŁ. 185 x 260 CM' obok pieczęć artysty z numerem 1/23

estymacja:

**25 000 – 35 000 PLN**

6 000 – 8 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu. Malarstwo”, Galeria Szyb Wilson, Katowice, 21.01-20.03.2011

Sławomir Lewczuk. Malarstwo. Wystawa Galeria Centrum NCK, Kraków, luty 2012

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu 4”, BWA Galeria Sanocka, Sanok, marzec 2012

„Architekt obok architektury”, Galeria SARP, Kraków, maj 2012

„Sławomir Lewczuk. Symptomy”, Galeria Dom Artysty Plastyka 3, Warszawa, lipiec 2012

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu. Malarstwo”, Biuro Wystaw Artystycznych Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń 2013

„Sławomir Lewczuk. Druga strona. Malarstwo”, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole, 2016

„Sławomir Lewczuk. Druga strona”, ZPAP OK, Galeria Pryzmat, Kraków 2018

Biuro Wystaw Artystycznych Rzeszów, sierpień 2019

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu”, Galeria Pryzmat, Kraków, grudzień 2019

**LITERATURA:**

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu 4, BWA Galeria Sanocka, Sanok, 2012 (il. w broszurze z biogramem artysty)

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu. Malarstwo, Biuro Wystaw Artystycznych Ostrowiec Świętokrzyski 2013, . s. 21 (il.)

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, katalog wystawy, ZPAP OK, Galeria Pryzmat, Kraków 2019, ss. 106-107 (il.)

Sławomir Lewczuk. Druga strona, Biuro Wystaw Artystycznych Rzeszów 2019 (il. w broszurze z biogramem artysty)

„Kalejdoskop malarskiej opowieści artysty stanowi przestrozę i bezlitosne obnażenie ludzkiej natury. W wymawianych głośno, często wręcz wykrzyczanych problemach poruszanych w obrazach i zawartych w nich znakach i symbolach kryje się prawdziwa troska i ból człowieka inteligentnego, wrażliwego i niezwykle dociekliwego, którego mądrość i przewidywalność następstw popycha do konieczności obnażania tego wszystkiego, w co uwikłany oraz zagmatwany i pogrążony jest człowiek”.

Joanna Warchoń



Sławomir Lewczuk w swoich obrazach nie stawia ostatecznych tez. Nie próbuje formułować ściśle określonych poglądów, a tym bardziej wzbrania się przed przekonywaniem odbiorców dzieł do swoich racji. Stara się za to nadać kierunek myślowi, zaszczerpić u widza zainteresowanie nurtującymi go tematami oraz skłonić do dalszych refleksji. Dzięki niejednoznacznościom swoich wypowiedzi malarskich artysta otwiera niezwykle szerokie pole dla interpretacji, pozwalające na dowolność analiz zasygnalizowanych przez siebie kwestii.

Bohaterem obrazów artysty jest przede wszystkim człowiek, w szczególności ten samotny i wyalienowany. W centrum swoich zainteresowań stawia przestrzeń międzyludzką, czyli relacje jednostki ze społeczeństwem, relacje między różnymi grupami społecznymi. Bada ich wzajemność oddziaływań oraz towarzyszące temu napięcia. Istotny dla artysty jest także wpływ otoczenia na człowieka oraz wpływ człowieka na otoczenie. W obrazach wielofiguratywnych artysta często stosuje zabieg zwielokrotnienia jednej postaci, dzięki któremu uzyskuje efekt odrealnienia. Zwielokrotniona postać ludzka nie ma żadnych znaków szczególnych, stając się często tak dalece anonimowa, że pozbawiona twarzy. Jak sam artysta wspomina w jednym z wywiadów, zabieg ten zrealizował celowo: „To jest, po prostu, mój wybór. Zabrzmi to może trochę pesymistycznie, ale uważam, że człowiek rodzi się samotny, żyje w gruncie rzeczy samotny i umiera na pewno smutny. Myślę, że wszelka forma kontaktów międzyludzkich, jeżeli one są autentyczne i rzeczywiście budowane jakąś, powiedzmy życzliwością, jest szalenie cennym zjawiskiem, ponieważ występuje bardzo rzadko” (Sławomir Lewczuk, Wywiad ze Sławomirem Lewczukiem przeprowadzony przez redaktor Alicję Karłowską z Radia Rzeszów – 1 sierpnia 2019 roku, emitowany w programie kulturalnym – 9 sierpnia 2019 roku).

Przestrzeń w obrazach Sławomira Lewczuka jest traktowana w sposób umowny. Artysta nie odrzuca tradycyjnego wyznaczania przestrzeni, korzystając z podstaw perspektywy linearnej, jednak chętnie go zaburza, wprowadzając przy tym element zaskoczenia, a czasem nawet ironii czy humoru. Lewczuk niejednokrotnie zderza ze sobą różne punkty zbiegu, które umieszcza na różnych liniach horyzontu. Jak pisała Małgorzata Garapich we fragmencie tekstu do katalogu wystawy „Dyscyplina zapisu”: „ (...) Wewnętrzna przestrzeń obrazów Lewczuka przywołuje na myśl rozwiązania scenograficzne. Na obrazach pojawiają się wazy, ściany działowe, parawany, kurtyny. Wszystkie te elementy organizują ruch postaci, czyniąc je aktorami malarskich przypowieści. (...) Artysta mierzy się z presją codzienności, koniecznością znalezienia dla siebie miejsca w warunkach niewygodnych. Przy czym z tej właśnie niewygodności czerpie energię”. Przy budowaniu przestrzeni w obrazie artysta dużą wagę przykładają także do światła i koloru. Nie sięga jednak po naturalne kolory przedmiotów, a dowolnie je przetwarza, nadając im znaczenia symboliczne. Ponadto operuje oświetleniem z różnych kierunków i punktów, co dodaje wyrazistości i dramaturgii ukazanym formom i postaciom. Najważniejsze fragmenty kompozycji artysta podkreśla bielą oraz różnicuje natężenie światła od niemal całkowitego mroku do bardzo dużego zintensyfikowania. Dąży do uzyskania dużego natężenia i „dźwięczności” barw.

Obrazy Sławomira Lewczuka są zdyscyplinowane, uporządkowane, rządzą nimi surowy rygor; w wielu z nich treść zamknięta jest w prostym, lakonicznym znaku. Zaskakujące konteksty, w jakich pojawiają się postaci na obrazach Lewczuka, nasuwają skojarzenia z surrealizmem, trudno go jednak podejrzewać o poddawanie się mechanizmom automatycznego zapisu. Konteksty te były bowiem głęboko przemyślane, a przekaz jego prac bardzo wyrazisty. Opowieść malarska Sławomira Lewczuka przedstawia świat widziany jakby w krzywym zwierciadle. Przedstawienia ukazują z jednej strony niezwykle zaangażowanie w obserwowane zjawiska współczesnego świata, z drugiej zaś dystans uwidaczniający się w stosowanej przez artystę ironii i humorze.



55 †

**MARIAN WARZECHA**

1930

"59-7", 1959

asamblaż/plyta, metal, 33 x 32 cm  
sygnowany i opisany na odwrociu: 'MWarzecha | 59/7'  
na odwrociu nalepka wystawowa z The Art Center in LA Jolla

estymacja:

**25 000 - 30 000 PLN**

6 000 - 7 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Felix Landau Gallery, 1960  
kolekcja rodziny Landau, do 2013  
Denenberg Fine Arts, Inc., 2013  
Galeria Art 3, Nowy Jork  
kolekcja instytucjonalna, Polska (zakup od powyższego w 2015)

**WYSTAWIANY:**

The Art Center in La Jolla (obecnie Museum of Contemporary Art San Diego)

„Polski artysta jest (...) dokładnym rzemieślnikiem prostokątnych powierzchni. Jedną z nich wysuwa niekiedy do przodu i w ten sposób powstaje relief. (...) jest to technika, która przynosi efekt uroczystej prostoty, pełnej subtelności i poczucia spełnienia. Dzięki temu zbawczemu przesunięciu jednej z prostokątnych płaszczyn dzieła Warzechy unikają nadmiernej surowości”.

John Canaday



56

**JÓZEF SZAJNA**

1922-2008

**"Ucho"**

asamblaż/deska, 45 x 45 cm (całość)  
opisany na odwrociu: "UCHO | 142 | [nieczytelne]"

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

2 000 - 2 000 EUR

„Domeną Szajny są pojęcia i odczucia najbardziej ogólne, elementarne, o niezwykle szerokich zakresach. Przeżycie osobiste urasta w jego interpretacji natychmiast w problem ogólnoludzki, w sprawę angażującą i włączającą w swą humanistyczną orbitę wszystkich, cały podobnie odczuwający i narażony na podobne doznania gatunek ludzki”.

Jerzy Madeyski





57 †

## ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

"Stary ogród", 1962

olej/deska, 166,5 x 16 x 5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '16 x 166 | STARY OGRÓD | AN OLD GARDEN | Zbigniew Makowski | Warszawa 1962'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 000 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Barta N. Stephensa, Polska-USA

(zakup bezpośrednio od artysty)

Shapiro, Nowy Jork, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Zbigniew Makowski Gemälde und Gouachen, Zeichnungen und Büche, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 16.02-8.04.1973

Prezentowana na niniejszej aukcji praca pt. „Stary ogród” pochodzi z 1962 i należy do stosunkowo wczesnego dorobku jednego z najśłynniejszych polskich artystów Zbigniewa Makowskiego. Wiele łączy jego sztukę z surrealizmem, lecz wbrew pozorom to nie sny i podświadomość stanowiły dla niego inspiracje. Surrealiści sięgali do tego, co nieokreślone, wydobyte z chaosu, nieświadome, posługując się nierzadko automatyzmem. Makowski – wręcz przeciwnie: zanurza się w wiedzy i kulturze, penetruje obszary mistycyzmu, języka, filozofii, literatury, poezji. Wraz z fragmentami wspomnień i komentarzy autora jego dzieła to wizja doskonałego świata twórcy, który wypełniają symbole i ukryte znaczenia.

Praca „Stary ogród” pochodzi z kolekcji Barta N. Stephensa, attaché kulturalnego ambasady amerykańskiej w Warszawie w latach 1963–65. W eseju „Where Shall We Hang It? Notes on Collecting Polish Art” („Gdzie powinniśmy to powiesić? Notatki o kolekcjonowaniu polskiej sztuki”) dyplomata z entuzjazmem pisał o utalentowanych polskich artystach, którzy stworzyli niezwykle różnicowane środowisko. Powojenną Warszawę porównał do Feniksa, który odrodził się z popiołów. Utrzymywał kontakty z liderami polskiego świata sztuki, do których należał Zbigniew Makowski.

Dzieła Zbigniewa Makowskiego przywodzą na myśl ilustracje do tajemniczych tekstów dotyczących chiromancji oraz swego rodzaju mistycznych traktatów dotyczących spraw ostatecznych. W pojęciu XVIII-wiecznych twórców pejzaż idealizowany, utopijny, fantastyczny i irracjonalny zarazem, miał pokazywać pranaturę i prarostliny. Te ostatnie, według Goethego, powinny być aż tak niezwykle, by sama przyroda zazdrościła ich artyście. Dzisiaj nazwalibyśmy je archetypami, które stanowią wyobrażenie ideału. Makowski pisał:

„Kiedyś napisałem, iż ruchome tylko ruchomym zatrzymać można. Znaczyło to może, że aby zrozumieć świat, trzeba by samemu stać się światem. Napisałem też, że jeśli dzieło nie jest doskonałe, to już prawie wszystko jedno, jakie jest... Powiedział ktoś, że istnieje norma dnia i pasja nocy: sztuka zawiera je obie i dlatego podobna jest do ziemi, na której żyjemy. Dlatego podobna do kołowrotu studni. Dlatego podobna jest do ogrodu podległego porom roku. Pośrodku ogrodu stoi drzewo. Weź owoc z drzewa i przełam na dwie połowy. Popatrz”.





58

## JACEK SEMPOLIŃSKI

1927–2012

"Czaszka", 1997

akryl, olej/plótno, 73 x 60 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

Twórczość Jacka Sempolińskiego oscyluje pomiędzy głęboką refleksją nad zagadnieniem materii a zainteresowaniem metafizyką. Obraz jest dla niego żywym, doświadczonym fizycznie ziemskim bytem, ale jednocześnie także zjawiskiem bliskim transcendencji. Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien. Prace powstawały w wyniku obsesji na punkcie płaszczyzny obrazu, a nade wszystko jego formy. To właśnie tę formę Sempoliński uważał za cel sztuki i, co za tym idzie, każda jego praca stanowiła studium formalne, badanie, które nie mogło dać wyniku ostatecznego, a było jedynie kolejną próbą w dążeniu do nieosiągalnego ideału. Po umiejscowieniu płótna na podłodze, Sempoliński poddawał je różnorodnym gestom i procesom: dziurawił, tarł i drapał narzędziami. Cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczyły problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji.

Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres prze-wartościowań lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie sprawiła, że zyskał pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego. Był nie tylko znakomitym malarzem, lecz także pedagogiem i teoretykiem sztuki. Pisał niezwykle dużo, a jego teksty krytyczne i dzienniki stanowią doskonale uzupełnienie prac malarskich – pozwalają odbiorcom głęboko wniknąć w bogate życie duchowe i intelektualne twórcy oraz zrozumieć sens stworzonych przezeń cykli. Ich autor porusza tematy egzystencjalne, zadające pytania o tożsamość. Twórczość Sempolińskiego nigdy nie była przyjemna ani łatwa w odbiorze, choć jej styl z biegiem lat ulegał zmianom. Tworzył abstrakcje, inspirował się muzyką i architekturą. Zmiany w sposobie malowania Sempolińskiego, które można było zauważyć z biegiem lat, wyraziście nakreśliła Maria Poprzeczka: „Białe, prawie nieskalane, o widocznym grubym splocie płótna. Na jaśniejszej bieli mocno kreślone linie. Kreślone jednym ruchem. Jednym pociągnięciem pędzla, na ile starczy farby, która to ocieka, to jej resztki wcierane są siłą. Owe linie – co jest zupełną nowością malarstwa Sempolińskiego – są czytelnymi znakami. Te znaki to litery i cyfry. Litery łacińskie i hebrajskie. Cyfry arabskie. Bardziej lub mniej wyraźne, ale rozpoznawalne” (Materiały promocyjne do wystawy „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące”, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2018).



59

**AGNIESZKA NIZIURSKA**

1955

"Księżyc", 1989

olej/plótno, 103 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGNIESZKA | NIZIURSKA | "KSIĘŻYC" | 1989 OLEJ | 146 x 103'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 6 000 EUR

„Światło księżyca dociera do ziemi, przenika nocne ciemności, przenika niemoc, mrok...  
To zapowiedź nadziei, choć jeszcze niepełnej, bo życie potrzebuje światła...”.

**Agnieszka Niziurska**



60 †

**JAN BERDYSZAK**

1934–2014

**Bez tytułu**, 1995

akryl/plótno naklejone na deskę, 38,5 x 48,5 x 2,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Panu Alojzemu Andrzejowi | ŁUCZAKOWI | Szanownemu i Drogiemu | Przyjacielowi | - z gorącymi i serdecznymi | życzeniami, | - z zawsze żywą pamięcią, | więzi i wdzięcznością | JAN | BERI DYSZ | AK | 12. czerwca | 1995 r. | AKRYL | werniks końcowy | żywiczny'

estymacja:

**15 000 – 25 000 PLN**

4 000 – 6 000 EUR

„W obrazach Berdyszaka wycięte otwory o formach geometrycznych, wśród których przeważały koła, półkoła i formy eliptyczne, odgrywały początkowo rolę równorzędną z malarskimi powierzchniami, by z czasem zyskać wobec nich znaczenie dominujące. (...) najważniejszy moment stanowiły dla Berdyszaka relacje zachodzące między materialnymi elementami jego dzieł a przestrzenią, która je otacza, jest przez nie kształtowana i wyznaczana”.

Bożena Kowalska



61 †

**TOMASZ CIECIERSKI**

1945

**Bez tytułu, 1994**

kolaż/plótno naklejone na płytę pilśniową, 56 x 56 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Ciecierski | 1994 | untitled'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 000 - 11 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty  
kolekcja prywatna, Szwajcaria - Francja

„Ja po prostu chcę, żeby to ciągle było malowanie, żeby to było o malowaniu i procesie malowania, nakładania – i to wszystko. A ostatecznego celu naprawdę nie widzę. Nie widzę takiego punktu, do którego dojdę i potem już można umierać”.

**Tomasz Ciecierski**



62 †

**ZBIGNIEW GOSTOMSKI**

1932-2017

"Portret ślubny" - lightbox

plexi, drewno, szkło, 48 x 63 cm

estymacja:

**28 000 – 35 000 PLN**

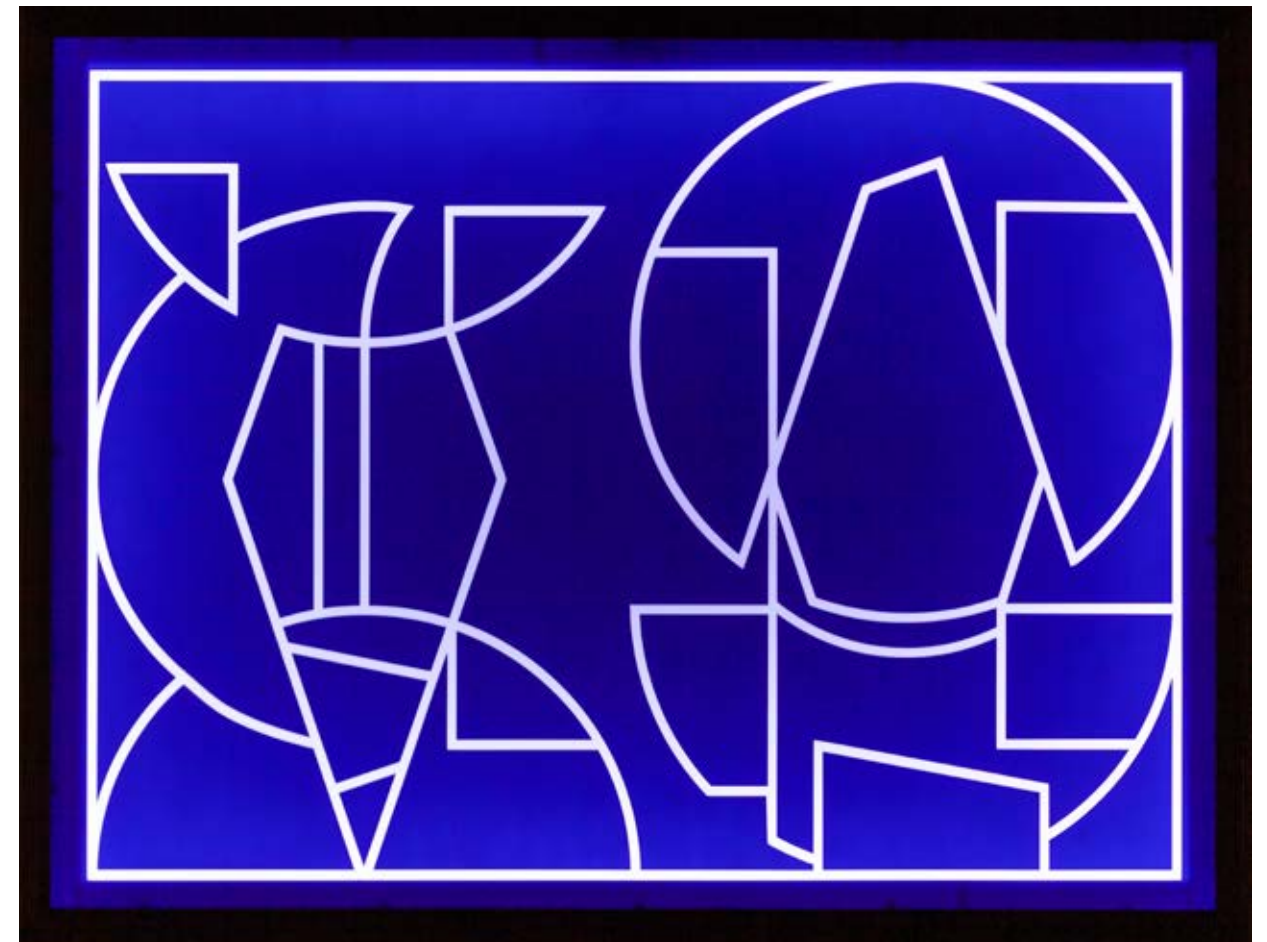
6 000 – 8 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Znamienne dla postawy twórczej Gostomskiego posługiwanie się regułami konstrukcji i nieustanna kontrola w dążeniu do osiągnięcia wartości najbardziej uniwersalnych bynajmniej nie prowadziły do wypracowania jakiegoś pozbawionego indywidualizmu schematu postępowania. Zarówno kiedy operował, doprowadzonymi do postaci najprostszyc i najbardziej uogólnionych, przedmiotami i znakami 'neutralnymi' nieposiadającymi emocjonalnego ładunku, ani jakichkolwiek wartości symbolicznych, jak i gdy sytuował swe dzieła wobec różnych kontekstów wiedzy, kultury, realności, otoczenia, zaznaczał się z subiektywizmem działania malarza, który wybierał z obiektywnej rzeczywistości to, co go poruszyło, zainteresowało”.

Lech Stangret



63 †

## WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 29.XII - 01.II", 2020-2021

olej/płótno, 70 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 29 XII - 01 II | 70 x 55 | 2020-2021'

estymacja:

**45 000 – 60 000 PLN**

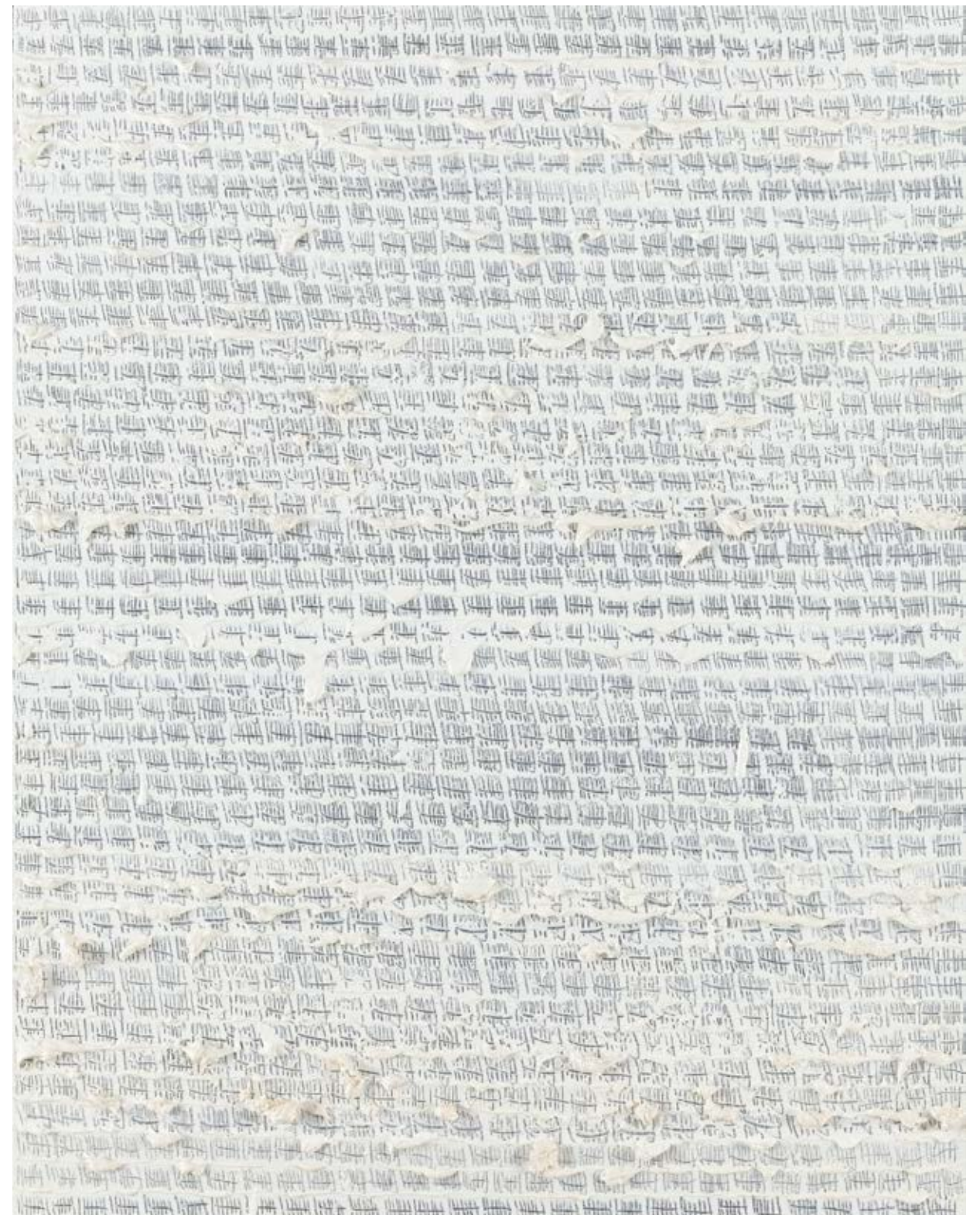
10 000 – 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współlistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności”.

Janusz Zagrodzki



Włodzimierz Pawlak jest artystą niezwykle aktywnym. Od czasu swojego debiutu i jeszcze studenckich działań z Grupą wielokrotnie zaczynał nowe cykle malarskie i przechodził etapy kolejnych fascynacji. Przykładem tej różnorodności są prace zaprezentowane w niniejszym katalogu. Artysta prowadzi w nich dialog z mistrzami i tworzy nowe obrazy na podstawie ich prac, jest więc zarówno artystą, jak i teoretykiem sztuki. Widać w jego twórczości zafascynowanie historią sztuki, jej meandrami, ewolucją i kierunkami, w jakich podąża. Wyrazem tego są cykle malarskie, które służą mu za miejsce zbierania i porządkowania informacji na temat poszczególnych artystów czy nurtów – należą do nich m.in. właśnie „Notatki o sztuce” i „Dziennik”. Można tam znaleźć wizualne analizy dzieł słynnych mistrzów w postaci diagramów, kolejnych odston, szkiców, które umożliwiają wejście w proces myślowy Pawlaka, a tym samym być może także klasyków, których cytuje. Już same tytuły obu cykli wskazują na autotematyczny charakter prac, akcentują osobisty wymiar rozważań wokół zajmowanej pozycji ja – człowiek oraz analityczny odnoszący się do ja – artysta.

Cykl „Dziennik” to natomiast głęboka refleksja nad czasem, któremu artysta nadaje materialną postać. Ten cykl Pawlak realizuje od 1989. Na płótnach pokrytych grubo nakładaną, białą farbą z uporem wykreśla pionowe kreski i notuje daty na krawędzi blejtramu. Korespondują z nimi powstające równocześnie rzeźby/obiekty składające się z niewielkich przedmiotów (tubek zużytej farby, zestruganych ołówków, biletoń, rachunków, pudełek po zapalkach, pocztówek itp.), które artysta znajduje w najbliższym otoczeniu, ustawia na cokole, a następnie pokrywa białą emalią. Również w ten sposób akcentuje on przemijanie i zatrzymuje pamięć o konkretnych zdarzeniach.

Praca „Notatka o sztuce 2/VI” jest metamalarskim rozważaniem na temat tradycji suprematyzmu, którego twórcą był Kazimierz Malewicz. Pawlak wielokrotnie podejmował dialog z tym abstrakcjonistą, tworząc reinterpretacje dzieł. Przedmiotem zainteresowania Włodzimierza Pawlaka jest problematyka formy i teoretycznych zagadnień malarstwa. Artysta dokonuje analizy dzieł klasyków awangardy w specyficzny sposób. Nie tworzy traktatów czy analiz, ale dosłownie próbuje wejść w ich sposób myślenia o obrazie, powtarzając ich kompozycje. Powstaje pytanie, czy takie odwzorowanie sposobu działania coś wnosi, a jeśli tak, to co? Czy tworząc według określonych reguł, można wykonać pracę działającą niczym jej pierwowzór? Suprematyzm zakładał całkowite oderwanie sztuki od rzeczywistości, dążenie do maksymalnego uproszczenia form, a przede wszystkim do zerwania z narracją i przedmiotowością w sztuce. Zdaniem Malewicza suprematyzm miał ukazać kierunek, w którym powinna zmierzać sztuka – poszukiwania istoty odwzorowania i podstawowej jednostki malarskiej, którą mistrz nazywał „atomem”. Podstawą teorii suprematyzmu była teza o supremacji czystego odczucia w sztuce i w konsekwencji odrzucenie lub zredukowanie dotychczasowych środków wyrazu i form w malarstwie oraz zastąpienie ich nowymi. Najważniejsze dla suprematyzmu stało się uczucie towarzyszące odbiorowi dzieła nie natomiast to, co obrazuje. Podobne podejście jest widoczne w pracach Włodzimierza Pawlaka, gdzie temat malarski schodzi na dalszy plan, a najważniejsze jest eksperymentowanie z formą.

64 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

"Notatka o sztuce 2/VI", 2021

olej/piótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCIE 2/VI | 130 x 110 | 2021'

estymacja:

**35 000 - 40 000 PLN**

8 000 - 9 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska





65 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

"Martwa natura III", 2010

olej/piótno, 100 x 120 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | MARTWA NATURA III | 100 x 120 | 2010'  
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

**80 000 – 100 000 PLN**

17 000 – 22 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Artysta bada zakres znaczeń, wybiera podstawowe pojęcia, określa granice, zestawia wybrane obiekty i znaki. Wskazuje na rolę wyobraźni w kreowaniu wartości wizualnych i mentalnych. Akt intelektu tworzy byt obrazu. Obraz jest urzeczywistnieniem myśli”.

Janusz Zagrodzki



66 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Wisła. Stół rybaka 2", 2003

tempera żółtkowa/piótno, 120 x 160 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | "Wisła. Stół rybaka 2" | temp. ż. | 120 x 160'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 000 – 43 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

Jarosław Modzelewski – Broniewski, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, październik 2003

Jarosław Modzelewski. Wisła, Galeria Zderzak, Kraków, 27.05–10.07.2004

Jarosław Modzelewski. Wisła, Broniewski i inne – malarstwo, Galeria Arsenał, Białystok, styczeń – luty 2004

### LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Wisła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 2004, s. 11 (il.)

Wspomnienie po Gruppie, „Gazeta Krakowska” 2004, nr 147 (25 VI), s. 9 (il.)

Anna Maria Leśniewska, Broniewski Jarosława Modzelewskiego, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2004, nr 1, s. 14 (il.)

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Galeria Zderzak w Krakowie, Kraków 2006, poz. kat. 393, s. 217 (spis)



*Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz: Na koniec spróbujmy pokusić się o stworzenie katalogu najważniejszych dla pana motywów. To, co od razu przychodzi nam do głowy, to figura człowieka i motyw wody, w różnych ujęciach.*

Jarosław Modzelewski: Czyli człowiek jako wędkarz [śmiech]. Teraz zacząłem malować właśnie taki obraz. Ma tytuł roboczy „Głuchoniemi wędkarze”. Zobaczmy, bo mam problem technologiczny, wstyd się przyznać, ale zawaliłem grunt. Użyłem złego składnika i teraz mam poważny problem z kilkumastoma płótnami. Nie wiem, co robić, bo powinienem naprawdę zedrzeć ten podkład i położyć na nowo. A to straszna robota. Więc teraz szukam rozwiązania.

*P.B., K.M.: Wracając do motywów...*

J.M.: To zależy, o jakim stopniu uszczegółowienia rozmawiamy. Znajdziecie u mnie dziwaczne motywy, jak na przykład elektrownie, które ni stąd, ni zowąd się pojawiły, ale na płaszczyźnie generalnej nie należą, czy pozornie nie należałyby do mojego „emplioi”.

*P.B., K.M.: Rozumiemy, że często przejeżdżał pan koło Żerania...?*

J.M.: No tak, to wynika z obserwacji. Ale ten motyw, chyba mogę tak powiedzieć, nigdy nie był dla mnie interesujący. Chyba że niedokończone domy można by rozumieć jako reakcję na pojawienie się pewnej konstrukcji w pejzażu, która nabiera dla mnie po prostu na tyle subtelnych i intrygujących cech, że zaczynam się nią zajmować. W tym sensie mogę mieć nadzieję, że jeszcze trafię na coś podobnego [śmiech]. Ale na pewno bardzo ważna jest obecność człowieka. To na pewno. Gdybym powiedział, że też pejzaż, to byłby to ostry banał, uogólnienie, ale dla mnie jest to ważne. Tylko że pejzaż traktowany osobowo, personalistycznie. Chodziłoby o odnalezienie w pejzażu elementu...

*P.B., K.M.: ...mistycznego?*

J.M.: To może na razie zostawiłbym w dalszym planie. Chodzi mi raczej o taki element, który powoduje, że pejzaż przestaje być anonimowy, że nie jest czymś powierzchownym i powszechnym. Chodzi o znalezienie takiego szczególnego momentu, który powoduje, że w sekwencji wielu klatek pamięci skazani jesteśmy na zapamiętanie tej jednej. Dlaczego pamięć uruchamia się w danym momencie? Mam taką wiarę, że u mnie uruchamia się właśnie z powodów zawodowych. To znaczy, że we mnie jest jakaś konstrukcja, idea obrazu, która godzi się z tym, co zobaczę. Ona nie jest przedmiotowa, więc jak zobaczyłem tych głuchoniemych wędkarzy, to mimo że nic nie wiedziałem o głuchoniemych wędkarzach, ani o tym, że mogą się oni ze sobą zetknąć i gestykulować, to ten obraz-klatka zapadł mi w pamięć. Czyli musiałem mieć w swojej wyobraźni miejsce na ten obraz...

*P.B., K.M.: Przestrzeń na twardym dysku, tak?*

J.M.: Coś takiego, czy też może pewnego rodzaju schemat. Pewne rzeczy nas interesują, a inne nie, prawda? Każdy ma inny powód, żeby się czymś

zainteresować. Prawdopodobnie ‘n’ osób w ogóle nie zwróciliby uwagi na tych wędkarzy, a ja tak. Ale na to też rzutowało to, co zrobiłem dotychczas, co dotychczas namalowałem. Pamiętam, że wtedy przypomniał mi się jeden z moich wcześniejszych obrazów, który ma pewne punkty wspólnie z tymi wędkarzami: „Ślepcy”.

*P.B., K.M.: Czy ma pan poczucie, że pana malarstwo z biegiem lat stawało się coraz bardziej prywatne?*

J.M.: Można tak powiedzieć. W tym chyba upatruję nawet pewną przyjemność w patrzeniu na własne obrazy. Podczas malowania mam poczucie, że jeżeli coś mi się uda, coś zaskoczy, raz bardziej, raz mniej, to jest to coś, co zrobiłem dla siebie. Że zmateriaizowałem pewną nieistniejącą sytuację przede wszystkim dla własnej przyjemności. To rodzi rodzaj satysfakcji, który potem przychodzi, że powołałem do życia pewną rzecz, pewien byt – obraz. I radość z tego, że on istnieje, że jest. To jest dla mnie coś ważnego. I w tym sensie pytanie o prywatność w moim malarstwie ma sens.

*P.B., K.M.: Trudno jest się rozstawać panu z kolejnymi płótnami?*

J.M.: Bardzo często mam poczucie straty. Uświadomiła mi to wizyta w Rzymie w ubiegłym roku. Oglądałem tam moje obrazy, które znalazły się w kilku włoskich kolekcjach z racji mojej współpracy w latach 90. Ze wspomnianą już rzymską galerzystką Stefanią Pigą. Otóż ona umożliwiła mi obejrzenie ich u kolekcjonerów. Dotarłem chyba do pięciu obrazów, a później dostałem zdjęcia kolejnych. Nie widziałem tych obrazów kilkanaście lat i te spotkania były dla mnie bardzo wzruszające. Oczywiście mogłem obejrzeć reprodukcje, ale to nie to samo.

*P.B., K.M.: Dotykał ich pan?*

J.M.: Jak najbardziej, dotykałem. W ogóle sprawdzałem, czy wszystko z nimi w porządku. To były moje wczesne tempery z końca lat 90. Nie miałem wtedy jeszcze zbyt dużej wiedzy na temat kładzenia tempery i bałem się, jak będą się zachowywały. Ale wyglądały bardzo dobrze, takie okrzepłe. Bardzo dobrze się trzymały. Miałem poczucie, jakby spotkał kogoś bliskiego. Przywołanie kontekstu powstawania tych obrazów też było dla mnie wzruszające. One, te obrazy, świadczą o tym, że jak maluje się dla siebie, to przeżycie, które wówczas miało miejsce, może zostać zamknięte w obrazie. Stąd też poczucie straty, kiedy obraz gdzieś znika. Czasami w domu wieszam swoje obrazy na użytek rodziny, czasami coś się powiesi to tu, to tam. Więc jak czasami okaże się, że ten obraz gdzieś wędruje, że trzeba go zabrać, czy to na wystawę, czy ktoś go kupi, wtedy czujemy stratę. Puste miejsce. To się jednak odczuwa. Nawet jak się na obraz patrzy bezwiednie, to nagle okazuje się, że jego obecność jednak była faktem, była w tym symbioza. Dlatego wydaje mi się, że wymiar osobisty jest jednak kluczowy.

*P.B., K.M.: Ma pan jeszcze jakieś marzenia dotyczące pana malarskiej kariery?*

J.M.: Nie, nie mam. Zupełnie. No, chciałbym namalować Niemca strzelającego do kaczek.

Fragment rozmowy Piotra Bazylko i Krzysztofa Masiewicza z Jarosławem Modzelewskim [w:] Jan Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wiśła. Rozmawiają Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz, Warszawa 2013, s. 266-269.

67 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Piesek nie słucha", 2021

tempera żółtkowa/piótno, 70 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2021 | Jarosław | Modzelewski | "Piesek nie słucha" | 70 x 90 | tempera jajowa'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 000 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Mam poczucie, że to, co maluję, dotyczy samotności i smutku. Nie traktuję jednak tego problemu historycznie. Lubię ironię, więc znaleźć można czasem w moich pracach trochę śmiechu, trochę pokraczności, trochę naiwności. Może dlatego często maluję dzieci, bo choć kochane, wydają mi się najbardziej zagubione. Podobnie jest z psami. Czasem maluję psy. Mam poczucie pewnej nieprzekraczalnej bariery, która powoduje, że są dla nas niepoznawalne, mimo że je lubimy, towarzyszą nam i wydają się tak bliskie”.

Jarosław Modzelewski

Motyw psa, najlepszego towarzysza człowieka, pojawia się w twórczości Jarosława Modzelewskiego niemal od początku jego drogi twórczej. Pies zwykle jest ukazywany jako samodzielny bohater lub jak w przypadku prezentowanego obrazu w towarzystwie opiekunów, zawsze z należytą mu uwagą. W interpretacji malarza troska o zwierzęta to dobro w czystej postaci, bez podtekstów, w kontrze do porządku naszej kultury, gdzie zwierzęta, nierzadko traktowane jak przedmioty użytkowe, istnieją po to, by służyć człowiekowi. Ufność i wierność zwierzęcia ukazywały chociażby „Przemysłne zwierzę” (1985), „Trzy możliwości ratunku” (1987) czy „Pan przyjdzie” (1989). Psy stanowią też nieodłączny atrybut portretowanych osób w parkowych i ulicznych scenach rodzajowych „Pan z jamnikami” (1998), „Pani z pudlem” (1998/99), „Pani czesze psa na tle Żuka” (2002). W prezentowanym tu obrazie „Piesek nie słucha”, podobnie jak na wielu innych płótnach Modzelewskiego, widzimy relację człowieka i zwierzęcia. Scena spaceru, dzięki tytułowi odślaniającemu sens tej narracji zyskuje charakter smutno-komiczny. W jej znaczeniowym centrum znajduje się pies, który zdaje się uskarżać na swoje położenie. Jego niedyspozycja pozostaje przedmiotem troski opiekujących się nim osób.



68 †

**TADEUSZ DOMINIK**  
1928–2014

**Bez tytułu**, 2007

olej/piótno, 38 x 46 cm  
sygnowany p.d.: 'Dominik'  
na odwrociu autorska dedykacja

estymacja:  
**25 000 – 35 000 PLN**  
6 000 – 8 000 EUR

„Dominik, pracując nie staje ‘wobec’ natury, tak jak to robiono ponad sto lat temu w Île-de-France. Rzecz nie rodzi się u niego na podłożu żmudnych studiów miejsca. Jest czymś, co bierze się z poruszenia głębi emocji. Jest również wyciągnięciem wniosków malarskich”.

Danuta Wróblewska





## PRZYRODA STYMULUJĄCA ZMYŚŁY

Tadeusz Dominik już we wczesnych obrazach wyżył się anegdot i prowadzenia narracji. Prace artysty służą głównie przeżyciom malarskim, doświadczaniu oddziaływania barwnych płaszczyzn. Kompozycje Dominika to układy plam i linii, których geneza tkwi w widokach tworzonych przez naturę. Artysta jednak oddala się w swojej twórczości od sztuki przedstawiającej i lokuje na obrzeżach abstrakcji. Tadeusz Dominik nie był jednak przychylny określaniu go abstrakcjonistą. 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”.

Dominik bardzo wcześnie wypracował zupełnie indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Styl artysty pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskim malarstwie współczesnym. Dominik z czasów studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wyniósł doskonały warsztat malarski, kształtowany pod okiem wybitnego Jana Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Od Cybisa przejął szacunek do barw i przekonanie o bezcelowości mimetyzmu. Nie chciał jednak dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. Jego obrazy świadczą o ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarskiej materii. Odwaga i upór doprowadziły go z kolei do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. 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.

Tadeusz Dominik nieprzerwanie deklarował swoje uwielbienie natury, a zachwyt nad nią przekładał bezpośrednio na twórczość już od najmłodszych lat. W swoich wypowiedziach podkreślał, że jej bogactwo i piękno ma życiodajny wpływ na sztukę, bez którego nie mógłby się obyć. Natura bez wątpienia była źródłem niekończących się inspiracji dla artysty. Dominik twierdził, że przyroda sama maluje fascynujące obrazy, które stanowią solidny fundament jego dzieł. Malował pejzaże, ogrody i roślinność, które przefiltrowywał przez swoją wrażliwość, a następnie transponował na podłoże malarskie. Chociaż od początku wybierał formy abstrakcyjne – koła, kropki i pasy – zarówno tytuły prac, jak i same kompozycje ujawniały wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Obrazy spod pędzla artysty stanowią ulotną impresję wykreowaną w jego wyobraźni pod wpływem otaczającego go świata. Całokształt twórczości Tadeusza Dominika można więc uznać za autorską próbę konsolidacji osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu.

Artystyczne wizje Tadeusza Dominika funkcjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw przyrody na jak najprostszym i bezpośrednim przekaz, czyli świadectwo bezwarunkowej afirmacji świata wokół. Dominik nigdy nie aspirował do opinii artysty abstrakcyjnego, właśnie dlatego, że otaczające go życie uparcie wkładało się w jego plastyczną przestrzeń. Stąd też nigdy nie silił się na przeprowadzanie eksperymentów czysto formalnych. Z drugiej strony 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. Twórca pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami.

69 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

Kompozycja, połowa lat 90. XX w.

olej/ płótno, 100 x 81 cm  
sygnowany p.d.: 'Dominik'

estymacja:  
**40 000 – 60 000 PLN**  
9 000 – 13 000 EUR

„Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondriana czy Malewicza, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...”.

Tadeusz Dominik



70 †

## ANTONI FAŁAT

1942

"Topielice", 1996

akryl/plótno, 78 x 63 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'ant. Fałat | 11. XI. 95'

sygnowany, datowany i opisany na bieżymie na odwrociu: "'TOPIELICE" | 11.XI.96 | ant. Fałat'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

„Malarstwo Antoniego Fałata to próba odzyskiwania czasu, z jednoczesną świadomością daremności tych wysiłków, co czyni tę sztukę elegijnie melancholijną. Ta łagodność nie dotyczy obrazów malowanych z fotografii współczesnych autorowi, oraz gdy pracuje z modelką. W nich jest raczej wściekła melancholia. Dotyczy to zwłaszcza aktów malowanych grubym czarnym konturem podkreślającym suwerenność ciała wobec tła. Ten zabieg ma coś wspólnego z malarstwem niemieckiego ekspresjonisty Beckmana, posługującego się ostrymi dysonansami czerni i żółci. Bo w wizerunkach kobiet jest Antoni Fałat malarzem wybuchowym, namiętnym. Użycie fioletów i czerni, koloru śmierci i żałoby jako dopełnienia śmiałych, w malowanych alla prima wizerunkach młodych kobiet, nadaje tym obrazom dwuznaczność, która rodzi pytanie: czy należą one do domeny życia czy śmierci?”.

Maciej Mazurek





71

**JERZY MIERZEJEWSKI**

1917-2012

"**Bukowina**", 2000

olej/piótno, 120 x 160 cm  
sygnowany i datowany p.d.: Jerzy Mierzejewski 2000'

estymacja:  
**40 000 - 60 000 PLN**  
9 000 - 13 000 EUR

„Od dziecka byłem otoczony malarstwem. Jeśli znajdziesz się w takiej przestrzeni jako dziecko, zaczynasz oddychać malarstwem, zaczynasz malarstwem żyć, zaczynasz w końcu to malarstwo rozumieć. Nie zawsze takie tradycje rodzinne są czymś dobrym. Kiedy w pewnym momencie zaczęła we mnie dojrzewać świadomość, kim chcę być, ta świadomość pochodzenia przeszkadzała. Ale malarstwo, jak dzisiaj na to patrzę, to było przeznaczenie”.

Jerzy Mierzejewski



72 †

## JERZY STAJUDA

1936–1992

**Łuny w Bieszczadach, 1961**

olej/płótno, 65 x 120 cm (w świetle oprawy)

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Jerzy Stajuda, Gen. Moczar i jedzie czyli łuny w Bieszczadach, I olej, około 1961 roku'

estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

3 000 – 4 000 EUR

„[Stajuda] pozostaje (...) przede wszystkim autorem prac olejnych; charakterystycznych obrazów, na których abstrakcyjne, nieco nadrealistyczne formy, wyłaniające się wśród wielu warstw laserunków, konstruuja tajemnicze i niezmierzone przestrzenie”.

**Teresa Anna Stepnowska**





73 †

## STANLEY TWARDOWICZ

1917-2008

### Kompozycja abstrakcyjna

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

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

4 000 - 6 000 EUR

### POCHODZENIE:

Shapiro, Nowy Jork, 2018  
kolekcja instytucjonalna, Polska

Wyzwaniem, jakie postawił sobie Stanley Twardowicz, było opracowanie sposobu malowania bez widocznej tekstury, pociągnięć pędzla. W latach 50. i 60. artysta stopniowo dochodził do perfekcji, a powstałe w ten sposób, często wielkoformatowe, płótna można umiejscowić na granicy geometrycznej abstrakcji i color field painting. Krytycy niejednokrotnie nazywali jego prace sferą „całowania obszarów koloru”. Artysta był niezwykle odważny w posługiwaniu się kolorem. Odczarowywał symbolikę barw, odpowiednio zestawiając ze sobą kolory sąsiadujące. Stronił jedynie od czystej bieli, uważając ją za zbyt nieskalaną.

Jego najbardziej rozpoznawalne obrazy przedstawiają płaszczyzny delikatnie przechodzących przez siebie kolorów. Czasem zamykał je w owalnych formach, umieszczając w środku kompozycji niewielki jasny otwór, wyglądający jak punkt wejścia do wnętrza obrazu. Poprzez efekt rozedrgania koloru stwarzał wrażenie, jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładniej przyjrzeć, należy uprzednio wystrzyżć wzrok. W odpowiedzi na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia. A przecież uczucia nie mają kształtów.

74 †

**EDWARD DWURNIK**

1943-2018

"Zamek" z cyklu "Warszawa", 2013

akryl, olej/piótno, 81 x 65 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: '2013 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2013 | E. DWURNIK | "ZAMEK" | NR: XI - 690 - I 4964'

estymacja:

**75 000 - 90 000 PLN**

16 000 - 19 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej

kolekcja prywatna, Polska

„Dla mnie malarstwo to właściwie życie, przez nie widzę świat. (...) To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat”.

Edward Dwurnik





Najbardziej znanym i najliczniejszym cyklem Edwarda Dwurnika są malowane od lat 60. „Podróże autostopem”. Inspiracją do jego powstania okazała się wystawa malarstwa Nikifora Krynickiego, obejrzana w 1965 oraz spotkanie z mistrzem, które odbyło się dwa lata później w warszawskiej akademii. Początkowa fascynacja młodego artysty przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie.

„Podróże autostopem” przedstawiają widoki miast i miasteczek widziane z lotu ptaka. Wbrew pozorom te obrazy nie pokazują wiernych odwzorowań prawdziwych układów urbanistycznych. Artysta chętnie modyfikował scenerie miejskie w swoich pracach, zagęszczając i rozluźniając miejską zabudowę. Wprowadzał też motywy architektoniczne i budowe charakterystyczne dla danego miejsca, które również przekształcał i skalował według własnego uznania. Pomimo swobodnie traktowanej perspektywy i topografii miasta Edwarda Dwurnika pozostają bez problemu rozpoznawalne. Artysta niezwykle umiejętnie nakreślił ogromne przestrzenie niezależnie od wielkości podłoża malarskiego. Udało mu się to dzięki wprawie i rutynie w stosowaniu geometrycznych zabiegów i uproszczeń, które pomagały mu w porządkowaniu obiektów na płaszczyźnie obrazu. Dwurnik bawił się kolorem i formą. Chętnie wprowadzał m.in. pasy zieleni, w miejscach zdominowanych wyłącznie przez beton, zmonumentalizowane głowy-pomniki oraz przeskalowane dzikie i domowe zwierzęta spacerujące po miejskich ulicach, takie jak niedźwiedzie, żyrafy, psy i koty. Można stwierdzić zatem, że są to obrazy po części fantastyczne, będące syntezą magii i rzeczywistości.

„Podróże autostopem” były malowane pod wpływem inspiracji malarstwem Nikifora, jedyne Mistrza w życiu Dwurnika. Edward Dwurnik dzięki Nikiforowi odnalazł swoją drogę w malarstwie. Zaczął świadomie nawiązywać do pejzaży krajobrazowych i architektonicznych komponowanych przez krynickiego artystę, stając się jednym z najważniejszych oraz najbardziej rozpoznawalnych twórców sztuki współczesnej. Od swojego mistrza przejął dosadny realizm i groteskowość. Podziwiał wyobraźnię Nikifora oraz uważał go za wybitnego twórcę, zanim jeszcze dostrzegli to inni. Czerpał ze sposobu obrazowania mistrza z Krynicy oraz ze sztuki naiwnej, co doprowadziło go do określenia swojego indywidualnego stylu malowania. Dobrze opisują to słowa zawarte w katalogu do wystawy w Galerii OPUS, która odbyła się w 2004: „Oryginalność jego malarstwa nie polega więc na charakterystycznym, łatwo i z czasem coraz chętniej rozpoznawalnym przez publiczność stylu, lecz na tym, że styl ów został zbudowany na zapożyczeniu i zmianie kontekstu różnych języków i wprowadzeniu ich w obręb sztuki. Degeneruje tym samym przyjęte konwencje malarstwa, rezygnując z „własnego” głosu na rzecz ujawniania „cudzych” głosów. Automatycznie, i może nawet nie do końca świadomie, przestaje się mieścić w profilu modernistycznego artysty” (katalog wystawy „Pastele 1967”, Galeria OPUS, Wrocław 2004).

Na początku lat 70., kiedy Dwurnik sporządzał spis swoich prac, nadając odpowiednie numery cyklom, „Podróżom autostopem” przypisał numer IX, co jest o tyle interesujące, że jest to najstarszy cykl rozpoczęty jeszcze w latach studiów artysty na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dwurnik kontynuował serię, malując znane miasta do końca swojego życia. Wśród „Podróży autostopem” z lat 90. można wyróżnić dwie nieoficjalne podserie tzw. miasta diagonalne i niebieskie miasta.

75 †

## EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Plac 3-ch Krzyży" z cyklu "Warszawa", 2012

olej/płótno, 70 x 100 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany p.d.: "PL. 3-CH KRZYŻY 2012 E. DWURNIK"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WWA | NR: XI - 593 | 4608 | 2012 | E. DWURNIK | "PL. 3-ch Krzyży"

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej

kolekcja prywatna, Polska

„To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkałem kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajer i to wszystko tak utkwіło w mojej podświadomości, że kiedy zetknąłem się z akwarelami Nikifora, wspomnienia, otoczenie, w którym wyrosłem, w pewien sposób podbiły znaczenie tych akwarel i nabrały one dla mnie jeszcze większego znaczenia, i mocno wpłynęły na moją psychikę. Poczuję się, jakbym trafił na coś absolutnie swojego. Dlatego postanowiłem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podszywałem”.

Małgorzata Czyńska, *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, Wołowiec 2016, s. 103



76 †

**JUDYTA SOBEL**

1924-2012

**Rybacy w łodziach, 1960**

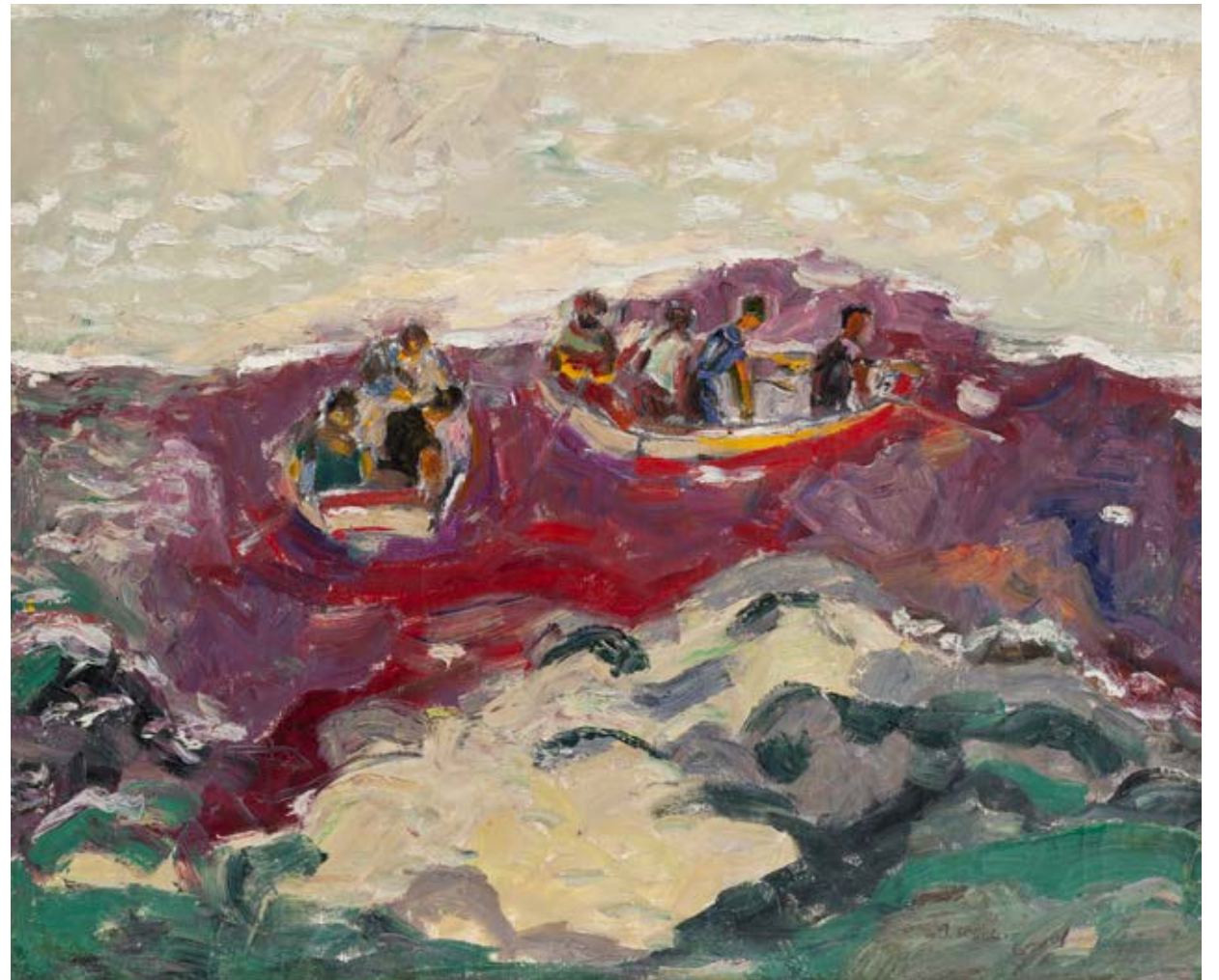
olej/plótno, 76 x 91 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL | 60'

estymacja:  
**20 000 - 30 000 PLN**  
5 000 - 7 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Judyta Sobel





## SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ  
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ  
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE  
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM  
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

**ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?  
BLISKO 13 500 000 ZŁ**

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.  
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ  
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



KLASYKI AWANGARDY PO 1945  
25 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 28 KWIEŚNIA 2023  
kontakt: Alicja Sznajder  
a.szajder@desa.pl  
22 163 66 12, 502 994 177



KOLOR ROKU: VIVA MAGENTA  
30 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 6 MAJA 2023  
kontakt: Agata Matusielarska  
a.matusielarska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989  
1 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 5 MAJA 2023  
kontakt: Katarzyna Żebrowska  
k.zebrowska@desa.pl  
22 163 66 49, 539 546 701



SZTUKA FANTASTYCZNA  
13 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 20 MAJA 2023  
kontakt: Karolina Jankowska  
k.jankowska@desa.pl  
539 222 774



# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

URBAN ART

29 MAJA 2023, 19:00

ROBERT PROCH  
„Hangover”, 2018



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
24 – 29 maja 2023

# VIVA MAGENTA

WOJCIECH FANGOR  
„N 30”, 1963

AUKCJA 31 MAJA 2023, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
19 – 31 maja 2023

# BIŻUTERIA

DZIEŁA SZTUKI JUBILERSKIEJ XIX-XX W.

AUKCJA 5 CZERWCA 2023, 19:00

BRANSOLETA Z BRYLANTAMI



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 5 czerwca 2023

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

1 CZERWCA 2023, 19:00

MARTYNA CZECH  
„Odwaga miłość”, 2020



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
26 maja – 1 czerwca 2023

# MŁODA SZTUKA

6 CZERWCA 2023, 19:00

RADOSŁAW KUŚ  
„Nietypowy układ planet”, 2023



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

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
30 maja – 6 czerwca 2023

# SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 13 CZERWCA 2023, 19:00

WOJTEK SIUDMAK  
„Gerdien de la Reine”, 1990



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

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
7 – 13 czerwca 2023

# NAIWNY I WSPÓŁCZEŚNI

MARIA KORSAK  
Na wycieczce

14 CZERWCA 2023, 19:00



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

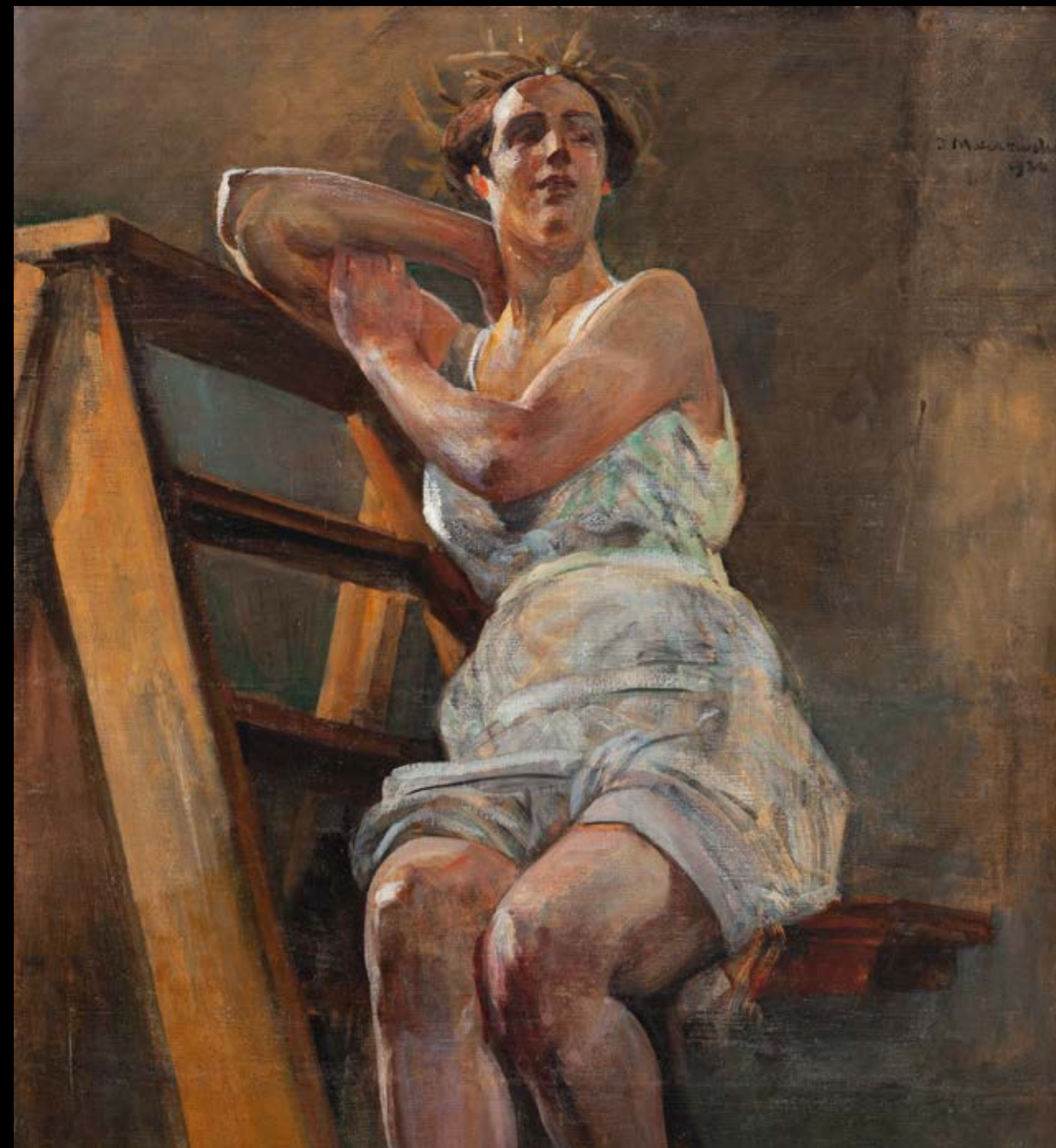
WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 14 czerwca 2023

# SZTUKA DAWNA

JACEK MALCZEWSKI  
„Nike”, 1920

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 CZERWCA 2023, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
2 – 15 czerwca 2023





# ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 - 1322ASW119 - 25 maja 2023

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna do czasu rozpoczęcia aukcji, które skutkuje udziałem w aukcji, w tym kosztów udziału, jest aktem woli Nabywcy.

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....  
Imię i nazwisko

.....  
Dowód osobisty (seria i numer)

.....  
PESEL/NIP (dla firm)

.....  
Adres: ulica

.....  
nr domu

.....  
nr mieszkania

.....  
Miasto

.....  
Kod pocztowy

.....  
Adres e-mail

.....  
Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inną drogą .....

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

# DESA UNICUM

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak  Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak  Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

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

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....  
Data i podpis klienta składającego zlecenie

#### REDAKCJA TEKSTÓW

Nicole Lewandowska poz. 1, 2, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 32, 33, 40, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76

Alicja Sznajder poz. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67

#### SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 25 MARCA 2023

#### ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 1 Jerzy Nowosielski, fot. Czesław Czaplirski / FOTONOVA

poz. 5 Kazimierz Mikulski, fot. Wojciech Kryński / PAP

poz. 7 Wojciech Fangor i Alina Szapocznikow, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza

poz. 10 Alfred Lenica, fot. Marian Sokołowski / PAP

poz. 14 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czaplirski / FOTONOVA

Poz. 14 Henryk Stażewski, Relief nr 11, 1965, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Poz. 14 Henryk Stażewski, Relief biało-czarny nr 24, 1964, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

poz. 19 Ryszard Winiarski, fot. Robert Kowalewski / Agencja Wyborcza

poz. 20 Julian Stańczak

poz. 27 Andrzej Nowacki i Alfred Lenica w Berlinie, 1998

poz. 29 Tamara Berdowska, fot. dzięki uprzejmości artystki

poz. 36 Tadeusz Kantor, fot. Mariusz Szyperko / PAP

poz. 40 Henryk Musiałowicz, fot. Mariusz Pietroń, dzięki uprzejmości rodziny artysty

---

okładka front poz. 7 Wojciech Fangor, „M 21”, 1970

okładka II - 1 strona poz. 6 Józef Hałas, „NS 28”, 1991

strony 2-3 poz. 5 Kazimierz Mikulski, „Pierwsze spojrzenie po przebudzeniu”, 1988

strony 4-5 poz. 3 Jan Dobkowski, „Spacer wiosny”, 1974

strony 6-7 poz. 42 Eugeniusz Markowski, „Adam + Ewa + wąż”

strony 8-9 poz. 65 Jarosław Modzelewski, „Wisła. Stół rybaka 2”, 2003

strony 10-11 poz. 10 Alfred Lenica, „Żywość zieleni i czerwieni”, 1965

strony 12-13 poz. 22 Tadasuke Kuwayama / Tadasky, „D-109”, 1966

strona 14 poz. 12 Jan Tarasin, „Mobilizacja przedmiotów”, 1989

strona 20-21 poz. 20 Julian Stańczak, „Lumina-Warm”, 1990

strona 283 poz. 17 Janusz Orbitowski, „26/03”, 2003

strona 284 poz. 16 Jarosław Kozłowski, „Zastona przed ksenofobią”, 2002-2005

strony 286 - 287 poz. 15 Henryk Stażewski, „Relief nr 35”, 1972

strona 288 - okładka III poz. 23 Victor Vasarely, „TRIDIM-F”, 1968

okładka tył poz. 9 Wojciech Fangor, „B 31”, 1965

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

---







