

DESA
UNICUM



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 28 LISTOPADA 2024 WARSZAWA













SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 28 LISTOPADA 2024

CZAS AUKCJI
28 listopada 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 - 28 listopada
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Katarzyna Szczesna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

Marta Lisiak
tel. 22 163 67 04, 788 265 344
m.lisiak@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

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWMBK
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^{SA}

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 | MARCIN CZERNIK 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



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomasziewicz
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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@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
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
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. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Weronika Markowska
Asystent ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@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



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



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



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



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA SZYRKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



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



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



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



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



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



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



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



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



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 14

Anto Maria 31

Brzozowski Tadeusz 18

Burstein Pinchas (Maryan) 32–33

Dobkowski Jan 15–16

Dominik Tadeusz 40–41

Dróżdż Stanisław 10

Fijałkowski Stanisław 11–13

Grynczel Dorota 42

Hałas Józef 34–35

Kierzkowski Bronisław 46–47

Kobzdej Aleksander 28–30

Lenica Alfred 7

Marczyński Adam 36–37, 49

Maziarska Jadwiga 24–26

Nowosielski Leszek 45

Opalka Roman 8–9

Owidzki Roman 43

Pągowska Teresa 17, 38–39

Rosenstein Erna 22–23

Rosołowicz Jerzy 27

Rudowicz Teresa 50

Stern Jonasz 48

Szewczyk Andrzej 1–2

Tarasin Jan 3–5

Tchórzewski Jerzy 19

Tyszkiewicz Teresa 20

Tyszkiewicz Teresa 21

Wróblewski Andrzej 6

Ziemski Rajmund 44

1 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950-2001

Bez tytułu, ok. 1987

olej, technika własna, ścinki ołówków/płyta pilśniowa, 76 x 44 cm
sygnowany i dedykowany na płycie na odwrociu: 'Aduś [w ramce] | Andrzej S | i tylko życzę całym |
sercem | tylko z sercem | i tylko | z sercem | i tylko z | sercem | i tylko | z sercem'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
12 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

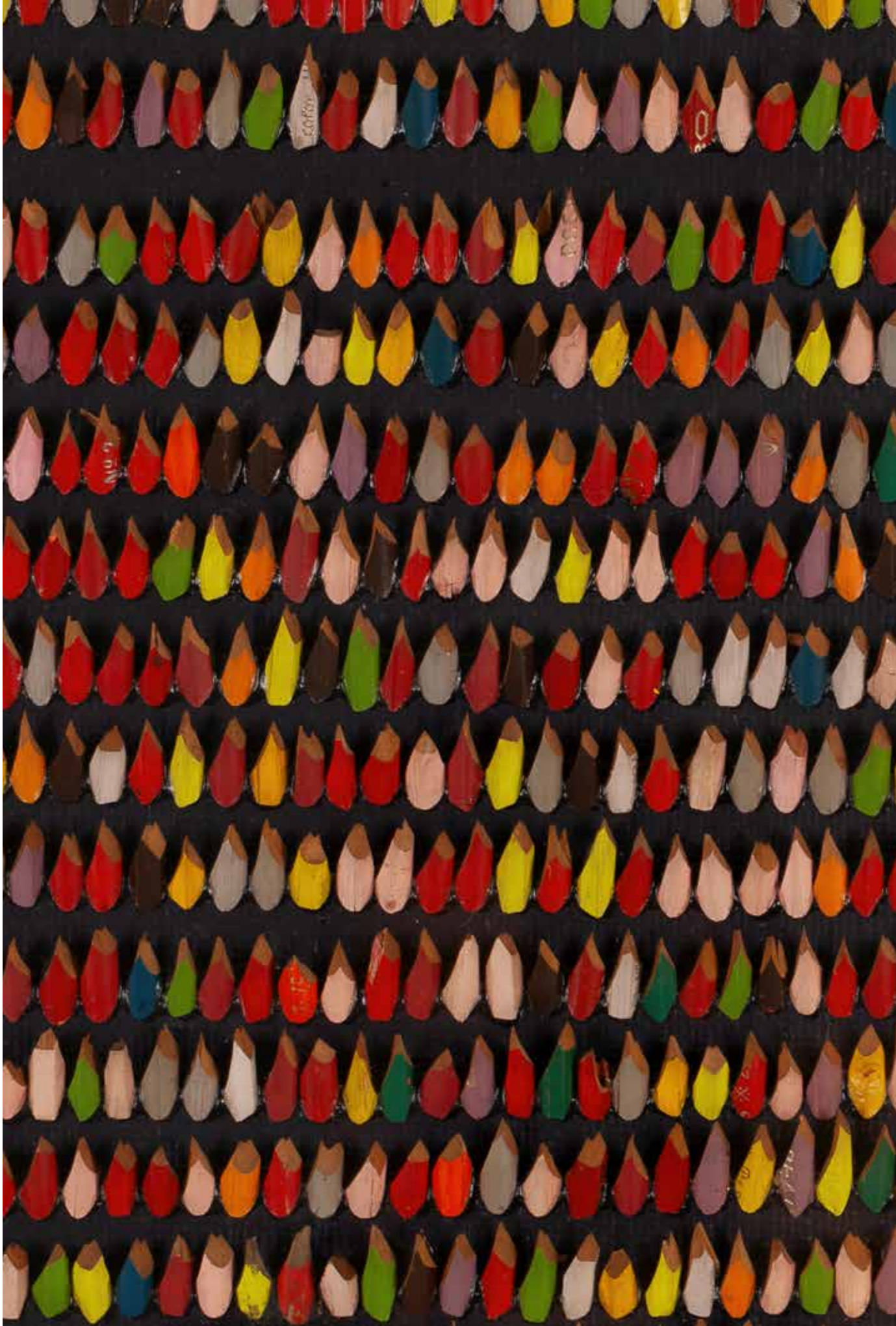


ERUDYTA WRAŻLIWOŚCI

Szczególną rolę w twórczości Andrzeja Szewczyka odegrało pismo oraz pisanie obrazów bliskie tradycji ikon i medytacji. Każda kartka papieru zapisana przez niego tuszem lub atramentem prowadziła go do odkrywania Księgi, która – jak przyznał w jednej ze swojej wypowiedzi – była dla niego Ziemią Obiecaną. Prezentowany obraz wpisuje się w szczególnie charakterystyczne dla Szewczyka prace powstałe z początkiem lat 80., w których to można dostrzec strużyny kredek, łupiny pistacji czy też drewniane obiekty przestrzenne „zapisywane” lanym otowiem. Jego bogate w znaczenia symboliczne dzieła, o szczególnych sensualnych walorach użytych w nich materiałów (dąb, otów, воск, sól), pozwalają na zakorzenienie jego twórczości w tradycji kulturowej. Ich wieloznaczność zbliża je do założonego przez artystę ideału dzieła sztuki będącego lustrem, w którym odbija się świat. W prezentowanej pracy można odnaleźć szczególne zainteresowania artysty literaturą. Jego niezwykła faktura i kolorystyka oddziałują na zmysły dotyku i wzroku. Szczególny dynamizm wynikający z doświadczenia struktury obrazu znacząco wydobywa jego walory wpisane w sensualność, cielesność, multisensoryczność i haptyczność. Występujące w obrębie kompozycji ścinki kredek aktywizują i uwodzą dotyk oraz wabią swym zapachem. Przy bliższym przyjrzeniu się kompozycji z pozoru regularne i jednorodne położenie poszczególnych jej elementów zyskuje na swej haptyczności i ostrości. Szewczyk, wykorzystując materialność i fizyczność sztuki, uzyskiwał wrażenia zmysłowości, cielesnych namiętności i emocjonalnych pasji. Jednocześnie pewna naturalność poszczególnych ścinek kredek swym haptycznym przyciąganiem może również sprawiać fizyczny ból, co konstytuuje twórczość artysty również w aspektach erotyki.

O wyjątkowości twórczości Szewczyka stanowiła również jej powtarzalność. Artysta, pracując w długich cyklach, powielał wielokrotnie raz obraną metodę i jednocześnie nie była ona postrzegana jako monotonna czy wtórna. Powtarzalność była dla niego wręcz „koniecznością hagiograficzną jak gesty liturgiczne”, znacznie trudniejsza w uzyskaniu pożądaných efektów niż szeroko rozumiana nowość. Sztuka Szewczyka jest czysta, niewymagająca komentarza rzeczywistości, pełna egzystencjalnych pytań. Artysta wraz z niezwykłą poetycką wyobraźnią przekraczał tradycyjnie pojmowane granice sztuki, kwestionował indywidualizm ekspresji oraz wyrażał swoje zainteresowania bezosobową i mechaniczną formą sztuki. Poszczególne materialne ślady występujące w dziełach Szewczyka świadczą o pewnym uniwersalizmie, a także o otwarciu na drugiego człowieka, którego ślady pozwalają na włączenie go w obręb sztuki. Wszystko to wpisuje się również w filozofię artysty, dla którego szczególną wartość miały instynkt estetyczny, życiowy i etyczny.

Szewczyk pewne swe zainteresowania metodami neutralizacji malarstwa oraz dotarciem do jego punktu zerowego wyrażał już w pracach z lat 70. W tym okresie powstawały obrazy malowane na lustrach czy też deski pokryte standardowymi wzorami służącymi do dekoracji ścian. Ucieczkę od wszelkich dylematów artystycznych, estetycznych i pytań o wartość sztuki stanowiły dla Szewczyka również jeszcze radykalniejsze środki, takie jak pokrycie warstwą malarską książeczek do kolorowania dla dzieci według ściśle dołączonych do nich wzorów. W kolejnym kroku skrawki kolorowych otówków, zanim jeszcze były składane w obrazy, pojawiały się w autorskich układach na podłodze. Działanie to miało miejsce między innymi w 1981 w przestrzeniach Galerii Foksal, gdzie za tytuł posłużył cytát Stéphane’a Mallarmé: „Przestrzeń ciągle ta sama, czy rośnie, czy maleje”.



Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1989, kolekcja prywatna



Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1987, kolekcja prywatna

2 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950-2001

"Świadek", 1989

grafit, ołów/deska, 61 x 46,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'a. Sz. | GALERIE UCHER | [dane adresowe]'
nalepka z opisem pracy na odwrociu

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
9 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Ucher, Kolonia
kolekcja prywatna, Warszawa



**„SZEWCZYK Z POWODZENIEM MÓGŁBY BYĆ TEŻ PUPILKIEM
TZW. NOWEGO MATERIALIZMU, PONIEWAŻ JEGO STRATEGIE
OBCHODZENIA SIĘ I EKSPONOWANIA MATERII W DZIELACH SZTUKI
STANOWCZO CZYNIA Z NIEJ AKTYWNEGO UCZESTNIKA PROCESU
TWORZENIA, WSPÓLKREUJĄCEGO ZNACZENIA NA RÓWNI Z ARTYSTĄ.
TWÓRCZE STRATEGIE SZEWCZYKA POZWALAJĄ BOWIEM POSTRZEGAĆ
MATERIAŁY W ICH DYNAMICE I DZIAŁANIU W ARTYSTYCZNYM
PROCESIE KREACJI; NIE ZAMRAŻAJĄ ICH RUCHU, A CZYNIA ICH
DYNAMIZM DOSTĘPNYM DOŚWIADCZENIU. PONADTO SZEWCZYKI SĄ
SENSUALNE, UCIELEŚNIONE, MULTISENSORYCZNE I HAPTYCZNE,
CO UMOŻLIWIA POSTRZEGANIE ICH Z PERSPEKTYWY
REWALORYZACJI HIERARCHII ZMYŚŁÓW I DE(KON)STRUKCJI
SKOPICZNEGO REŻIMU. AKTYWIZUJĄ I UWODZĄ DOTYK,
WABIĄ ZAPACHEM WOSKU I METALICZNYM POSMAKIEM OŁOWIU.
SĄ NIE TYLKO DLA OCZU”.**

MARTA SMOLIŃSKA



3 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Fala przedmiotów", 2002

olej/piótno, 90 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 02'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "FALA PRZEDMIOTÓW" | 2002'

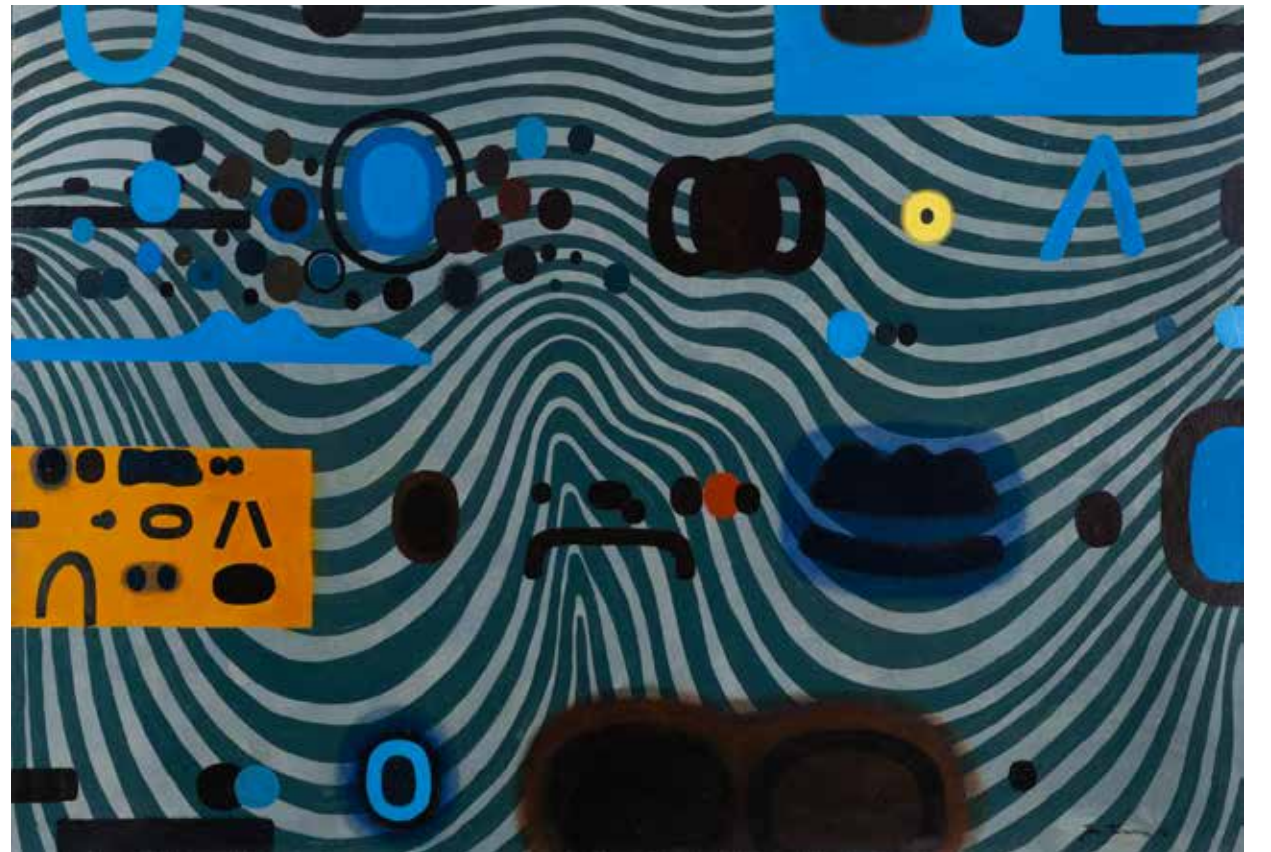
estymacja:

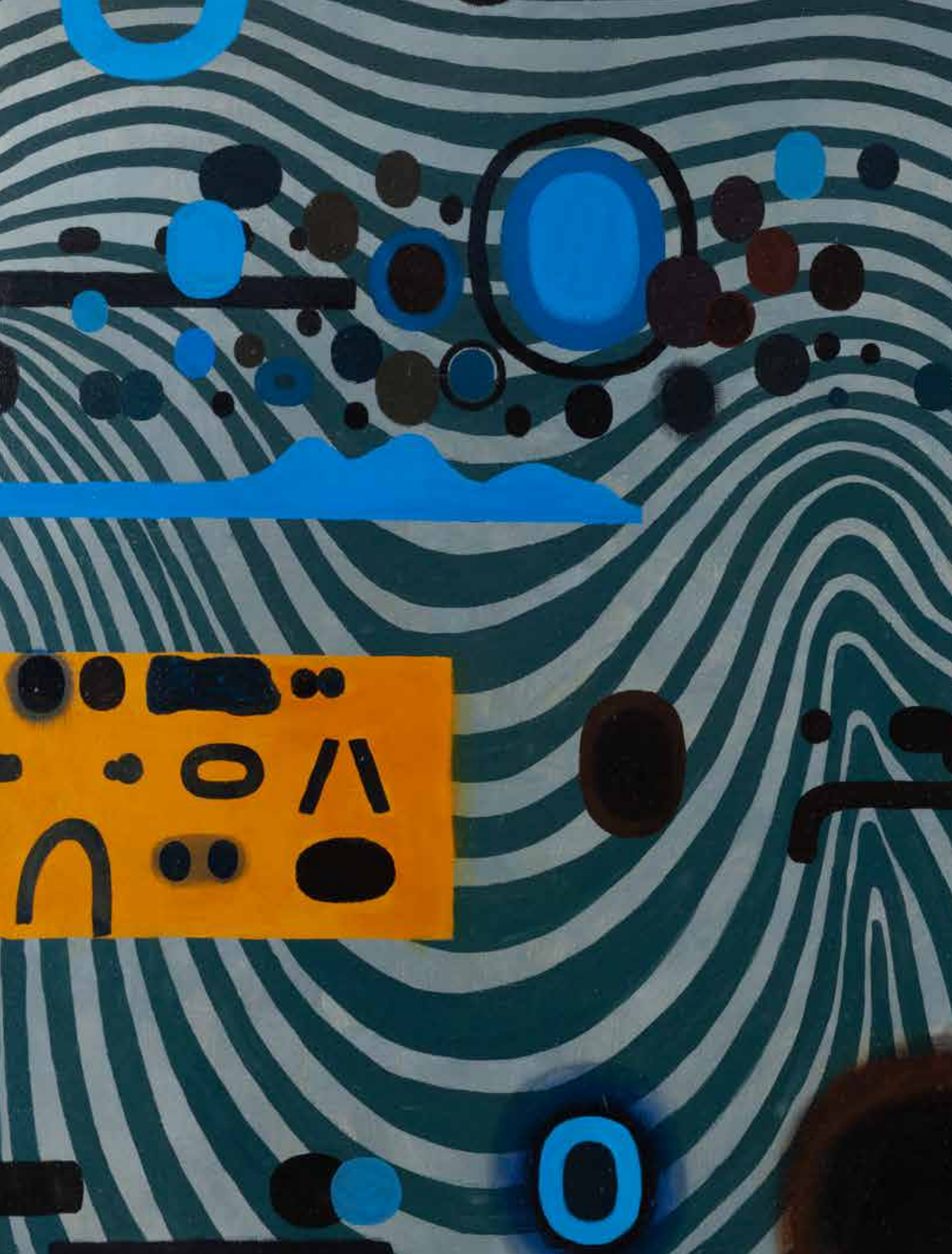
280 000 – 350 000 PLN

65 000 – 81 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Jan Tarasin, „Przedmioty osobne III”, 2006, kolekcja prywatna



Jan Tarasin, „Przedmioty ożywione”, 2001, kolekcja prywatna

„PRZEDMIOTY BEZINTERESOWNE, PRZEDMIOTY POLICZONE POJAWIAJĄ SIĘ OD KILKU LAT NA PŁÓTNACH TARASINA. UKŁADA JE RYTMICZNIE NA ŚMIAŁO ROZMALOWANEJ PŁASZCZYŹNIE. ZNAJDUJE DLA NICH MIEJSCE PO DŁUŻSZEJ ROZWADZE. CZASEM SZYBKO PRZYGWAŹDŹA WYMYKAJĄCĄ SIĘ SMUGĘ, PLAMĘ, KRESKĘ... NAPIĘCIE ZAWARTE JEST W RUCHU PRZEDMIOTÓW. W SKUPIENIU DROBNYCH ELEMENTÓW WOKÓŁ FORMY CENTRALNEJ, KTÓRA ZOSTAJE PRZEZ NIE OSACZONA, ATAKOWANA, NIEPOKOJONA Z RÓŻNYCH STRON. NATOMIAST UKŁAD KOMPOZYCYJNY OBRAZU, ROZŁOŻENIE AKCENTÓW, ŚCISŁE OKREŚLENIE FORMY BRYŁ I PŁASZCZYZN - JEST WYRAZEM DĄŻNOŚCI DO HARMONII I RÓWNOWAGI”.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

4 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Kregi", 2004

akryl/plótno, 120 x 150 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JAN TARASIN 04'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 2004 | "KREGI"'

estymacja:

80 000 – 140 000 PLN

19 000 – 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

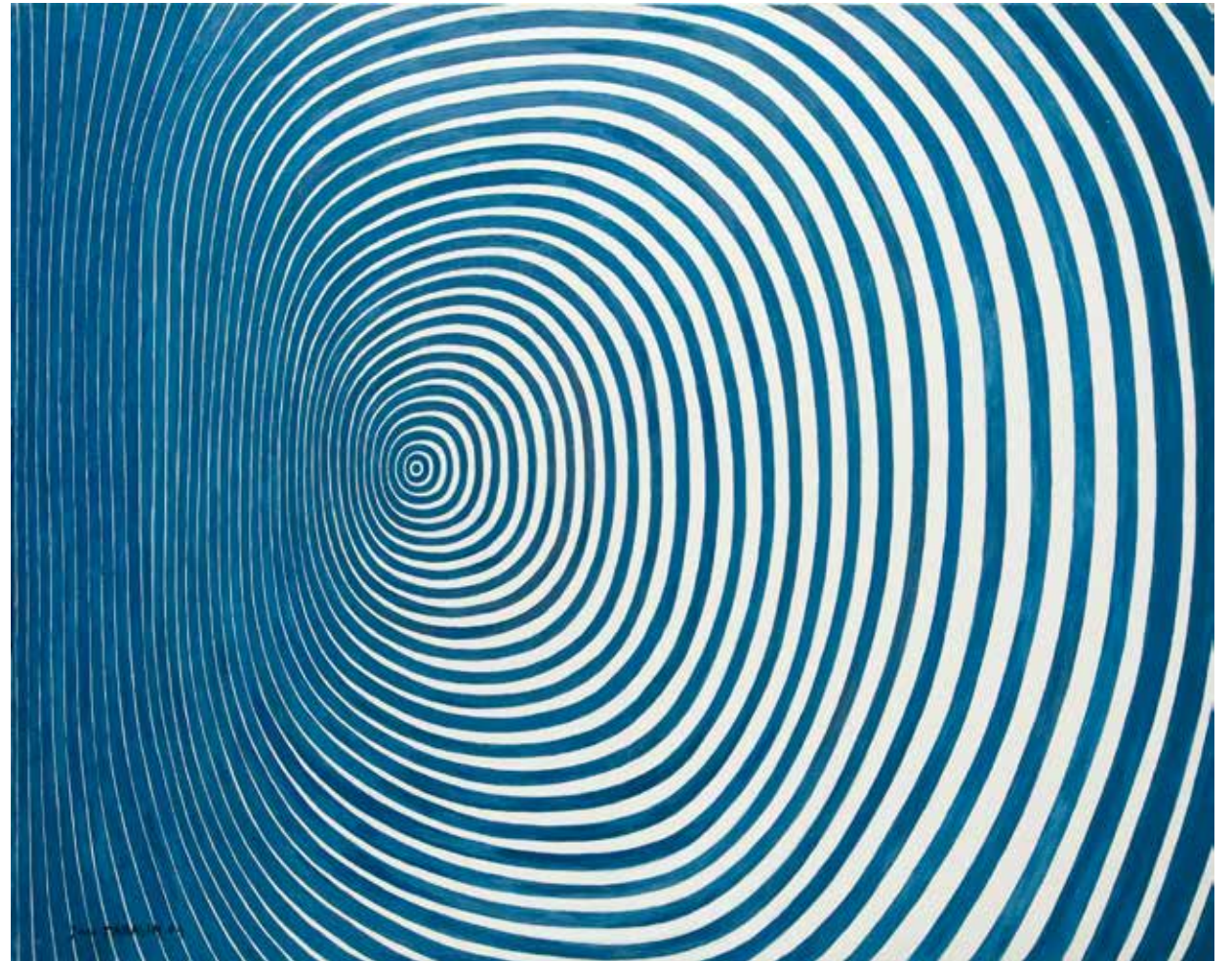
Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005–1959, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 15.02–12.03.2006

Jan Tarsin. Obrazy najnowsze, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 12.10.2007–6.01.2008

LITERATURA:

Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005–1959, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2006, nlb. (il.)

Izabela Mizerska, Spotkania z Tarasinem, red. Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 32 (il.)



ZAPIS NIESKOŃCZONOŚCI



Jan Tarasin, „Wodospad III”, 2007, kolekcja prywatna

W monumentalnej kompozycji „Kręgi” Jan Tarasin przekracza granicę tego, co racjonalne, empiryczne i oswojone przez człowieka. Artysta wyjaśnia niedoświadczalne fizycznie zjawiska językiem sztuki, otwierając wraz z ukazaną spiralą czwarty wymiar czasoprzestrzeni. Motyw wirowania często pojawia się w jego twórczości, szczególnie w ukazywanym systemie znaków czy przedmiotów, jednakże temat spiralnych kręgów jest tutaj wyjątkowy. Spirala logarytmiczna była dla Tarasina idealną formą matematycznego porządku i jednocześnie nawiązaniem do odwiecznego mistycznego motywu występującego w wielu kulturach.

Prezentowany obraz ukazuje kręgi jako nośnik kosmicznej energii, włączającym nas w rytmy otaczającego świata. Jak mówił sam Tarasin: „Matematyka nie jest światem liczb, lecz światem wyobraźni (...) jest przewodnikiem po ruchomym, dynamicznym tyglu zjawisk, jakim jest nasz świat” (Jan Tasrasin, Malarze i matematyka [w:] tenże, Otwarcie, teksty i grafiki z zeszytów autora 1974–1981, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, „Zeszyty Naukowe” z. 2/13, s. 30). Choć obrazy Tarasina zdają się być pełne znaczeń przeciwstawieństw pustki i pełni, istnienia i nieistnienia, zmienności chwili i pozaczasowości wieczności, to artysta wychodzi jednak poza wszelkie antynomie na rzecz syntezy wyższego rzędu. Tym, co najbardziej go pociąga jest dynamiczna unifikacja przeciwieństw, rzeczywistość pozbawiona krańcowości, pociągająca za sobą moc stwarzania. O roli malarstwa opowiadał sam Tarasin w jednym z wywiadów: „Malarstwo jest drogą do czegoś, nie celem.

Za pomocą malarstwa chcemy coś poznać, zrozumieć. Więc jest to tylko narzędzie (...) nazywam swoje obrazy np.: ‘Fragment’ lub ‘Nie kończąca się kolekcja’ albo ‘Sytuacja’ lub przekornie ‘Przedmioty policzone’. Czuję się jak buchalter, który zapisuje wszystkie niekończące się sytuacje (...). Ja w tym, co robię, w swoim malarstwie, staram się po prostu ujawniać swoją obecność w tym niekończącym się, dynamicznym systemie wzajemnych zależności” (D. Kern, Rozmowa z Janem Tarasinem, „Poezja” nr 3, 1986, nlb.).

Językiem przeciwieństw można opisać również samą postawę Tarasina, wyrażaną zarówno w autodystansie jak i żarze poznawczym. Świat ten ujawnia również artysta samym odbiorcom obrazów, wprowadzając ich w otwartą, dynamiczną, poddaną wspólnemu sensowi rzeczywistość organicznych powiązań oraz ograniczonych antynomii. Oswojona przestrzeń innego wymiaru pozwala odczuć i na nowo odkryć wzajemną współzależność świata i ludzkości. Tarasin w swoich obrazach konsekwentnie notuje doświadczaną przez nas psychofizyczną rzeczywistość. Poprzez ideograficzny ruch pędziła, który także można dostrzec w obrazie „Kręgi”, niesie za sobą skojarzenie z pismem dalekowschodnim. Tym samym wizualne znaki Tarasina mogą być odczytywane jako maksymalna synteza rzeczy przy jednoczesnym utrzymaniu kontaktu z bogactwem rzeczywistości. Nawiązania te były również dostrzegane w środowisku artysty, w którym Jerzy Nowosielski porównał kontakt z obrazami Tarasina do wewnętrznej podróży do Chin.

„W TARASINOWYCH OBRAZACH PRZESTRZEŃ, GDZIEGDZIE PULSUJĄCA ŚWIATŁEM, PRZESYCONA JEST POTENCJALNĄ ENERGIĄ. ZA CHWILĘ W NA POŁY PRZEZROCZYTEJ, WIBRUJĄCEJ, ZAGĘSZCZONEJ PRZESTRZENI ROZEGRA SIĘ SPEKTAKL NARODZIN NOWYCH FORM. FORMY POŚREDNIE, POMIĘDZY PUSTKĄ A RZECZĄ, NASYCONE SĄ POTENCJALNYM BYTEM. A PRZECIEŻ W NASZYM CODZIENNYM POSTRZEGANIU RZECZYWISTOŚCI BYCIE I NIEBYCIE, MATERIA I PUSTKA, PEŁNIA I PRÓŻNIA TO DWIE SKRAJNE ODRĘBNOŚCI. (...) ARTYSTA NIGDY NIE ZGŁĘBIAŁ DOKŁADNIE TAJNIKÓW DALEKOWSCHODNIEJ FILOZOFII, Z WŁAŚCIWYM SOBIE DYSTANSEM DO WSZELKICH MÓD. JEDNAK CHOĆ WIBRUJĄCA ENERGIĄ, NASYCONA POTENCJALNYM BYTEM PRZESTRZEŃ TARASINA JEST PO PROSTU TYLKO CZĘŚCIĄ WSZECHOGARNIAJĄCEJ JEDNOŚCI, TO POZWALA ON NAM ODCZUĆ, ŻE PUSTKA JEST TWÓRCZA, A DŹWIĘK WYWODZI SIĘ Z CISZY”.

IZABELA MIZERSKA

5 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Przedmioty III", 1965

olej/ płótno, 73 x 92 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Tarasin | 1965 | "PRZEDMIOTY"' oraz wskazówka montażowa na biejtramie nalepka wywozowa do Nowego Jorku z Desy, nalepka wystawowa z D'Arcy Galleries i nalepka z datą zakupu

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

58 000 - 93 000 EUR

POCHODZENIE:

D'Arcy Galleries, Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„17 Polish Painters”, D'Arcy Galleries, Nowy Jork, 1966–1967

LITERATURA:

17 Polish Painters, katalog wystawy, D'Arcy Galleries, wstęp Ryszarda Stanisławskiego, tłum. Krzysztof Klinger, Nowy Jork 1966, s. nlb. (il.)

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

Jan Tarasin



W RYTMIE DRAMATURGII ŚWIATA

W latach 1966–67 w D'Arcy Galleries w Nowym Jorku odbyła się wystawa „17 Polish Painters”. Ekspozycja organizowana przez warszawską Galerię Desa nawiązywała do szczególnie znanej poprzedniczki „15 Polish Painters” w MoMA oraz cyklu mniejszych wystaw – w Gres Gallery w Waszyngtonie, Contemporary Art Gallery w Chicago, Felix Landau Gallery w Los Angeles i Gallerie Chalette w Nowym Jorku. Głównym zamysłem ekspozycji „17 Polish Painters”, w ramach której była również prezentowana omawiana praca Jana Tarasina „Przedmioty III”, było zaprezentowanie rozwoju artystów znanych już wówczas w USA oraz pokazanie nowych, równie interesujących. Obie ekspozycje podtrzymywały długofalowe zainteresowanie twórczością polskich artystów awangardowych. Wystawa w D'Arcy Galleries szczególnie rozpowszechniła twórczość Tarasina za oceanem, kiedy to wówczas w Polsce był on już uznanym artystą, członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej oraz wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych.

Powstanie obrazu „Przedmioty III” przypada na szczególny okres twórczości Tarasina, kiedy to właśnie w latach 60. swoje obrazy przekładał na język rzeczy-egzystencji. Gęstniejąca i uwypuklająca się materia malarska coraz silniej w dziełach tych ujawniała swoje znaczenie. Szczególnie intrygującą cechą łączącą płótna z tego okresu jest występujący w obrębie ich kompozycji podział na dwie odrębne, stykające się ze sobą przestrzenie z widoczną w różnym stopniu linią horyzontu. W rozwiązaniu tym Tarasin nawiązywał do ludzkich egzystencjalnych doznań doświadczanych na pograniczu dwóch stref: strefy ziemi, materii, ludzkiej rzeczywistości oraz sfery niematerialnej wykraczającą poza obszar znanego nam świata. Druga połowa lat 60., na której pograniczu powstaje prezentowany obraz, jeszcze dogłębniej poszerza zakres penetracji otaczającego świata przez Tarasina. Wraz z potrzebą odczuwania nowych środków ukazania nurtujących go spraw, zdolnych od wszelkich od wszelkich formalnych ograniczeń powstają obrazy z serii „Przedmiotów”, które przyniosły artyście szczególne uznanie. To właśnie między innymi tym dziełom artysta dedykował specjalny traktat opublikowany w 1959 na łamach „Przeglądu Artystycznego”, w którym pisał: „Powstawaniu każdego nowego artystycznego dzieła, obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów (...). Jedyną oznaką naszej niezależności jest zdolność stałego przeciwstawiania się mu, zdolność możliwie niezależnego wyboru, zgodnego z naszym pojmowaniem świata” (Jan Tarasin, O przedmiotach, „Przegląd Artystyczny”, nr 1, 1959). Zawarte w traktacie credo artystyczne stało się podstawą programu konsekwentnie realizowanego przez artystę w całej jego twórczości. Jednocześnie założenia te nie zakładały możliwości powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty, jakie miało miejsca w rychłych narodzinach pop-artu, co zostało wyrażone w słowach: „ Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane” (Jan Tarasin, O przedmiotach, „Przegląd Artystyczny”, nr 1, 1959).

Człowiek w obrazach Tarasina nie jest pępkiem świata, a jedynie jednym z sensów i rytmów jego dramaturgii. Wraz z jego kompozycjami odbiorca może przenieść się do quasi-wnętrza, quasi-krajobrazu, gdzie główny akcent jest nałożony na układy i rytmy, jakim podlega rzeczywistość zdeterminowana wewnętrzną energią. Tarasin w swoim malarstwie ukazuje się jako eksperymentator, który z czasem na umownym białym tle zacznie umieszczać rytmiczne pasma embrionalnych czarnych znaków. Świat artysty trafnie skomentował we wspomnieniach Bogusław Deptuła, który postrzegał rzeczywistość Tarasina przez pryzmat nieustannego ruchu i bałaganu porządkowanego jego obrazami o charakterystycznym malarskim rygorze. Jednocześnie w beładzie tym krytyk odnajdywał siłę, która porządkowała świat.



Jan Tarasin, „Deszcz”, 1964, kolekcja prywatna



Jan Tarasin, „Brzeg I”, 1965, kolekcja prywatna



Jan Tarasin, „Czerwony brzeg”, 1965,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki





6 α

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927-1957

"Zatopione miasto II", 1948

olej/piótno, 90 x 120 cm

nalepka wystawowe Muzeum Narodowego w Poznaniu z opisem pracy na krośnię malarskim

estymacja:

5 500 000 - 9 000 000 PLN

1 280 000 - 2 090 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty



WYSTAWIANY:

Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pałac Sztuki, Kraków, 19.12.1948–19.01.1949

Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego w 10-lecie śmierci, Muzeum Narodowe, Poznań, 10.04–14.05.1967

Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Narodowe, Warszawa, 5.02–3.03.1968

„Artyści z Krakowa. Malarstwo, rzeźba, grafika”, Zachęta, Warszawa, 12.08–19.09.1993

Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa, Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01.1996–31.03.1996

„Nowocześni 1948–1954 (I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. 50 lat później. Nowocześni a socrealizm)”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 10.04–10.05.2000

Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Narodowe, Warszawa, 8.03–6.05.2007

LITERATURA:

Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Pałac Sztuki, red. Krystyna Wróblewska, Kraków 1958, poz. kat. 17, s. 53 (spis prac niewystawionych)

Andrzej Wróblewski 1927–1957. Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci, Muzeum Narodowe, Poznań 1967, poz. kat. 13, s. 33

W kręgu lat czterdziestych. Cz. 1, red. Józef Chrobak, Kraków 1990, s. 50, 59 (reprodukcja spisu prac z katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej, jako „Zatopione miasta”)

Artyści z Krakowa, katalog wystawy, Zachęta, red. Jan Motyka, Warszawa 1993, s. 56

Monika Kuc, Artyści z Krakowa, „Gazeta Wyborcza (Gazeta Stołeczna)”, nr 194, 1993, s. 40 (jako „Zatopione miasta”)

Seweryn A. Wiślocki, Syn i Matka, „Suplement”, nr 31, 1994, s. 17

Marek Sołtysik, Niebieski Andrzej Wróblewski, „Przekrój”, nr 11, 1996, s. 20–21 (il. na fotografii z wystawy

„Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa” w Muzeum Narodowym w Krakowie)

Zofia Gołubiew, Wróblewski na nowo pokazany, „Art & Business”, nr 4, 1996, s. 41 (il. na fotografii z wystawy

„Andrzej Wróblewski 1927–1957.

Retrospektywa” w Muzeum Narodowym w Krakowie)

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków 1998, s. 124, 305 (il.)

Andrzej Wróblewski, red. Zofia Gołubiew, Warszawa 1998, poz. kat. 35, s. 52 (il. katalog obrazów olejnych), 172 (wzmiankowany)

Nowocześni 1948–1954, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, red. Jolanta Chrzanowska–Pieńkos, Warszawa 2000 (okładka – na fotografii z Wystawy Sztuki Nowoczesnej)

Repertuar, „Gazeta Wyborcza (Gazeta Stołeczna)”, nr 99, 2000, s. 8 (zdjęcie z wystawy „Nowocześnie 1948–1954”)

Andrzej Wróblewski 1927–1957, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Joanna Kordjak–Piotrowska, Warszawa 2007, poz. kat. 3, s. 56, 179 (il.), 192 (spis)

Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957), red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, poz. kat. 91, s. 96–97 (il.), 125–126 (wzmiankowany)

Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow, Wróblewski, Wajda, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, red. Anda Rottenberg, Katowice 2018, s. 28 (il.)



POWOJENNA NADZIEJA

Andrzej Wróblewski (1927–1957) jest uznawany za jednego z najważniejszych polskich malarzy XX wieku. Jego twórczość, chociaż krótka – zmarł tragicznie w wieku zaledwie 29 lat – miała ogromny wpływ na rozwój polskiego malarstwa powojennego i do dziś pozostaje źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń osób artystycznych.

Urodził się w Wilnie, a po wojnie przeprowadził do Krakowa, gdzie studiował malarstwo i historię sztuki na Akademii Sztuk Pięknych. Trauma wojennych doświadczeń oraz trudne realia życia w czasach stalinowskiego reżimu były istotnymi tematami jego obrazów. Wróblewski należał do grupy artystów młodego pokolenia, buntującego się wobec zastanych na akademiach, dominujących założeń malarstwa kapistów oraz tradycyjnego podejścia do malarstwa realistycznego. Twórcy ci poszukiwali nowych form wyrazu, które pozwalałyby na adekwatne przedstawienie

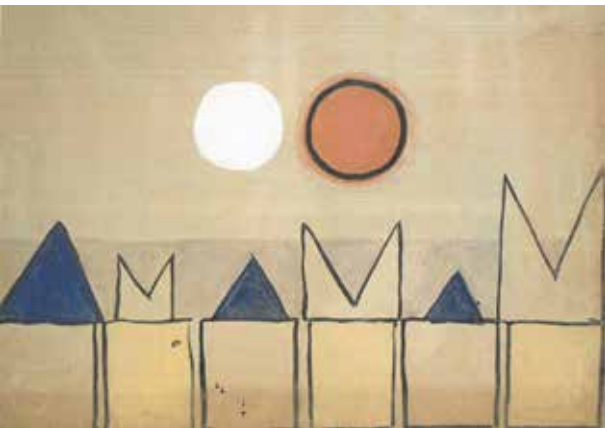
okrucieństwa i dramatów XX wieku. Jednym z najsłynniejszych dzieł Wróblewskiego jest cykl „Rozstrzelania”, który oddaje grozę wojennej rzeczywistości, przedstawiając postaci w momencie śmierci.

Styl Wróblewskiego łączył elementy realizmu z abstrakcją, a jego prace często były nasycone dramatyzmem i ekspresją. Artysta stosował ostre kontrasty kolorystyczne oraz uproszczone formy, co pozwalało mu na silniejsze oddziaływanie emocjonalne. Jego prace były pełne symboli – na przykład niebieski kolor skóry postaci w „Rozstrzelaniach” symbolizował zimno, śmierć i nieludzkość wojny. Twórczość Wróblewskiego nawiązywała do awangardy, ale jednocześnie pozostawała osadzona w tradycji figuratywnej. Tworzył również pod wpływem surrealizmu i ekspresjonizmu, co pozwalało mu na eksperymenty z formą i treścią.





Andrzej Wróblewski, „Niebo nad górami, Niebo”, 1948, Galeria Starmach w Krakowie



Andrzej Wróblewski, „Zatopione miasto”, kolekcja prywatna, Polska

„PONIEWAŻ ORGANIZUJĄC PRACĘ, MOGĘ SOBIE WYZNACZAĆ ZAKRES MATERIAŁU OBSERWACYJNEGO – STARAM SIĘ GO CZERPAĆ Z NAJPOSPOLITSZEGO ŻYCIA, WSPÓLNEGO MOŻLIWIE DUŻEJ ILOŚCI LUDZI. PRACUJĘ WIĘC NAD NAJCODZIENNIEJSZYMI ZJAWISKAMI (NIEBO, DOMY, RYBY), NAJCZĘŚCIEJ SPOTYKANYMI BARWAMI, NAD NASTROJAMI NAJPOTRZEBNIEJSZYMI (POCZUCIE SIŁY, WESOŁOŚĆ), WRESZCIE NAD NAJBARDZIEJ PODSTAWOWYMI FORMAMI”.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Cytowany fragment pochodzi z wypowiedzi Andrzeja Wróblewskiego, przygotowanej z okazji otwarcia I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948, na której pośród sześciu innych prac: „Treść uczuciowa rewolucji”, „Słońce i inne gwiazdy”, „Obraz na temat okropności wojennych”, „Niebo nad górami”, „Ziemia”, „Zatopione miasto I”, wystawione zostało prezentowane „Zatopione miasto II”. Dzieło pochodzi ze zbiorów rodziny artysty i można było je oglądać na najważniejszych wystawach poświęconych dorobkowi malarza, m.in. wymienionej już I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, wystawie „Andrzej Wróblewski 1927-1954”, pokazywanej w 1968 w Muzeum Narodowym w Warszawie, 28 lat później w Muzeum Narodowym w Krakowie i ponownie w 2007 w Muzeum Narodowym w Warszawie, a w międzyczasie w 2000 w Warszawskiej Zachęcie na wystawie zbiorowej zatytułowanej „Nowocześni 1948-1954”, podejmującej pierwotne wydarzenie z 1948 pięćdziesiąt lat później. Udostępniane szerokiej publiczności i podejmowane w literaturze „Zatopione miasto II” jest oferowane kolekcjonerom po raz pierwszy.

Obraz stworzony przez zaledwie 21-letniego Wróblewskiego wykazuje wszelkie cechy postulowane przez niego w rozwijanej wówczas teorii malarstwa bezpośredniego i zaangażowanego społecznie. Jak pisał: „Artysta wyraża swoją epokę przez to, że w niej żyje. Jego ewolucja wewnętrzna jest ściśle uwarunkowana życiem społeczeństwa, do którego należy. Nie ilustruje on, jak dawniej, treści literackich, które wyrażają epokę, on stwarza samodzielne treści plastyczne, w których temat jest nierozłączny z formą,

a które wyrażają epokę w sposób znacznie prawdziwszy” (Andrzej Wróblewski, [w:] katalog wystawy, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później, grudzień 1998 – styczeń 1999, Starmach Gallery, Kraków 2000).

W uproszczonej kompozycji utrzymanej w podstawowych barwach granatu i żółci znajdują się horyzontalne, tytułowe miasto, zbudowane z elementów czysto geometrycznych oraz unoszącą się nad miastem rybę. A jak napisała Małgorzata Kitowska-Lysiak: „Sam malarz tworzył w tym okresie (1947-48) raczej prace eksperymentalne (oleje i gwasze), poszukiwał indywidualnych środków wyrazu, ulegając, wszakże wpływom tendencji (surrealizm, abstrakcja geometryczna), które oddziaływały silnie również na sztukę innych artystów skupionych w środowisku krakowskim. Częste są wówczas w jego kompozycjach figury geometryczne (‘Niebo nad górami’, ‘Niebo niebieskie’, oba z 1948; ‘Segmenty’, 1948-49); wielokrotnie np. spotykamy motyw kuli, jakby rozświetlonej od środka (‘Niebo’) lub powleczonej różnobarwną mozaiką (‘Ziemia’). Nierzadko pojawia się także uproszczona, lekko ‘prymitywizowana’ sylwetka ryby, widoczna zarówno w kompozycjach utrzymanych w poetyce surrealistycznej (‘Zatopione miasto I’) i lirycznej (‘Ryba’), jak też w ujęciach bardziej dramatycznych (‘Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów’). W trakcie tych poszukiwań Wróblewski dochodzi do własnego języka form. Jego źródłem jest wnikliwa bezpośrednia obserwacja rzeczywistości” (Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-wroblewski>, dostęp 30.10.2024).

Andrzej Wróblewski rodzi się w 1927 w Wilnie w rodzinie o inteligenckich korzeniach. Ojciec artysty – Bronisław – jest uznanym profesorem prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego, natomiast matka – Krystyna – znaną graphiczką, wychowanką Ludomira Ślendrańskiego. W sierpniu 1941 w trakcie domowej rewizji przeprowadzonej przez hitlerowców Bronisław Wróblewski umiera na zawał serca. Wówczas 14-letni Wróblewski jest świadkiem tego wydarzenia, co wyraźnie odciśnie piętno na twórczości przyszłego malarza. Po wojnie matka artysty wraz z synami – Andrzejem i Jerzym – przyszłym profesorem prawa – przeprowadza się do Krakowa.

Samodzielną twórczość Wróblewskiego rozpoczyna się w już w latach 1944–46. Wtedy pod opieką matki tworzy swoje pierwsze drzeworyty. W 1945 zdaje maturę i rozpoczyna studia na krakowskiej Akademii Sztuk Plastycznych na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w pracowniach prof. Radnickiego, Pronaszk, Rudzkiej-Cybisowej i Fedkowicza oraz na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie studiuje historię sztuki. Dwa lata później, w ramach studenckiej wymiany, wyjeżdża do Holandii, gdzie przez pół roku zwiedza Amsterdam, Hagę oraz Rotterdam. Poznaje tam twórczość Pieta Mondriana, członków grupy De Stijl, Marca Chagalla, a także innych przedstawicieli sztuki nowoczesnej i abstrakcyjnej. Odbywa także podróż do Danii, Szwecji, Nadrenii, Norymbergii oraz Pragi. Po zakończeniu studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim podejmuje działalność naukową i publicystyczną. Píše na łamach „Przeglądu Artystycznego”, „Twórczości” i „Gazety Krakowskiej”. Dołącza także do czołowych przedstawicieli odrdzającej się po wojnie sztuki nowoczesnej: Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego. Jest to szczególny moment w twórczości Wróblewskiego. W tym czasie tworzy abstrakcje geometryczne jak „Niebo”, „Słońce i inne gwiazdy”, „Ziemia” czy „Zatopione miasto”.

W 1948 Wróblewski bierze udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Krakowie. Ekspozycja w Pałacu Sztuki okazuje się dla niego przełomem. Obok tradycyjnego malarstwa, w którym zestawia płaską, syntetyczną płamę nasyczonego koloru, pokazuje również formy przestrzenne. Pozostaje jednak przy malarstwie, z którym wiąże nadzieje wykraczające poza kształt plastyczny dzieła. W tym czasie w ramach sprzeciwu wobec profesorów kształcących na krakowskiej akademii Wróblewski wraz z przyjaciółmi zakłada „Grupę Samokształceniową”. Przeciwstawia się tym samym estetyce dominującego w kształceniu akademickim koloryzmu na rzecz sztuki czytelnej i zaangażowanej. Główna teza głoszonego przez Wróblewskiego programu akcentowała konieczność sztuki, w której „elementy estetyczne i ideologiczne spletałyby się nierozzerwalnie”.

Rok później, w 1949 rozpoczyna prace nad serią „Rozstrzelań”, które stały się jednym z najbardziej przejmujących świadectw II wojny światowej w rodzimym malarstwie. Równolegle tworzy obrazy, w których stosuje, tak charakterystyczną dla własnej twórczości, symbolikę błękitu. Powstają dzieła, jak: „Syn i zabita matka”, „Matka z zabitym synem”, „Zabity mąż”. Przez kilka kolejnych lat maluje obrazy, świadomie podporządkowane socrealistycznej estetyce. Należą do nich: „Poczekalnia – biedni i bogaci”, „Dworzec na ziemiach odzyskanych”, „Fajrant w Nowej Hucie” czy prezentowany w niniejszym katalogu obraz „Dwie mężatki”. W 1954 definitywnie rozstaje się z socrealizmem. Poddaje weryfikacji słuszność niektórych, wcześniej akceptowalnych haseł głoszonych przez partyjnych komunistycznych ideologów. Zwraca się więc ku tematom związanym z życiem rodzinnym. Jednocześnie tworzy obrazy ukazujące tragizm i trud ludzkiej egzystencji. Tworzy obrazy ilustrujące życie rodzinne, ale także szereg obrazów olejnych, głównie martwych natur, pejzaży i portretów. Częściej jednak Wróblewski ukazuje trud i tragizm ludzkiej egzystencji, na co wskazują powstałe wówczas dzieła, jak: „Kolejka trwa”, „Ukrzesłowiona II”. Ukoronowaniem jego dorobku stają się precyzyjnie skonstruowane kompozycje z odwróconym tyłem do widza szoferem. W latach poprzedzających swoją śmierć w 1957 raz jeszcze sięga do tematyki związanej z wojną i kresem ludzkiego życia.

Na kartach powojennej historii sztuki Andrzej Wróblewski funkcjonuje jako persona wręcz mityczna. Mówi się o nim, jak o młodym, nadwrażliwym, doświadczonym wydarzeniami II wojny światowej, żyjącym niezwykle krótko, lecz jakże intensywnie artyście. Swoją twórczością podejmował tematy mocno i zdecydowanie, zarówno odnoszące się do ludzkiej kondycji, jak i te kreślące opowieść o codzienności. Wróblewski pozostał nade wszystko wizjonerem, który realizacji własnej wizji sztuki poświęcił całe życie. Mimo przedwczesnej śmierci pozostawił po sobie niezwykle bogaty dorobek będący przedmiotem kolejnych opracowań, a także pojemnym źródłem inspiracji dla następnych pokoleń malarzy.

7 α

ALFRED LENICA

1899-1977

"Zwiastujący sygnał", 1972

olej/ płótno, 161 x 130 cm

sygnowany wewnątrz kompozycji: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Lenica | warszawa | 1972 | ZWIASTUŃCZY | SYGNAŁ'

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

70 000 - 116 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Alfred Lenica. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, 7.03-24.03.1974

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

LITERATURA:

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, red. Helena Szustakowska, Halina Zacharowicz, Warszawa 1974,

poz. kat. 715, nlb.

Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 237 (il.)

„My, ludzie sztuki, jesteśmy odpowiedzialny za to, co dzieje się na świecie. To nie znaczy, że malarz powinien mieszać się w sprawy polityczne, ale musi manifestować swoją postawę wobec zjawisk świata”.

Alfred Lenica





Alfred Lenica, „Chory z urojenia”, 1967, kolekcja prywatna



Alfred Lenica, „Przyskic”, 1968, kolekcja prywatna



Alfred Lenica, „Czerwone umocnienia”, 1960-68, kolekcja prywatna

BIOMORFICZNE FORMY W MUZYCZNEJ ULOTNOŚCI

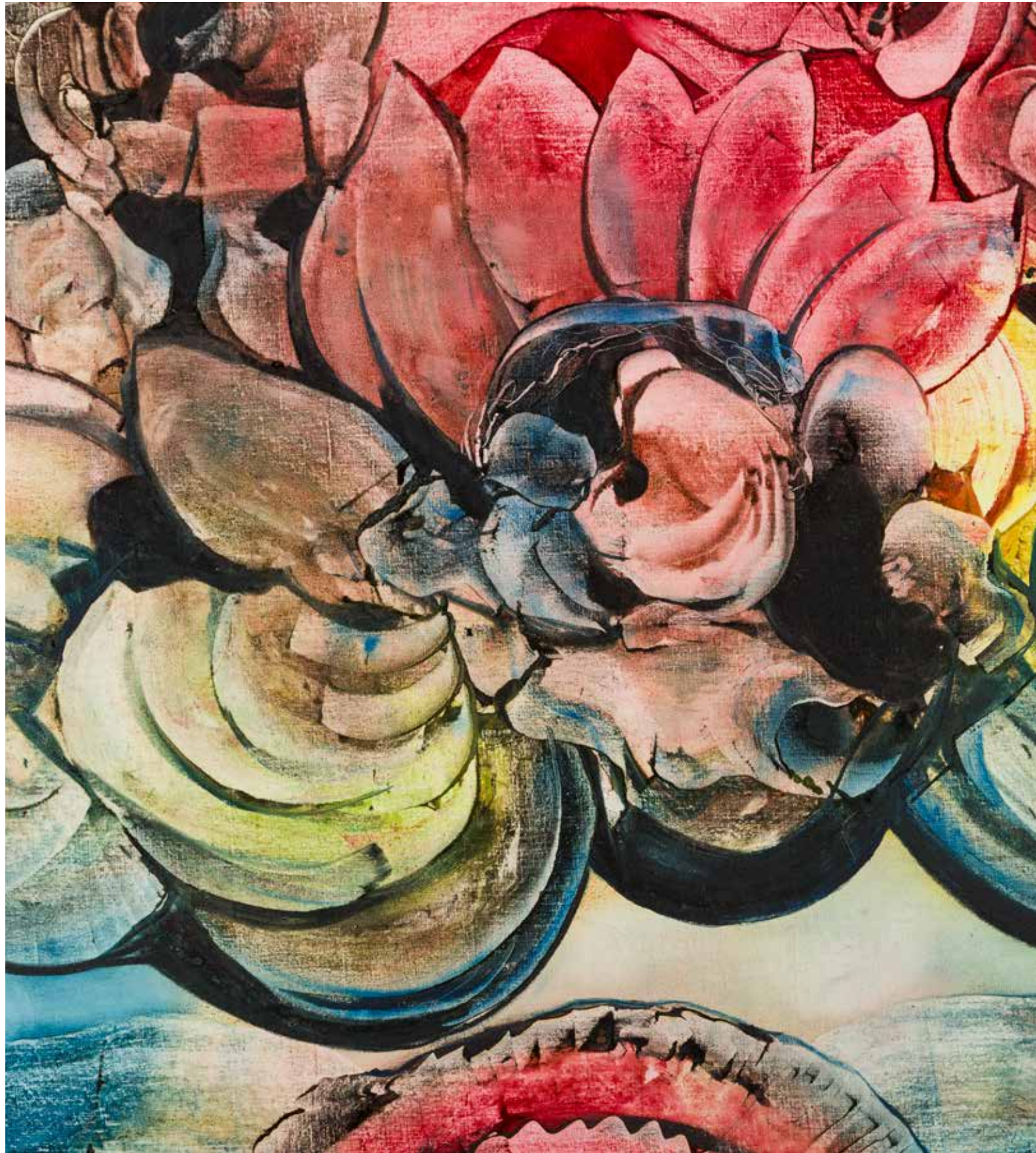
Prezentowany obraz wiąże się ze szczególnym okresem w twórczości Alfreda Lenicy, związanym z licznymi podróżami po świecie. W 1972 artysta spędził kilka miesięcy w Chile w towarzystwie Roberta Matty, światowej sławy malarza surrealisty. Dzieła z ostatnich dwóch dekad twórczości Lenicy wyróżniają się subtelnymi laserunkami, świetlistą kolorystyką oraz dekoracyjną płataniną linii i form. Tym samym definiowały one najbardziej rozpoznawalny jego styl malarstwa, co podkreślano m.in. w recenzjach z wystawy inauguracyjnej jego przystąpienie do Grupy Krakowskiej w 1965.

W 1974, zaledwie trzy lata przed śmiercią Lenicy, miała miejsce szczególna dla jego twórczości monumentalna wystawa w warszawskiej Zachęcie. Jak wspominał ją Andrzej Osęka: „W gmachu warszawskiej Zachęty wystawa retrospektywna Alfreda Lenicy; kilka olbrzymich sal, kilkadziesiąt płócien. Wchodzący zostaje z miejsca otoczony malarstwem, osaczony malarstwem agresywnym, wyrazistym w kolorze, pełnym eksplodujących form. Trochę to przypomina barwny, efektowny pejzaż – albo hodowlę roślin egzotycznych. Dobra jest ekspozycja zaprojektowana przez Józefa Mroszczaka: cyklom niespokojnych obrazów nadano wyraźny sztyk geometryczny, ułożono z nich wielkie, pionowe lub poziome fryzy. W ten sposób malarstwo Alfreda Lenicy zyskało jakby charakter malarstwa ściennego” (Andrzej Osęka, Lenica, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 15, 14 kwietnia 1974). Sukces wystawy został powtórzony w 2014 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w ramach której prezentowany był również obraz „Zwiastujący sygnał”.

Podstawowym przesłaniem w twórczości Lenicy było znalezienie sposobu wyrażenia własnych przeżyć i emocji. Wraz z ich ulotnością artysta porównywał je do muzyki, która towarzyszyła mu przez całe życie i była pasją stawianą na równi z malarstwem. Pewna doza spontaniczności jest szczególnie widoczna w jego późniejszych dziełach wypełnionych biomorficznymi formami. Ukazana w ramach ich kompozycji materia jest złożona

ze skłębionych, wirujących, przenikających się nawzajem elementów, które rozpylają się w różnych kierunkach. Na niezwykle surrealistyczny przekaz prac Lenicy zwróciła uwagę Anna Budzałek: „Ukształtowane malarstwo Lenicy po epizodzie socrealistycznym stało się bardzo osobistym i indywidualnym spojrzeniem na malarzką materię. Surrealistyczny świat tego artysty ma wieloznaczny przekaz, szczególnie wypełnione pole obrazowe, a na nim skłębione nieregularne formy, tworzące emocjonalną gęstwinę, która powoduje wewnętrzne napięcia, stanowi rodzaj autorskiego notatnika, miejsca, w którym notuje to, o czym myśli, jak maluje – także wówczas, gdy myśli jego oscylują wokół tematów dalekich od malarstwa” (Anna Budzałek, Budowanie artystycznej tożsamości – Lenica w Krakowie, [w:] Alfred Lenica. Plamy na niebie i ziemi, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2022, s. 40).

Obrazy Lenicy tworzone wraz z początkiem lat 60. są wyrazem dojrzałego, wypracowanego stylu artysty. Również i w prezentowanej pracy można zaobserwować pokrycie płótna wieloma warstwami farby. Podłożem i jednocześnie pierwszą warstwą jest najjaśniejszy, najbardziej świetlisty kolor, który następnie został przykryty barwami żółci, brązu, czerwieni i błękitu. Następnie, samodzielnie wykonanymi narzędziami, żyłkami, artysta poprzez wydrapywanie pigmentów wydobyl na światło dzienne jeszcze głębsze pokłady kompozycji. Choć proces ten zdaje się niezwykle ekspresyjny, to jednak artysta uczestniczy w nim w sposób bardzo wyważony. Ukazana w ramach kompozycji „Zwiastujący sygnał” struktura przypomina w efekcie biologiczne formy rafy koralowej otoczonej przejrzystymi wodami oceanu lub skamieliny. Na zabieg ten zwróciła uwagę Bożena Kowalska, dostrzegając w abstrakcyjnych kształtach „agresję dramatycznych starć” oraz „grozę martwego pejzażu, jakby po wojnie, która zniszczyła wszelkie życie” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki, [w:] Alfred Lenica, Warszawa 2014, s. 26).





ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detail 58885-89204" z cyklu "1965/1 – ∞", 1965

akryl/plótno, 196 x 135,5 cm
na krośnie malarskim nalepka z opisem pracy

estymacja:
4 500 000 – 6 000 000 PLN
1 050 000 – 1 390 000 EUR

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

POCHODZENIE:
studio artysty
kolekcja Thomasa Lenk
spadkobiercy Thomasa Lenk
Galerie Schlichtenmaier, Grafenau
Galerie Michael Haas, Berlin
kolekcja prywatna, Berlin

WYSTAWIANY:
„Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, Staatsgalerie, Stuttgart, 01.02-19.05.1997
Thomas Lenk & Friends, Schloss Dätzingen, Galerie Schlichtenmaier, Grafenau, 29.09-10.11.2018
Angelika Platen. Zwiegespräche, Galerie Michael Haas, Berlin, 20.02-26.03.2022

LITERATURA:
Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1976, s. 56 (wzmiankowany)
Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, katalog wystawy, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1997, poz. kat. 7.44, s. 268
Joanna i Paweł Sosnowscy, Opałka. Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Warszawa 2016, s. 60, 239-241
2019, Galerie Haas, katalog wystawy, Galerie Michael Haas – Berlin, Galerie Michael Haas – Zürich, Berlin-Zürich 2019, s. 85-86 (il.)
Angelika Platen. Zwiegespräche, katalog wystawy, Galerie Michael Haas, Berlin 2022, s. 42 (il.)

„Byłem oszołomiony, zagubiony we własnym domu. I wszyscy strasznie serdeczni, i również dyrektor muzeum w Essen. I nagle wszyscy chcą kupować. Ten drugi, duży, we właściwym formacie, czerwony ‘Detal’. I powiedziałem, że mogę go sprzedać. Na to Lenk się natychmiast rzucił: – Ja kupuję. A ile by to kosztowało? – Pięćset dolarów – odpowiadam. (...) Lenk podszedł do Kuduka: – Jak to załatwić? – bo on już słyszał te pięćset dolarów – Jak to załatwić? Na to mówi Kuduk: – Najprościej. Pan zostawi muzeum w Łodzi swoją pracę i dostanie pan pracę Opałki. Bardzo chytrze to pomyślał Kuduk. I w ten sposób Lenk stał się posiadaczem ‘Czerwonego obrazu’, ma obraz za swoje dzieło, które nawet nie wiem, jakie jest”.

Roman Opałka w rozmowie z Joanną i Pawłem Sosnowskimi

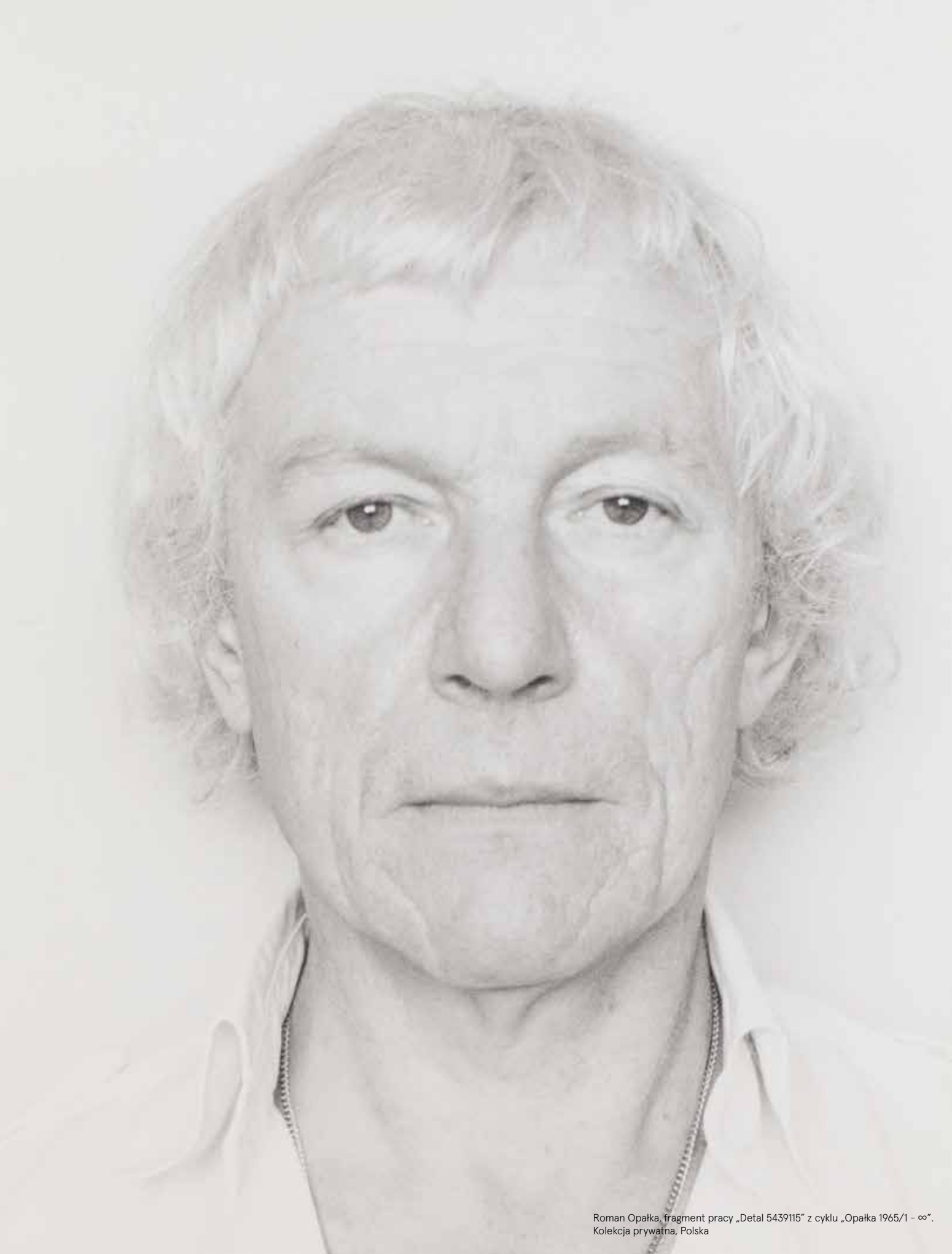


KUSZĄCA CZERWIENŃ OPAŁKI

1833 – zaledwie taka liczba dzieli dwa niezwykle w swej kolorystycznej formie obrazy Romana Opałki. Pierwszy z nich, zakupiony od artysty „Detal 35328 – 57052”, znajduje się od 1972 w kolekcji Muzeum Narodowym w Poznaniu, zaś drugi zatytułowany „Detal 58885–89204” w zbiorach naszej aktualnej, prezentowanej oferty, pochodzący z prywatnej kolekcji Thomasa Lenka w Stuttgarcie. O zbiorach Lenka i zakupie prezentowanego obrazu tak opowiadał sam artysta: „Jego córka, która się zajmuje sztuką, historią sztuki, powiada, że to najlepszy obraz z jego kolekcji. A ma bardzo dobry zbiór, Lenk ma jeden z najlepszych zbiorów sztuki współczesnej, słyszałem, że to znakomita kolekcja, jedna z najbardziej wyszukanych – bo to artysta jednak, a nie jakiś kolekcjoner, który często daje się manipulować rynkowi, jakimiś modami, tendencjami, on, jak każdy artysta miał swoje filtry. Wtedy przecież zachował się bardzo, jak należy, to znaczy natychmiast: żaden problem, ja to biorę! Bardzo jest przywiązany do tego obrazu, cała rodzina, nawet niektóre osoby twierdzą, że jest to najlepsza rzecz w jego kolekcji” (Roman Opałka, [w:] Joanna i Paweł Sosnowscy, Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Galeria Propaganda, Warszawa 2016, s. 241).

Z kolei z czerwonym obrazem liczonym, znajdującym się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu, wiązą się równie barwne wspomnienia samego Opałki. Historia tego obrazu wiąże się z wyjazdem Opałki do Nowego Jorku. Wtedy to artystę odwiedziła Ewa Pape w towarzystwie Kajetana Sosnowskiego. Po obejrzeniu obrazu „Detal 35328 – 57052” zaproponowała mu stypendium kościuszkowskie, chociaż jego realizację artysta zaplanował wraz z wcześniejszym dziełem znajdującym się na okładce „Flash Artu”. Z kolei Opałka zapytany o okoliczności przekazania obrazu do Muzeum Narodowego w Poznaniu, tak wspomina daną sytuację: „Został kupiony. Kupiony po prostu, ale tak, jak się kupuje, ja nie wiem, obraz dziwny, zresztą dziwny, bo czerwony, bo inny trochę, bo jeszcze taki Opałka jakający się, jakby jeszcze bez precyzji słowa, świadomości. Ja sam chętnie bym miał dzisiaj ten czerwony – właśnie jako dziwoląga, ale ponieważ to jest w tej mojej progresji, jest w Programie, no to mają bardzo sympatyczną rzecz, oczywiście” (Roman Opałka, [w:] Joanna i Paweł Sosnowscy, Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Galeria Propaganda, Warszawa 2016, s. 101-102).

Oba dzieła są dowodem istotnych poszukiwań formalnych, w których Opałka koncentruje się nie tylko na usystematyzowaniu cyfr, charakterystycznym stałym rozmiarze płótna 196 x 135 cm, ale również na kolorystyce. Stanowią one jedyny wyjątek od rygorystycznego programu artysty opartego na stosowaniu barw neutralnych, głównie szarości i bieli. Czerwień była dla Opałki zatem pokusą sięgnięcia po barwę, którą odczuwał w najważniejszym okresie swojej twórczości. Przyciągająca wzrok, pulsująca zapewniała odbiorcom sporą dawkę emocji wystarczającą na tyle, aby ograniczyć jej obecność tylko do dwóch obrazów. Finalny ich zbyt duży ładunek emocjonalny, łączący zapis liczbowy z energetycznym oddziaływaniem barwy, poskutkował finalnym powrotem Opałki w kolejnych dziełach do wcześniej wypracowanej neutralnej kolorystyki. Na jeszcze inny aspekt powrotu do gamy szarości i bieli w obrazach liczonych zwróciła uwagę Bożena Kowalska: „Jeszcze u początków tego działania różnicował Opałka barwy ‘liczonych obrazów’. I tak pierwszy pisany był białym duktem na czarnym tle, następnie dwa: czerwono na czerwonym i czarno na czerwonym. Ale charakteryzujące artystę dążenia do optymalnej prostoty i ascezy środków doprowadziły go do przekonania, że nawet to zróżnicowanie wersji kolorystycznych zawiera pierwiastek kokieterii i mylnie poczytane być może za poszukiwanie efektów plastycznych. To go skłoniło do decyzji kolorystycznego ujednolicenia ‘Detali’ i wybrania do ich realizacji, pozbawionej wszelkiej atrakcyjności, neutralnej szarości tła i bieli do pisania cyfr” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 60).



Roman Opałka, fragment pracy „Detal 5439115” z cyklu „Opałka 1965/1 – ∞”.
Kolekcja prywatna, Polska

9 α

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detail 407817 - 434714" z cyklu "1965/1 - ∞"

akryl/plótno, 196 x 135 cm
na odwrociu stemple galeryjne

estymacja:
7 000 000 - 10 000 000 PLN
1 630 000 - 2 320 000 EUR

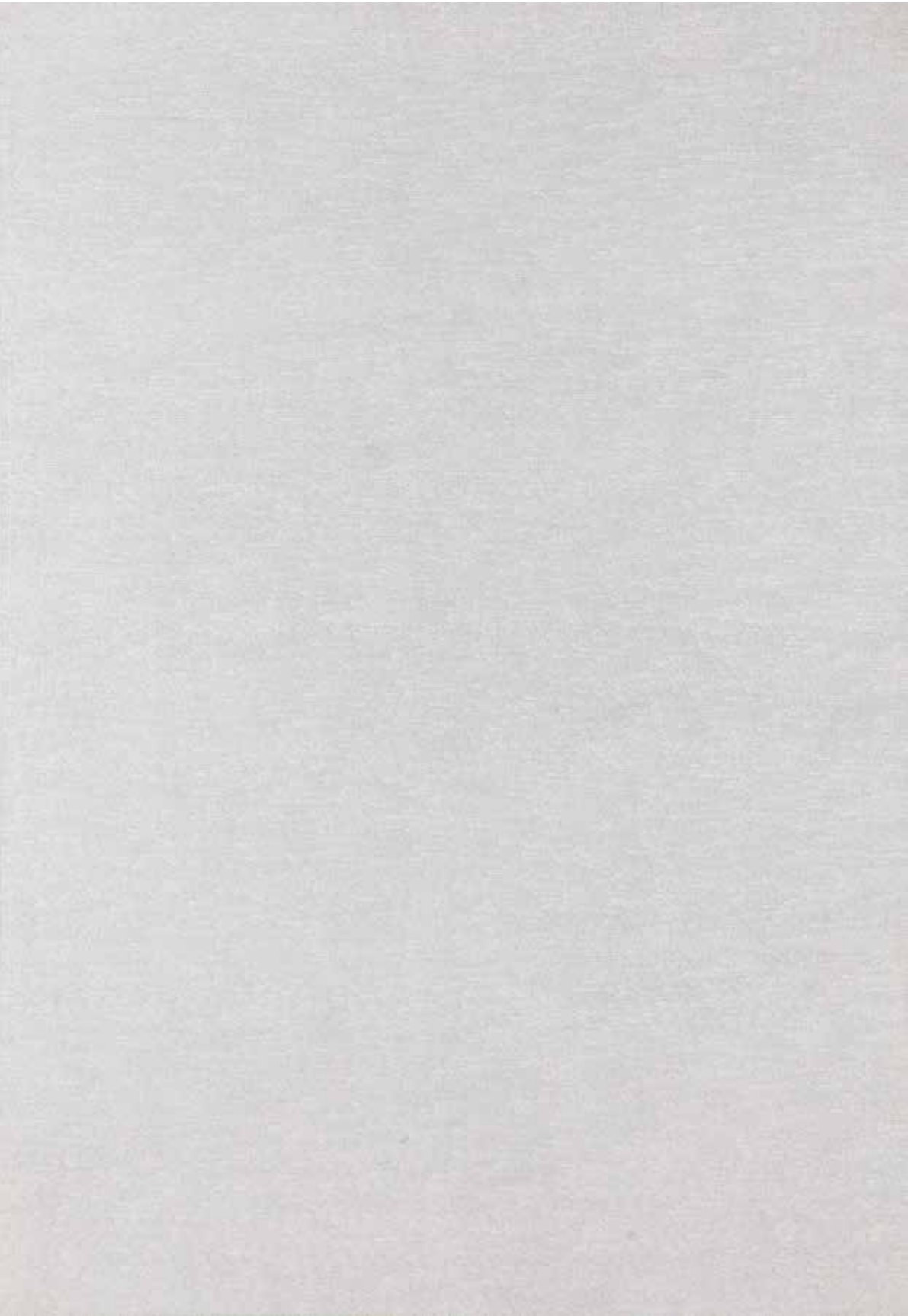
OPINIE:
praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

POCHODZENIE:
Galleria La Bertesca, Genua
Franz Paludetto Gallery, Turyn
Sotheby's Londyn, 2004
kolekcja prywatna, USA
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Roman Opałka, Galleria La Bertesca, Genua 1972

„Dla skrupulatnego obserwatora poszczególne ‘Detale’ różnią się między sobą. Nie tylko zresztą progresywnie wzrastającymi liczbami i ową ledwie dostrzegalną pulsacją emocji, przypływów energii i zmęczenia towarzyszącymi ich powstawaniu. Różnią się także strukturą drobin, z których zostały zbudowane. Odmierna była ona, zanim osiągnął Opałka liczbę 100 000, gdy cyfry każdego wersu zmieniały się szybko; odmienna, gdy kolejne rzędy powtarzały prawie stokrotnie rytm czterech jedynek, a potem czterech dwójek, trójek, czwórek i siódemek... Dopiero wnikliwe wpatrzenie się w pozorną jednakowość owych rytmów pozwala odkryć zmienną, wciąż inną ich strukturę”.

Bożena Kowalska





„WYPEŁNIONE DOTKNIĘCIAMI PĘDZLA MACZANEGO W FARBIE, WYKONANE NA ZAGRUNTOWANYM PŁÓTNIE ROZPIĘTYM NA BLEJTRAMACH, ‘DETALE’ STWARZAJĄ POZÓR OBRAZÓW, MIMO ŻE W SENSIE TRADYCYJNYM OBRAZAMI JUŻ NIE SĄ. NIE TYLKO NICZEGO NIE ODTWARZAJĄ: BEZPOŚREDNIO, ALUZYJNIE, CZY SUGESTIĄ TREŚCI EMOCJONALNYCH; ALE I NIE ODGRYWA W NICH ROLI UKŁAD KOMPOZYCYJNY FORMY I KOLORU, A ZATEM PROGRAMOWO ZBAGATELIZOWANY W NICH ELEMENT ATRAKCYJNOŚCI ESTETYCZNEJ. JESZCZE U POCZĄTKÓW TEGO DZIAŁANIA RÓŻNICOWAŁ OPAŁKA BARWY ‘LICZONYCH OBRAZÓW’. I TAK PIERWSZY PISANY BYŁ BIAŁYM DUKTEM NA CZARNYM TLE, NASTĘPNE DWA: CZERWONO NA CZERWONYM I CZARNO NA CZERWONYM. ALE CHARAKTERYZUJĄCE ARTYSTĘ DĄŻENIA DO OPTYMALNEJ PROSTOTY I ASCEZY ŚRODKÓW DOPROWADZIŁY GO DO PRZEKONANIA, ŻE NAWET TO ZRÓŻNICOWANIE WERSJI KOLORYSTYCZNYCH ZAWIERA PIERWIASTEK KOKIETERII I MYLNIE POCZYTANE BYĆ MOŻE ZA POSZUKIWANIE EFEKTÓW PLASTYCZNYCH. TO GO SKŁONIŁO DO DECYZJI KOLORYSTYCZNEGO UJEDNOLICENIA ‘DETAŁI’ I WYBRANIA ICH DO REALIZACJI, POZBAWIONEJ WSZELKIEJ ATRAKCYJNOŚCI, NEUTRALNEJ SZAROŚCI TŁA I BIELI DO PISANIA CYFR”.

BOŻENA KOWALSKA

ASCEZA I RYGOR W MILIONACH CYFR

W cyklu „1965/1 – ∞” Roman Opałka począwszy od cyfry 1, codziennie odnotowywał proces swojego istnienia, a za narzędzie kodowania służył mu zapis następujących po sobie liczb, które odzwierciedlały dynamizm ludzkiego życia. Prezentowany obraz poprzedziło pięć etapów tzw. makroprogresji (1, 22, 333, 4444, 55555, 666666). Według obliczeń Opałki szczególny moment osiągnięcia magicznej liczby 777777 mógłby nastąpić po upływie kolejnych 30 lat, jednakże śmierć artysty w 2011 przerwała jego zapisy wraz z finalną liczbą 5607249. Jednocześnie „Obrazy liczone” Opałki przekraczają formułę zjawiska konceptualizmu, gdyż jako materialne obiekty nigdy nie zostały usunięte. Ich idea traktowana jako protokonceptualna była w ówczesnych artyście czasach szczególnie nowatorska. Przy maksymalnej redukcji efektów „obrazy liczone” przywodzą na myśl subtelne tkaniny, rozmigotane srebrzystym ściegiem. Jednocześnie wszelkie wizualne efekty są jedynie „produktem ubocznym” artykulacji idei, oddalając działania Opałki od koncepcji plastycznej, a przybliżając je do procesów myślowych. Sam proces nakładania cyfr na poszczególne „Detale” wbrew pozorom był nacechowany niezwykle ascezą, rygorem i nużącą monotonią, zaś przekroczenie poszczególnych milionów było dla samego Opałki emocjonalnym przeżyciem największej wagi – momentem przekroczenia symbolicznej granicy przejścia do kolejnych etapów.

Prezentowany obraz należy do szczególnego zbioru liczonych kompozycji Opałki. Po przekroczeniu miliona artysta przygotowywał farbę do kolejnych stu zaplanowanych na przyszłość „Detali”, które wraz z dodaniem do każdego z nich jednego procentu bieli uzyskiwały coraz to jaśniejsze, wybielane tła. Wraz z finalnym uzyskanym efektem występowania białych liczb na białym tle, artysta w późniejszych dziełach dopełniał je dokumentacją foniczną. Jak zauważyła Bożena Kowska: „Robiąc swoje szare ‘Detale’, z biegiem lat coraz bardziej bielejące, przygotowuje Opałka patrzącego do widzenia struktury obrazu pisanego bielą na bieli. Będzie to wówczas ułatwiało przywoływanie widzenia znajomego, a nieobecnego, przywoływanie czegoś, co było i jednocześnie jest, a czego już nie można zobaczyć” (Bożena Kowska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 70).

Warto również zwrócić uwagę na jeszcze inny czysto formalny aspekt łączący dzieła z cyklu „1965/1 – ∞”. Stały, ujednolicony rozmiar ich płótna 196 × 135 cm był uzależniony od czysto praktycznych warunków: od rozmiarów drzwi w warszawskim mieszkaniu – pracowni Opałki. Kiedy w 1973 przebywał dłuższy czas w Nowym Jorku, choć dysponował znacznie większą tutejszą pracownią, postanowił kontynuować „Detale” na płótnach, które zakupił, kierując się pamięcią wzrokową o stale stosowanym formacie. W praktyce nowojorskie podobrazia okazały się nieco większe od przyjętych wymiarów, co również wpłynęło na powiększenie nakładanych na nich cyfr kolejnych „Detali”. Zamknięcie powyższych rozważań na aspekcie czysto formalnym pozwala również spojrzeć na całokształt twórczości Opałki jako systemie własnowolnie i świadomie zaprogramowanym przez artystę przez siebie na całe życie, w którym to możemy go poznać jako niezwyklego badacza, eksperymentatora i jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy 2. połowy XX wieku.



Roman Opałka, „Detal 3 065 461 – 3 083 581” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965, kolekcja prywatna



Roman Opałka, „Detal 3 065 461 – 3 083 581” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965, kolekcja prywatna



10 α

STANISŁAW DRÓŹDŹ

1939-2009

Bez tytułu, 1969

emulsja/płyta pilśniowa, 50 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STANISŁAW DRÓŹDŹ | UNTITLED, 1969 | emulsja, 60x50 | POLAND | [sygnatura artysty]'
na odwrociu numer inwentarzowy: 'DI 860/73 | D. MAB'
zawieszka z opisem pracy na biejtramie

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
19 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Schüppenhauer, Kolonia
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

„Zachodzące nieustannie w różnych dziedzinach ludzkiej działalności przeobrażające rzeczywistość zmiany, będące istotnymi determinantami kształtowania naszej świadomości – a zatem i naszego stosunku do rzeczywistości – nie pozostają bez reakcji na gruncie sztuki. Powstała tu sytuacja rodzi zapotrzebowanie na nową estetykę – skłaniającą swój punkt ciężkości bardziej ku intelektualnym niż sensualnym aspektom, przystosowaną do aktualnych warunków i sprzyjającą bezpośredniemu niż dotychczas, nieelitarnemu obcowaniu ze sztuką – warunkującą powstanie nowej świadomości estetycznej, akceptującej ową estetykę, opartą głównie na matematyce i logice jako kryteriach bardziej zobiektywizowanych i uniwersalnych niż historyczno-kulturowe – i wynikających z nich indywidualnych lub zbiorowych subiektywnych upodobań – sprawdzianów wartości i przydatności zintegrowanego z nauką dzieła sztuki”.

Stanisław Dróżdź



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Źródła oryginalnej i konsekwentnej twórczości Stanisława Dróżdża mają swe podłoże w latach 60., kiedy to uprawiał poezję lingwistyczną i swoje zainteresowania kierował w stronę języka oraz systemu matematycznych znaków oraz gier losowych. Podstawą działań artysty jest wyobraźnia zakotwiczona w podstawowych pojęciach z języka matematyki, takie jak układ kartezjański, znaki mniejszości i większości, cyfry, pojęcie ciągu i nieskończoności oraz algorytmu powiązane z kombinacją i permutacją. W obszarze poezji lingwistycznej Dróżdż zadebiutował na początku lat 60. W jego ówczesnych tekstach można odnaleźć źródła działań dla całej późniejszej twórczości – poszukiwanie czystej formy skupiającej się tylko na słowie i jego znaczeniach. Największe możliwości do realizacji tych założeń znalazły swe podłoże w poezji konkretnej, spajającej wiersz ze sztuką wizualną. Prace Dróżdża są zbudowane z dwóch powiązanych ze sobą aspektów: językowe-

go i wizualnego. Związany z koncepcją tą proces realizacji dzieł opiera się na wyjęciu z kontekstu reguł języka i umieszczenie go w nowych wizualnych realiach. Opracowanie koncepcji językowo-wizualnej poszczególnych prac artysty pozostaje zatem niezależne od podłoża, jakim może być papier w postaci maszynopisu czy też planszy wystawowej.

Powstanie prezentowanej pracy przypada na okres kształtowania się „pojęciokształtów” – autorskiej koncepcji Dróżdża powstałej pod koniec lat 60. U podstaw jej realizacji stała wizualizacja pojęć stosowanych w nauce, określana mianem wizualnej poezji konkretnej. Dzięki dążeniu autora do jak największej minimalizacji i neutralizacji w odbiorze najważniejszy był w jego pracach element językowy, często przesuwający na dalszy plan atrakcyjność ukazywanej formy. Dla pełniejszego zrozumienia sensu „pojęciokształ-

tów” istotna jest świadomość utożsamiania się Dróżdża zdecydowanie bardziej z rolą poety aniżeli plastyka, na co sam artysta zwrócił uwagę w jednej z rozmów: „Ja jestem wręcz zniesmaczony, jeżeli ktoś mówi, że to, co robię, to jest plastyka, mimo że należę do ZPAP. Poezja konkretna jest dziedziną zupełnie integralną, natomiast może wykorzystywać środki innych dziedzin sztuki (nie poezji!), ale poprzez to nie przestaje być poezją konkretną. Woda, która przepływa przez koło młyńskie, jest tą samą wodą, która jest przed kołem młyńskim. Ona wykonuje pewną pracę i wraca do siebie. Tylko wie Pani, historyk sztuki może popełnić błąd. Musi Pani wyraźnie zaznaczyć w swoim tekście, że Dróżdż powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją”. (Małgorzata Dawidek Gryglicka, Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi, Ha!art, Kraków–Warszawa 2012, s. 98).

Przyglądając się poszczególnym liczbom występującym w obrębie omawianej kompozycji, odbiorca jest zaangażowany w próbę odczytania dychotomicznej gry znaczeń i żonglerki poziomami percepcji, które są znakami rozpoznawczymi twórczości Dróżdża. Artysta operuje tu szczególnie charakterystycznym impulsem, nakładając pewną decyzyjność na odbiorcę, od którego zależy, w jaki sposób dzieło na niego wpłynie i jak intensywne będzie to przeżycie. Zapisane na białym tle poszczególne czarne cyfry są niezwykle przyciągające swoją wzajemną relacją w narzuconym przez artystę układzie. Dłuższy kontakt z minimalistycznym obrazem zabiera tym samym odbiorcę w niesamowitą podróż, podczas której to może on odkrywać coraz więcej szczegółów, zależności i wizualnych zabiegów poddających perspektywę odbioru nieustannej zmianie.

11 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"Czternasta czarna szarfa", 1986

olej/piótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie: 'S. Fijałkowski – Czternasna czarna szarfa, 1986'
nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

200 000 – 350 000 PLN

46 400 – 81 100 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Nowy Jork

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja prywatna, Trójmiasto

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski. Malarstwo, grafika, rysunek, Galeria Studio, Warszawa, 1990

Stanisław Fijałkowski – wystawa malarstwa, Galeria T, Łódź, 1992

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, czerwiec 2003

Stanisław Fijałkowski, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Warszawa, 15.07–24.08.2003

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 11.09–2.11.2003

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, red. Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003,
s. 253, poz. 208 (spis)



„KAŻDE ZETKNIĘCIE Z MALARSTWEM STANISŁAWA FIJAŁKOWSKIEGO ODBIERAM JAKO WTAJEMNICZENIE I STOPNIOWE WDROŻENIE W PEWIEN RODZAJ POROZUMIENIA MIĘDZYLUDZKIEGO, POROZUMIENIA OCZYSZCZAJĄCEGO, WYZWAŁAJĄCEGO. SIŁĄ JEGO DZIEŁA JEST BOGACTWO I ZARAZEM PROSTOTA, WSPÓŁZALEŻNOŚĆ MIĘDZY DWUWYMIAROWOŚCIĄ OBRAZU A PEWNĄ, DORAŹNIE STOSOWANĄ, ILUZJĄ PRZESTRZENI, PROPORCJE I SPIĘCIA MIĘDZY FORMAMI O WYRAŹNIE ROZGRANICZONYCH ZARYSACH, ALUZJE PRZEDSTAWIENIOWE WOLNE OD ZOBOWIĄZAŃ PRAWDOPODOBIEŃSTWA, OBECNOŚĆ MOTYWÓW, KTÓRE – JAK DOMYŚLIĆ SIĘ MOŻNA – MAJĄ TREŚĆ WYRAŹNIE OSOBISTĄ I KTÓRE SĄ ZNANE Z INNYCH NIŻ MALARSTWO GATUNKÓW LUDZKIEJ WYPOWIEDZI”.

URSZULA CZARTORYSKA

12 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"9 sierpnia 86", 1986

olej/piótno, 130 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'FIJAŁKOWSKI - 9 Sierpnia 86'
nr inwentarzowy na odwrociu

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

82 000 - 116 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

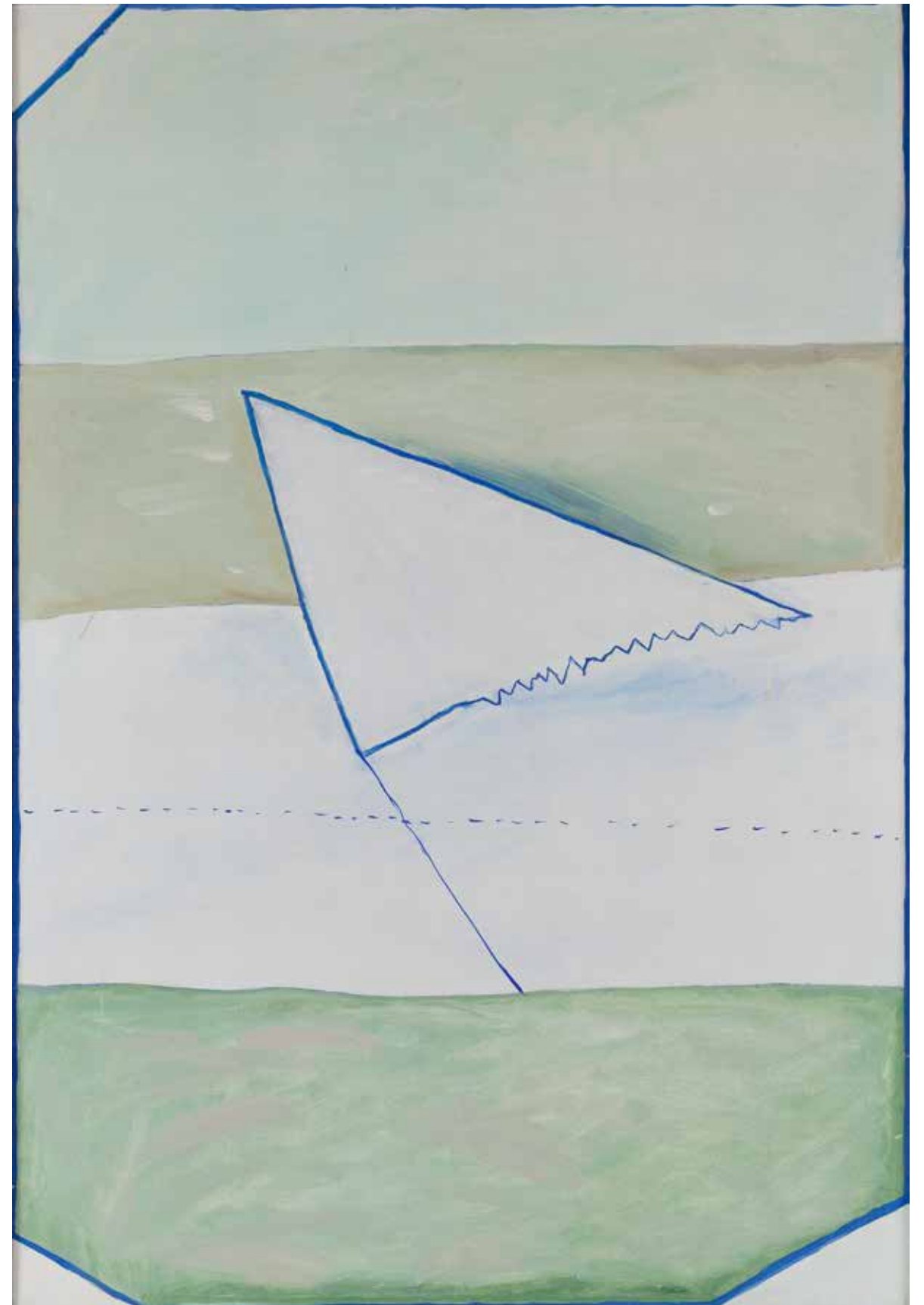
POCHODZENIE:

Muzeum Narodowe w Szczecinie (depozyt)

kolekcja prywatna, Szczecin

„Symbole w obrazach Fijałkowskiego to jakieś pozostałości, kawałki dawno już upadłego systemu, fragmenty nie działającej już symboliczno-alegorycznej maszynierii. Cały czar tego malarstwa polega na tym, że za symbolami kryje się pustka, że za znaczącym nie kryje się znaczone albo też jest tak dowolne, że nieprzyzwoitością byłoby tworzyć tu jakieś ikonologie, jakieś wykładnie, słowniki symboli”.

Dorota Jarecka





RELIGIA, RYTUAŁ, SYMBOLIKA

Stanisław Fijałkowski swoje kompozycje opiera na zestawieniach geometrii i liryki, matematycznych struktur i literackiej wyobraźni, doprowadzając w konsekwencji do parasurrealistycznych sytuacji. Poprzez powtarzające się pasma kresek, linii i kul, artysta odnajduje punkty oparcia kompozycji w nieokreślonej przestrzeni, zapowiadając tym samym narodziny lub zmierzch nieznanych jeszcze wartości. Na szczególnym znaczeniu zyskiwały prace artysty z okresu stanu wojennego, w których tytułach daty dzienne lat 80. są szczególnie wyróżniane.

Jak zauważył Mariusz Hermansdorfer w tekście o Stanisławie Fijałkowskim: „Od skrajnego, doprowadzonego do perfekcji minimalizmu formalnego tych prac twórca oddala się w realizacjach odwołujących się do rzeczywistych elementów – oderwanych głów, leżących postaci, ptaków. Elementy te ulegają stopniowej metamorfozie, a następnie giną w niebycie. W obu wypadkach istnieją więc identyczne problemy: wzrost i rozpad, zanik i stałe przemiany” (Mariusz Hermansdorfer, Stanisław Fijałkowski, [w:] Stanisław Fijałkowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2001, s. 74). To właśnie poprzez metaforyczny język Fijałkowski opisuje i przekształca świat rzeczywisty i duchowy. A z kolei symbol jest dla artysty jedynym narzędziem w przekazywaniu prawdy o wszelkiej rzeczywistości. Wraz z odniesieniami do filozofii Junga Fijałkowski w swojej twórczości zwracał szczególną uwagę na wszystkie warianty teorii symboli odnoszące się zarówno do świadomości, jak i nieświadomości, a same symbole przekształcał z kolei w znaki. Istotny dla artysty był dialog urzeczywistniany przez same obrazy, które stawiają pytania i zmuszają do poszukiwania właściwych rozwiązań angażujących całą jego wiedzę.

Obrazy Fijałkowskiego funkcjonujące na wielu płaszczyznach są uwarunkowane społecznie i jednocześnie wytwarzające klimat napięć emocjonalnych i moralnych, w którym możliwe jest poruszenie wyobraźni człowieka. Zainteresowania artysty kształtowało od lat jego teoretyczne podejście do obrazu, którego punktem oparcia był szereg badań z zakresu socjologii, nauk o kulturze i religii, rytuału i symboliki, parapsychologii oraz magii. Przede wszystkim Fijałkowski dążył do zrozumienia w pełni duchowej rzeczywistości człowieka warunkowanej przemianami historii Polski i II Wojny Światowej wraz ze wskazaniem bliskich mu relacji: „Sztuka jest również swoistym uprawianiem metafizyki, szczególną formą filozofowania. W dzisiejszym świecie, który zagubił wrażliwość religijną, owo wyczulenie na świat duchowy czy ‘poczucie metafizyczne’ – jak mawiał Wittkacy, sztuka dostarcza niektórych przeżyć, jak dawniej dostarczała religia. W innej formie uprawiam to, co robi Jerzy Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii” (Stanisław Fijałkowski w rozmowie z Wojciechem Skrodzkim [w:] Stanisław Fijałkowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2001, s. 66).

13 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"VI 59", 1959

olej/piótno, 70 x 40 cm

na odwrociu nalepka wystawowa z opisem obrazu

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 400 – 70 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

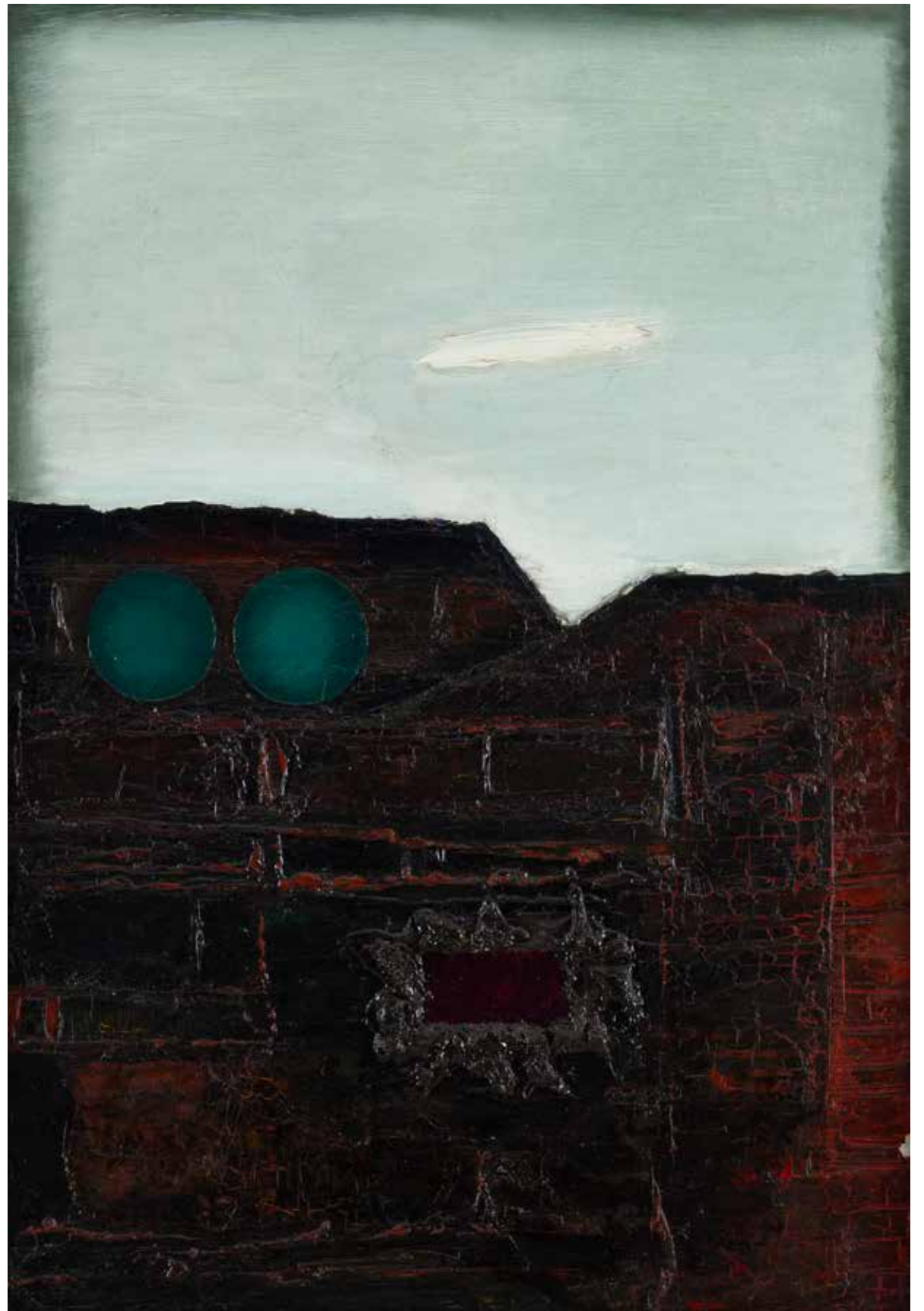
WYSTAWIANY:

III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa, 8-28.09.1959

Wystawa obrazów artystów łódzkich: S. Fijałkowskiego, A. Łobodzińskiego, I. Pierzgalskiego, K. Zielińskiego, Galeria Krzysztofory, Kraków, styczeń 1961

„Warsztat artysty”, Galeria 86, Łódź, 17.10-10.12.2002

„Abstrakcja.PL. Abstrakcja w malarstwie polskim 1945-2017”, Muzeum Sztuki, Ołomuniec, 20.04-19.08.2018



**„PODJĘCIE PODOBNEGO TRUDU PŁYNIE Z CHWALEBNEJ POTRZEBY UP-
OWSZECHNIENIA ZNAJOMOŚCI TŁUMACZONEGO AUTORA, PRZEKAZANIA
NAUK PŁYNĄCYCH Z JEGO DZIEŁA, ROZSZERZENIA HORYZONTU INTEL-
EKTUALNEGO POLSKIEGO CZYTELNIKA. PRZED E WSZYSTKIM JEST JED-
NAK WSKAZANIEM MISTRZA, WYRAZEM ŻYWIONEGO DLAŃ SZACUNKU
I PODZIWU. JEST HOŁDEM. FIJAŁKOWSKI, ARTYSTA, KTÓRY ZACZĄŁ
MALOWAĆ JESZCZE PRZED POŁOWĄ UBIEGŁEGO STULECIA I MALUJE
DO DZIŚ, JEST DOSKONAŁYM WCIELENIEM RENESANSOWEGO IDEAŁU
DOCTUS PICTOR - MALARZA UCZONEGO.**

**NIE TYLKO MALUJE, LECZ TAKŻE PISZE RAPTULARZ. JEST ERUDYTĄ
W STARYM, DOBRYM SENSIE TEGO SŁOWA. NIE KUMULUJĄCYM
WIEDZĘ ENCYKLOPEDYSTĄ, LECZ POSZUKIWACZEM MĄDROŚCI.
W CIĄGU DŁUGIEGO ŻYCIA ARTYSTA WCHŁANIA, PRZETWARZA I WTAPIA
W SVOJE MALARSTWO LEKTURY, PRZEMYŚLENIA, SZTUKĘ, NATURĘ,
ŻYCIE SVOJE I ŻYCIE TOCZĄCE SIĘ WOKÓŁ NIEGO. I OSIĄGA WŁASNY,
SZLACHETNY STOP”.**

MARIA POPRZĘKA



14 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura Krocząca z serii "Vancouver Ancestors", 2005

żeliwo, 282 x 125 x 69 cm

sygnowany i datowany monogramem artystki: 'AM 05'

estymacja:

1 300 000 – 1 800 000 PLN

301 000 – 417 000 EUR

POCHODZENIE:

Montreal Museum of Fine Arts, Kanada

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Queen Elizabeth Park, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2005–2007

City Hall Canada Line Station, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale 2009–2011

Lonsdale Avenue, North Vancouver, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2014–2016

La Balade pour la Paix: An Open-Air Museum, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2017–2020 Arts on the Avenue, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, Edmonton, 2020

„Przestrzeń prac Abakanowicz – tak jak przestrzeń wszelkiej dobrej sztuki – to przestrzeń społeczna. Kiedy doświadczamy takiej sztuki, czujemy impuls, by na nowo określać, co jest istotne. Jak widzowie idziemy w ślady artystki, uczestnicząc w niekończącym się poszukiwaniu znaczeń i ludzkiego postępu”.

Mary Jane Jacob





Magdalena Abakanowicz, „Figury Kroczące” z serii „Vancouver Ancestors”, 2005, kolekcja prywatna

Prezentowana „Figura Krocząca” należy do zestawu indywidualnie i niepowtarzalnie odlanych rzeźb (oryginalnie złożonych z dwudziestu postaci), które Magdalena Abakanowicz stworzyła specjalnie na Biennale w Vancouver w latach 2005–2007. Prace były wystawione w tutejszym Parku Queen Elizabeth. Olbrzymie żeliwne postacie „Figur Kroczących” zostały odlane w odlewni Śrem pod specjalnym nadzorem samej Abakanowicz, która osobiście dokonała wszelkich starań o różnorodność poszczególnych prac, przez co była możliwa modyfikacja ich formy jeszcze przed finalnym odlewaniem. Seria ta była inspirowana instalacją 106 indywidualnych rzeźb artystki zatytułowaną „Agora” dla Grant Park w Chicago (część z nich znajduje się obecnie w tutejszym ratuszu, Canada Line Station w Vancouver i w Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu). Swoją nazwą prace te, tworzące grupę bezgłowych olbrzymów, nawiązywały do miejsca spotkań w przestrzeni miejskiej w starożytnej Grecji. Agora, czyli główny plac, stanowi symbol narodzin demokracji i miejsce, gdzie równi sobie mieszkańcy omawiali, głosowali i prowadzili spór. Wszyscy równi w swoich prawach posłużyli również Abakanowicz nawiązującej do koncepcji i różnorodności w jedności.

Dalszą ścieżkę wystawienniczą „Figur Kroczących” wyznaczyły jeszcze inne miejsca na mapie Ameryki Północnej w kolejnych latach. Część prac została pokazana wzdłuż Lonsdale Avenue w North Vancouver (2014–2016), w 2017 sześć postaci zostało wypożyczonych do Montreal Museum of Fine Arts na wystawę „La Balade pour la Paix: An Open-Air Museum”. Ekspozycja ta ukazująca twórczość Abakanowicz w kontekście prac innych artystów w swoim zamyśle opowiadała o otwartości i pokoju pomiędzy narodami. W 2020 rzeźby wypożyczyła instytucja Arts on the Avenue w Edmonton w Albercie. Na istotę miejskich realizacji Abakanowicz zwróciła uwagę Mary Jane Jacob, krytyczka i mieszkanka Chicago, która porównuje je do oaz, przestrzeni do kontemplacji, zmiennych w swoim znaczeniu po wpływie bieżących wydarzeń politycznych i społecznych. Dzieła umiejscowione w przestrzeni publicznej, umożliwiając odbiorcy bezpośrednie z nimi obcowanie, oferują swoje towarzystwo w spoglądaniu na miasto i jego mieszkańców z nowej perspektywy. Na szczególnym znaczeniu zyskiwały one w Chicago, w kontekście napływu migrantów poszukujących tu dostatku i lepszego życia.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego postacie Abakanowicz przypominają w swojej formie ludzkie skorupy można odnaleźć w wypowiedzi samej artystki: „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalektw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków” (Magdalena Abakanowicz [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7). Działalność artystyczna Abakanowicz wyrastała z jednej strony z refleksji nad naturą ludzką, a z drugiej strony była odniesieniem do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Szczególnie można to dostrzec w egzystencjalnych wątkach, które artystka przeplatała z własnymi wspomnieniami wojennymi: „1944. Było coraz straszniej. Szedł front. Rewolucja. Jednego dnia ojciec każe zaprząć konie. Wyjechaliśmy z Warszawy. Oddalając się od domu, okolicy, czułam, jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby ze mnie wyjęto środek, a wewnętrzna warstwa, nieoparta na niczym, kurcząc się, traciła wyraz” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Eleonora Jedlińska, Sztuka po Holokauście, Łódź 2001, s. 151, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, 2013, nr 2, s. 7).

OTWARTOŚĆ I POKÓJ



Magdalena Abakanowicz na tle instalacji Przestrzennej „Agora” w Grant Park, Chicago, Il., USA, fot. fot. ASSOCIATED PRESS/East News



Instalacja Przestrzenna „Agora” Magdaleny Abakanowicz w Grant Park, Chicago, II., USA, fot. Gabriel Grams/East News

15 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Duże skomplikowane pary", 1971

olej/piótno, 195 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI I "Duże skomplikowane pary" 1971 r.'

estymacja:

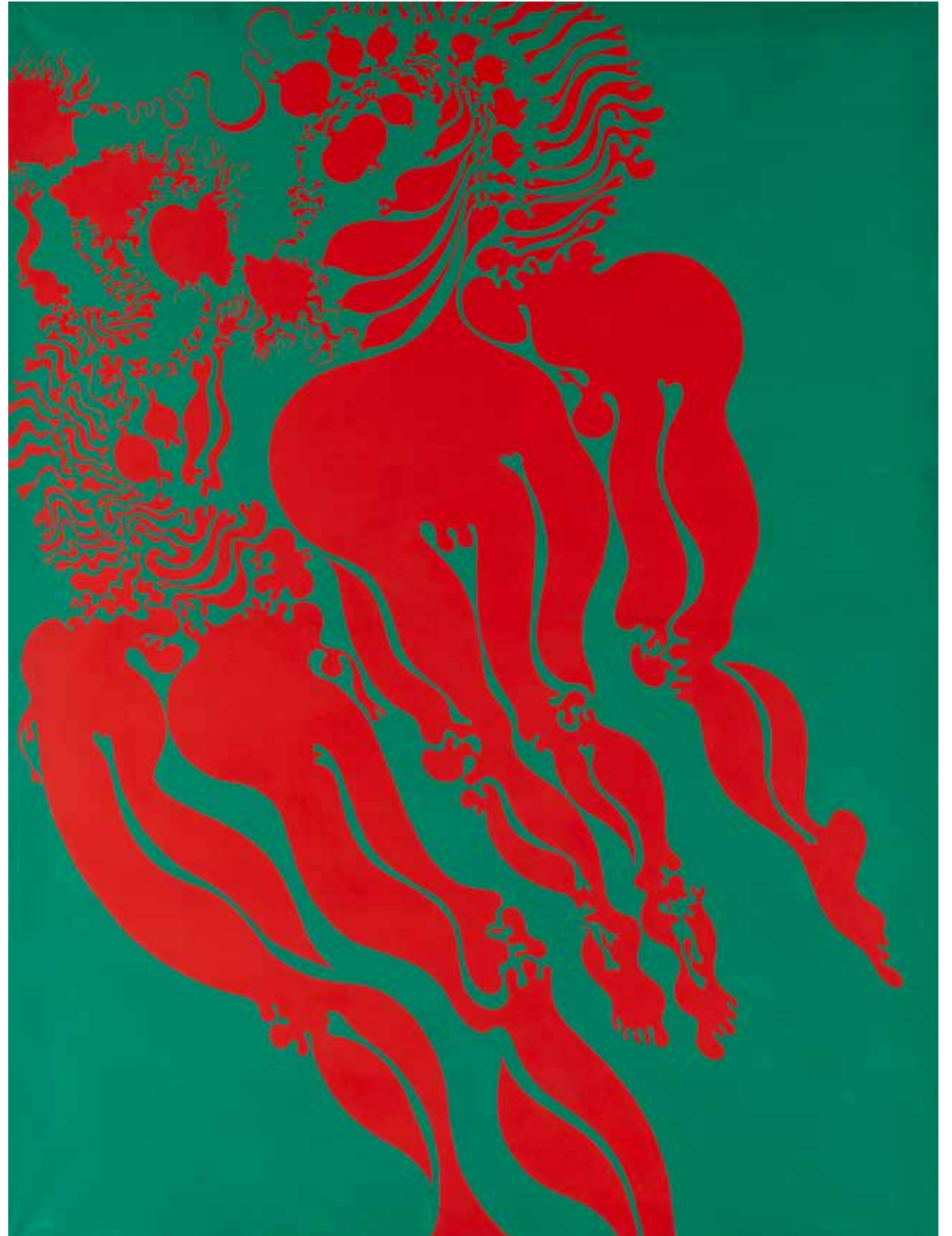
300 000 – 500 000 PLN

70 000 – 116 000 EUR

POCHODZENIE:

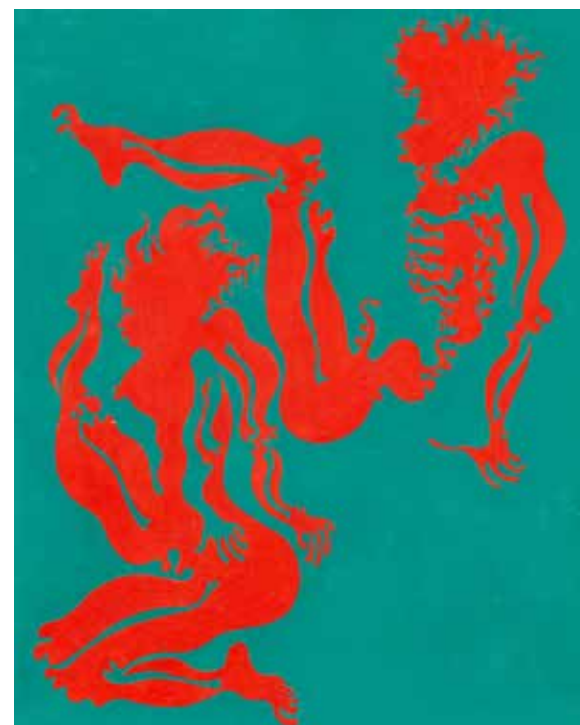
zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska



**„JAN DOBKOWSKI TRAKTUJE SZTUKĘ
JAKO WIEDZĘ TAJEMNĄ. ODKRYWA ŚWIAT
ASTRALNY, SPIRYTUALNY, POLIFONICZNY,
GDZIE WIEDZA O ISTOCIE ŻYCIA WYNIKA
Z DOCIEKAŃ FILOZOFICZNYCH, KORY-
GOWANYCH PRZEZ ODCZUCIA INDYWIDUALNE.
(...) POWOŁANA PRZEZ DOBKOWSKIEGO
GRUPA NEO-NEO-NEO (1967) WSPÓLNIE
Z JERZYM ZIELIŃSKIM IRONICZNIE OPISY-
WAŁA ZEWNĘTRZNY KSZTAŁT ZIEMSKIE-
GO ISTNIENIA, ODRZUCAJĄC UTRWALONY
TRADYCJĄ, DOPUSZCZALNY PRZEZ KRYTYKĘ
SPOSÓB WIDZENIA. ARTYSTA ELIMINOWAŁ
OBIEKTY ZWIĄZANE Z TECHNIKĄ, ŁĄCZĄC
FIGURY LUB FORMY ORGANICZNE
O WYRAŹNYCH CECHACH PŁCIOWYCH
W UKŁADACH PRECYZYJNIE
SKOORDYNOWANYCH ELEMENTÓW”.**

JANUSZ ZAGRODZKI



Jan Dobkowski, „Nudyści”, 1972, kolekcja prywatna



Jan Dobkowski, „Prowadził ślepy ślepego”, 1970,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

16 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Kobieca natura", 1970

olej/piótno, 195 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KOBIECA NATURA" 1970'

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

70 000 – 116 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, marzec 1978

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, marzec 1978, poz. 269, nlb. (spis)

„Jednoznaczność, bezkompromisowość, niemal geometryczne spasowanie barwnych pól, jak i zmysłowość linii, ich niespotykana lekkość i eteryczność, miękka organiczność i dekoracyjność, umiejętność mocnego sygnalizowania wyrazu oraz komponowania graficznego czynią Dobkowskiego zawsze bezbłędnie rozpoznawalnym”.

Magdalena Sołtys



NA TROPIE PŁASZCZYZNY I KONTURU

Jan Dobkowski wraz z czerwono-zielonymi figurami, zbudowanymi z rozległych, jednorodnych, skonstrastowanych barwnych płaszczyzn na trwałe wpisuje się na kartach historii polskiej sztuki współczesnej. Jego liniowane kompozycje, utkane równomiernie z gęstej materii, wypełniają całą przestrzeń płótna. Bogactwu środków formalnych towarzyszy konsekwentna tematyka, która „rozrasta” się z organicznych, sensualnych i erotycznych sensów po odkrywanie wraz z każdym dziełem istoty ciągłości siły istnienia oraz wymiarów kosmologicznych. Z kolei człowiek staje się w obrazach Dobkowskiego demiurgiem świata i kosmosu, na co zwróciła uwagę Magdalena Sołtys: „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 są przecież i takie, które mają) również mieszczą się w opowieści zintegrowanej człowiekiem” (Magdalena Sołtys, Mitologia Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski 70, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2012, s. 7).

W prezentowanej pracy kobieta i mężczyzna wkomponowani w jeden układ formalny tworzą relację bliską istocie nieskończoności. Są oni zarówno jednością, jak i podstawową opozycyjną jednostką. Z występujących w obrębie kompozycji sylwetek ludzkich powstaje jednocześnie wzór wtopiony w materię świata, wręcz genitalną, przypominającą cielesne puzzle tworzące pejzaż. Z kolei formalny i sensualny panbiologizm wyrażają przestrzenne zaploty, odniesienia, organiczne roślinne twory, linearne tkanki tętniące życiem. Dobkowski wyraża erotyzm zarówno w sposób dosłowny, jak i uogólniony, momentami wręcz orgiastyczny. Wszystko to kształtuje bezpruderyjnego w obrazach artysty kontrkulturowego ducha hippiesowskiego lat 60., na którego szczególną uwagę zwracają liczni krytycy sztuki. W 1967 Dobkowski wspólnie z Jerzym Jurrym Zielińskim powołali grupę Neo-Neo-Neo, ironicznie opisującą zewnętrzny kształt ziemskiego istnienia i odrzucający utrwalaony tradycją sposób widzenia. O debiutanckim wówczas okresie artysty pisała Anna Rottenberg: „Najgłośniej zadebiutował duet Neo-Neo-Neo, czyli ‘Jurry’ (Jerzy Zieliński) i ‘Dobson’ (Jan Dobkowski). Ich pierwsza wystawa w galerii Współczesnej składała się z czerwono-zielonych płócien wypełnionych płaskimi kształtami (często o erotycznych konotacjach), rysowanymi dekoracyjną, ‘secesyjną’ linią. Te wesołe, nieco psychodeliczne obrazy, współgrające z rozposzechnioną wówczas hippisowską subkulturą, były jedyną polską wersją pop-artu, jeśli nie brać pod uwagę jego ludowej wersji zaproponowanej przez Hasiora”. (Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945–2005, Warszawa 2005, s. 189).

W pierwszym, uznawanym dziś za kanoniczny okresie twórczości artysta wykorzystywał wyraziste kolory podstawowe w kontrastowych układach barwnych. Również i omawiany obraz „Kobieca natura” wpisuje się w najbardziej kanoniczny „czerwono-zielony” okres, o którym wspominał sam artysta: „Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia”. (Jan Dobkowski. Linia – ślad myślenia, [w:] Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 48). Do 1971 na wyżej wspomniany cykl składało się już ponad 100 obrazów – częściowo o ujednoliconym formacie 200 × 150 cm. Pierwsze dzieło z serii, „Podwójna dziewczyna” (1968), znalazło się w kolekcji nowojorskiego Muzeum Guggenheima, a sam artysta w 1972 zrealizował w Stanach Zjednoczonych stypendium Fundacji Kościuszkowskiej.

Niezwykłe spójny dorobek Jana Dobkowskiego tworzy blisko sześć dekad. Nie dotyczy to jednak form wyrazu ekspresji, które artysta z każdym swoim cyklem różnicował. Konsekwentny pozostaje natomiast jego sposób myślenia i filozofia, przenikająca całą twórczość artysty: nieustanna metamorfoza i powiązanie orgonizmów w jeden byt. Jednocześnie artysta odrzuca sztywne podziały na energię i materię, umysł i ciało, czas i przestrzeń, kobiecość i męskość, którymi zbyt pochopnie można byłoby określić jego drogę twórczą.



17 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Kompozycja XII", 1959–60

olej/płótno, 116 x 89 cm

sygnowany i opisany na blejtramie: 'TERESA PAŁOWSKA KOMPOZYCJA XII'

nalepki wystawowe CBWA "Zachęta" w Warszawie oraz Gres Gallery Chicago na blejtramie

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

70 000 – 92 700 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2014

kolekcja Gres Gallery, Waszyngton

kolekcja prywatna, Berlin

WYSTAWIANY:

Pięćdziesiąt lat polskiego malarstwa, Musée d'Art et d'Histoire, Genewa, 1959

Teresa Pałowska. Wystawa malarstwa, XIII Festiwal Sztuk Plastycznych, CSWA Sopot, 20.08–11.09.1960

LITERATURA:

Teresa Pałowska. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Sopot 1960, poz. kat. 30, s. nłb.

„Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyk, pobudzają wyobraźnię widza, angażują go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko ‘gładzi wzrok’, nie tylko bawi samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka”.

Tadeusz Konwicki



HALUCYNACYJNA FASCYNACJA INFORMELEM



Teresa Pagowska, „Obraz czarny z aktem”, 1962, kolekcja prywatna

Teresa Pagowska już od swoich najwcześniejszych obrazów ze szczególną czułością zaprasza odbiorców do jej intymnego świata własnych poszukiwań, spostrzeżeń i myśli. Prezentowana praca powstała u progu kariery artystycznej, na której ścieżce w 1961 Pagowska została wpisana przez Petera Selza do nieformalnego kanonu polskiej sztuki powojennej wraz z jej obecnością na wystawie „Fifteen Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Prezentowana „Kompozycja XII” stanowi przedsmak dalszych działań Pagowskiej wpisujących się w nurt tzw. Nowej Figuracji. Schyłek lat 50. to również niezwykle intensywny okres w jej twórczości. To właśnie wtedy po chwilowym zauroczeniu realizmem magicznym artystka zwróciła się ku malarstwu nieprzedstawiającemu. Siła ówczesnych jej kompozycji tkwiła w niezwykle śmiałych i odważnych rozwiązaniach formalnych i tematycznych, szczególnie wydobywanych uszczuploną ekspresją oraz momentem zatrzymania pędzla w odpowiednim, często zaskakującym momencie. Jednakże abstrakcja, która zdaje się również szczególnie dominować w prezentowanej „Kompozycji XII”, również była chwilowym epizodem w twórczości Pagowskiej. Jak będzie można zaobserwować w dalszych jej pracach, artystka już nie powracała do tak dalekiego odejścia od zobrazowania konkretnego przedstawienia. Również z czasem na miejscu abstrakcyjnych form zaobserwujemy figurę kobiety, którą to Pagowska uczyniła główną bohaterką swoich obrazów. Pewnie balans pomiędzy abstrakcją a figuratywnością dostrzegł w twórczości artystki Zdzisław Kępiński. Zwrócił on uwagę na pewną halucynacyjną fascynację informelem, którą to artystka wykorzystwała w ukazywanych postaciach ludzkich. Wraz ze zmiennością form ciała w obrębie kompozycji nieustannej przemianie ulegała fluktuacja farb.

Twórczość Pagowskiej wymyka się z określonych ram schematycznych czy też odgórnie przyjętych założeń. Mimo upływu lat jej malarstwo wciąż pulsuje świeżością odkryć przestrzennych i niuansów kolorystycznych. Przy jednoczesnej redukcji środków wyrazu formuła wypowiedzi artystki nieustannie ewoluowała w kierunku subtelnych niedopowiedzeń i afirmacji materii malarstwa. Tym samym kompozycje Pagowskiej stanowią szczególną ekspozycję surowego płótna i czystego koloru, którego plamy barwne tworzą syntetyczne, figuratywne sceny i tematy. Przy pewnej oszczędności środków jej dzieła są niezwykle bogate w treść, zarówno pod względem zastosowanych zabiegów formalnych, jak i różnorodności podejmowanych tematów. Zarówno we wczesnych abstrakcjach, jak i późniejszych kompozycjach figuratywnych Pagowska zaskakuje odbiorców szczególną śmiałością, odrzuceniem zabawy w estetyczność, a także dążeniem do ascezy, będącej efektem jej dojrzałych wyborów. Wśród elementów wspólnych również zauważalny jest nastrój nocy, atmosfera niepokojów i lęków współczesności. Z czasem jednak Pagowska odkryła kolor na nowo, nadając już mu zupełnie inne znaczenia.

W prezentowanej pracy można dostrzec trzy zasadnicze zjawiska mające miejsce w twórczości Pagowskiej na przełomie lat 50. i 60.: ideę niedopowiedzenia, występowanie form stanowiących podstawę do uformowania aktu – najważniejszej tematyki w dalszej twórczości artystki oraz konsekwentne dążenie do specyficznej świetlistości w kolorystyce. Ponadto, w szeregu obrazu z tego okresu artystka wprowadziła liczne warsztatowe innowacje, takie jak technika mieszana, kolaż, odwrót od oleju do akrylu, gwaszu na płótnie pokrytego medium i tempery. Chwilowa fascynacja informelem nie trwała jednak u Pagowskiej zbyt długo ze względu na szczególne jej zainteresowania człowiekiem, refleksją i psychologią.

18 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Myto", 1963

olej/piótno, 93 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski . | 1963.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZozowski | 93x100 | "MYTO" | 1963'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

93 000 – 139 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Tadeusz Brzozowski – Malarstwo. Rysunek, klub MPIK, Toruń, listopad 1963

Malarstwo i rysunki Tadeusza Brzozowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, grudzień 1963

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, kwiecień-czerwiec 1997

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, czerwiec-sierpień 1007

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, październik-grudzień 1997

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe w Krakowie, luty-kwiecień 1998

LITERATURA:

Jerzy Stajuda, Konserwatysta, "POLSKA" (oraz edycje obcojęzyczne), 1964, nr 5 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego

w Zakopanem, Muzeum Narodowe, we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997,

poz. kat. 144, s. 229, 308 (spis)

„Gdzieś w latach 1963–1964 kreowane przez ojca poszarpane byty czy też organizmy (kiedy byłem mały twierdziłem podobno, że tato maluje duchy) zaczęły powoli pęcznieć, nabierać ciała oraz intensywnej barwy; od tego też momentu (ale nie wydaje mi się, by można było wiązać ze sobą oba te zjawiska) gwałtownie wzrosła ilość jego prac zakupionych przez polskie muzea i zbiory państwowe, które, po serii zakupów w latach 1957–60, przez trzy lata nie nabyły ani jednego obrazu”.

Wawrzyniec Brzozowski



GŁĘBIA LUDZKIEJ DUSZY

Tadeusz Brzozowski swymi pracami otwiera rzeczywistość głębi ludzkiej duszy, a także podejmuje próbę odszukania w niej i nakreślenia ważnych archetypów, punktów powszechnie wspólnych. Tym samym jego postawa jest porównywalna do moralnego osądu natury człowieka. Swym malarstwem, niejednokrotnie wymagającym w odbiorze, Brzozowski wciąga odbiorcę i wraz z przemaglowaniem odsłania mu różne warstwy znaczeniowe, przeplecione wątki i aluzje, subtelne podteksty i skojarzenia. Jak sam mówi: „Widza trzeba przykuć do obrazu. W ten sposób jak Tomasz Mann przykuwa czytelnika do swych książek. Za każdym razem w tej samej książce Manna odnajdziemy nowe rzeczy, nowe sprawy, które przedtem umknęły naszej uwadze” (Tadeusz Brzozowski, cyt. za: Marek Jaworski, Zdzieranie maski, „Kultura”, 2.05.1965).

Prezentowany obraz wpisuje się jeden z najciekawszych okresów twórczości Brzozowskiego i zapowiada zmianę w sposobie malowania przypadającą na drugą połowę lat sześćdziesiątych. Artysta powrócił tu do dużych i mocnych kształtów. W obrazach tych zdecydowanie dominuje zmysłowość oraz fascynacja ciałem porównywalna do uczucia towarzyszącemu Rubensowi i innym twórcom epoki baroku. Jak zauważył Mariusz Hermansdorfer: „Pełne dynamizmu płótna kryją w sobie różne sceny, zgodnie z konsekwentnie stosowaną zasadą kompozycji odwróconej. Z prawą wybitnego i doświadczonego mistrza wykonuje Brzozowski np. w ‘Trotuarze’ ekspresyjny, ‘witkacowski’ portret, który – po zmianie kierunku patrzenia – jest wizerunkiem małego, pokracznego człowieka. Podobnie w ‘Skówkach’, w ‘Reprymendzie’, w ‘Imperatrycy’, w innych obrazach malowanych długo, precyzyjnie, z dbałością o każdy detal” (Mariusz Hermansdorfer „Czytać obraz jak książkę” [w:] Tadeusz Brzozowski. 1918–1987, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 31). Również z początkiem lat sześćdziesiątych, szczególną cechą w kompozycjach Brzozowskiego stała się świetlistość i przeźroczystość sugerujące istnienie metafizycznej przestrzeni, wciągającej w głąb obrazu. Duże, pozornie ciemne obrazy, nieoczekiwanie rozbłyskują barwami wydobytymi spod powierzchni wierzchniej warstwy faktury obrazu. Podobnie jak Hermansdorfer, również Anna Żakiewicz odnajduje w dziełach z tego okresu inspiracje wielkimi mistrzami, spośród których zwraca szczególne zależności z twórczością El Greca: „Istotne, w sposobie malowania, miękkim modelowaniu rozmywających się gdzieśgdzie, ale i miejscami ostro pozamykanych form, widać wpływ wielkich obrazów religijnych El Greca, jak choćby ‘Zmartwychwstania’ czy ‘Pokłonu pasterzy’ z madryckiego Prado” (Anna Żakiewicz, Między słowem a obrazem [w:] Tadeusz Brzozowski. 1918–1987, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997 s. 22).

Tytuł obrazu „Myto” wpisuje się w charakterystyczne nazewnictwo prac Brzozowskiego, nawiązujące do zastraszanych od starszego pokolenia wspomnień z Cesarsko-Królewskiej Galicji. Tytuły posiadały głęboki sens i chroniły dramatyczne dzieła przed zbytnim patosem. Wraz z połączeniem tym obrazy Brzozowskiego zyskiwały na szczególnym, wieloznacznym i poetyckim wymiarze. Wyrafinowane poematy artysty tworzyły nazwy złożone z nieoczekiwanych skojarzeń (np. „Odlot trędowatych”), szarady językowe, żonglerka słowami, zabawa we współbrzmienie dźwięków (np. „Zwłoka w fochach”), a także nazwy sugerujące rzeczywiste odgłosy (np. „Mlaski obfite”). Prezentowany obraz należy do zestawu prac, w których zaledwie jednym słowem Brzozowski określał treść skomplikowanego przekazu malarskiego. Wraz z wprowadzeniem „prowokacji” celowo zaniżał ocenę dzieła w celu wyzwolenia u odbiorcy naturalnego odruchu sprzeciwu.



Tadeusz Brzozowski, „Precle”, 1959, kolekcja prywatna



Tadeusz Brzozowski, „Garnitur”, 1959, kolekcja prywatna

19 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928–1999

"Mała litania do gwiazd" – tryptyk, 1980–87

akryl/płyta pilśniowa, 104 x 52 cm (wymiary każdej pracy)

każda część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'J.Tchórzewski 80/87 | "Mała litania do gwiazd" |

TRYPTYK ŚRODEK/ STRONA PRAWA/S. LEWA'

opisany na odwrociu jednej części: 'akryl' oraz na dwóch: '[dane adresowe]'

na odwrociu każdej części nalepki z opisem pracy

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

35 000 – 47 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonne artysty o nr kat. 618 – M301-KJT-CAF

POCHODZENIE:

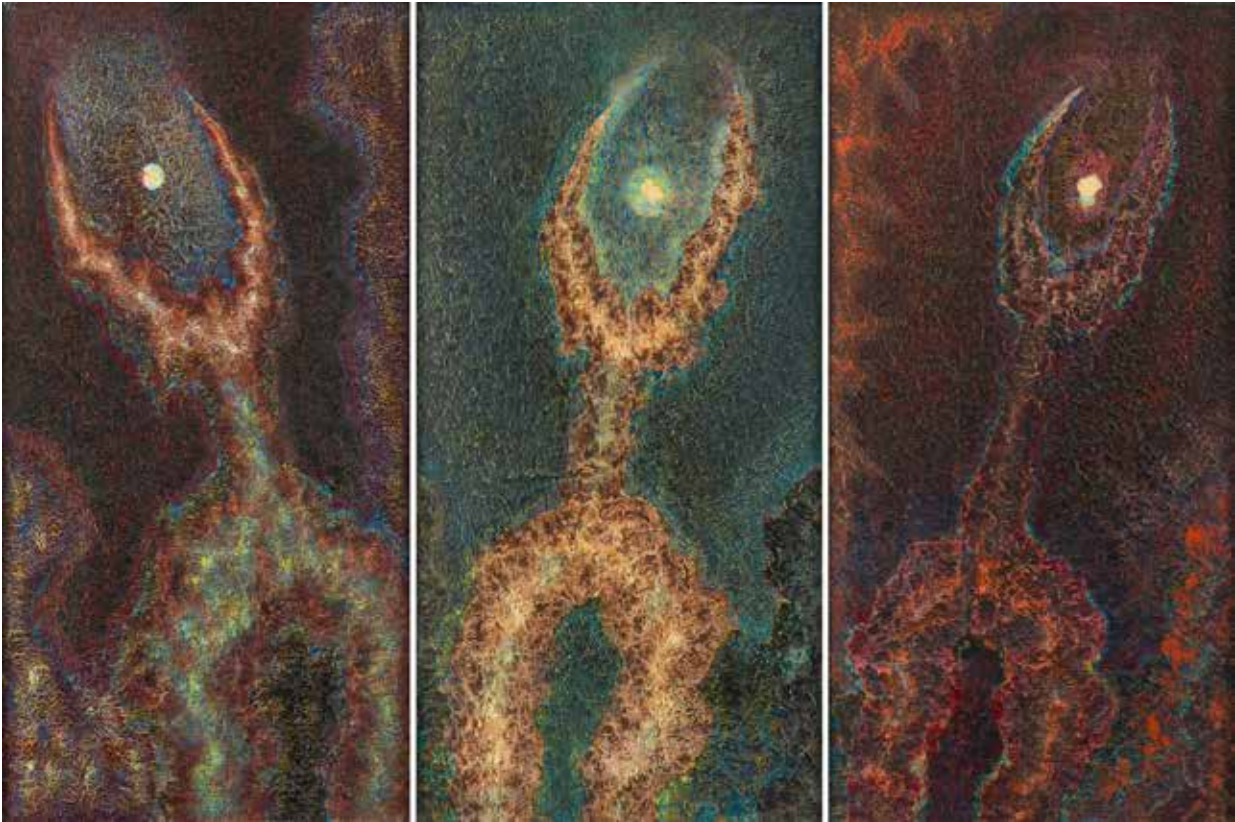
kolekcja prywatna, Polska

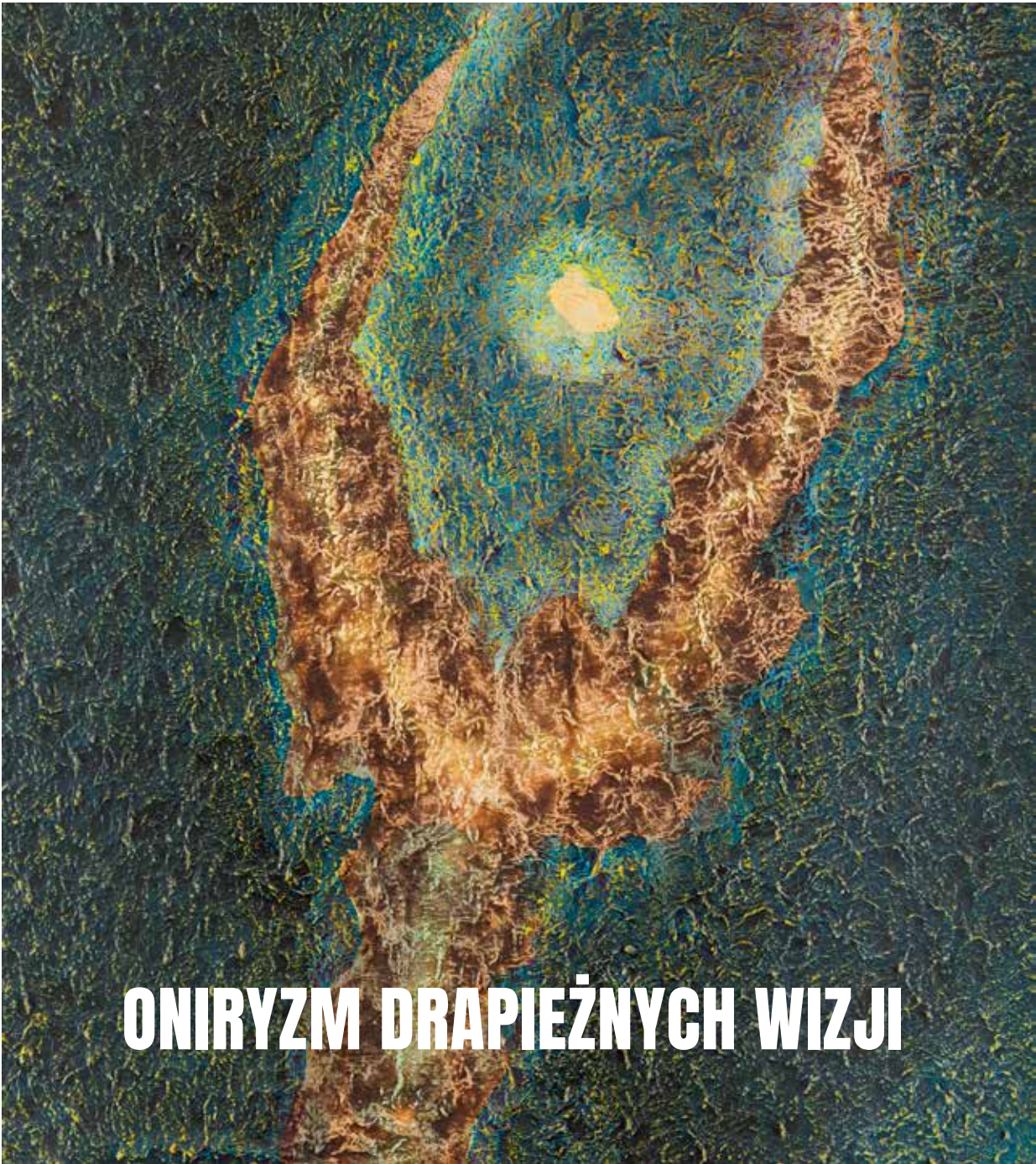
DESA Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Warszawa

„Sądzę że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. (...) Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu”.

Jerzy Tchórzewski





ONIRYZM DRAPIEŻNYCH WIZJI



Jerzy Tchorzewski, „Błaganie”, część tryptyku, 1985, kolekcja prywatna



Jerzy Tchorzewski, „Gra w gwiazdy”, 1975, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Jerzy Tchorzewski, „Gorący świat”, 1975, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

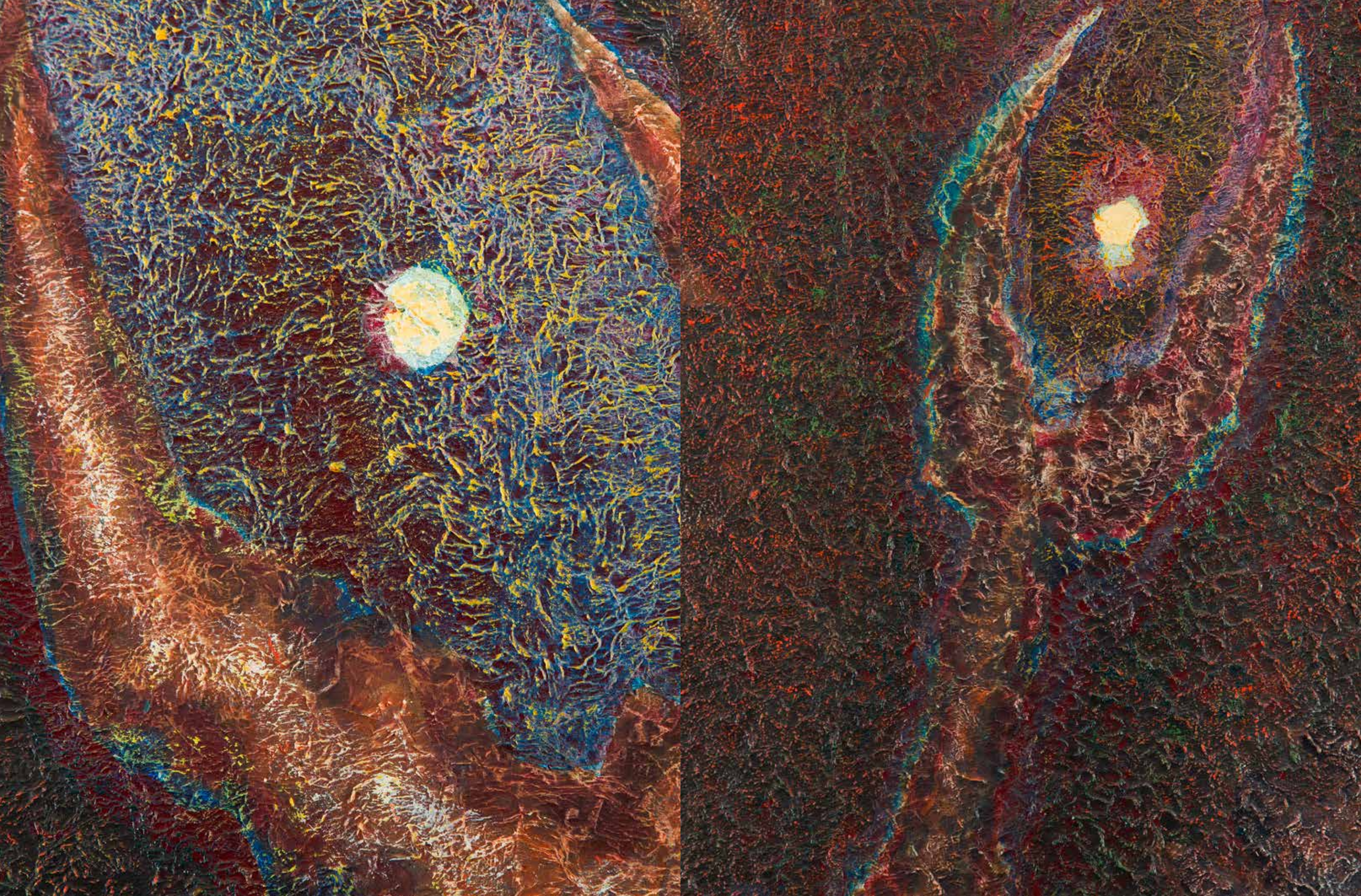
Monumentalne, wieloskrzydłowe polptyki, przypominające swą wielowątkową, złożoną formą średniowieczne ołtarze, były szczególnymi kompozycjami Jerzego Tchorzewskiego powstałymi na przełomie lat 70. i 80. Podobnie jak w prezentowanej „Małej litanii do gwiazd”, artysta czynił głównymi bohaterami swych dzieł surrealistyczne, biologiczno-animistyczne formy z wyrazistymi efektami świetlnymi. Tworzone już od 1955 kosmiczne, fantastyczne wizje nawiązywały do erupcji wulkanów, procesów powstania gwiazd oraz rozbłyskujących refleksów świetlnych. Prezentowany tryptyk swoim napięciem, wewnętrznym dramatem światła, szczególnie zyskuje na swym blasku w kontekście ówczesnej mu ciemnej, represyjnej rzeczywistości stanu wojennego i lat 80. 7-letni okres powstania obrazu przypada na różnorodne doświadczenia artysty. W 1984 został laureatem Nagrody im.

Jana Cybisa, której przyznaniu towarzyszyło ‘laudatio’ wygłoszone przez Jacka Sempolińskiego: „Jerzy Tchorzewski od niepamiętnych lat usilnie realizuje swoją wizję, nie przeżywa rozterek i – można powiedzieć – nie idzie drogą, a narzuca pewien stan sztuki, pewien stan sztuki, pewien status tworzenia (...). Bo w tym ‘stanie’ odbywa się nieustanna twórczość, siły duchowe są stale aktywne, płomień się pali z jednakowym natężeniem (...). Jak lampa w podziemiach” (Jacek Sempoliński, Dwugłos o Tchorzewskim, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Galeria SHS, Warszawa, maszynopis, kopia odbita na powielaczu, w archiwum K. Tchorzewskiego). Z kolei sam Tchorzewski, w wywiadzie udzielonym „Tygodnikowi Solidarność” w 1993, tak wspominał swój okres twórczości w latach 80.:

„Nigdy nie uprawiałem sztuki okolicznościowej, ale też nigdy nie traktowałem jej jako dziedziny wyizolowanej z kontekstu społecznego i artystycznego. Z natury nie jestem społecznikiem, nie mam w sobie nic z działacza, ale moje życie od najwcześniejszych przecież lat tak się układało, że zawsze w jakiś sposób byłem zaangażowany (...)” (Sztuka zmagania się. Z Jerzym Tchorzewskim rozmawia Jerzy Domagała, „Tygodnik Solidarność”, nr 23, 1993).

Na obecność fantastycznych wizji w malarstwie Tchorzewskiego miała wpływ jego działalność w ramach międzynarodowej grupy Phases, do której należał od 1959. Tworzący ją artyści i artystki czerpali z dziedzictwa surrealizmu. Powiązania Tchorzewskiego z tym kierunkiem nie muszą

jednak oznaczać, że artysta faktycznie praktykował automatyzm czy próby psychicznej autoanalizy, by odkryć ukryte we własnej psychice treści. W jego dziełach szczególnie jednak uwidacznia się oniryzm złowieszczych, „drapieżnych” wizji. Wizje te mają szczególnie mroczny charakter, zarówno w sensie przenośnym, jak i materialnym, związany z kolorem kompozycji. Dlatego tak wyraźnie zaznaczają się w jego kompozycjach ostre linie światła, często kreślone bielą czy jasną barwą na ciemnym tle. To właśnie kontrasty Tchorzewski uczynił głównymi współtwórcami atmosfery grozy jego „piekielnych” wizji. Wraz z wprowadzaną atmosferą zagrożenia, artysta wprowadzał do swoich obrazów niejednoznaczność i nieschematyczność w użyciu podobnych środków artystycznych.



20 α

TERESA TYSZKIEWICZ (TYSZKIEWICZOWA)

1906-1992

"Gest", 1959

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Tyszk I 59"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TERESA TYSZKIEWICZ | "GEST" | 1959"

na odwrociu nalepka z Galerii Krzywe Koło

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Każdy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 15.02-15.06.2014

LITERATURA:

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, red. Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 212-213 (il.)



**„DĄŻĘ DO OCZYSZCZANIA MOJEGO MALARSTWA ZE WSZYSTKIEGO,
CO NIE JEST ZNAKIEM PLASTYCZNYM, DĄŻĘ DO CZYSTEJ ABSTRAKCJI.
(...) KAŻDA SZTUKA MALARSKA MUSI COŚ WYRAŻAĆ. OTO PIERWSZY
I ZASADNICZY POWÓD, DLA KTÓREGO MALARZ MALUJE.
TYLKO ŻE WYRAŻAĆ MOŻNA ROZMAITE TREŚCI. MALARSTWO
PRZEDSTAWIAJĄCE WYRAŻAŁO TREŚCI ZACZERPNIĘTE ZE ŚWIATA
WIDZIALNEGO I PRZEŻYCIA PSYCHICZNE TWÓRCY.
TREŚCI MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO SĄ NATURY
INTROSPEKCYJNEJ, PSYCHICZNEJ, A FORMA, KTÓRĄ POSŁUGUJĄ SIĘ
TWÓRCY, JEST STWARZANA AD HOC, Z NICZEGO, POPRZECZ
KSZTAŁTOWANIE POWIERZCHNI MALARSKIEJ. W TYM TYPIE
MALARSTWA TWÓRCA WYKORZYSTUJE PODŚWIADOMOŚĆ
(INSTYNKT MALARSKI). STĄD OGROMNY PRESTIŻ, JAKIM CIESZĄ SIĘ
WSZYSTKIE FILOZOFIE WSCHODU, UCZĄCE DOCIERANIA DO SWOJEGO
‘JA’, DO WYZWOLENIA Z SIEBIE WITALNYCH SIŁ TWÓRCZYCH.
METODA PRACY WŁĄCZAJĄCA PODŚWIADOMOŚĆ W CZASIE
TWORZENIA, WYMAGAJĄCA DUŻEJ SZYBKOŚCI I SKUPIENIA -
WYKLUCZA FORMĘ WYKONCYPOWANĄ A PRIORI. Z DUŻYM
ZACIEKAWIENIEM CZYTAM W NIEKTÓRYCH PISMACH ZAGRANICZNYCH
CZY POLSKICH, ŻE OBRAZY ABSTRAKCYJNE PRZYPOMINAJĄ,
A NAWET PRZEDSTAWIAJĄ PRZESTRZENIE KOSMICZNE
CZY KONSTRUKCJE BIOLOGICZNE. GDYBY TAK BYŁO,
SZTUKA ABSTRAKCYJNA BYŁABY TYLKO KONTYNUACJĄ SZTUKI
PRZEDSTAWIAJĄCEJ. TYMCZASEM MALARSTWO ABSTRAKCYJNE
NIE MA Z TYM NIC WSPÓLNEGO, PONIEWAŻ - PODKREŚLAM -
OPERUJE CZYSTYM ZNAKIEM PLASTYCZNYM”.**

TERESA TYSZKIEWICZ (TYSZKIEWICZOWA)



Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), „Gest”, lata 50. XX w.,
kolekcja prywatna



Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), Bez tytułu, 1962,
kolekcja prywatna



21 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Matière", 1983

olej, szpilki/karton, deska, 150 x 300 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Teresa TYSZKIEWICZ 1983'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | 1983 | "MATIERE"'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

TWÓRCZA DESTRUKCJA



Teresa Tyszkiewicz, „Huit fleurs”, 2007, kolekcja prywatna

Twórczość Teresy Tyszkiewicz, a szczególnie jej „prace szpilkowe”, to głęboka eksploracja cielesności, bólu oraz rytuału w sztuce. Dzieło „Matière” z 1983 stanowi swoisty dialog z materią – z jednej strony wyraża pragnienie jedności i harmonii, z drugiej zaś ukazuje świadomy akt destrukcji. To monumentalne dzieło, zbudowane z nakłuwanego papieru i płótna, wprowadza odbiorcę w stan transowego napięcia i angażuje go w proces balansujący na granicy medytacji oraz autoagresji.

Podobnie jak w innych „pracach szpilkowych” Tyszkiewicz, „Matière” powstaje poprzez wielomiesięczny, rytualny proces przebijania materiału szpilkami. Choć akt ten wydaje się brutalny, ma w sobie coś terapeutycznego: jest nie tylko wyrazem bólu, lecz także jego transformacją. Szpilka, odkryta przez Tyszkiewicz na początku lat 80. jako épingle, staje się narzędziem nie tylko fizycznego, lecz również emocjonalnego przekłuwania – znakiem głębszych, warstwowych poszukiwań.

Proces tworzenia „Matière” wymaga zarówno fizycznego wysiłku, jak i emocjonalnego zaangażowania. Początkowy dotyk materii łączy artystkę z powierzchnią płótna, lecz w miarę narastania nakłuć relacja ta przekształca się w coś destrukcyjnego, choć paradoksalnie także twórczego. Powtarzalność i rytmiczność gestów przywodzą na myśl ceremonię, niemal transowe zatopienie w akcie tworzenia. Każda szpilka odzwierciedla ból codziennej egzystencji, będąc jednocześnie zapisem zmagania i metodą kreowania przestrzeni osobistego wyrazu.

Jednym z najbardziej intrygujących aspektów tej pracy jest napięcie pomiędzy brutalnością gestu a jego estetycznym wymiarem. Gęsto nakłuwane powierzchnie mają niemal barokowy charakter – pełne są ornamentów i złożonych struktur, które wywołują wrażenie nie tylko upływu czasu, ale i emocjonalnej głębi. W „Matière” uwidacznia się fascynacja cielesnością i jej fizyczną ekspresją – Tyszkiewicz, powtarzając akt przebijania, tworzy swoistą mapę ruchów swego ciała, zostawiając na powierzchni organiczny ślad tego intensywnego procesu.

Choć „Matière” wyrasta z codziennych doświadczeń artystki, niełatwo jednoznacznie ją odczytać. Relacja z materią jawi się jako napięta i podszta techniczną wrażliwością, niemal fetyszystyczna. Brutalność gestu, przebijanie i zadawanie bólu, wykracza poza stereotypowe wizerunki kobiecego ciała i seksualności, podważając normy męskiego spojrzenia. Inna sprawa, że nastrój zrytualizowanej agresji budzi w widzu niepokój, rodząc ambiwalencję.

„Matière” to dzieło wymkające się prostym interpretacjom – zapis codziennych rytuałów i intensywnego poszukiwania autentyczności doświadczeń. Każdy gest, ruch i szpilka są zarówno walką, jak i wyzwoleniem. Teresa Tyszkiewicz, łącząc procesualność z ekspresją cielesną, tworzy przestrzeń, w której artystyczna prawda nabiera sakralnego wymiaru. „Matière” to monumentalne, intymne świadectwo relacji artystki ze światem i samej ze sobą.



22 α

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

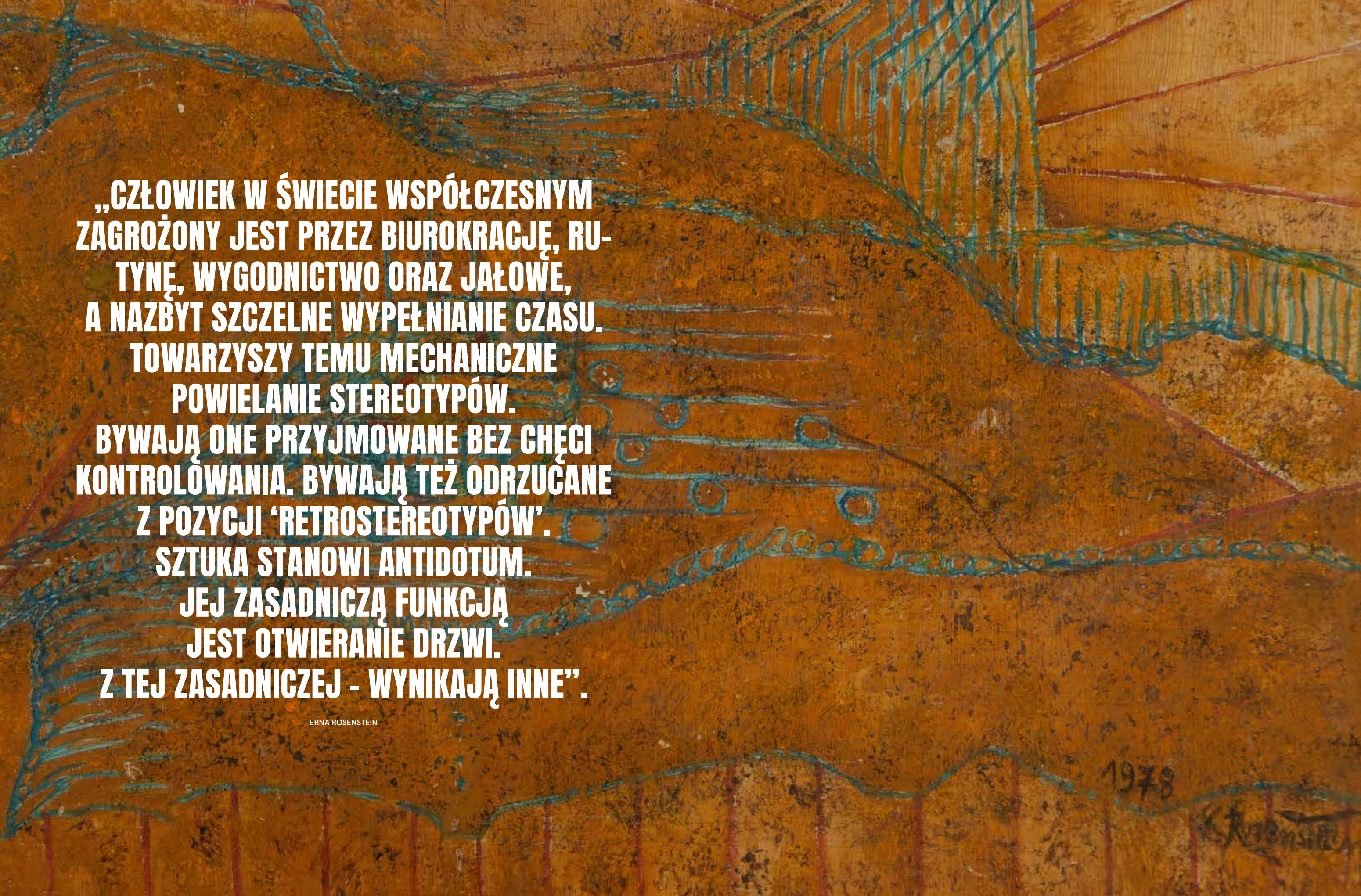
"Wzlotowstapienie", 1978

relief, technika mieszana/płyta pilśniowa, 25,5 x 52 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1978 | E Rosenstein'
opisany na odwrociu: 'WZŁOTOWSTĄPIENIE'

estymacja:
100 000 – 150 000 PLN
24 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Lecha Siudy
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Erna Rosenstein, katalog wystawy, Galeria BWA, Bydgoszcz 2004, poz. kat. 591, s. 42 (il.)



**„CZŁOWIEK W ŚWIECIE WSPÓŁCZESNYM
ZAGROŻONY JEST PRZEZ BIUROKRACJĘ, RU-
TYNĘ, WYGODNICTWO ORAZ JAŁOWĘ,
A NAZBYT SZCZELNE WYPEŁNIANIE CZASU.
TOWARZYSZY TEMU MECHANICZNE
POWIELANIE STEREOTYPÓW.
BYWAJĄ ONE PRZYJMOWANE BEZ CHĘCI
KONTROLÓWANIA. BYWAJĄ TEŻ ODRZUCANE
Z POZYCJI ‘RETROSTEREOTYPÓW’.
SZTUKA STANOWI ANTIDOTUM.
JEJ ZASADNICZĄ FUNKCJĄ
JEST OTWIERANIE DRZWI.
Z TEJ ZASADNICZEJ - WYNIKAJĄ INNE”.**

ERNA ROSENSTEIN

1978

23 α

ERNA ROSENSTEIN

1913–2004

Kompozycja, 1965

olej/deska, 34 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Erna Rosenstein 1965'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

35 000 – 58 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jadwigi Maziarskiej

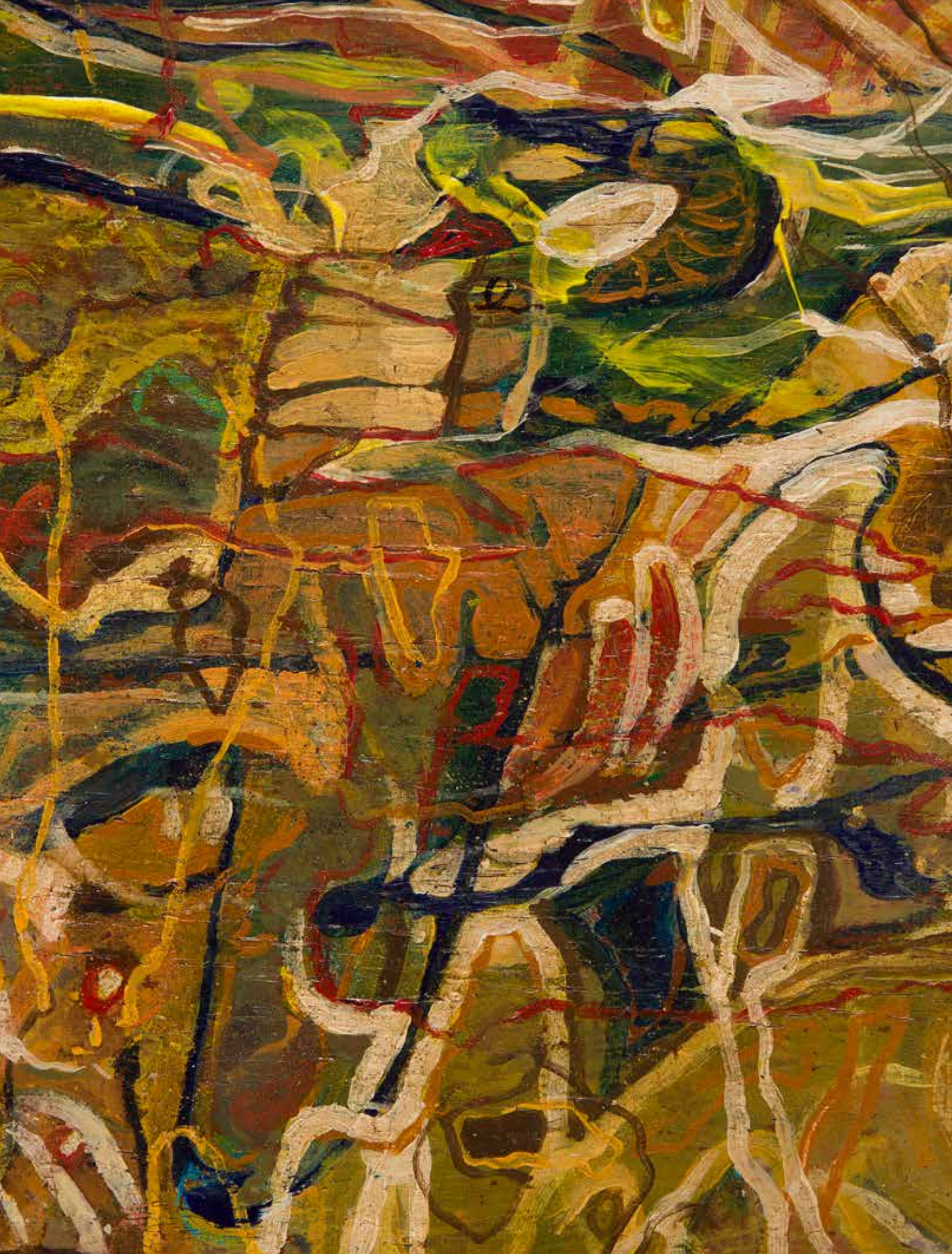
Galeria Piekary, Poznań

kolekcja prywatna, Polska

Polswissart, 2018

kolekcja prywatna, Polska





RÓŻNORODNE ŚWIATY ROSENSTEIN

Prezentowana praca to rzadko spotykany na rynku przykład wątku ekspresjonistycznego w twórczości Erny Rosenstein. Znana z surrealizujących kompozycji artystka związana od lat 30. XX w. z awangardową, silnie lewicującą Grupą Krakowską wypracowała niezwykle charakterystyczny styl, oparty na precyzyjnym rysunku o płynnej, organicznej linii. W przeciwieństwie do najbardziej znanych i poszukiwanych dziś kompozycji Rosenstein z dekady lat 60. Prezentowana Kompozycja uderza chropowatą, informelową niemal fakturą, przywodzącą na myśl estetykę prac z kręgu tzw. „Arsenału”. Przykład podobnych prac w wykonaniu Rosenstein stanowić może utrzymana w zbliżonej kolorystyce i opracowaniu powierzchni praca „Zygzaki” z 1960, do niedawna eksponowana w galerii stałej Oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, tudzież noszący znamiona taszyzmu obraz „Rozmowa z archeologiem” (1961) z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, wystawiany w 1967 roku na słynnej wystawie Rosenstein aranżowanej w warszawskiej Zachęcie przez samego Tadeusza Kantora. Na tej samej wystawie był zresztą prezentowany niniejszy obraz.

Ze względu na fakt, iż prace przedwojenne oraz wykonywane podczas okupacji w latach 1939–41 we Lwowie nie zachowały się, ewolucję artystycznego idiomu Rosenstein możemy śledzić dopiero od drugiej połowy lat 40., kiedy to objawiła się w Krakowie jako w pełni dojrzała artystka. W latach tuż powojennych Rosenstein, podobnie jak artyści i artystki z Grupy Krakowskiej, trzymała się wciąż pełnej ekspresji formuły surrealizmu, w której rozpoznawalne pozostawały wątki figuralne. Tematyka tych prac oscylowała pomiędzy próbami przepracowania traumy wojny (motyw dekapitacji rodziców, powracający również w późniejszych dekadach) a scenami lirycznymi, odnoszącymi się również do codzienności. Poza kilkoma pracami „realistycznymi”, w tym słynnej kompozycji „Odezwa PPR (1942)” z 1950 roku (pierwotnie o tytule „Terror”), artystka nie zaangażowała się w postulowany w latach 1949–53 realizm socjalistyczny. „Teraz partia myli się w sprawach sztuki; być może ja się mylę, pokaże to dopiero czas; wtedy albo ja zmienię zdanie, albo też wy towarzysze je zmienicie” – deklarowała podczas Zjazdu ZPAP w Katowicach w 1949 roku (cyt. za: Dorota Jarecka, Komunizm, montaż, socrealizm, w: Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 62). Zamilkła na pięć lat: spotkał ją ostracyzm, nie mogła wówczas wystawiać.

Omawiane dzieło to kompozycja o niezwyklej dynamice i ekspresji. Charakterystyczny dla Rosenstein linearyzm objawia się tu w wyłaniających się z brunatnego tła cienkich impastów w intensywnych odcieniach bieli, żółtego i czerwieni, zarysowujących formy w wertykalnym słupie tytułowego ognia. Gęsta struktura obrazu pozwala wpisać go w nurt malarstwa materii czy powojennego ekspresjonizmu graniczącego z abstrakcją. Pomimo widocznych predylekcji ku ekspresjonistycznym nurtom w sztuce, Rosenstein szybko porzuciła malarstwo figuratywne. Liczne kolaże, fotografie i rysunki wykonywane nie tylko na papierze, lecz także na przedmiotach codziennego użytku ukazują potrzebę notowania i chwytania na gorąco emocji, przeżyć i wspomnień, które w jej ujęciu ważniejsze były niż obrazowanie zewnętrznego świata. W pozornym nieładzie rozedrganej kreski wiedzonej podświadomością wyłaniają się jednak kształty sugerujące te kojarzone ze światem natury. Artystka w typowy dla siebie sposób przez dziesiątki lat hołdowała obranej drodze artystycznej – jak pisała Agnieszka Kitowska-Łysiak, Rosenstein umieszczała w ramach jednej kompozycji różnorodnego elementy z odmiennych światów: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, ulotnego i uchwytnego.



Erna Rosenstein, Bez tytułu, kolekcja prywatna



24 α

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

"Wymowne ślady", 1956

olej/piótno, 98 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska | [dane adresowe] | tytuł: "Wymowne ślady" | 115 x 98 | 56 r.'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

12 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

Jadwiga Maziarska. Wystawa obrazów, Kordegarda MKiS, Warszawa, 12-25.11.1957





25 α

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

"Pamiętnik", 1949

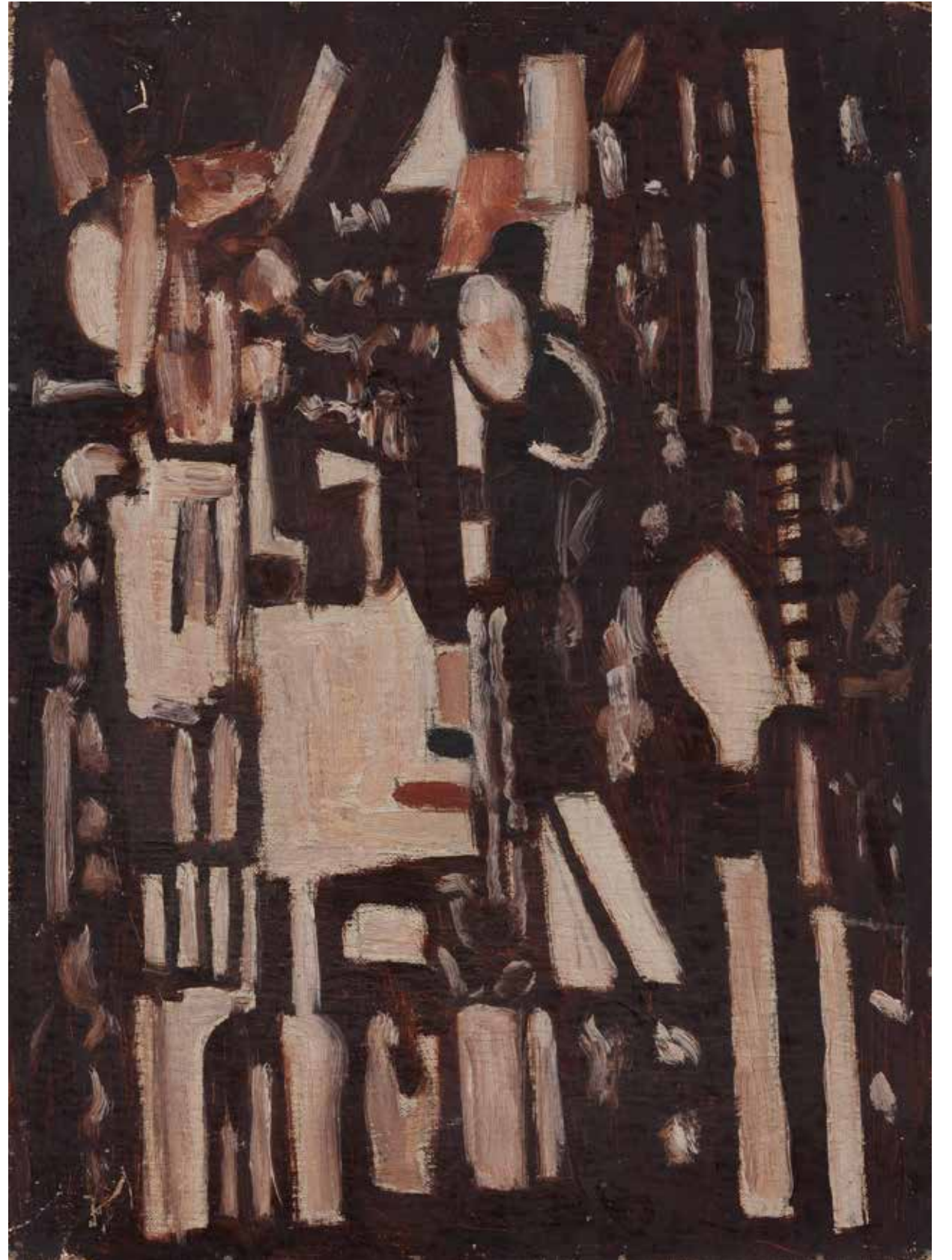
olej/piótno, 53 x 39 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska | [dane adresowe] | tytuł, | "Pamiętnik" 39 x 53 | 49 r.'

estymacja:

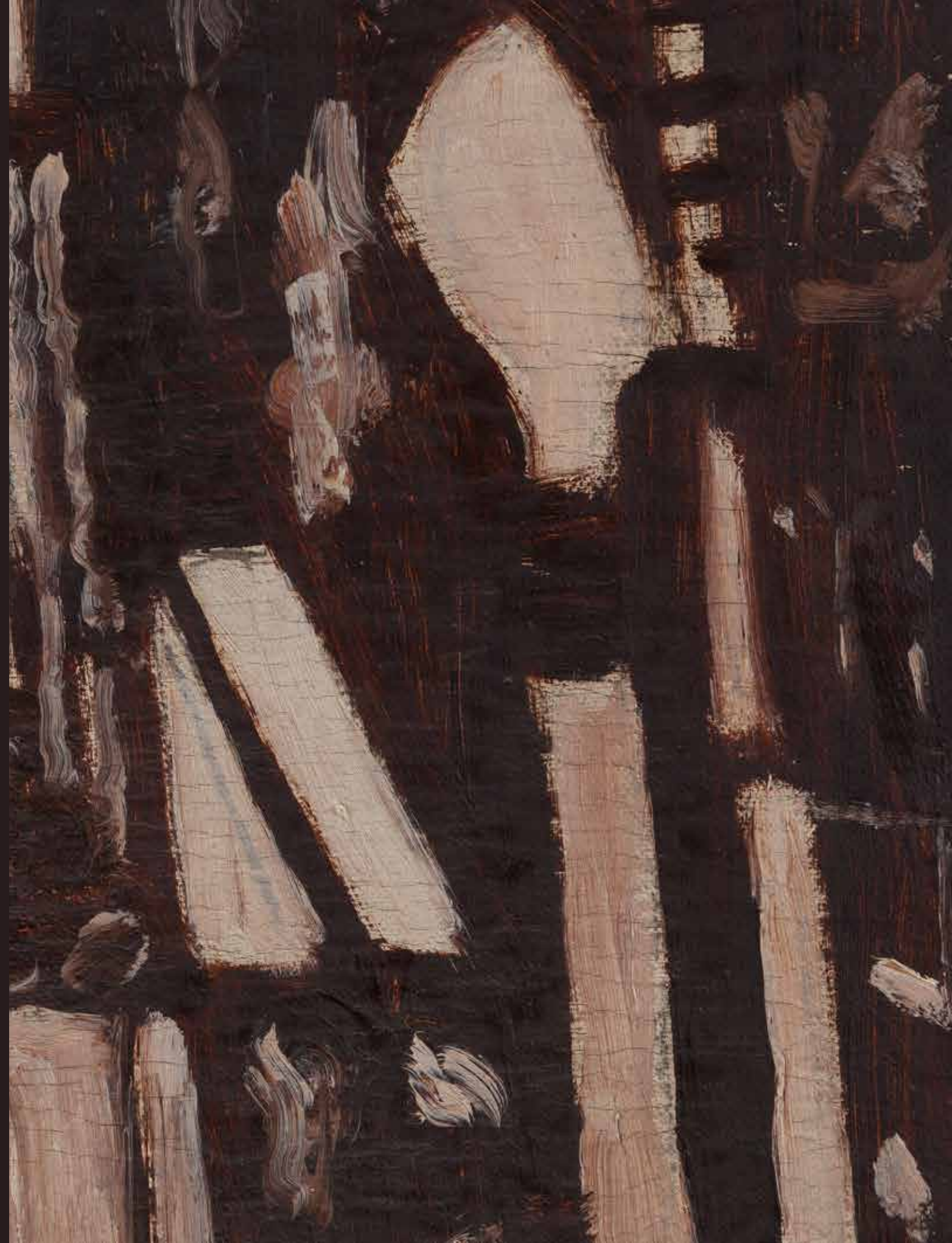
40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR



„MALARSTWO MAZIARSKIEJ 'OBIEKTYWIZUJĄCE TO, CO SUBIEKTYWNE', MIMO IŻ ROZCIĄGNIĘTE NA PRZESTRZENI PONAD 50 LAT, CHARAKTERYZOWAŁA PEWNA NIEZMIENNOŚĆ RELACJI PLASTYCZNYCH POLEGAJĄCA NA PŁYNNYM I JAKBY PULSUJĄCYM ZWIEŁOKROTNIANIU I DOPASOWYWANIU DO SIEBIE PODOBNYCH FORM TWORZĄCYCH OŻYWIONE ROZGAŁĘZIANIA I PLĄTANINY KSZTAŁTÓW, ZGODNE Z 'JAKIMIŚ WEWNĘTRZNYMI REGUŁAMI ISTNIENIA NATURALNYCH ORGANIZMÓW'. W CAŁEJ TWÓRCZOŚCI MAZIARSKIEJ PRZEJAWIAŁ SIĘ PEWIEN BIOMORFIZM MATERII, WIDOCZNY NAJPIERW W WITALNEJ ŚWIETLISTOŚCI KOMPOZYCJI BARWNYCH Z PRZEŁOMU LAT CZTERDZIESTYCH I PIĘĆDZIESIĄTYCH, PÓŹNIEJ W KONSTRUKCJI CIELESNEJ MATOWOŚCI POWIERZCHNI POKRYWANYCH WOSKIEM (LATA SZEŚĆDZIESIĄTE), A WRESZCIE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH, W 'ODKRYWANYCH I KONSERWOWANYCH ŚLADACH' RĘKI WYCIERAJĄCEJ UMAZANY PĘDZEL LUB W 'ABSTRAKCJI PRZESTWORZY' LUDZKIEJ WYOBRAŹNI ODCIŚNIE- TYCH W FARBIE. ZAINTERESOWANIE W MALARSTWIE TAK ROZUMIANĄ ZMYSŁOWĄ MATERIAŁ, WYJAŚNIAŁA MAZIARSKA, SPOWODOWAŁO 'SZUKANIE POWODÓW JEJ ISTNIENIA, CO INSPIROWAŁO DO POSZUKI- WANIA RÓWNIE GŁĘBOKO UMIESZCZONYCH MOTYWACJI W SOBIE SAMEJ, A W NASTĘPSTWIE - DO AUTONOMICZNEGO DZIAŁANIA”.

ANDRZEJ TUROWSKI



26 α

JADWIGA MAZIARSKA

1913–2003

"No 6", 1976

akryl, olej/piótno, 75 x 54 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'No 6. | Jadwiga Maziarska | Kraków Pologne | 1976 r. | 75 cm x 54 cm.'
na odwrociu numer inwentarzowy

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Józefa Chrobaka, Kraków
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jadwiga Maziarska, wystawa indywidualna, Galeria Pawilon, Kraków, grudzień 1976 – styczeń 1977



PROSTOTA W ROZMAITOŚCI



Jadwiga Maziarska, Kompozycja, 1980, kolekcja prywatna



Jadwiga Maziarska, „Informacja”, 1980, kolekcja prywatna

Maziarska była wybitną prekursorką i przedstawicielką malarstwa materii w Polsce. W 1957 została członkinią–założycielką II Grupy Krakowskiej. Brała udział w trzech Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948–49, Warszawa 1957 i 1959). W swoje karierze współpracowała m.in. z Galerie Stadler i Galerie Louise Leiris w Paryżu. W 2001 roku otrzymała nagrodę im. Jana Cybisa. Artystyczna droga, którą przebyła Maziarska, dowodzi, iż wciąż eksperymentowała ze strukturą dzieła sztuki i jego problematyką. Początkowo artystka skupiła się na nakładaniu na płótno grubych warstw pigmentu. Pod koniec lat 40. stworzyła swoją pierwszą aplikację – pracę z różnokolorowych fragmentów materiałów o nieregularnych kształtach oraz tkanin o zaskakujących splotkach. Następnym krokiem były eksperymenty z nowatorską metodą malarską, w której łączyła farby ze stearyną. W latach 70. skupiła się na jednolitych fakturowo i ograniczonych kolorystycznie kompozycjach, aby w latach 90. zwrócić się stronę mniej rygorystycznych jaskrawych zestawień kolorystycznych na swoich płótnach. Artystka była prawdziwą pionierką ówczesnego polskiego środowiska artystycznego. Była nie tylko pierwszą w Polsce artystką, która zajmowała się malarstwem materii, ale jej osiągnięcie polegało także na tym, że do tej formy wypowiedzi malarskiej doszła absolutnie samodzielnie. W przeciwieństwie do wielu twórców ze środowiska krakowskiego artystka nie była zafascynowana surrealizmem, ale konsekwentnie zgłębiała zagadnienia materii. Nowatorstwo Maziarskiej nie zostało jednak należycie docenione przez ówczesnych krytyków sztuki. Dopiero po latach historycy sztuki dostrzegli zbieżność działań artystycznych Maziarskiej z ówczesnymi próbami podejmowanymi przez artystów zachodnioeuropejskich, takich jak Jean Dubuffet, Jean Fautrier czy Serge Poliakoff. Z perspektywy środowiskowej, ale także ogólnopolskiej, twórczość Maziarskiej była szczególnie oryginalna. Prezentowana praca jest reprezentacyjna dla twórczości Maziarskiej z lat 70. Było to okres, gdy artystka stworzyła serię dzieł o zawężonej kolory-

ście i jednolitej fakturze. Powstałe w tym czasie kompozycje to prawie monochromatyczne, akrylowe realizacje prezentujące sploty i pulsowanie niewielkich elementów. Najczęściej przybierają one formę nitek, kresek, kropek czy wiązek. Te składowe elementy sprawiają wrażenie wielokrotnie powielonych, a następnie ułożonych w szeregi oraz rzędy. Maziarska w tworzeniu kompozycji z tego okresu inspirowała się fotografią mikroskopową minerałów, a także tkanek roślinnych i krwionośnych. Jak opisuje kompozycje Andrzej Kostołowski: „można byłoby zauważyć do pewnego stopnia gry narracyjne form, które malowane są z wielką lekkością drobnymi pociągnięciami pędzla. I już bylibyśmy skłonni dopatrzeć się w tych dziełach tego lub owego skojarzenia, gdyby nie to, że każdy obraz zbija jakby świat poprzedniego swą innością. Prostota w rozmaitości” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 10). „Kompozycje” sprawiają wrażenie schematów istniejących w świecie natury, których pochodzenie jest bardzo trudne do określenia. Uderza jednak po mistrzowsku oddana elastyczność, płynność i rytmiczność właściwa formom kształtowanym przez naturę. Każdy z przedstawionych elementów jest częścią większej całości i płynnie się w nią wpasowuje. Jak opowiada o swojej sztuce sama autorka: „Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu, z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne, zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 52–53).



27 α

JERZY ROSOŁOWICZ

1928–1982

"Układ form alfa II", 1964–65

masa plastyczna, olej/deska, 58 x 76 cm

na odwrociu nalepka wystawowa Galerii Współczesnej w Warszawie oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

17 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Rosołowicz, Muzeum Śląskie, Wrocław, grudzień 1965–styczeń 1966

Wystawa obrazów Jerzego Rosołowicza oraz rzeźb i rysunków Adolfa Ryszki, Galeria Współczesna, Warszawa, 10.02–8.03.1966

Jerzy Rosołowicz 1928–1982. Wystawa retrospektywna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa,

16.12.1994–26.02.1995

LITERATURA:

Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1965, poz. kat. 87

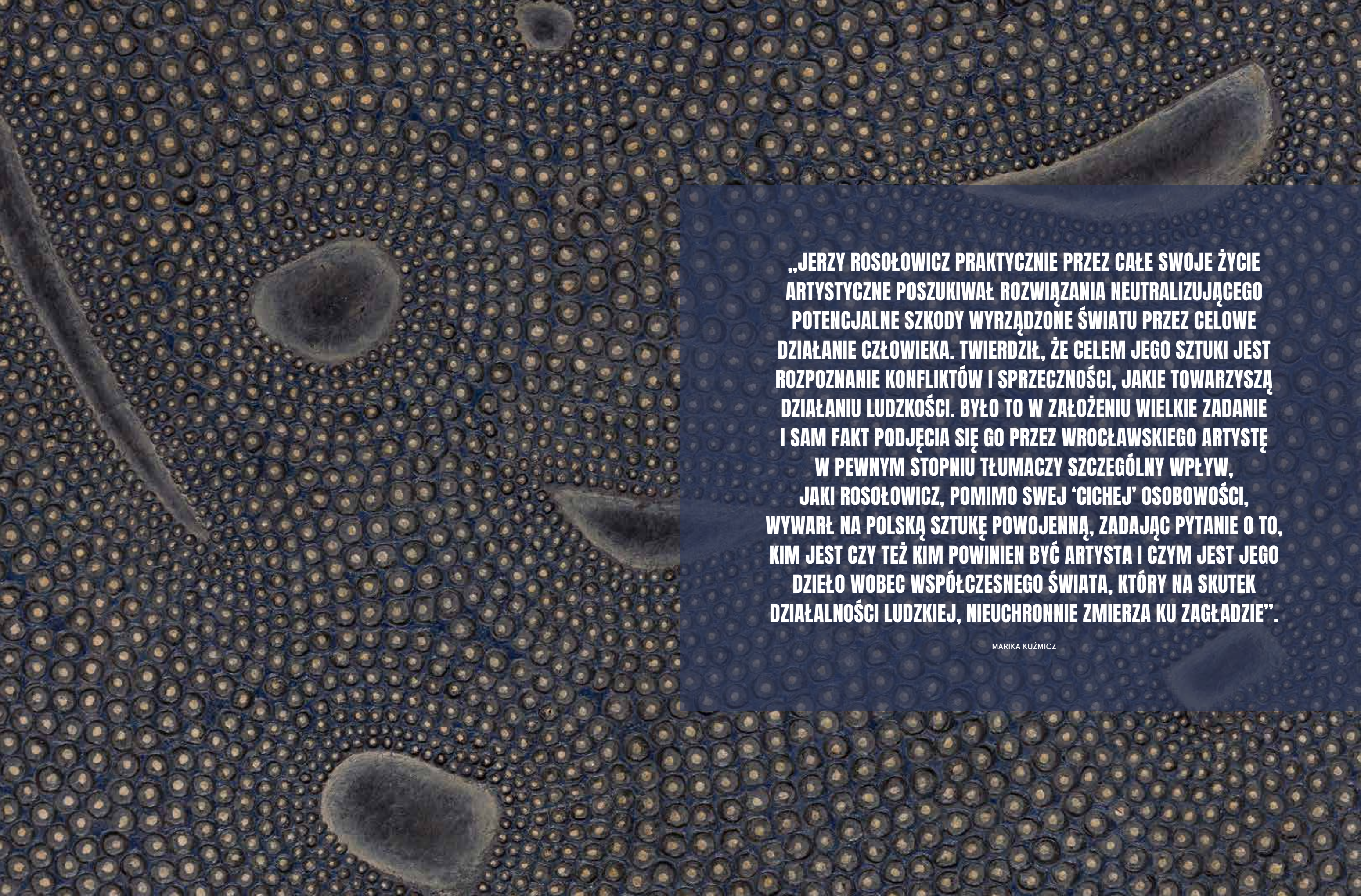
Jerzy Rosołowicz. Malarstwo, Adolf Ryszka. Rzeźba, rysunek, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa 1966, nlb. (spis)

Jerzy Rosołowicz 1928–1982. Wystawa retrospektywna, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,

red. Ewa Gorządek, Warszawa 1995, s. 33 (il.)

Rosołowicz – sztuka naturalnie kształtowana, „Życie Warszawy”, nr 11, 1995 (il.)





„JERZY ROSOŁOWICZ PRAKTYCZNIE PRZEZ CAŁE SWOJE ŻYCIE ARTYSTYCZNE POSZUKIWAŁ ROZWIĄZANIA NEUTRALIZUJĄCEGO POTENCJALNE SZKODY WYRZĄDZONE ŚWIATU PRZEZ CELOWE DZIAŁANIE CZŁOWIEKA. TWIERDZIŁ, ŻE CELEM JEGO SZTUKI JEST ROZPOZNANIE KONFLIKTÓW I SPRZECZNOŚCI, JAKIE TOWARZYSZĄ DZIAŁANIU LUDZKOŚCI. BYŁO TO W ZAŁOŻENIU WIELKIE ZADANIE I SAM FAKT PODJĘCIA SIĘ GO PRZEZ WROCŁAWSKIEGO ARTYSTĘ W PEWNYM STOPNIU TŁUMACZY SZCZEGÓLNY WPŁYW, JAKI ROSOŁOWICZ, POMIMO SWEJ ‘CICHEJ’ OSOBOWOŚCI, WYWARŁ NA POLSKĄ SZTUKĘ POWOJENNĄ, ZADAJĄC PYTANIE O TO, KIM JEST CZY TEŻ KIM POWINIEN BYĆ ARTYSTA I CZYM JEST JEGO DZIEŁO WOBEC WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA, KTÓRY NA SKUTEK DZIAŁALNOŚCI LUDZKIEJ, NIEUCHRONNIE ZMIERZA KU ZAGŁADZIE”.

MARIKA KUŹMICZ



28 α Ω

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Le Rocher", 1968

olej, gwasz, technika własna, żywica/piótno, drewno, 76 x 42 x 12 cm
sygnowany, datowany i opisany w kompozycji: 'leRocher I Kobzdej 68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej
1968 I "leRocher I vert"'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

17 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Theodora Ahrenberga

kolekcja prywatna, Szwajcaria

„W mojej pracy jestem nowym człowiekiem stojącym w obliczu nowego świata. Odczuwam potrzebę postrzegania i pogłębiania mojej domeny. Nie jestem abstrakcjonistą. Nie montuje form. Dla mnie malarstwo nie polega ani na jakimś wzorze chemicznym, ani na określonych regułach gry. Nie kalkuluję. Tworzę swój świat, konkretny świat, który odczuwam bardzo głęboko. Stąd moje pejzaże, moi ludzie, moje problemy, moje trudności”.

Aleksander Kobzdej





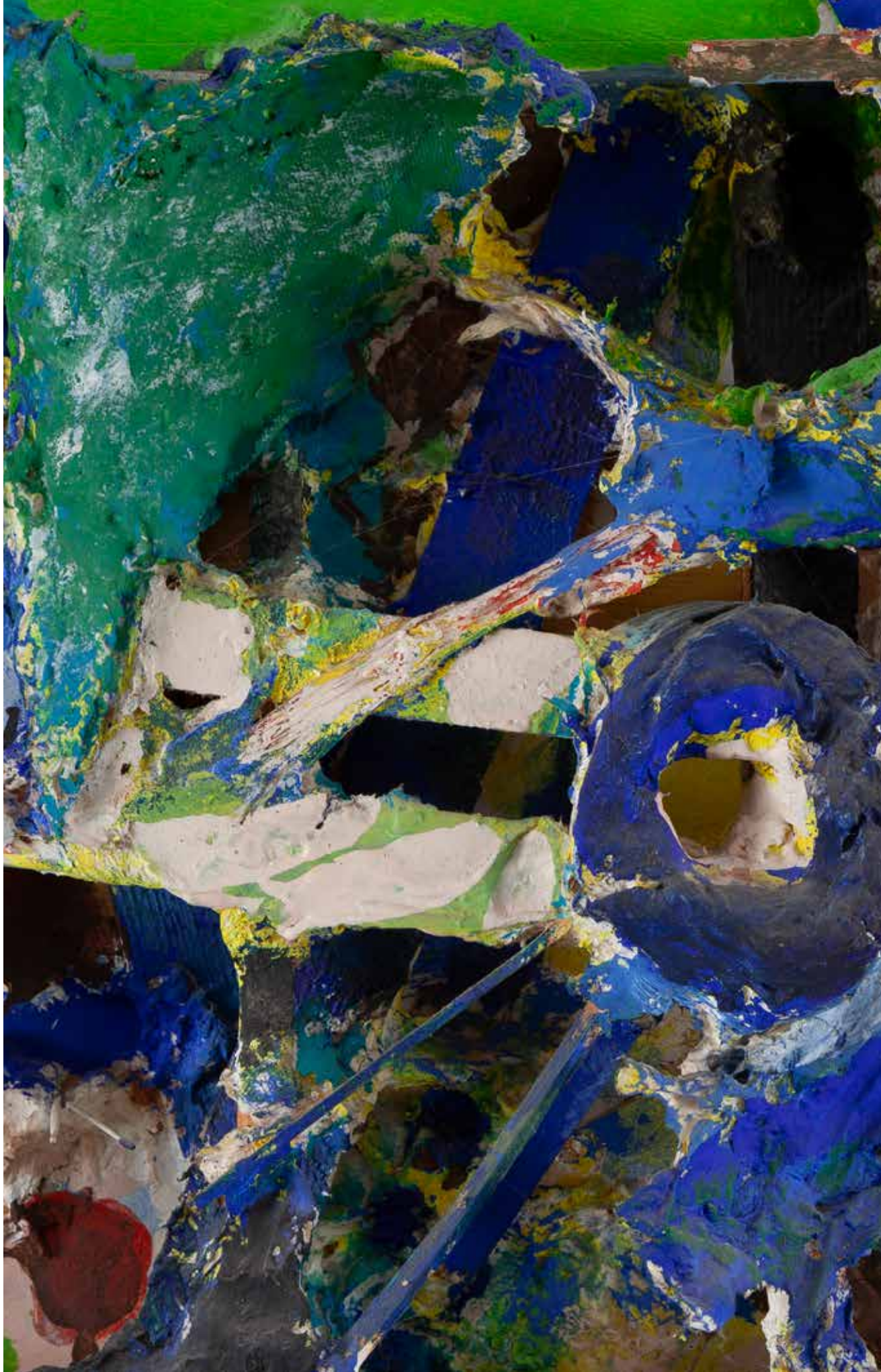
Aleksander Kobzdej, „Chexbres IV”, 1968, kolekcja prywatna



Aleksander Kobzdej, „Pionowe wgłębienie w ciepłej szarości”, 1967, kolekcja prywatna



Aleksander Kobzdej, „Szczelina w bieli” z cyklu „Szczeliny”, 1967, kolekcja prywatna



„WYŁĄŻĄCA” PULSUJĄCA ENERGIA

Jerzy Stajuda we wstępie do katalogu jednej z wystaw Aleksandra Kobzdeja zwrócił uwagę na szczególną konsternację, jakiej doświadczył wobec pierwszych prac z cyklu „Szczeliny”: „Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz przeskakuje iskra. Wydaje się, że pasja wychwytywania takich momentów determinuje rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjonalizacji, nie chcą się w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać”. (Jerzy Stajuda, Aleksander Kobzdej, [w:] Aleksander Kobzej, kat. wyst., Zachęta, Warszawa, 1969, nlb). To właśnie cykl „Szczeliny” ukierunkował działania Kobzdeja w stronę połączenia malarstwa i reliefu z naciskiem na różnorodne warstwy wydobywane fakturą farby. Z obrazów tych wydobywa się szczególna pulsująca energia, która przełamuje płaszczyzny koloru. Występujące w obrębie ich kompozycji elementy wykonane z siatki drucianej i masy papierowej przypominają w swej formie i kolorystyce wnętrzości zwierzęce. Szczególnie charakterystyczne dla wszystkich obrazów z serii „Szczeliny” jest wręcz „wyłążenie” tych form ze szczeliny wraz z zachodzeniem na powierzchnie obu prostokątnych obszarów ją tworzących.

Wraz ze „Szczelinami” Kobzdej zaczął coraz bardziej odchodzić od nadawania obrazom jakichkolwiek znaczeń. Wraz z analizą ich struktury dąży do podkreślenia materialnego statusu dzieła sztuki i rangi samej farby go współtworzącej. Za podłoże postawy artystycznej Kobzdeja posłużyła mu fascynacja chińską kaligrafią, sztuką buddyjskich świętyń i duchowością Dalekiego Wschodu, która to pozostała z nim do końca. Szczególne wpływy można odnaleźć w niezwykle oryginalnym połączeniu kaligraficznego i ekspresyjnego gestu artystycznego z bardziej powściągliwym całościowym układem jego kompozycji. Pewną ścieżkę, którą podąży Kobzdej w swoich pracach z 2 połowy lat 60. i 70., przewidział już Mieczysław Porębski w 1961: „Kobzdej ma odwagę zmieniania się i z różnych stron różne o to do niego zgłaszano pretensje. Chciano go widzieć modernistą, realistą, kolorystą. Prawdę mówiąc, jest jednym, i drugim, i trzecim. Ma nowoczesne poczucie aktualizmu, realistyczne poczucie przedmiotowego konkretności, wziętą ze szkoły koloryzmu wrażliwość na malarski efekt materii. Nie dbając o kolejne etykiety, pracuje etapami, z których każdy wiele za sobą zostawia, ale i wiele zdobywa. Umie niezmordowanie ponawiać ryzyko kształtowania odpornej materii, odnajdywania w niej coraz nowych możliwości. (...) Tworzy kolejne przedmioty, każdy mocno osadzony w zamykającym go prostokącie, żarzący się własnym światłem uwiecznionym w drobinach materii, osobny. (...) Uderza w nich zdecydowany wzrost zaufania do podstawowego malarskiego tworzywa – do żywiołu farby, który może stać się wszystkim. Wypróbowany w wielu sytuacjach, rozmierny w wielu możliwych zastosowaniach, żywioł ten zyskuje teraz pełną autonomię, staje się jedynym, całkowicie sobie wystarczającym środkiem artystycznego wyrazu”. (Mieczysław Porębski, wstęp do katalogu, wystawa indywidualna Aleksandra Kobzdeja, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1961, nlb).

29 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Niespokojna przestrzeń nr 1", 1970

akryl, masa z papieru i poliestru, siatka metalowa/płótno, 111 x 79 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej 1970 | Niespokojna przestrzeń | NR1 | 111x79'
na odwrociu nalepka z DESA Works of Modern Art w języku niemieckim oraz wskazówka montażowa

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

„Aleksander Kobzdej. Ölbilder – Zeichnungen 1969-1971”, Rathaus Charlottenburg, Berlin, 7-28.08.1971

LITERATURA:

Aleksander Kobzdej, katalog wystawy, Salon Wystawowy Marchand, Warszawa 2013, poz. kat. 12, ss. 30, 31, okładka katalogu (il.)

„Dawniej podglądałem stare tkaniny, zatrzymywały mnie widoki niszczących ścian domów. Teraz bliskie mi się stały jarmarczne wyroby malowane anilinowymi farbami. Dążąc do większej zwartości obiektu, formy plastyczne między płaszczyznami stały się bardziej proste. Zdominowały w kolejności sąsiedztwo, by wreszcie uwolnić się od niego. Powstał w ten sposób obiekt przestrzenny jednorodny. Użyta siatka metalowa jest posłuszna, ale staram się uszanować jej naturę. Relief, uwięziony w żywicy poliestrowej, pokryty warstwami cienkiego papieru, jest sprężysty, ale się nie odkształca”.

Aleksander Kobzdej



ROZWIANA TKANINA MATERII MALARSKIEJ

Szeroko rozumiane polskie malarstwo materii przez wielu badaczy jest utożsamiane z przemianami związanymi z odwilżą twórczości „nowoczesnej” oraz włączaniem go w obszar abstrakcji informel, uznawanej za główny kierunek działań podejmowanych przez ówczesnych twórców. Wśród nich, obok Aleksandra Kobzdeja, komplikującego fakturę swoich obrazów i zbliżającego je do miana sztuki innej (z fr. *aur autre*), można wymienić Tadeusza Kantora wykorzystującego materię malarską, łącząc ją z kłębio-nymi, nawarstwianymi fragmentami płótna i tkanin do zaakcentowania artystycznego gestu. Warto tu również zwrócić uwagę na twórczość Jana Lebensteina, która to kojarzona z „figurami osiowymi”, wykorzystującymi grubo kładzioną i różnorodnie opracowaną farbą, jest określana mianem klasycznej formuły malarstwa materii.

Obraz „Niespokojna Przestrzeń” należy do ostatniego cyklu Aleksandra Kobzdeja za-tytułowanego „Hors cadre”, na który składa się około 70 prac powstałych od 1969 aż do końca życia artysty. Wraz z doświadczeniem wypracowanym w ramach wcześ-niejszych prac z serii „Szczeliny”, eksperymenty podejmowane w medium reliefu znalazły swój najpełniejszy wyraz również w prezentowanej pracy. Kompozycja obrazu zdaje się spójna z jego tytułem „Niespokojna Przestrzeń”, gdzie materia malarska wręcz wygina się, przywodząc na myśl skojarzenia z rozwianą tkaniną. Wraz z ukształtowaną w efekcie formą w obrębie masy z papieru i poliestru, Kobzdej przekracza granice tradycyjnie rozumianego malarstwa. Z jednej strony zbliża się tu do form prze-strzennych, a z drugiej zachowuje wartości stricte malarskie, takie jak wielowalorowa barwa. W toku ewolucji prace z serii „Hors cadre” przyjmują formę trójwymiarowych konstrukcji, swobodnie modelowanych z plastycznej masy papierowej, nanoszonej na nieocynkowaną metalową siatkę, która często w naturalny sposób przebarwiała warstwę malarską. Następnie wyprofilowaną siatkę artysta pokrywał laminatem poliestro-wo-celulozowym, na który nakładał wierzchnie warstwy gwaszu. Efekt powiewającego na wietrze materiału był uzyskiwany poprzez połączenie kilku odcieni tego samego koloru i rozświetlania ich odcieniami szarości i bieli. Na dodatkowych właściwościach rzeźbiarskich zyskiwały dzieła wraz z zachowaną w obrębie ich kompozycji chropowa-tą surowością niezabezpieczonego płótna.

Nazwa cyklu „Hors cadre”, w przełożeniu z języka francuskiego oznacza „poza ramą”. Zatem jak tytuł serii wskazuje, dzieła te nie mają ram, a ich funkcję nośną zastępuje metalowa siatka. Zabieg ten był wykorzystywany we wcześniejszych pracach Kobzde-jach, takich jak na przykład w dziełach tworzących serię „Wgłębienia”, w których to artysta wykorzystywał drucianą siatkę do mocowania listewek i deseczek służących formowaniu przestrzennego podobrazia. W efekcie całokształt twórczości Kobzdeja jest wyrazem niezwykle wysublimowanego sposobu wypowiedzi artystycznej, zawiera-jącej w sobie treści związane ze światem materialnym i metafizycznym.



Aleksander Kobzdej, „Hors Cadre No. 60”, 1970, kolekcja prywatna



Aleksander Kobzdej, „Hors Cadre”, 1971, kolekcja prywatna

30 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Połknięte światło", 1960

kolaż tekstylny, olej/plótno, 129 x 84 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1960'
opisany oraz na blejtramie: "'Połknięte światło'"

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

„Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią”, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Hôtel de Saxe, Warszawa, 26.10-22.12.2002

„Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią”, Pałac Larischa, Kraków, 8.01-28.02.2003

LITERATURA:

Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, katalog wystawy, Kraków-Warszawa, 2002, s. 197 (il.)





31 α

MARIA ANTO

1937-2007

"Plaża", 1975

olej/piótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'MariaAnto1975'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Maria Anto 1975 I 652'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'MARIA ANTO 1975 "PLAŻA" 50x70'

estymacja:

30 000 – 60 000 PLN

7 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Obraz wie, co mu się ode mnie należy. Ale potem, gdy on zaczyna żyć własnym życiem – ja stanowczo oczekuję od niego czegoś dla siebie. To się mnie należy. Więc się nie ‘utożsamiam’, tylko siedzę naprzeciw niego z pytaniami (których nikt z zewnątrz nie zada, bo się tego po prostu nie robi) z pewnym zamętem i nadzieją, że się wszystko wyjaśni. Jakby nie był mój”.

Maria Anto





Maria Anto, „Kuznica na Helu” z serii „Plaża”, kolekcja prywatna



Maria Anto, „Powrót”, 1967, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Maria Anto, „Spacer wieczorem”, 1972, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

INTYMNY ZAPIS MAGICZNEJ PRZESTRZENI

Maria Anto, była malarką o niezwykle wrażliwości i unikalnym języku artystycznym, który wypracowała niezależnie od dominujących nurtów swojej epoki. Choć często zestawiano jej twórczość z surrealizmem, sama artystka nie chciała ograniczać się do jednej kategorii stylistycznej. Jej obrazy pełne są baśniowej atmosfery i sennej aury, a fantastyczne istoty, takie jak jedno-rożce czy hybrydy, odzwierciedlają bogactwo jej wyobraźni.

Twórczość Anto zawierała również elementy autobiograficzne — doświadczenia wojenne, które artystka przeżyła, przenikały do jej dzieł, szczególnie na poziomie emocjonalnym. Jak sama podkreślała, malarstwo było dla niej wyrazem intuicji i osobistej ekspresji, a nie próbą dostosowania się do współczesnych prądów artystycznych. Ta niezależność była kluczowa dla jej pracy i stała się jednym z wyznaczników jej unikalnego podejścia do sztuki oraz specyficznego rozumienia kobiecości. Malowane przez nią pejzaże były dalekie od realizmu; tworzyły magiczną przestrzeń, pełną osobistych narracji i harmonii między człowiekiem a naturą.

Obraz „Plaża” z 1975 jest przykładem dojrzałego stylu Anto, w którym połączyła elementy realizmu z baśniową symboliką i metaforą. Tego rodzaju prace cechują się bogactwem symboli oraz subtelnych emocjonalnych odniesień, które artystka wyrażała poprzez kolory oraz oniryczną scenografię. Fascynacja literaturą i poezją, tak ważna w życiu artystki, również miała odbicie w jej obrazach, co sama Anto wielokrotnie podkreślała.

W latach 70. styl malarki przeszedł ewolucję — mimo odrzucenia zasad realistycznej perspektywy i światłocienia, Anto osiągnęła harmonię dzięki płaskiej kompozycji, intensywnej kolorystyce i wyrazistym konturom, nadającym jej dziełom niepowtarzalny charakter. Postacie na jej obrazach, często zamyslane i melancholijne, odznaczają się głębią psychologiczną, która otwiera przed widzem świat subtelnych emocji.

Obrazy Marii Anto nie tylko urzekają wizualnie, ale stanowią również intymny zapis fascynacji artystki literaturą i poezją. „Plaża” doskonale oddaje tę symbiozę: pejzaż przekształcony w magiczną przestrzeń, w której człowiek wchodzi w wyjątkowy, niemal mistyczny dialog z naturą.



32 α Ω

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

"Clown", 1960

olej/piótno, 162 x 132 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Marian 60'

opisany na krośnię malarskim: 'MARYAN 016 VENDU | AHRENBURG | STOKHOLM'

nalepka z opisem pracy na krośnię malarskim

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

58 000 - 82 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Theodora Ahrenberga

kolekcja prywatna, Szwajcaria



**„MÓWIŁ GŁOSEM MAMY, OJCA,
BRATA I SIOSTRY. BYŁ NIMI
NA PRZEMIAN. PŁAKAŁ, ŚMIAŁ SIĘ,
A GŁÓWNIĘ WRZESZCZAŁ. BIŁ SIĘ Z NIMI.
Z RODZINNEGO DOMU WYPROWADZAŁ SIĘ
DO OBOZU. ALBO DO GETTA.
BYŁ ESESMANEM I WIĘŹNIEM. WYŁ.
Z OBOZU WRACAŁ DO DOMU. ZNÓW BYŁ
SWOJĄ MAMĄ, OJCEM, BRATEM
I SIOSTRĄ. BYŁ RAZ TU, RAZ TAM.
WE WŁASNYM, WEWNĘTRZNYM
OBOZIE KONCENTRACYJNYM”.**

EWA ANDRZEJEWSKA



33 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Bez tytułu, 1956

olej/ płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Marian 56'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

21 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Paryż

kolekcja prywatna, Francja





TRAUMA HOLOCAUSTU

Prezentowany obraz należy do serii wczesnych dzieł Pinchasa Bursteina, powstałych wkrótce po jego wyjeździe do Francji w 1950. To właśnie tu rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu w pracowni Fernanda Légera. W 1952 miała miejsce jego pierwsza wystawa w paryskiej galerii Bretau, a od 1956 nawiązał stałą współpracę z Galerie de France. Na ten rok przypada również powstanie omawianego obrazu, wpisującego się swoją totemiczną i kubistyczną stylistyką w najwcześniejsze prace artysty jeszcze z okresu jego studiów w New Bezalel School of Art and Design w Jerozolimie. Wkrótce, w 1959, Maryan otrzymał nagrodę krytyków sztuki na Biennale Sztuki w Paryżu. Rok później szczególne uznanie przyniosła artyście wystawa jego prac „Paintings, Pastels and Drawings” w Andre Emmerich Gallery w Nowym Jorku, zainicjowana jeszcze wcześniej w Galerie de France.

Sztukę naznaczoną nieustannym zmaganiem się z traumą holocaustu Maryan przełamywał swymi niezwykle oryginalnymi formami bliskimi kreskówkowym i groteskowym postaciom. Obrazy artysty, choć najczęściej są interpretowane jako jego odpowiedź na doświadczoną osobistą historię związaną z holocaustem, mogą być również odczytywane przez pryzmat niezwykle silnej medytacji nad kondycją człowieka pozostającego pod presją nieustannego stanu wojny, rosnącej przestępczości, a także obecności skrajnej przemocy. Jednak niezwykle trudne może być oddzielenie sztuki Maryana od doświadczeń jego pobytu w rozmaitych gettach, ocalenia z Auschwitz jako jedyne go członka swojej rodziny, a finalnie amputacji nogi na skutek nabytej gangreny w obozie zagłady. Niepełnosprawne ciało artysty pozostało tym samym pewnym nośnikiem znaczeń tworzenia i niszczenia świata, a przekaz ten z odpowiednią intensywnością odciska swe piętno w jego całej twórczości. Histerycznym i spazmatycznym postaciom na obrazach Maryana pozostają z kolei do dyspozycji już krew, mocz, odchody, ślina i wymioty, aby wyrazić to, przez co przeszli i przez co nadal przechodzą.

Osobiste doświadczenia wojny, przemocy, rasizmu i straty szczególnie wyczuły Maryana na liczne scenariusze, jakie może przynieść życie. Wykorzystując różne techniki i media, artysta próbował wyrazić absurd, daremność, przerażenie, zniekształcenie i odrazę wobec tego, czego doświadczył i co jeszcze może zostawić za sobą. Pozostając wyobcowanym, z różną intensywnością podejmował temat wielokierunkowej pamięci, a wykorzystując różnorodne media, stworzył unikalny zapis świadka historii. Szerokie spektrum twórczości Maryana zostało odkryte w Polsce dopiero w 2009 przez Krzysztofa Bojarczyka. Założone przez niego Stowarzyszenie Maryan pozwala na pogłębianie wiedzy o tym niezwykłym artyście. Z kolei Anda Rottenberg w 2012 ukazała działania Maryana w ramach wystawy „Pokój Maryana”, gdzie na potrzeby ekspozycji zostały sprowadzone z jego mieszkania na Manhattanie rodzinne pamiątki przekazane przez jego żonę Annette. Zgromadzone meble, ozdoby i inne wyposażenie odzwierciedlały świat Maryana zamknięty w dziennym pokoju i kliszach z utraconego dzieciństwa. W znacznie szerszym kontekście twórczość Maryana została ukonstytuowana na arenie międzynarodowej, gdzie jego liczne osiągnięcia, wystawy i prace, znajdujące się w zbiorach m.in.: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Musée National, Art Moderne Centre George Pompidou w Paryżu czy też Art Institute of Chicago, uczyniły go jednym z najbardziej rozpoznawalnych na świecie ekspresjonistów i twórców nurtu Nowej Figuracji.



Pinchas Burstein / Maryan, „Bokser”, 1956, kolekcja prywatna



Pinchas Burstein / Maryan, „Personnage”, 1958, kolekcja prywatna

34

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Przełom", 1968

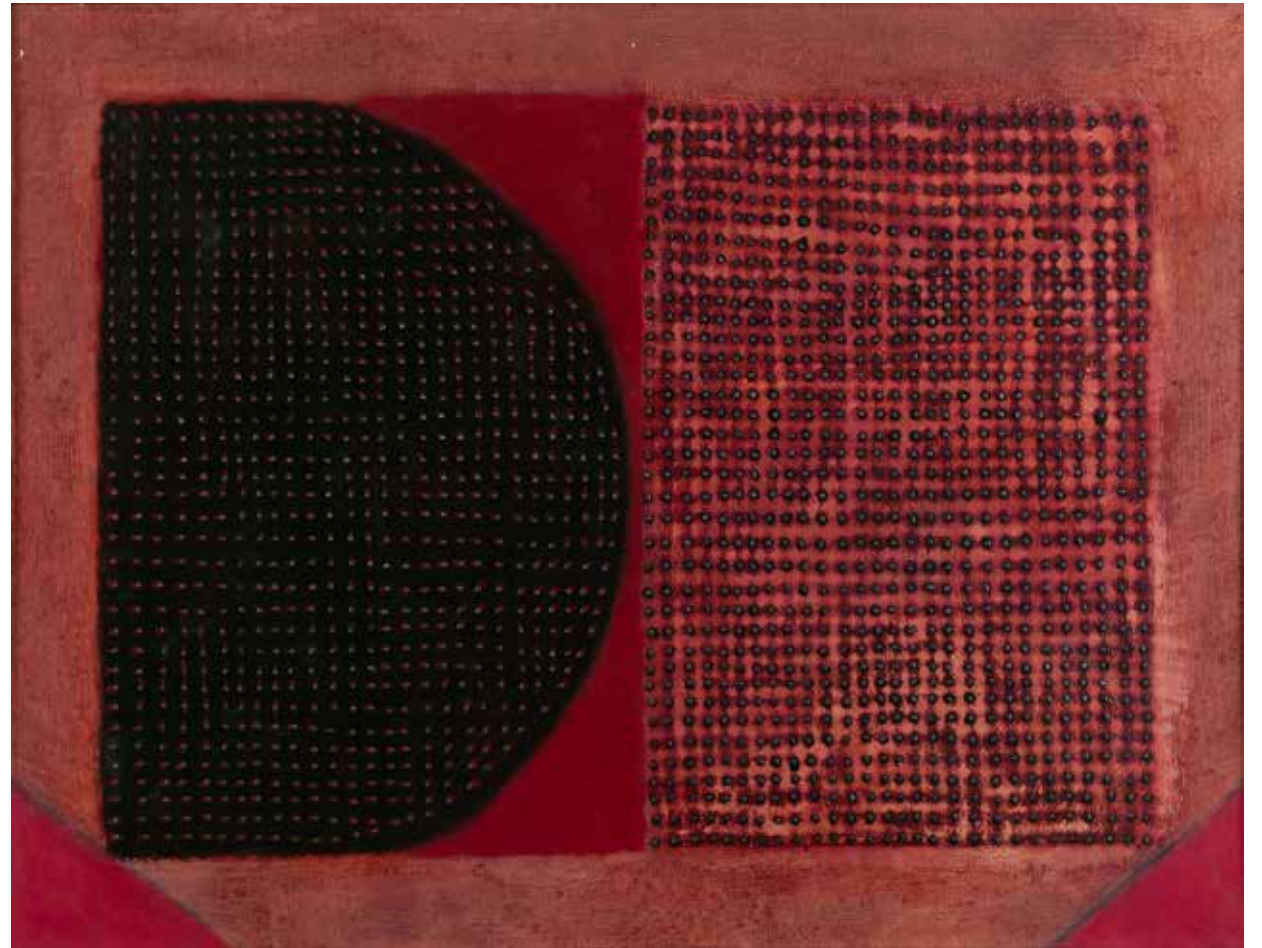
olej/piótno, 100 x 130 cm

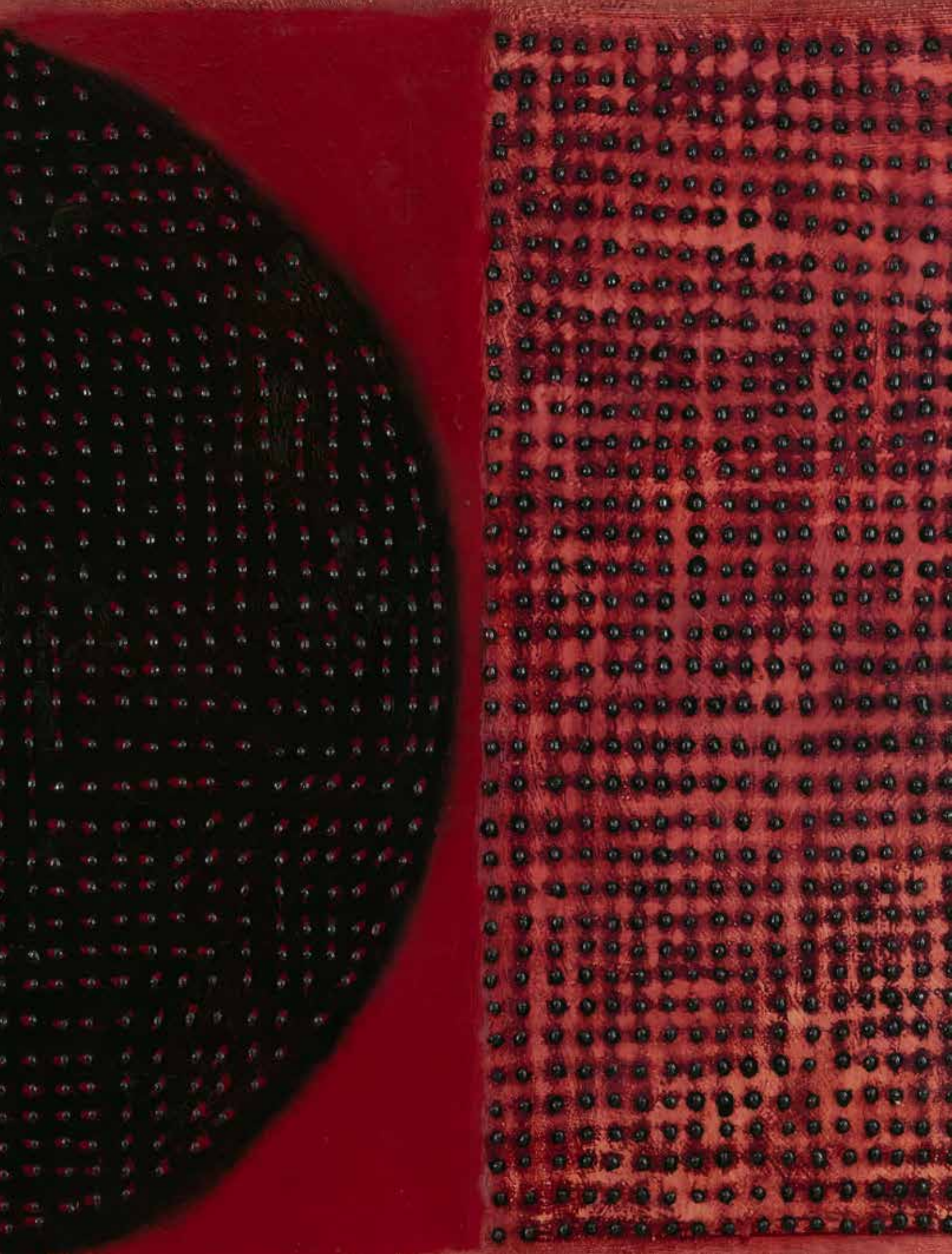
sygnowany, datowany i opisany na krośnię: "'Przełom" 1968 Józef Hałas'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

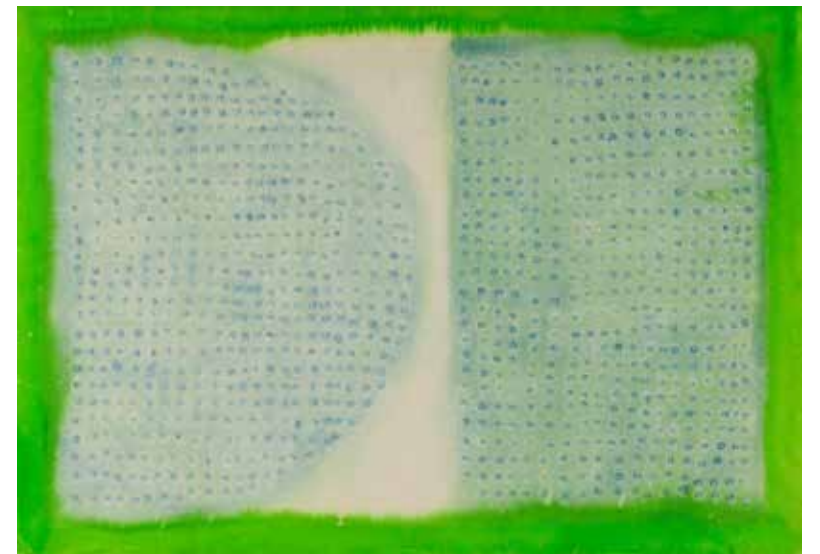




PIĘKNO NIUANSÓW I DETALI



Józef Hałas, z cyklu „Podziały”, 2003, kolekcja prywatna



Józef Hałas, z cyklu „Podziały”, lata 70. XX w., kolekcja prywatna

Obraz „Przełom” jest reprezentatywnym przykładem malarstwa Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych artystów tworzących po wojnie, którego nazwisko wymawia się jednym tchem z Wojciechem Fangorem, Stanisławem Fijałkowskim, Stefanem Gierowskim czy Janem Tarasinem. Jak to często bywa u tego malarza, bezpośrednią inspiracją dla kompozycji była natura. 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 zszywa niebo z ziemią, a co więcej scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią” (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa, [w:] katalog wystawy, Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, mia Art Gallery, Wrocław 2017, s. 5).

Hałas był wielką osobistością wrocławskiego środowiska artystów plastyków. Stworzył swój niepowtarzalny styl oparty na rytmie, geometrii i syntezie. Jego kompozycje, pełne niuansów i wysmakowanych detali, są dowodem głębokiej wrażliwości na kolor i piękno natury. Uniwersalne wartości tego malarstwa przemawiają zarówno do wytrwanych znawców, jak i początkujących miłośników sztuki, którzy dopiero odkrywają arkaana sztuki współczesnej.

Według krytyków sztuka Józefa Hałasa jest wynikiem nie tyle syntezy, co sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa miały zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Mięiste plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody.

35 α

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"M-K", 1998

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'M-K Józef Hałas 1998'

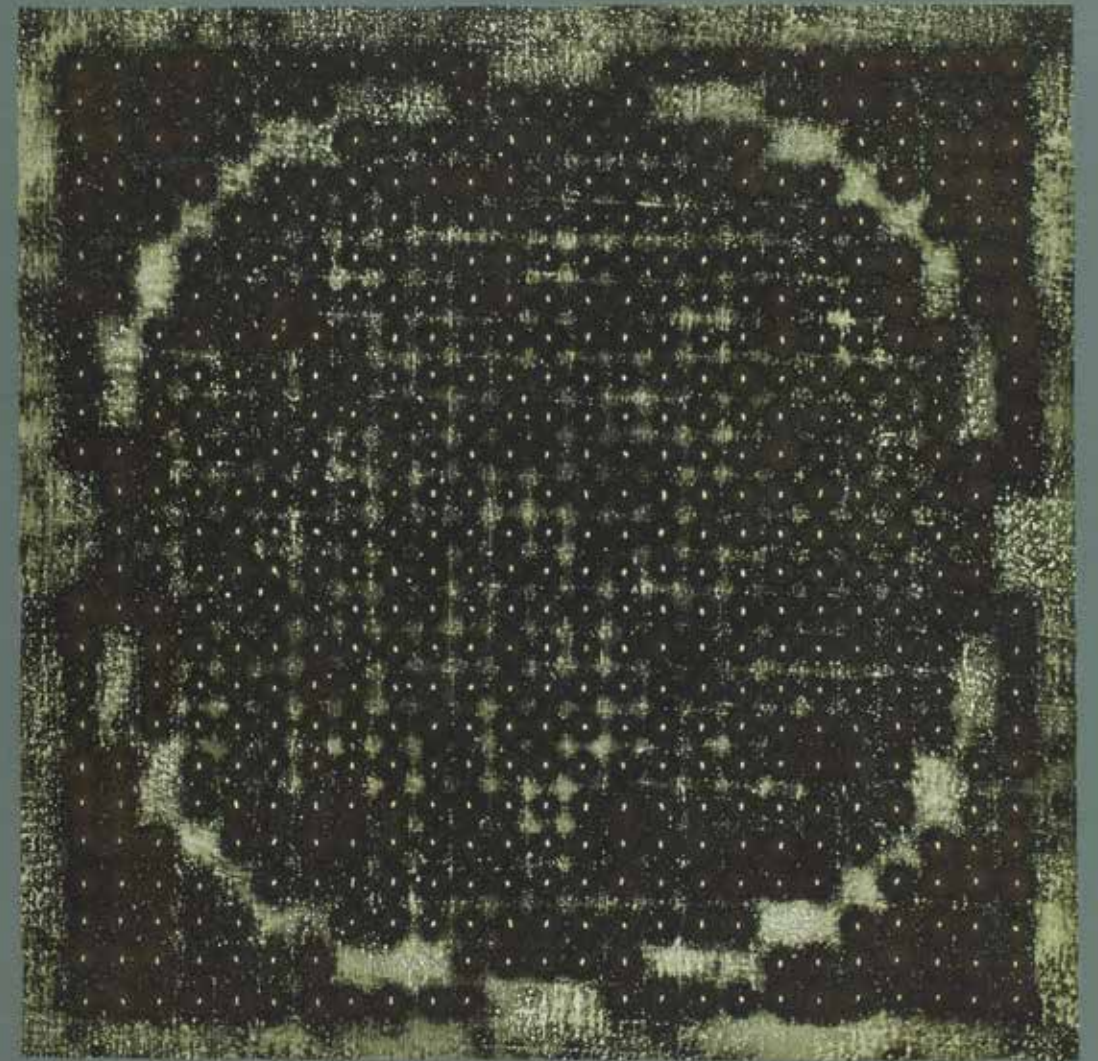
estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław



**„JEDNAK ZMYŚŁOWY ZACHWYT
NAD URODĄ ŚWIATA STANOWI
DLA NIEGO GŁÓWNIĘ INSPIRACJĘ
DO NAMYSŁU NAD MOŻLIWOŚCIAMI
ARTYSTYCZNEGO PRZETWORZENIA
INDYWIDUALNEGO PRZEŻYCIA
W UNIWERSALNE DZIEŁO SZTUKI.
WYCHODZĄC OD OWEGO BEZPOŚREDNIE-
GO DOŻNIANIA, BARDZO SZYBKO
DOCHODZI DO UOGÓLNIENÍ;
JEGO OBRAZY STAJĄ SIĘ
MALARSKIMI ZNAKAMI”**

MAŁGORZATA KITOWSKA-LYSIAK

36 α

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Kompozycja", 1957

olej/płótno, 65 x 90 cm
sygnowany p.g.: 'Marczyński'
nalepka z opisem pracy na blejtramie

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2009

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„5 Pittori Polacchi di'Oggi”, Galleria il Milione, Mediolan

La Loggia, Bolonia

Galleria d'Arte Minerva, Neapol

Palazzo Carignano, Turyn

L'Attico, Rzym, czerwiec-październik 1958

„Adam Marczyński jest przykładem na to, że wielkie szkoły nie wygasają bezpowrotnie, a sztywne podziały historyków są sztuczne (...). Z impresjonizmu wyniósł Marczyński ogromną wiedzę kolorystyczną, zamiłowanie do trudnych i niebanalnych akordów barwnych, a zdobyczą jego doświadczeń graficznych jest nieomylna kreska, którą można oddać lot ptaka. Taka jest dusza jego malarskich poematów: ptasia, roślinna, owadzia. Leży na tych płótnach wielkie łagodne światło odbite w wodzie”.

Zbigniew Herbert



EKSPERYMENT Z GEOMETRIĄ

W barwnych kompozycjach Adama Marczyńskiego można dostrzec początkowe fascynacje artysty zgeometryzowanymi formami kubizmu. Szczególnie w połowie lat 50. zainteresowania te miały przełożenie w jego dziełach opartych na płynnych liniach i intensywnej kolorystyce. Oryginalny styl artysty odnajdywał odzwierciedlenie również w charakterystycznej lirycznej kompozycji opartej na barwnych plamach o nieregularnych kształtach, które wzajemnie się przenikają. Pewne eksperymentowanie z geometrią, zyskujące na konkretnych formach wraz z kolejnymi pracami, zaowocowało pod koniec lat 60. powstaniem najbardziej znanych realizacji w twórczości Marczyńskiego – reliefowych kompozycji z niewielkimi kasetonami.

Postawę twórczą Marczyńskiego ukształtowała również krakowska ASP, gdzie związał się z awangardową I i II Grupą Krakowską. Jednakże mimo licznych głównych kierunków szukał on własnej drogi, łącząc w swojej powojennej twórczości doświadczenia kubistów, ekspresjonistów i surrealistów z polskim koloryzmem. W 1956, wraz ze Zbigniewem Pronaszko, Markiem Włodarskim, Jerzym Nowosielskim, Tadeuszem Dominikiem i Antonim Kenarem reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji 1956, gdzie również na objazdowej wystawie towarzyszącej „5 Pittori Polacchi di’Oggi” był prezentowany omawiany obraz Marczyńskiego. Kilka lat później jego twórczość była promowana podczas Biennale w São Paulo oraz Documentach w Kassel.

Prezentowana „Kompozycja” wpisuje się w szczególną poetykę wczesnych prac Marczyńskiego. Jednolite, pokryte płaską plamą tło w odcieniach zgaszonego różu wypełniają abstrakcyjne, organiczne formy bazujące na kształtach zdeformowanych trójkątów, odcinające się od dalszego planu ciemnym zarysem. Przenikają się one jaśniejszymi plamami w odcieniach ugru, które pomimo braku konturu malarskiego, pozostają w wyrazistym zestawieniu z tonacją tła i pozostałych kształtów. Nieregularne, rozrzucone formy występujące w obrębie prezentowanej kompozycji przypominają świat podwodnej, delikatnie unoszącej się roślinności, pozbawionej obciążeń grawitacyjnych. Występująca we wczesnych pracach Marczyńskiego stylistyka jest porównywalna do aluzyjnych abstrakcji Paula Klee i Joana Miró. Ciekawym uzupełnieniem wczesnych malarskich prac artysty są również jego graficzne monotypie, które pozwalały mu na eksperymentowanie i poszukiwanie nowych wyszukanych rozwiązań formalnych w całej jego twórczości. Ukazane tu poszukiwania Marczyńskiego w obrębie formy i barwy wpisują się w poetycki, liryczny nastrój, pozostający jednak pod kontrolą racjonalnej i logicznej konstrukcji obrazów. Pewne analogie można dostrzec również w twórczości ówczesnych artystów. Najbliższa stylistyce Marczyńskiego była jego koleżanka ze studiów na krakowskiej akademii Maria Jarema. W jej monotypiach również można dostrzec przenikające się, czasem rozmyte formy nadające kompozycjom efekt transparentności. Jednakże dzieła te są bliższe figuracji aniżeli światu przyrody. Innym przykładem twórczości stanowiącej punkt odniesienia do działań Marczyńskiego są wybrane dzieła Romana Owidzkiego, gdzie nieregularne, zgeometryzujące kształty bazują na inspiracjach ekspresjonizmem, surrealizmem i kubizmem.



Adam Marczyński, „Kompozycja abstrakcyjna”, 1952, kolekcja prywatna



Adam Marczyński, Pejzaż, kolekcja prywatna



Adam Marczyński, Abstrakcja, 1958, kolekcja prywatna

37 α Ω

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Kompozycja I x E", 1964

technika mieszana/deska, 110 x 61 cm
zatytułowany i sygnowany na odwrocie
na odwrociu nalepka Desa Works of Modern Art z opisem pracy

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

Bloomfield NJ, USA, 2022

kolekcja prywatna, Polska





38 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Sprzedawca owoców", 1956

olej/ płótno, 112 x 132 cm

sygnowany p.g.: 'T.P.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: "'SPRZEDAWCA OWOCÓW" Teresa Pałowska 56'

estymacja:

100 000 – 180 000 PLN

24 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Warszawa

„Ciągłe żądanie od siebie więcej i magiczny moment, gdy myśl, czy może działanie staje się najbardziej klarowne. A potem walka podporządkowań rygorów formalnych i znaczeniowych. Tym co zajmuje mnie najgłębiej jest postać ludzka. Nie tylko ze względu na bogactwo formy. Sądzę, że właśnie człowiek zawiera najwięcej magii treściowej”.

Teresa Pałowska





Teresa Pagowska, 19.04.1982, fot. Jerzy Łapiński / FOTONOVA

W obrazie „Sprzedawca owoców” Pagowska podkreśla swój szczególny związek ze szkołą sopocką. W latach 1956–64 artystka przeprowadziła się z mężem na Wybrzeże, by objąć stanowisko docenta na Wydziale Malarstwa gdańskiej PWSSP. Współpracowała także z wykładowcą tam Piotrem Potworowskim, z którym dzieliła zainteresowanie zagadnieniem koloru w kompozycji. Wcześniejszą ścieżkę działań Pagowskiej wyznaczył okres jej studiów na poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie studiowała malarstwo i techniki ścienne pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego. W gdańskiej PWSSP Pagowska wykładała w latach 1950–64, po czym przeniosiła się do Warszawy. Prezentowaną pracę wyróżnia wiele znamion typowych dla nowoczesnego, postkapistycznego malarstwa promowanego przez szkołę sopocką. Kształtujące kompozycję nasyczone, kładzione płaszczyznowo barwy, uproszczona „prymitywizująca” budowa brył oraz „odwiłzowy” temat z życia codziennego w niczym nie przypominają późniejszych, szlendarowych prac artystki, w których podstawą i punktem wyjścia są wyabstrahowane z rzeczywistości figury ludzkie.

Pagowska od początku swoich działań zdradzała nieprzeciętną wrażliwość kolorystyczną, na którą najsilniej wpłynęła twórczość Piotra Piotrowskiego. Skupiała się jednak przede wszystkim na postaci ludzkiej, którą uczyniła w latach 60. formą, traktowaną skrótowo, szczególnie poddawaną deformacji. Przeważnie figura kobieca często była ukazywana w nieoczekiwanych, dynamicznych i tanecznych układach. Jednocześnie wraz z kolejnymi pracami Pagowska upraszczała formę postaci, pozbawiając ją indywidualnych rysów i wzmacniając mocną sylwetą. Przez umowność artystka odbierała im jednoznaczny charakter i jednocześnie wzmacniała ich siłę wyrazu operując gwałtownymi spięciami sumarycznych kształtów oraz kontrastami plam jednolitego koloru.

Prezentowany obraz pochodzi z krótkiego okresu fascynacji realizmem magicznym, zanim Pagowska zwróciła się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Pewne niedopowiedzenie widoczne również w ramach kompozycji pracy „Sprzedawca owoców”, rozumiane jako redukcja kształtów, połączone z zaciemnianiem i rozjaśnianiem wybranych partii kompozycji, pozostanie cechą charakterystyczną dla późniejszych dzieł artystki. Powstanie obrazu, przypada na lata 50., będące okresem bardzo intensywnej działalności Pagowskiej i jej zaangażowania w życie artystyczne. W tym czasie można odnotować jej udział w pracach nad odbudową Starego Miasta w Gdańsku (dekoracja fasad dwóch kamienic przy Długim Targu), a także w pracach przy nowych halach w Porcie Gdyni oraz dekoracją sal zamku w Gołuchowie. Rok 1956 to także czas jej zaangażowania w organizację Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, gdzie pełniła funkcję przewodniczącej komitetu organizacyjnego. Również praca i przyjaźń z Piotrem Potworowskim, któremu w 1958 w ramach Festiwalu zorganizowała wystawę, pomogła jej wyzwolić się z konwencji kolorystycznych, których silnym ośrodkiem pozostawała wyżej wspomniana tzw. szkoła sopocka.

NIEPRZECIĘTNA KOLORYSTYKA



39 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

Modelka w pracowni artysty, 1957

olej/piótno, 80 x 100 cm
datowany na odwrociu: '1957'
nalepka z opisem pracy na blejtramie

estymacja:

100 000 - 180 000 PLN

24 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

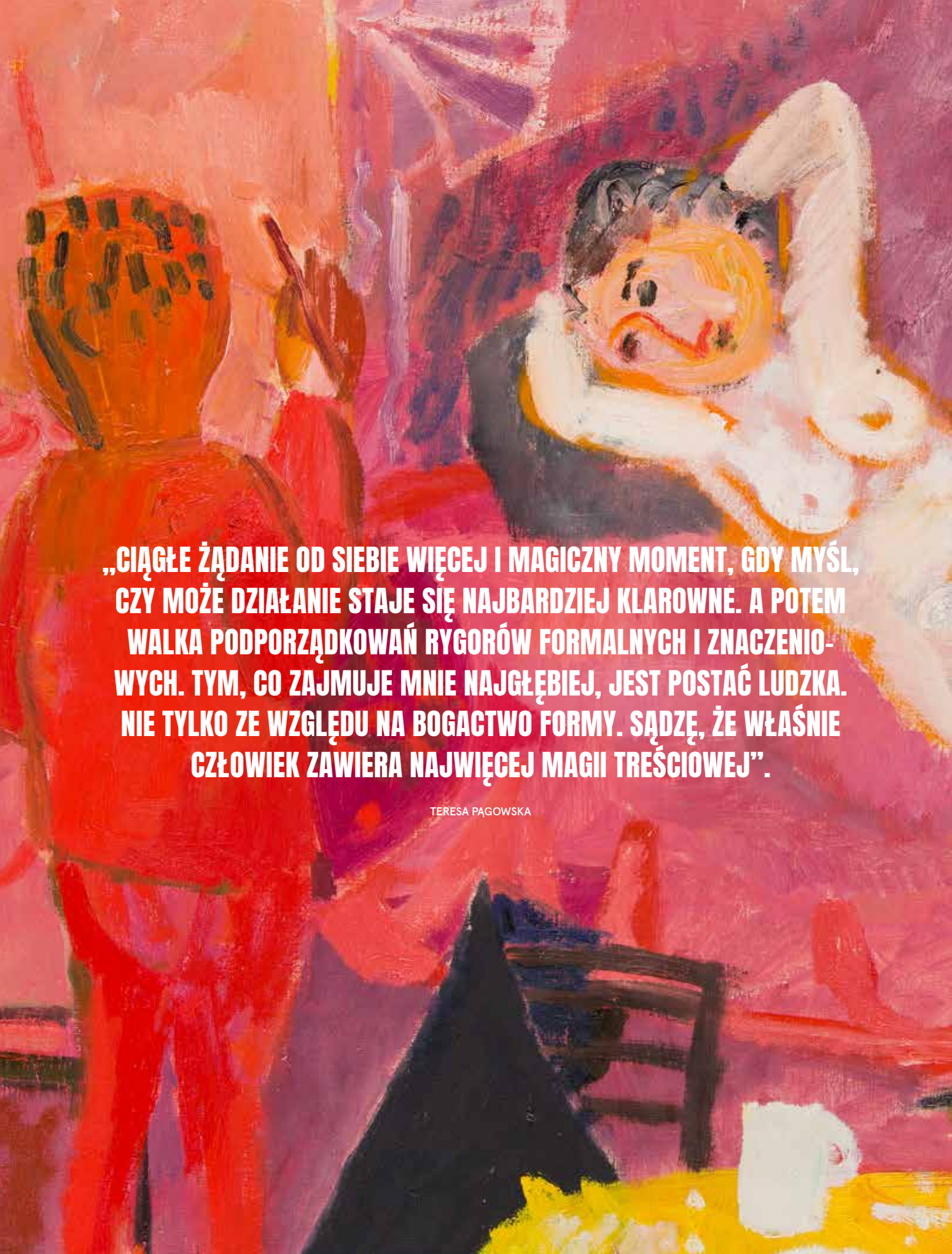
Agra-Art, Warszawa, 2008

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa





„CIAĞŁE ŻĄDANIE OD SIEBIE WIĘCEJ I MAGICZNY MOMENT, GDY MYŚL, CZY MOŻE DZIAŁANIE STAJE SIĘ NAJBARDZIEJ KLAROWNE. A POTEM WALKA PODPORZĄDKOWAŃ RYGORÓW FORMALNYCH I ZNACZENIO- WYCH. TYM, CO ZAJMUJE MNIE NAJGŁĘBIEJ, JEST POSTAĆ LUDZKA. NIE TYLKO ZE WZGLĘDU NA BOGACTWO FORMY. SĄDZĘ, ŻE WŁAŚNIE CZŁOWIEK ZAWIERA NAJWIĘCEJ MAGII TREŚCIOWEJ”.

TERESA PĄGOWSKA



40 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Kompozycja, 1960

olej/piótno, 95 x 125 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

19 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Ode mnie, od mojego formatu zależy czy to, co po sobie zostawię będzie autentycznym śladem mojej obecności, czy tylko nagromadzeniem efektów o iluzorycznym bogactwie, chaotycznie w życiu, ponad potrzeby i pojemność jednego artysty, ilustrujących wątpliwą erudycję. Tak mówiłem kilkanaście lat temu w jednym z wywiadów. Dziś myślę podobnie. Przez wszystkie lata mojego malowania starałem się, aby to, co robię, było czymś więcej niż tylko bezmyślnym kopiowaniem rzeczywistości, czymś więcej niż popisem możliwości formalnych, oczyszczając – w miarę upływu lat – mój obraz świata ze zbędnych elementów, bezwiednych zapożyczeń, aby przekaz był bardziej klarowny i czytelny. Chciałbym, żeby to była moja częśćka prawdy o świecie”.

Tadeusz Dominik



NIEPOWTARZALNY KOD ZNAKÓW



Tadeusz Dominik, Ogród, lata 80. XX w., kolekcja prywatna



Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1965, kolekcja prywatna



Prezentowany obraz powstał przy użyciu niepowtarzalnego kodu znaków, stworzonego przez Tadeusza Dominika w budowaniu obrazu przyrody. Od 1955 artysta zaczął wprowadzać w swoje kompozycje pierwsze, niemal abstrakcyjne „ogrody” i „bukiety”, co również można dostrzec w omawianej kompozycji. W licznie podejmowanych, różnorodnych poszukiwaniach Dominika, naczelną, charakterystyczną problematyką było odkrywanie nowych, własnych możliwości, zawartych w sugestywnej wymowie koloru. Choć można byłoby malarstwo to porównać do warsztatu kolorysty, zdobyłym w pracowni Jana Cybisa, to jednak Dominik uczynił swoją twórczość głębszym narzędziem własnego, bardzo współczesnego malarstwa. Sam również interpretował formułę koloru jako zadziwiająco szeroką, pojemną i sprawną.

Wszelkie zabiegi, które czynią malarstwo Dominika zaskakującym, tkwią w specyficznym charakterze pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynikających ze stosunku artysty do świata. Mówiąc o współczesnej plastyce oraz swojej twórczości, zwracał uwagę na wymóg świeżości w każdym z obrazów, porównywalnym do śpiewu. Na rolę pejzażu w kontekście twórczości Dominika zwróciła uwagę Danuta Wróblewska: „Mimo ogromnego rozciągnięcia pola nazywanego niegdyś sztukami pięknymi, pejzaż w Polsce, w takiej czy innej postaci, pozostaje ważny. Studiowanie człowieka i bytów natury wnosi błogosławioną równowagę pomiędzy nowoczesne eksperymenty plastyczne, i wciąż odsłania najpewniejsze źródła formy. Choć jego malarskie zapisy mogą zadawać wiele pytań, przynoszą też i uspokojenie. Stając się łącznikiem w czasie i przestrzeni zmniejszają problem obcości. A także, jak to właśnie w przypadku działań Dominika, rozgrywając się powyżej procesu zwykłej rywalizacji służą jasnej stronie świata – jego pięknu” (Danuta Wróblewska, Tadeusz Dominik. Jasna strona świata [w:] Tadeusz Dominik. Jasna strona świata, kat. wyst., Galeria Sztuki Artemis, Kraków, maj-czerwiec 2008, nlb.).

W pejzażach Dominika powstałych w latach 60. można dostrzec pewne nawiązania do malarstwa francuskich impresjonistów, choć jest to przede wszystkim artysta głęboko tkwiący w tradycji polskiego malarstwa. Wszelkie wpływy nie są jednak bezpośrednio widoczne w jego kompozycjach, a jedynie ich tło jest delikatnie sugerowane. O zależnościach tych pisał Zbigniew Herbert: „(...) Po raz pierwszy z malarstwem Dominika zetknąłem się w Galerii Lambert w Paryżu. Patrząc na jego obrazy, miało się wrażenie, że są to wycinki płócien impresjonistów widziane przez mocno powiększające szkło, tak jak pokazują w Musée du Jeu de Paume kawałki Moneta czy Renoira, aby wytłumaczyć widzom paletę impresjonistów, sposób kładzenia koloru i inne zawiłości warsztatu. Jedno było pewne i budziło szacunek, że Dominik nie ulega terrorowi mody, nie wypiera się mistrzów i nie stara się zacierać w swej kolorystycznej genealogii. Dopiero wystawie w ‘Krzywym Kole’ zawdzięczamy prawdziwe zbliżenie do problematyki malarskiej Dominika. (...) Najgłębsze źródła inspiracji tkwią w sztuce ludowej – nie w sensie powtarzania motywów, ale bardzo głębokiego zrozumienia rudymetów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu. Świat Dominika to ogniste, słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa” (Zbigniew Herbert, „Tygodnik Powszechny”, 10.08.1960, nr 28, s. 6).

41 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 2007

olej/piótno, 110 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2007 | OL. PŁ. 110 x 130 | PEJZAŻ'

opisany na blejtramie: 'M.N.W. KAT. NR. 220.'

nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

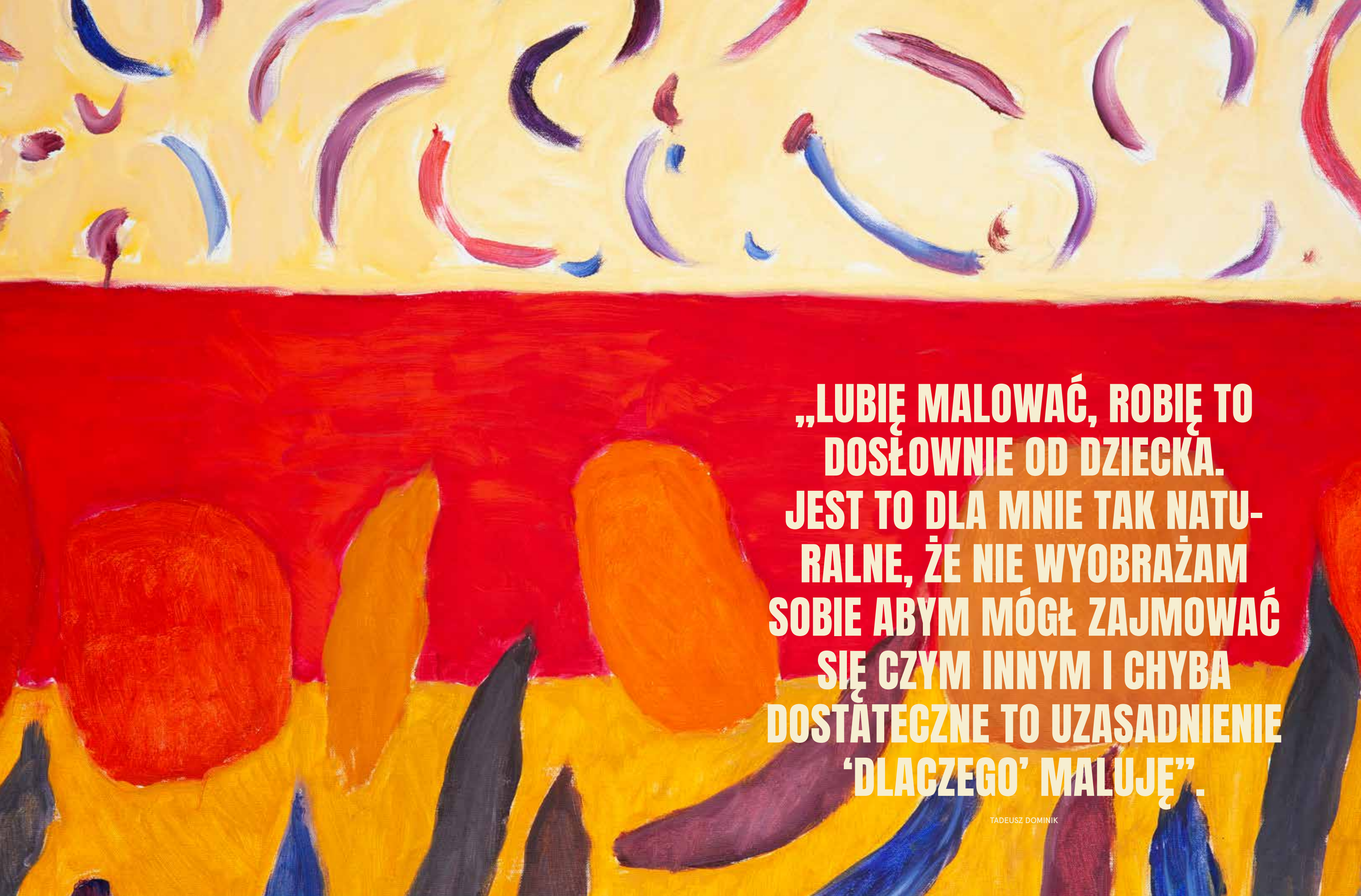
60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





**„LUBIĘ MALOWAĆ, ROBIĘ TO
DOSŁOWNIE OD DZIECKA.
JEST TO DLA MNIE TAK NATU-
RALNE, ŻE NIE WYOBRAŻAM
SOBIE ABYM MÓGŁ ZAJMOWAĆ
SIĘ CZYM INNYM I CHYBA
DOSTATECZNE TO UZASADNIENIE
‘DLACZEGO’ MALUJĘ”.**

TADEUSZ DOMINIK

42 *α*

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 21/88", 1988

olej/piótno, 92 x 72 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'GRYNCEL DOROTA | "Kompozycja 21/88" 92 x 72 cm'

estymacja:

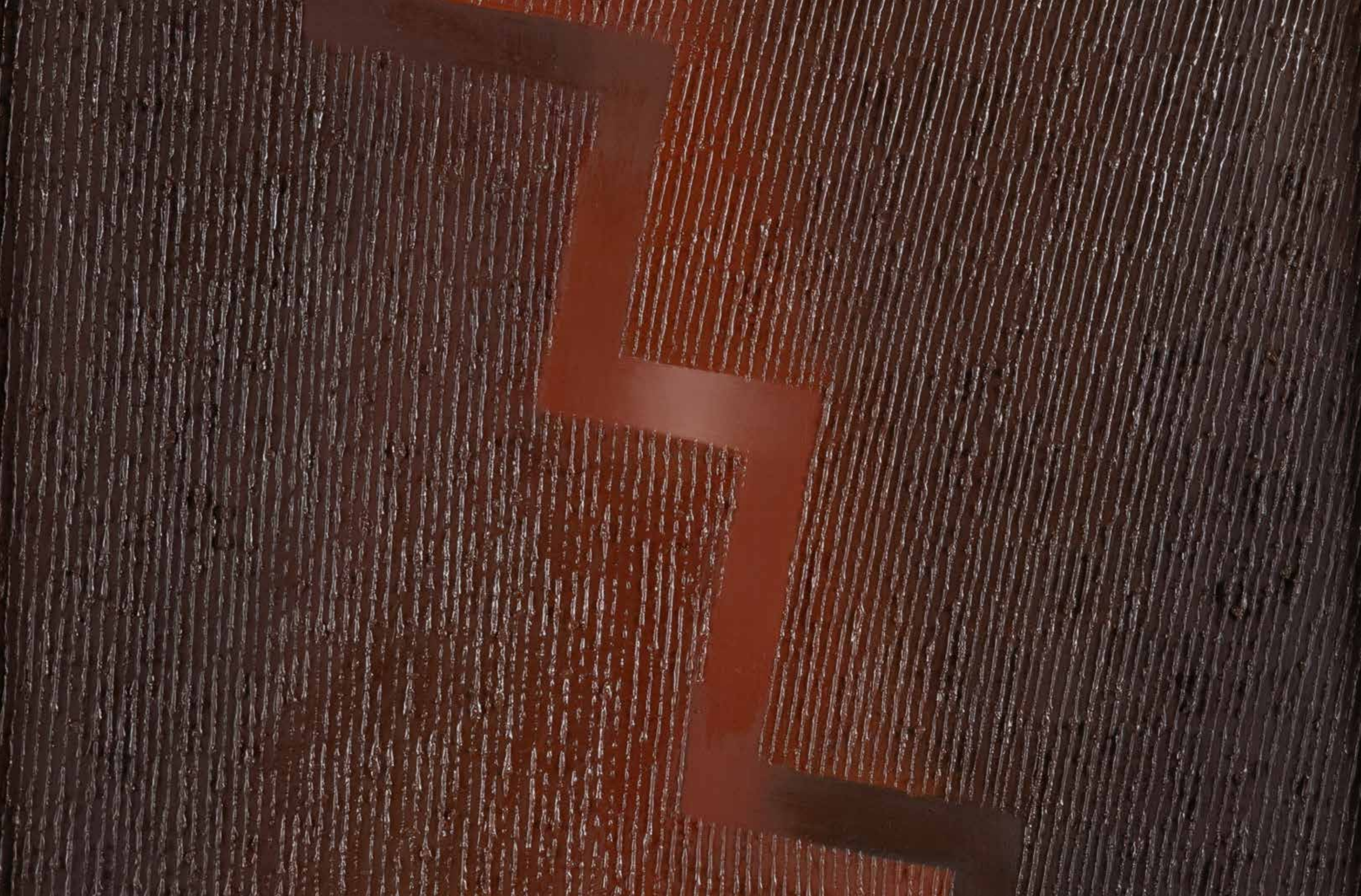
40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





43 α

ROMAN OWIDZKI

1950-2018

"Kompozycja czerwona nr 1", 1962

technika własna, relief, papier/płyta pilśniowa, 73 x 103 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R.OWIDZKI | 1962, WRZESIEŃ | 73.X.103 | KOMPOZYCJA'
oraz nalepki z opisem pracy

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 2002

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Projekt: nowoczesność / Łódź / Kraków / Warszawa”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2004

„Moje pierwsze artystyczne realizacje, które skłaniały mnie ku nowej sztuce, tworzyłem leżąc skurczony w obozowej piwnicy i malując na małych kawałkach papieru, które z trudem zdobywałem. Pamiętam, że jeden za starszych oficerów obozowych, który obchodził oflag, był malarzem. Przychodził i oglądał co robię (w Niemczech był zakaz jakiegokolwiek deformowania), tęsknie wzdychał, kiwał głową i mówił: Expressionismus. Teraz znalazłem potwierdzenie słuszności mojego wyboru. Tak oto dojrzewało moje malarstwo”.

Roman Owidzki w rozmowie z Martą Kowalewską, „Art&Business” 2008



Roman Owidzki należał w czasach powojennych do grona artystów, którzy wywarli największy wpływ na nowo kształtujące się warszawskie środowisko artystyczne, reprezentujące nurt sztuki awangardowej. Jego nazwisko umieścić można w jednym szeregu z artystami jego pokolenia takimi jak, między innymi: Stażewski (obydwójce związani byli z Galerią Foksal), Włodarski, Urbanowicz czy Kałucki, który na polskim gruncie położył podwaliny pod rozwój abstrakcji geometrycznej w jej purystycznej odmianie. Tak charakteryzowała te początki Bożena Kowalska: „Z nader rzadko spotykaną w tym czasie rygorystycznie geometryczną koncepcją malarstwa wszedł z końcem lat pięćdziesiątych w życie artystyczne kraju Jerzy Kałucki. Około 1960 r. zaczynają zresztą w owym kierunku, podjętym przez seniora polskiego geometryzmu zmierzać Adam Marczyński, Maria Ewa Łunkiewicz i Roman Owidzki” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945–1980, s. 118).

Działalność pedagogiczna profesora Owidzkiego prowadzona w latach 1957–83 w ramach Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP była kluczowa dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej w Polsce w drugiej połowie XX w. Jako artysta i pedagog, Owidzki wypracował oryginalną postawę malarską opartą na działaniach w obszarze formy i faktury. Początek dojrzałego etapu twórczości Romana Owidzkiego przypadł na przełom lat 50. i 60. Odszedł wówczas definitywnie od języka sztuki figuratywnej na rzecz kompozycji o charakterze abstrakcyjnym. Z czasem artysta skupił się wyłącznie na rozważaniach nad formą i wprowadził redukcję koloru, ograniczając paletę barwną do odcieni ugrowych i ciemnych brązów.

W połowie lat 50. XX wieku tworzył dwuwymiarowe kompozycje na płótnie skonstruowane ze swobodnych, najczęściej owalnych form obrysowanych grubym konturem – już w pracach z tego okresu widoczne są przewodnie tendencje obecne w późniejszych, reliefowych realizacjach. Z czasem wzbogacił fakturę swoich obrazów, wprowadzając nowe materiały pozwalające na oderwanie się kompozycji od płaskiej powierzchni płótna – folię metalową, impregnowany papier i masę plastyczną. Tworzył reliefy formowane na różne sposoby – w pracach z lat 60. do często stosowanych przez niego zabiegów stylistycznych należało umieszczanie abstrakcyjnych form o chropowatej fakturze zbliżonej do tynku na powierzchni pokrytej zaprawą w odcieniu ciemnej umbry. Elementem charakterystycznym były linearne, ukośne i krzyżujące się żłobienia, którymi pokrywał najczęściej półkoliste, skomponowane wertykalnie formy. Wkrótce chropowate struktury ewoluowały w kierunku kształtów o wygładzonych powierzchniach i konturach, a linie rzeźbione w plastycznej masie nabrały cech trójwymiarowych przypominających żebrowanie. Powstał wówczas szereg wysmakowanych kolorystycznie abstrakcji ukazujących totemiczne figury i obłe geometryczne kształty, których źródeł dopatrywać się można w kubizmie czy ekspresjonizmie. Realizacje z lat 70. – okresu, gdy powstała prezentowana przez nas praca – są reprezentatywne dla okresu twórczości malarza związanego z działaniami strukturalnymi. Obrazy wykonywane z takich tworzyw jak papier, blacha miedziana, czy płyty poliwęglane na płótnie są już niemal całkowicie monochromatyczne – dostrzegalne są jedynie niewielkie niuanse w ramach poszczególnych odcieni, a ich przestrzenna konstrukcja sytuuje te kompozycje na pograniczu obrazów i obiektów rzeźbiarskich. Reliefy Romana Owidzkiego stanowią zaawansowaną formę poszukiwań artystycznych zredukowaną do minimum – w pracach z lat 70. pobrzmiewają echa koncepcji unizmu. Bez wątpienia stanowią ewenement na polu dokonań polskich artystów eksperymentujących w obrębie podobnych środków wyrazu. Ich oryginalność i perfekcja kryje się w wewnętrznych napięciach i kierunkach, rozwiązaniach fakturowych, geometrycznych i organicznych kształtach niezakończonych przez demagogiczne, malarskie sztuczki.

44 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 36/75", 1975

akryl/ płótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 75'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 36/75 | 130 x 130 | 102'

nalepka z opisem pracy na blejtranie

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

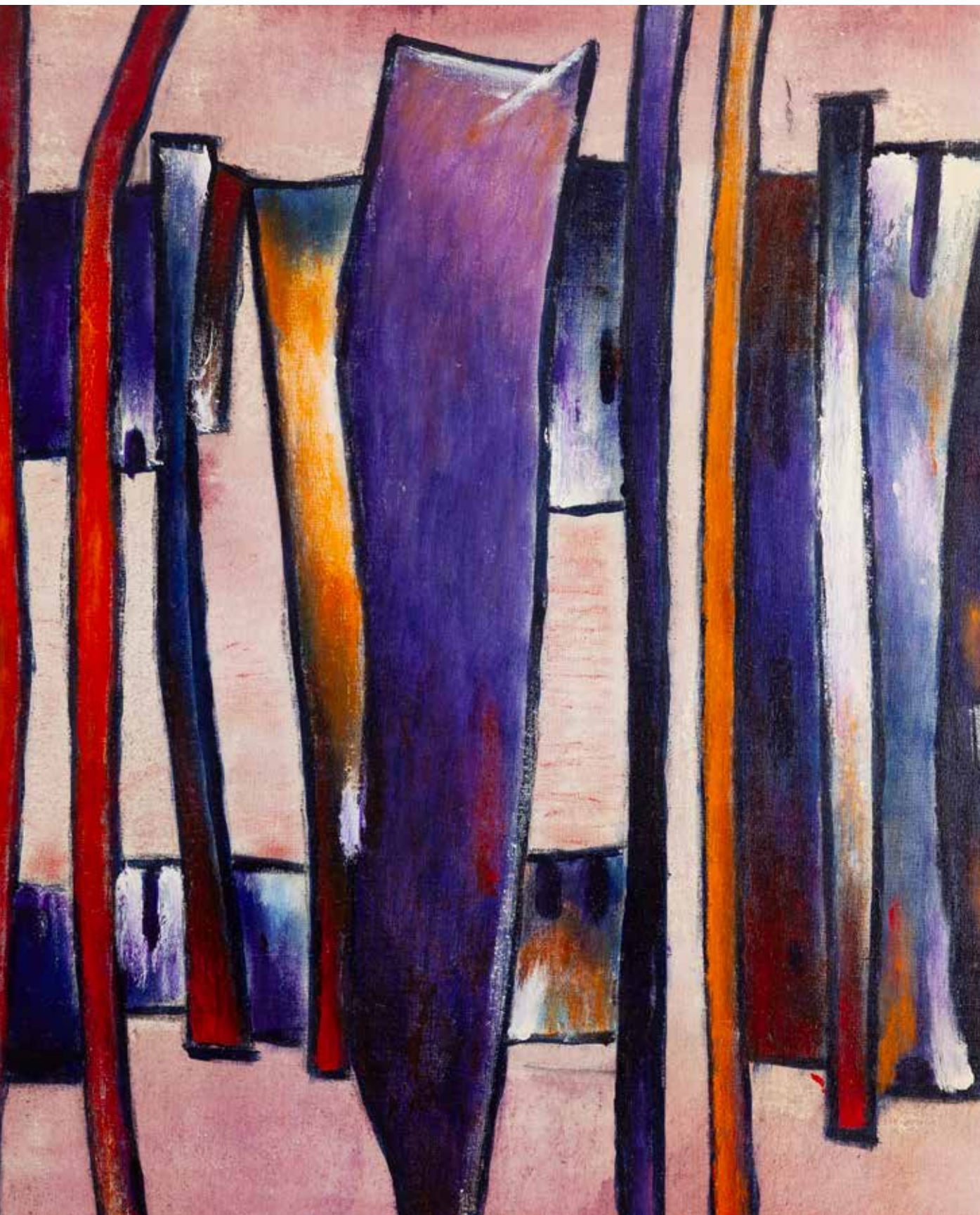
12 000 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa





Rajmund Ziemiński, „30.10.75”, 1975, kolekcja prywatna



Rajmund Ziemiński, „8.11.75”, 1975, kolekcja prywatna

„(...) W KOŃCU PATRZĄC NA PEJZAŻ, MOŻNA ODCZUWAĆ BARDZO RÓŻNE RZECZY. MOŻNA SMAKOWAĆ JEGO KOLOR CZY HARMONIĘ FORM, A MOŻNA TAKŻE MYŚLEĆ O TYM, ŻE JEST ON KREACJĄ NASZYCH ZMYŚŁÓW, ZASTANAWIAĆ SIĘ NAD PRZEMIJANIEM NASZYCH LUDZKICH SPRAW. DLA MNIE PEJZAŻ NIE JEST PRETEKSTEM. CZERPIĘ SOKI Z PEJZAŻU, BO NATURA WŁAŚNIE POBUDZA WE MNIE WSZYSTKIE TE NIEPOKOJE, KTÓRE NAZWAŁA TU PANI MOJĄ OBSESJĄ”.

RAJMUND ZIEMSKI

45 α

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Bez tytułu, 1988

olej/piótno, 129,5 x 97 cm

sygnowany p.d.: 'Leszek Nowosielski'

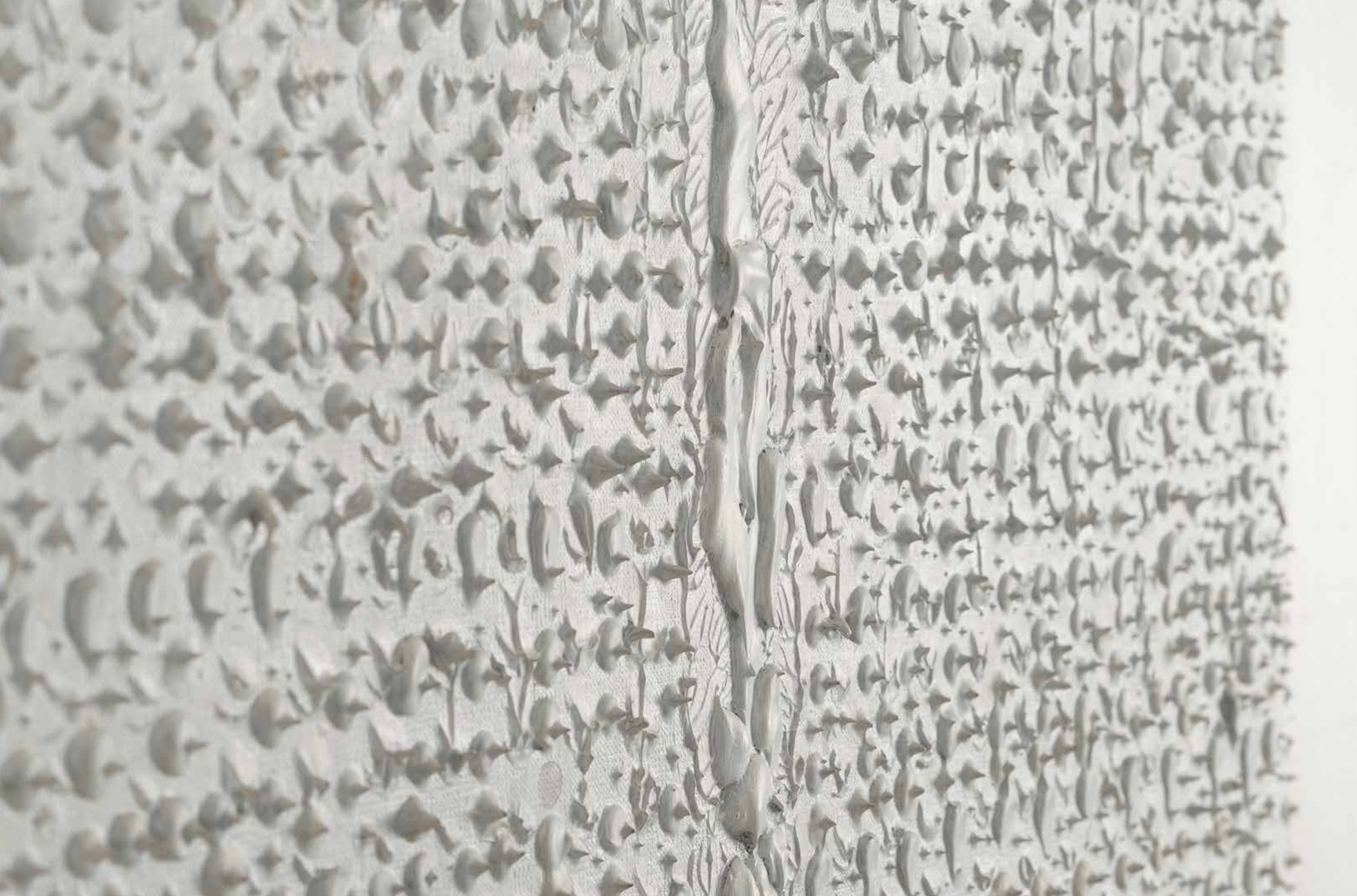
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | [monogram artysty] 1988 Pologne'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

9 000 – 12 000 EUR





46 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 252", 1960

asamblaż/gips, metal, płyta, 115 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | 1960 | K.F. 252 | 115x74'

estymacja:

100 000 - 120 000 PLN

24 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Bronisław Kierzkowski





Bronisław Kierzkowski, „Kompozycja fakturowa nr 620”, 1969, kolekcja prywatna



Bronisław Kierzkowski, „Kompozycja fakturowa Nr 1/26”, 1970, kolekcja prywatna



Bronisław Kierzkowski, Kompozycja, kolekcja prywatna

KAWAŁKI RZECZYWISTOŚCI

Bronisław Kierzkowski tworzył wraz ze szczególnym zamiłowaniem do materii, którego realizacja była możliwa w pełni w jego fakturowych dziełach reliefowych. Działania artysty prowadziły do powołania niezwykle oryginalnej autonomicznej płaszczyzny, której właściwości wykraczały poza ramy wyrazowe tradycyjnego malarstwa. Jednocześnie Kierzkowski nie porzucił całkowicie formuły obrazu, a jedynie przepracowywał na różny sposób jego idee. Pewne sposoby operowania materiałami i stopień ich integracji z płaszczyzną łączyły twórczość Kierzkowskiego z równie interesującymi przedstawicielami tego nurtu, takimi jak: Zdzisław Beksiński, Bronisław Kierzkowski, Adam Marczyński, Jadwiga Maziarska, Teresa Rudowicz, Danuta Urbanowicz, Krystyn Zieliński. Artyści za pomocą niekonwencjonalnych tworzyw uwzględniali podstawowe ich wartości w obrębie kompozycji. Szczególnie znamienne było również ich podejście do materii, którą wręcz komponowali, nie ograniczając się tym samym jedynie do jej wyboru, wprowadzenia do obrazu i całkowitego poddania się interpretacji odbiorcy. Przeglądając się w tym kontekście działaniom Kierzkowskiego, szczególnie znamienne może być również jego podejście do koloru, charakterystyczne dla początkowego etapu twórczości i rozwijane w uzyskiwanych naturalnych barwach stosowanych materiałów w dalszych fazach jego ścieżki artystycznej. Wychodząc od założeń kolorystycznych, z czasem wypracował szczególnie oryginalny, autorski sposób tworzenia – asamblaż złożony z wtopionych wyselekcjonowanych kawałków otaczającej go rzeczywistości, takich jak zardzewiałe blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. Istotną rolę odgrywała tu również gipsowa masa, stanowiąca niezwykle plastyczne i niejednordodne podłoże dla wtopionych w nią tychże struktur. Powstałe w efekcie niemal monochromatyczne realizacje, o teksturze przypominającej organiczną tkankę, zachwycają wysublimowanymi, delikatnymi barwnymi połączeniami. W kompozycjach tych można wręcz dostrzec pewne elementy narracyjne, na co zwrócił uwagę Aleksander Wojciechowski: „[Kierzkowski] Podkreśla konkretność metalu, zestawiając go z płynnością masy gipsowej. (...) Jest to surowość pustynnego krajobrazu. Nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady: szkielety ryb przysypane gorącym piaskiem. Może pokazuje je artysta po to, aby przypomnieć, że i one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo niegdyś – zawierające w sobie treści przemijania – towarzyszyło w tym okresie sztuce Kierzkowskiego” (Aleksander Wojciechowski, *Młode Malarstwo Polskie 1944–1973*, Wrocław 1983, s. 84–85).

W twórczości Kierzkowskiego występuje pogodzenie dwóch postaw, szczególnie podkreślanych w początkach drugiej dekady XX wieku i widocznych w konflikcie pomiędzy tradycjonalistami a młodymi rewolucjonistami walczącymi o odświeżenie języka wypowiedzi artystycznej. Młodzi artyści dążyli wówczas do zerwania z ekskluzywnością oraz hermetycznością sztuki, która w ich odczuciu odgradzała się od życia codziennego. Jednocześnie wraz z wypracowanymi postulatami dążyli do celu odwrócenia się od imitacji przedmiotu i wyimaginowanej rzeczywistości. Najpełniejszy wyraz ówczesnych kierunków można odnaleźć w „Kompozycjach fakturowych” Kierzkowskiego, będących konstrukcjami o formach tradycyjnych obrazów, ale wykonanych z niekonwencjonalnych materiałów znalezionych na wysypiskach i śmietnikach. Również tradycyjnie rozumiana forma płótna została zastąpiona tu plastyczną mieszaniną gipsowo-klejową, służącą nie tylko za podkład, ale też tło kompozycji. Wraz z nowopowstałym materiałem artystycznym Kierzkowski podejmował liczne eksperymenty z fakturą, zmieniającą się w zależności od natężenia promieni słonecznych. To właśnie niezwykła gra światłocienia jest podyktowana fascynacją światem przyrody, zapisanym w pamięci krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami czy też refleksami naturalnego światła rozchodzącego się na fakturze poszczególnych elementów kompozycji Kierzkowskiego.



47 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 311", 1960

asamblaż, olej, relief/płyta pilśniowa, 124 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMPOZYCJA | FAKTUROWA NR. 311.' | 1960'
na odwrociu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Bronisław Kierzkowski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 12.04.1960



„KIEDY W 1957 ROKU FALA GORĄCEJ ABSTRAKCJI ROZLAŁA SIĘ PO CAŁYM NASZYM KRAJU, ZNAJDUJĄC WYRAZ W TECHNICIE TASZYSTOWSKIEJ, KIERZKOWSKI MIAŁ JUŻ WYPRACOWANY WŁASNY KOD JĘZYKA PLASTYCZNEGO. TWORZYŁ PŁYTY GIPSOWE O NIEREGULARNIE UKSZTAŁTOWANEJ POWIERZCHNI, W PIERWSZEJ FAZIE ŁĄCZONE JESZCZE Z KOLOREM, ALE JUŻ OD 1958 ROKU WYZBYTE BARWY, UZNANEJ PRZEZ ARTYSTĘ ZA ZBĘDNĄ. (...) TE 'OBJECTS D'ARTS' MIAŁY WIELORAKIE ZNACZENIE. W OGÓLNYM OBRAZIE ÓWCZESNEJ SYTUACJI POLSKIEJ ODGRYWAŁY ROLĘ PIONIERSKICH PROPOZYCJI, PRZECIWSTAWIAJĄCYCH SIĘ W PEWNYM STOPNIU NADMIERNEJ ŻYWIOŁOWOŚCI I EKSPRESJI TASZYZMU. WIĄŻĄC SIĘ W SZCZEGÓLNY SPOSÓB ZE ŚWIATEM WSPÓŁCZESNEJ CYWILIZACJI MASZYNOWEJ, BYŁY U NAS JEDNĄ Z PIERWSZYCH PO WOJNIE MANIFESTACJI ZAINTERESOWANIA TĄ PROBLEMATYKĄ, CHOĆ ODBIJAŁY JĄ W KRZYWYM ZWIERCIADLE. STANOWIŁY WYRAZ POJMOWANIA PRZEZ TWÓRCĘ JEGO ROLI JAKO DEMIURGA KSZTAŁTUJĄCEGO OBIEKTY W SPOSÓB DOWOLNY I NIEPODPORZĄDKOWANY ŻADNYM CELOM UTYLITARNYM, PODOBNIIE 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”.

BRONISŁAW KIERZKOWSKI



48 α

JONASZ STERN

1904-1988

Relief, 1976

kolaż, technika własna/piótno, 44 x 56 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Stern 976'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerii ZPAP w Krakowie

estymacja:

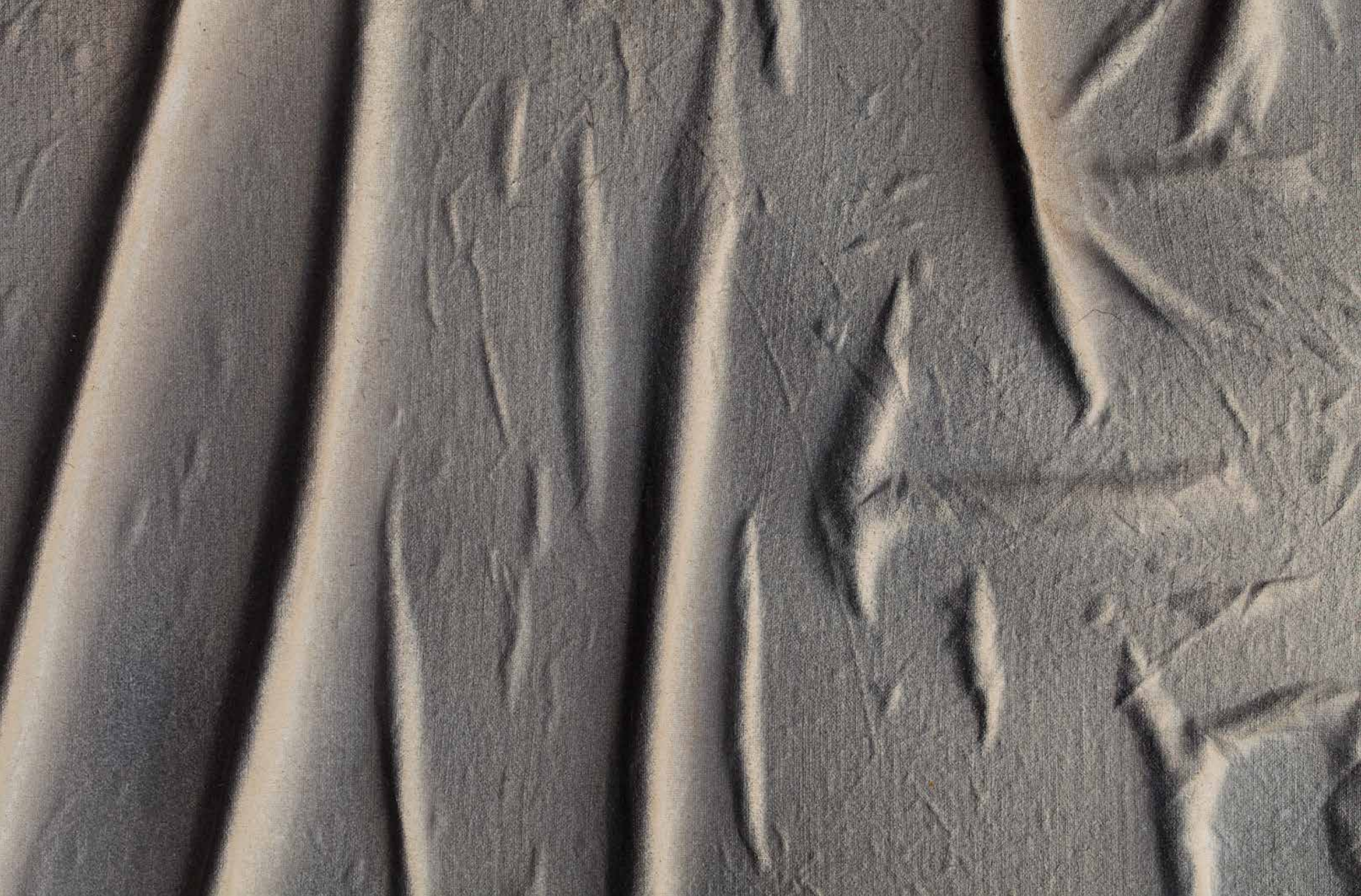
50 000 - 70 000 PLN

12 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań





49 α

ADAM MARCZYŃSKI

1904-1988

Kompozycja, ok. 1960

olej, monotypia/papier naklejony na płótno, 65 x 50 cm

na odwrociu nalepka zbioru dzieł rodziny Adama Marczyńskiego z podpisem Jolanty Marczyńskiej

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź



50 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

Kompozycja, około 1965

olej, kolaż/piótno, 47 x 67 cm

sygowany i datowany na odwrociu: 'collage Teresa Rudowicz | 65/6'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Będzin

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Teresa Rudowicz, Galeria Starmach w Krakowie, Kraków, grudzień 2004 - styczeń 2005





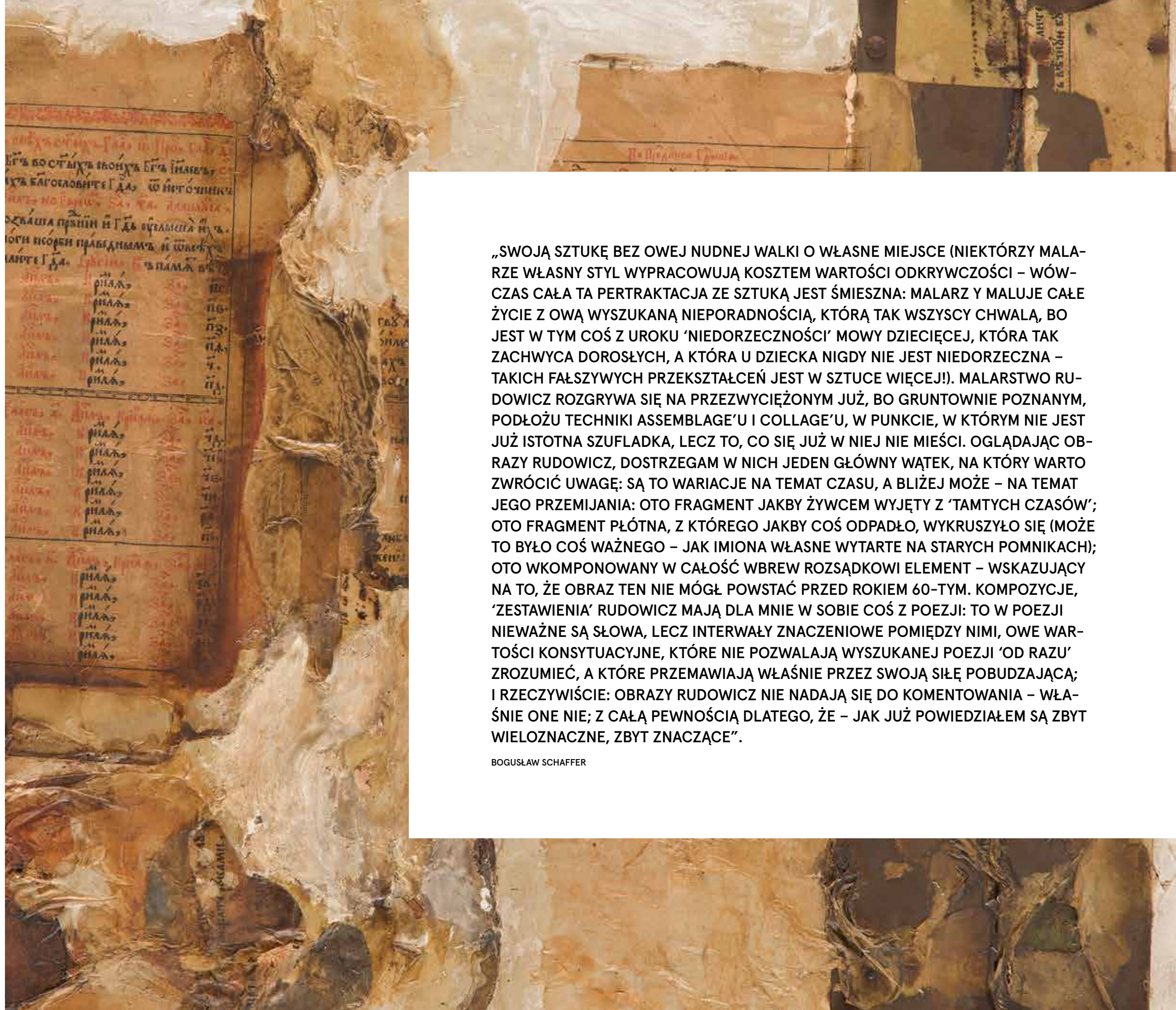
Teresa Rudowicz, Bez tytułu, 1961, kolekcja prywatna



Teresa Rudowicz, Kompozycja, 1961, kolekcja prywatna



Teresa Rudowicz, „Kolaż 67/1”, 1967, kolekcja prywatna



„SWOJĄ SZTUKĘ BEZ OWEJ NUDNEJ WALKI O WŁASNE MIEJSCE (NIEKTÓRZY MALARZE WŁASNY STYL WYPRACOWUJĄ KOSZTEM WARTOŚCI ODKRYWCZOŚCI – WÓWCZAS CAŁA TA PERTRAKTACJA ZE SZTUKĄ JEST ŚMIESZNA: MALARZ Y MALUJE CAŁE ŻYCIE Z OWĄ WYSZUKANĄ NIEPORADNOŚCIĄ, KTÓRĄ TAK WSZYSCY CHWALĄ, BO JEST W TYM COŚ Z UROKU ‘NIEDORZECZNOŚCI’ MOWY DZIECIĘCEJ, KTÓRA TAK ZACHWYCA DOROSŁYCH, A KTÓRA U DZIECKA NIGDY NIE JEST NIEDORZECZNA – TAKICH FAŁSZYWYCH PRZEKSZTAŁCEŃ JEST W SZTUCE WIĘCEJ!). MALARSTWO RUDOWICZ ROZGRYWA SIĘ NA PRZEWYCIĘŻONYM JUŻ, BO GRUNTOWNIE POZNANYM, PODŁOŻU TECHNIKI ASSEMBLAGE’U I COLLAGE’U, W PUNKCIE, W KTÓRYM NIE JEST JUŻ ISTOTNA SZUFLADKA, LECZ TO, CO SIĘ JUŻ W NIEJ NIE MIEŚCI. OGŁADAJĄC OBRAZY RUDOWICZ, DOSTRZEGAM W NICH JEDEN GŁÓWNY WĄTEK, NA KTÓRY WARTO ZWRÓCIĆ UWAGĘ: SĄ TO WARIACJE NA TEMAT CZASU, A BLIŻEJ MOŻE – NA TEMAT JEGO PRZEMIJANIA: OTO FRAGMENT JAKBY ŻYWCEM WYJĘTY Z ‘TAMTYCH CZASÓW’; OTO FRAGMENT PŁÓTNA, Z KTÓREGO JAKBY COŚ ODPADŁO, WYKRUSZYŁO SIĘ (MOŻE TO BYŁO COŚ WAŻNEGO – JAK IMIONA WŁASNE WYTARTE NA STARYCH POMNIKACH); OTO WKOMPONOWANY W CAŁOŚĆ WBREW ROZSĄDKOWI ELEMENT – WSKAZUJĄCY NA TO, ŻE OBRAZ TEN NIE MÓGŁ POWSTAĆ PRZED ROKIEM 60-TYM. KOMPOZYCJE, ‘ZESTAWIENIA’ RUDOWICZ MAJĄ DLA MNIE W SOBIE COŚ Z POEZJI: TO W POEZJI NIEWAŻNE SĄ SŁOWA, LECZ INTERWAŁY ZNACZENIOWE POMIĘDZY NIMI, OWE WARTOŚCI KONSYTUACYJNE, KTÓRE NIE POZWALAJĄ WYSZUKANEJ POEZJI ‘OD RAZU’ ZROZUMIEĆ, A KTÓRE PRZEMAWIAJĄ WŁAŚNIE PRZEZ SWOJĄ SIŁĘ POBUDZAJĄCĄ; I RZECZYWIŚCIE: OBRAZY RUDOWICZ NIE NADAJĄ SIĘ DO KOMENTOWANIA – WŁAŚNIE ONE NIE; Z CAŁĄ PEWNOŚCIĄ DLATEGO, ŻE – JAK JUŻ POWIEDZIAŁEM SĄ ZBYT WIELOZNACZNE, ZBYT ZNACZĄCE”.

BOGUSŁAW SCHAFFER



В	ЕТВЕ	ДНА	М	РИЛА	34	ПЗ
В	АТО	ДНА	М	РИЛА	34	ПА
В	ДБЕК	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В		ДНА	М	РИЛА	34	ПА

В	ОНЕ	ДНА	М	РИЛА	34	ПА
В	ТОРО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	РЕД	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	ЕТВЕ	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	АТО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	ДБЕК	ДНА	М	РИЛА	34	Ч

В	ОНЕ	ДНА	М	РИЛА	34	ПА
В	ТОРО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	РЕД	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	ЕТВЕ	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	АТО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч

ВЪДЪ МН
ОМЪ МН
АХЪ ИТА
ВОДЪ

НАШЕ

СПЕИ

АМБАНТ
ЖЕНЕ МО

ЖАЛЪ ЕИ И ПЕРВА. СТИ
ВЪДЪ ВОДЪЛА ПЕРВЕ
ПЛОТЪ И ПІА МОИ КРОВЪ
И АЗЪ ВНЕМЪ РЕЧЕ ГА

В	ЕТВЕ	ДНА	М	РИЛА	34	ПА
В	АТО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	ДБЕК	ДНА	М	РИЛА	34	Ч

А. Е. ВЪДЪ МН
ИТЕ БГД ИШМД, ПОИТЕ
ИТЕ. РЕН ИЗЫЦЫ ВОИ

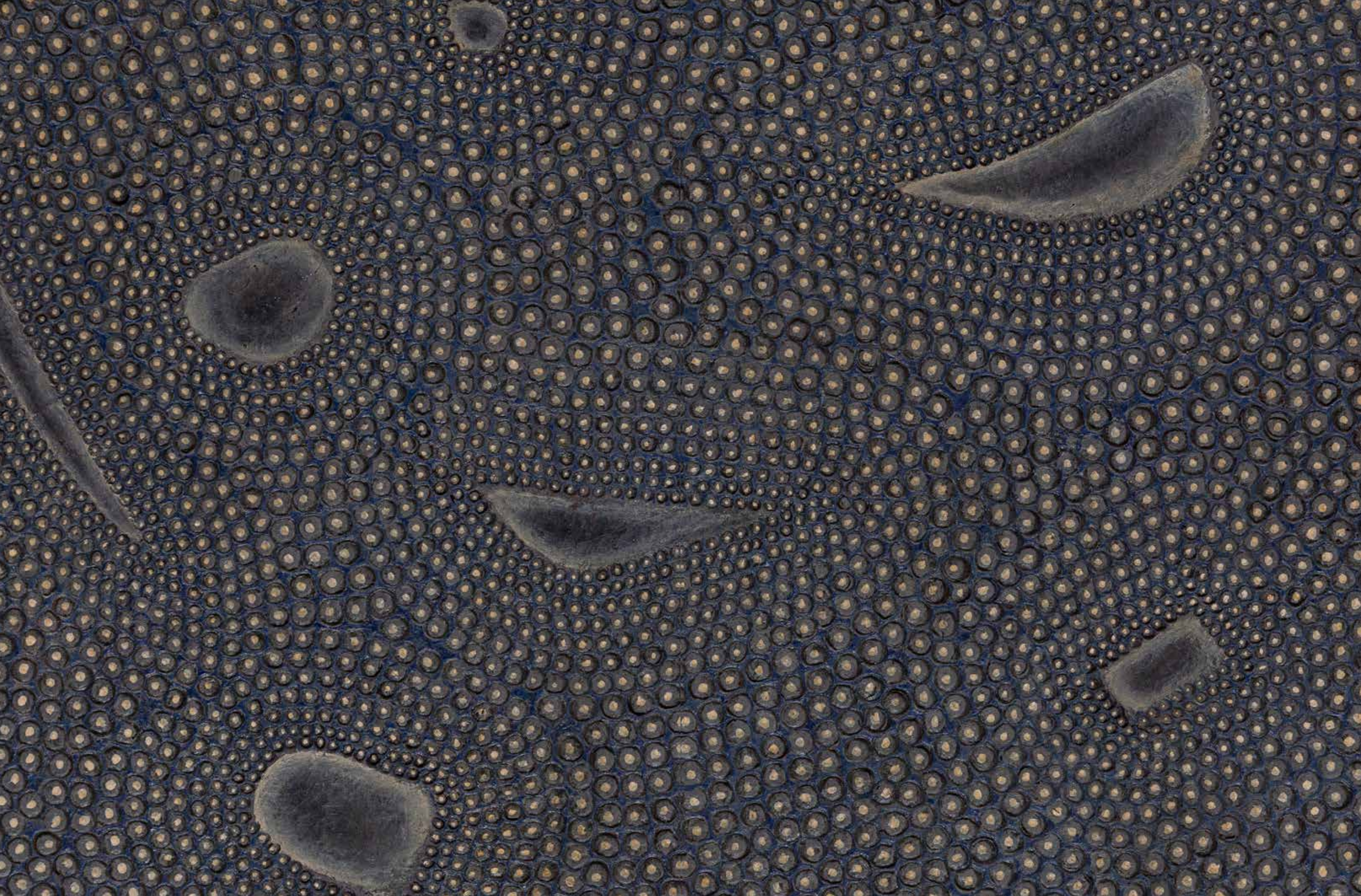
В ДЪАНИА, ЗА
ИЦИ, И СПЕИ, И ЦРТВДИ

ДЪ, И ВОИ НАВН ДЪА ЕИ
О ХВО ПРИМЪТЕ.

В	ЕТВЕ	ДНА	М	РИЛА	34	ПА
В	АТО	ДНА	М	РИЛА	34	Ч
В	ДБЕК	ДНА	М	РИЛА	34	Ч

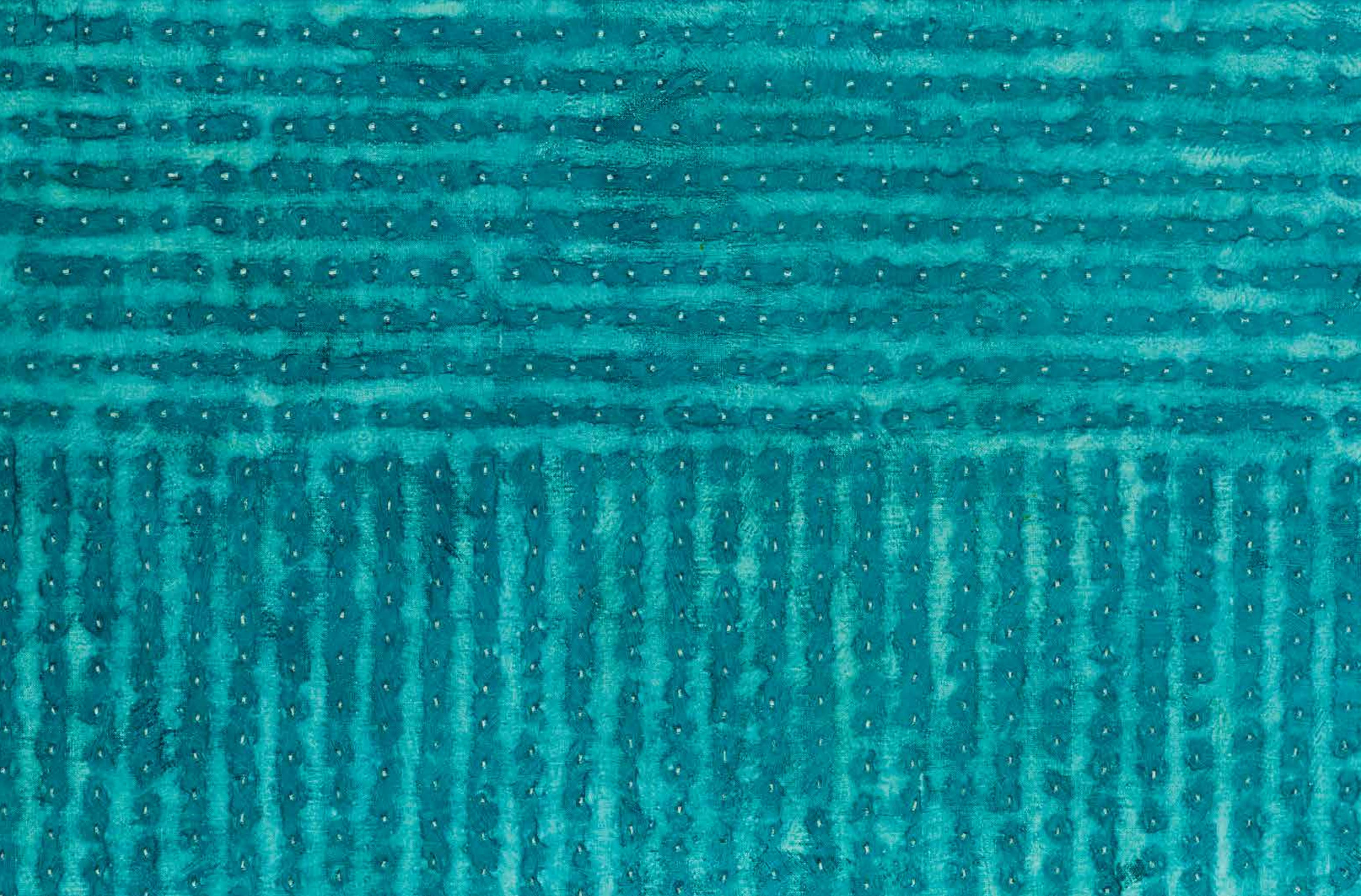
ДЪ, И ВОИ НАВН ДЪА ЕИ
О ХВО ПРИМЪТЕ.















REDAKCJA TEKSTÓW

Katarzyna Szczęsna 1-5, 7-20, 22-30, 32-50

Paulina Janiszewska 6

Magdalena Krajenta 21, 31

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
28 LISTOPADA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1989, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 1 Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1987, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 2 Andrzej Szewczyk, z cyklu „Diariusze”, 1983, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 3 Jan Tarasin, „Przedmioty osobne III”, 2006, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 3 Jan Tarasin, „Przedmioty ożywione”, 2001, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 4 Jan Tarasin, „Wodospad III”, 2007, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 5 Jan Tarasin, „Deszcz”, 1964, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 5 Jan Tarasin, „Brzeg I”, 1965, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 5 Jan Tarasin, „Czerwony brzeg”, 1965, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 6 Andrzej Wróblewski, autoportret, źródło: materiały archiwalne

Poz. 6 Fotografia archiwalna z katalogu wystawy „I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później” organizowanej w Galerii Starmach w Krakowie na przełomie lat 1998 i 1999

Poz. 6 Andrzej Wróblewski, „Zatopione miasto”, kolekcja Olgi Fibak i Wojciecha Fibaka

Poz. 6 Andrzej Wróblewski, „Niebo nad górami, Niebo”, 1948, Galeria Starmach w Krakowie

Poz. 7 Alfred Lenica, „Chory z urojenia”, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 7 Alfred Lenica, „Przycisk”, 1968, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 7 Alfred Lenica, „Czerwone umocnienia”, 1960-68, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Roman Opałka, fragment pracy „Detal 5439115” z cyklu „Opałka 1965/1 – ∞”. Kolekcja prywatna, Polska

Poz. 9 Roman Opałka, „Detal 3 065 461 – 3 083 581” z cyklu “1965/1 – ∞”, 1965, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 9 Roman Opałka, „Detal 3 065 461 – 3 083 581” z cyklu “1965/1 – ∞”, 1965, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 9 Wystawa Romana Opałki w Muzeum Folkwang w Essen, 6.10.2016, fot. Jannis Mattar / PAP

Poz. 11 Stanisław Fijałkowski, „Jedenasta czarna szarfa”, 1986, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 12 Stanisław Fijałkowski, 1964, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

Poz. 14 Magdalena Abakanowicz, „Figury Kroczące” z serii „Vancouver Ancestors”, 2005, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 14 Magdalena Abakanowicz na tle instalacji Przestrzennej „Agora” w Grant Park, Chicago, Il., USA, fot. ASSOCIATED PRESS/East News

Poz. 14 Instalacja Przestrzenna „Agora” Magdaleny Abakanowicz w Grant Park, Chicago, Il., USA, fot. Gabriel Grams/East News

Poz. 15 Jan Dobkowski, „Nudyści”, 1972, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 15 Jan Dobkowski, „Prowadził ślepy ślepego”, 1970, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 16 Plakat wystawy „Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978”, Zachęta, Marzec 1978

Poz. 17 Teresa Pagowska, „Obraz czarny z aktem”, 1962, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 18 Tadeusz Brzozowski, „Precle”, 1959, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 18 Tadeusz Brzozowski, „Garnitur”, 1959, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 19 Jerzy Tchórzewski, „Błaganie”, część tryptyku, 1985, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 19 Jerzy Tchórzewski, „Gra w gwiazdy”, 1975, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 19 Jerzy Tchórzewski, „Gorący świat”, 1975, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 20 Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), „Gest”, lata 50. XX w., kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 20 Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), Bez tytułu, 1962, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 21 Teresa Tyszkiewicz, „Huit fleurs”, 2007, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 21 Teresa Tyszkiewicz, „Épingles blanc”, 1986, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 23 Erna Rosenstein, Bez tytułu, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 23 Erna Rosenstein, portret, źródło: materiały archiwalne

Poz. 26 Jadwiga Maziarska, Kompozycja, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 26 Jadwiga Maziarska, „Informacja”, 1980, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 28 Aleksander Kobzdej, „Chexbres IV”, 1968, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 28 Aleksander Kobzdej, „Pionowe wgłębienie w ciepłej szarości”, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 28 Aleksander Kobzdej, „Szczelina w bieli” z cyklu „Szczeliny”, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 29 Aleksander Kobzdej, „Hors Cadre No. 60”, 1970, kolekcja prywatna

Poz. 29 Aleksander Kobzdej, „Hors Cadre”, 1971, kolekcja prywatna

Poz. 31 Maria Anto, „Spacer wieczorem”, 1972, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 31 Maria Anto, „Powrót”, 1967, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 31 Maria Anto, „Kuznica na Helu” z serii „Plaża”, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 33 Pinchas Burstein / Maryan, „Bokser”, 1956, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 33 Pinchas Burstein / Maryan, „Personnage”, 1958, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 34 Józef Hałas, z cyklu „Podziały”, 2003, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 34 Józef Hałas, z cyklu „Podziały”, lata 70. XX w., kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 36 Adam Marczyński, „Kompozycja abstrakcyjna”, 1952, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 36 Adam Marczyński, Pejzaż, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 36 Adam Marczyński, Abstrakcja, 1958, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 37 Teresa Pagowska, 19.04.1982, fot. Jerzy Łapiński / FOTONOVA

Poz. 38 Teresa Pagowska, fot. Wojciech Druszczy / Agencja Gazeta

Poz. 40 Tadeusz Dominik, „Drzewa (natura)”, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 40 Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1965, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 40 Tadeusz Dominik, Ogród, lata 80. XX w., kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 40 Tadeusz Dominik, „Sesam”, 1976, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 43 Rajmund Ziemiński, „30.10.75”, 1975, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 43 Rajmund Ziemiński, „8.11.75”, 1975, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 43 Rajmund Ziemiński, „Pejzaż 35/75”, 1975, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 47 Bronisław Kierzkowski, „Kompozycja fakturowa nr 620”, 1969, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 47 Bronisław Kierzkowski, „Kompozycja fakturowa Nr 1/26”, 1970, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 47 Bronisław Kierzkowski, Kompozycja, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 48 Bronisław Kierzkowski, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

Poz. 49 Teresa Rudowicz, Bez tytułu, 1961, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 49 Teresa Rudowicz, Kompozycja, 1961, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 49 Teresa Rudowicz, „Kolaż 67/1”, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Poz. 50 Teresa Rudowicz, fot. Jacek Maria Stokłosa, źródło: materiały archiwalne

Okladka front poz. 6 Andrzej Wróblewski, „Zatopione miasto II”, 1948

Okladka II – strona 1 poz. 8 Roman Opałka, „Detail 58885-89204” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965

strony 2-3 poz. 19 Jerzy Tchórzewski, „Mała litania do gwiazd” – tryptyk, 1980-87

strony 4-5 poz. 20 Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), „Gest”, 1959

strony 6-7 poz. 38 Teresa Pagowska, „Sprzedawca owoców”, 1956

strony 8-9 poz. 31 Maria Anto, „Plaża”, 1975

strony 10-11 poz. 36 Adam Marczyński, „Kompozycja”, 1957

strona 12 poz. 46 Bronisław Kierzkowski, „Kompozycja fakturowa nr 252”, 1960

strony 258-259 poz. 7 Alfred Lenica, „Zwiasturńczy sygnał, 1972

strony 260-261 poz. 27 Jerzy Rosołowicz, „Układ form alfa II”, 1964-65

strony 262-263 poz. 5 Jan Tarasin, „Przedmioty III”, 1965

strony 264-265 poz. 21 Teresa Tyszkiewicz, „Matière”, 1983

strony 266-267 poz. 34 Józef Hałas, „Przełom”, 1968

strona 268 poz. 26 Jadwiga Maziarska, „No 6”, 1976

strona 270 poz. 23 Erna Rosenstein, Kompozycja, 1965

strona 272 – okładka IV poz. 4 Jan Tarasin, „Kręgi”, 2004

okładka tył poz. 9 Roman Opałka, „Detail 407817 – 434714” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1604ASW142



