



RAJMUND ZIEMSKI

Lata 60. Lata 70.

17 września – 4 października 2014





RAJMUND ZIEMSKI

Lata 60. Lata 70.

WYSTAWA POŁĄCZONA ZE SPRZEDAŻĄ
17 WRZEŚNIA – 4 PAŹDZIERNIKA 2014 R.

MIEJSCE WYSTAWY

SALON WYSTAWOWY MARCHAND
WARSZAWA, PLAC KONSTYTUCJI 2

GODZINY OTWARCIA

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19
SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

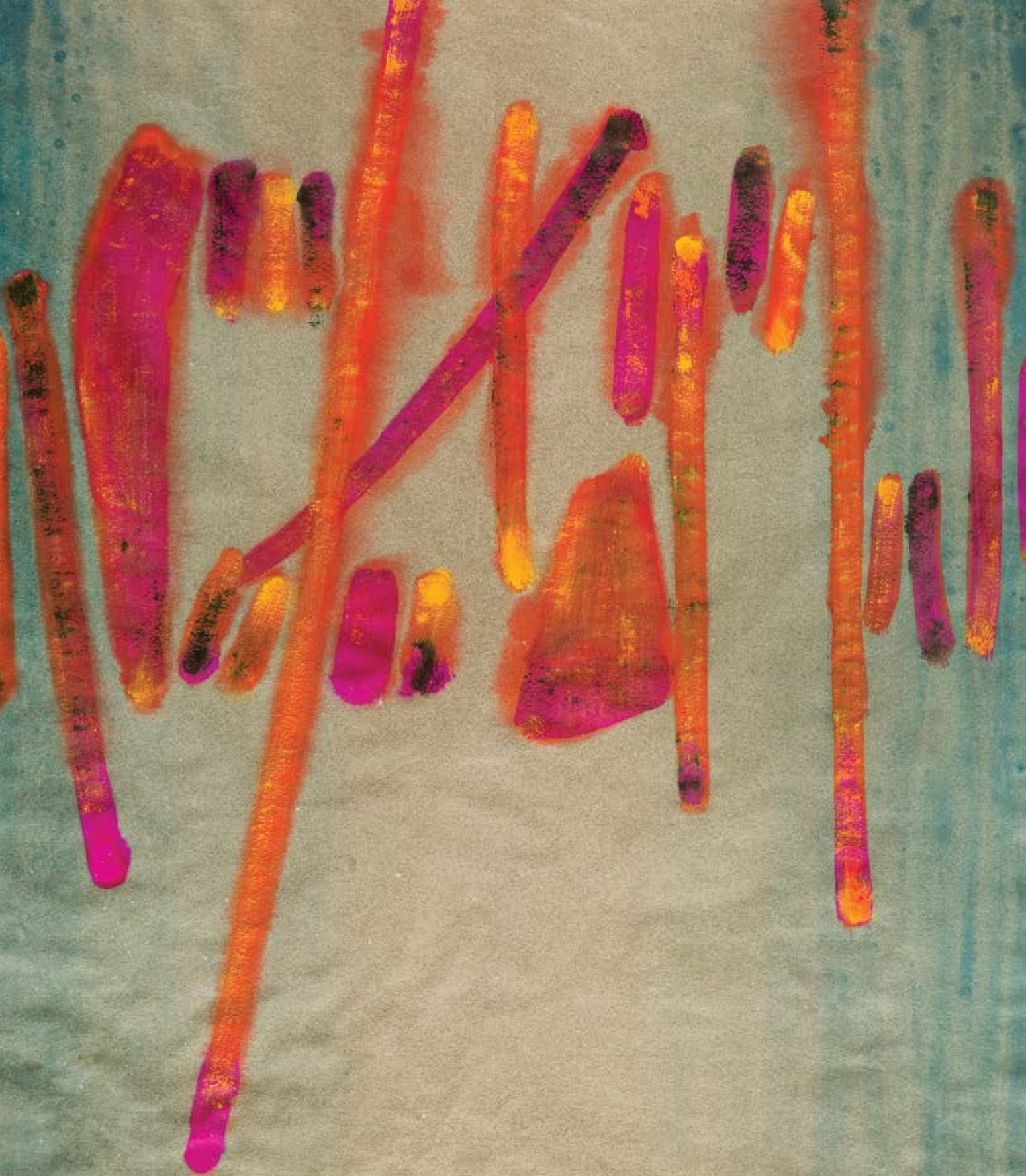
KONTAKT

TEL. 22 621 66 69

E-MAIL: MARCHAND@DESA.PL



MECENAS KULTURY



3.10.75

O RYSUNKACH RAJMUNDA ZIEMSKIEGO

Rajmund Ziemiński najczęściej nie traktował swoich rysunków autonomicznie. Powstawały one zazwyczaj jako dodatkowy skutek procesu twórczego, w rezultacie którego miał zostać namalowany obraz: sesje rysowania stawały się niezwykłą częścią procesu malowania, czasem wylegania się pomysłów i sprawdzania intuicji malarskich. Obecnie trudno powiedzieć, kiedy się tak stało, prawdopodobnie w 1960 roku, a na pewno już w następnym. Analizując relacje między obrazami a rysunkami artysty nie można teraz precyzyjnie tego określić – szczególnie rysunki z pierwszych lat jego dojrzałej twórczości w większości uległy zniszczeniu. Z 1960 roku pozostały jednak gwasze, które różnią się od innych prac rysunkowych nie tyle technikami, co większym formatem. Właśnie on, bardziej staranny sposób wykończenia, a niekiedy naklejanie na płótno wskazują, że Ziemiński nie traktował tych prac studyjnie: brał pod uwagę ich publiczne eksponowanie. Najstarsze prace artysty, przedstawiające poszarpane, wiszące materię o kształcie zbliżonym do prostokąta, a także wywodzące się z nich kolejne gwasze, w dojrzałej postaci ukazujące widzianą z profilu, bezgłową bryłę dwunogiego zwierzęcia, jaką można zobaczyć na dawnych rysunkach naskalnych, mają więc charakter nieco inny, typowy dla rysunków autonomicznych. Kilka z nich prezentowanych jest na tej wystawie.

Dwa gwasze większego formatu – pierwszy z wielką płachtą zdominowaną błękitem, drugi bardziej szkicowy, z rozerwanym jej kształtem, podkreślonym żółcią i zielenią – pochodzące z 1960 roku, choć równie dobrze o rok wcześniejsze, ukazują rozdartą miękką materię, zawieszoną w nie do końca określonej przestrzeni. O podobnych obrazach, jakie malowane były od 1959 roku, artysta mówił, że stanowią one dla niego znaki zagrożenia, które może przynieść w skutkach zniszczenie współczesnej cywilizacji, kultury i zasad humanizmu. Ta idea malarstwa Rajmunda Ziemińskiego, odsłaniająca jednocześnie wewnętrzną motywację artysty i jego przesłanie, nie ulegała zmianom w całym dziesięcioleciu; w późniejszych latach Ziemiński starał się nawet o wyraźniejsze ukazanie swego celu – przede wszystkim w „Tryptykach”. Zmieniała się jednak z obrazu na obraz zastosowana w nich forma, kolorystyka całości, sam kształt znaku wreszcie. Wieloznaczna płachta, zawieszona w nieokreślonej przestrzeni, „straszydło” – jak mówił o tych płótnach sam malarz, co przekazał publicznie Jerzy Stajuda – przekształcała się więc w kształt animalny, najpierw szeroko rozciągnięty w przestrzeni, mieniający się fakturowymi barwnymi naroślami, później, już ich pozbawiony, transformowany w formatach wertykalnych. Kilka gwaszy – także w formatach nadających się do lepszego eksponowania – pokazuje całą serię możliwych metamorfóz wyjściowego kształtu: czyste w formie niby-zwierzę (8-10-60) przekształca się w twór trochę inny, dość nieokreślony (albo też dzieli się sam na dwa inne). Obecne jest w przestrzeni łagodnej i nieco poetyckiej (20-III-60), bądź też groźnej (9-VI-60); wzmacnia się i rozrasta (lub też dwa podobne stworzenia łączą się w jedno), tworząc jakąś mniej (22-III-60), lub bardziej niebezpieczną odmianę tejże całości (13-III-60). Oczywiście, z dość przypadkowego zestawu gwaszy, wybranych z pracowni Ziemińskiego ze względu na ich jakość, bez zamiaru ukazania studiów formy, jakie prowadził artysta, można by zbudować wiele różnych, mniej lub bardziej zgrabnych historyjek, ale nie o to właściwie chodziło – tylko o wskazanie faktu bezustannego poszukiwania wariantów wyrazu znaku i jego kształtu, nad którym pracował malarz. Wszystkie nowe znaki w malarstwie Rajmunda Ziemińskiego

„Rzetelne malarstwo ma służyć jakiejś myśli, ma podejmować problemy bliskie współczesnemu człowiekowi. Ja, osobiście, od pierwszych swoich obrazów próbuję za ich pomocą mówić, przekazywać to co mnie niepokoi”.

RAJMUND ZIEMSKI, „ZWIERCIADŁO”, 1968, NR 16

go pojawiały się w ten sposób: nie były przez artystę wymyślone: stawały się rezultatem długiej serii przekształceń obecnych już wcześniej układów. Powstawały jako skutek rysunkowo-malarskiej praktyki. Artysta całość procesu rysowania traktował jako wstępną pracę wyobraźni służącą późniejszemu malowaniu, a liczne, powstające w tym czasie studia i szkice służyły rozwijaniu pomysłów konstrukcyjnych i sprawdzaniu zamierzonej kolorystyki. Dlatego przed malowaniem potrzebne były malarzowi długo trwające sesje rysowania. Najlepsze warianty rysunków stawały się projektami obrazów.

Prawie połowa obecnej wystawy poświęcona została przeglądowi studyjnych rysunków Ziemińskiego badających motyw maski, przekształcającej się kolejno w czaszkę, w rozpadający się stwór, przypominający jakiegoś skorupiaka, nie tracąc do końca swych cech, później, w swego rodzaju wyobrażenie kosmicznej twarzy, wreszcie – w okratowane, sugestywne ludzkie oczy, rozbudowywane w wielu wariantach kompozycyjnych, przypominających w końcu chorągiew kościelną, obdarzoną nadal oczami, choć już przekształconymi. Rysunkowe poszukiwanie, a później malowanie wariantów tego nowego znaku zajęło artyście lata sześćdziesiąte. Oczywiście, pociągają go w tymże czasie też inne wątki, w tej ekspozycji nie uwzględnione.

Do wątku, który miał stanowić o nowym typie znaku artysta dochodził stopniowo w niezwykle twórczym roku 1960 – jeszcze w okresie, kiedy zajmowała go najbardziej forma przypominająca jakieś paleolityczne mityczne zwierzę. Wówczas często ustawiał przed malowaniem swój wcześniejszy wydłużony pejzażowy format w pionie, postępując podobnie jak kilka lat przedtem, kiedy postawił w pionie swój tradycyjnie namalowany pejzaż i narysował na nim grubą czarną linią drapieżnego ptaka, rozpoczynając w ten sposób swój pierwszy, wyraźnie zindywidualizowany cykl. W 1960 roku konstrukcja prowadzona w wertykalnie ustawionym formacie spowodowała automatycznie zaczątek nowej formy: szkieletowy rysunek przypominał symetrycznie potraktowaną postać, szalkową dużą wagę czy też schematyczną twarz, która umieszczana na szerszej, rozpracowanej malarsko płaszczyźnie, zawieszona w przestrzeni, stała się motywem wielu kolejnych serii obrazów.

Rysunek datowany w dniu 2-VII-61 przypomina o tym typie kompozycji: wyraźna maska połączona została z konstrukcją krzyża, jak w wielu obrazach z 1961 roku, na przykład w pewnym stopniu w Pejzażu 34/61. Na ten sam „przejściowy” typ kompozycji wskazują dwa inne, rysunki nie opatrzone datą: jeden z dużą, mieszczącą się w prawym dolnym rogu pionową, masyw-



Rajmund Ziemiński w pracowni przy Al. Jerozolimskich, ok. 1970 r.

ną formą, przypominającą zasłonę, i drugi, lawowany błękitem, z czarną, subtelnie wprowadzoną ażurową konstrukcją, która mogłaby także sugerować postać człowieka o wzniesionych ramionach albo maskę. Na obu z nich nie ma jeszcze nowego, wypracowanego do końca jej typu.

Inaczej już jest w rysunkach datowanych 5-V-61 i 12-V-61, choć daje się je lepiej odczytać, już wiedząc, co w twórczości Ziemińskiego nastąpi później: w obu pracach można dojrzeć jakieś rozwieszony zasłony, ale konstrukcję kształtujących się masek przedziela wyraźny krzyż i wydłużone, wrzecionowate ciało, charakterystyczne dla dojrzałych obrazów Ziemińskiego z tego okresu; drugi z rysunków stał się podstawą obrazu bez tytułu, datowanego na ten sam rok (płyta CD towarzysząca katalogowi wystawy w Zachęcie, poz. 210). Nowy znak Ziemińskiego w postaci maski najbardziej jest widoczny na rysunkach z 1-XI-61, 7-XI-61 i 17-XI-61. Z pewnością na podstawie drugiego z nich artysta namalował Pejzaż 68/61 – jednoznaczny obraz szatańskiej maski jako pękniętej czaszki czy nawet całej postaci, zakończonej kościstymi wypustkami, którą później artysta przetwarzał w różnych wariantach. Nie był to model jedyny, tylko podstawowy: w odróżnieniu od większości malarzy Ziemiński nigdy nie powtarzał w taki sam sposób opracowanego już znaku, na każdym kolejnym płótnie przekształcał go dalej, traktując jako nowy przedmiot malarski – dotąd zadziwia bogactwo jego wyobraźni i zaskakujące transformacje tego samego motywu. W kolejnych płótnach zmieniał typ przedstawianej czaszki, sposoby przestrzennego jej ujęcia albo kontekst, w jakim się pojawiała; starając się ciągle inaczej budować swój znak, dbał o zachowanie tej samej siły wyrazu, na przykład konstruował czaszkę także jako sumę rozmaicie powiązanych ze sobą, nieco zgeometryzowanych, barwnych plam. Sygnalizowały one jednak zawsze coś analogicznego – niszczącą czaszkę, przez wiele lat pozostającą dla malarza motywem podstawowym.

Dwa rysunki o kilka lat późniejsze od wcześniej wspomnianych, da-

owane 4-I-64 i 15-IV-64 ukazują właśnie w nowy sposób ujmowaną, już raczej zwierzęcą niż ludzką, stylizowaną białawą czaszkę na ugowym tle: Ziemiński wyraźnie dzięki nim sprawdzał barwę, która najlepiej będzie oddawać jego zamierzenia. Rezultaty rysunkowych studiów wykorzystywał w malowanych w tymże roku obrazach, na przykład w pewien sposób są do nich podobne Pejzaże, numerowane 5/64; 15/64; 41/64. Na poszukiwania nowej formy – przy jednoczesnym badaniu kształtów rzeczywistych form organicznych – wskazuje inny rysunek z tego samego roku, datowany 13-II-64; trudno powiedzieć, w jakim stopniu artysta skorzystał z jego wyników bezpośrednio w swoim malarstwie, w całości w końcu nieznanym – większość namalowanych przez niego obrazów została rozproszona w muzeach i licznych kolekcjach prywatnych.

Na obrazach Ziemińskiego z 1965 roku pojawiły się szczątki czaszek malowane grubymi fakturami, a także płaskie, niekształtne maski, umieszczane w coraz bardziej rozpracowywanej przestrzeni, która w roku kolejnym, a szczególnie w roku po nim następującym, zapełniła się różnokształtnymi mgławicami barwnej materii. Być może, już w tymże roku artysta zaczął także pracować nad dwuwarstwowymi „Tryptykami”, w których, w środkowych ich częściach (gablotech) artysta umieszczał pod metalową siatką fotografie, a na niej na poły reliefowe kształty, przypominające fragmenty czaszek używane nieco wcześniej w obrazach – i okalał je w bocznych częściach całościowo już traktowanymi szkieletowymi formami skorupiaków, prawdopodobnie jakichś krabów, którymi się w tamtych latach interesował. Rysunek datowany 1-XII-65 przypomina nieco kraba umieszczonego na siatce środkowej części Tryptyku [2], namalowanego w podobnym kształcie także na Pejzażu 8/66, lecz wydaje się, że przede wszystkim pełnił on funkcję studium do obrazu zatytułowanego Pejzaż 3/67. Inne rysunki – ukazujące skostniałe lub miękko potraktowane części różnych skorupiaków, datowane na 20-IV-65, 9-IX-66 i 24-VII-66, a także niesygnalowana praca, której czas powstania został określony na 1967 rok, sprawiają wrażenie równie wytrawnych, opracowanych do końca studiów do obrazów – i można przypuszczać, że mogły służyć w takim celu.

Po wykonaniu zaledwie kilku pracochłonnych Tryptyków, Ziemiński zaczął malować także obrazy przedstawiające wypracowane fakturowo formy, przypominające silnie zdeformowane czaszki czy też maski, wcześniej umieszczane na częściach środkowych. Mogą być one odczytywane w różny sposób: zarówno jako kolejne trawestacje wyglądu maski, przypominającej nieco czaszkę, jak i nieco roztańczone całe postacie niecodziennych stworów.

W 1964 roku, a także w 1965 i już na dobre w 1967, w twórczości artysty sporadycznie pojawiały się maski coraz bardziej upodabniające się w swojej strukturze do otaczającej je zazwyczaj szerokiej przestrzeni, nierównomiernie wypełnionej gęstymi masami nieuporządkowanych ekspresyjnych struktur albo półprzezroczystymi mgławicami dopiero kształtujących się form materii. Całość tych płócien budowały serie rozrzedzeń i zagęszczeń, granice pojawiających się na nich kosmicznych zjaw były niejasne – natarczywa obecność groźnych twarzy była jednak dość czytelna. Dwie prace, pierwsza z nich datowana ogólnie na 1967 rok, i druga, opatrzona datą 14-VII-67, wiążą się właśnie z tą serią obrazów Ziemińskiego. Szczególnie związek drugiej z nich jest z nimi oczywisty, a ponadto interesujący ze względu na obecne w niej miękko potraktowane formy, znamienne dla wcześniejszego okresu. Ten

typ znaków artysty uległ zmianom w roku następnym: przestrzenna materia stwardniała, niekiedy sama przybrała bardziej wyraźne struktury, zanikły faktury i kształty, powstałe z wieloletniej transformacji czaszki, a także fragmentów szkieletu skorupiaków, zarysy niekształtnych twarzy uległy brutalizacji i byłyby prawie nieczytelne, gdyby nie obecność oczu, które zaczęły być głównym nośnikiem wyrazu i znaczenia prac. Zmiany te doprowadziły artystę do następnej serii, których przykładem są gwasze datowane na 5-X-69 i 11-XII-69, a po jej kolejnych przekształceniach dwa inne 13-XII-70 i 27-XI-70.

Budując swój nowy znak Ziemiński zrezygnował z komplikacji przekazu – jego prace stały się na poły publicystyczne, podobnie jak wcześniejsze Tryptyki. W dwóch pierwszych gwaszach, eksponowanych na obecnej wystawie, w górnej ich części zza krat patrzą wprost na odbiorcę jedynie wielkie wyraziste oczy, dolna część w jednej z nich została zakończona typowymi dla chorągwi kościelnych „płomieniami”, a w drugiej, pojawiającą między nimi wielką brodą. Długa seria malowanych w podobny sposób obrazów powstała w roku 1969; nie zawsze obecne są na nich kraty, jak zazwyczaj, zasadniczemu znakowi towarzyszą dodatkowe, zmienne elementy. Można przyjąć, że cały ten cykl był bezpośrednią reakcją artysty na inspirowany przez ówczesną partię rządzącą wybuch antysemityzmu, prowadzący do licznych emigracji. Prace o rok późniejsze – malowane w zmienionej już sytuacji politycznej – obrazy, na których eksponowane były nadal oczy, ale coraz bardziej przekształcane i wyraziste, w większym stopniu nawiązywały do charakteru procesyjnej chorągwi kościelnej, po części także do veraikonu.

W 1972 roku Rajmund Ziemiński – prawdopodobnie uważając, że wyczerpał możliwości swego dotychczasowego obrazowania – powrócił po raz kolejny do abstrakcyjnie traktowanego pejzażu, by znowu się odrodzić jako malarz, czerpiąc nowe energie wprost z natury. Na portretowym formacie płócien, w jednym z kilku horyzontalnie znaczonych pól barwnych pojawiły się nieokreślone zwały materialnych struktur, nakładane akrylem. Artysta poszukiwał nowej całości: wypróbowywał różne formaty obrazów, w następnym roku budował nawet poliptyki, sprawdzał działanie ilości podziałów na barwne pole, które dochodziły czasem do pięciu, przekształcał sposób komponowania płócien, a także wyraz samej materii, która coraz bardziej zmieniała swą konsystencję. Gwasz datowany 16.10.74 jest dobrym przykładem prób prowadzonych w tym czasie, choć obecnie w niej rozwiązanie bodaj nie zostało przez artystę w całości zaaprobowane i nie miało istotnych kontynuacji malarskich.

W następnych latach Ziemiński nadal intensywnie poszukiwał nowej formuły swego malarstwa – najwyraźniej chciał w większym stopniu wprowadzić do swoich obrazów elementy organicznej materii, choć jednocześnie w ich tytułach przez jakiś czas przestał używać słowa „pejzaż”. Przy tych wszystkich zmianach może najważniejszym dla jego malarstwa stało się rozjaśnienie i poszerzenie całej palety o żółcie, oranże i fioleto, nowe odmiany czerwieni, błękitów i zieleni, a także znacznie śmielsze operowanie żywym, mało zróżnicowanym kolorem. Rozwijał to w roku następnym, choć wprowadzając czernie cokolwiek równoważył swoją nową paletę. Praca datowana 20-XI-74 mieści się w dużym stopniu w stylistyce malarskiej kolejnego roku. Pojawiły się w niej istotne zmiany: struktury materii, przypominające jeszcze dwa lata wcześniej materię zdruzgotanej czaszki, czy fakty-

ry reliefowo ukazujących masek, zamieniły się w proste kreski, płaskie pasy, obramowane czernią, a nieco później zakańczane śladami perforacji. Artysta umieszczał je najpierw na pasach dzielących obraz horyzontalnie, później na jednolitym tle, wreszcie – dzielonym wertykalnie. Gwasze 30.10.75, 8.11.75 i niedatowana praca z tego okresu, wykonana olejem na tekturze, stanowią dobre przykłady tego rodzaju kompozycji, aczkolwiek trudno być pewnym, w jakim stopniu Ziemiński wykorzystał później w obrazach połączenie swoich pasów ze strukturami materii, jakie widać wyraźnie na pracy z listopada, a także trochę innego konstruowania tych podstawowych wówczas elementów, jakie są obecne w pracy olejnej, zbudowanej z prostych czarnych form z oranżowym światłem. Gwasze 3.10.75 i 5.10.75 ze znakami przypominającymi nieokreślone orientalne pismo, umieszczonymi na wertykalnie lub horyzontalnie podzielonym tle korespondują z obrazami malowanymi w roku następnym, pierwsza z nich zbliżona jest w układzie znaków do Pejzażu 30/76. Kompozycja ostatniego gwaszu z tej serii, z datą 14.XI.76 – z szerokimi bladymi pasami i z kłębiącą się w poprzek nich materią – typowa jest dla obrazów powstałych jeszcze później. Być może, jest to także rok namalowania wspomnianej już pracy olejnej na tekturze z czarnymi, nieco szerszymi pasami rozjaśnianymi błyskami oranżowego światła.

Stosunkowo krótka seria obrazów, w których pole tła zostało podzielone dwiema barwnymi, pionowymi, w miarę jednolitymi płaszczyznami, a na jednej z nich lub na ich przecięciu pojawiały się nowe syntetyczne znaki, przypominające nieznaną bliżej kaligrafię, a w jakimś stopniu pismo japońskie, powstała na przełomie roku 1978 i 1979. Po wielu różnych próbach kompozycji tła całości – wcześniejszego zastosowania kilku poziomych pasów barwnych, a nieraz dość zróżnicowanych podziałów całości płótna, pionowych pasów, przecinających w środku całe malarskie przedstawienie, wreszcie grubych linii czy skośnych pasm dynamizujących obraz, Ziemiński wypróbowywał w nim możliwości konstrukcyjne złotego podziału. Na obrazie widać było luźno zestawione zespoły drobnych znaków, przypominających pismo, łączone trafnie ustawionymi plamami barwy, czasem wiązany w jedną formę o biologicznych odniesieniach – sygnalizowały one najczęściej rozwijanie się, rozrost i dynamizm żywej organicznej materii. Artysta najwyraźniej po odkryciu możliwości nowego zbliżenia swego malarstwa do pejzażu – właśnie dzięki tym formom, coraz głębiej penetrując bujność przyrody – odczuł, że nie wypracował jeszcze w sposób dostatecznie dobry osadzenia swych znaków w szerszym kontekście. Cykl ten zamyka właściwie lata siedemdziesiąte – i otwiera malarską perspektywę, którą artysta zajmował się w następnych kilkunastu latach, dochodząc do swego nowego pejzażu, charakteryzującego się ciepłym i lirycznym, a przy tym pełnym dynamiki klimatem. Prace datowane 12.6.79 i 15.7.79 stanowią studia do obrazów, jakie pojawiały się w tym krótkim, przejściowym okresie. Idea nowego pejzażu, błyskotliwie realizowana w następnym dziesięcioleciu rozwinęła się jednak w pełni po rezygnacji z takiego opracowywania tła, jakie jest widoczne na ostatnich czasowo gwaszach prezentowanych na wystawie i zastosowania tradycyjnego, pejzażowego jego podziału na podłoże i to, co znajduje się nad nim: na obszar ziemi i nieba. Co innego, że Rajmund Ziemiński nie stosował nadal w swoim malarstwie lat osiemdziesiątych kolorów lokalnych, a pola, będące skutkiem tradycyjnego podziału obdarzał dowolnymi barwami.



I
BEZ TYTUŁU, 1960 r.
gwasz/papier, 70 x 100 cm
niesygnowany



2

BEZ TYTUŁU, 1960 r.

gwasz/papier; 70 x 100 cm
niesygnowany



3

„8 - I - 60”, 1960 r.

gwasz, tusz/papier; 70 x 100 cm
datowany p.d.: '8 - I - 60'



4

„13 - III - 60”, 1960 r.

gwasz/papier; 70 x 100 cm
datowany p.d.: '13 - III - 60'



5

„20 - III - 60”, 1960 r.

gwasz, tusz/papier; 70 x 100 cm

datowany p.d.: '20 - III - 60'



6

„22 - III - 60”, 1960 r.

gwasz/papier; 70 x 100 cm
datowany p.d.: '22 - III - 60'



7

„9 - VI - 60”, 1960 r.

gwasz, tusz/papier, 70 x 100 cm
datowany p.d.: '9 - VI - 60'



8
BEZ TYTUŁU

tusz/papier; 47,6 x 24 cm
niesygnowany



9
BEZ TYTUŁU

tusz, gwasz/papier; 47,6 x 24 cm
niesygnowany



10
„5 -V - 61”, 1961 r.

tusz/papier, 47,8 x 24 cm
datowany p.d.: '5 -V - 61'



11
„12 -V - 61”, 1961 r.

tusz/papier, 47,7 x 24 cm
datowany l.d.: '12 -V - 61'



12
„2 - VII - 61”, 1961 r.

tusz/papier; 47,7 x 24 cm
datowany l.d.: '2 - VII - 61'



13
„1 - XI - 61”, 1961 r.

tusz, gwasz/papier; 47,7 x 24 cm
datowany śr. d.: '1 - XI - 61'



14
„7 -XI - 61”, 1961 r.
tuszu/papier, 47,7 x 24 cm
datowany p.d.: '7 -XI - 61'



15
„17 - XI - 61”, 1961 r.
tuszu, gwasz/papier, 47,7 x 24 cm
datowany śr.d.: '17 - XI - 61'



16

„13 - II - 64”, 1964 r.

gwasz, tusz/papier; 57,8 x 41 cm
datowany p.d.: '13 - II - 64'



17

„4 - I - 64”, 1964 r.

gwasz/papier; 64,4 x 41 cm

datowany l.d.: '4 - I - 64', sygnowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI'



18

„15 - IV - 64”, 1964 r.

gwasz/papier; 64,5 x 41,50 cm

datowany l.d.: '15 - IV - 64'



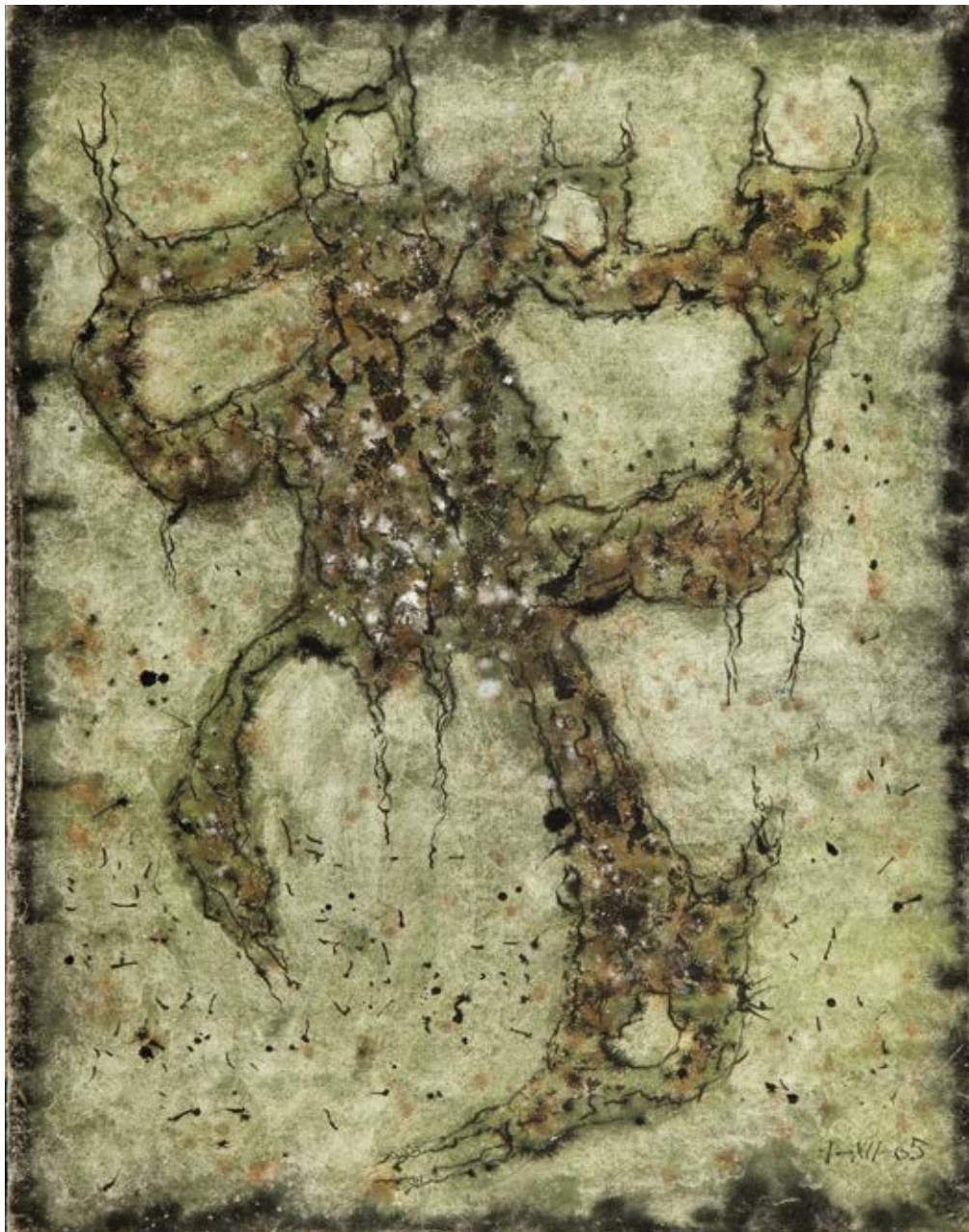
19

„20 - IV - 65”, 1965 r.

gwasz/papier; 62 x 48,3 cm

datowany l.d.: '20 - IV - 65'

sygnowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI'



20

„I - XII - 65”, 1965 r.

gwasz/papier, 62,4 x 48,7 cm
datowany p.d.: 'I - XII - 65'



21

„9 - IX - 66”, 1966 r.

gwasz/papier, 69,3 x 49,7 cm

sygnowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI',

datowany śr.d.: '9 - IX - 66'



22

„24 - VII - 66”, 1966 r.

gwasz, tusz/papier; 69,5 x 49,7 cm
datowany p.d.: '24 - VII - 66'



23

BEZ TYTUŁU, 1967 r.

gwasz, tusz/papier; 69,8 x 49,7 cm
niesygnowany



24

BEZ TYTUŁU, 1967 r.

gwasz/papier, 69,5 x 50 cm
niesygnowany



25

„14 - X - 67”, 1967 r.

gwasz/papier; 69,9 × 49,6 cm

datowany l.d.: '14 - X - 67'



26

„5 - X - 69”, 1969 r.

gwasz/papier, 64,5 x 49,7 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'R. ZIEMSKI, 5 - X - 69'



27

„II - XII - 69”, 1969 r.

gwasz/papier, 69,6 x 46 cm

sygnowany i.d.: 'R. ZIEMSKI', datowany p.d.: 'II - XII - 69'

28

„13 - XII - 70”, 1970 r.

gwasz, tusz/papier; 64,5 x 50 cm
datowany p.d.: '13 - XII - 70'



29

„27 - XI - 70”, 1970 r.

gwasz, tusz/papier; 65 x 38,7 cm
datowany p.d.: '27 - XI - 70'

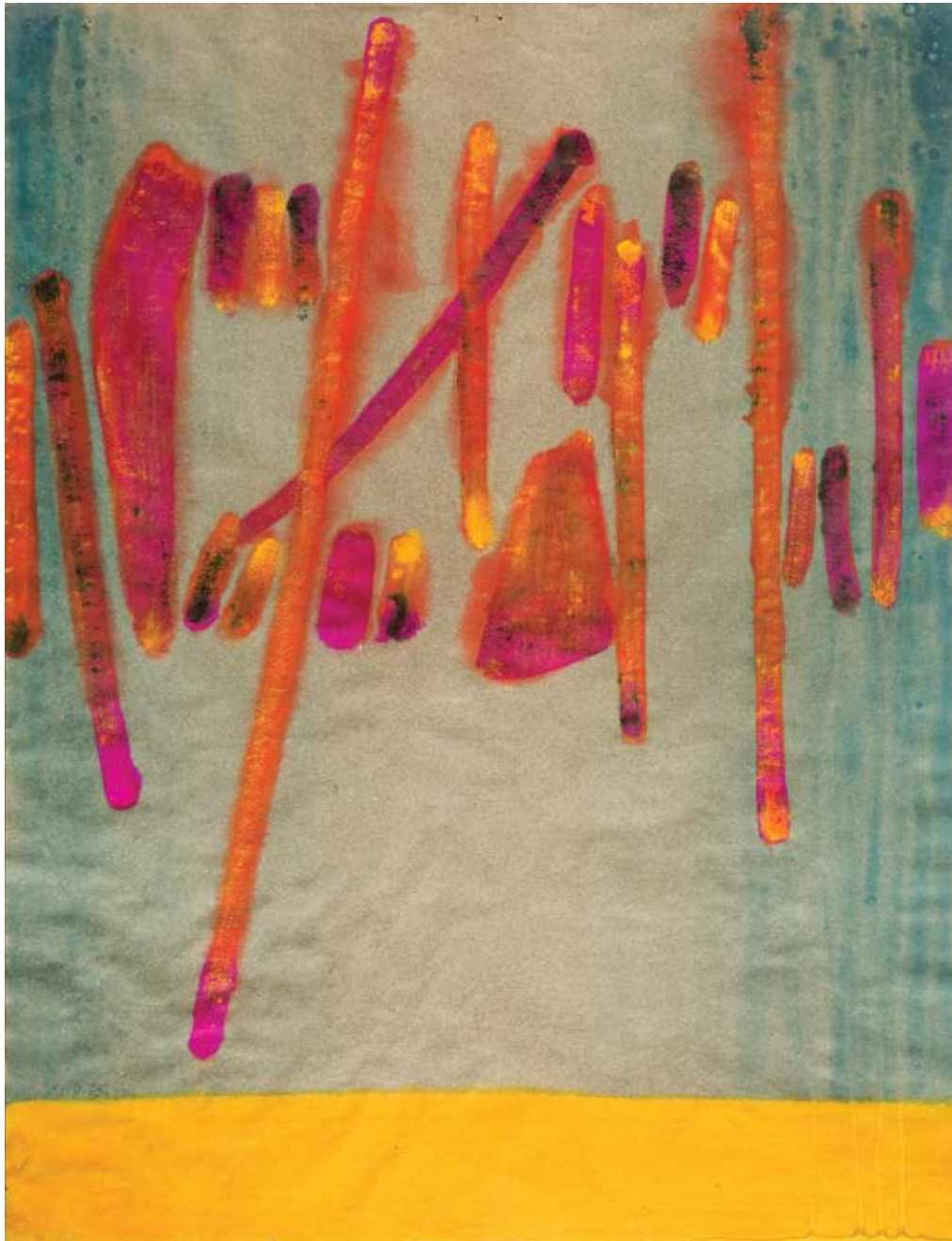




30

„20 - XI - 74”, 1974 r.

gwasz/papier, 64,2 x 42,5 cm
datowany p.d.: '20 - XI - 74'



31

„3.10.75.”, 1975 r.

gwasz, olej/papier; 64,8 x 50 cm
datowany l.d.: '3.10.75.'



32

„5.10.75.”, 1975 r.

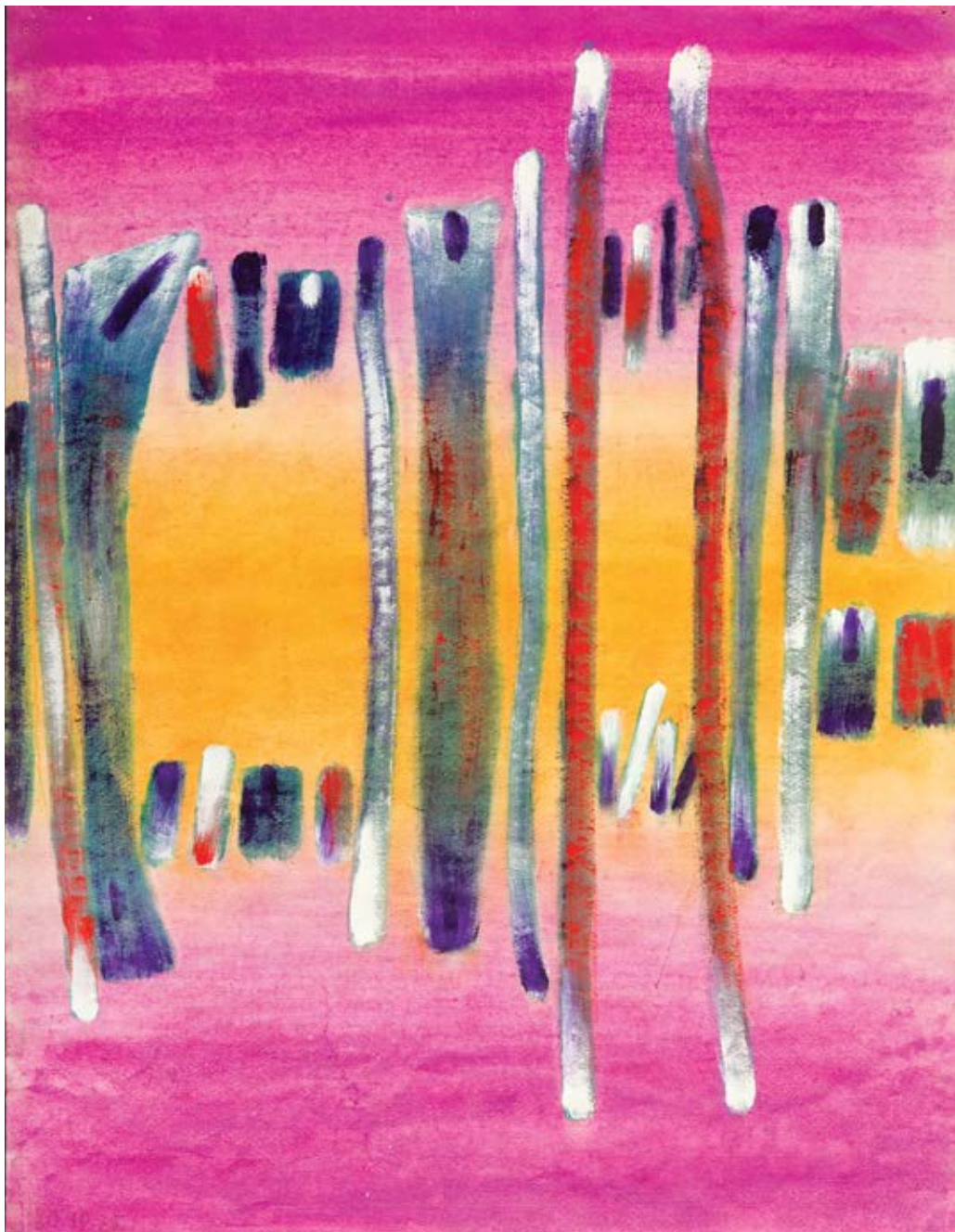
gwasz, olej/papier; 65 x 50 cm
datowany l.d.: „5.10.75.”



33

„16 - 10 - 74”, 1974 r.

gwasz, tusz/papier; 64,7 × 49,7 cm
datowany p.d.: '16 - 10 - 74'



34

„30.10.75”, 1975 r.

gwasz/papier, 65 x 50 cm
datowany l.d.: '30.10.75'



35

„8.11.75.”, 1975 r.

gwasz, olej/papier, 65 x 50 cm
datowany l.d.: '8.11.75.'



36

BEZ TYTUŁU r.

olej/tektura, 72,7 x 51 cm
niesygnowany



37

„14.XI.76”, 1976 r.

gwasz, olej/papier; 63 x 49 cm
datowany p.d.: '14.XI.76'

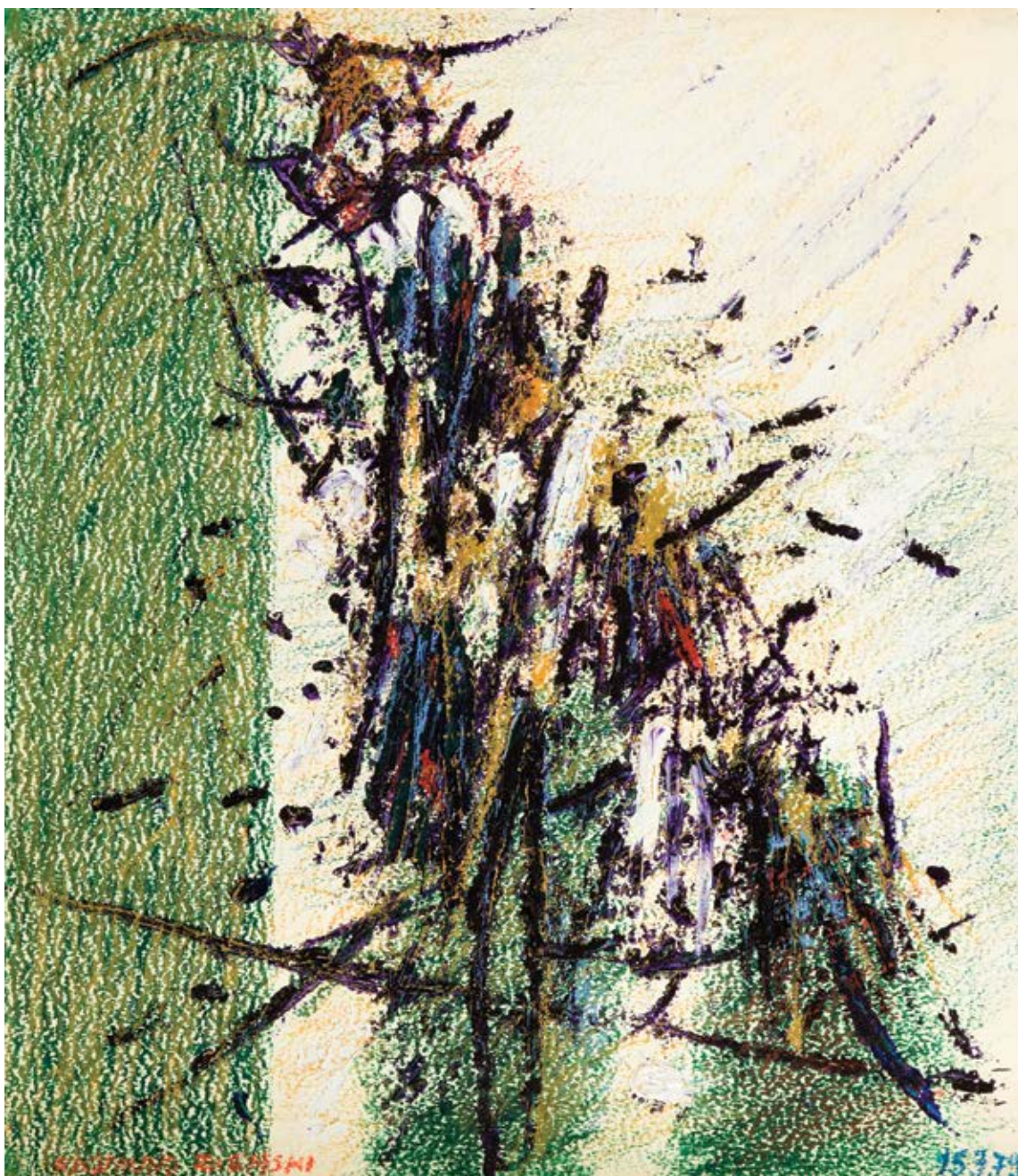


38

„10.6.79”, 1979 r.

olej/papier, 54 x 61,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: '10. 6. 79. RAJMUND ZIEMSKI'



39

„15.7.79”, 1979 r.

technika własna/papier; 61,6 x 54 cm
sygnowany u dołu: 'RAJMUND ZIEMSKI 15.7.79.'

1. PEJZAŻ, 1960 r.	20 000 zł
2. PEJZAŻ, 1960 r.	20 000 zł
3. „8 - I - 60”, 1960 r.	20 000 zł
4. „13 - III - 60”, 1960 r.	20 000 zł
5. „20 - III - 60”, 1960 r.	20 000 zł
6. „22 - III - 60”, 1960 r.	20 000 zł
7. „9 - VI - 60”, 1960 r.	20 000 zł
8. BEZ TYTUŁU	4 000 zł
9. BEZ TYTUŁU	4 000 zł
10. „5 - V - 61”, 1961 r.	4 500 zł
11. „12 - V - 61”, 1961 r.	4 500 zł
12. „2 - VII - 61”, 1961 r.	4 500 zł
13. „1 - XI - 61”, 1961 r.	4 500 zł
14. „7 - XI - 61”, 1961 r.	4 500 zł
15. „17 - XI - 61”, 1961 r.	4 500 zł
16. „13 - II - 64”, 1964 r.	8 000 zł
17. „4 - I - 64”, 1964 r.	13 000 zł
18. „15 - IV - 64”, 1964 r.	8 000 zł
19. „20 - IV - 65”, 1965 r.	8 000 zł
20. „1 - XII - 65”, 1965 r.	8 000 zł
21. „9 - IX - 66”, 1966 r.	13 000 zł
22. „24 - VII - 66”, 1966 r.	13 000 zł
23. BEZ TYTUŁU, 1967 r.	13 000 zł
24. BEZ TYTUŁU, 1967 r.	13 000 zł
25. „14 - X - 67”, 1967 r.	13 000 zł
26. „5 - X - 69”, 1969 r.	8 000 zł
27. „11 - XII - 69”, 1969 r.	8 000 zł
28. „13 - XII - 70”, 1970 r.	8 000 zł
29. „27 - XI - 70”, 1970 r.	8 000 zł
30. „20 - XI - 74”, 1974 r.	8 000 zł
31. „3.10.75”, 1975 r.	8 000 zł
32. „5.10.75”, 1975 r.	8 000 zł
33. „16 - 10 - 74”, 1974 r.	8 000 zł
34. „30.10.75”, 1975 r.	8 000 zł
35. „8.11.75”, 1975 r.	8 000 zł
36. BEZ TYTUŁU	8 000 zł
37. „14.XI.76”, 1976 r.	8 000 zł
38. „10.6.79”, 1979 r.	8 000 zł
39. „15.7.79”, 1979 r.	8 000 zł



Janusz Miller (Szkoła Zakopiańska), „Byk” z cyklu Znaki Zodiaku, 1935 r.

Aukcja Rzeźby

30 września 2014 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 15 – 30 września



Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



MECENAS KULTURY



Jacek Malczewski, Portret, 1921 r.

Aukcja Sztuki Dawnej

7 października 2014 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 23 września – 7 października



Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



MECENAS KULTURY

Rafał Olbiński **Krajobrazy energii** 2014

Bez energii nie ma życia, a wszystko co żyje - jak słusznie zauważył Arthur Schopenhauer - walczy z grawitacją. W cyklu obrazów „Krajobrazy energii”, poprzez poetyckie metafory starałem się pokazać magię i piękno naszego zmagania z materią i prawami fizyki.

Olbiński



MECENAS KULTURY





DOM AUKCYJNY DESA UNICUM ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
WWW.DESA.PL

CENA 9 zł (z 5% VAT)
ISBN 978-83-64871-02-3

