



AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA 10 GRUDNIA 2015

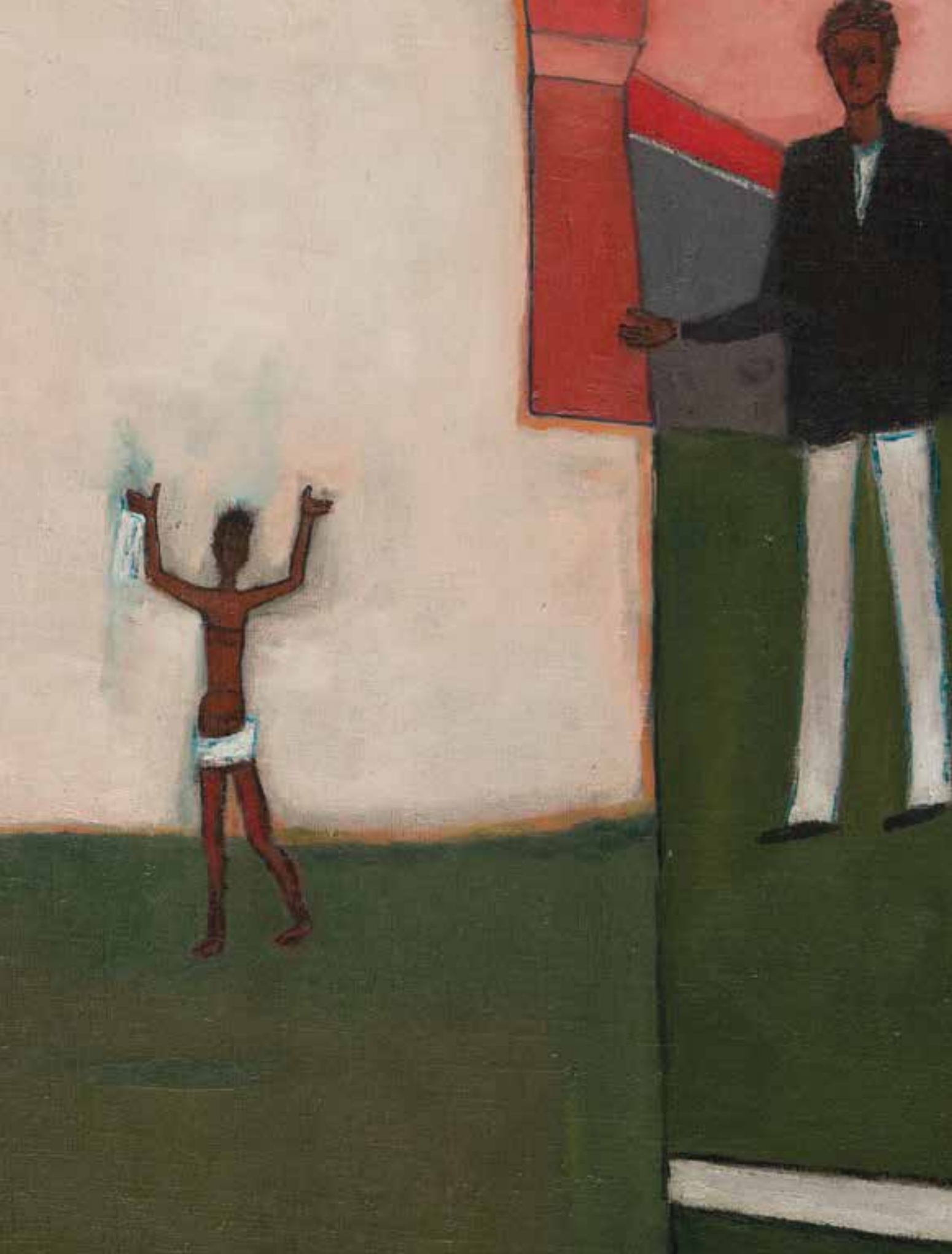


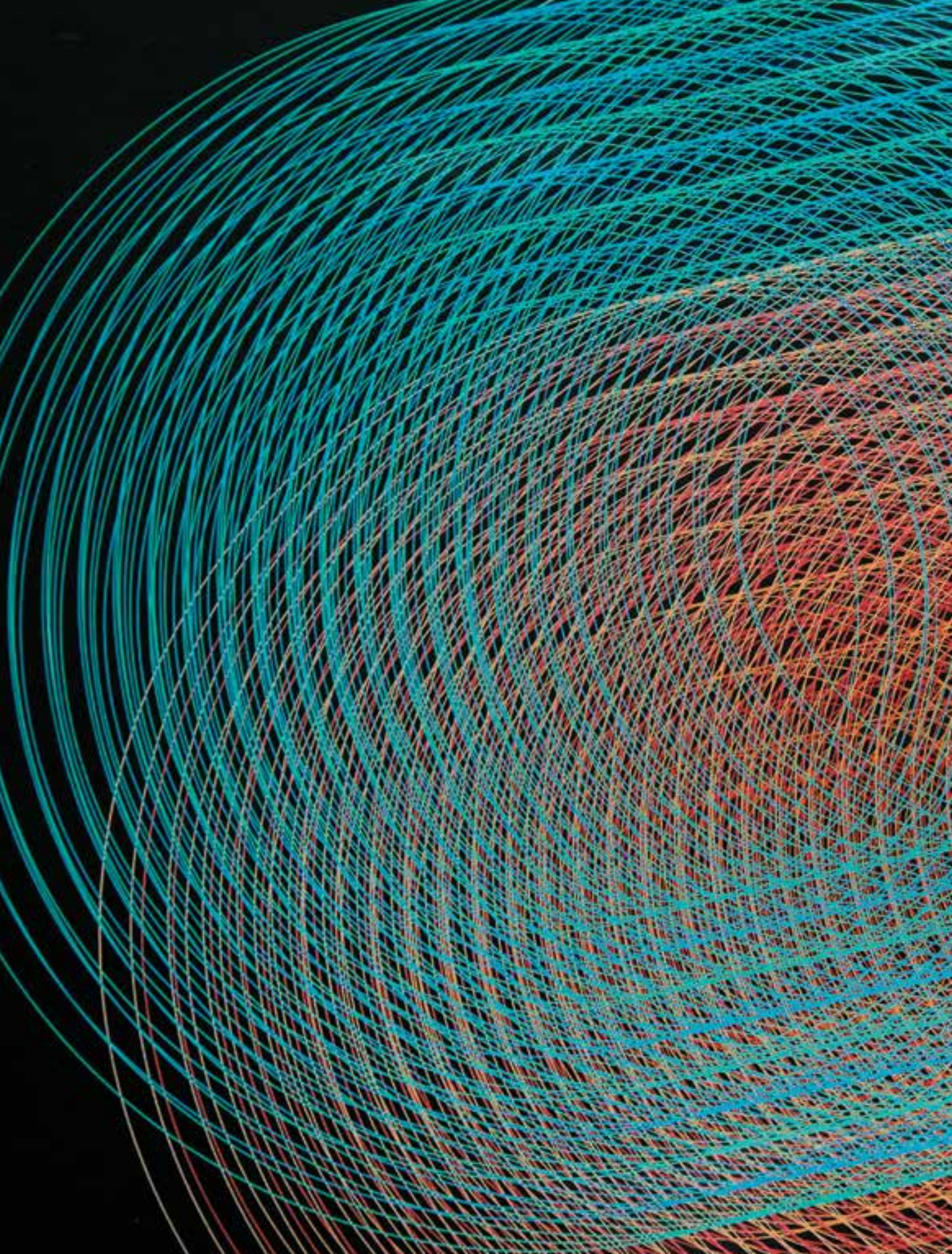


















AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

SESJA I

OBIEKTY 1-50

10 GRUDNIA 2015 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

1-10 GRUDNIA 2015

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA



MECENAS KULTURY



SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ PRZYJĘĆ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
kasa: pon.-pt. 11-17

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny: wt. 11-15, czw. 15-19

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23,
kasa: pon.-pt. 11-17

PRZEDSTAWICIELSTWA:

NOWY JORK

125 Maiden Lane, Suite#509
Manhattan, New York NY 10038
tel. 00 1 630 432 0348
office@desaunicum.com

OKŁADKA FRONT poz. 12 Wojciech Fangor, „SU 31”, 1973 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 1 Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1959 r. • STRONY 2-3 poz. 45 Teresa Pagowska, „Obraz II/68”, 1968 r. • STRONY 4-5 poz. 8 Jerzy Nowosielski, „Spotkania w pejzażu”, 1959 r. • STRONY 6-7 poz. 21 Eduardo Mac Entyre, „Reflejos”, 1979 r. • STRONA 8 poz. 36 Jan Lebenstein, „Sen” (Rêve de Salon), 1968 r. • STRONY 214-215 poz. 22 Richard Anuszkiewicz, „Soft Yellow”, 1979 r.

III OKŁADKA - strona 216 poz. 30 Jan Tarasin, „Fala”, 2001 r. • IV OKŁADKA poz. 41 Władysław Hasiór, Popiersie, przed 1967 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-64871-63-4 • Kod aukcji 391ASW038 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Andrzej Chojnacki • Zdjęcia Marcin Koniak

Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70

Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka, tel.: (+48) 22 786 08 30, tel.: (+48) 22 786 04 05, fax: (+48) 22 786 89 04, www.artdruk.com

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgową*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Emilia Kuczewska, *Księgową*
tel. 22 584 95 21, e.kuczewska@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY I HR

Krzysztof Owczarek, *Radca Prawny*
tel. 22 584 95 29, k.owczarek@desa.pl

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

Bank PKO BP SA, SWIFT BPKOPLPW
PLN: PL 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405
EURO: PL 64 1020 1042 0000 8902 0271 6348
USD: PL 18 1020 1042 0000 8202 0271 6355

DZIAŁ MARKETINGU

Joanna Kotomska, *p.o. Dyrektor Działu Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

Ewelina Hołubowicz, *Koordynator ds. marketingu*
tel. +48 795 122 709, e.holubowicz@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

FineArt Communications

Magdalena Żuk
tel. 608 362 996, m.zuk@fineart-com.pl

Marcel Płoszczyński
tel. 784 090 531, mploszczyński@fineart-com.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

Maksymilian Kroc, *Specjalista*

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



IZA RUSINIAK
Dyrektor Działu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



MAŁGORZATA SŁOMSKA
Specjalista
m.słomska@desa.pl
22 584 95 39



KAROLINA ŁUŻNIAK-MARCHLEWSKA
Specjalista
k.luzniak@desa.pl
22 584 95 39

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Działu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 38

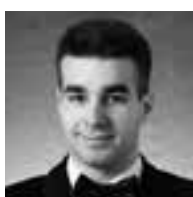


MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 30

BIURO PRZYJĘĆ



MAŁGORZATA LEMANEK
Dyrektor Biura
m.lemanek@desa.pl
22 584 95 31



MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 31

DZIAŁ SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Działu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 584 95 33



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
P.O. Kierownika Galerii Marszałkowska
a.lukaszevska@desa.pl
22 584 95 35



MICHAŁ BOLKA
P.O. Kierownika Salonu Wystawowego Marchand
m.bolka@desa.pl
22 621 66 69



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 621 66 69



NATALIA BRATKOWSKA
Doradca Klienta
n.bratkowska@desa.pl
22 584 95 36



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
rikaczkowski@desa.pl
22 584 95 36



MAJA WOLNIEWSKA
Starszy sprzedawca
m.wolniewska@desa.pl
22 584 95 41



JAN GROCHOLA
Asystent
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



MAŁGORZATA SŁOMSKA
Redakcja katalogu
m.slomska@desa.pl
22 584 95 39



AGATA SZKUP
Koordinator sprzedaży aukcji
a.szkup@desa.pl
22 584 95 33

I TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Kompozycja, 1959 r.

olej/plótno, 58,5 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Dominik Paris 1959'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 45 000 - 65 000

POCHODZENIE:

- zakup od artysty, lata 60. XX w. (prawdopodobnie podczas wyjazdu artysty do Nowego Jorku)
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Malarstwo Tadeusza Dominika cechuje wirtuozeria techniczna oraz łatwość, z jaką rozwiązuje on wszelkie skomplikowane problemy warsztatowe. Artysta odkrywa stale nowe możliwości zawarte w sugestywnej wymowie koloru. Używane zazwyczaj w stosunku do jego prac słowo 'abstrakcja' wymaga krótkiego komentarza. W niefiguratywnych obrazach Dominika bez trudu dopatrzeć się możemy ich realistycznego 'powodu'. Polegał on na bezpośredniej, niemal żywiołowej reakcji malarza na bogactwo form i kolorów natury. Zapytany w 1959 roku, do jakiego kierunku sam zaliczyłby swoje obrazy - złożył następujące oświadczenie: 'Moje obrazy nie są tematyczne w sensie dosłownym. Niemniej jednak temat odgrywa w nich zasadniczą rolę'. Tym wiodącym tematem był dla Dominika najczęściej polski pejzaż. Niektóre obrazy maluje tak cienko, tak przejrzysto, że przywodzą one na myśl akwarele. W tle pozostawia białe partie zagruntowanego płótna lub też płaszczyzny pokryte jednolitym tonem. Na tak przygotowanym neutralnym podkładzie zakwitają różowe, błękitne i zielone kule, lśnią gwiazdziste formy malowane mocno nasyconym ugiem, pojawiają się świetliste prostokąty jak rabaty kwiatów. Czasem prócz ferii kolorów i światła stara się Dominik również przekazywać gesty towarzyszące powstaniu obrazu. Gesty gwałtowne, widoczne w pasmach grubo kładzionej

farby. Gesty rozbijające tło, które nagle wibrować zaczyna jak powietrze nagrzane gorącymi promieniami słońca'.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI, MŁODE MALARSTWO POLSKIE, WARSZAWA 1977, s. 100-101

W 1959 roku odbyła się indywidualna wystawa artysty w Galerie Lambert w Paryżu. Obrazy tego czasu cechuje wpływ malarstwa informel, które od początku lat 50. święciło triumfy nie tylko w sztuce abstrakcyjnej Starego Kontynentu, ale także wśród artystów amerykańskich. Przebywający wówczas w Paryżu Dominik niewątpliwie miał styczność z twórczością takich artystów jak Jean Fautrier czy Dubuffet. Właśnie z okresu paryskiego, momentu, w którym ukształtował się indywidualny styl artysty i powstały najbardziej oryginalne prace, pochodzi prezentowana przez nas kompozycja. Zbliżone do malarstwa informel, ekspresyjne obrazy ze schyłku lat 50., pozostające w kręgu fascynacji kolorem i naturą („Czerwony ogród”, „Kompozycje”, 1957-59) zdradzają charakterystyczne cechy formalne malarstwa Dominika: okrągłe lub owalne punkty i plamy o dość nieregularnych kształtach, niejednokrotnie stanowiące ekspresyjny ślad po uderzeniu pędzlem. Powierzchnia ciemnych zazwyczaj płócien jest rozedrgana, wirująca, wybija się z niej pojedyncze, rozświetlone plamy.





Swoją krótką, spisaną na potrzeby monograficznej wystawy w Zachęcie w 1993 roku autobiografię Tadeusz Dominik rozpoczyna okresem powojennym, pomijając zupełnie młodzięcy wiek i lata okupacji. Epizody, o których Dominik nie wspomina, to lata dzieciństwa spędzone w Szymanowie koło Sochaczewa, gdzie artysta żył w rolniczej rodzinie. Doświadczona wówczas bliskość natury i poczucie nierozzerwalnego z nią związku zaważyły na kształcie całej późniejszej twórczości Dominika. O początkach kształtowania się jego talentu wiadomo niewiele. Młodość artysta spędził w Warszawie, mieszkając na Grochowie. Kiedy wybuchła wojna, miał jedenaście lat. We wspomnieniach pisze o okresie po wyzwoleniu: „Zdałem egzamin i rozpocząłem studia - tu pewnie niektórych zaskoczę - właśnie w gmachu Zachęty w roku 1946. Budynek, jeden z niewielu w Śródmieściu w dobrym stanie, był pierwszą siedzibą ASP. Tu zaliczyłem pierwszy semestr. (...) Studia ukończyłem w 1951 roku, dyplom, po pewnych kłopotach mających związek z usunięciem prof. Cybisa z uczelni, otrzymałem w roku 1953”. W wywiadzie, który z artystą przeprowadziła Anna Bernat, malarz widział węzłowy punkt swojej artystycznej biografii właśnie w roku 1953: „Dwa lata po skończeniu Akademii - wspominał Dominik - zaprosiłem Jana Cybisa do mojej pracowni i pokazałem mu obrazy. Powiedział: 'Nie rozumiem ich, ale wierzę w twój talent'. I tak poszedłem własną drogą”.

„W pierwszych latach po studiach, z braku środków na luksusowe wtedy dla mnie materiały do malowania, uprawiałem głównie grafikę. Wystawiałem więc drzeworyty, akwaforty i litografie. Od 1954 roku zacząłem wystawiać obrazy. W latach 1955-62 brałem udział we wszystkich wystawach Okręgu Warszawskiego ZPAP oraz w Ogólnopolskich Wystawach Plastyki, które w tym okresie były dla artystów najbardziej znaczącymi wystawami zbiorowymi. Okres 1953-56 to czas przepoczwarczenia się, przechodzenia od dominującego w tych latach postimpresjonizmu - czy jak kto woli - koloryzmu w stronę sztuki niefiguratywnej. 1957-58 to już dość wyraźnie zarysowana droga, co przy pewnych zróżnicowaniach jest stałym elementem moich miłości i utrapień.

Pierwszą indywidualną wystawę malarstwa miałem w 1957 roku w Warszawie, w dawnej siedzibie Teatru Żydowskiego (przedwojenny pawilon IPS) gdzie dziś stoi Hotel Victoria. Wystawa pamiętna, bo pierwsza. Druga odbyła się w Zachęcie w 1958 r., też ważna, bo to były bardzo wysokie progi dla młodego malarza. Później było tych wystaw dużo w kraju i za granicą. (...) Mój debiut zagraniczny to udział w weneckim Biennale sztuki. Byłem jednym z pięciu uczestników w Polskim Pawilonie. Zaprezentowałem cykl drzeworytów 'Macierzyństwo'. Przypuszczam, że moje uczestnictwo

w tej wystawie było efektem szczęśliwego dla mnie przypadku. W 1955 r. przybył do Polski Dyrektor Amsterdamskiego Muzeum. Będąc gościem prof. Juliusza Starzyńskiego w Państwowym Instytucie Sztuki, przeglądając dokumentację fotograficzną, zainteresował się moimi drzeworytami i wyraził życzenie zakupu kilku drzeworytów dla muzeum. Sądzę, że to właśnie miało decydujący wpływ na włączenie mnie przez Profesora do tej jakże wtedy ważnej dla mnie wystawy. Związany z tym wyjazd do Włoch, pierwsza podróż zagraniczna, pierwszy kontakt na żywo ze światową sztuką nowoczesną, wspaniałe arcydzieła sztuki dawnej znane z reprodukcji w zasięgu wzroku! Był to rok 1956 - szokująca dawka wrażeń. 1958-59 - pobyt w Paryżu, stypendium Rządu Francuskiego, osiem miesięcy zwiedzania muzeów, galerii, spotkań z artystami i intensywnej pracy. Józef Czapski i Kot Jeleński obejrżeli moje obrazy. Ocena była życzliwa i opinia tych znakomych panów wpłynęła zapewne na decyzję Kazimierza Romanowicza, właściciela Polskiej Księgarni, o wystawie moich prac w jego nowej Galerii Lambert. Było to otwarcie i wystawy - też chyba szczęśliwy przypadek? Na otwarcie, w dobrej wierze, zaprosiłem Polską Ambasadę i Paryską Kulturę, co zdaje się spowodowało lekki ból głowy kochanych Romanowiczów. Było też radio Wolna Europa z propozycją wywiadu ze mną, ale tu już Zosia Romanowiczowa przytomnie wkroczyła, oszczędzając mi prawdopodobnie wielu kłopotów. Wszystko jednak skończyło się dobrze. Józef Czapski uściślał się z Tadeuszem Brezą [ówczesny attaché kulturalny PRL] tak że odbyło się bez normalnej w takich wypadkach strzelaniny. Potem był Londyn - 1960. Grudzień 1961 - czerwiec 1962 - pobyt w USA na stypendium Fundacji Forda. Gigantyczna peregrynacja po całym kontynencie z dłuższymi postojami w Chicago i Nowym Jorku. Najciekawsze środowiska znajdują się w wyżej wymienionych dwóch miastach oraz w San Francisco. (...) Wszędzie dużo spotkań z artystami w pracowniach, uczelniach artystycznych. Podczas pobytu w San Francisco załatwiono mi spotkanie z naszym znakomitym poetą Czesławem Miłoszem w Berkeley University (...). Pokazał mi cały wydział sztuk pięknych, po czym już w ogrodzie jego pięknego domu przy uniwersytecie, przy lampce czegoś bardzo dobrego, miła interesująca rozmowa. (...) W Chicago i Nowym Jorku miałem wynajęte studia, więc cały wolny czas mogłem poświęcić na malowanie. Pod koniec 1961 roku wystawę w Chicago zorganizował były pracownik Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Poznałem go podczas jego pobytu w Polsce w 1958 roku w związku z organizacją naszej wystawy w tymże muzeum. W 1961 roku wystawa w Nowym Jorku, to jeszcze jeden przypadek, ale tak niewiarygodny, że nie ma go sensu go przytaczać, nikt nie uwierzy”.

2

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"9 maja 1975", 1975 r.

olej/plótno, 81 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie ołówkiem: 'I 15 S. FIJAŁKOWSKI 9 Maja 1975'

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

„Cokolwiek robię lub nad czymkolwiek zamyślam się, pochylam się nad Nieznanym. Wierzę głęboko, że źródłem sztuki jest praca wykonywana z oddaniem i w gruncie rzeczy bezinteresowna. Żywię przy tym nadzieję i pragnę najmocniej dostąpienia swego rodzaju iluminacji przez oddanie się bez reszty samemu malowaniu i niczemu więcej - spełnieniem zaś tej ufności jest wydobycie wewnętrznego światła obrazu promieniującego nad ogromem rzeczy i pytań. Technicznie rzecz biorąc, kładę na powierzchni płótna barwę obok barwy lub nawet maluję ją jednym kolorem w taki sposób, żeby w absolutnej ciszy obraz rozpoczął swoje niesłychanie dyskretne jarzenie się widoczne wewnętrznym okiem. Barwy doprowadzone do świecenia mają swoją przestrzeń, nie są już tylko pomalowaniem powierzchni. Posiadają też określoną dynamikę, są w potencjalnym

ruchu, porywają nas. Czym jest owo wewnętrzne światło? Jest doskonałym symbolem całości, czyli świata, objawieniem, epifanią tajemnicy wszelkiego bytu. Wewnętrzne promieniowanie obrazu jest owocem działań na wskroś sakralnych, które umożliwiają transformację materialnej struktury w żywą formę duchową. Świecący takim światłem obraz ujawnia swoje prawdziwe życie i zniewalające piękno. Jest spełnieniem świadomych i nieświadomych dążeń, zaspokojeniem naszych jawnych i ukrytych pragnień - może nawet w większym stopniu niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki, ponieważ obraz jest głębiej zakorzeniony w podstawach naszej psychiki, bliższy nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, mitowi i kulturze”.





Stanisław Fijałkowski
na plenerze w Roudnicach
nad Łabą, lata 80. XX w.

ALCHEMIA OBRAZU

„Zbigniew Taranienko: W pewnym momencie, po próbach sprawdzenia kubizmu, impresjonizmu, jakichś form z Légera czy Klee, uchwycił pan coś, co uznał za właściwe. Oczywiście, zasymilował pan odkrycie zasady surrealizmu i reguły abstrakcjonizmu, które, moim zdaniem, pozostały, ale stworzył pan własne i zindywidualizowane ujęcie malarstwa. Jak to się stało i na czym to polegało?

Stanisław Fijałkowski: Zadanie kubistycznego malowania dał nam jeszcze na studiach Strzemiński... Ale jak powstało moje samodzielne malarstwo, dokładnie już nie wiem, bo to było dość dawno...

W końcu lat pięćdziesiątych.

Więc prawie sześćdziesiąt lat temu, ale spróbuję odpowiedzieć panu, jak potrafię... Być może, duży wpływ wywarły na mnie pewne lektury filozoficzne i teoretyczne - zrozumienie, że obraz jest symbolem, chociaż muszę przyznać, że byłem prawie od początku przekonany, że formy abstrakcyjne dają się interpretować jako formy symboliczne. Utwierdziłem się w tym, czytając Kandirskiego, Klee, Cassirera czy Junga. Założonych w obrazie opozycji barwnych, niekoniecznie ustawionych przeciwległe na kole barw, nie sprowadzałem do kwestii warsztatowych, brałem je pod uwagę wraz z ich znaczeniem. Przypisane różnym barwom określone lub przewidywane treści towarzyszyły więc budowaniu klarującej się wymowy obrazów. Wraz z opracowywaniem napięć formy wskazywały one coraz wyraźniej na możliwości interpretacyjne - zarówno na poziomie asemantycznym, jak i semantycznym. To samo dotyczyło form wewnątrz obrazu, szczególnie geometrycznych figur albo ich zespołów. Zresztą, znaczenie posiadają nie tylko same figury, ale i ukryte wewnątrz nich napięcia. (...) Można symbolicznie interpretować nawet liczbę użytych do zmieszania farb. Ma bowiem znaczenie to, czy kolor jest prosty, czy składa się z wielu innych oraz sposób, w jaki został złożony. Nawet przez jakiś czas nosiłem się z zamiarem nazwania mojego malarstwa 'malarstwem symbolicznym'. Ale termin jest dwuznaczny i dobrze, że tego nie zrobiłem. Rozumienie malarstwa jako symbolu było jednak na pewno dla mnie

przełomem. Doszło do tego głębsze zainteresowanie pismami malarzy Kandirskiego, Malewicza, Klee czy Mondriana, a także innych. Zagłębiłem się więc samodzielnie w to, co skrótowo, 'po łebkach', wcześniej poznawałem w szkole. A była to intrygująca mnie literatura, która dotyczyła samego fundamentu bytowego obrazu... Tłumaczyłem nawet przecież Kandirskiego, a później i Malewicza, chcąc otworzyć studentom możliwość zrozumienia, że malarstwo podobne jest do deklaracji postawy, kiedy człowiek za czymś się opowiada, coś chce przez to ujawnić czy zmanifestować. Do tego dochodziły rozmaite elementy wzięte wprost z życia, szczególnie politycznego, które skłaniały mnie do tego, żeby niektóre sytuacje, przeżywane przez nas w Polsce, ukazać nieco szerzej, nie wchodząc w sztukę ilustracyjną czy propagandową, lecz w sztukę taką, która prowadziła do stawiania sobie pytań... Skłaniało mnie to także do myślenia, jaki jest związek tego, co robię, z tym, co dzieje się w kraju... To bardzo ważna część mojej 'edukacji artystycznej' - konfrontacja rzeczywistości warsztatowej i doświadczeń artystycznych z doświadczeniami społecznymi i politycznymi. Angażowałem się nawet potem w początkowe działania 'Solidarności'. Później jednak przestało to być tak ważne... Ponadto ciągle aktualna była wizja oszczędnego malarstwa, ograniczonego do tego, co niezbędne. Nie traktowałem malarstwa jako okazji do wypowiedzi, chciałem, żeby ktoś, kto się z nim zetknie, zastanowił się sam...

(...) Musiał pan też ciągle potwierdzać, że środki, które były stosowane, są wystarczające w stosunku do przekazywanych treści. Nieraz z tego względu następuje poszerzenie albo nawet zmiana środków.

Środki były wystarczające przy stosowaniu formy otwartej. Myślę, że nie da się rzeczy głębiej nas poruszających powiedzieć inaczej jak przez formę otwartą, niedopowiedzianą, którą trzeba skonstruować w odbiorze. W innym przypadku będziemy mieli deklaracje zamiast żywej postawy... Przy tym wszystkim do pewnego stopnia czułem się spadkobiercą niektórych zasad ideowych i warsztatowych polskiej awangardy, chociaż to wcale nie znaczy, że nie interesowało mnie to, co

działo się na Zachodzie. Wprost przeciwnie: zawsze przyjmowałem to poprzez naszą własną polską kulturę, nie pociągały mnie imitacje cudzych doświadczeń. Nie byłem mieszkańcem Nowego Jorku ani nie mieszkałem na stałe w Paryżu - byłem naprawdę przywiązany do tego, co się tutaj nad Wisłą działo i co można tu zrobić.

Co w pana perspektywie było na Zachodzie czymś nowym i ważnym, czego było brak w Polsce? Co pana zainteresowało?

Nie mieliśmy właściwie surrealizmu - i bardzo mnie on zainteresował...

Czy nasz rodzimy Witkacy, czyli Stanisław Ignacy Witkiewicz, nie zastępował surrealizmu? W jego dramatach, a nawet w obrazach bywają elementy podobne do nadrealnych.

Witkacy nie był surrealistą. Nasz polski surrealizm wynikał raczej z tego, co pisał Leon Chwistek w swojej bardzo ważnej książce 'Wielość rzeczywistości': surrealizm otwierał się na nieznaną, nieprzewidywalną obszar rzeczywistości, zarówno intelektualnej, jak i uczuciowej. Myślę, że miał on duże związki z dadaizmem, jakby był dalszym jego ciągiem - wyciągnięto tylko inne wnioski z zaskoczenia, jakim jest odkrywanie przypadku. W obu kierunkach przypadek odgrywa dużą rolę, a w surrealizmie jest motorem jego działań: przez działania przypadkowe, czy jak to oni nazywali - automatyczne, artyści starali się uchwycić lub też zrozumieć coś, co tkwi w nas, ale czego nie obejmuje nasza organizacja umysłowa i kulturowa. My się tego boimy, bo są to traumatyczne przeżycia, zepchnięte w nieświadomość. Więc surrealizm wydał mi się czymś na Zachodzie najciekawszym... Drugim kierunkiem, który mnie zaintrygował, był prąd amerykański, którego zwolennicy porzucili tradycyjną technologię malowania - wlewano farbę, narzucano ją na płótna czy też rozchłapywano. Wydawało mi się, że ten sposób postępowania jest także związany z naszą nieświadomością. Tylko ja nie lubiłem ekspresjonistów...

Ale ten amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny, uprawiany głównie przez Jacksona Pollocka, jest zupełnie inny niż niemiecki. Choć ja osobiście bardzo cenię malarstwo Ernsta Kirchnera...

Ale ja też go bardzo lubię... Mówiąc, że nie lubię ekspresjonistów, myślałem przede wszystkim o postawie artystycznej, zgodnie z którą artysta uważa, że maluje po to, by wyrazić siebie. Szlag mnie trafia, kiedy tego słucham! Nie jesteśmy po to, żeby 'wrażać siebie', tylko po to, żeby przez nasze działanie inni mogli odkrywać świat duchowy!

(...) Myślę, że nie prowadzimy rozmowy na poziomie medialnego upowszechniania sztuki - jesteśmy bliżej jej zasadniczych spraw. Wspomnieliśmy przed kwadrans o formie otwartej przy okazji przyjęcia przez pana zasady minimalizowania środków. Ale przy tym sygnalizowane na pańskich obrazach kształty sprawiają nieraz wrażenie zrobionych przez przypadkowy gest, jakby od niechcenia... Dlaczego? Co to daje?

Tak to wygląda, ale wszystko jest precyzyjne... Moim zdaniem daje to dwie rzeczy. Po pierwsze, forma staje się wieloznaczna - nie wiadomo dokładnie, czym jest to, co się przedstawia i dlaczego takie właśnie jest, a po drugie, sposób malowania jest wyrazem spontaniczności działania. Spontaniczność jest dość ważnym składnikiem całego procesu malowania: jeżeli coś wynika z naszych przekonań i związanych z tym odruchów, i jest spontaniczne, to wyraża prawdę o nas - w odmienności od tego, co wypracowane... Spontaniczność jest wyrazem naszej moralności i bezpośredniości działania, co jest bardzo potrzebne przy budowaniu obrazu - i widać to w samym sposobie prowadzenia linii, która ma charakter malarski...

Odczucie spontaniczności wyraziście zabarwia odbiór, buduje jego wartość - sprzyja odbiorcy.

Ja też tak sądzę, choć widzimy to inaczej: pan to widzi w postaci linii jako śladu mojego działania, a ja to widzę jako gest mojej ręki, z którego powstaje linia...

Poprzez ślad spontaniczności czyta się też inaczej rozwój intencji - nie jako wykład tego, co znane, ale jako poszukiwanie, nawet nie do końca odczytywalne...

A nawet: absolutnie niewiadome. Intencja nie jest do końca znana. Rodzi się ona w miarę malowania. Można zacząć od zupełnie bezmyślnego postawienia plamy czy kreski na płótnie. Może ona wzbudzić zainteresowanie, ciekawość, co ma szansę z niej wyniknąć, jakie przekształcenia są niezbędne, ażeby ta banalna i przypadkowa forma stała się mówiącą... To jest główny powód zainteresowania całym procesem malowania!

W takim razie sam jego finał - decyzja zakończenia pracy - to akt bardzo ważny jako ostateczna aprobata całego procesu.

Jeżeli się wszystko uda... W innym przypadku trzeba płótno zamalować, co prawda, teraz zdarza mi się to coraz rzadziej... W muzyce są tematy, które bardzo ładnie brzmią, ale w systemie wariacyjnym nie da się z nimi niczego zrobić. Inne, z pozoru banalne, dzięki systemowi wariacyjnemu stają się jednak bogate. I tak samo jest w malarstwie: nie każda początkowa forma ma w sobie zarodki szczęśliwego końca. Dlatego jest bardzo dużo nieudanych rzeczy. Ale na szczęście, od czasu do czasu zdarza się, że jakaś forma - nie wiadomo dlaczego - pojawia się z możliwościami opracowania wariacyjnego. A czasami trzeba jakąś inną formę porzucić...

(...) A w czym koncentracja w procesie malarskim jest podobna do kontemplacji?

Przede wszystkim - koncentracja prowadzi do aktywności. Kontemplacja jest zatapianiem się coraz głębiej i szerzej w jakimś przedmiocie zainteresowania, czy jakimś swoistym rozkoszowaniem się nim - nie jest więc czysto dyskursywna, uwzględnia uczuciowość i emocjonalność. Odbiorca może kontemplować blask jakiegoś koloru, a malarz musi to wywołać!

(...) Czy maluje pan cykle dlatego, że odczuwa pan, że z przekształceń formy, która powstaje na początku, można jeszcze coś wartościowego uzyskać?

Rzeczywiście, w jednym obrazie trudno przebadać wszystkie możliwości pojawiającego się malarskiego tematu - i nie każde jego rozwinięcie jest zadowalające. Więc maluje się parę obrazów jako badanie jego możliwości wariacyjnych. To jeden z powodów, dla których powstają cykle. Są też cykle, które są przeznaczone dla jakiejś osoby, na przykład trzynastie 'Obrazów dla Walerii', namalowanych dla mojej żony, jako dowód mojej miłości, wdzięczności i tego wszystkiego, co wiąże się ze zobowiązaniem moralnym... Istnieją też cykle, które powstały dlatego, że się coś chce publicznie powiedzieć. Takim cyklem są 'Studia talmudyczne' będące reakcją na działania polskiego rządu po 1968 roku, złożone z grafik i obrazów, których nie można było inaczej zrobić, jeżeli się nie chciało uprawiać publicystyki. Chciałem, żeby zbudowało to pewną całość postaw wobec problemu antysemityzmu. Istnieją też różne inne powody, dla których wraca się później do jakiegoś cyklu.

Oczywiście malował pan także inne cykle, z których najbardziej znane są 'Autostrady' a potem różne serie będące ich kontynuacją.

(...) Pojawia się jeszcze sytuacja, kiedy powtarzają się formy, czasem nieco przetworzone, w obrazach, które zawierają odmienne malarskie treści. (...) Jest tak chyba na przykład w obrazach z szarfami, z których pierwszy, jak gdzieś przeczytałem, został poświęcony pamięci Grzegorza Przemyska.

Wstęga pojawiła się po raz pierwszy, kiedy zamordowali księdza Popiełuszkę... Namalowałem też 'Autostradę w formie szarf' jako próbę połączenia obu cykli... Czasami podpisuję też obrazy datami - wtedy traktuję je jako rodzaj pamiętnika'.

3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Autostrada XXVII", 1975 r.

olej/plótno, 82 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na blejtramie:

'S. FIJAŁKOWSKI - AUTOSTRADA XXVII, 1975 r.'

na odwrociu papierowa nalepka wywozowa z Desy, nalepka inwentaryzacyjna
oraz papierowa nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

WYSTAWIANY:

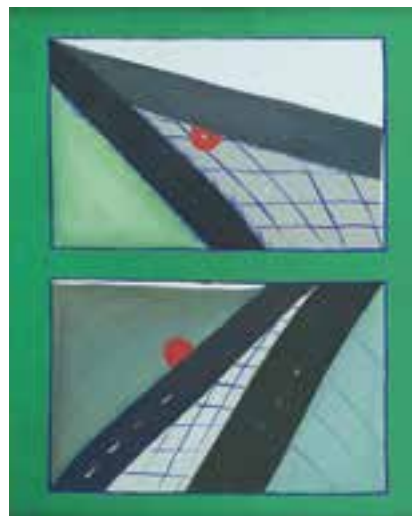
- 6. Targi Sztuki w Bazylei, 1975







„Anioł” z 1968 roku, linoryt/papier, 56 x 38 cm



„XXXXIV Autostrada”, 1976 r., olej/plótno, 100 x 81 cm

„Autostrada’ jest nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej. To łączność ziemi z niebem, czyli materii z duchem. Uważam, że tylko symbol prosty, zarazem wieloznaczny, bliski abstrakcji daje się rozmaicie interpretować. Każdy może go na swój sposób przeżywać, w zależności od bogactwa, jakie w sobie nosi”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

„Autostrady” tworzy artysta nieustannie od początku lat 70. Cykl ten wywodzi się i stanowi rozwinięcie powstających w latach 60. prac podejmujących tematykę historii drabiny Jakubowej. Jeden z wczesnych przykładów wykorzystania motywu drogi stanowić może grafika „Anioł” z 1968 roku. W pracy tej dostrzec można schemat kompozycyjny, na którym oparł artysta wiele z późniejszych obrazów - wysoko podniesiona linia horyzontu i biegnąca w głąb kompozycji droga przecinająca płaszczyznę obrazu od lewego do prawego narożnika. Śledzenie jej trajektorii przypomina proces śledzenia pisma, artysta skłania widza do odczytywania zapisanej w obrazie narracji. Niekiedy narracja biegnie w przeciwnym kierunku, nawiązując do pisma hebrajskiego i tradycji kultury Wschodu, która jest szczególnie bliska artyście (hołd złożył jej m.in. w serii prac „Studia talmudyczne”). Autostrada stanowi dla Fijałkowskiego współczesną trawestację biblijnego motywu i może być

odczytywana jako metafora drogi duchowej, uniwersalny symbol poszukiwania szczęścia i doskonałości bliski wszystkim ludziom. Pokonywanie drogi utożsamiać można również z praktykowaniem sztuki, jak pisze Waldemar Juszcak we wstępie do indywidualnej wystawy artysty w 1996 roku - człowiek pragnie uchwycenia Prawdy, „tam prowadzą drogi, które jednym każą się zamknąć w klasztornej celi, innym rozważać, jak istnieje to, co istnieje, innym wreszcie szukać poznawalnego w tym miejscu, jakie zwię się sztuką”. Praca malarza zaś według samego artysty przypomina czynności sakralne: „Sztuka - mówi Fijałkowski - daje świadectwo istnienia sacrum, analogiczne do świadectwa religii lecz nie identyczne. (...) Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i innej przestrzeni - w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego jej symbolicznym znakiem”.

TADEUSZ BRZozowski (1918 - 1987)

"Fraczcymer", 1959 r.

olej/plótno, 165 x 129 cm

opisany na blejtramie: 165 x 129" oraz na odwrociu papierowe nalepki wystawowe z opisem pracy: z Museum of Modern Art w Nowym Jorku, ze Seattle World's Fair, Gres Gallery w Waszyngtonie oraz Minneapolis Institute of Arts

cena wywoławcza: 360 000 zł

estymacja: 500 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- Gres Gallery, Waszyngton, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- „Art since 1950 - American and International Seattle World's Fair”, Rose Art Museum, Seattle, 21.04-21.10.1962
- „15 Polish Painters”, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1961 (wystawa objazdowa: Carnegie Institute, Pittsburgh; Minneapolis Institute of Art, Minneapolis; Washington University, St. Louis; William Proctor Institute, Utica Munson, 1962; Museum of Fine Arts, Montreal, 1962; The National Gallery of Canada, Ottawa, 1962)
- „Contemporary Polish Painting and Sculpture”, Gres Gallery, Waszyngton, 1961
- „Brzozowski”, Gres Gallery, Chicago, 1961
- „Polsk maleri”, Frederiksberg Raadhus, Kopenhaga, 14.11.1959-3.12.1959
- „Poolse schilderkunst van nu”, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.10.1959-2.11.1959

LITERATURA:

- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy monograficznej, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 90, s. 227
- Alicja Kepińska, Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978, Warszawa 1981 (il.)
- Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat, Wrocław 1976
- Tadeusz Dobrowolski, Historia sztuki polskiej, t. 3, Kraków 1965 (il.)
- Art since 1950 - American and International Seattle World's Fair, katalog wystawy, Rose Art Museum, Seattle 1962, (il.)
- 15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 15 (il.)
- Poolse schilderkunst, van nu, katalog wystawy, Stedelijk Museum, Amsterdam 1961 (il.)





Peter Selz, kurator wystawy „15 Polish Painters”, MoMA 1961 r., w tle obraz „Faucymer”

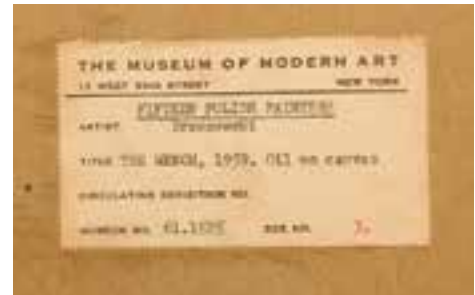
„W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy-chichy. Moja formacja to jest formacja surrealistyczna. Już przed wojną mnie to brało, a już szczególnie w czasie wojny i po niej. Nigdy nie byłem realistą sensu stricto, ortodoksyjnym. Może nawet nie byłem zbyt zbliżony do surrealizmu - choć o mnie mówiono zawsze surrealizujący facet. Jedna rzecz jest dla mnie szalenie istotna: to, że dla surrealistów najważniejsza była ta niekontrolowana sprawa, która przez nas przepływa i którą my przekładamy... Otóż będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił - to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było - w tytułach surrealistycznych dzieł zderzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmieszne były często. A potem ten

moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądrą. Bo zdaję sobie sprawę, że aby być mądrym, to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądralami, zwłaszcza - niestety - artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakieś takie często głupkowate...”

MUZEUM WYOBRAŹNI, MÓWI TADEUSZ BRZOZOWSKI, „TYGODNIK POWSZECHNY”, 14.06.1992, NR 24

„Faucymer” jest terminem wywiedzionym od niemieckiego Frauenzimmer oznaczającego „damski pokój” albo przebywające w nim dwórki. Brzozowski zaczerpnął to rzadko używane słowo zapewne z jakiegoś staropolskiego tekstu. O fracumerze (w znaczeniu dwórek) pisał np. Andrzej Morsztyn w swoim słynnym poemacie „Światowa rozkosz”: „Lecz jeszcze z fraucymeru dwie mi pozostały / Mniemam, że te przyprawy pewne będą miały”.

Żartobliwy charakter tytułu w sugestywny sposób obrazuje stosunek Brzozowskiego do jego sztuki. Na przełomie lat 50. i 60. abstrakcji przypisywano niemal sakralną rangę. Na sztukę nieprzedstawiającą patrzono przez kategorie tajemnicy, mistycyzmu i wzniosłości. Brzozowski chciał uniknąć tej pułapki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią.



Filozofia Brzozowskiego, która daje o sobie znać również w tytule „Fracymery”, ukształtowała się już pod koniec lat 40. W dokumentacji działań mających złożyć się na krakowską Wystawę Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku zachował się krótki, spisany przez Tadeusza Brzozowskiego tekst. Planowano, aby był on odczytywany w sali wystawowej przez megafon, wielokrotnie w godzinach jej otwarcia. Brzozowski pisał w nim:

„Chodzi o to, aby nie celebrować malarstwa. Aby traktować je tak, jak wycieczkę za miasto, jak partię bridża. Jeżeli przypadkiem przeżyjemy głębiej ten czy inny obraz, martwić się nie należy. Choroby chodzą po ludziach, a wzniosłość po naszych polskich kościołach. Unikajmy jednak misternych przeżyć. Wtedy malarstwo stanie się pożywne jak wycieczka za miasto. Itd. itd. Memento mori!”

Formalny aspekt sztuki Brzozowskiego był dla krytyki lat 50. i 60. problematyczny. W artyście widziano niekiedy polską inkarnację Wolsa, innym razem reprezentanta malarstwa materii. Interesującą interpretację charakterystycznej dla artysty postrzępionej tkanki malarskiej przedstawił Jerzy Nowosielski. Przeciwwstawił on Brzozowskiego „diabelskiemu Baconowi”. Zdaniem Nowosielskiego zarówno Bacon, jak i Brzozowski malują mięso i rozplatane wnętrza człowieka. Bacon maluje jednak

„opakowanie przebrzydłych, cuchnących kości”, a Brzozowski pokazuje, że „jesteśmy tajemniczą całością, całą piękną, od wewnątrz i zewnątrz” (zob. Tadeusz Brzozowski, Galeria Krzysztofory, grudzień 1987, Kraków 1987, oprac. J. Trzupek, s. 4). Kategoria piękna i harmonii pojawiała się niekiedy przy okazji analizy samej techniki malarskiej artysty. Krytyka wielokrotnie stosowała termin „wirtuozeria”. Sam artysta podkreślał: „Nienawidzę wirtuozerii” (Tadeusz Brzozowski, oprac. M. Markiewicz, Warszawa 1987, s. 65). Szczególnie interesującym aspektem wykonania prac Brzozowskiego jest laserunkowa technika kładzenia farby. W latach 50. większość krakowskich artystów eksperymentowała z malarstwem informelowym, z zamaszystymi gestami i wylewaniem farby bezpośrednio na płótno. Brzozowski w tym samym czasie malował drobniogowo, powoli. Farbę kładł na płótno laserunkowo, warstwa po warstwie, tak jak dawni mistrzowie. W 1956 roku artysta tłumaczył: „Miałem w swoim życiu, zwłaszcza kiedy byłem dużo młodszy, ciągoty do kompletnego porzucenia tradycji, która zawsze siedziała mi na plecach, jak ów starzec z baśni braci Grimm. W końcu dałem spokój - i nawet ten towarzysz stał mi się bardzo bliski (...). Ale ja tradycję traktuję nie jako układ krwionośny, lecz jako limfatyczny, ponieważ aktywność jest jednak dla mnie krwiobiegiem tego, co robię” (Wśród barw i kształtów. Wywiad Jerzego Stajudy z artystą „Echo Krakowa”, 1956, 30-31).



Tadeusz Brzozowski w swojej pracowni, ok. 1962 r.,
fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

Artystyczna kariera Tadeusza Brzozowskiego rozpoczęła się, podobnie jak w wielu innych biografiach tego czasu, od buntu. Ojciec artysty uważał, że sztuka nie jest ścieżką kariery, która umożliwi jego dziecku godne życie, i odwoził go od podjęcia artystycznych studiów. Utskiwania ojca nie opierały się jednak - jak w przypadku np. rodziców Wojciecha Fangora - na powszechnej wierze w sztukę prowadzącą do zdziwaczaenia i alkoholizmu, ale bazowały na familijnym doświadczeniu: wuj Brzozowskiego był bowiem zawodowym, niezbyt popularnym malarzem. Młody Tadeusz Brzozowski uparł się jednak, by wbrew woli ojca i rodziny opuścić rodzinny Lwów i zapisać się na studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Rozpoczęta w 1936 roku edukacja artystyczna Brzozowskiego miała charakter wysoce konserwatywny. W Krakowie lat 30., mimo działalności formistów i I Grupy Krakowskiej, akademia pozostawała bastionem tradycji młodopolskiej. Profesorami młodego Brzozowskiego byli Kazimierz Sichulski, Władysław Jarocki i (nieco później, w Kunstgewerbeschule) Józef Mehoffer - wszyscy mający skłonności do symbolizmu, folkloryzmu i poetyki secesji.

Brzozowski należał jednak do generacji drastycznie odcinającej się od skostniałych struktur akademii. Wyrazem wolności młodego artysty był jego studencki flirt ze światem teatru - udział w licznych amatorskich spektaklach i wejście w środowisko awangardy. W czasie okupacji, w 1942 roku wszedł w krąg bliskich współpracowników Tadeusza Kantora. Oddział na niego wtedy radykalny ferment postaw artystów niegdyś związanych z Grupą Krakowską. Dwudziestokilkuletni Brzozowski nie był jednak po prostu adeptem i obserwatorem, ale pełnoprawnym współtwórcą nowej formacji artystycznej. Mieczysław Porębski pisał o działalności Grupy Krakowskiej z tego czasu: „Tadeusz Brzozowski najwyżej był w to wszystko zaangażowany. Uczestnicy i publiczność ówczesnego konspiracyjnego teatru Kantora dobrze pamiętają rolę Grabca w 'Balladynie' w roku 1943 i tytułową rolę w 'Powrocie Odysa' w roku 1944, kreowane właśnie przez Brzozowskiego. Nie były to z pewnością role przypadkowe. W jednej i drugiej Brzozowski zademonstrował coś, co na zawsze już miało pozostać istotnym rysem jego osobowości twórczej: świadomość gry, jaką artysta aktor prowadzi ze śledzącą jego poczynania widownią, gry, której umowne warunki on sam określa i dyktuje, sam też ponosząc ryzyko ostatecznej wygranej lub przegranej” (Mieczysław Porębski, Tadeusz Brzozowski [w:] Tadeusz Brzozowski. Obrazy i rysunki, Poznań 1974, s. 14).

Malarstwo Brzozowskiego z czasu wojny jest słabo znane. Na zachowanych kompozycjach uderza jednak indywidualność stylu i sam przedmiot sztuki - zawsze ściśle określony i figuratywny. Znamienne są również tytuły obrazów: „Waga”, „Stół” - odsyłające do samej konkretności przedmiotu.

W 1945 roku Brzozowski obronił dyplom na ASP i zaczął prowadzić zajęcia z rysunku (dydaktykiem będzie przez całe swoje dalsze życie, w Krakowie, Zakopanem, Poznaniu). W czerwcu 1945 roku wystawił z Grupą Młodych Plastyków. Pokazywał swoje obrazy także rok później w krakowskim Pałacu Sztuki i w 1947 roku w stołecznym Klubie Młodych. Prace zaprezentowane na tej ostatniej wystawie trafiły potem do Stanów Zjednoczonych, gdzie były prezentowane na objazdowej wystawie młodej polskiej sztuki w Nowym Jorku, Chicago i Waszyngtonie. Nad projektem czuwał ówczesny attaché Czesław Miłosz.

Brzozowski prowadził w Krakowie pracownię. Odwiedzający ją ówczesnie przyjaciele artysty odnotowywali surrealistycznie zgromadzone w niej przedmioty. Dominowały wśród nich płótna artysty i obrazy, których konserwację przeprowadzał: ikony i uszkodzone w czasie wojny kompozycje formistów. W 1948 roku Brzozowski wziął udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej - najważniejszej manifestacji polskiej powojennej awangardy aż do wystawy w Arsenale w 1956 roku. Był jednym z jej głównych reżyserów i współtwórców jej ideologicznego programu - wystawa została jednak przez władze przedwcześnie zamknięta, a tryumf socrealizmu zepchnął bezkompromisowego artystę na margines życia artystycznego. W latach 50. Brzozowski, praktykujący katolik, razem z żoną Barbarą Gawdzik poświęcił się

tworzeniu polichromii w kościołach na prowincji. W 1954 roku został zatrudniony w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Zakopanem, z którą był związany aż do roku 1969. W 1955, po siedmioletniej przerwie, Brzozowski wystawił swoje prace w Krakowie na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Domu Plastyków. W czerwcu kolejnego roku w Warszawie w salonie DESY otwarta została monograficzna wystawa Brzozowskiego pokazująca duży i reprezentatywny wybór jego prac powstałych po 1944 roku. Entuzjastyczny wstęp do katalogu wystawy napisał Mieczysław Porębski. Krytyk i muzealnik zauważał w nim: „Uległy atakującym go szeroką falą niepokojom i rozterkom, ponawiający wciąż pytanie o sens losu człowieka doświadczanego przez skomplikowany mechanizm świata, Brzozowski w pełni panuje nad instrumentem, za pomocą którego się wypowiada - nad barwą. Uzbrojony w rzadką wiedzę i doświadczenie techniczne wydobywa z pigmentów i spoiw każdy potrzebny mu ton, natężenie, wibrację. Gra na wszystkich rejestrach i nie ulega nigdy pokusie wirtuozerstwa. To wystarcza, aby na jego obrazach kłębił się czas i nie były nigdy puste”. Porębskiemu wtóruje zauroczona pracami Brzozowskiego krytyka. Szczególnie znamienne są próby ekfraz, poetyckich opisów prac artysty. W 1956 roku Janusz Bogucki tak pisał o obrazach Brzozowskiego w „Przeglądzie Kulturalnym”: „Jest to świat stłumiony w owej mrocznej czeluści, powstający z materii prężnej i ruchomej, nalanej najgłębszymi brązami i czernią, rozświetlającej się nagle czystą białością, ostrym fioletem, różem lub zielenią. Duszna ciemność osacza tu istoty ludzkie, towarzyszy im lęk i ubóstwo, ich ciała dorodne i mocne obezwładniane bywają systemem drobnych mechanicznych udźręczeń” (Janusz Bogucki, Salon „Po Prostu” i malarstwo Brzozowskiego, „Przegląd Kulturalny”, 28/1956). Po odwilży 1956 roku Brzozowski zaczął podróżować. Poznał drezdeńską kolekcję sztuki, zwiedził Włochy. W tym samym czasie jego prace reprezentowały Polskę na V Biennale w São Paulo. Większość obrazów z tego okresu została sprzedana poza granicami Polski, częściowo dzięki relacjom nawiązanym podczas wizyty Brzozowskiego w Paryżu w grudniu 1959 i 1961 roku.

W stolicy Francji - jak wielu polskich artystów - Brzozowski związał się z Galerie Lambert. W grudniu 1960 roku miała tam miejsce wystawa jego prac (prezentowanych w pałdziemniku tego samego roku w Galerii Krzywe Koło). Zarówno nad Wisłą, jak i nad Sekwaną kompozycje artysty wzbudzały duże zainteresowanie. W tym momencie międzynarodowa kariera Brzozowskiego nabrała rozpędu. Został nominowany do dwóch ważnych nagród - Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski niejako zdystansował się jednak od zamętu i pozostał we względnej izolacji w Zakopanem. Stosunek artysty do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. był ambiwalentny. Z jednej strony - artysta był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej - mimo nadarzającej się możliwości emigracji nie czynił żadnych po temu starań. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 roku Brzozowski wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourquoi Paris?”. Zapytany przed kamerą, czy chciałby zamieszkać we Francji na stałe, odpowiedział przecząco, argumentując, że od Paryża woli Zakopane. W 1961 roku, równoległe z przygotowaniem do wystawy „15 Polish Painters”, Brzozowski nawiązał dzięki Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kasmir Gallery. Ponieważ artysta malował stosunkowo mało (od kilku do kilkunastu obrazów rocznie), nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 roku miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow i Eugeniuszem Eibischem.

5

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

„Południowy”, 1959 r.

olej, technika mieszana/plótno, 139 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1959'
opisany na blejtramie: 'Aleksander Kobzdej 1959 Południowy 139 x 100'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 170 000

POCHODZENIE:

- Gres Gallery, Waszyngton
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny Bonhams, Nowy Jork, 7.11.2011
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „15 Polish Painters”, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1961 (wystawa objazdowa: Carnegie Institute, Pittsburgh; Minneapolis Institute of Art, Minneapolis; Washington University, St. Louis; William Proctor Institute, Utica Munson, 1962; Museum of Fine Arts, Montreal, 1962; The National Gallery of Canada, Ottawa, 1962)
- wystawa indywidualna w galerii French and Company, Nowy Jork, kwiecień 1960
- wystawa indywidualna w Gres Gallery, Waszyngton, 1960

LITERATURA:

- 15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s.34 (il.)

„Całe moje życie to poszukiwanie środków porozumienia, pomimo wszystko i wszystkich”.

ALEKSANDER KOBZDEJ, 1963





Aleksander Kobzdej z żoną Maryną na otwarciu indywidualnej wystawy artysty w galerii French and Company w Nowym Jorku, kwiecień 1960, fotografia zamieszczona w czasopiśmie „Za i Przeciw”, nr 29, 17.07.1960 r.



Aleksander Kobzdej, „Polana w złocie”,
1960/61 r.



Aleksander Kobzdej, „Verticalité”,
1959 r.

„W malarstwie Kobzdeja odczuwa się międzynarodowe tchnienie. Jest ono nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz jest zaabsorbowane fakturą i materią, tak charakterystyczną dla obecnej awangardy. Podobnie jak współcześni malarze hiszpańscy prezentowani ubiegłej zimy w Nowym Jorku, którzy mają być niebawem ponownie pokazani w tutejszej Corcoran Gallery, Kobzdej przedstawia prace, które mają niemalże kształt płaskorzeźb, ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips lub ceglany mur, wygarbowaną skórę, archeologiczną ruinę albo śnieżny nawis. Lecz o ile barwy u Hiszpanów są zimne, surowe i powściągliwe, to Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podejmować najbardziej delikatne i kobiece niuansy i wbudowywać je w pomniki. Błady róż, delikatny błękit i blady fiolet, seledynowa zieleń, wszystkie te barwy są wyważone i znajdują przeciwwagę w innych tonach o wielkiej sile i męskości, co czyni z nich tonację tak świetlistą, że zdają się być od tyłu podświetlone. Pierre Courthion, francuski krytyk, pisząc o kolorze u Kobzdeja, stwierdził: 'Wzbogacił on jeszcze bardziej swoje możliwości, pogłębiając swoją skalę niuansów, poprzez jeszcze bardziej poruszającą gradację wrażliwości, i wypracowując jeszcze bardziej subtelną delikatność swych środków ekspresji'. Kobzdej nie uważa siebie za malarza abstrakcjonistę, chociaż jego sztuka nie jest przedstawiająca. Ma silne poczucie rzeczywistości i bezpośredniości świata, który tworzy: faktury są powierzchniami rzeczywistości istniejącymi w przestrzeni, a nie abstrakcjami wysnutymi z konkretnego świata, lecz oryginalnymi materiałami w wyimaginowanym świecie".

LESŁIE JUDD AHLANDER, POLSKI MALARZ OTWIERA SEZON GALERII GRES,
„THE WASHINGTON POST”, MARZEC 1960, CYT. ZA: ALEKSANDER KOBZDEJ,
KATALOG WYSTAWY W GALERII GAGA, WARSZAWA 2008, s. 24-25

Lata 1958-61 to okres bardziej zaangażowanego lub powierzchownego zainteresowania malarstwem materii, który zaobserwować można u większości artystów rodzimej awangardy. Malarstwo materii było w polskim kontekście przejawem wyzwania się z piktoralizmem, próbą przełamania dominacji formuły kolorystycznej. Kobzdej, przebywając u schyłku lat 50. w Paryżu, znajduje się u samego źródła płynących nieprzerwanym strumieniem inspiracji - ogląda płótna Jeana Fautriera czy Dubuffeta. Ostateczne zerwanie z socrealistyczną ikonografią nastąpiło jednak w jego twórczości nieco wcześniej - w cyklu obrazów „Gęstwiny” (1955). Wówczas też w jego

malarstwie nastąpiły radykalne przeobrażenia. Odszedł od sztuki figuratywnej i zaczął malować metaforyczne kompozycje, poruszające często wątki eschatologiczne: „obrazy-ikony, których prymitywna forma ludowej kapliczki kontrastuje z bogactwem niezwykle wyszukanych zestawień kolorystycznych; obrazy-idole (1958-59) z centralnie umieszczoną postacią - surowe, groźne, tajemnicze; obraz-relikwiarze, o chropowatej fakturze spatynowanej skóry, w którą 'oprawiono' gładkie i lśniące płytki farby na kształt szlachetnych kamieni ('Określony', 1958, 'Ocalony' 1958, 'Bezradny' 1959, 'Rozłupany' 1959, 'Opustoszały' 1959), (Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944-1974, Wrocław 1983, s. 85).

W tytułach jego obrazów obok tych dramatycznych, odnoszących się do surowej materii, rygorów elementarności, pojawiają się również te zainspirowane pejzażami - „Południowy” (1959), „Czarna wyspa” (1961). „Przez swoją substancję malarstwo Kobzdeja sprowadza naszą percepcję do wielkich tematów kosmicznych. Sugeruje poruszanie się ziemi i wód, ciosanie kamienia, pęknięcie drzewa, wznoszenie się ognia. Tu wszystko modeluje się w porządku najszerszej prostoty, w gamie tonów, które powracając do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu. Czasem, wrazone w pęknięcia, ukazują się jakieś karbunkuly...” (Powrót laureata, „Życie Literackie”, nr 40, 2.10.1960). Abstrakcyjne w formie obrazy przywołują żywe organizmy, kolorystyczna tkanka pulsująca w każdym miejscu płótna, „kształty decydujące o kompozycji, zrodzone z malarzkich cząsteczek i komórek, przez intuicyjność swego powstania - same już stanowią zjawisko 'naturalne', zgodne z rozwojowymi prawami przyrody. Będą się różnie kojarzyć: z bogactwem uwarstwienia ziemi, z jej niepowtarzalną fakturą lub nieomal czytelnym pejzażem. Frazesem będzie mowa o muzyczności obrazu, lecz tak jest naprawdę. Obrazy - dobre obrazy - są zawsze muzyczne. Każdy walor kojarzy się z odmiennym rytmem i tonem. Tak jest tutaj. Inną właściwością jest antydekoracja. Żadne z płócien nie jest dekoracyjne. Byłby to dowód powierzchowności - złej tradycji abstrakcyjnego malarstwa. Kobzdej, znakomity rysownik i kolorysta, tworzy konkretne kształty, obleka je w pulsującą światłem i pigmentem materię, wydobywając w ten sposób z utworzonego organizmu - potwierdzenie jego materialnego i duchowego istnienia. Kobzdej jest malarzem optymizmu. Propagatorem wiary w ciągłość narastających przemian, w bezużyteczność konserwatyizmu” (Stanisław Ledóchowski, Malarz optymizmu, „Przegląd Kulturalny”, Warszawa, nr 8, 22.02.1963).

„Było to w Krakowie, chyba w 1951 roku. Wchodzę któregoś dnia do Warszawianek i jak zwykle zastaję naszych. Jeden stolik gęsto zasiedlony – siedzą przy nim: Balzak (Mikulski), jego pamiętam wyraźnie, bodajże Brzozowski, Nowosielski, Skarżyński, ktoś tam jeszcze z inszych i jakiś nieznajomy. Witam się z przyjaciółmi, przedstawiam się nieznanemu. Rewanżuje się swoim nazwiskiem: Kobzdej. Oslupiałem, bo to już było po 'Podaj cegłę' i zaskoczyła mnie obecność autora tego głośnego obrazu wśród moich przyjaciół. Przysiadam się, patrzę i słucham. Im dłużej słucham, tym bardziej osłupienie rośnie. Coraz mniej rozumiem, o co tu chodzi, co to wszystko znaczy. Kobzdej już na pierwszy rzut oka nie pasuje do 'naszej rodziny'. Twarz raczej boksera niż artysty, niezbyt urodziwa, ale sympatyczna, inny sposób bycia, swobodny, naturalny, ale troszkę rubaszny (w dobrym tego słowa znaczeniu), w każdym razie nie krakowski. Mówi lekko zachrypniętym głosem, mówi dużo i swobodnie, dowcipnie i nie głupio, ba, nawet interesująco i tak jakby to mówił ktoś z naszych. 'Zaraz, zaraz!' (jest to powiedzenie Olka), przecież autor 'Podaj cegłę' powinien mówić inaczej, a tu żadnego zgrzytu w rozmowie, raczej harmonia i obustronne zainteresowanie. A tematem rozmowy jest oczywiście sztuka, malarstwo, aktualna sytuacja w sztuce. Przecieram oczy i nie wierzę własnym uszom. Wszyscy moi przyjaciele są z Kobzdejem po imieniu i nie widzę w ich zachowaniu żadnego spięcia, żadnej ostrożności, żadnego zakłopotania". To fragment wspomnień Jerzego Tchórzewskiego, którego od momentu owego pierwszego spotkania z Aleksandrem Kobzdejem połączyła przyjaźń trwająca aż do przedwczesnej śmierci artysty. Przyjaciele, o których wspomina Tchórzewski – Nowosielski, Brzozowski, Mikulski – studiowali razem z Kobzdejem na krakowskiej ASP; tam zawiązała się znajomość, które wywołała u Tchórzewskiego taką konsternację. Jak tłumaczył mu później „Balzak” Mikulski: „[Olek] malował wtedy nowoczesnie, jednak „coś mu się przekręciło, ale to sympatyczny i porządny człowiek”. Aleksander Kobzdej faktycznie był jednym z niewielu romantyzujących z socrealizmem malarzy, który nie stracił sympatii środowiska, ba! nawet szacunku i zaufania do jego twórczości. Kiedy w drugiej połowie powrócił na „właściwą” drogę, z łatwością przekonał wszystkich, że jest malarzem z prawdziwego zdarzenia, i rozgrzeszony przez artystów i krytykę zajął właściwe mu miejsce w czołówce malarzy lat 60. – okresu wielkiego przełomu i najważniejszego manifestu polskiej twórczości na arenie światowej.

„Olek” był uczniem szkoły sopockiej, w której wśród wszystkich artystycznych uczelni najwyraźniej chyba odznaczył się wpływ impresjonizmu spod znaku Maneta, podczas gdy na pozostałych uczelniach rozszalało się kapistowskie tornado. Spośród kapistów bliski jako artysta i przyjaciel był Kobzdejowi jedynie Artur Nacht-Samborski. Po zakończeniu wstydlwego epizodu z socrealizmem Kobzdej odbił się od owego syntetycznego koloryzmu w stronę ekspresji. Problemem, który zaprzętał wówczas umysły młodych artystów, był abstrakcyjny ekspresjonizm. Informel, tasyzm urzekły Kobzdeja podobnie jak większość malarzy z jego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, dawały więc poczucie największej swobody i oddechu. Jak pisał dalej w swoich wspomnieniach Tchórzewski: „Rozszalała się nad Polską taszytowska nawałnica – żywił malarzski pokazywał, co potrafi”. W końcu lat 50. zeszyły się więc drogi artystyczne „nawróconego” Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora, Brzozowskiego i wielu innych, ale nie oznaczało to bynajmniej, że odtąd będą biegly tą samą trajektorią. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji

i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą. Sukcesu, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais”, a Jean Clarence Lambert pisał w 1960 roku o „niespodziewanym wstrząsie... Olśniewającym odrodzeniu malarstwa w Polsce...”. I chociaż zatroskane tą kulturalną rewolucją komunistyczne władze starały się, jak mogły, utrudniać ekspansję polskiej sztuki, żelazna kurtyna znikła dla niej bezpowrotnie.

Powróćmy jednak do samego Kobzdeja i krótkiego okresu, jaki dzielił go od powtórnego wkroczenia na ścieżkę awangardy do spektakularnego w jego karierze roku 1961. Międzynarodowy rozgłos przynosi mu V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymuje najważniejszą w swojej karierze, II nagrodę za cykl „Idole”. Dostrzega go krytyk sztuki Pierre Courthion, który staje się jednym z najważniejszych mecenasów jego sztuki i przyczynia się do jego wyjazdu do Paryża. Jak wspomina Kobzdej: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courthion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L'Ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następnym tej wystawy był indywidualny pokaz około 30, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w teje galerii w lutym 1960 r. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co., oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora. Tak więc część obrazów została przewieziona do New Yorku, zaś pozostałe płótna powędrowały wraz z panem Benadorem do Genewy”.

Po kwietniowej, nowojorskiej wystawie w galerii French and Company pojawiają się w większości lakoniczne, acz pełne entuzjazmu wzmianki w polskiej prasie. Tak relacjonuje wystawę „Przekrój”: „Aleksander Kobzdej wystawiał w Nowym Jorku 25 obrazów malowanych w Polsce i Paryżu; żywe zainteresowanie, b. przychylnie oceny”. Równie entuzjastyczna, choć jakby jeszcze mniej fachowa jest cytowana w „Gazecie Białostockiej” wzmianka z „New York Timesa”: „Kobzdej jest malarzem niezwykle uzdolnionym, który mimo posługiwania się współczesną techniką malarską nie wpada w manierę ornamentalizmu”. W polskiej prasie nazwisko „Aleksander Kobzdej” nadal używane jest zamiennie z „autor 'Podaj cegłę'”, mimo że wystawiane wówczas obrazy nie mają żadnego związku z cytowanym dziełem. Kolejnym amerykańskim sukcesem jest wystawa w waszyngtońskiej Gres Gallery, do której ściąga go młoda, energiczna kuratorka Beatrice Perry, która malarstwo Kobzdeja odkrywa podczas swojej krótkiej wizyty w Polsce na początku lat 60. Ona też przyczynia się do tego, że wystawienie prac Kobzdeja w nowojorskim MoMA staje się realne – trzy z wystawionych obrazów (w tym „Southerly”) pochodzą z Gres Gallery. Waszyngtońska publiczność jest zachwycona pracami Kobzdeja, pochwałą nie ma końca. Kolejny krok stanowi „15 Polish Painters”, która ugruntowuje wysoką międzynarodową pozycję Kobzdeja i cementuje jego amerykańskie sukcesy. Wystawia na tej wystawie siedem obrazów, głównie z okresu paryskiego. Płótna Kobzdeja nabywają do swych kolekcji MoMA, Rockefellerowie i jeden z najsłynniejszych wówczas amerykańskich kolekcjonerów sztuki – George David Thompson, w którego kolekcji płótno Kobzdeja zajmuje miejsce obok dzieł Paula Klee, Alberta Burriego, Jeana Dubuffeta, Alberta Giacomettiego, Joana Miró, Henry'ego Moore'a, Kurta Schwittersa czy Pabla Picassa.

Wystawa w Paryżu
A. Kobzdeja
 (Telefon własny)

182

Paryż, 4 lutego

Jeszcze jeden malarz polski trafił z powodzeniem na przeladowany rynek sztuki w Paryżu. W znanej Galerie de l'Antienne Comédie odbyło się otwarcie wystawy obrazów, rysunków i gwaszy Aleksandra Kobzdeja, laureata nagrody Biennale w Sao Paolo w 1959 r.

Wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem krytyki i zwiedzających. Będzie ona trwała do końca lutego, po czym Kobzdej udaje się do Nowego Jorku, gdzie ma już ustalony kontrakt na miesięczną wystawę w jednej z tamtejszych galerii.

A. G.

„Życie Warszawy”, nr 31, 5.02.1960

182

Obrazy
A. KOBZDEJA
w Nowym Jorku

NOWY JORK (PAP). W poniedziałek w galerii French and Company w Nowym Jorku nastąpiło otwarcie wystawy 25 obrazów Aleksandra Kobzdeja, malowanych częściowo w Polsce a częściowo w Paryżu. Wystawa, która potrwa do 22 kwietnia, wzbudziła żywe zainteresowanie i spotkała się z przychylną oceną. Dwa największe dzienniki nowojorskie: „New York Times” i „New York Herald Tribune” zamieściły obszernie recenzje zaopatrując je w fotografie artysty.

„Sztandar młodych”, nr 88, 13.04.1960

WIELKI SUKCES
WYSTAWY
ALEKSANDRA
KOBZDEJA
W WASZYNGTONIE

„7 dni w Polsce”, nr 45, 6.11.1960

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Człowiek Atrapa", projekt kostiumu, 1984 r.

akryl, papier naklejony płytę pilśniową, 180 x 110 cm

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'TADEUSZ KANTOR | „CZŁOWIEK ATRAPA” | PROJEKT KOSTJUMU | 1984 | 110 x 180 | acryl' oraz nalepka Galerie de France i stemple wywozowe na blejtramicie stemple wywozowe i numer inwentaryzacyjny

cena wywoławcza: 380 000 zł

estymacja: 500 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- Galerie de France, Paryż
- kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

- „Tadeusz Kantor (penitures, objets, dessins - Maria Stangret (penitures), Maison de la Culture, Grenoble, 5.10-20.12.1984
- „Tadeusz Kantor”, Festival d'Avignon, lipiec 1985
- „Tadeusz Kantor et après...”, Collégiale Saint-Pierre-Le-Puellier, Orléans, 22.09-29.10.2000
- „Malowanie progów w 100. rocznicę urodzin Tadeusza Kantora”, Muzeum Śląskie, Katowice, 16.05-31.07.2015

LITERATURA:

- Porównaj: Tadeusz Kantor - Rysunki z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Bielska BWA, 2001
- Porównaj: Tadeusz Kantor - malarstwo i rzeźba, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 16

„Gdy patrzymy na kolejne osiągnięcia Tadeusza Kantora w Teatrze Cricot 2, widzimy konsekwencję, poczynając od okupacyjnego 'Powrotu Odysa', będącego bardzo wczesnym sygnałem i zwiastunem tego, co nastąpi w latach sześćdziesiątych, aż po ostatni spektakl 'Dziś są moje urodziny'. We wszystkich kolejnych spektaklach z wyjątkiem 'Mątwy' i 'Cyrku' mamy do czynienia z kostiumami opierającymi się na 'realności gotowej', wykorzystującymi doświadczenie neodadaistyczne, możliwości, jakie dają 'przedmioty gotowe', 'przedmioty znalezione', tak wysoko cenione przez Kantora 'przedmioty najniższej rangi'. Dlatego są to albo jakieś całkiem zniszczone, podarte łachmany, albo zwykłe, znoszone, wyświechtane ubrania-żakiety, meloniki, cylindry znalezione w kufrach na strychach, zakurzone, zetlałe suknie, w zasadzie jednak zgodne z rzeczywistością, z potoczną codziennością. Każdy jednak z tych kostiumów jest w taki czy inny sposób wyobcowany, wyalienowany. O kostiumach Kantorowskich można by powiedzieć

to samo co o przedmiotach. Chodzi o wyrwanie ich z 'uzależnień i stosunków życiowych i pozostawienie bez komentarza'. Kostium ma pomagać szczególnej metamorfozie aktora, który powinien być 'obnażony i wystawiony niemal na szyderstwo i pośmiewisko. Jaskrawy makijaż, cyrkowe formy wyrazu, przewrotność sytuacji, skandalizowanie, niespodzianka, szok, skojarzenie wbrew zdrowemu rozsądkowi, pronuncjacja sztuczna i nienaturalna' muszą kontrastować z rzeczywistością iluzijną, zachować swoją niezależność, autonomię, swoją odrębność i sztuczność. Aktor musi być antyaktywny, eliminowany, ma 'paraliżować' rzeczywistość tekstu, ma wegetować, stwarzać sytuacje żenujące. Wymienić by tu można było jeszcze wiele innych zachowań aktorskich formułowanych chociażby w manifestie 'Teatru zerowego'. Temu wszystkiemu ma pomagać Kantorowski kostium”.





Koncepcja człowieka atrapy zrodziła się na początku lat 60. przy okazji pracy nad adaptacją spektaklu Witkacego „W małym dworku”, będącego jedną z najpełniejszych realizacji idei teatru informel. Kantor umieścił aktorów w szafie pełnej worków, w której zwisali z wieszaków. Podobne atrybuty pojawiają się zresztą w wielu spektaklach, działaniach przestrzennych i obrazach artysty. Aleksander Wojciechowski słusznie dopatruje się w nich związków z twórczością Brunona Schulza: „Dekoracje teatralne budował Kantor ze szmat, worków, przedmiotów zniszczonych, które określił po latach mianem ‘przedmiotów unieważnionych’ czy też ‘przedmiotów w stanie porzucenia’. Brzozowski również sięgał chętnie do lamusa: żywił kult starych gratów, tandety, rupieci. Była to widać naleciałość galicyjska, której najwspanialszy pomnik wystawił w swych dziełach Bruno Schulz” (Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 24). Skojarzenia z utworami Brunona Schulza nasuwa również idea człowieka atrapy, której prototyp odnajdujemy w Schulzowych „manekinach”. W zredukowaniu człowieka do artefaktu, metafory, materii, poprzez którą wyrażają się myśli twórcy, odnajdujemy wiele zbieżnych z koncepcją pisarza, który tak charakteryzował swoje manekiny: „Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery - bez dalszych planów, często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia (...). Naszą ambicję pokładać będziemy w dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Dla obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka”. Filozofia, jaką reprezentował Schulz, nie była

bynajmniej nowa. W dziele „Midrasz Pinches”, którego autorem jest reb Pinches z Korca, czytamy między innymi: „Pewni ludzie musieli urodzić się tylko po to, by dokonać jednego jedyne go szczególnego czynu w ciągu całego swojego życia, a może nawet tylko jednego, ściśle określonego gestu, w ściśle określonej sytuacji”. Kontynuację podjętego przez Schulza wątku odnajdujemy w filmowej twórczości przyjaciela Tadeusza Kantora - Wojciecha Hasa i jego adaptacji „Sanatorium pod Klepsydrą”. Wojciech Has podjął się niezwykle trudnego dzieła filmowej egzegezy twórczości Brunona Schulza, wywiązał się zresztą z tego zadania doskonale - „Sanatorium...” traktować można jako swoiste kompendium jego prozy.

Manekin, człowiek atrapa, golem - jak pisze w swoim eseju „Traktat o Manekinach według Bruno Schulza i Wojciecha Hasa” Małgorzata Burzyńska-Keller: „Niewątpliwie twory te mają swoją stronę bluźnierczą, są bowiem kopią boskiego stworzenia. Podobnie jak Schulz, Has jest pod wrażeniem heretyckiego proceduru kreacji manekina, będącego symptomem ciemnych obszarów ludzkiej aktywności. Używając tych pustych bytów, wypelnionych pozorami życia, pobudzając ich szlachetność przez pielęgnację idée fixe, jakimi niegdyś żyli, Has odnalazł środek, aby wyrazić życie. Jak bowiem twierdził Tadeusz Kantor, bliski przyjaciel Wojciecha Hasa: ‘Manekin symbolizuje niemoc ‘człowieka gotowego’, osoby ludzkiej wobec historii’ (Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Wyd. Literackie, Kraków - Wrocław 1984)”.

„Infernum - wnętrze”, w które wszedłem.
Obraz, jego „wydzielina”, materia mego organizmu.
Życie w swojej czystej postaci, które przepływa
przez tę materię.
Tylko: przepływa.
Znaleźć ISTOTY, które by podlegały temu przepływowi,
b e z w o l n e.
(Ciągłe ta postać ludzka.)
I znalazłem:
ATRAPY. ATRAPY LUDZKIE.
Znalazłem w moim teatrze.
W mojej biednej Budzie Jarmarcznej.
I tutaj miejsce na ważne wyjaśnienie:
skąd nagle TEATR?
Zastanawiałem się, a jeszcze bardziej zastanawiali
się nad tym inni.
Czy to dobrze dla malarstwa rozwiązywać jego
problemy w innej dyscyplinie. Wzbudzało to
na pewno niejaki wątpliwości co do powagi mego
malarstwa. Czy jestem „rasowym” malarzem?
Wtedy, wydaje mi się, dokonałem ważnego „odkrycia”.
Zrozumiałem, że w konwencjonalnym myśleniu o sztuce
należy przeprowadzić nagłą korektę.
Że sztywne, uświęcone tradycją granice między
sztukami należy znieść i że ich PRZEKRACZANIE jest
nie tylko dozwolone, ale w pewnych momentach
trudnych ZBAWIENNE!
Granice z natury swojej zamykają, krępują MYŚL
i jej bieg kapryśny i „nieobliczalny”.
Płaszczyna obrazu często staje się zbyt „ortodoksyjną”,
aby zdołać zawrzeć myśl wybiegającą poza prawa struktury
obrazu.
(Jedno dość istotne zastrzeżenie: teatr nie może
stać się terenem aplikowania efektów malarskich,
jak to się zbyt często ostatnio zdarza.
To „przekroczenie” granic malarstwa musi być koniecznością.
Nawet gdy przekracza się te granice, to
malarstwo istnieje. Jak nasze miejsce rodzinne.)
Należy działać w całości sztuki.
Dziś dorzucę: i nie zapominać o swoim miejscu rodzinnym.

7

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

Bez tytułu, 1965 r.

olej/plótno, 56 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'à notre Ami Adrian | tadeusz Kantor | New York | Mai 1965'

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 150 000 - 200 000

„Użyłem przedmiotu,
któremu jego wyjątkowy utylitaryzm
daje realność
natarczywą
i brutalną,
w pozycji
urągającej praktyce,
dałem ruch i funkcję
w stosunku do jego własnej
absurdalną,
ale przenieśliem
go w sferę
wieloznaczności
bezinteresowności = poezji”.

MANIFEST ASAMBLAŻU





Janina Süsse-Muskietowa, Portret Tadeusz Kantora

„Obrazy informel z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych o zgrubiałej, reliefowej powierzchni - prowokowały odbiorców do odczytywania ich treści w korespondencji z realizmem natury. Tworząca się na płaszczyźnie płótna 'wulkaniczna' skorupa przypominała nieokreślony, oceaniczny pejzaż pełen wysp, półwyspów i zatok. Upodabniała dzieła do plastycznych map tektonicznego ukształtowania terenu. Wyczerpywało to możliwości rozwoju abstrakcji lirycznej. Akcja malowania - będąc teoretycznie zaprzeczeniem kompozycji, planów i harmonii - poprzez zagęszczenie materii stawała się procesem zbliżonym do konstruowania obrazu. Sam Kantor zauważył, że unikanie 'przypadkowych zarysów formy, jakiejś 'pejzażowości' czy 'figuratywności', było działaniem wbrew wyjściowym założeniom. Grube zwały farby spojone z organicznymi materiałami nadawały pracom coraz bardziej dekoracyjny i przedmiotowy charakter. Przebywając w Hamburgu, Kantor zaczął się zastanawiać, czy istnieje szansa przekroczenia informelu, powrotu do realnego, przedmiotowego świata. W głośnym esejie 'Czy możliwy jest powrót Orfeusza?' porównał swoją sytuację do mitu o Orfeuszu pragnącym odzyskać Eurydykę. W poetyckiej refleksji wyjaśniał, że jego dylemat to 'odzyskanie' przedmiotu, przy niemożności naturalizmu w obrazie. Ewolucja malarstwa zaszła zbyt daleko, by możliwy był powrót do tradycyjnego malowania. W opuszczeniu 'piekła' informelu pomógł Kantorowi teatr: (...) Teatr posiada bowiem własną materialną strukturę - choćby w postaci aktora. Konieczne stało się wykorzystanie materiałów i przedmiotów znajdujących się 'u progu przejścia w stan materii': łachmanów, strzępów, szpargałów, zbutwiałych książek i desek. Decyzja miała także wektor zwrotny: w obrazach pojawiły się części zmiętych szmat, kawałki stoczonego przez robaki drewna, z czasem koperty, opakowania i fragmenty ubrań. Kantorowskie próby wyjścia z zakłętego kręgu bezformia zbiegły się z działaniami podobnie myślących artystów. Antoni Tapies czy Alberto Burri tworzyli tym czasie malarstwo materii. Wykorzystywane w ich obrazach niemalarskie materiały, takie jak piasek, cement, stare płótno, nadpalone drewno, zachowywały swoje 'sumienie surowca'. Działy nie tylko jako malarskie plany czy wzbogacenie faktury, ale - chroniąc pierwotne znaczenie - ujawniały dramatyczną lub radosną ekspresję. W tym samym czasie w Anglii i USA pojawił się pop-art, we Francji - nowy realizm. Kantor miał okazję poznać te poszukiwania i nowe metody prezentowania przedmiotu.

Widział wystawy Tinguely'ego, Spoerriego, Kleina, Tapiesa, a w roku 1961 zwiedził w paryskim Musée d'Art Decoratifs ekspozycję 'Przedmiot', w której uczestniczyli m.in.: Arp, Mathieu, Dubuffet, Fontana. Jednak zwrot w jego malarstwie nie był tylko formalnym gestem w kierunku modnego trendu, ale także wynikiem naturalnego rozwoju sztuki. Polski artysta tworzył w odmiennych warunkach, inne były też impulsy zmian. Stopniowo zaczął włączać do swego malarstwa obiekty 'bliskie przejścia w stan materii' i materiały wyłaniające się z doświadczeń teatralnych. Zmięte, papierowe i foliowe torby, pudełka i worki, przyklejone do obrazów, przewiązane sznurkami działały swoją przedmiotowością, skupiając uwagę na kryjącym się w nich ładunku znaczeń i poezji. Zabiegi te pozwoliły Kantorowi opuścić informel, wiodąc jego wyobraźnię ku idei ambalaży - choć po drodze musiał pokonać jeszcze szereg przeszkód. Nadszedł czas, by zrewidować swoją twórczość i rozszerzyć pojęcie malarskiego dzieła sztuki poza obraz; podjęcia nowych decyzji domagał się również Cricot 2. Wyznaczało to 'moment kryzysowy', potrzebę określenia punktu, od którego można wszystko zacząć od nowa. (...) Od roku 1963 Kantor zaczął tworzyć asambłaże: pojawiły się przyklejone do płócien torby, worki, pakunki i koperty. Gdy w roku 1964 wyjechał do Chexbres, nieoczekiwanie znalazł tam adekwatne dla swoich odkryć określenie. Ambalaż (franc. emballage - opakowanie) skojarzył się artyście zarówno z fascynującą go czynnością opakowywania, jak i z przedmiotem najniższej rangi. Podobnie jak usankcjonowane artystycznie: frotaż (ścieranie, wycieranie) i kolaż (klejenie, lepienie), zawierał w sobie odniesienie tak do technik plastycznych, jak i potocznych czynności życiowych. Odrzucając możliwość iluzyjnego przedstawiania rzeczy, Kantor pragnął 'dotknąć przedmiotu w sposób »sztuczny« poprzez

negatyw, odcisk lub przez coś, co go ukrywa'. Pojawiła się nazwa, która zainspirowała go do napisania w 1964 roku Manifestu Ambalaży. Ambalaż stał się dla artysty zjawiskiem o wielkiej skali rozpiętości znaczeń, funkcjonującym 'między wiecznością a śmietnikiem'. Jako opakowanie chronił zawartość wnętrza, nabierając wtedy ważności i świetności. Po rozpakowaniu i dotarciu do przedmiotu - stawał się jednak bezużytecznym śmieciem. Sam rytuał opakowywania, zawiązywania, zalepiania wyrażał ludzką potrzebę nie tylko ochrony, ale też przechowania i ukrycia rzeczy ważnych, wyjątkowych, choć czasem także błahych i śmiesznych. Ambalaż ukrywający nieznaną przedmiot mieścił w sobie wiele możliwości emocjonalnych: 'obietnicę, nadzieję, przecucie, kuszenie, smak nieznanego i tajemnicy'.

Pierwszymi przedmiotami, które Kantor włączył w przestrzeń obrazu były torby i pakunki. Z początku próbował nimi przezwyciężyć monotonię informelu, nie rezygnując całkowicie z abstrakcyjnego malarstwa. Prace z 1963 roku prezentują pochłapane farbą, zmięte, zgniecione i obwiązane sznurkami worki oraz torby. Te zabiegi są jeszcze bliższe formie organicznej materii niż sytuacji ukrycia przedmiotu, związanej z ideą ambalaży. Jednak już w późniejszych pracach przyklejone do płócien papierowe torby po chemicznych produktach - eksponujące przemysłowe nadruki, znaki i cyfry, świadczące o ich dawnej chwale - symbolizują tak pasjonujący Kantora upadek świetności, stan 'najniższej rangi'. (...) Ambalaż stał się dla Kantora metodą anektowania coraz większego obszaru rzeczywistości. Poprzez kostium - także rodzaj 'opakowania' - mógł w końcu 'dotknąć' samej figury ludzkiej. (...) Trzeba zaznaczyć, że powrót Kantora do przedmiotu odbywał się zupełnie inną drogą niż u zachodnich artystów. Różne były też treści i efekty jego poszukiwań. Z pop-artem i nowym realizmem łączyła go reakcja na przesytną abstrakcją liryczną - jednak zwrot ku przedmiotowej rzeczywistości ulicy, przemysłowej seryjnej produkcji, nie mógł mieć charakteru amerykańskiego, optymistycznego snu. W okresie PRL-u miasta wyglądały inaczej niż w zachodniej Europie czy Stanach. Nie było zalewu reklam ani przesytności konsumpcji.

W kraju, gdzie zdobycie podstawowych artykułów stawało się problemem, kwitła natomiast oderwana od rzeczywistości oficjalna propaganda komunizmu. Właśnie ta „atrapowość” życia - gdzie nawet opakowanie miało szare i mało atrakcyjne oblicze - znalazła odpowiedź w twórczości Kantora. Oficjalnym hasłem Kantor przeciwstawiał jednostkową biedę 'Realności Najniższej Rangi'. Właściwe życie - z resztkami poezji i nadziei - pozostawało w ukryciu, jak tajemnicza zawartość Kantorowskich dzieł. To właśnie zdecydowanie różniło jego ambalaże od wielkich akcji Christo. Ambalaże stanowiły jedno z największych odkryć twórczości Kantora. Towarzyszyły mu już do końca życia, tworząc wielką metaforę jego działalności. W ambalazach zawarł syntezę swojej sztuki: wszystkie lęki i obawy, pragnienie ocalenia własnych odkryć i idei. W ambalazach ukrywał ludzi i przedmioty, ludzkie sprawy, marzenia i właściwą materię życia. A przede wszystkim skrywał samego siebie. Opakował 'Hold pruski' Jana Matejki, ukazując się w autoportrecie pod postacią królewskiego błazna - Stańczyka. Dokonał własnego rozliczenia z traumą II wojny światowej w happeningu 'Ambalaż ludzki', zrealizowanym na dawnym hitlerowskim stadionie w Norymberdze. W malarstwie powrócił do przedmiotu - schowanego pod workami, torbami, pakunkami - i do figury ludzkiej, zaledwie sugerowanej ubraniem, łachami i szmatami. U schyłku życia ludzkie ambalaże uczynił jednymi z bohaterów ostatniego teatralnego dzieła: 'Dziś są moje urodziny'. Pod wpływem idei ambalażu pojawiła się także na rysunkach i w obrazach 'pocztowa' pieczęć z podpisem artysty. Kantor pokazywał swoje 'opakowania' na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Doczekały się międzynarodowego uznania - za ambalazę wystawioną na IX Biennale w São Paulo w 1967 roku artysta otrzymał II nagrodę w dziedzinie malarstwa. Zaproponowano mu wówczas stanowisko profesora kontraktowego w krakowskiej ASP, które piastował przez dwa lata'.

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Spotkania w pejzażu", 1959 r.

olej/plótno, 60 x 72 cm

na odwrociu papierowa nalepka wywozowa z Desy oraz papierowa nalepka autorska z opisem pracy

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Koszalin (od 1966)
- dom aukcyjny Walker's Fine Art & Estate Auctioneers, Ottawa

WYSTAWIANY:

- „Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński”, Washington Gallery of Art, Waszyngton, wrzesień-październik 1965
- „Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa”, ZPAP CBWA, Zachęta, Warszawa, marzec 1963
- „Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa”, Cassel Gallery, Londyn, listopad 1963

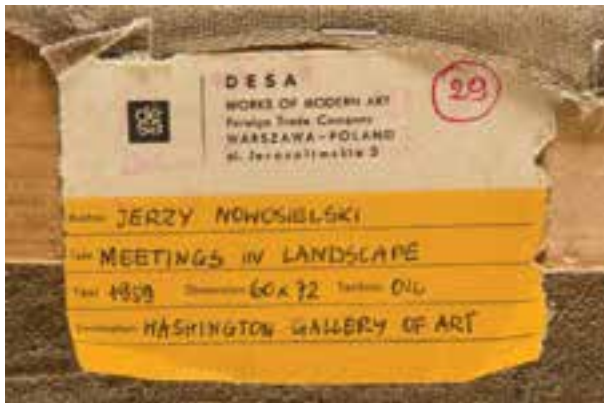
LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta, 21.03-27.04.2003, Warszawa 2003, s. 604
- Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński, katalog wystawy zbiorowej w Washington Gallery of Art, Waszyngton 1965
- Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa, katalog wystawy w Cassel Gallery, Londyn 1963 (il. czarno-biała)

„Jerzy Nowosielski jest chyba jedynym ze znanych mi malarzy, który operuje wątkami ikonograficznymi w sposób kompetentny. Iluż to artystów zabawia się żonglowaniem niezrozumiałymi dla nich zupełnie symbolami i schematami w celu psotnego zasugerowania, że tworzą dzieła 'z drugim dnem'. Tymczasem 'drugie dno' w dziełach Nowosielskiego istnieje rzeczywiście, co więcej, byłoby - jak sądzę

- w wielu wypadkach jednoznacznie rozszyfrowane dla znawcy - ikonologa. Tyle, że są to wątki piętrowe, komplikacje sekretnych i mniej sekretnych języków różnych epok (...), opatrzone jakby współczesnym, trzeźwym komentarzem”.





Obraz „Spotkania w pejzażu” doskonale oddaje wyjątkowy charakter prac Jerzego Nowosielskiego. To spójna, asymetryczna kompozycja utrzymana w odcieniach głębokiej zieleni, beżu, czerwieni, różu i tak często stosowanej przez artystę czerni. W części centralnej obrazu przedstawiono dwie androgyniczne postaci o ciemnobrązowych sylwetkach z jasnymi przepaskami biodrowymi. Po lewej stronie kompozycji stoi mężczyzna, który otwartym gestem dłoni wskazuje na sąsiednią część obrazu.

Płótno zostało przez artystę podzielone na nieregularnej wielkości zgeometryzowane płaszczyzny, obwiedzione czarnym konturem i szczelnie wypełnione kolorem. Ten często stosowany przez Nowosielskiego zabieg sprawia, że praca formalnie nawiązuje do abstrakcji geometrycznej i kubizmu, nie tracąc jednocześnie swoich figuratywnych odniesień i lirycznego ujęcia. Perspektywa obrazu ma umowny charakter; jej poszczególne elementy łączą się ze sobą na zasadzie współgrania płaszczyzn koloru. Praca powstała w 1959 roku, podczas obecności artysty w Łodzi.

W 1950 roku Jerzy Nowosielski zrezygnował z pracy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie. Jego decyzja była spowodowana zwolnieniem Tadeusza Kantora, którego był asystentem. Półtora miesiąca po decyzji Ministerstwa Kultury i Sztuki Nowosielski wymeldował się z Krakowa. „W 1950 roku przenieśliśmy się do Łodzi, gdzie moja żona została scenografem w teatrze lalek, miała dość dużą pensję, a ja objąłem posadę kierownika artystycznego Państwowej Dyrekcji Teatrów Lalek. (...) W Łodzi trzymałem się Teresy Tyszkiewiczowej, a ona знаła masę młodych ludzi, takich jak Fijałkowski i inni, także mieliśmy bardzo

dobry towarzysko-koleżeński kontekst (...)” (Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni, „Res Publica”, nr 9, 1988). W okresie łódzkim, który trwał do 1962 roku, Nowosielski zajmował się projektowaniem kostiumów i scenografii teatralnych, realizował polichromie w cerkwiach, uczestniczył również w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Od 1957 roku kierował pracownią Projektowania Tkanin Dekoracyjnych w łódzkiej WSSP.

Rok 1959 obfitował w wydarzenia, które były niezwykle istotne dla kariery artystycznej Jerzego Nowosielskiego - jego prace pojawiły się na wystawach malarstwa polskiego w Wenecji, Amsterdamie, Kopenhadze i Genewie oraz na V Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo. Również wówczas rozpoczął artysta swoją wieloletnią współpracę z miesięcznikiem „Znak” i namalował swój najsłynniejszy obraz, zatytułowany „Toaleta”, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Obraz „Spotkania w pejzażu”, obok istotnego kontekstu powstania w przełomowym momencie życia artysty, wyróżnia gama kolorystyczna i oniryczna, nieco surrealistyczna adaptacja tematu zetknięcia ludzi, kultur i zwyczajów. O swojej sztuce Nowosielski pisał: „Rodzaj malarstwa, który uprawiam, może być na wiele sposobów interpretowany. Mogłbym się powoływać na dość rozległe zaplecze przemysłów filozoficznych i światopoglądowych, ale uważam, że najlepiej będzie, jeżeli powiem po prostu, że malarstwo jest dla mnie czynnością, która umożliwi mi optyczne rozgraniczenie radości od smutku” (Plastycy o plastyce. 8 pytań skierowanych do Jerzego Nowosielskiego, „Przegląd Kulturalny”, nr 17, 25-30.04.1957).



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Dziewczyny na statku", 1981 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1981'

cena wywoławcza: 260 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- Starmach Gallery, Kraków
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

- Porównaj: Kunst uit Krakau vanaf 1947, Slot Zeist, Zeist 1990, reprodukowany.
- Porównaj: Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Kraków 1992, s. 5.
- Porównaj: Kolekcja Galerii Starmach w Miejskiej Galerii Sztuki Extravagance, Sosnowiec, 1992, (fotografia wystawy Jerzego Nowosielskiego w Galerii Starmach, 1992)
- Porównaj: Artyści Galerii Starmach, Kraków, 1992, (fotografia wystawy Jerzego Nowosielskiego w Galerii Starmach, 1992)
- Porównaj: J. Madeyski, D. Kazimierska-Nyczek, T. Nyczek, Jerzy Nowosielski, Arkady, Warszawa 1992, s. 61, il. 36
- Porównaj: Nowosielski, Obrazy i rysunki, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Aukcja 8 czerwca 1996, il. 13 oraz na okładce
- Porównaj: Jerzy Nowosielski, Kobiety we wnętrzu/Women in an Interior, Galeria Kordegarda, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1998, s. 5 (il.)
- Porównaj: Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 20 (il.)
- Porównaj: Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 613, s. 507 (il.)
- Porównaj: K. Czerni, Jerzy Nowosielski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 107 (il.)

„Chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciążę elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbytne wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta 'winda' jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć”.

JERZY NOWOSIELSKI, CYT ZA: ZBIGNIEW PODGÓRZEC, WOKÓŁ IKONY. ROZMOWY Z JERZYM NOWOSIELSKIM, WARSZAWA 1985, s. 76





Jerzy Nowosielski, Zachęta, Warszawa 2003 r.



Jerzy Nowosielski w 1987 r. z obrazem „Dziewczyny na statku” (inną wersją prezentowanej pracy)

Biografia Jerzego Nowosielskiego jest tak spoista, że nie sposób wybrać z niej jednego punktu, który umożliwiłby otwarcie narracji. Kusi tradycyjny, wasariański schemat opowieści rozpoczynający się od „artysta urodził się...”, albo zakreślenie „tła” na którym rozgrywała się jego sztuka. Nowosielski - choć w pełni zależny od czasu, w którym przyszło mu żyć i środowiska - pozostaje jednak wyosobniony.

To „wyosobnienie” daje o sobie znać bardzo wcześnie. Już jako nastolatek Nowosielski przeżywa fascynację malarstwem ikonowym, zupełnie wtedy przez historię sztuki marginalizowanym. W krąg krakowskiej awangardy wchodzi bardzo wcześnie, jesienią 1940 roku - ma wtedy 17 lat i studiuje na jednym roku z Ewą Jurkiewicz - przyszłą żoną Tadeusza Kantora. Związki między artystami zacieśniają się od 1943 roku. Kantor wspominał po latach, że w czasie okupacji „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei” (T.Kantor, Teatr niezależny w latach 1942-1945, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4, 1963). Swoje prace wystawiał Nowosielski razem z Grupą Młodych Plastyków w Krakowie i w Warszawie (w Klubie Artystów i Naukowców). Jeden z jego obrazów został w 1948 roku wystawiony w Nowym Jorku na wystawie organizowanej przez Fundację Kościuszkowską. Tego samego roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej osiem prac Nowosielskiego zajęło prawie całą ścianę galerii. Artystę z entuzjazmem odnotowała wtedy krytyka, m.in. Helena Blum i młody, przyjaźniący się z Nowosielskim Mieczysław Porębski.

Kiedy nasilała się socrealistyczna propaganda, Nowosielski, choć wcześniej należący do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, wystąpił z ostrym sprzeciwem. Po zwolnieniu Kantora z ASP dobrowolnie wycofał się z jej życia i za namową żony przeprowadził do Łodzi. Wrócił do Krakowa w 1956 roku na monograficzną wystawę w Domu Plastyków, tym samym, w którym Kantor niebawem wskrzesi Grupę Krakowską. Nowosielski malował w tym czasie nie tylko obrazy, ale także polichromie dla kościołów i cerkwi. W sztuce Nowosielskiego z tego okresu, dotychczas pozostającej pod silnym wpływem sztuki wschodniej, widać coraz wyraźniejsze fascynacje abstrakcją. Nasilił się one na tyle, że w styczniu 1957 roku w ulotce towarzyszącej wystawie artysty w łódzkim CBWA wyznawał on: „W czasie pracy w ostatnim roku stwierdziłem, że wszelka figuratywność jest dla mnie przeszkodą w spontanicznym stwarzaniu efektów plastycznych, które by mnie w pełni zadowalały”. W ankiecie „Przeglądu Kulturalnego” z 25-30 kwietnia 1957 roku jako źródła

inspiracji jednym tchem wymienia: „malarstwo staroegipskie, ikona bizantyjska XII-XV w., Tadeusz Kantor”.

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

W 1957 roku Nowosielski razem z Oskarem Hansenem, Aliną Szapocznikow, Henrykiem Stażewskim i Mieczysławem Porębskim wchodzi w skład komitetu organizacyjnego II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie. Nie tylko jest koordynatorem, ale również wystawia na niej cztery prace. W tym samym mniej więcej czasie zostaje wykładowcą łódzkiej PWSSP. W 1958 wystawia z Grupą Krakowską, potem w Pradze i Berlinie. Pod koniec roku jedzie do Francji. W 1959 roku pokazuje obrazy w Wenecji, Genewie, Amsterdamie i na Biennale w São Paulo; jego współorganizatorem jest Ryszard Stanisławski, który niebawem umożliwi Nowosielskiemu kontakt z kuratorem MoMA, Peterem Selzem. Nowosielski na przełomie lat 50. i 60. zmuszony jest zręcznie żonglować swoimi obrazami tak, aby możliwe było ich wystawianie. Jak pokazuje to zachowana korespondencja artysty, były się o niego w tym czasie galerie w Polsce i kuratorzy wystaw prezentowanych poza granicami kraju. Jesienią 1960 roku jeden z obrazów Nowosielskiego, „Wiolonczelista”, został wytypowany do Nagrody Guggenheima w Nowym Jorku. Amerykańska publiczność może wiosną kolejnego roku oglądać jego prace w Chicago w Contemporary Art Gallery, gdzie wystawia razem z Brzozowskim, Dominikiem i innymi twórcami związanymi z Grupą Krakowską. Następnie ma miejsce wystawa „15 Polish Painters” w Nowym Jorku i „Peintres polonaises” w Galerie Charpentier w Paryżu. Tryumfalny pochód sztuki Nowosielskiego doprowadza do wielkiej retrospektywy w stołecznej Zachęcie w 1963 roku, dwa miesiące po czterdziestych urodzinach artysty.



10

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Abstrakcja czerwona II", 1973 r.

olej/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JERZY NOWOSIELSKI | 1973 | ABSTRAKCYJA CZERWONA II'

cena wywoławcza: 260 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

POCHODZENIE:

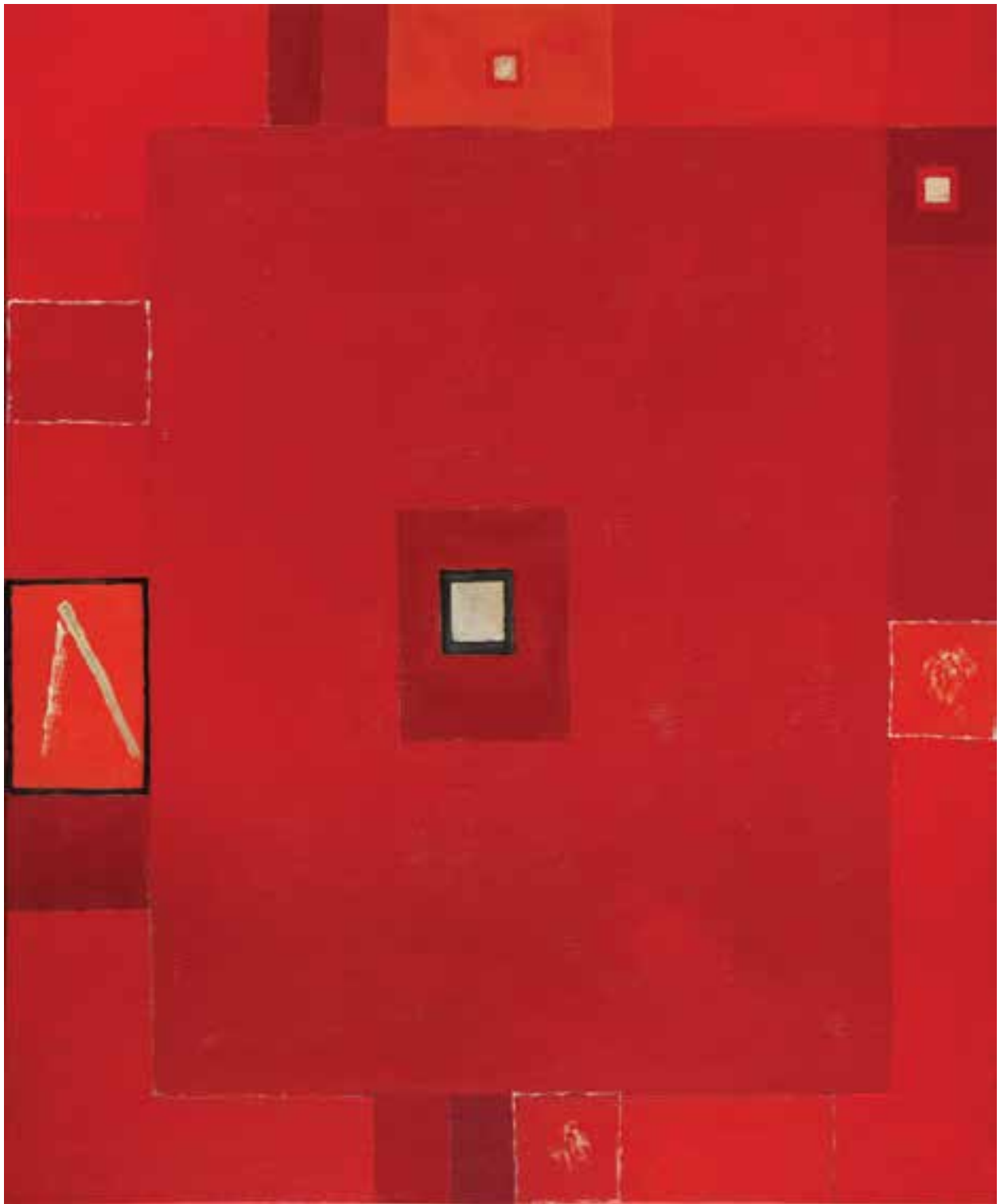
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- wystawa malarstwa Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego podczas III Muzycznych Spotkań w Baranowie Sandomierskim, 1978
- wystawa indywidualna, Salon Wystawowy BWA, Białystok, 1976
- wystawa indywidualna, BWA Arsenał, Poznań, 1976
- wystawa indywidualna, BWA Rzeszów, 1975
- wystawa indywidualna Pawilon Wystawowy BWA Kraków, 1974

„czy zły obraz na ziemi
jest dobrym obrazem w *niebie*
ty wierzysz w *niebo*”

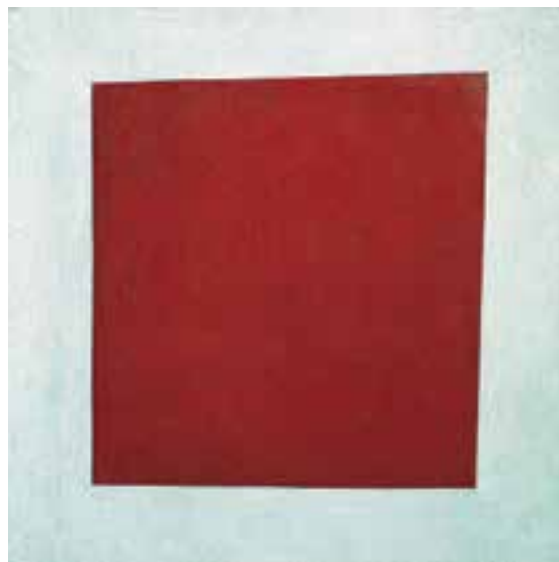
TADEUSZ RÓŻEWICZ, FRAGMENT WIERSZA DOŁĄCZONY DO LISTU
DO JERZEGO NOWOSIELSKIEGO, 13.07.1977







Wassily Kandinsky, „Yellow Border”, 1930 r.



Kazimierz Malewicz, Czerwony kwadrat, 1915 r.

W formule malarstwa abstrakcyjnego Nowosielski zaczął wypowiadać się już pod koniec lat 40., wówczas ukonstytuował się styl jego obrazów zarówno figuratywnych, jak i tych, w których posługiwał się wyłącznie formami geometrycznymi. Bezprzedmiotowość stanowiła dla artysty namiastkę duchowości, języka liturgicznego, jak sam mówił: „Sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z wielkościami duchowymi i z rzeczywistością duchową nie na naszą miarę, do której dostęp bez istnienia właśnie sztuki abstrakcyjnej byłby prawdopodobnie zupełnie niemożliwy”.

Nacechowana spirytualizmem abstrakcyjna twórczość Nowosielskiego stanowi ewenement na gruncie powojennej sztuki nie tylko w wymiarze polskim, ale i światowym. Wpisuje się ona w nurt poszukiwań najwybitniejszych europejskich i amerykańskich twórców awangardowych, wśród których pozycja pioniera należy niewątpliwie do rosyjskiego malarza i teoretyka Wassilego Kandinskiego. Pisana od 1910, a wydana w 1912 roku książka Kandinskiego o duchowości w sztuce zawarła ideowe przesunięcie od teozoficznych odwołań ku myśli Indii, a także w stronę manifestacji idei chrystologicznych bliskich również Nowosielskiemu. Jak pisze Andrzej Kostolowski w swoim eseju dotyczącym związków abstrakcji i duchowości: „W tych nowotestamentowych odniesieniach szczególne znaczenie zyskała Apokalipsa św. Jana, co znalazło bezpośrednią reperkusję w profetycznych obrazach Kandinskiego o katastroficzno-apokaliptycznej wymowie z lat poprzedzających I wojnę światową. Choć zewnętrznie malował je jako abstrakcje, to jak przystało na pilnego ucznia okultystów, zawarł w nich ukryte wyobrażenia. Odnosiły się one do wyrażanych przez apostoła obrazów destrukcji, acz i z mesjańskim przekazem wizji nowego porządku po katastrofie. Porządku, który zgodnie z zamierzeniami artysty wieszczony był przez niego poprzez forpocztę nowego ładu, jaką stać się miała twórczość abstrakcyjna. (...) 'Nowy świat' znalazł w sztuce swych różnych zwolenników, wśród których przynajmniej dwóch odegrało znaczącą rolę w propagowaniu duchowej twórczości, z wysunięciem na plan pierwszy dzieł malarskich typu abstrakcji geometrycznej. Obaj reprezentowali 'pierwiastek północny'. Pierwszym był Piet Mondrian, a drugim - Kazimierz Malewicz. (...) 'Malewicz, Kandinsky, Mondrian i Kupka byli pod wpływem teozofii, która (wraz z innymi wierzeniami) utrzymywała, że człowiek ewoluuje od stanów fizycznych do duchowych w seriach stadiów, które można ewokować przy pomocy form geometrycznych' (Gurli Lindén, I Describe the Way

and Meanwhile I Am Proceeding Along It. A Short Introduction on Method and Intention in Hilma af Klint's Work from an Esoteric Perspective, Rosengårdens Forlag, Oaxen 1998, s. 12). (...) Podziały i dyskusje idealistów i materialistów nie ominęły też reprezentantów abstrakcyjnego ekspresjonizmu oraz informelu po II wojnie światowej. Jeśli większość tych 'skorych do gniewu' artystów z obojętnością traktowała transcendencję, to jednak przynajmniej kilku przejawiało zainteresowania filozofią duchową czy religią. Wśród tych ostatnich znaleźli się czołowi malarze amerykańscy: Mark Rothko, Barnett Newman i Richard Pousette-Dart, a także związani z owym kręgiem, lecz tworzący struktury geometryczne: Ad Reinhardt i Agnes Martin. W Europie byłoby to odpowiednio: Jean Bazaine i Alfred Manessier oraz wyjątkowa postać wśród figuratywistów, jaką był malujący 'anielskie' abstrakcje Jerzy Nowosielski. (...)

Najwybitniejszym w skali światowej odnowicielem malarstwa sakralnego w ramach chrześcijaństwa wschodniego stał się po II wojnie światowej Jerzy Nowosielski. Związany z Grupą Krakowską i tworzący figuratywne kompozycje oryginalnie transponujące wzory bizantyjskie oraz ikonowe, był jednocześnie teoretykiem sztuki, a także znawcą prawosławnej teologii. Z punktu widzenia całej jego twórczości szczególne miejsce mają też malowane przez niego abstrakcje. O specjalnym związku abstrakcji ze światem ducha pisał w 1980 roku: 'Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację' (Jerzy Nowosielski, Ikony i abstrakcje, „Zeszyty Naukowe PAX”, nr 2, 1980, cyt. za: Jerzy Nowosielski, Notatki. Część druga, Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 34). Nowosielski wysnuł też własną teorię 'bytów subtelnych', czyli 'aniołów' pośredniczących między światem realnym i duchowym, i swe bardzo wysublimowane obrazy abstrakcyjne utożsamiał z formami wysłanników ze świata spirytualnego. Deklarował, że 'są [one] prawdziwą reakcją naszej wyobraźni, naszej wrażliwości plastycznej na pewne inspiracje powstałe pod wpływem zbliżania się i przeżywania rzeczywistości bytów subtelnych' (Zbigniew Podgórzec, Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Warszawa 1985, s. 184-185). 'Tak jak dawniej malowano aniołów - dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne' (tamże, s. 53)" (Andrzej Kostolowski, Odyseje abstrakcji. Kilka uwag o abstrakcji i duchowości. [w:] „Dyskurs” Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, nr 18, 2014, s. 80-86).

II

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Kompozycja abstrakcyjna", 1968 r.

olej/plótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | „KOMPOZYCJA | ABSTRAKCYJNA” | 1968' oraz 'R.39' 'P.6.' i 'B.2.'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy, papierowa nalepka wystawowa z wystawy polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu w 1972 oraz papierowa nalepka wystawowa z Galerii Współczesnej K.M.P. i K. „RUCH” w Warszawie z 1970 r.

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 250 000 - 400 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu, Galeria Richard Demarco, Edynburg 1972
- Wystawa indywidualna Galeria Współczesna K.M.P. i K. „RUCH”, Warszawa 11.12.1969 - 4.01.1970 r.





Jerzy Nowosielski i Ryszard Stanislawski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

W jednej ze swoich wypowiedzi nazwałem to malarstwo 'abstrakcją magiczną'. Myślę, że pojawienie się tego nurtu w moim ma jest bardzo dla mnie ważnym faktem.

JERZY NOWOSIELSKI, 1969

PIĘKNO I TEOLOGIA

„Krystyna Horodyska - Panie Profesorze, jakie osiągnięcia w dwudziestopięciolecu Polski uważa Pan za najbardziej doniosłe?

Jerzy Nowosielski - Będę mówił oczywiście o osiągnięciach artystycznych i o faktach artystycznych, bo to są sprawy, na których się, tak mniemam, rozumiem i które mnie naprawdę żywo obchodzą...

Co prawda, to trudne pytanie, bo przecież dużo było takich ważnych osiągnięć - a może jeszcze nie było tego najważniejszego? Ale jeżeli bardzo ograniczyć pole widzenia, na przykład do spraw malarstwa, to w moim przekonaniu, takim najważniejszym faktem (faktem raczej niż 'osiągnięciem') była wielka Wystawa Sztuki Nowoczesnej w galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w grudniu 1948 roku. Czasy to dość odległe, nie każdy je pamięta. Dlaczego sięgam do tak 'zamierzchłej' przeszłości?

Z kilku przyczyn. Po pierwsze, ważne jest właśnie to, że wystawa tego rodzaju odbyła się prawie na początku historii artystycznej naszej Trzeciej Rzeczypospolitej. Bo przez to, że taka duża i taka wszechstronna impreza i manifestacja artystyczna możliwa była właśnie na samym początku tej historii - tak niedługo po okresie okupacji i wszelkiego wyniszczenia naszego życia kulturalnego i wyniszczenia inteligencji polskiej - stała się ona faktem przesądzającym niejako o charakterze naszej kultury artystycznej na przyszłość. To wszystko co potem - w tej najbliższej 'surrealistycznej' epoce, bardzo u nas krótkiej - i później, w okresie ujawnienia różnorodnych tendencji artystycznych, się stało, jako punkt wyjścia mogło mieć już tę pierwszą, na wielką skalę, manifestację wielokierunkowości naszego życia plastycznego. Wystawa ta bowiem ujawniła wiele tendencji w polskiej sztuce.

Dowiodła, że w naszej powojennej rzeczywistości artystycznej istnieją żywe, kontrowersyjne i przeciwstawiające się sobie różne nurty malarskie - często sprzeczne. (Sama wystawa, już jako całość, była wystąpieniem przeciwko oficjalnemu wtedy w naszym życiu artystycznym 'koloryzmowi'). Dowiodła ona, że istnieją tendencje zwalczające się, dyskutujące z sobą i że istnieje różnorodność zjawisk artystycznych. Wystawa ta wykazała, że poza 'oficjalnością' żyje w Polsce wiele dynamicznych i prawdziwych spraw artystycznych, ważniejszych od tej 'oficjalnej' warstwy wydarzeń kulturalnych, że te autentyczne sprawy w gruncie rzeczy stanowią istotną treść naszego życia kulturalnego i one naprawdę decydują i będą decydować o prawdziwym obliczu naszej kultury.

I to też dowiodło, że nie jesteśmy 'prowincją' kulturalną. Dowiodło przede wszystkim nam samym - artystom. Przecież okres powojenny to był okres stosunkowo znacznej izolacji kulturalnej. Przez te pięć lat byliśmy odcięci od świata przez samą wojnę, z kolei trudne warunki powojenne sprawiły, że nie podróżowaliśmy po całej Europie i całym świecie, jak to robimy teraz. Nasza wiedza o aktualnych wydarzeniach artystycznych za granicą była bardzo niska. To nasze środowisko, nasze własne siły stworzyły ową wielkość nurtów, postaw i tendencji

artystycznych, które pozostały i pozostają istotną, najważniejszą i ożywiającą cechą naszej sztuki aż do dzisiaj...

A pierwszą wyraźną i mocną manifestacją tej wielokierunkowości naszej kul tury plastycznej była wystawa krakowska 1948-1949.

Pragnę jeszcze zapytać, jakie osiągnięcia własne w minionym dwudziestopięciolecu uważa Pan za najważniejsze?

Trudno tu o obiektywną i jednoznaczną odpowiedź. Nie chcę tu też mówić o realizacjach, konkretnych 'faktach dokonanych' w mojej twórczości. Wolę ograniczyć się do scharakteryzowania pewnych 'etapów' rozwoju mojej świadomości artystycznej i mojej praktyki malarskiej.

Otóż pierwszym takim 'etapem', który uważam za istotny w swoim życiu artystycznym, było 'wynalezienie' w 1947 (w lecie - pamiętam dobrze ten moment) pewnej formy wypowiedzi malarskiej, wypowiedzi powstałej na bazie konwencji malarstwa abstrakcyjnego (abstrakcji geometrycznej), ale duchem swoim odległej od abstrakcji geometrycznej związanej z kręgiem neoplastycyzmu, wraz ze sztuką Mondriana, Herbina. To była inna niż dzisiejsza 'sztuka wizualna'. Dało to początek pewnej serii rąków (opartych na zestawieniu różnej wielkości trójkątów, których prototypem była 'Bitwa o Addis Abebę'), do której ciągle wracam, rozbudowując ją i ko kując aż po dziś dzień. W jednej ze swoich wypowiedzi nazwałem to malarstwo 'abstrakcją magiczną'. Myślę, że pojawienie się tego nurtu w moim ma jest bardzo dla mnie ważnym faktem.

Potrzeba przeciwstawienia się tej formie wypowiedzi, ucieczki od niej, przejścia na inną płaszczyznę działań malarskich wywołała u mnie serię realizacji, które doprowadziły do pewnego typu figuralności, zbliżonego do malarstwa 'ikony' (z pewnego okresu jej rozwoju). To nie była chęć naśladowania ikony. To był pewien zbieg okoliczności w mojej praktyce malarskiej, który zmusił mnie do realizacji jednoczących elementy iluzji przestrzennej przedmiotu i płaskich struktur geometrycznych. To doprowadziło mnie do pewnego typu myślenia o malarstwie, które nazwałbym myśleniem 'teologicznym'. W moim odczuciu bowiem określone doświadczenia plastyczne i malarskie związane są jak najściślej z określonymi przeżyciami natury duchowej.

li Takie nastawienie umożliwiło mi realizowanie pewnych rzeczy w zakresie malarstwa 'sakralnego'. - Nie lubię tego terminu. Myślę, że cała dobra sztuka jest sztuką sakralną. Używam tego określenia w sensie czysto praktycznym, to zna-czy w wypadku bezpośredniego związania malowidła czy rzeźby z określonymi formami kultu. W tej dziedzinie mam pewne osiągnięcia, które uważam za dość ważne. Pierwsze - to polichromia kościoła na Jelonkach w Warszawie. Drugim jest ikonostas dla cerkwi w Orzeszkowie, koło Hajnówki, który tam nie mógł być zainstalowany, bo nie podobał się wiernym. Znajduje się obecnie w krakowskiej cerkwi i może będzie ustawiony w zabytkowym gotyckim wnętrzu, gdzie mieści się salka katechetyczna'.

12

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 31", 1973 r.

olej/plótno, 73 x 128 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "FANGOR | SU 31 1973 | 51" x 69"

cena wywoławcza: 260 000 zł

estymacja: 400 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- galeria Chalette, Nowy Jork
- kolekcja Christiana Chatmana, Waszyngton (od 1973 r.)
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska





Wojciech Fangor w swoim obserwatorium astronomicznym, Summit 1986,
fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA

Początek lat 70. to czas, kiedy pozycja Wojciecha Fangora na arenie światowej sztuki była już właściwie ugruntowana. Artysta miał wówczas za sobą dwie bardzo istotne zbiorowe wystawy w nowojorskim MoMA - „15 Polish Painters” w 1961 r., późniejszą o cztery lata op-artową „The Responsive Eye” oraz jako jedyny do tej pory polski artysta dużą wystawę indywidualną w Muzeum Guggenheima w 1970 roku. Sam Fangor tak wspomina swoje początki w Stanach Zjednoczonych:

„W 1965 roku zostałem zaproszony przez Fairleigh Dickinson University w USA na międzynarodowe seminarium artystów. Był to mój drugi pobyt w Stanach. Tym razem byłem zauważony. Rok wcześniej miała miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku wystawa 'The Responsive Eye', w której brałem udział. To co malowałem nagle stało się modne. Artur Lejwa, który dwa lata wcześniej nie chciał nawet oglądać moich obrazów, tym razem złapał mnie za rękę i nie puścił dopóki nie zgodziłem się współpracować z jego galerią Chalette w Nowym Jorku. Owocem tej współpracy było wiele wystaw, sprzedanych obrazów i odniesionych sukcesów. Uniwersytet Fairleigh Dickinson zaproponował mi profesurę. Jednocześnie Kongres USA zmienił ustawę imigracyjną, co razem wzięwszy, umożliwiło mi w 1966 r. przybycie do USA na stały pobyt. Dla mnie Ameryka jest krajem, w którym najszybciej można poczuć się u siebie. Jest też miejscem, w którym po pewnym czasie zaczyna dolegać brak starych korzeni kultury europejskiej”.

Do ojczyzny powrócił jednak artysta na stałe po ponad trzydziestu latach emigracji - w roku 1999. Na początku lat 70. Fangor zakupił i odremontował stary dom farmerski w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork. Tam też powstały oba z prezentowanych przez nas płócien. Ciekawostka, o której warto wspomnieć przy okazji tego epizodu, to zainteresowania artysty, o których zazwyczaj nie wspominają jego biografie. Mowa mianowicie o astronomicznej pasji Fangora. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko - po ujrzeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżyca, na którym dojrzeć mógł po raz pierwszy z bliska powierzchnię i kratery Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podarowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwoliła mu na obserwację nieba. Jak okazało się z biegiem czasu nie była to przelotna fascynacja, a jedynie początek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie drugiej wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu wojennych zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie, kiedy popularność jego sztuki przynosiła zaczęła również profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit - sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów,

skąd nocami rozciągał się niezakłócony światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo, wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.

Spokojne okolice Summit zamieszkiwało wielu artystów i ludzi związanych ze sztuką. Do grona sąsiadów i najbliższych przyjaciół Fangora należał również wybitny architekt i teoretyk architektury Jerzy Soltan. W opublikowanym po śmierci malarza wspomnieniu tak opisuje ten okres synowa architekta - profesor filologii angielskiej na waszyngtońskim uniwersytecie - Margaret Soltan: „W latach 70. Wojtek Fangor i jego żona Magdalena Shummer-Fangor zakupili dom farmerski wraz ze 105 akrami ziemi na północ od Nowego Jorku, około godziny drogi z Albany. Był to wielki biały dom, pełen zakamarków, z ogromnym gankiem z widokiem na staw. Wojtek, który dotychczas mieszkał w Nowym Jorku, kupił farmę i przeprowadził się tam wkrótce po swojej indywidualnej wystawie w Guggenheim Museum.

Mój teść, architekt Jerzy Soltan, był starym przyjacielem i współpracownikiem Fangora. Kiedy w sąsiedztwie jego farmy pojawiło się na sprzedaż kilka akrów ziemi wraz z domem, dla Soltana nie było nic bardziej oczywistego niż zakup posiadłości. (...) To przepiękne miejsce, ze swoimi farmami, jeziorami i falującymi wzgórzami, które zamieszkują dzikie indyki, orły, jelenie, kojoty i niedźwiedzie. Niewielu można tam spotkać ludzi. (...)

Fangor był bardzo wysokim, dobrze zbudowanym mężczyzną o niskim, mrukliwym głosie - mrukliwość ta nie miała jednak związku z jego niezwykle życzliwą osobowością. Wciąż adoptował zabłąkane koty, którym nadawał nedoręczne imiona i traktował je po królewsku. Jednego z nich - czarnego - nazwał Stalin. Uwielbiał wykonywać wszystkie prace własnoręcznie. Posiadłość początkowo była letnim kempingiem, Fangor zaczął więc od zburzenia wszystkich niewielkich domków, później zabierając się za remont głównego domu. Jeden z największych pokoi przeznaczony był na studio. (...) Najbardziej jednak niesamowitym osiągnięciem architektonicznym było jego obserwatorium. Ten region stanu Nowy Jork charakteryzuje się doskonale widocznym nocami nieboskłonem z niesamowitym widokiem na planety i gwiazdy, a Fangor był tym zafascynowany. Zbudował więc po prostu własnoręcznie obserwatorium, zakupił teleskop i spędził wiele wieczorów, wpatrując się w galaktyki.

Magda, doskonała kucharka, przygotowywała dla nas wszystkich wymienione posiłki w swojej kuchni z widokiem na okolicę, a po kolacji Fangor wraz z gośćmi (Jerzy Soltan, mój mąż Karol Soltan i odwiedzający Fangora artyści - pamiętam Jana Lenicę i wielu amerykańskich artystów, którzy mieli domy nieopodal) spacerowali wspólnie drózkami obiegającymi posiadłość. (...) Fangor, który doświadczył życia w zniewolonym politycznie środowisku, tutaj - tutaj był całkowicie wolny (...)” (Margaret Soltan, Fangor on the Farm, źródło: www.margaretsoltan.com, tłum. Małgorzata Słomska).

13

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 38", 1973 r.

olej/plótno, 172 x 106,5

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR SU 38 1973'

cena wywoławcza: 350 000 zł

estymacja: 500 000 - 700 000





Wojciech Fangor w pracowni, Summit 1986,
fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA

„Od 1958 roku zaczęły powstawać nowe obrazy, jako rezultat przewartościowań malarskich i teoretycznych.

Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta - niezależny, odkrywca i niezaspokojony - był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które podobnie jak czerń w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu Po Prostu (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które, monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało 'Studium przestrzeni' - pierwszy environment.

(...) Dlaczego wyjechałeś z Polski w 1961 roku?

Wyjechać chciałem zaraz po wojnie. Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzm i zbrodnie. Ameryka wydawała się najbardziej obiecująca, poszedłem do amerykańskiej placówki informacyjnej, gdzie powiedzieli mi, że imigracja do USA objęta jest systemem kwoty i polska kwota to 6000 rocznie, wobec tego, jeżeli dziś się zapiszę, to mam szansę na otrzymanie wizy za 10 lat. Dziesięć lat była to wówczas dla mnie wieczność. Wróciłem do domu i powiedziałem sobie: trzeba żyć tu, gdzie się jest i teraz. Mimo sukcesów w pracy artystycznej i propagandowej odmawiano mi paszportu, nie podając powodu. W końcu przyszło kompletne rozczarowanie systemem politycznym i ekonomicznym. Fiasco pozornego wyzwolenia utożsamianego z Władysławem Gomułką, głupota cenzury, głupota urzędników od kultury, ciągłe straszenie wojną sprawiło wrażenie zamknięcia. Wprawdzie zamknięcie dawało poczucie bezpieczeństwa; mieszkanie, wikt, opieka zdrowotna, praca były zapewnione. Nawet stosunki towarzyskie ze strażnikami i opiekunami układały się dobrze. Ale jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydostaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby. Moja siostra mieszkająca w Austrii i dealer amerykański, Beatrice Perry. Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakty z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy 9 Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północno-środkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych artystów i krytyków sztuki: Albersa, Yayoi Kusame, Botero, Nolanda, Morrisa Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitz'a z MoMA, Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża. W Paryżu wynajęłem dobrą pracownię i dużo malowałem. Jednak żadna galeria francuska nie zainteresowała się tym, co robiłem,

nawet interesująca się podobnymi postawami artystycznymi Denis René. Miałem wystawę w Galerie Lambert i w 1964 w Museum Schloss Mosbroich w Leverkusen. W Paryżu poznałem kilku południowoamerykańskich artystów i Polkę, Lutkę Pink. Miałem kontakty z artystami z Argentyny, Boliwii, Kolumbii, Chile. W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy. W 1965 na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts. W tym samym roku miałem dużą i ważną wystawę w The Grabowski Gallery w Londynie. W 1966 roku otrzymałem papiery imigracyjne do Stanów Zjednoczonych i osiadłem niedaleko Nowego Jorku. Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech. We Francji po dwóch i pół roku pracy nie pozostał żaden mój obraz. W Stanach zostałem profesorem malarstwa w Fairleigh Dickinson University w Madison New Jersey, wynajęłem wielką pracownię i wreszcie ustabilizowany - dużo pracowałem. W Nowym Jorku nawiązałem współpracę z Galerie Chalette prowadzoną przez Artura Lejwę. W galerii tej byłem pięć lat, miałem w niej coroczne wystawy oraz kilka występów w północno-wschodnich stanach. Ważnym wydarzeniem była wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku i jej dalsze ekspozycje w Teksasie i Kalifornii. Moje prace w latach 60. i 70. miały zwolenników, ale też i wrogów, tak jest wszędzie i zawsze.

Jak odnajdywałeś się wówczas na amerykańskiej scenie sztuki?

Nikt nie operował wtedy miękkim, bezkrawędziowym przejściem. Było to niestosowane, a formy czy wzorce w abstrakcjach zgeometryzowanych były zawsze krawędziowe. Op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna, wszystkie te kierunki, nawet iluzoryczny op, stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu, nawet jeżeli przez rytmiczne zwielokrotnienie otrzymywały zawieszony w przestrzeni niematerialny efekt. Po moich kilku wystawach w latach 60. w Galerie Chalette zdobyłem duże uznanie ze strony Józefa Albersa, który oświadczył, że te bezkrawędziowe przejścia to jest ważna kontrybucja do nowej struktury formalnej obrazu. Jednak w tym czasie potężnym ruchem w Europie była Nouvelle Figuration, a w Stanach i Anglii pop-art. Oba te kierunki interesowała współczesna anegdota, absurd, masowa produkcja towarów konsumpcyjnych. Tematyka i obiekty współczesnej rzeczywistości materialnej, a nie nowego sposobu widzenia świata i jego nieoznaczoności, przemijalności i względności czasoprzestrzennej. Kilku artystów dostrzegło potencjał nowej formy nieokreśloności, względności, iluzyjności i w latach 60. i 70. zaczęli stosować tę metodę w swoich konstrukcjach. W Stanach Vasarely, Anuszkiewicz, Celentano, w Anglii Sedgley i Stefan Knapp, a w Polsce kilku dobrze znanych artystów. Ale od ustalenia pierwszeństwa i kolejności wydaje się być ważniejsze, że w bardzo krótkim czasie nowy sposób artykułowania formy na płótnie okazał się nie tyle nową ciekawostką, co językiem wizualnym, który przyniósł w sobie powiązania z nowym widzeniem fizycznej struktury elementarnych cząstek i nowej rewizji tak zakorzenionego w ludzkim umyśle zdrowego rozsądku i odwiecznej wiary w niewzruszoność dotychczasowych zasad logiki i obserwacji. Dzisiaj już nie jest takie pewne, że obserwator i przedmiot obserwacji są rozdzielni ostrą, nienaruszalną krawędzią obiektywności. Wydaje się, że proces obserwacji zmienia obserwowane zjawisko i wzajemnie zmienia obserwatora. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego o nieokreślonym przepływie wartości".

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 31, 1969 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 31 - 1969 | E-I | H. Stażewski | GROUP 3'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe z opisem pracy z Phoenix Art Museum oraz z Albright-Knox Art Gallery

cena wywoławcza: 220 000 zł

estymacja: 450 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Gruenebaum Gallery, Nowy Jork
- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- "17 Contemporary Artists from Poland", Albright-Knox Art Gallery, Buffalo N.Y., 26.09 - 31.10.1976 r.
- "Paintings by Henryk Stażewski", Phoenix Art Museum, 23.07 - 29.08.1976
- "Paintings by Henryk Stażewski", Gruenebaum Gallery, Nowy Jork, 5.05 - 31.05.1976

Lata 60. to okres, w którym artysta na stałe odchodzi od malarstwa, by w pełni poświęcić się realizowaniu form reliefowych. Było to konsekwencją poszukiwań twórczych Stażewskiego, dotyczących takich zagadnień jak przestrzeń w obrazie, jej podziały i tworzenie iluzji ruchu. Artysta wykorzystywał powtarzające się, zwielokrotnione formy geometryczne, które zestawiał ze sobą pod różnymi kątami i pokrywał farbami akrylowymi w wyrazistych, jednorodnych barwach. Tworzone w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi motywami stały się jednym z wyznaczników twórczości Stażewskiego.

W sierpniu 1969 roku w warszawskiej Galerii Foksal odbyła się indywidualna wystawa malarza, prezentująca jedynie barwne reliefy z lat 1967-69. Prace powieszono asymetrycznie, na różnych wysokościach. Włodzimierz Borowski pisał o nich następująco: „Zastosowanie identycznych form w obrazach Stażewskiego - to nic innego jak seria (...). Wybór serii może się dowolnie zmieniać, bez sprowadzenia na artystę podejrzenia o niekonsekwencje. (...) Z kolei nastąpiły obrazy kolorowe, w których zasadą serii objęte są formy (identyczne kwadraty), ich układ (tworzący regularny kwadrat)

oraz organizacja kolorów (...). W ten sposób nowy przedmiot ujęcia seryjnego (który dotyczy organizacji kolorów) zdominował i przesłonił przedmiot multiplikacji w poprzednich reliefach monochromatycznych (powtarzalne kwadraty)". Według „Życia Warszawy” „Stażewski stanął przed nami jako malarz w postaci bardzo odmienionej. Zmienił nieomal wszystko: formy, którymi operuje, rytmy, a zwłaszcza barwę. (...) Polistyrenowe farby, którymi posługuje się Stażewski, mają tu (...) pewnego rodzaju odbłaskowość, jakąś wewnętrzną luminescencję, wobec czego te >>teoretyczne<< i >>fizyczne<< właściwości kompozycji Stażewskiego nabierają cech poetyckich. Widzę tę poezję u Stażewskiego bardzo specjalną, coraz wyraźniej (...)" (oba cytaty za: Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 138).

Za tę wystawę Stażewski otrzymał honorową Nagrodę im. C.K. Norwida. W tym samym roku 50 reliefów Stażewskiego znalazło się na kolejnej wystawie twórcy, tym razem w Muzeum Sztuki w Łodzi, a inne prace zostały pokazane podczas ekspozycji „Peinture moderne Polonaise. Sources et Recherches” w Musée Galliera oraz na Biennale Sztuki Konstrukcyjnej w Norymberdze.







Henryk Stażewski, Relief, 1967 r.

„W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych.

W moich pracach nie można mówić o klasycznej kompozycji, takiej jaka występowała u Mondriana, Arpa, Malewicza czy też w moich wcześniejszych obrazach, w których chodziło o zestawienie form w taki sposób, żeby tworzyły idealny, uporządkowany w sensie liczbowym i ustalony raz na zawsze układ. W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni.

Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu.



Henryk Stażewski, Relief 26, 1968 r.

W pewnym momencie ostatniego mojego okresu przestrzeń przestała mnie interesować. Zrobiłem serię reliefów, z których każdy składał się z szesnastu równych kwadratów, uszeregowanych pionowo i poziomo po cztery. W obrazach tych zająłem się wyłącznie kolorem, o którym wiemy jeszcze ciągle bardzo mało, mimo poważnych badań naukowych prowadzonych w Ameryce, głównie przez Ittena i Albersa. W dziedzinie tej dominuje chaos emocjonalny. Wprowadzenie matematyki może ten chaos uporządkować.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszych. Wykorzystuję w malarstwie pogładowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw - bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów.

Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw.

Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy.

Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równoległe eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajdzie swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości”.

15

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 56, 1973 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm

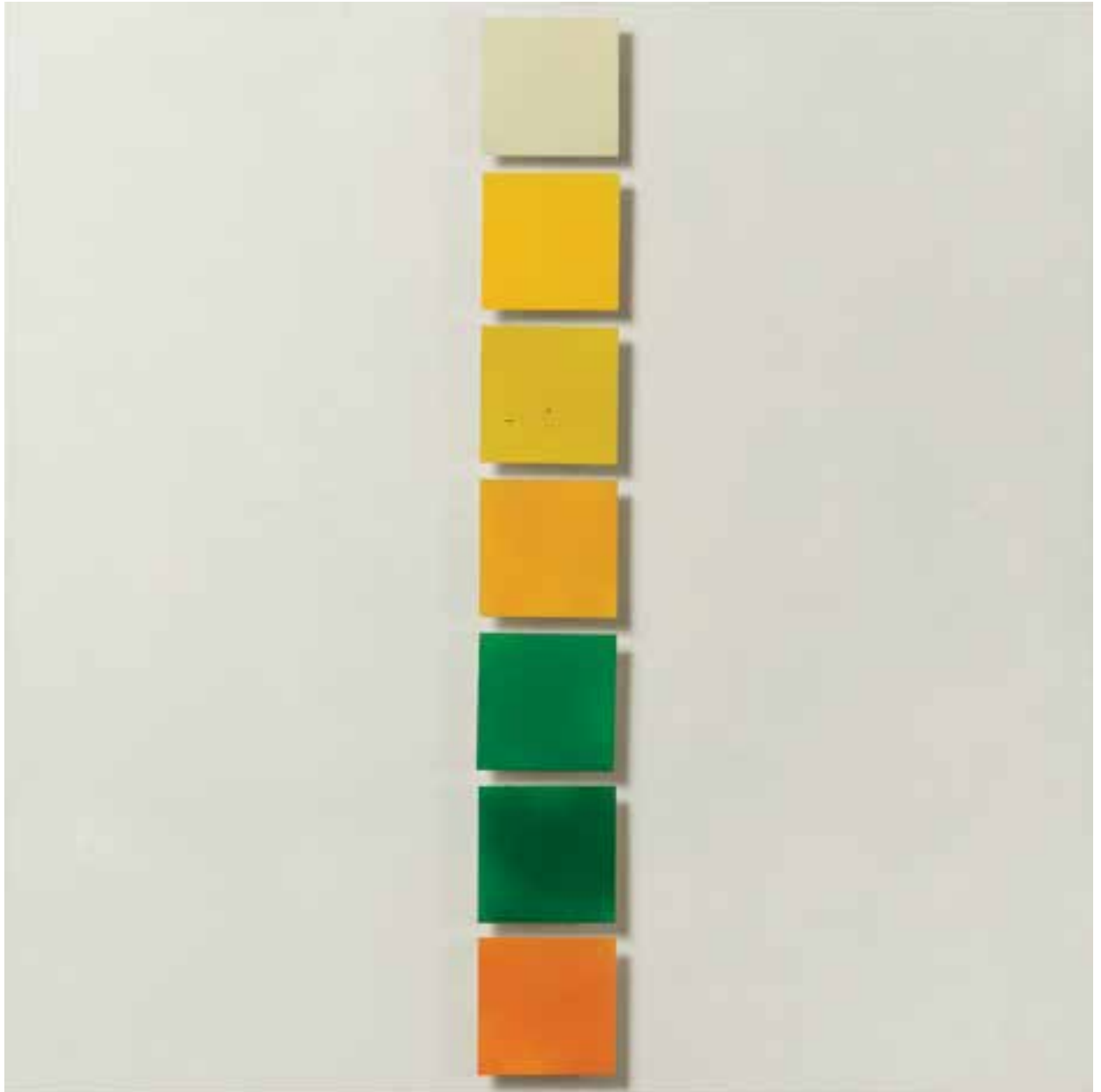
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 56 - 1973' poniżej 'H. Stażewski'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Galerii Foksal oraz z Galleria Milano

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa
- galeria Millano, Mediolan
- kolekcja prywatna, Kraków





Roman Owidzki, Henryk Stażewski, Tadeusz Gronowski i Bogusław Szwacz,
wernisaż wystawy reliefów Henryka Stażewskiego w galerii Foksal, 1969 r.,
fot. Eustachy Kossakowski/©Anka Ptaszowska

„Żaden z nas nie sprzedał ani jednego obrazu do wojny, (...) żyliśmy ze sztuki użytkowej i to nas ocaliło, bo inaczej musielibyśmy pójść na kompromisy”. To najstraszniejsza rzecz, jaka może być - dobrobyt dla artystów - mówi Stażewski w wywiadzie z roku 1977. Już można żyć ze sztuki. Awangarda została uznana, ale straciła niewinność. Kiedy w 1930 roku w Paryżu zbierał obrazy dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, planowanej przez Strzemińskiego, nie liczył na zyski. Michael Seuphor pozwolił mu wybrać prace z własnej kolekcji. Jean Arp zamienił się z nim na obrazy. W rezultacie do Łodzi dotarły prace najwybitniejszych artystów europejskich: Arpa, Caldera, Ernsta, Picassa, Légera, van Doesburga, załączek dzisiejszego Muzeum Sztuki.

Pierwsze obrazy, jakie Stażewski sprzedał, sprzedał po wojnie. (...) W 1982 roku w pobliżu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych imienia Władysława Strzemińskiego w Łodzi ustawiono metalową rzeźbę Stażewskiego. Miała być gotowa na wystawę 'Konstrukcja w Procesie' w 1981 roku. Odlewnia spóźniła się o rok. Niegościnnie, monumentalny gmach szkoły zbudowano w latach 70. w pustynnym zakątku Łodzi. Obrastają go dzięki trawniki. Niedaleko, na górcie, stoi filigranowa, szaro-błękitna, geometryczna konstrukcja - stelaż i kilka kwadratów. Na szarym kwadracie ktoś napisał 'WIDZEW'. Ale nie wszystko, co utopijne, skazane jest na niepowodzenie. 9 maja 1970 roku we Wrocławiu Stażewski zrealizował 'Kompozycję pionową nieograniczoną'. Dziewięć kolorowych promieni wysyłanych z wojskowych reflektorów krzyżowało się na wieczornym niebie. Rysunek - gigant, wysoki na trzy kilometry, widzialny był z około trzydziestu. O czymś takim marzyliby futuryści.

Ludzie przedwojennej awangardy po wojnie przeżyli wielkie rozczarowanie. Socjalistyczne państwo właśnie przeciw nim, ideowcom, zwróciło swoje propagandowe ostrze. Strzemiński i Kobro byli szkanowani przez władze. Oboje zmarli odtrącenia i zapomniani w latach 50. Stażewski tuż po wojnie napisał dwa artykuły dla komunistycznej 'Kuźnicy'. Jeden z nich, z 1948 roku, był obroną 'deformacji w plastyce'. Około roku 1950 namalował kilka socrealistycznych obrazów. Są słabe, malowane z rezygnacją. Już się nie angażował. Zbyt wyraźnie widział powojenną rzeczywistość, by traktować ją poważnie. Przedwojenny lewicowiec, po wojnie wolał mówić o sobie, że jest anarchistą i wspominał o czytanim w młodości Kropotkinie. W późnym okresie na kartkach zapisywał anegdotki i aforyzmy, które rozdawał znajomym. Są świadectwem nieprzystosowania, zapisem niezwyklej psychiki, która nie pasowała do nowych czasów. A może było inaczej. Może to normalna, uporządkowana psychika znalazła się w absurdalnej rzeczywistości.

'Pewnego razu poszliśmy z Edziem do kawiarni w Domu Chłopa. Było to zimą. Edzio był w futrze, a ja w zimowym palcie. Weszliśmy do szatni i mówimy do szatniarza: 'Macieju, weźcie ten kożuch i tę kapotę'. Po schodach poszliśmy do kawiarni i siedliśmy przy stoliku. Gdy podszedł kelner, powiedzieliśmy: 'Niech będzie pochwalony kumie, dajcie nam kubek kawy i fłachę piwa'. Po wyjściu z kawiarni, na dole, przechodząc koło fryzjera, mówię: 'Edziu, wejdz tu, niech ci zrobią postrzyżynę na garnku'.

'Edzio' to Edward Krasieński, malarz, z którym Stażewski przez wiele lat dzielił pracownię w śródmieściu Warszawy. Historyjka została zapisana przez Stażewskiego prawdopodobnie na początku lat 80. W jego dowcipach i spostrzeżeniach jest niebywałe połączenie naiwności z ironią. Jest uważna obserwacja i żelazna, wykształcona w przedwojennej szkole logika. Tylko człowiek myślący logicznie

potrafi absurd obrócić w żart. 'Socjalizm jest ustrojem, w którym człowiek zamiast pracować, stoi w ogonku' - wykaligrafował Stażewski na jednej z kartek. Pisał o nim w roku 1969 Wiesław Borowski: 'Przyjmuje w domu wszystkich: przyjaciół, hippiesów, ale niezmiernie rzadko - interesantów. Jest niezwykle wymagający wobec rozmówców, lektur, dzieł sztuki, artystów, nowych kierunków. Jest bezwzględny dla partnerów i twórców obiecujących, ale pobłażliwy dla wszystkich innych. Jest lakoniczny w wypowiedzianiu niezwykle trafnych opinii. W sytuacjach beznadziejnych wyłącza się całkowicie'. Widziałam kiedyś zdjęcie, na którym artysta otoczony niezwykłym chaosem pracowni pochyła się nad białym prostokątem obrazu. Przykładając do niego poplamioną farbami linijkę rysuje czystą, cienką kreskę. Sztuka była dla niego terytorium świętym, absolutnie wyłączonym z doraźnego życia. Co nie znaczy, że Stażewskiego nie obchodziła rzeczywistość. W rzeczywistości społecznej i politycznej uczestniczyć już nie chciał. Miał do niej pogodny dystans. Był mędrcem, ale nie smutnym. Żył z fantazją. Nie założył rodziny. 'Nigdy nie miałem żony, tylko kochanki' - mawiał podobno. Fascynował i przyciągał ludzi.

Pierwszą indywidualną wystawę miał w 1955 roku w Domu Literatów w Warszawie i to był początek jego powojennej sławy. Nie wykładał w żadnej szkole, ale miał wielu wyznawców. Stał się wyrocznią, papieżem polskiej sztuki abstrakcyjnej. A wcale nie miał osobowości kapłana. Nie malował też wyłącznie obrazów abstrakcyjnych. W latach 30., 40. i 50. równoległe z abstrakcją jest w jego twórczości nurt figuratywny, raz klasycyzujący, raz ekspresyjny. Są martwe natury, portrety, jest ciało narysowane doskonałą, płynną linią. Figuracja znika na dobre w połowie lat pięćdziesiątych. Powstają pierwsze reliefy - wycięte z płyty pilśniowej formy, umocowane do tła o mięsistej fakturze. Około 1960 roku spada temperatura jego prac: Stażewski tworzy odmaterializowane, chłodne, trójwymiarowe kompozycje w bieli. Potem temperatura wzrasta - fascynuje go miedź, jej sposób odbijania światła, kolor i faktura. Po połowie lat 60. zaczyna się 'chłodny' okres układanych seriami kolorowych 'kwadracików' oraz czarnych linii kreślonych na białym tle. Wreszcie, z końcem lat 70., następuje wybuch malarstwa i trwa przez lata 80. Powstają obrazy o barwach nieodpuszczalnych w konstruktywizmie: fiolet i oranż, róż i seledyn. Są fosforyzujące gamy, kolory z wewnętrznym, ciepłym światłem. W tle dominuje tonacja perłowobłękitna. Obrazy są małe, malowane akrylem na płycie pilśniowej. Ich autorem nie kierowała już teoria, tylko intuicja. Ale nie powstałyby bez wcześniejszych żmudnych doświadczeń z geometrią. Stażewski potrafił korzystać z racjonalnych teorii, ale nie był dogmatykiem. Potrafił posługiwać się metodą, ale nigdy nie zasklepił się w schemacie. Gromadził kolekcję najdziwniejszych przedmiotów, zabawek, gwizdzków, instrumentów z kramów odpustowych i jarmarków. Drewniane, robione przez wiejskich rzemieślników łyżki malował abstrakcyjnie. Dla żartu ozdobił tak samo buty i kapcie. 'Góra - paski w poprzek. Dół jak pizama', opisywał abstrakcjonistę Henryka Stażewskiego w 1968 roku Miron Białoszewski. Stażewski nosił ekstrawaganckie, kolorowe koszule, szlafroki, krawaty. Poczucie humoru to cecha, której nie spotyka się u dogmatyków. 'Kiedy byłem na wsi i malowałem, dziwił się mój gospodarz, co też ja takiego maluję i spytał mnie pewnego dnia, co mój obraz przedstawia. Ja mu powiedziałem - a taki pasiak, co się panu podoba, to co przedstawia? Ważne jest czy się podoba, czy nie'. To samo sformułował poważnie: 'Przez sztukę wlamujemy się do prawdy rzeczywistości'. A prawda ukrywa się 'w szarej mgłę pyłu codzienności, która dla artysty zawiera (...) rzeczywistość fałszywą'. Skoro fałsz jest szary, to prawda musi mieć mocny i piękny kolor".

16

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Nr 73, 1976 r.

akryl/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr.73 | 1976 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 45 000 zł

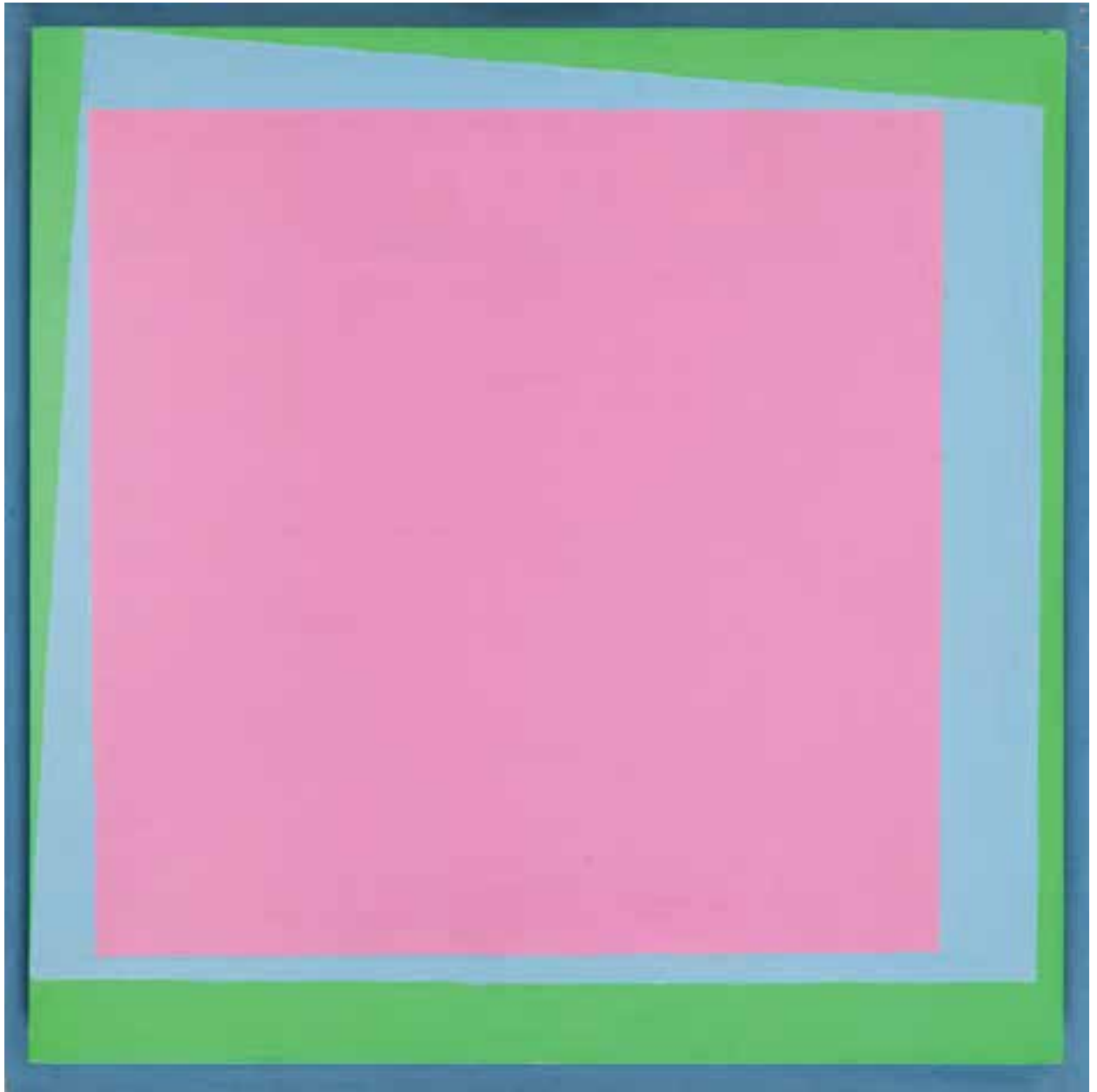
estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Kraków

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Serie obrazów płaskich i reliefowych, w których prowadził Stażewski badania nad z matematyzowaniem praw rządzących barwami spektrum, wypełniały twórczość artysty po 1970 r. W następnych latach pojawiają się nowe problemy: wiązania kolorów w harmonie lub kontrasty w kompozycjach złożonych z kilku kwadratów reliefowych osadzonych na barwnej płaszczyźnie, w obrazach z kwadratem centrycznie usytuowanym w kilku kolejno coraz większych kwadratach, przy zachowaniu tylko jednego koloru: różnych tonacji błękitu. Niekiedy przez jednolite tło kompozycji przebiega tylko jeden szeroki pas skontrastowanej barwy albo po jednolitym barwnym polu wybiegają sobie na spotkanie dwa pasma wycinka widma, czy też wiązka barw przebiega tęczo przez jednobarwne pole. Te obrazy, rozmaite zarówno kolorystycznie jak w rozwiązaniu kompozycji form, aż po schyłek lat siedemdziesiątych stanowią jeden z nurtów niezaprzestawanych doświadczeń artysty, przy czym nurt ten cechuje pod każdym względem największa różnorodność. Traktować go wypada jako wynik wszystkich dotychczasowych, a często ascetycznie zawężonych poszukiwań i eksperymentów”.



17

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Vega-sir"

akryl/plótno, 60 x 60 cm

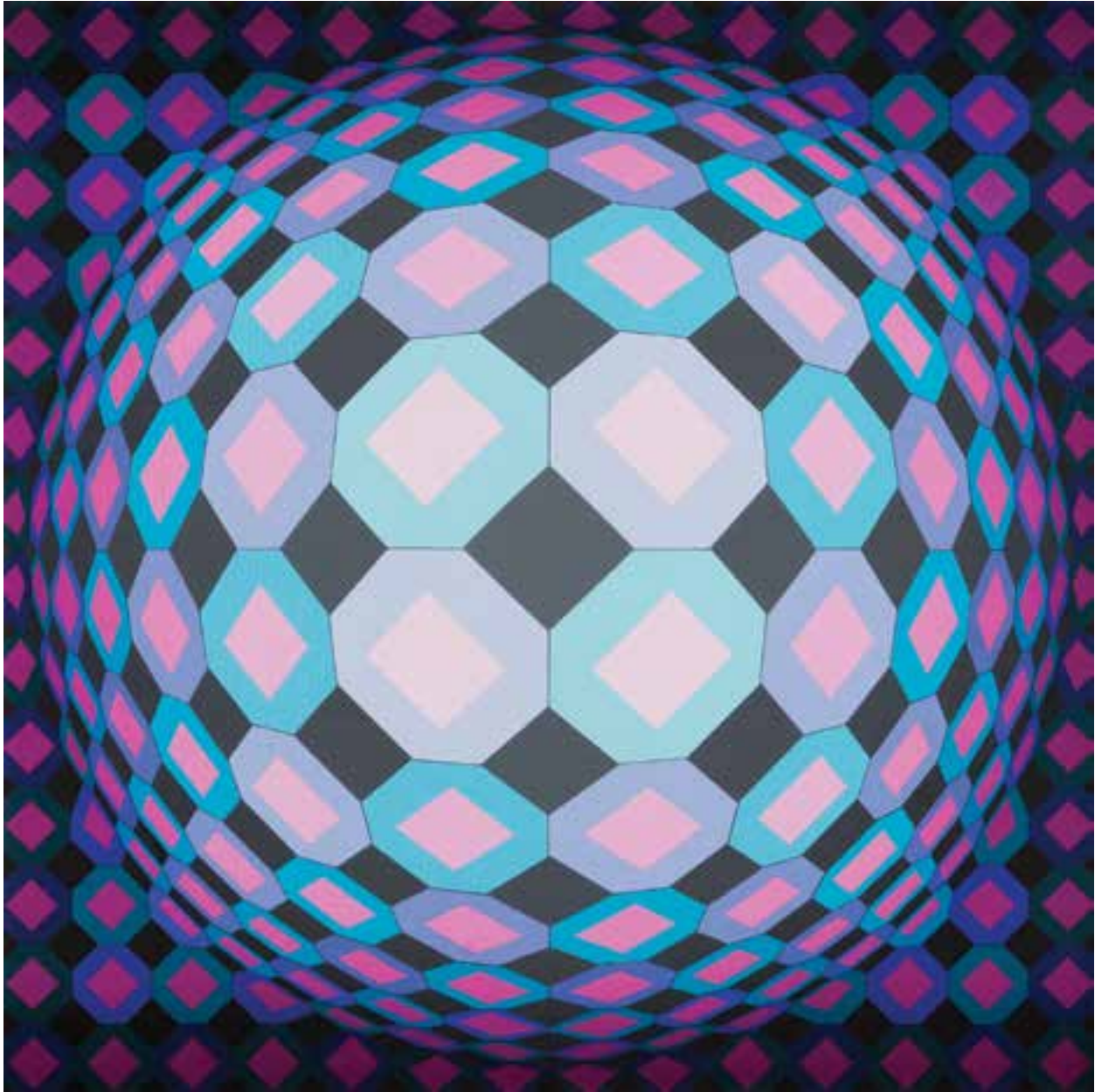
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY | (1327 B) "VEGA-SIR" 1979 | Vasarely'

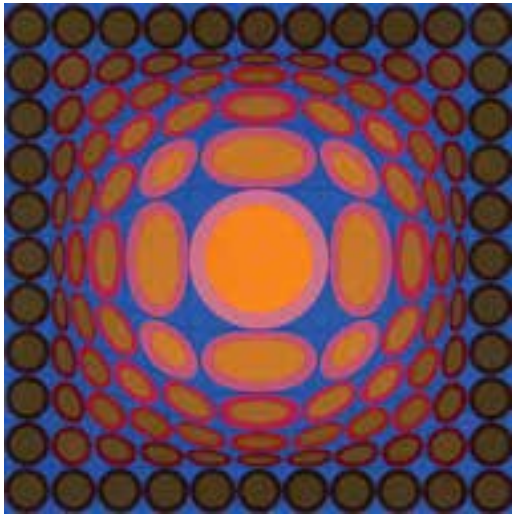
cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

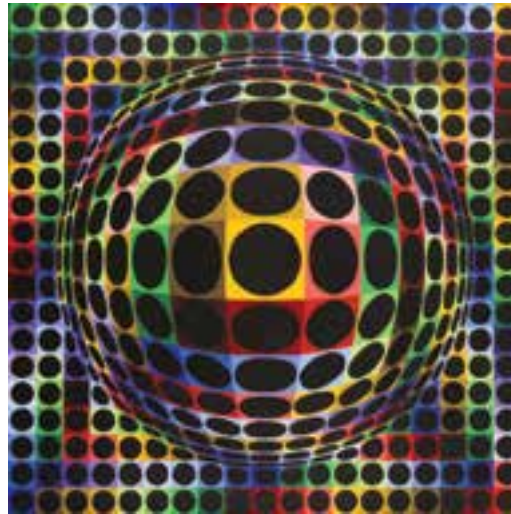
OPINIE:

Do pracy dołączony jest certyfikat autentyczności wydany przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca włączona zostanie do przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego catalogue raisonné artysty.





Victor Vasarely, „Tri Vega”



Victor Vasarely, „Vega-Orion”, 1971 r.

Prezentowana praca powiela jeden z najbardziej rozpoznawalnych w sztuce Vasarely'ego motywów - pulsującego, wielokolorowego okręgu składającego się z migoczących, fioletowych pól. Praca powstała w momencie, w którym op-art stał się już podstawą ikonosfery lat 60. Był, jak pisała Maria Poprzęcka, „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadzety, plakaty, reklamy...” Za niezwykłą popularnością kierunku stał między innymi Victor Vasarely.

Artysta urodził się na Węgrzech, w niewielkiej miejscowości o nazwie Pécs. W połowie lat 20. rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Eötvös Loránd w Budapeszcie, bardzo szybko je jednak porzucił i w 1927 r. rozpoczął edukację malarską w prywatnej szkole Podolini-Volkman. Po trzech latach wyjechał z Węgier i na stałe przeprowadził się do Francji, gdzie poślubił Claire, młodą malarzkę poznaną na studiach. Po narodzinach ich pierwszego syna rozpoczął pracę jako komercyjny grafik, realizując zlecenia dla licznych agencji reklamowych.

Już w tamtym okresie Vasarely zaczął stosować bardzo proste, abstrakcyjne formy - inspirował się wzornictwem Bauhausu oraz złudzeniami optycznymi. Eksperymentował z różnymi wzorami, takimi jak krata, pasowe układy linii czy kontrastowe zestawienia rombów. Właśnie w latach 30., dzięki pracy w branży reklamowej Vasarely wykształcił swój własny, bardzo charakterystyczny język formalny, który tak silnie wpłynął na rozwój op-artu.

W latach 1944-47 twórca eksperymentował z kubizmem, futuryzmem, ekspresjonizmem, symbolizmem i surrealizmem, redukując najważniejsze założenia tendencji do właściwych sobie prostych, bardzo charakterystycznych form. Według Marii Poprzęckiej „jego prace z końca lat czterdziestych (...) były to eleganckie, starannie wyważone kompozycje dużych pól geometrycznych”. Po 1947 roku Vasarely stworzył teoretyczne podwaliny op-artu, określanego jako jego indywidualna praktyka twórcza. Od lat 50. starał się określić ją, formułując szereg manifestów. W pierwszej połowie dekady zredukował kolorystykę motywów do bieli i czerni, a w 1955 roku rozpoczął wprowadzanie niezliczonej ilości kolorów na swoje płótna. Również w tym samym roku odbyła się bardzo ważna wystawa zapowiadająca lawinowy rozwój zapoczątkowanej przez twórcę tendencji - „Le mouvement” w renomowanej paryskiej Galerii Denise René. Właścicielka placówki

poprosiła Vasarely'ego o przygotowanie tekstu wprowadzającego do katalogu wystawy, który przeszedł do historii sztuki pod nazwą „żółtego manifestu”. Przeciwno temu symbolicznemu aktowi uznania twórcy za pioniera op-artu protestowali czterej obecni na wystawie artyści: Jesús Rafael Soto, Yaacov Agam, Pol Bury i Jean Tinguely. Maria Poprzęcka pisała: „Burzliwy epizod dobrze ujawnia podłoże konfliktu, jaki niosła ze sobą lansowana przez Denise René 'sztuka kinetyczna'. Kinetyzm zainaugurowała w 1944 roku wystawa 'optycznych' projektów Vasarely'ego, wykonanych głównie na potrzeby przemysłu konfekcyjnego i reklamy. (...) Galeria Denise René konsekwentnie promowała kierunek (...) nazywany art construit - geometryczną abstrakcją, znajdującą oparcie w przedwojennych ugrupowaniach Cercle et Carré oraz Abstraction - Creation. Ale nie tylko. Galeria sytuowała sztukę młodych artystów także wobec pionierów abstrakcji geometrycznej zapomnianych bądź też nieznanych we Francji. Denise René położyła tu wielkie zasługi. W 1957 roku w jej galerii miała miejsce pierwsza paryska wystawa monograficzna Pietra Mondriana, jak również wystawa polskiego konstrukttywizmu, prezentująca tamtejszej publiczności sztukę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w połączeniu z malarstwem Kazimierza Malewicza. Celem nadrzędnym programu galerii było przywrócenie 'jasności, stabilności i ładu'. Zdaniem Denise René takiej sztuki potrzeba było w dotkniętym traumą okresie powojennej odbudowy” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06-13.09 2009, s. nlb).

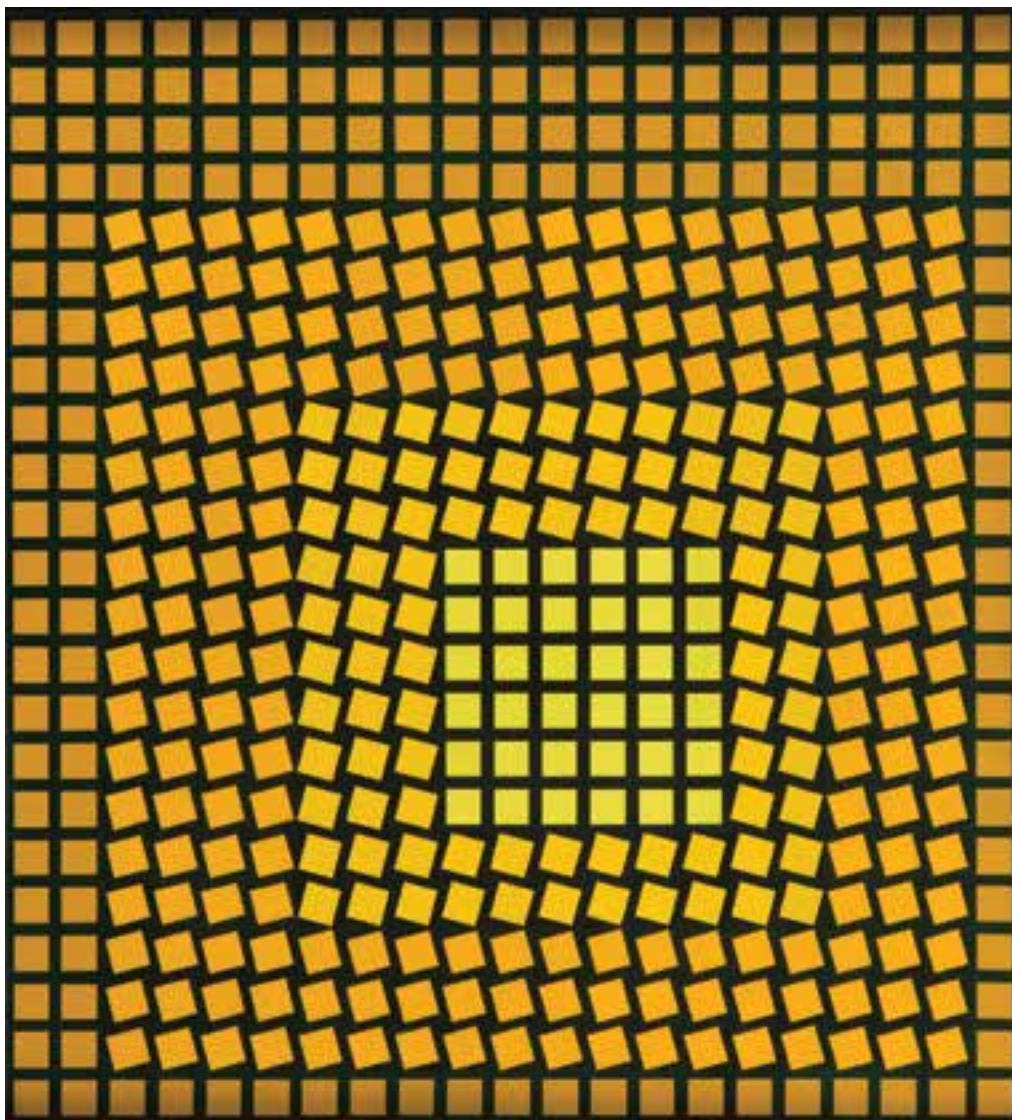
W latach 50. bardzo szybko do Vasarely'ego już na stałe przyłączyła etykieta „op-artysty”. „Czy sztuka abstrakcyjna jest akademizmem?” - prowokacyjnie spytał już w 1950 roku krytyk Charles Estienne, dotąd wspierający działania Denise René. Wtedy właśnie Vasarely wprowadził do swych obrazów iluzje optyczne, dawniej stosowane w projektach użytkowych i zaczął budować program artystyczny skoncentrowany wokół idei wirtualnego ruchu. Jego wykładnią był pokaz stwarzających złudzenie ruchu płaszczyzn „Photographismes” w 1951 roku. Od 1955 roku Vasarely stosował innowacje techniczne - takie jak rzędy prostopadłych do płaszczyzny obrazu szlifowanych szklanych płytek, dających inny obraz w zależności od pozycji patrzącego. Nie on pierwszy wpadł na ten pomysł. Zawsze zaintrygowany zwodniczością spojrzenia, o podobnym triku myślał Marcel Duchamp” (tamże).



W momencie, w którym powstała prezentowana praca, op-art był tendencją uznaną nie tylko przez liczne grono obserwatorów kultury wizualnej, ale także przez krytyków, historyków sztuki i coraz to nowe grupy artystów. „Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa 'Dwiżenije') zawiązywano ugrupowania 'poszukiwań sztuki wizualnej', a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 roku zorganizowała jubileuszową wystawę 'Le mouvement 2'' (tamże). W latach 60. Vasarely wprowadził na swoje płótna bardzo bogatą kolorystykę, a w manifestach rozwijał koncepcję alfabetu plastycznego

zatytułowanego „Folklor planetarny”. W 1965 rozpoczął realizację cyklu „Homage à l'hexagone”.

Victor Vasarely był laureatem licznych międzynarodowych nagród, m.in. Nagrody Guggenheima, złotego medalu na triennale w Mediolanie oraz nagrody brukselskich krytyków artystycznych. Był kawalerem Orderu Legii Honorowej. Obecnie na świecie funkcjonują 3 muzea w całości poświęcone jego twórczości - w Budapeszcie, rodzinnym Pécs i Aix-en-Provence. W latach 1970-1996 dla zwiedzających otwarte było również muzeum artysty w Vaucluse we Francji.



18

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"ERIDAN-C" (dyptyk: violet i vert), 1962 r.

olej/plótno naklejone na deskę, 69,8 x 63,5 cm (każda część)

obie części sygnowane, datowane i opisane na odwrociu: '1317 | "ERIDAN-C" (violet) | 1962 |

Vasarely' oraz '1318 | „ERIDAN-C” (vert) | 1962 | Vasarely'

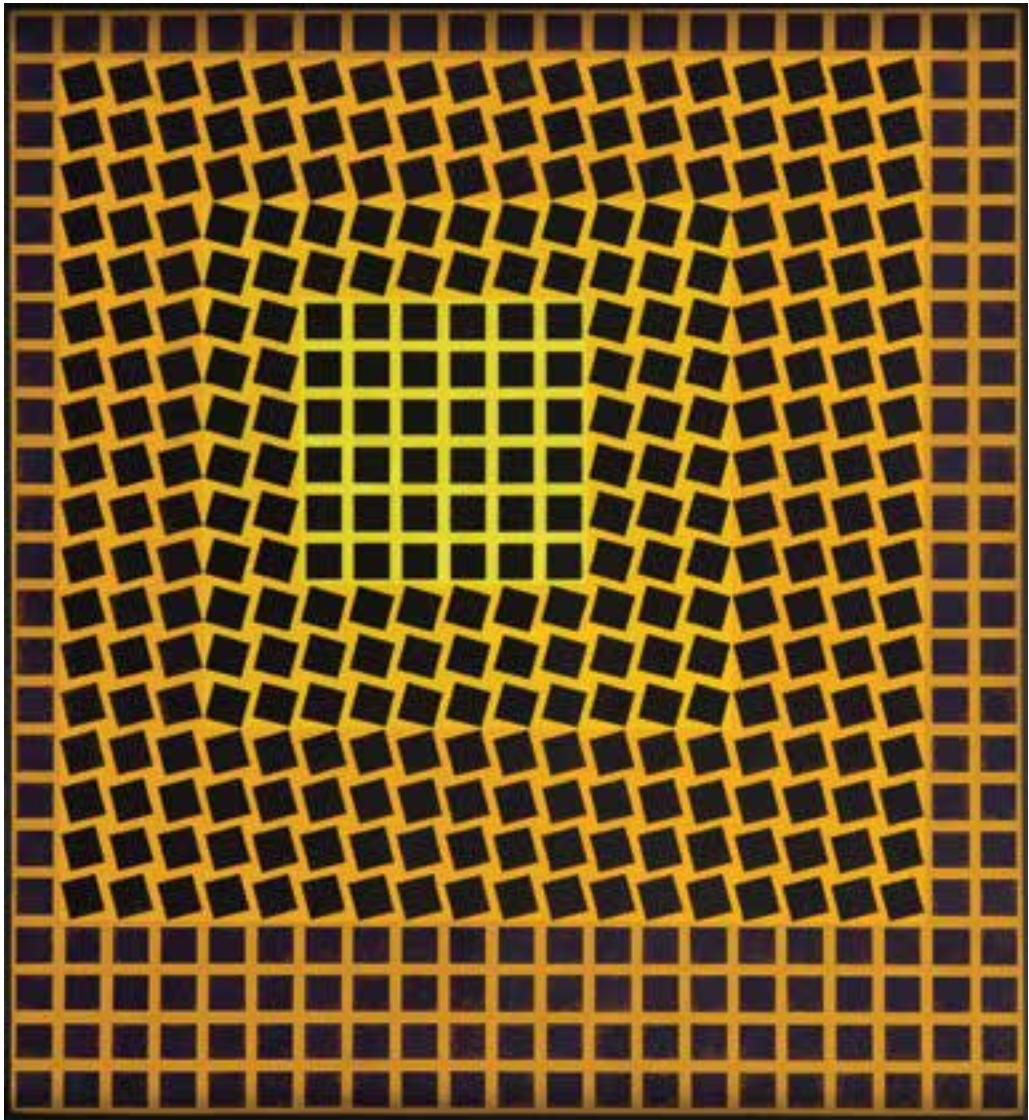
na odwrociu papierowe nalepki galeryjne z opisem pracy z Galerie Denise René w Paryżu, Sidney Janis Gallery w Nowym Jorku oraz nalepki inwentaryzacyjne

cena wywoławcza: 280 000 zł

estymacja: 400 000 - 550 000

POCHODZENIE:

- Galerie Denise René, Paryż
- Sidney Janis Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Szwajcaria
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, 13.09.2006, lot 217
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa





Victor Vasarely, 1947 r., fot. dzięki uprzejmości Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

„Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

VICTOR VASARELY

„Romantyczny astronauta”, Victor Vasarely, jest nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych dla modernizmu problemów. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców założycieli sztuki optycznej, ale także niezwykle barwną postacią, w której twórczości splótł się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Artystyczna droga Vasarely'ego mogła by służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Artysta zaczynał swoją edukację studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budapesztańskich warsztatach Műhely - szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu.

W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był jednak od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po drugiej wojnie światowej zaczął jednak flirtować z „izmami” XX wieku traktować jako „ślepą uliczkę”.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu powtarzał rytm wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami, a chaotyczną naturą wszechświata. Następnym tej artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od

bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno.

W 1955 roku w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement”, prezentująca dzieła, podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białej kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

„Abstrakcyjny” język artysty nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie formułował w swoich tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach malarz podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadanie sztuce poetyckiego wydziwisku. To właśnie te postulaty sprawiły, że Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”, hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca” wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia. W ocenie sztuki Vasarely'ego nie wolno zapomnieć, że była ona genetycznie powiązana z utopijną wizją przyszłości. Artysta rozumiał op art. jako szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej i nowego typu odbiorcy. W jednym z manifestów pisał: „Przeszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

19

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

Bez tytułu, 1969 r.

akryl/płyta, 61 × 61 cm

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

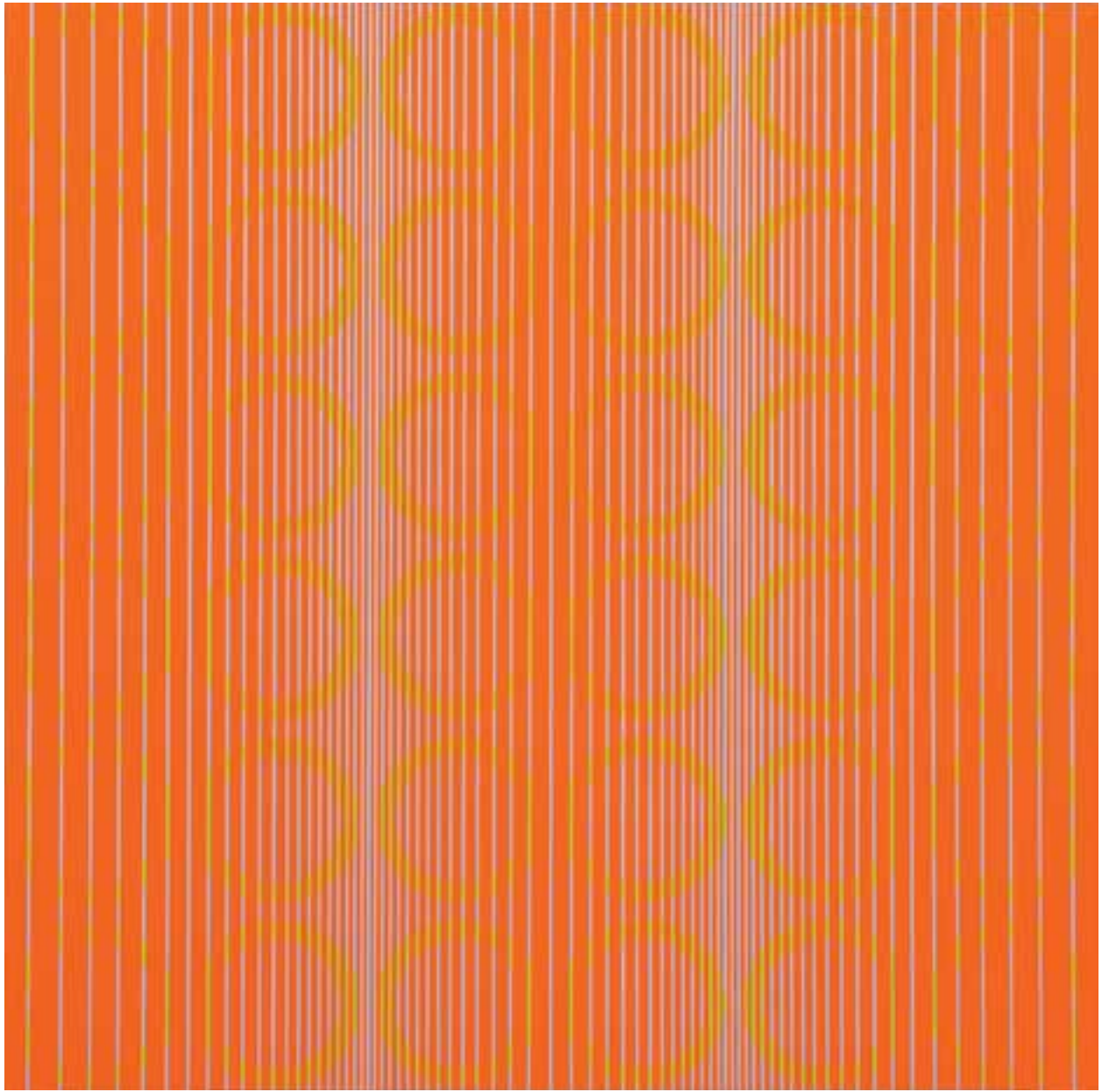
na odwrociu papierowa nalepka z opisem prac z D. Wigmore Fine Art.

cena wywoławcza: 90 000 zł

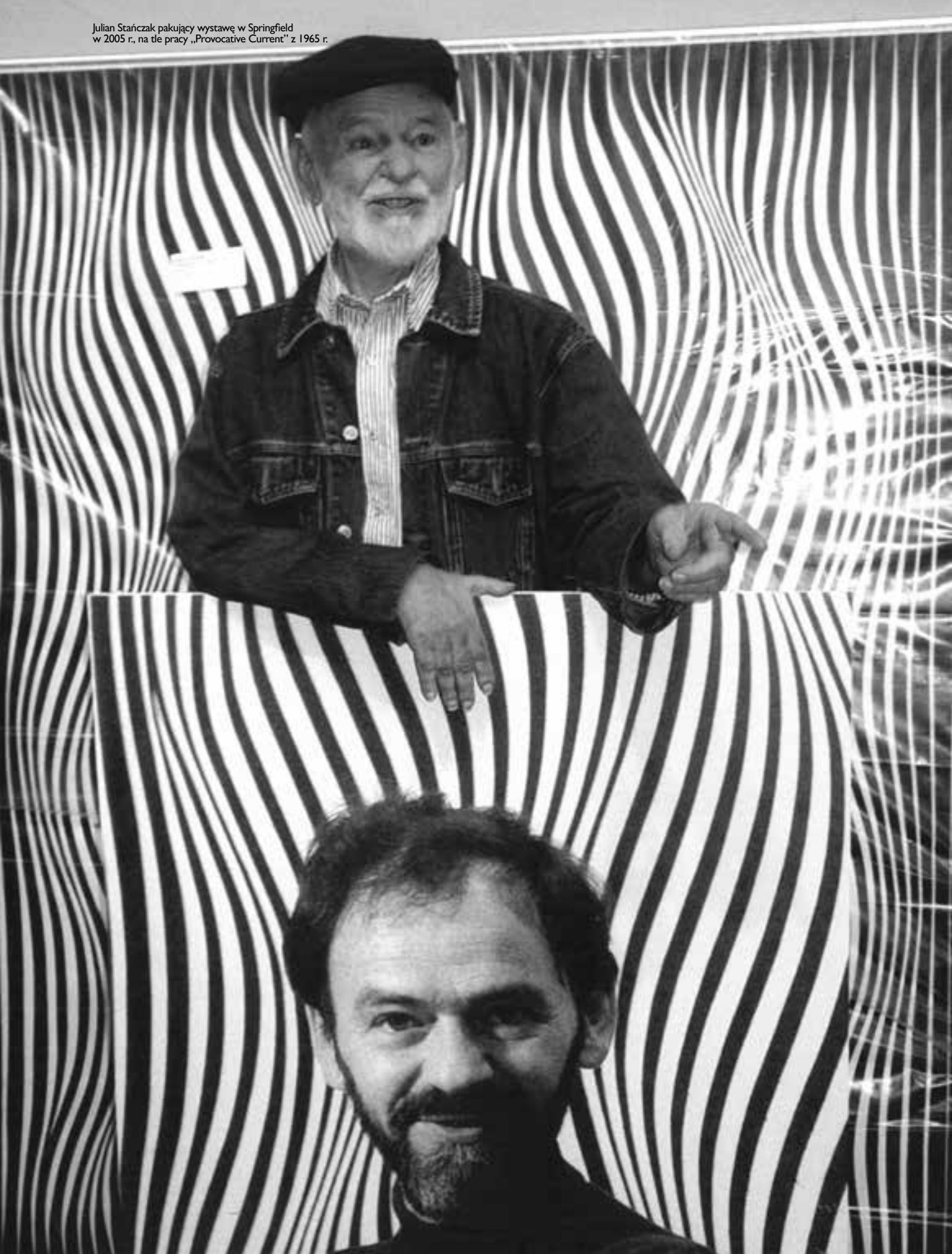
estymacja: 160 000 - 220 000

POCHODZENIE:

- D. Wigmore Fine Art, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa



Julian Stańczak pakujący wystawę w Springfield
w 2005 r., na tle pracy „Provocative Current” z 1965 r.



„W wywiadzie z Şafak Güneş Gökdoğan, turecką krytyczką sztuki, przeprowadzonym w 2011 roku, Julian Stańczak powiedział, że urodził się w wieku dwudziestu jeden lat w Cleveland w Ohio. To zaskakujące stwierdzenie, szczególnie gdy z jego biografii wiadomo, że naprawdę przyszedł na świat we wsi Borownica w Polsce w 1928 roku, a w 1932 roku wraz z rodziną przeniósł się do Przemysła. Rok 1950 to data emigracji do Stanów Zjednoczonych, rozpoczęcie nowego życia. (...)

CLEVELAND: POCZĄTEK SAMODZIELNOŚCI ARTYSTYCZNEJ
Stańczakowie najpierw lądują w Binghamton w stanie Nowy Jork, by szybko przenieść się do Cleveland w Ohio. Rodzice natychmiast znajdują pracę, Julian z bratem pierwsze pieniądze zarabiają roznosząc gazetki reklamowe. Żeby dopełnić edukację rozpoczętą w Borough Polytechnic Institute Stańczak podejmuje studia w Cleveland Institute of Art, a także zaczyna wystawiać swoje prace. (...) Stańczaka nie stać wówczas na zakup blejtramów, by malować na płótnie, więc tworzy na płytach i kartonach, często po prostu gdzieś znajdujących jako odpady. (...) Skłonność Stańczaka do odchodzenia od natury i geometryzowania przedstawianych przedmiotów wydaje się coraz bardziej decydująca, do czego z pewnością przyczyniają się zarówno doświadczenia afrykańskie, jak i studiowanie malarstwa kubistów, konstruktywistów i Giorgio Morandiego w galeriach i muzeach Londynu. (...)

W 1953 roku Stańczak udaje się w podróż do Waszyngtonu i tam w Phillips Gallery ogląda wystawę Klee, którą odbiera jako totalne objawienie. Wspomina, że zmęczony długą wędrówką po mieście zasnął w pomieszczeniu wypełnionym obrazami szwajcarskiego artysty. Kiedy się obudził, czuł się wręcz obezwładniony światłem, kolorystyką oraz magnetyzmem otaczających go dzieł, z których emanowały spokój oraz wolność od bólu i rzeczywistości. W tej z pewnością nieco zmitologizowanej opowieści Stańczak podkreśla, iż wówczas ostatecznie pojął, że trauma własnej biografii nie może znaleźć odzwierciedlenia w jego sztuce. W tym właśnie momencie artysta miał również dojść do wniosku, że piękno natury jest jedynie prowokacją do tworzenia, a nie końcowym rezultatem malarstwa: „Zrozumiałem drogę Paula do jego sztuki; teraz znaczenie miało tylko to, by znaleźć drogę Juliana. Pojąłem, że nikt nie odpowie na moje pytania i nikt mi nie powie, gdzie leży moja sztuka. Klee zainspirował go do poruszania się w obszarze organicznej geometrii, w ramach której formy nie są ograniczone ostrymi konturami, lecz - na podobieństwo żywych organizmów - jakby oddychają i emitują energię koloru. Krawędzie nie mogą być więc 'tłące' i intelektualnie wyspekulowane, gdyż takowe w naturze w zasadzie nie występują, a płaszczyzna obrazu musi być 'energetyzowana' barwą, by sprawiała wrażenie nieustannie pulsującej.

Czasy studiów w Cleveland Institute of Art zbliżają Stańczaka także z dwoma innymi artystami o polskich korzeniach, bliskimi nurtowi op art: Richardem Anuszkiewiczem oraz Edem Mieczkowskim. Anuszkiewicz był na studiach rok wyżej niż Stańczak, ale łączyła ich przyjaźń i dyskusje o sztuce. Anuszkiewicz, pochodzący z Eric w Pensylwanii, został niejako 'adoptowany' przez rodzinę Stańczaków osiadłą w Cleveland, co przejawiało się wspólnymi posiłkami i poniekąd kręgiem wspólnych znajomych. Z kolei Ed Mieczkowski po studiach w Cleveland Institute of Art stopień magistra zdobył w Pittsburghh Carnegie Melon Institute. Później, w latach 1964-1995, obaj wykładali na macierzystej uczelni, Stańczak - malarstwo, Mieczkowski - głównie rysunek. Wspólne lata pracy dydaktycznej dawały możliwości prowadzenia nieustannych debat o sztuce i statusie obrazu, które niejednokrotnie były burzliwe ze względu na różnice w artystycznych postawach. Obecnie Mieczkowski mieszka w Kalifornii, lecz pozostaje ze Stańczakiem w stałym kontakcie.

W roku 1954 Stańczak ukończył studia w Cleveland Institute of Art, a rok później został przyjęty na Yale University do pracowni Josefa Albersa i Conrada Marca-Relliego. W tym samym roku studia w Yale rozpoczął także Richard Anuszkiewicz i obaj młodzi twórcy dzielili w tym okresie wspólny pokój, co dodatkowo scementowało ich przyjaźń i stwarzało idealne warunki do wzajemnych inspiracji. Stańczaka szczególnie fascynował charyzmatyczny Albers, który przybył do Stanów Zjednoczonych w 1933 roku i przeniósł ze sobą idee znamienne dla europejskiego Bauhausu. W tym okresie Stańczak, zainspirowany przez mistrza, coraz bardziej doceniał aspekt rzemieślniczy twórczości i zaczął samodzielnie wykonywać blejtramy, na których później malował. Dawało mu to satysfakcję kontaktu z obrazem na każdym etapie jego powstawania i pozwalało usprawniać lewą rękę. Przede wszystkim jednak Albersowi zawdzięcza Stańczak jeszcze większe otwarcie na barwę niż po bezpośrednim kontakcie z malarstwem Paula Klee. Były wykładowca Bauhausu nie tylko uchodził za eksperta od kwestii koloru, lecz także umiał komunikatywnie przekazywać tę niezwykle skomplikowaną wiedzę i dawać studentom impuls do niezależnych poszukiwań na tym polu. Stańczak wspomina: „Szukałem w mojej sztuce wizualnego «izmu», który mógłby udzielić się każdemu, nie dając nikomu poczucia mojej osobistej niedoskonałości. Myślałem o kolorze, o jego bezpośredniej sile oddziaływania, zdolności zagadnięcia duszy, bez odnoszenia się do konkretnego ludzkiego ja. Szalałem ze szczęścia, gdy w 1954 roku zostałem przyjęty na studia akademickie na Uniwersytecie Yale. To było rzeczywiście obezwładniające przeżycie. Gdy Albers tłumaczył swoje teorie studentom, po raz pierwszy zrozumiałem fenomen kolorów. Jego siła polegała na niesamowicie wysoko rozwiniętej zdolności postrzegania. Przy nim musiałem sam siebie wciąż zapytywać: «Co widzi on, czego ja nie widzę?». W sferze widzenia czułem się przy nim jak nieświadomy. Jego metody nauczania były głęboko przemyślane, wykladał klarownie i szczegółowo. Kolor był tematem głównym; inne czynniki były dotykane rzadko. Wbijał nam do głowy swoją wiedzę tak skutecznie, że ów proces nauczania całkowicie mnie pochłoniął. Na wykładach Albersa pojmowało się wszystko lub kompletnie nic. Było się albo geniuszem, albo idiotą. Albers mógł promieniować radością, gdy czuł, że w końcu coś pojęliśmy, lub był wściekły, gdy ktoś coś sfuszerował lub nie rozumiał terminologii. Esencję teorii Albersa zawiera książka 'Interaction of Colors', w której autor namawia studentów do wytrwałego obserwowania relatywności barw, ich zależności od światła i otoczenia, w jakim występują. Stwierdza, że kolor przemawia bardzo różnie, zależnie między innymi od tego, jakie wypełnia formy lub jak jest kładziony - wertykalnie czy horyzontalnie. Albers podkreśla także rolę symultanicznych kontrastów barwnych oraz potencjał kolorów do uzyskiwania iluzji głębi przestrzennej czy optycznego ruchu. Podnosi przy tym zagadnienie transparentności i granic poszczególnych plam barwnych, które inicjują rozmaite gry plastyczne. Przekazuje adeptom sztuki, że obraz nie powinien być przedmiotem, lecz przeżyciem, a żeby się takim stał, musi za pomocą trafnego zastosowania kolorów uruchamiać dynamiczną akcję wizualną, która rozgrywa się na siatkówce oka widza. Albers wierzy także w uniwersalność ludzkiego widzenia i na podstawie tego przekonania naucza o oddziaływaniu barw, które na każdego odbiorcę wpływają analogicznie. Uważa, że jest stanie poruszyć obraz bez wprowadzania doń rzeczywistego ruchu. Wiedzę tego rodzaju Stańczak wkrótce ugruntuje jeszcze dogłębniej, gdy zapozna się z publikacjami psychofizjologa widzenia Rudolfa Arnheima, o którym usłyszy po raz pierwszy w Yale. Wskazówki praktyczne, przekazywane przez Albersa, uzupełnione lekturą klasycznej już dziś pozycji 'Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka' u autora 'Memory of an Ancient City' trafią na wyjątkowo podatny grunt'.

20

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

"TurnYellow", 1978 r.

akryl/plótno, 147 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramic: 'JULIAN STAŃCZAK "TURN YELLOW" 78'
na odwrociu papierowa nalepka galeryjna z opisem pracy z London Arts Group

cena wywoławcza: 200 000 zł

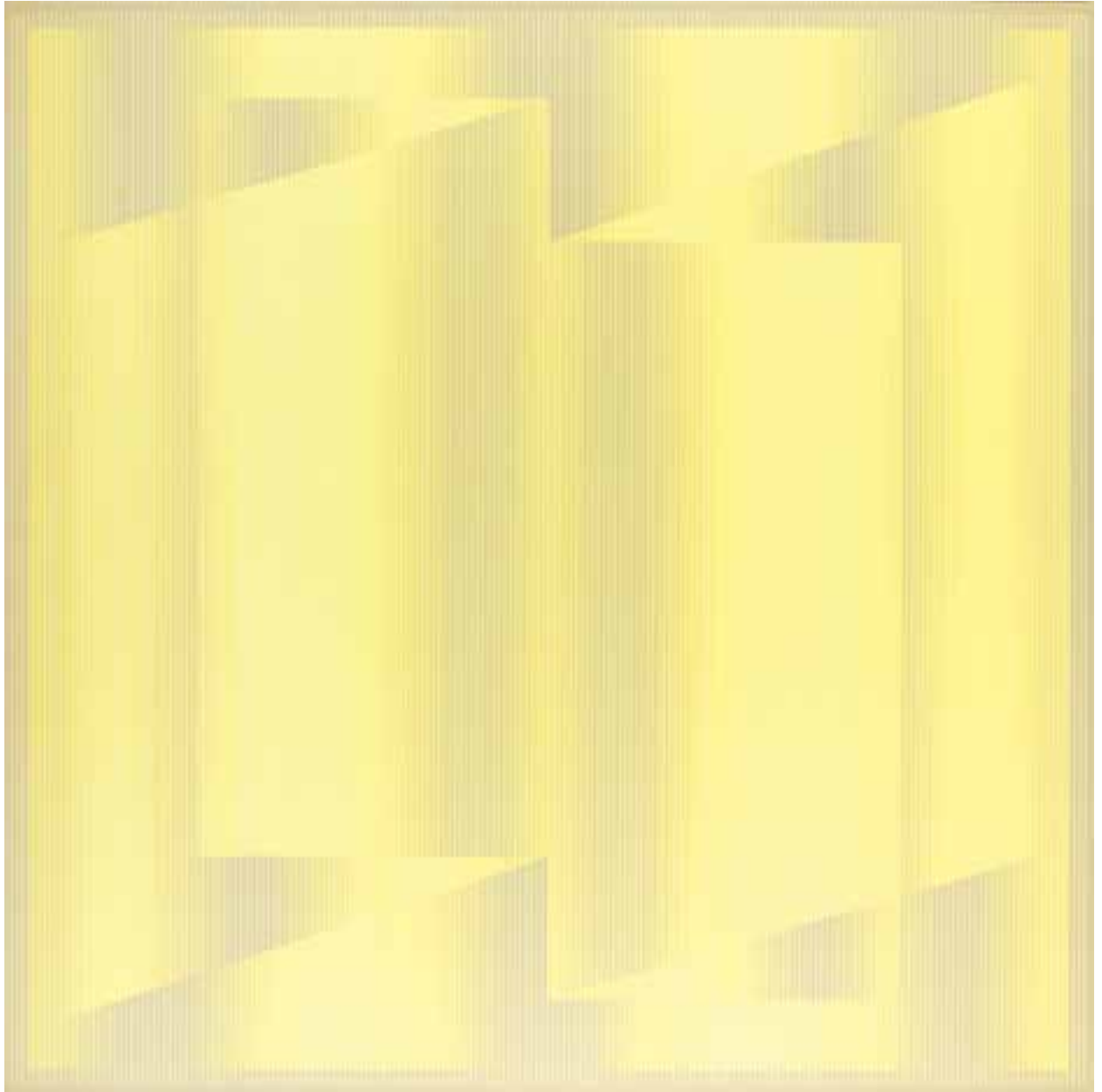
estymacja: 240 000 - 320 000

POCHODZENIE:

- bezpośredni zakup od artysty
- galeria London Arts Group, Londyn
- galeria Heather James Fine Art, Palm Desert, Kalifornia
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 199 (il.)



21

EDUARDO Mac ENTYRE (1929 - 2014)

"Reflejos", 1979 r.

akryl/plótno, 70 x 70 cm

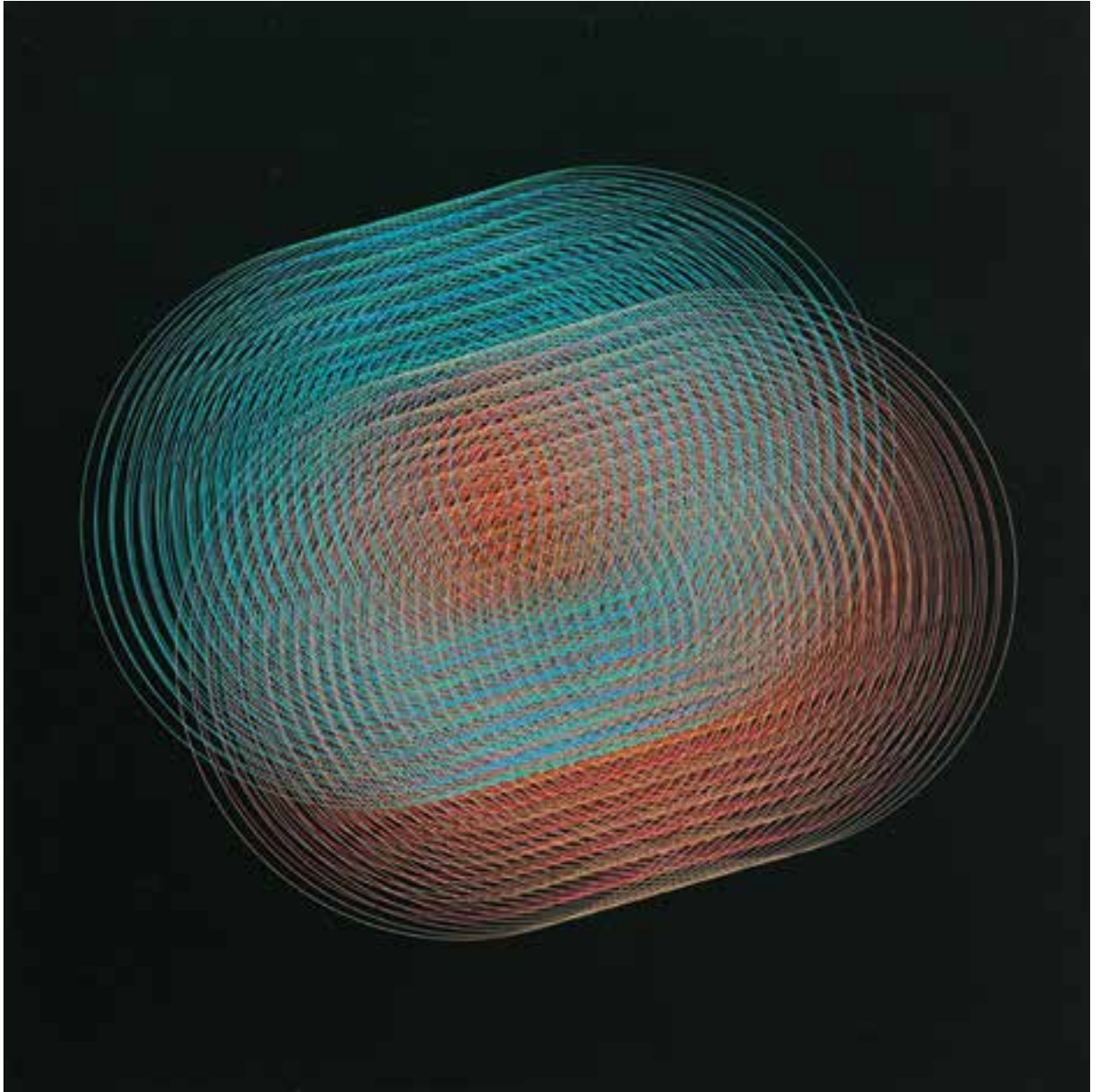
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. MAC ENTYRE | (trudno czytelne) | 76 | „REFLEJOS” | Acrilico s/te/a | 1976 | 70 x 70 cm'

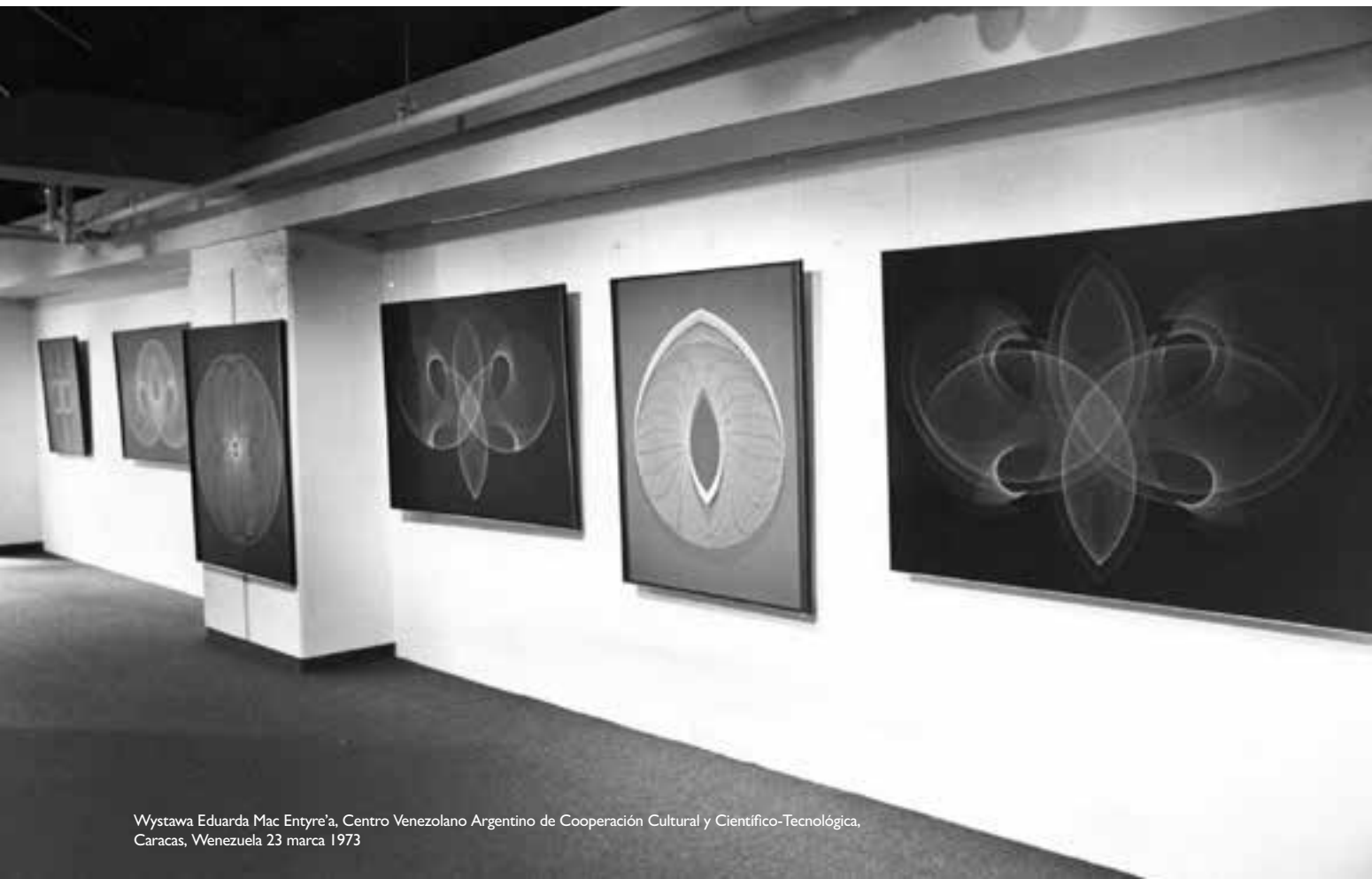
cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- Manuel H. Velarde, Caracas
- kolekcja prywatna, Miami
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa





Wystawa Eduarda Mac Entyre'a, Centro Venezolano Argentino de Cooperación Cultural y Científico-Tecnológica, Caracas, Venezuela 23 marca 1973



Eduardo Mac Entyre

Konstruktoryzm, zapoczątkowany w pierwszej połowie dwudziestego wieku, w Wenezueli stał się stylem narodowym początkowo w rzeźbie okresu lat 50. W kolejnej dekadzie, używane przez południowoamerykańskich rzeźbiarzy kontrastowe zestawienia barw i tekstur zbliżyły ich do sztuki op-artu, duża grupa artystów pozostawała zresztą oficjalnie częścią tego nurtu. Eksperymenty z percepcją podejmowały między innymi drucziane, ruchome rzeźby Jesúsa Rafaela Soto i monumentalne instalacje Alejandra Otero w przestrzeni miejskiej ('Solar Delta', 1977, Waszyngton). Abstrakcyjne rzeźby tworzyli w owym czasie również Eduardo Ramírez Villamizar i Edgar Negret konstruujący instalacje z jednobarwnych metalowych płyt, których tytuły sugerowały mentalne i duchowe przemiany - ich twórczość formalnie zbliżała się to minimal-artu, najbardziej gorącego wówczas trendu na nowojorskiej scenie artystycznej.

Iluzjonistyczne płótna tworzyli tacy artyści tacy jak Nemesio Antúnez, który za konstrukcyjną podstawę swoich kompozycji obrał pole szachownicy. Drugim z najbardziej znanych malarzy związanych z malarstwem optycznym był pochodzący z Argentyny Eduardo MacEntyre, twórca ruchu generative art, który zapoczątkował w 1959 roku w Buenos Aires. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonej ilości przecinających się geometrycznych linii tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Prace Mac Entyre przywołują wczesne, konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, ale brak namacalnej w nich skali sprawia, że wydają się nieskończone - niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w Buenos Aires w galerii Comte w 1954 roku, kolejna zaś w 1959 roku w galerii Peuser. Sztuka Mac Entyre od razu przyciągnęła uwagę dwóch znaczących dla młodej argentyńskiej sztuki postaci - lokalnego

marszanda Ignacia Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Współczesnej - Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z wiodących twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w artystycznym ugrupowaniu uprawiających twórczość w duchu generative art - ruchu z założenia wykluczającym częściowo lub całkowicie decyzję artysty, przynajmniej akt kreacji na przykład systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź działających na zasadach przypadkowości. Przypominający ze swego założenia ruch dadaistyczny generative art wyraził się w różnych dziedzinach sztuki - muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze, wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki wideo w zakresie tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu - Mark Napier. Na gruncie polskim spośród twórców sztuki generatywnej należy wymienić przede wszystkim Ryszarda Winiarskiego, który akt kreacji oparł o randomizację i analizę statystyczną.

Eduardo Mac Entyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od dziecka przejawiał talent artystyczny, swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów - Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina, w późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem oraz kubizmem. Od drugiej połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wkraczając na grunt optycznej iluzji i sztuki generatywnej. Jego szkicowe, zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć, dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego wielokrotnie spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 roku artysta za swoją twórczość uhonorowany został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.

22

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Soft Yellow", 1976 r.

akryl/plótno, 91,4 × 121,9 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '496 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1976'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy oraz nalepka aukcyjna z Christie's

cena wywoławcza: 95 000 zł

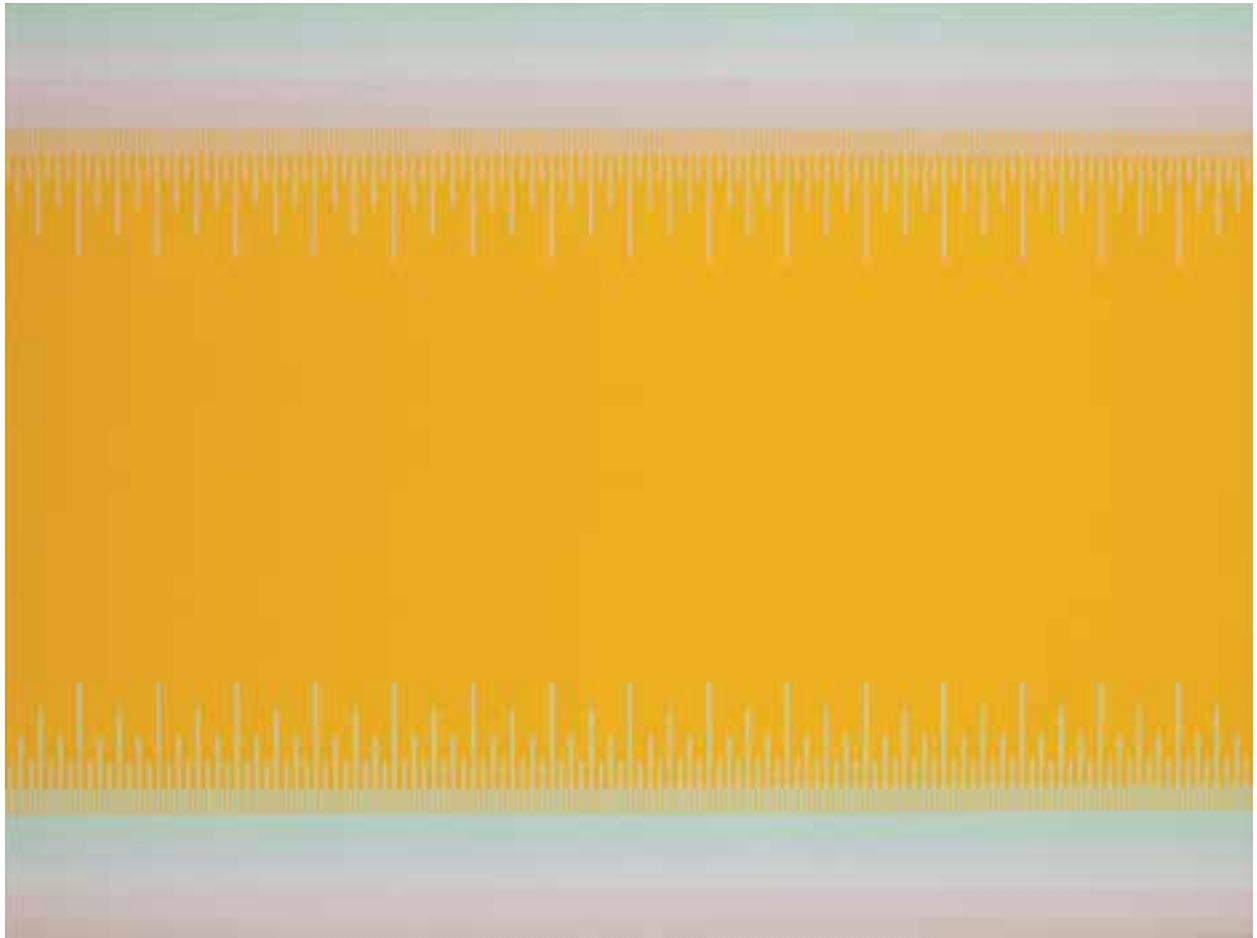
estymacja: 150 000 - 200 000

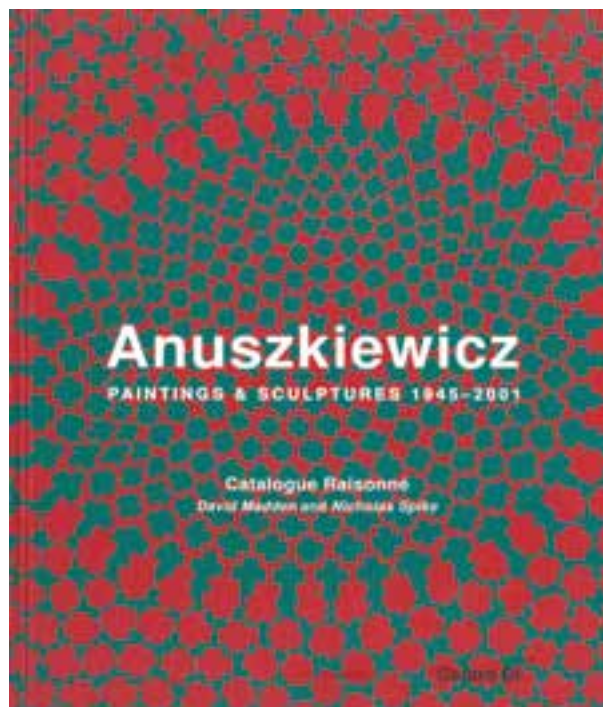
POCHODZENIE:

- West Valley Art Museum, Surprise
- kolekcja prywatna, Scottsdale
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz. Paintings and Sculptures 1945-2001 Catalogue Raisonné, Florencja 2010, nr kat. 1976.I I, s. 182 (il.)





Ryszard Anuszkiewicz wywodzi się ze środowiska artystów związanych z Cleveland Institute of Art. Tej samej uczelni, na której studiował między innymi Josef Albers czy Julian Stańczak. Był jedną z kluczowych postaci rodzącego się w latach 60. ruchu op art. Artystyczna sława „Czarodzieja op-artu”, jak nazwał go magazyn „Life” w 1964 roku, nie wygasła bynajmniej z biegiem lat, a jego ewoluująca wciąż twórczość wraz z każdą kolejną wystawą zdobywa uznanie krytyki. W 2000 roku krytyk Holland Kotter tak charakteryzował fenomen malarstwa Anuszkiewicza na łamach „New York Timesa”: „Dramatyczność - i zdaje się to odpowiednim sformułowaniem - tkwi w subtelnej chemii zachodzącej pomiędzy dopełniającymi się barwami, która sprawia, że ukazane na płótnach geometryczne formy zdają się lśnić, zupełnie jakby z wnętrza obrazu emanowało światło”. W centrum zainteresowania Anuszkiewicza znajdują się przede wszystkim optyczne zmiany w percepcji, które pojawiają się w momencie zastosowania intensywnych barw w powtarzalnych, geometrycznych układach. Większość jego prac to efekt dociekań nad formalną strukturą koloru, w swoich obrazach rozwija wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące wzajemnych relacji barw. Jego twórcze poszukiwania lat 70. i 80. dobrze ilustruje analiza autorstwa Johna T. Spike’a zamieszczona w catalogue raisonné artysty: „Matematyczne zainteresowania Anuszkiewicza osiągnęły najwyraźniejszy kształt w połowie lat 70., razem z rozpoczęciem cyklu 'Spectral'. Płaszczyzny koloru, mające w tym okresie najobszerniejszy na tle całej jego kariery zakres, są w tym czasie przebijane liniami o stopniowanych długościach, grupowanymi w odstępach po osiem. Te przypominające skalę linijek znaczniki powodują przesunięcia kolorów nazywane 'kontrastami symultanicznymi'. Ton ciepły jest otoczony zimnym i odwrotnie. Anuszkiewicz wykorzystał ten sam sposób obwodowego znakowania w 'Stimulusie' oraz 'Intensity' z 1965 roku. Kompozycje z cyklu 'Spectral' zostały trafnie opisane jako ciepło-zimne obrazy, które 'nieustannie kontrolują własną temperaturę'. W 'Trans Midnight

Spectra' z 1975 roku rosnące linie skali prostują się i prężą jak błękitni i zieloni strażnicy rozpuszczający się na ciemnopurpurowym tle. Efekt jest, w sposób bliski sztuce Rothko, otwarcie romantyczny. Z drugiej strony, 'Spectral' w dużej mierze kontynuują zainteresowanie lżejszymi, bardziej słonecznymi odcieniami żółci i zieleni, do których niekiedy dodany jest również róż - tak jak ma to miejsce w cyklu 'Portals'.

'Spectral Complementaries' stanowią osobną serię w ramach większej całości, są numerowane rzymskimi cyframi. Tutaj Anuszkiewicz po raz pierwszy stworzył dzieła z tak rozległym użyciem płaszczyzny koloru. Być może większe znaczenie miała jednak zmiana formy z kompozycji zamkniętej na otwartą, w której płaszczyzna koloru niejako wyfruwa z obrazu. W 'Sunrise Chroma' z 1974 roku (jest to ostatnia z prac reprodukowanych w monografii Karla Lundego z 1976) czerwone segmenty pionowych linii skali przypominają skalę rtęci na termometrze.

Z perspektywy czasu 'Portals' i 'Spectras' z początku lat 70. stanowią poetycką przerwę ujętą heroicznymi gestami z lat 60. i 80. Ich miękkie krawędzie i delikatne odcienie zwiastują okres odświeżenia. Zbierają energię, przygotowując niejako mający nastąpić kolejny etap. U schyłku dekady, w 1979 roku, wystawa Anuszkiewicza w galerii Alexa Rosenberga została entuzjastycznie przyjęta przez Johna Gruena za 'powrót do prostoty kompozycji, które wywiera szczególnie wpływ na formę, którą Anuszkiewicz od dłuższego czasu był zainteresowany: dośrodkowy kwadrat. Trwałość tego obrazu i jego subtelna kolorystyka stanowią zmiennosc, która stale wytwarza wrażenie bezzasowości i potwierdza, że Anuszkiewicz jest nie tylko mistrzem własnego rzemiosła, ale także artystą operującym najwyższą mocą ekspresji'" (John T. Spike, Richard Anuszkiewicz: Color Precisionist, [w:] Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945-2001, red. D. Madden, N. Spike, Florencja 2010, s. 29).

23

TADASKY (ur. 1935)

Tadasuke Kuwayama

"E-143" (Textured Red), 1970 r.

akryl/plótno, 116,84 x 116,84 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E-143 | 46" x 46" | 1970 | Tadasky (Tadasuke Kuwayama)'

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 140 000 - 190 000

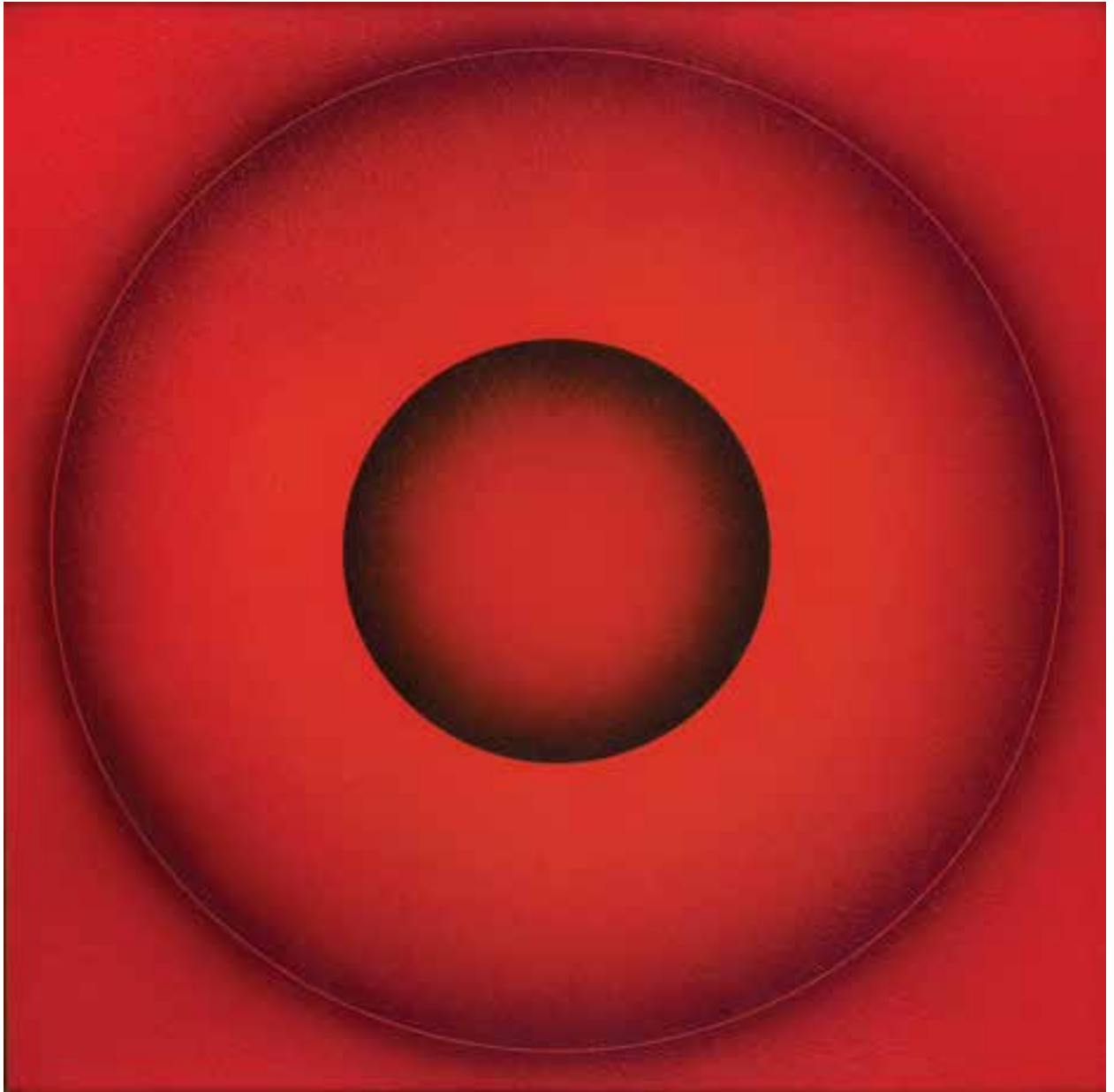
POCHODZENIE:

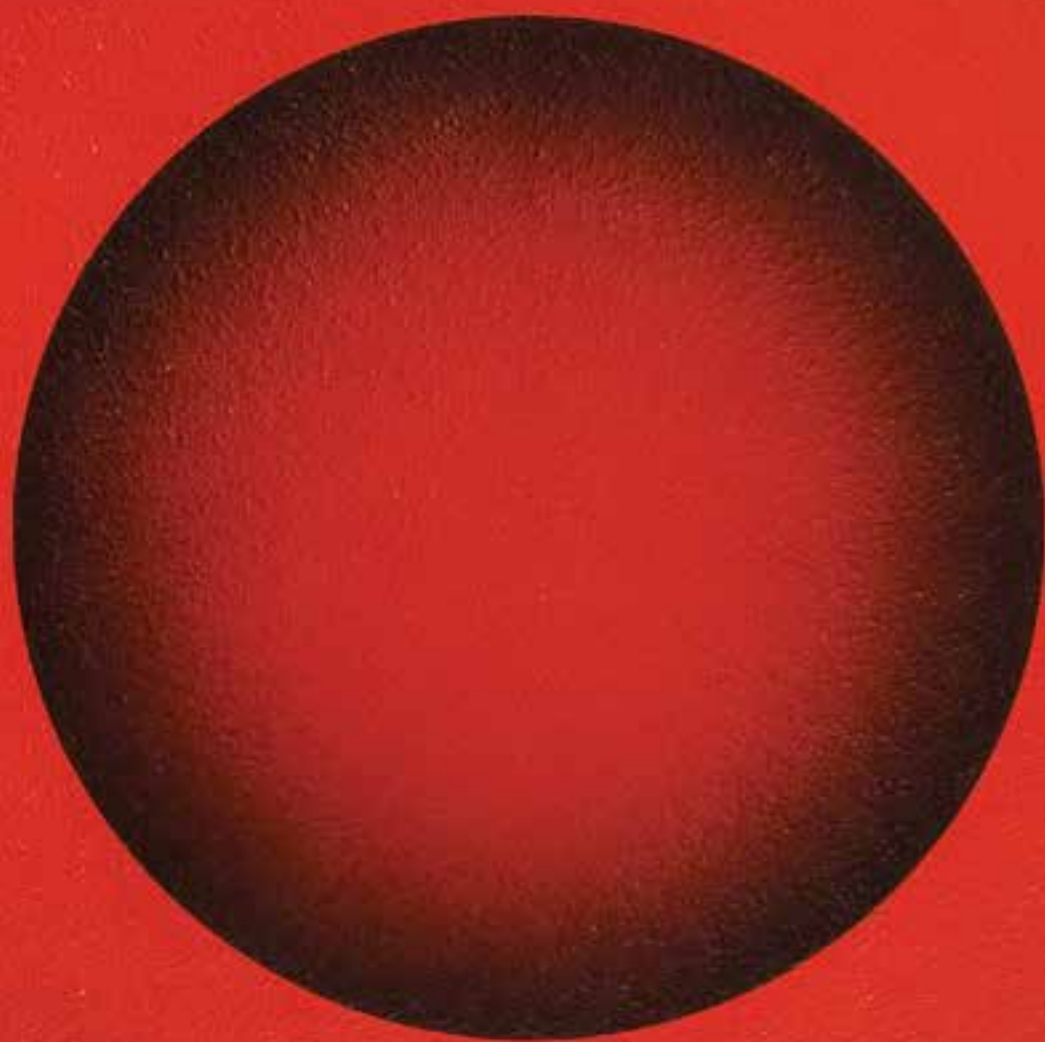
- Galeria D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork

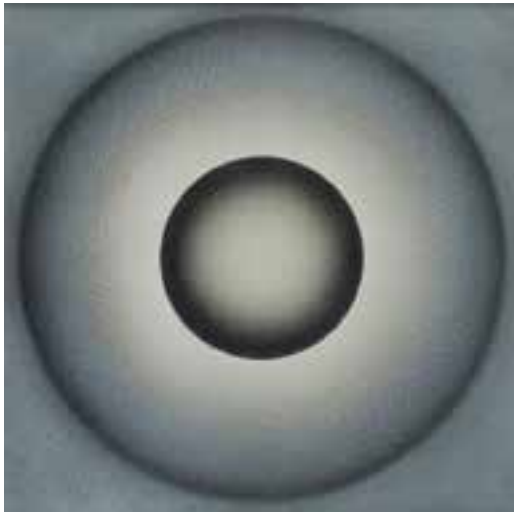
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Nigdy nie robię studiów z natury ani szkiców. Przed malowaniem spędzam bardzo wiele czasu na myśleniu. Czekam do momentu, w którym pomysł w pełni wyklaruje się w moim umyśle. Gdy zacznę malować, wiem już dokładnie, jakich kolorów użyję, jaką szerokość linii zastosuję, które kształty wybiorę. Nie zmieniam już niczego od momentu, kiedy zacznę malować”.

TADASUKE KUWAYAMA







Tadasky/Tadasuke Kuwayama, „E-137” (Textured Black), 1970 r.



Tadasky/Tadasuke Kuwayama, „C-190”

Prace amerykańskiego artysty japońskiego pochodzenia - Tadasky'ego - charakteryzują się powtarzalnością motywów, konsekwencją i medytacyjnym charakterem. Dla twórcy malarstwo jest przede wszystkim działaniem intelektualnym, a obraz jest efektem długiego procesu myślowego.

Tadasuke Kuwayama działa na styku dwóch kultur - Wschodu i Zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikiem zarówno fascynacji pięknem i prostotą symetrii, jak i japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji.

W karierze artystycznej Tadasky'ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej ilości konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Jak sam mówił, „artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać” (www.geoform.net). Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu.

Tadasky realizuje swoje koła z pietyzmem i idealną precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. „Pierwsze koło, jakie stworzyłem, usytuowałem na systemie łożysk kulkowych, który poruszał je po podłodze. Całe koło przesuwano się w różne strony, w dodatku mechanizm generował zbyt wiele drgań, przez co nie mogłem namalować obrazu tak perfekcyjnie, jakbym chciał. Próbowałem wielu innych sposobów łączenia ze sobą łożysk w mechanizm, który umieszczałem w centrum pod obrazem. Po długim czasie stworzyłem koło, które wyglądało perfekcyjnie - dzięki niemu zrozumiałem, że to, co cenię w obrazie, to delikatna, gładka faktura” - mówił artysta.

Jak zauważył Donald Kuspit w katalogu jednej z wystaw indywidualnych artysty, koła realizowane przez Tadasky'ego przypominają swoim kształtem mandalę. Kuspit przywołał również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky'ego a usypywaniem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów - był nim duchowy, medytacyjny charakter procesu tworzenia, drobiazgowość i pełna spokoju wrażliwość. „Często używam symetrycznych, geometrycznych form. Lubię prostotę i symetrię. Kwadrat to figura bardzo podobna do kształtu ludzkiej sylwetki (...). Gdy wpisuję koło w inny kształt - jak np. kwadrat - kreuję na płótnie głębię lub nowy wymiar. Za sto lat ludzie zrozumieją formy, jakich używam” - podkreśla artysta.

24

OMAR RAYO (1928 - 2010)

"Sitiioitis", 1976 r.

olej/plótno, 66 x 66 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "OMAR RAYO | NEW YORK | 1976 | 26 x 26 | „SITIOITIS"

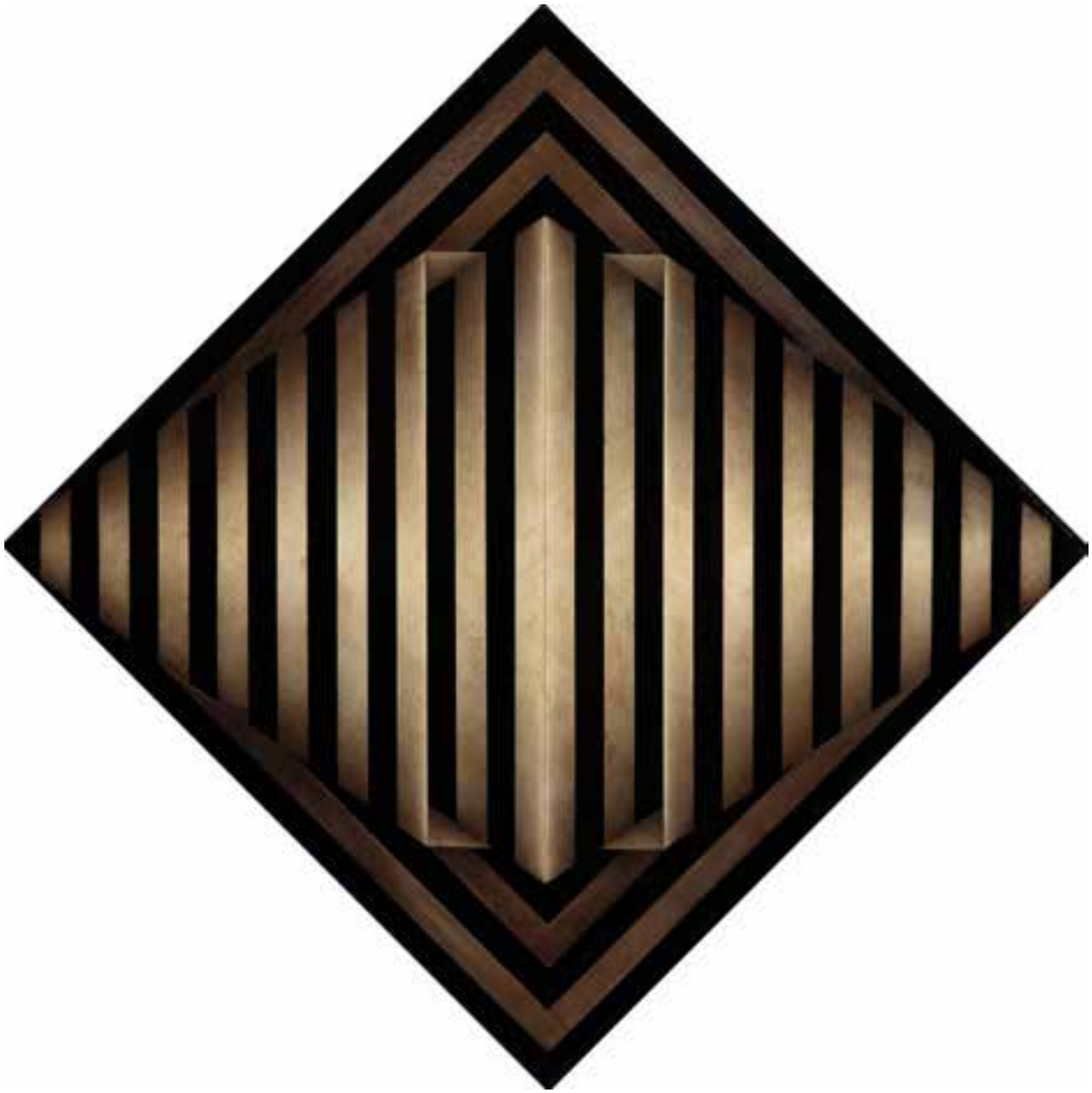
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna z Christie's z opisem pracy

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 110 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- bezpośredni zakup od artysty (1986)
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa





Omar Rayo na tle swojego obrazu

„Czy jest Pani zdania, że sztuka Ameryki Łacińskiej - zarówno op-art, jak i pozostałe nurty - została już w pełni 'odkryta' przez globalne, dominujące instytucje artystyczne i tworzoną z ich perspektywy historię sztuki? A może jest jeszcze wiele zjawisk, które wciąż na takie 'odkrycie' oczekują, a mogłyby zmusić zachodnich kuratorów i historyków sztuki do przeformułowania poglądów na historię sztuki powszechnej po II wojnie światowej, doprowadziłyby do zmiany pewnych punktów orientacyjnych, przebudowania hierarchii itp.?

W latach pięćdziesiątych grupa artystów wyjechała z Wenezueli, aby osobiście poznać prace wielkich, zagranicznych reformatorów świata sztuki. Istotny był właśnie ów bezpośredni kontakt, a nie tylko wiedza, jaką ci młodzi wtedy ludzie mogli czerpać z reprodukcji. Dzięki tym podróżom intuicyjnie wyczuli, że światowe malarstwo miało obrąć zupełnie nowy kierunek. Nazwano ich 'dysydentami'. Większość młodych artystów powtarzała w tych samych tonach malarzy, którzy byli wtedy w apogeum swojej twórczości. W Meksyku tworzyli wielcy muraliści i ci artyści, którzy w Paryżu odkryli dla siebie twórczość Picassa, Kandinskiego, Pevsnera, Arpa, Miro, Sophie Taeuber-Arp, Maxa Billa, Delaunaya, Duchampa, Gabo, Mondriana, takich artystów jak Hartung, Magnelly, Soulages, bądź też prace takich najbardziej zdeklarowanych wyznawców abstrakcji geometrycznej, jak Dewasnes, Herbin, Pillet. Wydaje mi się, że wiele interesujących zjawisk ze sztuki Ameryki Łacińskiej, zarówno z nurtu op-artu, jak i z pozostałych tendencji, wciąż czeka na 'odkrycie'. Faktycznie mogą one uzupełnić poglądy i hierarchie dotyczące historii sztuki po II wojnie światowej”.

Z LILIANE ZAFRANI ROZMAWIA TOMASZ ZAŁUSKI, ŹRÓDŁO: WWW.ATLASSZTUKI.PL

Omar Rayo jest jednym z najbardziej znanych latynoamerykańskich przedstawicieli op-artu. Prezentowana praca powstała w 1976 roku, w dojrzałym okresie twórczości artysty, już po ekspansji największej fascynacji kierunkiem w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Studiował na Academie Zier w Buenos Aires, gdzie odkrył zachodnie tendencje oraz dostosował je do własnego języka form plastycznych. W 1970 roku zdobył pierwszą nagrodę na Salonie Artystów Kolumbijskich, która potwierdziła jego wysoką pozycję na rodzimym rynku sztuki.

Według Marty Smolińskiej, badaczki opisywanej tendencji, korzeni sztuki optycznej należy szukać w malarstwie 2. połowy XIX wieku. „Donald Judd, jeden z czołowych artystów nurtu minimal art, a także krytyk sztuki, był wówczas nieco zdziwiony zjawiskiem tzw. optycznej histerii, jaka wybuchła w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie lat 60. XX wieku. Szczególnie zaś zaskakiwało go przekonanie, że nurt ten opisywano jako nowy i totalnie odkrywczy, co kłóciło się z jego wiedzą na temat sztuki europejskiej lat 30. dwudziestego stulecia. To właśnie w tym okresie, a nawet wcześniej, należy szukać korzeni op artu. Badacze tego nurtu podkreślają, że ustalając genealogię tzw. malarstwa optycznego, można wskazać nawet na tak wczesne zjawiska jak twórczość romantyków: Eugène'a Delacroix czy Williama Turnera. Obaj ci malarze, uznawani także za prekursorów impresjonizmu, w wyjątkowy sposób umieli operować barwą, przesycać ją światłem i po mistrzowsku wydobywać kolorystyczne niuanse. Kolor na ich płótnach sprawia wrażenie wibracji i rozedrgania, a efekty te służą oddaniu mglistego, wilgotnego krajobrazu lub rozedrganego, rozrzanego słońcem, rozrzedzonego powietrza. (...) Pierwsze dekady XX wieku, wraz z dynamicznym rozwojem nurtów awangardowych, przynoszą cały wachlarz postaw, z których tzw. malarstwo optyczne, rozwijające się w drugiej połowie tego stulecia,

będzie obficie czerpać. Orfizm, symultanizm, suprematyzm, rajonizm, neoplastycyzm, futuryzm, a także wybrane prace Marcela Duchampa, Wassilego Kandinskiego oraz Johannesena Ittena i Josefa Albersa generują najistotniejsze impulsy dla przyszłych twórców op artu. Awangardiści mają świadomość kinetycznych właściwości kolorów. W ich twórczości sąsiedztwa barw komplementarnych inicjują efekt ruchu powolnego, spokojnego i płynnego, zaś zestawienia barw kontrastowych i dysonansowych - wrażenie ruchu dynamicznego, pełnego energii i pędu. Niektórzy z nich świadomie operują także rytmami powtarzalnych form i techniką powielania identycznych elementów, co pokrytą nimi powierzchnię wprowadza w optyczną wibrację. W centrum uwagi staje więc ekspansywność kształtów i barw, które zyskują szczególną dynamikę w kontakcie z odbiorcą. Badaniu podlega również proces percepcji, dzięki czemu szczególnie zainteresowanie kieruje się na odbiorcę - oba te aspekty zostaną odziedziczone i intensywnie rozwinięte przez op art. (...) Cyril Barrett, jeden z pierwszych badaczy op artu jako nurtu, sugeruje, że jego izolowane przejawy są widoczne już w latach 40. XX wieku. Dla konsolidacji tzw. malarstwa optycznego w wyraźny nurt kluczowe znaczenie miała jednak dopiero wystawa 'Le Mouvement', która odbyła się w kwietniu 1955 roku w Paryżu w galerii Denise René. Częściami integralnymi dzieła sztuki uczyniono wówczas aspekty ruchu i czasowości, sugerując pożegnanie z tradycyjnym obrazem dwuwymiarowym i jego nieprzystawalność do dynamicznie rozwijającej się rzeczywistości. W wystawie udział wzięli między innymi: Marcel Duchamp, Jean Tinguely oraz Victor Vasarely, uznany później za ojca op artu" (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s.48-51).

Od 1955 roku op-art rozwijał się niezwykle dynamicznie. Zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych bardzo szybko rodziły się kolejne ośrodki sztuki optycznej; w Paryżu działały grupy GRAV i EQUIPO 57, w Mediolanie Gruppo T oraz MID (Movimento Imagine Dimensione), w Padwie zaś Gruppo N. W Ameryce op art bardzo szybko znalazł się w obiegu galeryjnym. Na marginesie kanonicznej historii sztuki pozostała jednak Ameryka Środkowa i Południowa, w której - jak mówiła Liliane Zafrani - op-art był wszechobecny. „Dorastając w Wenezueli, byłam praktycznie otoczona op-artem i sztuką kinetyczną - była ona obecna na uniwersytecie, w muzeach, na wystawach i innych imprezach artystycznych, jak też w prywatnych kolekcjach, do których, jak wspominałam, miałam szczęście posiadać dostęp. Trzeba też wspomnieć o staraniach na rzecz wspierania współpracy między artystami różnych dziedzin, jakie w tamtym okresie, w ramach programu integracji sztuk na Ciudad Universitaria de Caracas, prowadził renomowany architekt Carlos Raul Villanueva. Te integracyjne działania w znaczący sposób przyczyniły się do zaakceptowania sztuki abstrakcyjnej i upowszechnienia jej w formie radykalnie powiązanej z otoczeniem człowieka i jego życiem codziennym: chodzi mi tu o proklamowanie końca pracy na sztaludze i integrację sztuki z przestrzenią architektoniczną" (tamże). Jak widać w przytoczonej powyżej wypowiedzi, w Ameryce Łacińskiej op-art „wychodził" poza sztywne ramy rynku sztuki. Omar Rayo rozwijał swoje malarstwo przez kolejne dekady - pozwoliło mu to uzyskać bardzo wysoką pozycję na latynoamerykańskiej scenie artystycznej. W 1981 roku ufundował Museum of Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano, w którym znajduje się ponad 2000 prac Rayo i około 500 obrazów, grafik i rysunków innych latynoskich artystów. Przez lata swojej kariery malarz zajmował się także popularyzacją sztuki artystów ze swojej części świata - muzeum było kulminacją tej kampanii.

25

CARLOS CRUZ-DIEZ (ur. 1923)

"Physichromie No. 2523", 2005 r.

akryl, relief w metalowej ramie, 50,8 x 51,7 x 4,1 cm
sygnowany, datowany i opisany na metalowej płytce na odwrociu:
'PHYSICHROMIE No. 2523, CRUZ-DIEZ, CARACAS 2005, C.D'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

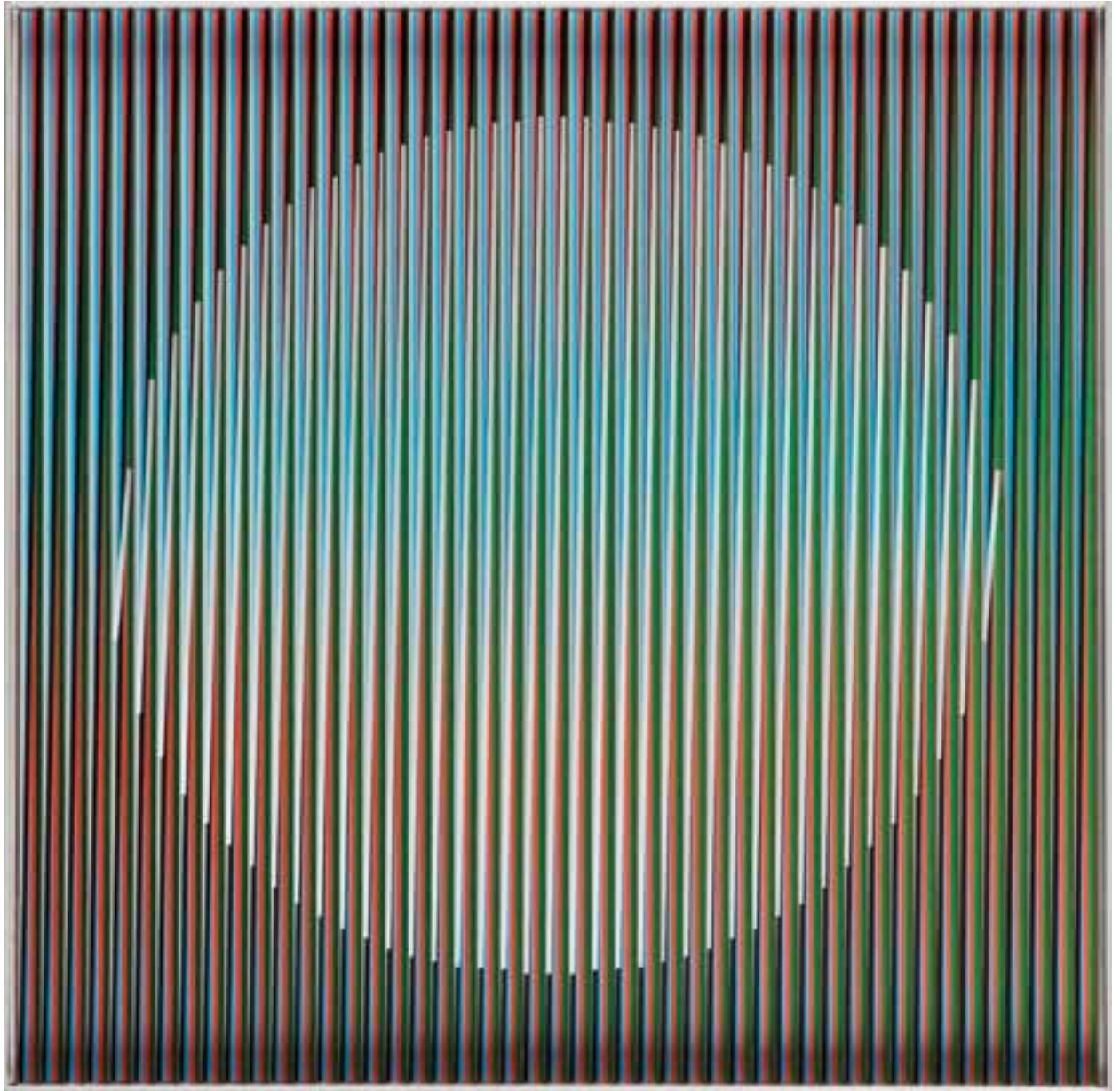
- Sala Trasnoche Arte Contacto, Caracas
- kolekcja prywatna, Caracas
- dom aukcyjny Christie's

WYSTAWIANY:

- "50 x 50 Carlos Cruz-Diez", Sala Trasnoche Arte Contacto, Caracas, listopad 2006 - styczeń 2007

LITERATURA:

- 50 x 50 Carlos Cruz-Diez, katalog wystawy indywidualnej w Sala Trasnoche Arte Contacto, Caracas 2006, s. 33 (il.)



PRADA

PRADA ALLEY

PRADA



PRADA

PRADA



たか
レ
ア
金
ホ
目
カ



Carlos Cruz-Diez

Carlos Cruz-Diez to kolejny w naszym katalogu artysta reprezentujący niezwykle płodne artystyczne środowisko Ameryki Łacińskiej. Francusko-wenezuelski artysta od 1960 roku żyje i mieszka w Paryżu. Jest jedną z najbardziej znanych figur sztuki optycznej i uznanym twórcą współczesnej teorii koloru, do której wniósł nowe rozumienie fenomenu barwy i poszerzył percepcyjny wszechświat. Podstawę jego indywidualnej drogi twórczej stanowiły dzieła Georges'a Seurata i Josefa Albersa, artystów badających barwne korelacje i eksperymentujących z percepcją. W 1997 roku powołał do życia fundację Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez w Caracas, rok później został honorowym członkiem prestiżowej Academia de Ciencias w Wenezueli. Jego indywidualne wystawy odbyły się w najważniejszych światowych ośrodkach sztuki, włączając w to Museo de Bellas Artes w Caracas (1955), Museum am Ostwall w Dortmundzie (1966), XXXV Biennale w Wenecji (1970) i Museo de Arte Moderno w Meksyku (1976). Był również gościem specjalnym na Weneckim Biennale w 1986 roku. Jego prace na amerykańskich aukcjach osiągają ceny ponad 50 tysięcy dolarów. Dzięki swoim międzynarodowym sukcesom, pozycji pioniera sztuki optycznej i kinetycznej, działalności graficznej i projektowej, i stworzeniu współczesnej teorii koloru stał się ikoną współczesnej sztuki wenezuelskiej, reprezentując ją na całym świecie. W styczniu 2014 miało miejsce nietuzinkowe wydarzenie - Carlos Cruz-Diez i wenezuelski projektant mody Oscar Carvallo zaprezentowali w ramach Paris Fashion Week stworzoną wspólnie kolekcję ubrań inspirowanych pracami malarza. To zresztą niejedyny hold jaki złożył świat sztuki twórczości Cruz-Dieza - jedna z najbardziej znanych na świecie marek zdecydowała się na niezwykle gest. Fasady butików Prady od Anglii po Singapur zaprojektowane zostały na wzór barwnych reliefów artysty z serii „Physichromie” - złożone z barwnych, pionowych pasów ustawionych prostopadle względem fasady, oglądane pod wieloma kątami i w różnym oświetleniu ukazują szerokie spectrum barw i optycznych złudzeń ruchu. W każdej z fasad zamontowano plakiety honorujące artystę, a odwiedzający sklep otrzymują broszurki z informacjami na temat malarza i jego twórczości.

W swojej książce na temat Juliana Stańczaka Marta Smolińska opisuje ewidentne związki, jakie łączą prace Cruz-Dieza, Stańczaka i Andrzeja Nowackiego: „Wenezuelski twórca podkreśla, że niestabilność koloru i jego rozedrganie oddaje ducha naszej epoki, kiedy - w przeciwieństwie do ludzi poprzednich stuleci, a zwłaszcza średniowiecza - nie oczekujemy wieczności, lecz czegoś efemerycznego i ulotnego. Ową niestabilność adekwatnie oddaje

technika reliefu, którą Cruz-Diez od lat uprawia między innymi w swoich pracach nazwanych 'Physichromie'. Nazwa ta łączy zarówno aspekt fizjologii widzenia i fizyki koloru, jak i odnosi się do działania barw chromatycznych. Na drewnianych płytach, podobnie jak u Stańczaka, pojawia się sekwencja kolorowych paneli, wykonanych - odmiennie niż u autora 'Additional' - z PCV. Andrzej Nowacki od 1989 roku wypracował natomiast jeszcze inny wariant tej techniki, a mianowicie najpierw konstruuje on kompozycję z drewnianych listewek i dopiero potem pieczołowicie pokrywa ją farbami. Integralną częścią składową tak pomyślanego reliefu, analogicznie zresztą jak u Stańczaka i Cruz-Dieza, stają się także przestrzenne interwały pomiędzy poszczególnymi listewkami, 'zasysające' otoczenie i wchodzące z nim w dialog. Iluzja głębi generuje się w tak określonych warunkach nie tylko jako efekt tradycyjnych środków malarskich i gry barw, ale również dzięki zastosowaniu struktury trójwymiarowej. Oko napotyka rytm pionowych rzędów, tworzonych przez krawędzie deseczek, i traci pewność, gdzie przebiega granica między iluzją optyczną a realną obecnością przestrzeni pomiędzy trójwymiarowymi elementami. (...) Wszyscy ci trzej twórcy, Stańczak, Cruz-Diez i Nowacki, stosujący pokrewną technikę reliefu, aplikują kolor nie tylko na górne krawędzie listewek, lecz również na ich powierzchnie boczne, a także w strefach pomiędzy listewkami, które to strefy stanowią w tych kompozycjach rodzaj tła. Barwa anektuje więc dla siebie zakamarki, powstające za sprawą zastosowania trójwymiarowych elementów, co w znacznym stopniu przyczynia się do powstawania bardziej wyrazistej iluzji głębi i rozwibrowania całości, niż ma to miejsce w obrazie na płaszczyźnie. Obserwowany układ zdaje się pozostawać w stanie nieustannych drgań, poruszeń, pulsacji, prowadzić własne optyczne życie, jakby niezależne od fizycznego związku farby z konkretną przeciwieństwem powierzchnią, na którą ją nałożono. W końcowym efekcie realność tego powiązania jest podana w wątpliwość, zdestabilizowana, rozedrgana. Układy formalno-barwne tworzone przez każdego z tych trzech artystów stanowią rozległe pole dla gry efektów optycznych, które nadbudowują się nad rzeczywistość obecnymi elementami. Wirtualny ruch jest płynny i łagodny, ale jednocześnie nie-do-zatrzymania, zniewalający, wręcz hipnotyzujący.

Jak podkreślał Arnheim, postrzeganie dostarcza widzialnego dowodu na to, iż wszystkie przedmioty znajdują się w stanie ciągłej przemiany - chciałoby się dodać, że reliefy autorstwa Stańczaka, Nowackiego i Cruz-Dieza dostarczają na to dowodu szczególnie przekonującego. Oko widzi wszak coś innego, niż wie umysł: nieruchoma konstrukcja 'porusza się'" (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 93-95).

26

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"15.09.15", 2015 r.

relief, akryl/deska, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '15.09.15 | A.NOWACKI | 2015 | cz/b nr. 7'

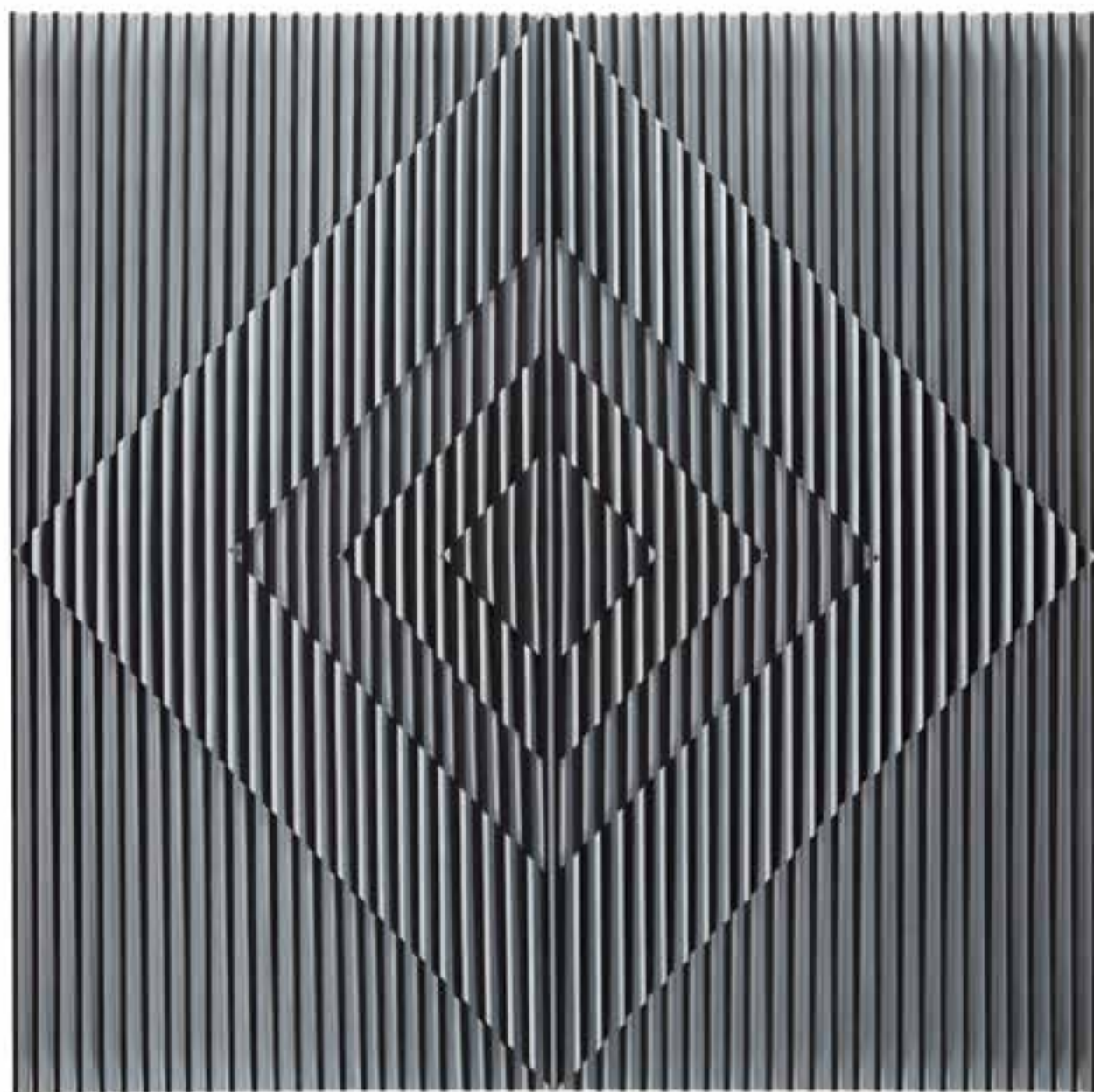
cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

„Nowe, radykalnie zredukowane do wariacji czerni i bieli reliefy są jak wejście w nieskończoność uniwersum, w zakrzywioną przestrzeń. Są jak 'ciemne świecidla', które wydobywają na powierzchnię percepcji kosmiczne czarne dziury - kręgi czy nawet kule, najwyższy stan skupienia energii, skąd nie ma powrotu. Jednak w miejscu interferencji energetycznych drgań objawia się na chwilę centrum wszechświata, by za moment rozsypać się w galaktyki ciemnych i jasnych, pulsujących węzłów. Bezwiednie zanurzamy się w transcendencję. Tu i teraz, czyli na progu wieczności.

Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami 'do oglądania' - obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt. Nieoczekiwanie przekracza się pewną granicę. Może jest to granica ludzkiego poznania, a może - jak by powiedział Nowosielski - dotknięcie rzeczywistości 'nie na naszą miarę'".

EWA CZERWIAKOWSKA, BERLIN 2015





Andrzej Nowacki w Galerii Komart, wystawa Milana Dobesa, Berlin 2011 r.

„MATEMATYCZNE POCZĄTKI

Każdy artysta u progu swej twórczości wybiera sobie ojców duchowych - wzorce postaw swoich poprzedników. Wyboiem tym wyznacza dogodny dla siebie pole startu. Po tym już wyborze można najczęściej określić kierunek myślenia i sposób odczuwania młodego twórcy. Nowacki - mniej lub bardziej podświadomie - szukał w sztuce ładu jako przeciwwagi i czynnika kompensacyjnego wobec poczucia wewnętrznej dezintegracji. W tym ważnym dla jego twórczości okresie lat 1985-1987 wpływ na jego prace malarstwa Henryka Stażewskiego jest uderzająco widoczny. Wiele lat później z wdzięcznością wspomni: „Poznanie tego wielkiego artysty (...) rozbudziło we mnie tęsknotę za harmonią, spokojem, prostotą

środków wyrazu, ich poetyką czy zwykłym pięknem”. I rzeczywiście, dwa owe lata poddania się wpływom starego mistrza oznaczały dla Nowackiego czas redukcji zbyt silnej ekspresji - nadmiaru i chaosu form, wielości i kontrastów barw. Pojawiają się nawet obrazy kreskowe jak u Stażewskiego, z płaszczyznami jednego koloru i tylko kilkoma kreskami zakłócającymi ich monochromię. Albo obrazy z jedną czy dwiema formami geometrycznymi na jednolitym tle, oszczędne, harmonijne, pełne prostoty. (...)

Wzorzec sztuki polskiego prekursora nurtu geometrii nie okazał się dla Nowackiego jedynym polem startu dla własnej twórczości. Kolejną fazą jego zauroczeń było malarstwo rosyjskiej awangardy. Znał je już wcześniej z wydawnictw i muzealnych ekspozycji, ale

w niezwykle szerokim wyborze i w sposób bardziej bezpośredni, a przede wszystkim kameralny, zetknął się z nim w galerii Nathana Fjodorowskiego w Berlinie. Ten Rosjanin i znawca sztuki okresu rewolucji październikowej, dzięki zachowanym kontaktom ze swym krajem rodzinnym, sprowadzał ze Związku Radzieckiego dla swej galerii dzieła czołówki artystów Pierwszej Awangardy. W obrazach Nowackiego z lat 1988-1989 wpływy tamtych twórców - Malewicz, El Lisińskiego, Popowej czy Udalcowej - są równie wyraźne jak do niedawna Stażewskiego. Obrazy Nowackiego z tego czasu stają się znowu bardziej dynamiczne. Formy sugerują ruch, jest ich więcej i charakteryzują je świetliste, intensywne i często skonstrastowane barwy: czerwień, błękit i żółcień, ale też kolory dopełniające - zieleń i oranż. Są koła, półkola i łuki, trójkąty, romby i kwadraty zatrzymane jakby w locie na płaszczyźnie tła; czasem jednobarwnego, ale częściej podzielonego na dwa pola koloru. Już owe wczesne prace Nowackiego, malowane na płaszczyźnie obrazowej, z echami zapatrzenia na Stażewskiego, a potem na artystów okresu rewolucji październikowej, wzbudziły zainteresowanie odbiorców. Jeden z kolekcjonerów sztuki konkretnej w Berlinie, dr Führmeister, namówił twórcę na publiczną prezentację malarstwa. Pierwszą taką wystawą odbyła się w renomowanej berlińskiej Gallerii Pommersfelde w 1987 i rok później w tej samej galerii - następna. Część z wystawionych prac została sprzedana. Artysta wszedł na rynek sztuki.

ODNAJDYWANIE SIEBIE

Dopiero jednak na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych skryształował się własny Nowackiego język malarskiej wypowiedzi. Już bez widocznych wpływów jakichkolwiek poprzedników. Na jego ukształtowanie złożyło się kilka niezależnych od siebie czynników zdarzeń; w dużej mierze o charakterze przypadku.

Pierwszym takim novum było wprowadzenie przez artystę w 1989 r. do swych obrazów listewek. Oznaczało to w jego twórczości narodziny reliefu. Pierwotną jednak rolę przyklejonej do podłoża listwy było w zamysłu autora tylko rozgraniczenie nią pól barwnych na płaszczyźnie obrazu. Dopiero jej kilkakrotne zastosowanie uzmysłowiło mu wagę tego eksperymentu i jego wizualne konsekwencje, a znacznie później - także możliwości, jakie ze sobą niesie. Początkowo listwy reliefu przebiegały wzdłuż linii wyznaczonych przez wybrane punkty przecięć siatki nakładanej na obraz, a trójwymiar wprowadzony przez ten nowy element konstrukcyjny kompozycji tak zafascynował artystę, że stosował go z dużą rozrzutnością.

Druga nowość pojawiła się w tym samym czasie, w 1988-1989 r. Twórca zaczął zamiast dotąd używanych gotowych, kupowanych w tubach farb przygotowywać je do swych obrazów we własnym zakresie. Nauczył go tej praktyki znajomy malarz Heinrich Richter, który ją opanował w zakresie farb olejnych jeszcze w latach przedwojennych, w czasie studiów odbywanych we Francji. Najprędzej Nowacki eksperymentował z wytwarzaniem farb dla swoich potrzeb tylko z przyczyn oszczędnościowych; przy czym w pierwotnie przeprowadzał próby wiązania pigmentu spoiwem temperowym, a później już właściwym, do dziś stosowanym - klejowo-akrylowym. Wkrótce problem zamierzonych oszczędności znalazł się na dalekim planie w porównaniu z odkrytymi właściwościami i możliwościami kolorystycznych efektów, jakie uzyskiwał przy pomocy tego nowego materiału malarskiego. Tworzył kolory nieznanne z palety i trudne do

nazwania. Z biegiem czasu poznał wszystkie tajniki swego warsztatu. Stwierdził, że ostateczny efekt kolorystyczny przy użyciu nowych farb zależy jest od wielu czynników, od tego, ile razy pokryje się płaszczyznę obrazową zawieszoną barwną, od jej gęstości, a także siły nacisku pędzla na powierzchni deski, zdobył doświadczenie, kiedy osiąga się barwę głęboką, puszystą i matową, a kiedy lekką i przezroczystą. Zauważył, jak uzyskane przez niego kolory reagują na światło, zmieniając się w sposób zaskakująco silny w zależności od jego intensywności, barwy i kierunku padania. W pełni tę własną, nową technikę malowania opanował artysta dopiero ok. 1992 r. Odkrył też niebawem negatywną stronę swego wynalazku. Przy uszkodzeniu pokrytej kolorem powierzchni obraz jest nienaprawialny, bowiem identycznej, jak użyta, barwy nie da się powtórnie osiągnąć.

Trzecim ważnym czynnikiem, który wpłynął na zmianę kształtu malarstwa Nowackiego, było odrzucenie przez niego w 1990 r. matematycznej podpórki jego twórczości - siatki podziałów nakładanej na obrazy, która dawała mu dotąd gwarancję uzyskania bezwzględnej harmonii i ładu. Matematyka zawsze wszak była najdoskonalszym wyrazem porządku jako odbicie nie tylko potencji ludzkiego intelektu, ale też praw rządzących mikro- i makrokosmosem. Jednak po dłuższym okresie traktowania matematycznej podstawy kompozycji jako obowiązującego systemu tworzenia - stał się on w odczuciu artysty momentem ograniczającym i hamującym swobodę inwencji. Po odrzuceniu stabilizującej siatki podziałów niezmienną w jego obrazach zasadą, ustaloną od początku twórczości i do dziś obowiązującą, jest zachowanie dla każdego z nich zawsze formatu kwadratu, przy długości jego boku stanowiącej iloczyn liczby 9. Nie ma to wiele wspólnego z matematyką. Ani trójka i dziewiątka, ani też kwadrat nie wynikają z systemów obliczeniowych. Nie są również nawiązaniem przez artystę do odwiecznych symboli zaczerpniętych z różnych kręgów kulturowych. System $3 \times 3 = 9$ był rezultatem wymyślonego przez Nowackiego regularnego, trójdzielnego znaku na usymbolizowanie czysto osobistych wydarzeń życia. Kwadrat zaś, zdaniem twórcy, jest w swej symetrii formą najdoskonalszą, nie ogranicza i nie osacza, jak czyni to koło.

Nowackiego sztuka interesowała zawsze jako zjawisko związane z emocjonalnym, a nie tylko intelektualnym światem człowieka. Po latach praktycznego uprawiania malarstwa i jednocześnie rozważań nad własną postawą artystyczną - jego działania w sztuce stawały się coraz bardziej świadome i podbudowane refleksją teoretyczną. Mimo że jego obrazy budowane są z surowym rygiem geometrii, artysta odcina się od sztuki konkretnej czy systemowej jako zbyt wy kalkulowanych. Dążeniem jego jest wprawdzie, jak tam, osiągnięcie ładu i harmonii, ale nie ma to być ład i harmonia dla nich samych i dla zaspokojenia tylko kompozycyjnej doskonałości. Ma to być ład i harmonia promieniująca spokojem i ucieszeniem; kojące i ofiarujące patrzącemu wewnętrzną równowagę. Celem twórcy stało się zawarcie w każdym obrazie, mimo chłodu geometrii, wyraźnych śladów emocji. Podobnie jak to się dzieje w muzyce, gdzie odczuwamy wzniosłość czy potęgę, smutek czy radość, liryzm czy niepokój, żalobę czy rozmarzenie, ale nie znamy ich źródeł. Wraz z coraz dojrzałą świadomością dążeń i stawianych sobie postulatów, po 1991 r., kiedy to nastąpiło w jego pracach przejściowe zagęszczenie form, zaczyna się w obrazach Nowackiego konsekwentny proces redukcji kształtów i barw. Zanikają częste w poprzednich okresach łuki, koła czy półkola, a także wszelkie układy diagonalne. Język form zmierza ku ograniczeniu do linii poziomych i pionowych, kwadratów i prostokątów'.

27

ADAM MARCZYŃSKI (1908 - 1985)

"Relief zmienny 06", 1967 r.

relief/płyta, 87 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ADAM MARCZYŃSKI | RELIEF ZMIENNY 06 | 1967'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

WYSTAWIANY:

- „Adam Marczyński 1908-1985”, wystawa monograficzna, Pawilon Wystawowy BVWA Kraków, marzec-kwiecień 1985; Ośrodek Propagandy Kultury i Sztuki Park im. H. Sienkiewicza, Łódź, wrzesień-październik 1985

LITERATURA:

- Adam Marczyński 1908-1985. katalog wystawy monograficznej w BWA Kraków, Kraków 1985, poz. kat. 42, s. nlb.

„Odosobnionym zjawiskiem (...) jest twórczość Marczyńskiego, który oczyszczając swoją koncepcję z pozostałości strukturalizmu, doszedł do układów prostych, bezosobowych i do rozwiązań technicznych, redukując rolę artysty do zaprojektowania układu-instrumentu, który oddaje widzowi do estetycznej zabawy. Emitowany kolor wywołany jest przez naciśnięcie klawisza, podobnie jak ton muzyczny”.

MAREK ROSTWOROWSKI

Prezentowana kompozycja skomponowana została z niewielkich, prostokątnych kasetonów, których dwubarwne klapki odchyłać można w poziomej płaszczyźnie pod różnymi kątami, generując niezliczoną ilość układów ujawniających odmienne walory światłocieniowe.

Adam Marczyński zapisał się w polskiej historii sztuki jako twórca, który jako pierwszy zastosował tego rodzaju elementy w obrębie obrazu. W ten sposób artysta wprowadził widza-współrealizatora w proces powstawania dzieła sztuki, stwarzając oglądającemu

możliwość ingerencji w strukturę dzieła i kształtowania jego struktury. U progu lat 70. Marczyński wykonał szereg zbliżonych, rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych kłapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asamblaże stały się odtąd główną domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje”, „Układy otwarte”). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak i drzwiczek, rozmaite barwy.





Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego etapu twórczości Adama Marczyńskiego, w którym artysta po latach eksperymentów zaczął realizować ruchome reliefy składające się z mobilnych modułów. Twórca w latach 1929-36 studiował w krakowskiej ASP. W latach 30. związał się z Grupą Krakowską, uczestniczył również w jej reaktywowaniu w 1957 r. Jego udział w pracach stowarzyszenia związany był z niekiedy ostrym konfliktem z Tadeuszem Kantorem oraz jego najbliższym otoczeniem. Zbigniew Baran pisał o tym następująco: „Cechą charakterystyczną postawy artysty był brak podkreślania własnej wyjątkowości, czym różnił się diametralnie w Grupie Krakowskiej od Tadeusza Kantora czy - z młodszej generacji - od Jerzego Beresia. Kantor - sztandarowa postać Grupy, wszystkie swoje nowe pomysły w sztuce namiętnie i erudycyjnie komentował: pisał manifesty, zwoływał konferencje, udzielał wywiadów. Skonfrontujmy bliską Marczyńskiemu i Kantorowi ideę przedmiotu 'znalezionego', przedmiotu 'Niższej Rangi'. Jeżeli Kantor z tą ideą się przebił w powszechnej świadomości artystycznej, wykorzystując w malarstwie przedmioty codziennego użytku, porzucone, podniszczone, zatarte, jak parasole czy zgrzebne torby z cyklu 'Infantki Velasqueza', to Marczyński ze swoimi 'Konkretami' (seria collages zapoczątkowana u progu lat 60.) - które były budowane na podobnych zasadach odkrywania organicznych związków w sztuce z przedmiotami-materiałami 'znalezionymi' i 'odrzuconymi' - nie uzyskał szerszego rezonansu. Dopiero po śmierci Adama Marczyńskiego zostały opublikowane jego 'Notatki' (ogólne refleksje o sztuce awangardowej, Władysławie Strzemińskim, przedwojennej Grupie Krakowskiej, własnej twórczości)” (źródło: www.podkowiaskimagazyn.pl).

Jego wczesne prace pozostają pod wpływem kubizmu i koloryzmu, nawiązywał również do estetyki surrealizmu. Od drugiej połowy lat 50. Marczyński zaczął bardzo mocno podkreślać znaczenie konstrukcji w dziele sztuki, co objawiało się w realizacji syntetycznych układów plam i znaków. W latach 60. malarz zajął się tworzeniem obrazów będących opowieścią o przedmiocie - zainspirowany malarstwem materii zaczął realizować kolaże

z połamanych, częściowo nadpalonych listewek, arkuszy forniru, kawałków tektury, a także zardzewiałej blachy lub papy. Akcentował geometryczne układy motywów na płaszczyźnie oraz jej fizyczną strukturę i fakturę. Zbigniew Herbert pisał o nim w 1957 roku: „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”.

Od początku lat 70. Marczyński realizował przestrzenne formy - reliefy składające się z ruchomych kasetonów układanych w różnoraki sposób zarówno przez samego twórcę, jak i odbiorcę konstrukcji. Cytowany wcześniej Zbigniew Baran pisał: „Chodzi tutaj o grę, zabawę, dadaistyczny przypadek, który nadaje nowych sensów i znaczeń w operowaniu kolorem i światłem. Kasetony wmontowane do obrazów - o barwach intensywnie czystych bieli, błękitach, ugrach, czerwieni - mógł widz otwierać i odkrywać w nich nowe kolory, zmieniać optykę zależności świetlnych na całej płaszczyźnie obrazu” (tamże). Najważniejszym uczniem i kontynuatorem myśli Marczyńskiego jest Janusz Orbitowski.

Historycy sztuki stoją dziś na stanowisku, że Adam Marczyński - obok Marii Jaremy - był najwybitniejszym twórcą Grupy Krakowskiej. Od 1945 aż do emerytury pracował na ASP, gdzie prowadził pracownię malarstwa. Od 1950 był jej profesorem. Obok malarstwa uprawiał rysunek, grafikę (monotypie) oraz scenografię. Jest autorem cenionych polichromii kościelnych (Nowy Wiśnicz, katedra w Tarnowie, Ratulów, Brzesko, Sokółów Małopolski). Był autorem ilustracji do książek: „Niebieskie kartki” Adolfa Rudnickiego, „Porwanie w Tiutiurlistanie” Wojciecha Żukrowskiego, „Pamiętniki” Jana Chryzostoma Paska, „Niespokojne godziny” Ireny Jurgielewiczowej i wielu innych.

28

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Obszar 128"; 1973 r.

akryl/plótno, 100 × 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Winiarski 1973' oraz 'Obszar 128'

na odwrociu papierowe nalepki z Barney Weigner Gallery N.Y. oraz nalepki z opisem pracy:

'Obszar 128 losowany w ten sposób, że iloczyn 2 rzutów kostką wskazuje ilość elementów koloru białego zaś kolejny iloczyn 2 rzutów ilość elementów koloru czarnego. Zmienna losowa - kostka do gry.'

cena wywoławcza: 55 000 zł

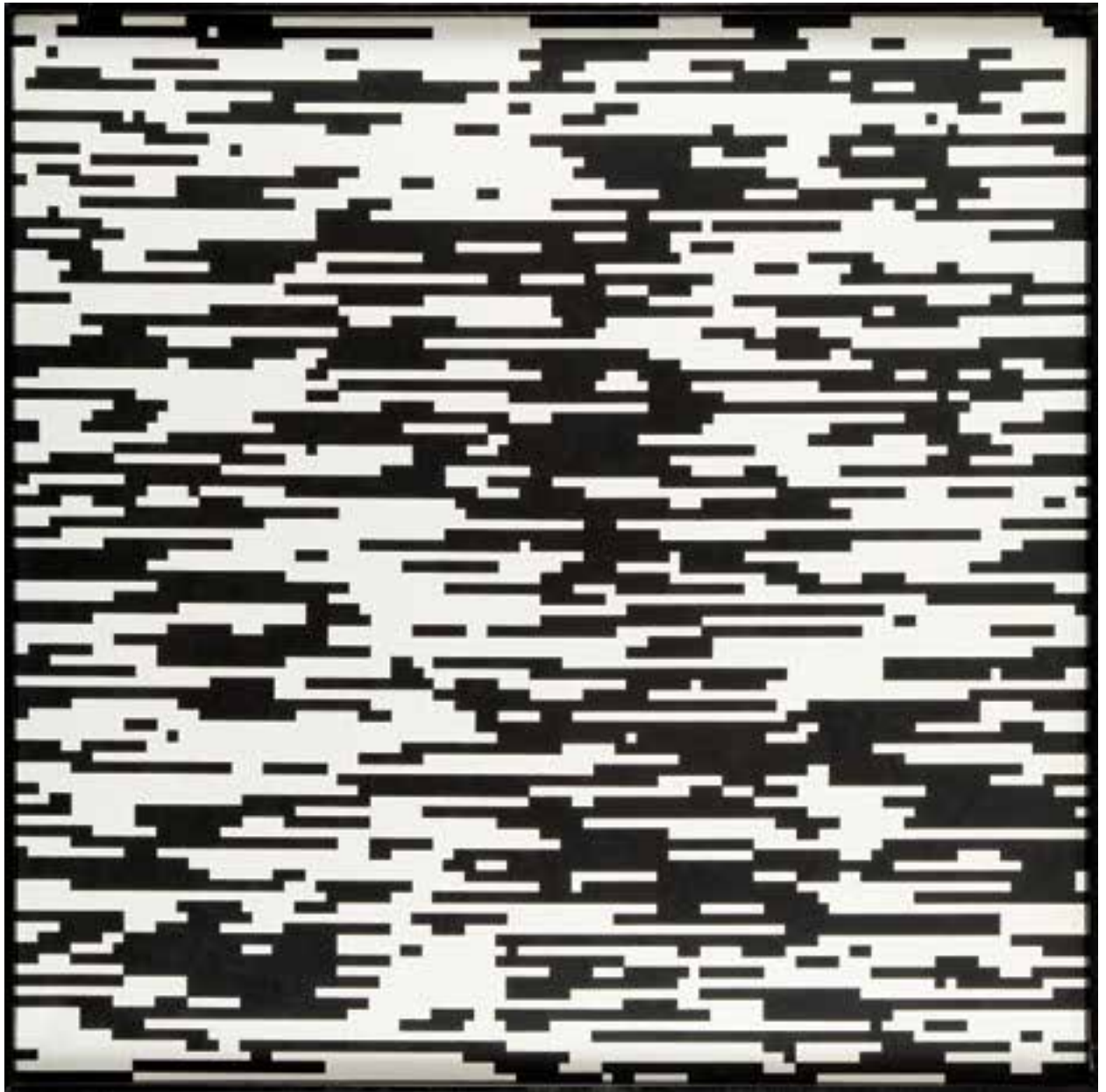
estymacja: 75 000 - 95 000

WYSTAWIANY:

- Barney Weigner Gallery, Nowy Jork, 1973
- Polski Dom Aukcyjny Sztuka, Kraków, 2002

LITERATURA:

- Ryszard Winiarski: prace z lat 1973-1974, katalog wystawy, [red.] Józef Grabski, IRSA, Kraków 2002, s. 58-59, kat. 16



Ryszard Winiarski
w latach 70.,
fotografia archiwalna



„Miast obrazować rzeczywistość, artysta poszukuje wynikających z praw przypadku prawidłowości jej budowy. Poszukuje jednocześnie i znajduje - nowe możliwości językowe sztuki. Jego plastyczne wykresy 'losowych przypadków' są nie dziełami sztuki, lecz nieustanną rozprawą o metodzie”.

ALICJA KĘPIŃSKA

Ryszard Winiarski w roku 1959 ukończył Politechnikę Warszawską, uzyskując tytuł inżyniera mechaniki. Tematem jego pracy dyplomowej był przekładnik hydrauliczno-pneumatyczny. Ta ciekawostka wiele zdradza na temat złożoności jego życiowych doświadczeń, które wpłynęły na niezwykle oryginalną artystyczną osobowość Winiarskiego. Sztuka, na równi z zainteresowaniem naukami ścisłymi, od zawsze znajdowała się w kręgu fascynacji artysty. Od 1958 roku, równoległe do edukacji na Politechnice, uczęszczał jako wolny słuchacz na Akademię Sztuk Pięknych. Rok po uzyskaniu tytułu inżyniera zdecydował się na podjęcie studiów na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, kontynuował równoległe prace na stanowisku dyrektora technicznego w małej fabryce uszczelek „Stelmos”. Prowadzone wówczas na Akademii przez prof. Mieczysława Porębskiego seminarium, dotyczące związków między nauką i sztuką, wpłynęło na własne poszukiwania artystyczne Winiarskiego, które zaowocowały teoretyczną pracą dyplomową „Zdarzenie - informacja - obraz”, w której po raz pierwszy sformułował problem będący w przyszłości tematem całej jego twórczości oraz zrealizował pierwsze prace z serii „Próby wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”. W swej dysertacji magisterskiej przedstawił teorię programowania obrazów, a prace wykonane według tych założeń zaprezentował w 1966 roku na jednej z najważniejszych imprez polskiej awangardy - Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach, gdzie otrzymał pierwszą nagrodę. Naczelną zasadą jego

koncepcji było odrzucenie oceny estetycznej, zademonstrowany na obrazie proces w założeniu posiadać miał większą wagę niż efekt finalny. Jego niezwykle oryginalna i dojrzała koncepcja przełożenia nauk ścisłych na język plastyczny i przekroczenia pojęcia funkcji tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki zbiegła się w czasie z poszukiwaniami innych artystów, których twórczość mieściła się ramach sztuki konceptualnej. Pejzaż intelektualny lat 60. sprzyjał ukształtowaniu się programu artysty. W całym kraju rozpowszechniły się galerie o postępowych tematach wystaw, a także inne miejsca, gdzie zacięcie dyskutowano o problemach nowej sztuki, której charakterystyczną cechą miało być tworzenie jej teoretycznych, konceptualnych podstaw. W zmiennym świecie niepewnych, relatywizowanych wartości matematyka stanowiła dla Winiarskiego ostoję jego sztuki, racjonalną metodę opisu rzeczywistości. Jednak mimo znaczącej roli przypadku, aleatoryki, próby są także zapisem indywidualnego przesłania artysty, jego rozważań na temat znaczenia zbiegu okoliczności, odwiecznego pytania o determinizm i indeterminizm w życiu człowieka. We wszystkich swoich założeniach artystycznych, także konstrukcjach rzeźbiarskich realizowanych w przestrzeni miejskiej, Winiarski kierował się tymi samymi ideami, które zapoczątkowały cykl prób wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych w 1965. Dopiero w latach 80. - jak sam przyznał - wzbogacił swoją twórczość o pewien ładunek emocjonalny. Nigdy jednak nie zrezygnował z metody, która stanowiła wyjątkową w sztuce polskiej syntezę ścisłego programu i przypadku.

29

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

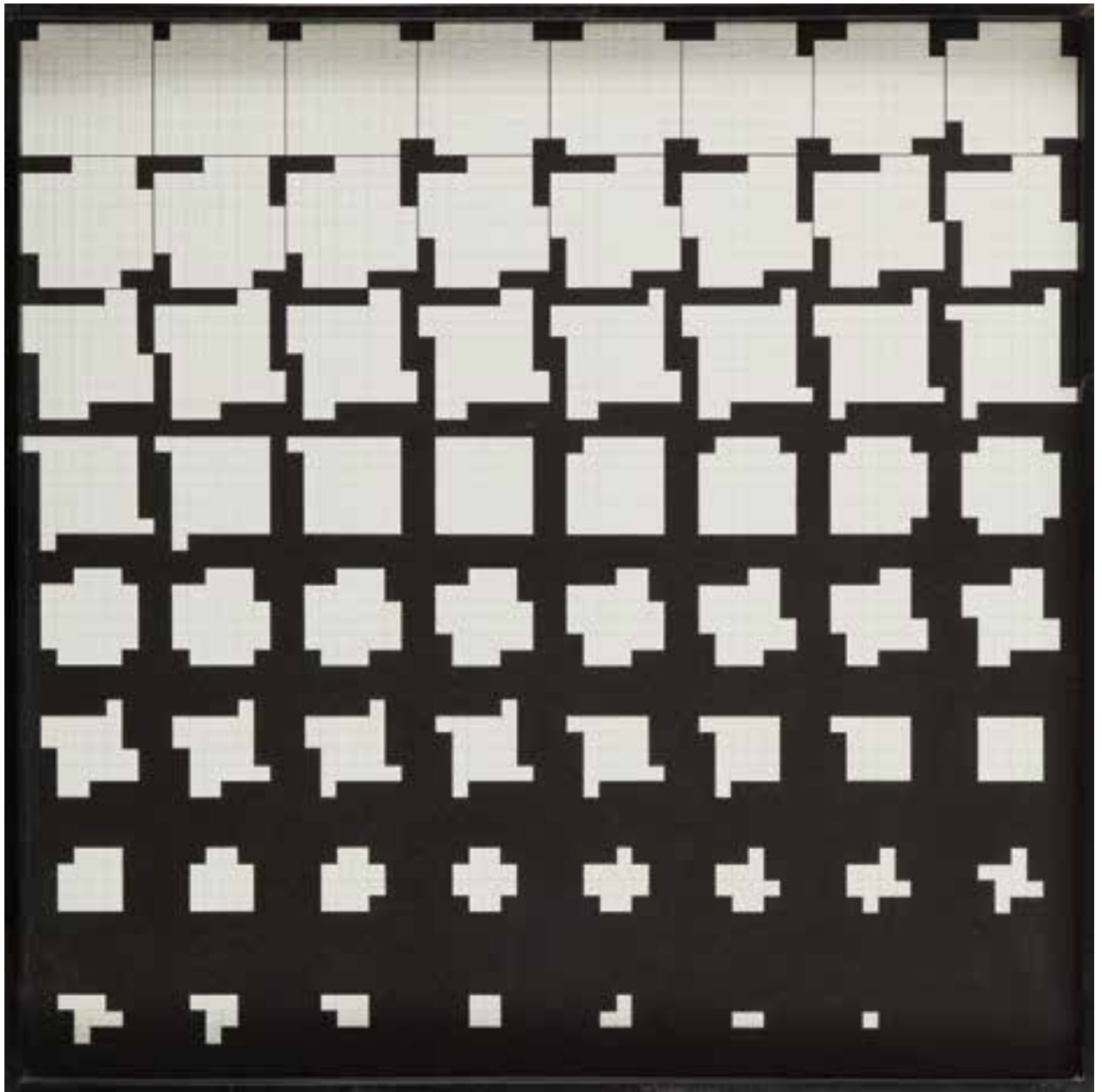
Przypadek w grze 8 x 8, 1979 r.

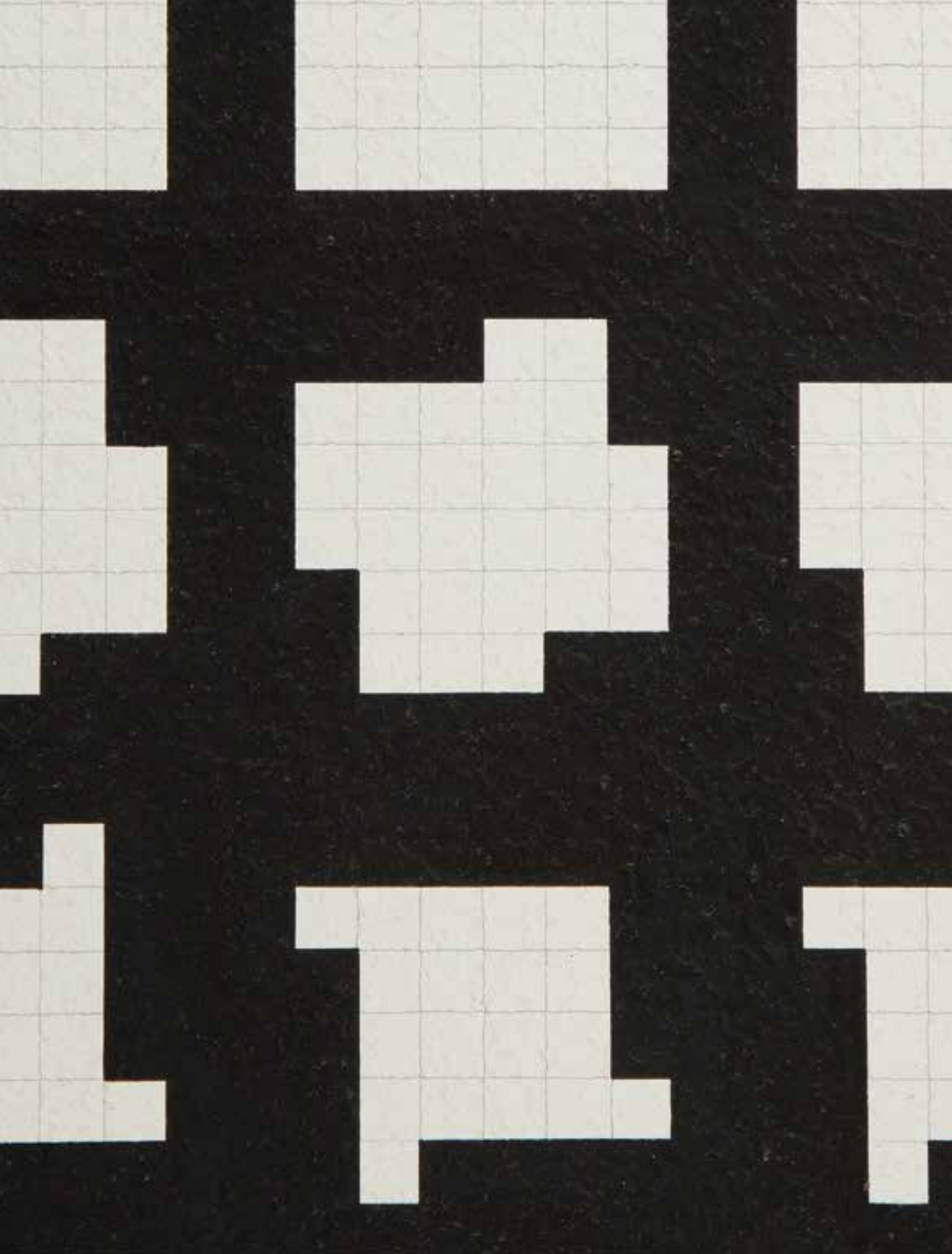
olej/plótno, 63,5 x 63,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'game 8 x 8 winiarski 79'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000





„Jak z perspektywy lat widzisz istotę swojej twórczości w odniesieniu do trzech kierunków, które w Polsce odegrały i nadal odgrywają bardzo ważną rolę? Mianowicie do konstrukttywizmu i tego wszystkiego, co nazywamy w odniesieniu do niego neo- lub post-, a także do minimal-artu i konceptualizmu, szalenie inspirującego jako ruch intelektualny. Czy to, co uprawiasz, jest Twoim zdaniem autonomiczne, czy też ma konkretne odniesienie i przyporządkowanie?

Od samego początku wiedziałem, że to, co robię, nie jest konstrukttywizmem, choć zawsze było dla mnie sympatyczne odczuwanie faktu istnienia za moimi plecami okresu konstruktivistycznej awangardy. Niewątpliwie dobrze jest czuć konstrukttywizm za plecami, natomiast niedobrze jest być z nim jeszcze dzisiaj. Kiedy to ma miejsce, tworzy się jakieś nieporozumienie. Tak jest zresztą zawsze, gdy współcześni artyści chcą powtarzać reguły historycznej gry. Ja to nazywam produkowaniem konserw z konstrukttywizmu. Jeśli serce i mózg potraktujemy jako rodzaj opozycji w organizmie, to sytuację można metaforycznie tak przedstawić: konstrukttywista posługuje się sercem - tak konstruuje, bo tak czuje - natomiast tacy artyści jak ja powiadają - tak konstruuje, bo tak kalkuluję.

Na taką postawę musiały niewątpliwie wywrzeć wpływ odbywane równoległe z artystycznymi studia techniczne.

Kiedy zaczynałem przygodę ze sztuką, nie znalazłem innych artystów, którzy zajmowaliby się podobnymi problemami, za to na terenie teorii informacji zetknąłem się z działaniami strukturyzującymi obraz, choć były one, rzecz jasna, podejmowane dla zupełnie innych celów.

Dlaczego jednak mózg stał się głównym motorem działania artystów Tobie podobnych?

Posłużyć się słowami Richarda Paula Lohse, który powiedział, że wybraliśmy ten rodzaj postępowania w sztuce po to, by być wolnymi od wszelkich podejrzeń o mistyfikację. Lohse, Max Bill oraz wielu innych artystów konstruujących, w tym także ci, którzy wywodzili się z Bauhausu, ale i niektórzy twórcy z mojej generacji pozostawali pod przemożnym wpływem mitu cywilizacyjnego. Wydawało się nam, że rozwój nauki i techniki zbawi świat. Uważaliśmy więc, że artyści winni przestać mistyfikować i ujawniać swoje skryte uczucia, tylko zabrać się do roboty i współtworzyć współczesną cywilizację.

Innymi słowy, za jedyną sensowną drogę w sztuce uważaliście zobjektywizowaną kreację, podbudowaną racjonalizmem jako idea przewodnią oraz postawą naukową.

Przede wszystkim spojrzeliśmy nowym okiem na obraz. A obraz, który jest płaszczyzną płótna, kwadratem lub prostokątem, ma swoje prawa. Nim zacznie się na owej płaszczyźnie malować czy mistyfikować, ona sama może stać się powodem do pewnych przemyśleń i działań, jeśli nie stricte artystycznych, to takich, które można lokować pomiędzy sztuką a działaniem mentalnym, o ile sztukę uważać będziemy za coś wybiegającego poza te działania. Oczywiście nie wyobrażaliśmy sobie, że przerobimy sztukę na naukę. Chcieliśmy jedynie odkryć na terenie sztuki ten rodzaj doświadczeń, który może wędrować równoległe z doświadczeniem naukowym i filozoficznym. Inspirujące stały się dla nas poglądy Maxa Bense, poszukującego takiego języka i wyrazu filozofii, który odpowiadałby teorii informacji oraz podobnym zabiegom mentalnym na terenie sztuki.

A co było dla Ciebie osobistą motywacją do wybrania takiej właśnie drogi?

Świadomość konieczności. Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego, jeśli zaproponuję analityczną i formalną postawę wobec jej przedmiotu. Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywą były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki. Takim procesem obiektywnym może być zwyczajne odliczanie. 1, 2, 3, 4, 5, ale także 1, 3, 5, 7 lub 2, 4, 6. Spróbuj wyobrazić sobie, jak wiele kombinacji może powstać na terenie samego liczenia i jak wiele doświadczeń można przeprowadzić, opierając się jedynie na tym - w końcu obiektywnym wobec sztuki, wobec widzimisię, wobec humoru, wobec nostalgii, wobec behavioru, wobec wrażliwości - procesie. Jednak, gdy się weźmie liczenie proste, takie jak 1, 2, 3, 4, 5, dochodzi się do przekonania, że ilość doświadczeń z nim związanych będzie wprawdzie znaczna, ale jednak skończona. Tymczasem świat pojmujemy i odczuwamy jako rzeczywistość nieskończoną”.



30

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Fala", 2001 r.

olej/plótno, 100 x 160 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 2001'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 2001 | „FALA”'

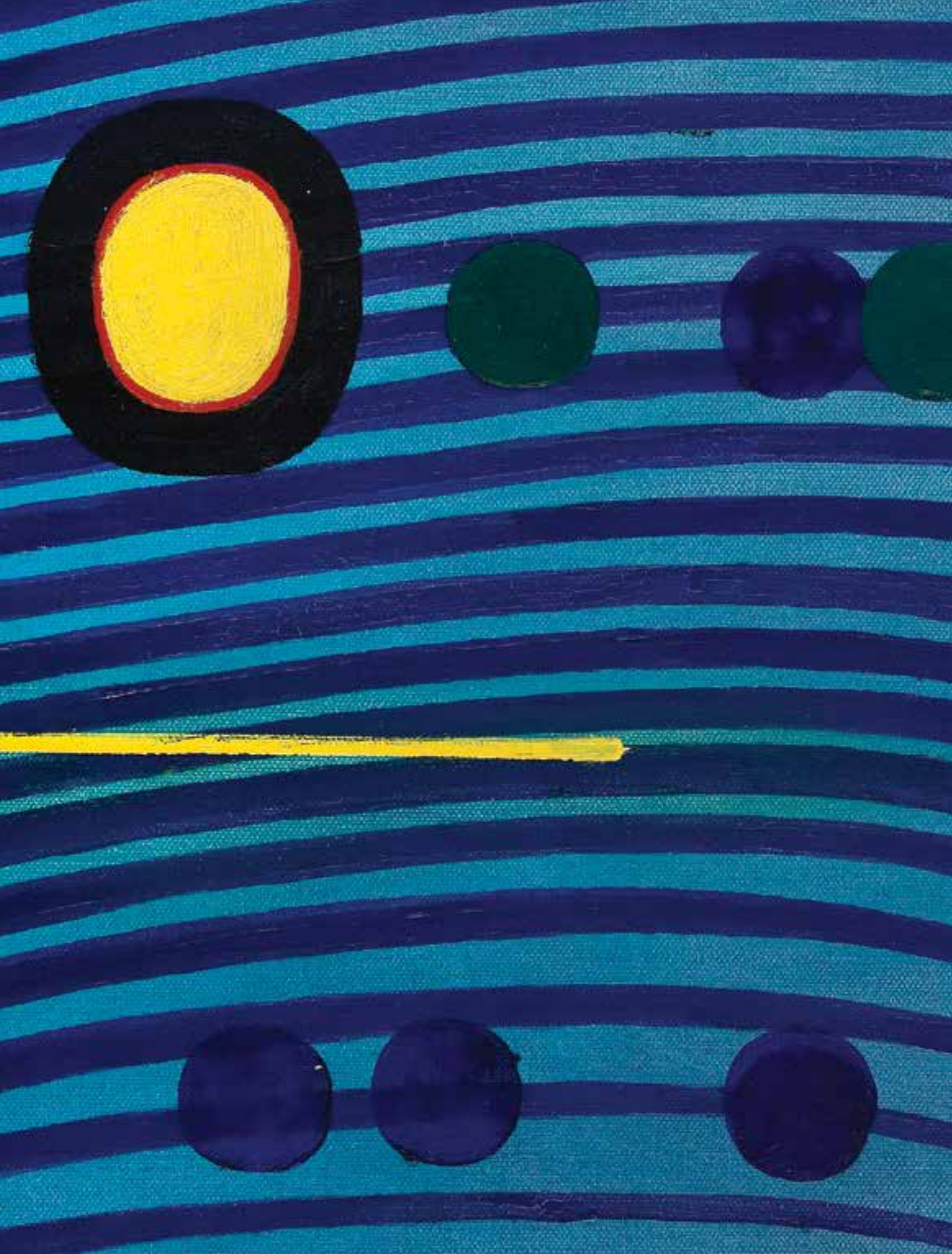
cena wywoławcza: 95 000 zł

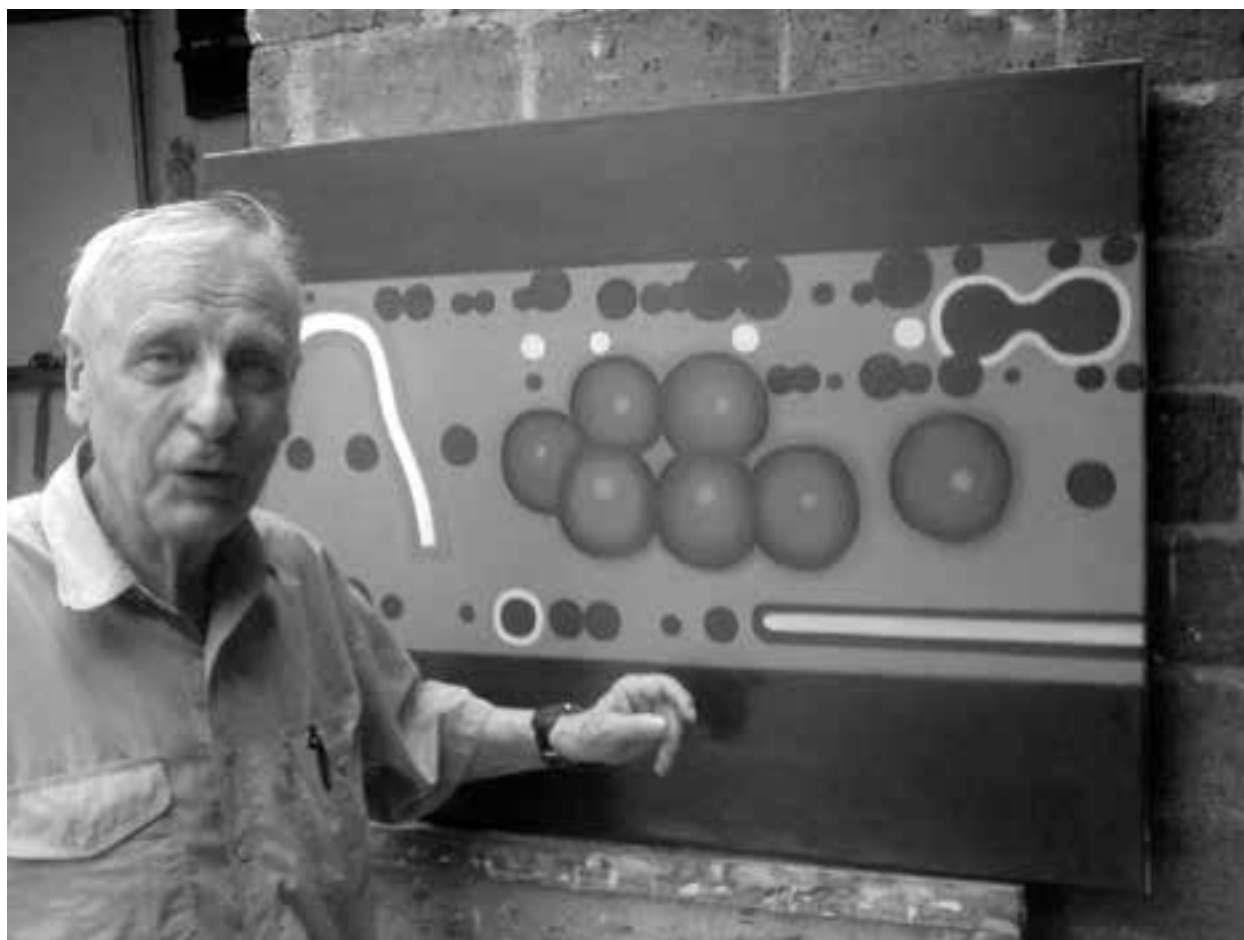
estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa







Jan Tarasin w pracowni, fot. Marek Pietkiewicz

„Dzisiejszy humanista, nie chcąc zamknąć się w ograniczonym kręgu 'ludzkiego wymiaru', musi wyruszyć na tę niebezpieczną wyprawę wyobraźni. Musi odnaleźć się w tym rzeczywistym, niestabilnym i aktywnym systemie, gdyż sam do niego należy”.

JAN TARASIN

Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty - Tarasin zrealizował ją w momencie świadomego dopracowania języka form plastycznych. Charakterystyczne dla jego twórczości motywy: ideogramowy charakter znaków, pionowy dukt zapisu, swoiste „zawieszenie” ich w nieskończonej przestrzeni nawiązują zarówno do duchowości Wschodu, jak i do poetyki matematycznych ciągów. Styl artysty ewoluował przez lata, zachowując jednak reprezentatywną dla jego twórczości systematyczność układów form, redukcjonizm i miarową powtarzalność. W połowie lat 90. Jan Tarasin zaczął operować zbliżonym kadrem, twórczo adaptując zaobserwowany przez siebie niewielki fragment rzeczywistości. W ostatnich latach życia malarza jego prace zaczęły przywoływać skojarzenia z op-artem - rozwibrowane tła tworzyły iluzję pulsowania przestrzeni płótna. Magdalena Sołtys pisała o nich następująco: „Całe dorosłe życie Tarasin kontynuował poszukiwania istoty rzeczy w obrębie możliwości malarstwa. Znamienne dla niego zjawisko otwarcia doznać w późniejszym okresie z równą siłą, jak to było na początku jego artystycznej drogi. Obrazy z ostatniego okresu życia

artysty są kwintesencją świeżości jego oglądu świata. Wypróbował tysiące komplikacji, meandrował, wariantował (...), by ostatecznie namalować obrazy wcale nie inne niż wcześniej, ale szczególnie profilowane. Otóż są sformułowane na najwyższym stopniu ogólności. Uniformizację znaku, jego standaryzację sprowadził do czystej idei uniwersalizacji. Przy czym nie ma tu już uderzającej charakterystyki zapisu. Nie narzuca się potencjalność przedmiotowa, galopująca skojarzeniowość. Wieloznaczność zredukowanej formy zastąpiła dosłowność podstawowego kształtu. W przestrzeniach ostatnich obrazów jest mniej mozaikowo, mniej w nich konstelacji, systematyzacji chaosu, gry planu z przypadkiem. Jest także mniej semantycznie, bo wszystko już zostało po wielokroć zakodowane i dekodowane. (...) Te obrazy urzekają lekkością, czystością wyrazu i kompozycji, swobodą z braku jakichkolwiek zobowiązań, pełną bezpośredniością przekazu. Przenikający jest totalny spokój. To z jednej strony rozbiór na czynniki pierwsze własnego Ja artystycznego - elementarz samego siebie. Z drugiej - ostateczność, ostateczne otwarcie” (źródło: www.tarasin.pl).

JAN TARASIN (1926 - 2009)

Brzeg, 1962 r.

olej/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany l.d.: 'J. Tarasin'

na odwrociu papierowa nalepka z odręcznym opisem pracy oraz papierowa nalepka wywozowa z Desy z opisem pracy

cena wywoławcza: 110 000 zł

estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- Galerie Pinken, Giessenburg
- kolekcja prywatna, Holandia (od 1962)
- dom aukcyjny Christie's, Amsterdam, 1.06.2011

„Horyzont - najbardziej żyte z nami i nieustannie towarzyszące nam od chwili narodzin pojęcie. Jesteśmy z nim tak nierozdzielnie zrośnięci, że nie zauważamy jego stałej obecności w naszej wyobraźni, w odruchach, w wielu warstwach naszej świadomości. Istnieje 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, HORYZONT, [w:] JAN TARASIN. OTWARCIE: TEKSTY I GRAFIKI Z ZESZYTÓW AUTORA 1974-1981, AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE, ZESZYTY NAUKOWE, Z. 2/13, s. NLB.

W drugiej połowie lat 50. przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić swoje podobieństwo do pierwowzorów, pozbywając się powierzchniowych skojarzeń i nabierając nowych, własnych cech. Nastąpiło wyraźne odprzedmiotowanie i uabstrakcyjnienie kształtów na płótnach. Pojawiły się układy elementów, które artysta nazywał po prostu „przedmiotami” i zaczął umieszczać je w umownie pojmowanej, aluzyjnej przestrzeni.

W 1962 roku artysta wyjechał na kilkumiesięczne stypendium do Chin i Wietnamu. Zwiedzał Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Wyjazd bardzo wpłynął na sposób rozumienia przestrzeni w obrazie przez twórcę. Po raz pierwszy pojawiła się wyrazista, odcinająca całość linia symbolicznie rozumianej granicy - horyzontu czy tytułowego brzegu - która otwierała jego abstrakcyjne kompozycje na nowe konteksty i interpretacje. Motyw dwóch odciętych od siebie plam kolorystycznych z wplecionymi w nich pozornie przypadkowymi

układami przedmiotów odwołuje się do wschodniej, medytacyjnej estetyki. Seria „Brzegów” była więc wynikiem artystycznej podróży twórcy do Azji. Bogusław Deptuła pisał: „(...) Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat - który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan - porządkował swoimi obrazami, wprowadzając w nich własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty - w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'" (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, źródło: www.dwutygodnik.com).



32

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"Obraz CXLVI", 1963 r.

olej/plótno, 109,2 x 76,2 cm

sygnowany p.d.: 's. gierowski' oraz opisany i datowany na odwrociu:

'S. GIEROWSKI | Obraz CXLVI | WARSZAWA | 1963'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 200 000 - 350 000

OPINIE:

Dołączony certyfikat odautorski.

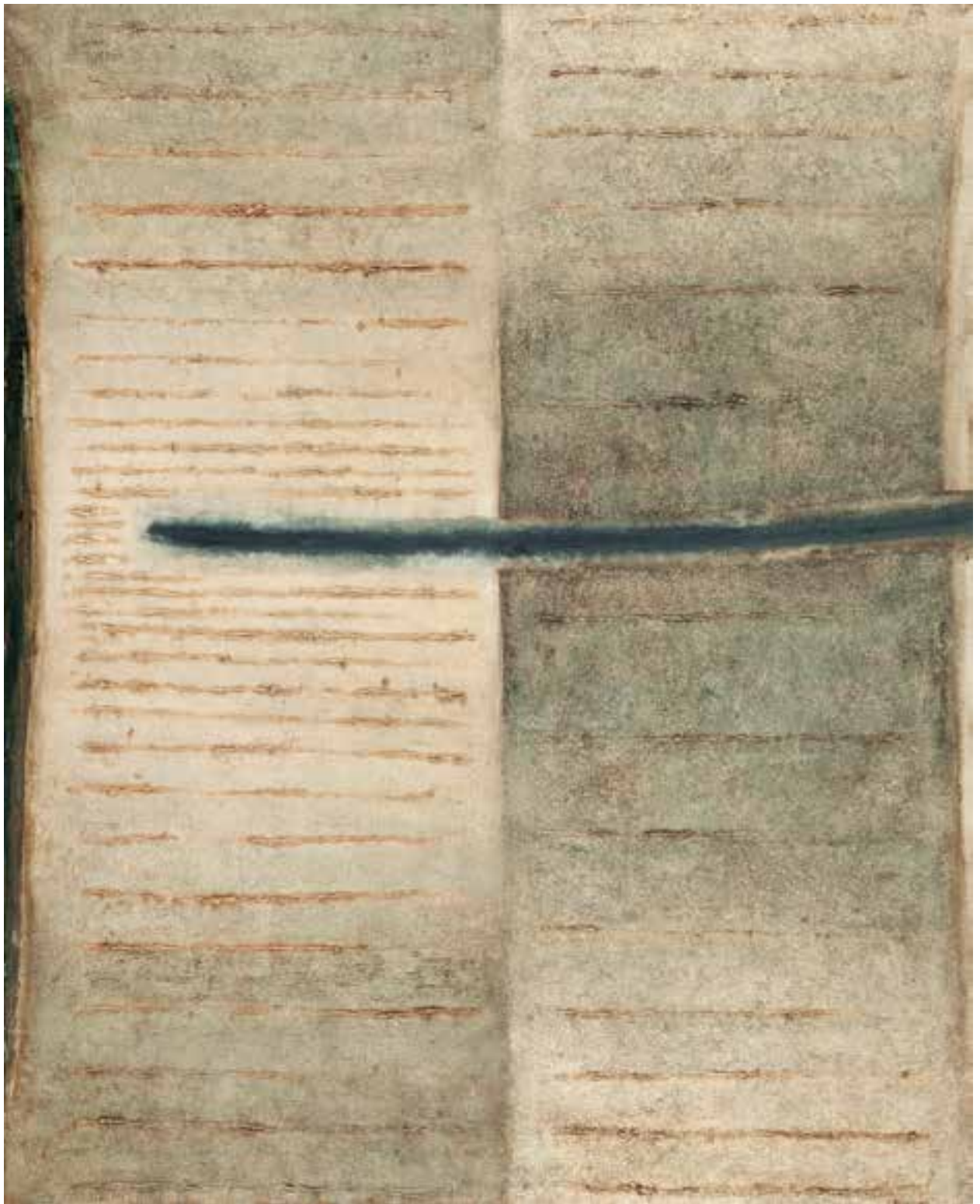
WYSTAWIANY:

- Galerie La Cloche, Paryż, 1965

„Stefan Gierowski określił charakter i kierunek swojego malarstwa w latach 1955-56. Stało się to nieomal od razu, bez wyraźnych zapowiedzi i bez dłuższej, bardziej skomplikowanej ewolucji. Po prostu po kilku wcześniejszych pracach, które nie tak dawno zwróciły na siebie uwagę jasnością porządkowania zgeometryzowanej formy, świeżością i soczystością koloru, pogodnym, pełnym niefrasobliwej życzliwości dla świata nastrojem przedmiotowych aluzji - pojawiły się pierwsze jego 'Obrazy'. Uderzała w nich pewność zajętej pozycji, czystość i konsekwencja przeprowadzenia malarskiego zamiaru, umiar i delikatność w traktowaniu malarskiego tworzywa. Nieobecność w tych 'Obrazach' jakiegokolwiek przedmiotowego świata (bowiem łagodnych smug koloru, lokalnych rozjaśnień powierzchni, fakturowych obrzeżeń, a nawet grubo nakładanych 'szwów', po których w późniejszych rozwiązaniach pozostały zaledwie ślady - nie można było w żadnym wypadku traktować w wyodrębniony, przedmiotowy sposób, nawet w sensie abstrakcyjnego 'motywu') - nie była w tym malarstwie niczym

szczególnym. Odczuwało się ją jako stan naturalny, właściwy i oczywisty. Gierowski stopniowo wygaszał początkową ostrość barw, zastępując je łagodnym mżeniem całej powierzchni płótna. Smugi farby przekształcały się w zaledwie dostrzegalne osady, rozjaśnienia zaczęły się zbliżać do prostokątnych granic całości. Zwrócono uwagę, że w malarstwie polskim raz już pojawiła się tendencja analogiczna - w 'unizmie' Władysława Strzemińskiego. Jest to analogia jednak czysto zewnętrzna. Założeniem unizmu była absolutna jedność optyczna całej powierzchni, jednorodne wypełnienie jej izomorficzną fakturą, zniesienie kontrastu jako formalnej racji obrazu. Unizm Strzemińskiego był zwrócony przeciw tradycyjnemu pojmowaniu formy i funkcji malarstwa, prowadził, względnie miał prowadzić do likwidacji jego autonomicznego znaczenia. Gierowski przeprowadza swoją zasadę unizmu nie przeciw, ale za malarstwem. Wykazuje, że zachowuje ono swoje specyficzne znaczenie nawet wtedy, gdy jest samym tylko znikaniem”.

MIECZYSLAW PORĘBSKI, POZEGNANIE Z KRYTYKĄ, KRAKÓW 1966, s. 69





W 1957 roku Gierowski wyjechał na miesięczne stypendium do Paryża. Odkrył tam, podobnie jak kilka lat wcześniej Tadeusz Kantor, malarstwo w typie informel, z którym bardzo krótko eksperymentował. Prace w jego dorobku, które określić można mianem malarstwa informel, to pierwsze obrazy w powstającej od 1957 roku serii płócien oznaczonych jedynie rzymskimi liczbami. Wkrótce jednak artysta skupił się ostatecznie na tworzeniu monochromatycznych płócien (szare, brązowe, bordowe) o jedynie lekko rozwibrowanej fakturze. Na lico obrazu Gierowski nakładał często reliefowe linie i układy nazwane przez Zbigniewa Taranienki „znakami”. Ich obecność artysta wyjaśnia, mówiąc, że powstały z powodu chęci naruszenia przestrzeni. Z czasem zastąpił je świetlnymi formami, jasną plamą czy zagęszczeniem faktury. Interesującym problemem jest „kolorystyczny” rodowód sztuki Gierowskiego. Piotr Majewski pisał: „Charakterystyczną postawę odnajdziemy w tym czasie [tj. w połowie lat 50.] u Stefana Gierowskiego, który jako jeden z pierwszych stworzył abstrakcje o rozbudowanej tkance impasta, mając na celu podkreślenie fizycznego statusu obrazu. Z jednej strony uczeń kolorystów, z drugiej - malarz nowoczesny, od początku swojego 'romansu z nowoczesnością' poszukiwał punktów wspólnych dla obu nurtów malarstwa. Wnikając głębiej w relacje artystyczne i motywacje twórcze Gierowskiego z okresu, kiedy określał on charakter twórczości, a więc pierwszych lat 'odwilży', znajdziemy postawę artysty powściągliwego wobec radykalnej wersji 'nowoczesności', niemal konserwatywnego w swoich zapatrywaniach. Pomimo związków z Galerią Krzywe Koło i ścisłej współpracy z Marianem Boguszem stał on na pozycji przeciwległej wobec radykalizmu głównego animatora warszawskiej galerii. Jeśli porównamy obu artystów, jasne stanie się wyraziste rozróżnienie dwóch skrajnych postaw 'nowoczesności'” (Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006, s. 87). Majewski, mówiąc o dychotomicznej relacji między formułą sztuki Gierowskiego a Bogusza zwraca uwagę na wspólną obu instytucję - galerię Krzywe Koło. Gierowski związał się z nią w 1957 roku i bardzo szybko zaproponowano mu wystawę indywidualną. Pracował nad nią właśnie z Boguszem. Z czasem ta współpraca przekształciła się w koncepcję ważnego cyklu „Konfrontacje”, który prezentowany był etapami przez cały 1960 rok. Okres współpracy Gierowskiego z galerią przypada notabene na jej najbardziej burzliwe lata. Współpraca owa zaowocowała kilkoma innymi wystawami. Z indywidualnych najważniejsza jest niewątpliwie pierwsza wystawa artysty w Galerie La Cloche w 1961 roku w Paryżu. Ze zbiorowych wymienić należy I Biennale Młodych z 1959 roku (to, na którym Grand Prix dostał Jan Lebenstein) oraz V Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo w tym samym roku.

Po roku 1960 w płótnach Gierowskiego do głosu dochodzi geometria. W obrazach pojawiają się liniowe podziały określające strukturę i dynamikę płócien, tworzące iluzję przestrzeni. Prace z tego okresu przedstawiają dynamiczne wizje przestrzeni wewnętrznej obrazu budowane rytmem linii prostych, kolistych lub nakładających się na siebie walorowych gradacji kolorystycznych. W liniach na obrazach Gierowskiego dostrzega się często odniesienia do fizyki, interpretowane bywają jako transpozycja wykresów fizycznych czy wizerunki fal uderzeniowych. Charakterystyczny układ kompozycyjny stanowi szeroka linia wprowadzona w obręb kompozycji, ingerująca i podporządkowująca sobie pozostałe elementy. Linia ta jest jak silny promień światła, powodujący załamania i reakcje w powierzchni, na którą pada. Trafnie opisał to zjawisko Janusz Zagrodzki, podając przy tym ciekawą interpretację przestrzeni w obrazach Gierowskiego: „Linie światła, uderzając w płaszczyzny koloru, przenikają do nich, tworząc zaburzenia lub zmarszczenia materii malarskiej. Fale powstające wokół poruszających się z ogromną szybkością, wyodrębnionych światłem form przenoszą się poza określoną krawędzią powierzchni płótna. Przestrzeń obrazów nie ogranicza się więc do dwuwymiarowej płaszczyzny, pozostaje otwarta, ponadczasowa, nieokreślona, a zarazem skupiona wokół dynamicznych plotów linii i barw. Jej rolę można porównać do sceny, której rangę określają zdarzenia formalno-kolorystyczne, ich waga i znaczenie wzmagają się wraz z możliwością odczytywania wyrazu przepływającego przez nią zapisu uniwersalnego życia. To zagadnienie przestrzeni otaczającej obraz, rozszerzenie jej, przekraczanie kolejnych ograniczeń, staje się cechą większości dzieł artysty” (Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski i Krzywe Koło, [w:] Gierowski i Krzywe Koło, katalog wystawy indywidualnej w Muzeum Sztuki w Łodzi, [red.] M. Bauer, A. Bauer, Łódź, 2003, s. 76). Tak natomiast wypowiadał się na temat linii w swoich obrazach artysta: „Intrygowała mnie szczególnie jej ukryta dynamika i dwuznaczność, jest bowiem równocześnie konkretnym, geometrycznym, fizycznym zbiorem punktów i symbolem metafizycznego dążenia, jest na płótnie zaburzeniem stabilnej przestrzeni, podziałem, śladem punktu w ruchu, znakiem przebiegającej fali albo i światła, ucieczką i dążeniem, słabym odbiciem tego, czego nie można zobaczyć, tak jakby sens linii (mojej) był zawieszony między wykresem a metafizyczną nieskończonością” (Stefan Gierowski, [w:] Gierowski - linia - dążenie, katalog wystawy indywidualnej w Andzelm Gallery, Lublin 2005, s. 3).

W latach 70. Gierowski porządkuje kompozycje płótna już niemal wyłącznie barwnymi gradacjami, początkowo stosując pointyizm, a później przeciwstawiając sobie duże płaszczyzny o odmiennych tonacjach, wartość prymarną przyznając przede wszystkim kolorowi.

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"Obraz DCX", 1990 r.

olej/plótno, 130 × 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski | Ob DCX | WARSZAWA 1990'

na odwrociu papierowa nalepka inwentaryzacyjna oraz nalepka aukcyjna z domu aukcyjnego Agra-art

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 130 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa 19.06.2005 r.

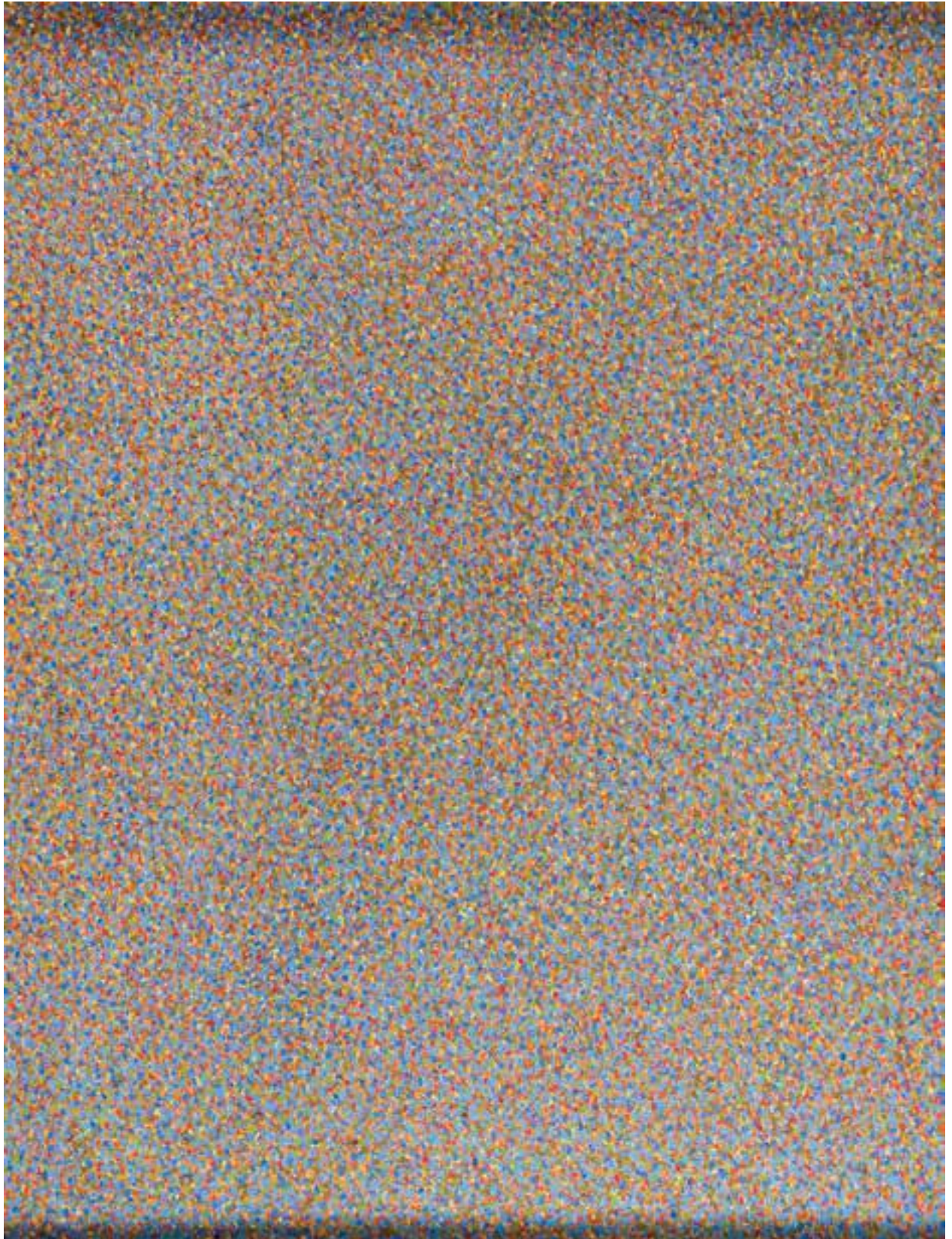
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Nierzęsto pojawia się artysta o tak absolutnym 'słuchu' malarskim, tak wrażliwy i wyczulony na wszelkie niuansy koloru - jak Stefan Gierowski. Nie będzie chyba przesadą, jeśli określe go jako ostatniego z rzędu naszych wielkich kolorystów - chociaż twórczości swej nie wiązał nigdy bezpośrednio z tym kierunkiem, grawitując stale w stronę sztuki intelektualnej.

Wszystkie prace Gierowskiego, z wyjątkiem najwcześniejszych, noszą te same nazwy: Obrazy. W spisach katalogowych poszczególne tytuły różnią się tylko numeracją. A więc niezwykle konsekwentna stawka na obraz, na rozmalowaną powierzchnię płótna - więcej nawet: stawka na samą farbę olejną i fakturę. Unikając świadomie bliższych określeń treściowych daje artysta tym samym do zrozumienia, iż pragnie przemawiać tylko samym malarstwem. Samym kolorem i światłem. Wszelkie dodatkowe skojarzenia są już tylko sprawą osobistej wrażliwości i własnej interpretacji odbiorcy; nie leżą natomiast w intencjach artysty.

Całą swą dwudziestoletnią twórczością udowodnił Gierowski, iż dawne pojęcie 'pikturalizmu', wywodzące się z estetyki

impresjonistycznej - a więc należące już do zamkniętej epoki historycznej - przepoić można nowymi treściami. W dobie 'sztuki pojęciowej', w okresie wyraźnej technicyzacji plastyki z jednej strony, z drugiej zaś jej teatralizacji i widowiskowości - stanowisko to zasługuje na szczególnie szacunek. Malarstwo Gierowskiego jest przede wszystkim sztuką przestrzeni. Czasem przestrzeń określają mgławice bieli, czerwieni, oranży czy błękitów. Czasem dynamizują ją smugi jasnego koloru kładzione w centralnej partii obrazu i kontrastujące z ciemnymi tonami tła (Obraz CLV, 1964). Niekiedy przestrzeń rozciąga się daleko poza granice blejtramu dzięki akcentom kolorystycznym położonym na samym skraju płótna. Zwiłokrotniając w ten sposób skalę obrazu, stwarza Gierowski równocześnie iluzję monumentalizmu. Jest to ten sam rodzaj monumentalizmu, jaki dostrzegamy w niemal abstrakcyjnych pejzażach Seurata z Gravelines i jego dziełach marynistycznych z Grandcamp - monumentalizmu syntetycznego, pokazującego harmonijny, racjonalny i uporządkowany obraz świata".



34

ROMAN OPAŁKA (1931 - 2011)

"Tau", z cyklu "Alfabet grecki", 1965 r.

olej/plótno, 130,8 x 81,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65 Tau'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 140 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

- Roman Opałka, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, kwiecień 1966

LITERATURA:

- Roman Opałka, katalog wystawy indywidualnej w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, poz. kat. 28, s.nlb.

- Porównaj: Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, il. 15

„Myślę tak, jak człowiek myśli spacerując. Nie biegnąc, tylko spacerując, podkreślam. Idę spokojnie, mam głęboki oddech podczas mojego długiego spaceru. Ten spacer jest rzeczywiście spacerem długodystansowca, który przeżywa to, co robi i w związku z tym emocjonalność tego działania nakierowana jest do świata z jednej strony, a z drugiej do struktury dzieła, która się ciągnie i potęguje, wzmacnia poprzez ciągłe dodawanie nowej energii”.





Roman Opalka, fot. Sławomir Boss

W roku 1965 Roman Opalka stawia pierwszą cyfrę na płótnie, podejmując tym samym radykalną decyzję o zerwaniu z rozwijaną dotychczas w swoim malarstwie problematyką. Od tej pory podporządkowuje swoją twórczość wyłącznie cyklowi obrazów liczonych, z którego dziś niewątpliwie jest najbardziej znany. Decyzja ta budzi tym większe uznanie, iż w tym czasie był artystą cenionym przez krytykę, któremu rodzime środowisko wieszczyło międzynarodową karierę. Opalka zdecydował się obrać nową drogę, a bezkompromisowość cechująca jego artystyczną postawę od samego początku doprowadziła go do zasłużonej, światowej sławy. W 1965 roku Opalka ma już za sobą około dziesięcioletni okres dojrzałej twórczości, jednak pierwsza ważna wystawa indywidualna odbywa się rok później w warszawskim Domu Plastyka. Na zaprojektowanej przez Mariana Bogusza ekspozycji prezentowane są płótna z cyklu „Fonematów” oraz piętnaście obrazów reprezentujących litery greckiego alfabetu. Opalka pokazuje prace niezwykle hermetyczne, ascetyczne w swojej formie, reinterpretujące w oryginalny sposób z jednej strony doświadczenia malarstwa materii, z drugiej stanowiące transpozycję szczególnej wrażliwości na kolorystyczne i fakturowe niuanse. Bożena Kowalska pisze jednak: „Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu 'alfabetowego' nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną - decydowały o różnorodności i swoistym, dyskretnym bogactwie tych obrazów. 'Fugi na jedno narzędzie' były nową, szczególną i własną Opalki formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tapiasa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz 'śladu katastrofy' lub niosło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną, bądź wekslowało - wbrew hasłom programowego antyestetyzmu - ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub imaginowanej. Opalka w obrazach z cyklu 'alfabetu greckiego' posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów” (Bożena Kowalska, Roman Opalka, Kraków 1976, s. 8-28).

Wspomnianą hermetyczność i antykomunikatywność płócien podkreślała natomiast we wstępie do warszawskiej wystawy Władysława Jaworska: „Gdy siedem lat temu poznałam Romana Opalkę, przyrzekłam mu, że na wypadek jego własnej wystawy napiszę mu kilka słów do katalogu. Ofiarne urządzał wtedy wystawę swemu przyjacielowi, boliwijskiemu rzeźbiarzowi - Terrazas. Sam był niedawno po studiach, zapowiadał się dopiero jako malarz. Od tej pory wprawdzie nie widzieliśmy się, ale od czasu do czasu jakiś interesujący plakat w mieście (zawsze odczytuję autora plakatu) czy wiadomość o takiej czy innej nagrodzie upewniały mnie, że Opalka jest, że działa. Aż oto przyszła chwila 'tej' wystawy. Pierwszej własnej wystawy i to nie byle gdzie, bo w nowym 'Domu Plastyka'. Opalka pamiętał o pakcie i zgłosił się po owe słów kilkoro.

Gdy przyszedłam do pracowni, zastałam już nie studenta, którego głowa szumi od pomysłów, ale na razie urzędnika innych - lecz poważnego, dojrzałego artystę. Powoli i w skupieniu pokazywał mi swoje obrazy, rysunki, grafikę. Obraz po obrazie, plansza po planszy. A mnie wydawało się, że w ciągu paru godzin odbywam z nim całą długą drogę tych trudnych lat wejścia artysty w życie.

I muszę powiedzieć, że byłam przejęta. Przejęta dziełem i człowiekiem.

Żyjemy w epoce reklam, neonów, audiowizji, w epoce, która się spieszy i co tu ukrywać - nie gardzi pospieszną, tanią łatwizną. A Opalka?

Jakby na przekór epoce, której jest przeciw synem (jak to się teraz mówi - produktem), pracuje w jakiejś nieuchwytej ciszy, powadze, spokoju. Jakąż żelazną, wewnętrzną dyscypliną płaci za ten psychiczny luksus?

Zainteresowało mnie, co było punktem wyjścia jego wizji. Skąd wziął tę formę podstawową, która go tak zafascynowała, że ją w różnych metamorfozach i z taką pasją powtarza. I wydaje mi się, że ją zobaczyłam. Zobaczyłam przypadkowo w pochodzącym sprzed kilku lat pięknym cyklu graficznym 'Żagle na morzu'.

Mniej czy więcej aluzyjne w kierunku rzeczywistości formy rozpiętego żagla Opalka z czasem zdynamizuje w dźwięcznych, prawie muzycznych zapachach swoich 'Fonematów', to znów ujarzmi aż prawie do unicestwienia w 'Greckich literach' - Alfa, Beta, Gamma, Delta... Ołbrzymie monochromatyczne kompozycje (przeważnie w ugrach), obrazy-drzwi, żeby nie rzec antyobrazy, są wyrazem takiej ascezy środków, że wykluczają jakąkolwiek chęć podobania się czy nawet porozumiewania się. Czyżby artysta chciał zamknąć aż na tyle 'drzwi' od świata, żeby w tej swojej ciszy i izolacji dochodzić jak czarnoksiężnik do istoty tworzywa, do pramaterii? Bo chyba materia jest jego największą pasją. Tkanka drzewa, osnowa płótna, a nawet konsystencja metalu. Chce wszystko odkryć sam, rozłożyć na czynniki pierwsze i dopiero wszystko zacząć. To jego prawo, prawo młodości. Sądzę, że do portu, nawet na tak pięknych żaglach, ma jeszcze daleko, ale z jakim doświadczeniem, z jakim imponującym bagażem wyruszył już w świat sztuki...” (Władysława Jaworska, wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Romana Opalki w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, s. nlb).

Z perspektywy czasu wiemy, że powstałe w tym okresie obrazy, mimo swej dojrzałej formy i koncepcji były jednym z etapów w dojrzewaniu do radykalnej wizji obrazów liczonych. Jak pisze Paweł Sosnowski: „Dla krytyki były to skrócone dzieła warte komentarza i eksponowania na wystawie, dla Romana Opalki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekceważył, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza” (Paweł Sosnowski, Roman Opalka, katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. 6).



35

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Kompozycja kół XXII - syntetyczna", 1963 r.

olej/plótno, 150 x 111 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'XXII | 1963 | JAN | BER | DYSZ | AK'
na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 140 000

„Wydaje się, (...) że osobliwością malarstwa J. Berdyszaka jest to, iż rzeczywistość przedstawiona w jego obrazach ma charakter mnogościowy, że zawiera ona obiekty z hierarchii mnogościowej. (...) Koła z malowidła są nadal, rzecz jasna, indywidualami, ale nie oznaczają już one indywidualów, a zbiory. Nie oznaczają więc przedmiotów konkretnych, jakie napotykamy w codziennym doświadczeniu, lecz zbiory, do których przedmioty te należą, oznaczają więc one przedmioty abstrakcyjne. Koło nie oznacza zatem np. jakiegoś konkretnego przedmiotu kulistego, jaki artysta chciał

przedstawić na płótnie, lecz 'kulistość jako taką', to znaczy - własność kulistości, to znaczy - zbiór przedmiotów kolistych. Świat przedstawiony zmienia, by tak rzec, swój status ontologiczny - z 'indywiduum złożonego', a więc z pewnego nagromadzenia zespołu indywidualów, staje się on światem, w którym obowiązuje hierarchia teoriomnościowa, w którym występują więc nie tylko indywidua, ale i inne twory mnogościowe”.





Jan Berdyszak, 2013, fot. Waldemar Andzelm

„(...) Wyróżnić się dają w naszej sztuce awangardowej ostatniego dziesięciolecia dwie tendencje jako wykładniki postaw nie tyle artystycznych, co filozoficznych, ale o decydującym dla idei artystycznych znaczeniu: destrukcyjna o cechach ekspresji, do której należy cały proces degradowania estetycznego przedmiotu sztuki aż po happeningi i akcje, oraz porządkująca, szukająca sensu i celu istnienia w związkach z rzeczywistością nauk ścisłych i techniki współczesnej. Ta pierwsza - nadmiernie subiektywna, ta druga - zdążająca do obiektywizacji, oparta na przesłankach racjonalnych, świadomie zrzekająca się zabarwienia indywidualistyczno-subiektywnego na rzecz uniwersalizmu, szukająca swego miejsca w społeczeństwie, na zasadzie - rekompensacyjnie w stosunku do właściwości życia - zawartych w niej cech ładu, spokoju i harmonii. Nie stanowi to naszej lokalnej specyfiki. Ten sam, najogólniej pojęty podział na tendencje: jedną - o przewadze czynnika destrukcyjno-emocjonalnego, drugą - racjonalno-porządkującego w równym stopniu dotyczy sztuki światowej.(...)

Początkowo w obrazach o niespotykanych formach wciętych blejtramów, a potem również w rzeźbach i w spektaklach ruchowo-światłowych pt. 'Pokazy plastyki animowanej' podejmował [Berdyszak] zagadnienie relatywizmu w odbiorze wizualnym przestrzeni, barwy i światła. W obrazach Berdyszaka wycięte otwory o formach geometrycznych, wśród których przeważały koła, półkola i formy eliptyczne, odgrywały początkowo rolę równorzędną z malarskimi powierzchniami, by z czasem zyskać wobec nich znaczenie dominujące. Podobnie działo się ze stosunkiem przestrzeni i formy w jego rzeźbach. Istotną w nich funkcję spełniał materiał: stopień jego przezroczystości, kolor i możliwości odbijania światła i otoczenia. Zarówno bowiem w malarstwie, jak w rzeźbie najważniejszy moment stanowiły dla Berdyszaka relacje zachodzące między materialnymi elementami jego dzieł a przestrzenią, która je otacza, jest przez nie kształtowana i wyznaczana. Względność związków z rzeczywistością, przeobrażenia kreacji w decydującym uzależnieniu od warunków ich usytuowania, prowokowanie złudzeń zróżnicowania wielkości i wagi form w istocie identycznych - podawały w wątpliwość świadectwo zmysłu wzroku. Równocześnie zacierały granice między twórczą rolą zamierzenia artystycznego a współkreującym je znaczeniem zastanych, gotowych ram rzeczywistości.

To zatarcie linii podziału między dziełem sztuki a rzeczywistością u Berdyszaka służyło jako argument przeciwko statyce nawyków myślenia, kwestionowało arbitralność arystotelesowskich przeciwstawień wyrażonych w teorii wyłączonego środka, gdzie A jest tylko A i nie może być B. Dowodziło, że A może być także B, że droga tego

przeistaczania jest płynna, a definicja względna. Zakładana przez twórcę stała możliwość przemienności w jego pracach układów zamkniętych w otwarte i odwrotnie (jak np. w 'Kołach podwójnych' z lat 1968-1969) była tu dowodem być może najbardziej ewidentnym czy najprostszym. Tak więc w koncepcji twórczej Berdyszaka chodzi nie o efekt plastyczny jego dzieł, ale o intelektualny i emocjonalny sens przekazu, w którym manifestuje się heraklitejski czy dalekowschodni model filozoficzny myślenia. Wiąże on ideę relatywizmu wszelkich zjawisk świata i życia ze zniesieniem jakichkolwiek jednoznacznych definicji i podziałów, a przede wszystkim z postawą kontemplacyjną wobec społście pojmowanej wszechrzeczywistości i miejsca w niej człowieka. Artysta otwiera zatem oczom widzów przestrzeń dla medytacji. Obrazy jego i rzeźby mają znaczenie ram wyznaczających obszar pustki. Uwaga widza prowadzona jest środkami plastycznymi ku tym otwartym, niczym nie niepokojonym ekranom, stanowiącym pole swobodnej i nieograniczonej projekcji psychicznego świata każdego z oglądających: jego doznań, myśli i refleksji. W tym sensie pustka w dziełach Berdyszaka posiada najszerzą z możliwych zawartość mentalną, a jednocześnie stanowi szczególną formę sakralizacji przestrzeni. To, obok intelektualnego, także transcendentne traktowanie przez artystę przestrzeni wnosi do jego twórczości pierwiastek magii. Jeśli więc przestrzeń stała się głównym obiektem penetracji artysty i głównym elementem jego języka przekazu, to dlatego, że jest ona dla niego między innymi, a może przede wszystkim, kategorią filozoficzną: kategorią traktowaną jako pierwotna forma bytu i wszelkie formy bytu warunkująca, a nadto niezniszczalna. Gdyby więc szukać dla Berdyszaka powiązań z tendencjami sztuki współczesnej, to bliższą wbrew pozorom okaże się jego postawa tendencji zerowej w sztuce niż postkonstruktywizmowi czy minimal-art. Prace Stażewskiego, Marczyńskiego oraz Chwałczyka i Gostomskiego zaliczyć jeszcze można, choć nie bez zastrzeżeń, do nurtu postkonstruktywizmu, zaś obrazy Popiel i Fedorowicza, jak i konstrukcje z barwnymi, półkolistymi rytmami listew Jana Ziemińskiego - do kierunku sztuki optycznej. Ani jednak Berdyszak, Dłubak i Sosnowski, ani Rosołowicz, Opałka i Winiarski nie mieszczą się już w żadnej z tych określonej etykietą opatrzonych klasyfikacji. Łączy ich natomiast między sobą i z poprzednio omówionymi twórcami świadome wyzbycie się indywidualistycznej koncepcji sztuki jako przekazu własnej osobowości, surowa dyscyplina budowy prac i oszczędność w użyciu środków plastycznych oraz przewaga czynnika intelektualnego nad emocjonalnym. Wspólny dla nich mianownik stanowi zatem preferowanie postawy racjonalnej w sztuce. Jest to więc o znaczeniu pryncypialnym, pozwalająca na ich zaszerogowanie w granicach tej samej orientacji".

36

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Sen" (*Rêve de Salon*), 1968 r.

olej/plótno, 162 x 113 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 68'

opisany na odwrociu: 'Lebenstein | Rêve de Salon | 1968 | 100P'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Gallerii Pape

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Galerie Lambert, Paryż
- Pape Galleries, Nowy Jork
- Sotheby's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Typ figuracji, który pojawił się w sztuce malarzy materii, miał własne źródła w tym znamienym procesie regresu wobec najbardziej wyrafinowanej tradycji sztuki Zachodu, tradycji mimesis, którą Gombrich nazwał 'sztuką wysokich lotów (...) przewyższającą prawa grawitacji'. W symbolicznym 'zejściu na ziemię' i zainteresowaniu pierwotnymi, magicznymi funkcjami sztuki można między innymi widzieć zainteresowanie figuracją syntetyczną i powody odejścia od indywidualnej figury na rzecz tworzenia typu i odnowę języka niemimetycznego sztuki.

Kiedy Lebenstein zapelniał swoje mroczne obrazy sylwetami 'ludzkiej fauny', przeszukiwał podziemia Luwru, inspirując się relikdami archaicznych cywilizacji Wschodu i starożytnymi mitologiami. (...) Lebenstein - niczym badacz osobliwości - wykorzystał umiejętności plastyczne, aby 'zapisać' za pomocą syntetycznej figuracji i wyszukanych rozwiązań formalnych ślady z niezwyklej 'podróży' w głąb natury ludzkiej”.





Jan Lebenstein, Paryż, Place des Vosges, lata 60. XX w.

„Pewien zoolog, który odwiedził w latach sześćdziesiątych pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobraźnia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem - jego ukryte pobudki, i skałę pod warstwą piasku. Wejście do baru 'Sweetie' w stylu art nouveau i podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczą, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: 'Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie - nie o Cézannie - jako o gwiazdzie pierwszej wielkości'”.

KRZYSZTOF POMIAN, CZAS LEBENSTEINA, [w:] JAN LEBENSTEIN,
[red.] MAŁGORZATA KURASIAK, TERESA ROSTKOWSKA, GALERIA ZACHĘTA, WARSZAWA 1992, s. NLB.

Choć w swojej twórczości Jan Lebenstein nie zerwał nigdy definitywnie związków ze sztuką figuratywną, w drugiej połowie lat 60. widać w jego obrazach wyraźny zwrot w kierunku malarstwa przedstawiającego. Dekada ta to czas, kiedy Lebenstein wypracował już niepowtarzalny styl i charakterystyczne motywy - wielokrotnie podejmowany wątek figury osiowej, który to cykl nazywał jednocześnie pomnikiem i grobowcem swojej twórczości, powstają wówczas także „dzienniki intymne”, obrazy „zwierzęce” czyli współczesne Bestiarium, przedstawienia zdeformowanych, szkaradnych postaci - „ludzkiej fauny” oraz liczne prace nawiązujące bezpośrednio do mitologii lub ją reinterpretujące. Narracja, którą prowadzi Lebenstein to opowieść o kondycji współczesnego człowieka, prace formalnie zbliżone, ale ubrane w inną tematykę - od abstrakcji po wątki ze Starego i Nowego Testamentu. Jest to historia mroczna, dotykająca ciemnych stron ludzkiej egzystencji, ukazująca ludzkie pożądania i słabości, przybliżająca dziką, zwierzęcą naturę człowieka. Przez ówczesną krytykę twórczość Lebensteina bywała trafnie nazywana malarskim odpowiednikiem utworów Dostojewskiego czy Sartre'a. Nie bez wpływu na prace tego okresu pozostało z pewnością symbolistyczne malarstwo, z którym Lebenstein zetknął się we Francji. Poetyka snu, kreowanie rzeczywistości z pogranicza jawy i sennych koszmarów to główne wyznaczniki jego twórczości drugiej połowy lat 60. Do malarstwa symbolistycznego powracał artysta wielokrotnie, malując między innymi cykl obrazów inspirowanych „Wyspą umarłych” Arnolda Böcklina (ok. 1975). Symboliści, na przekór naturalizmowi, dążyli do wyrażania ogólnoludzkich problemów psychologicznych oraz treści metafizycznych, które można poznawać jedynie przez intuicję, emocje, podświadomość. Chcieli docierać w rejony niedostępne poznaniu racjonalnemu, poza byt realny, do rzeczywistości transcendentalnej. Przeciwnie do empiryzmu i sensualizmu poglądy na temat możliwości poznania odnaleźć można również w literackiej twórczości Diderota. Paralelę pomiędzy jego utworami a malarstwem Lebensteina dostrzegł Jean-Noel Vuarnet, który pisał: „jego [Lebensteina] człowiekoidalne zwierzęta na tle wystroju onirycznego i cały ten zwierzęco-ludzki karnawał nasuwają na myśl karykatury Gogola, biesy Dostojewskiego, operetki Gombrowicza i niejedną stronicę z Diderota opisującą świat jako system karmiony odradzającymi się wiecznie własnymi formami i metaforami (...). 'Sen d'Alemberta' (1769) jest niemal snem Lebensteina: przekorny artysta pozwala współistnieć temu, co urojone, z tym, co rzeczywiste, materii z duchem, ludziom ze zwierzętami. Podobnie jak bohater Diderota -

czy to d'Alembert, czy nawet 'kuzynek mistrza Rameau', jest on we wszystkim uosobioną sprzecznością. W odróżnieniu od d'Alemberta Lebenstein jest tylko częściowo człowiekiem Oświecenia, o tyle, że wprowadza w ruch mroczne siły, które są zaprzeczeniem wszelkiego racjonalizmu”. I dalej: „Z tego rodzaju malarza irracjonalizm czyni, z dobrymi i złymi skutkami, człowieka z podziemia. Jest on również pustelnikiem ulegającym pokusie miast, człowiekiem miasta ulegającym pokusie jaskiń; jest lubieżnym ascetą opętany dołeczkami, pasmami Wenery na szyjach, pępkami, biustami i zadami. Nie ma kobiety, którą obdarzyłby chłodnym spojrzeniem; w każdej z nich tkwi babilońska bładź. Ileż jednak anielskości w tym bałwochwalczym kulcie wysokiego trzewika i czółenka, stanika lub fryzur; albo zwierząt, z których każde przedstawione jest jako zagadka brzydoty i piękna. Naznaczone takimi obsesjami wzrokowymi rośliny i zwierzęta demonstrują pełną patosu ruję w jednoczesnym porywie pożądania i kontemplacji” (Jean-Noel Vuarnet, Chimera i paleta spisywacza, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.). Podobnie u Lebensteina jak i Diderota rzecz ma się z uniwersalizacją pojęć i ich symboliczną trawestacją. W przekonaniu oświeceniowego filozofa „żaden z bytów nie ma swojej własnej natury ani swojej esencji. Nie ma właściwości, która nie byłaby wspólna wszystkim bytom”. Biorąc rzecz metafizycznie, nie ma więc dla niego jednostek, „jest tylko jedno wielkie indywiduum, jest nim całość”. Poszukiwania esencji ludzkiej natury poszerzył Diderot o obszar ludzkiej podświadomości, podobnie jak Lebenstein w swoich obrazach kwestionując rozdzielność pomiędzy snem a jawą. Dowodził, że w trakcie snu lub szaleństwa (które porównał z ciągłym snem) następuje dezintegracja osobowości. „Wówczas każde włókno 'wiązek pierwiastkowej' drga osobno, a umysł oddany jest w nim na pastwę rozhułkanych wasali. Sen nie pokazuje więc rzeczywistości w sposób zwyczajny, ale ujmuje 'odległe stosunki' między rzeczami, których rozum zaślepiony przesądami nie mógł albo nie miał odwagi dostrzec. Te rozważania nad snem i szaleństwem prowadzą Diderota do wykazania dalej idącej złożoności osoby ludzkiej, w której dostrzega dwa obszary: świadomości i podświadomości. Sen i jawa są dla niego względne. Bywają - powiada - takie sytuacje, w których trudno stwierdzić, czy 'śnimy na jawie', czy 'czujemy we śnie'. Będąc się, często nie wiemy, czy to, co nam się śniło, jest lub nie jest rzeczywistością. Poza tym sen przywołuje w naszej pamięci pewne wydarzenia, o których na jawie dawno żeśmy zapomnieli!” (Marian Skrzypek, Diderot, Warszawa 1982 s. 86-87).

37

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

Figura osiowa, 1961 r.

olej/plótno, 127,5 × 97 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'LEBENSTEIN 61'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Przedstawiając przed kilku laty 'Figury osiowe' Jana Lebensteina w amerykańskim miesięczniku 'ARTS' pisałem, że nowojorskie panie, z dumą patrząc na 'swojego Lebensteina', byłyby zdumione, gdyby wiedziały, że te hieratyczne formy są kryptogramami i że zamiast modnej abstrakcji na ścianie ich salonu wiszą pieczęcie Erosa i Thanatosa. Od tego czasu motyw miłości i śmierci, dawniej oczywisty tylko w 'prywatnych' rysunkach Lebensteina, a w dziele malarskim filtrowany i transponowany, wybuchł w tym dziele otwarciem. Myślę się ci, którzy zaliczają ten proces do przemian bardziej ogólnych, związanych z 'nową figuracją'. Żaden prąd, żadna moda, żaden wzgląd zewnętrzny nigdy nie zaważył na twórczości Lebensteina. Myślę, że wprost przeciwnie, właśnie obawa przed nieporozumieniami, jakie może stwarzać powodzenie, obawa przed

utrwaleniem 'popisu' osiowego zburzyła ten mur, za którym czały się głębinowe stwory, dotychczas przemawiające wystukiwanym zza ściany szyfrem. Istnieją w historii malarstwa momenty, w których najważniejsze dzieła są z 'ruchów' i 'prądów'. Żyjemy dziś w chwili szalonego przyspieszenia ruchów i prądów, natychmiastowej osmozy między sztuką i naskórkim społecznego życia: afisze i komiksy dają pop-art, który z kolei żywi komiksy i afisze, zaś iluzjonizm 'opu' w tautologicznym mgnieniu oka przechodzi na suknie, krawaty i guziki. Decyzja Lebensteina wydaje mi się paradoksalnie zgodna z 'duchem czasu', w którym - na jak długo? - wielkie dzieła mogą zrodzić się tylko 'na marginesie'. Ten margines jest dzisiaj marginesem wyobraźni będącej kluczem do prawdy”.

KONSTANTYA JELEŃSKAJAN LEBENSTEIN, „OFICyna POETÓW I MALARZY”, LONDYN 1966, NR 3



JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"Obraz 59/24", 1955-59 r.

olej/plótno, 194 x 134 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.TCHÓRZEWSKI 55'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J Tchórzewski 59' oraz opisany na blejtramic:

'JERZY TCHÓRZEWSKI OBRAZ 59/24'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z galerii Chalette

cena wywoławcza: 210 000 zł

estymacja: 250 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- galeria Chalette, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- „6 Contemporary Polish Painters”, Galerie Chalette, Nowy Jork, kwiecień 1961

LITERATURA:

- 6 Contemporary Polish Painters, katalog wystawy Galerie Chalette, Nowy Jork 1961, poz.kat.36, s. nlb.

„W nocy, po przebudzeniu myślałem o (...) malarstwie Jerzego Tchórzewskiego... W nocy żyje muzyka albo poezja, ale malarstwo prowadzi egzystencję utajoną, pozbawiona światła przestrzeń jest jakby życiem 'pozagrobowym' malarstwa... było ciemno, pod zamkniętymi powiekami w mojej pamięci wyobraźni zaczęły się tłoczyć i spiętrzać dziesiątki i setki obrazów Tchórzewskiego... jedno obrazy zapalały się od drugich i nagle zobaczyłem pożar... w ciemności stał Tchórzewski, podpalacz i twórca tego ognia. Próbowałem porównać malarstwo Tchórzewskiego do płomienia, ale metafory i porównania są niebezpieczne. Płonąca zapalka, płonące ognisko, płonący las... albo płomień w jaskini... płomień w jaskini filozofów... Wszystkie banały usłużnie zbiegają się dokoła tej kartki papieru... wystarczy wyciągnąć rękę... Ile to już razy przerywałem pisanie tego 'szkicu' o malarstwie Tchórzewskiego. Dodatkową trudność stanowi fakt, że sam Tchórzewski znakomicie włada piórem, czytałem wiele jego wypowiedzi na temat malarstwa innych, ale także na temat malarstwa własnego. Zawsze zadziwiał mnie precyzją i jasnością... był też tam element poezji. No, tak! porównanie do płomienia narzuca się tu z wielką siłą, ale porównanie jego malarstwa do muzyki jest trafniejsze... do muzyki? Do śpiewu? (...)”







Jerzy Tchórzewski

„Jerzy Tchórzewski od niepamiętnych lat usilnie realizuje swoją wizję, nie przeżywa rozterek i - można powiedzieć - nie idzie drogą, a narzuca pewien stan sztuki, pewien status tworzenia raczej. Bo w tym 'stanie' odbywa się nieustanna twórczość, siły duchowe są stale aktywne, płomień się pali z jednakowym natężeniem - i jednakowym blaskiem oświetla zamknięcie, w którym jest umieszczony. Jak lampa w podziemiach. Artystów tak wiernych sobie, tak 'sprowadzonych do siebie' jest niewielu, a i dzieje sztuki niewielu ich znają.

Ale nie wierność sobie nas tu na chwilę zajmie (bo to specyfikacja niekoniecznie wyodrębniająca Tchórzewskiego), tylko kwestia sztuczności sztuki. To ona głównie (może wyłącznie) decyduje, że ośmielamy się mówić o stanie tego tworzenia, a nie o wędrówce. Sztuczność zjawia się wtedy, gdy wizja ulokowana jest po stronie człowieka, po stronie artysty w tym wypadku. On sam wie, że tworzy rzeczy sztuczne i jako takie je modeluje. Wyraża tym samym nierzeczywistość tego zespołu treści, które są celem jego dążeń, jądrem jego transcendencji. Narzuca im swoją koncepcję. Między sztuką a rzeczywistością niepoznawalną znika granica, znika przedział, tyle że owa rzeczywistość jakby przestaje być niepoznawalna, staje się dokładnie tym, co dzieło. Jakby wyminięta zostaje droga od tego co sztuczne ku temu co naturalne. Za naturalne uważamy tu to, co nie wytworzone przez człowieka, co jest 'po drugiej stronie'.

Wyminięcie tej drogi to rzecz niebezpieczna, grzeszna przez pychę i artystokratyzm, w praktyce artystycznej grozi stylizacją, reżyserowaną symbolicznością. Otóż siła Tchórzewskiego tkwi w tym, że tej stylizacji malarstwo jego jest pozbawione. Stałe rozżarzenie artysty sprawia, że płomień, który go trawi jest rzeczywisty i tajemniczy. Jakby w jakimś pierwotnym stanie życia pojawiła się wizja rzeczywistości, zagospodarowała się i uczyniła obie sfery: sztukę i siebie samą w tym samym stopniu naturalne. Lub w tym samym stopniu sztuczne. Bo obie sfery są ropsychiczone. Taki stan rzeczy, gdzie transcendencja stapia się, utożsamia z dziełem, kiedy znika rzeczywistość, kiedy sztuka nie dochodzi do kresu swego ograniczenia, nie ukazuje go - taki stan sprawia, że niepoznawalne mieści się w wymiarze sztuki jako tworzy zamkniętego. Musi więc się tu pojawić owa jej sztuczność.

Elementem, który uwierzytelnia działanie siły ducha i sztuczność czyni wartością, jest tajemnicza siła formy, jakości ponadosobowej, ona sprawia, że mimo wszystko sztuka przebija się ku prawdzie

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

JACEK SEMPOLIŃSKI, WYSTAWA MALARSTWA JERZEGO TCHÓRZEWSKIEGO, LAUREATA NAGRODY IM. JANA CYBISA W 1986 R., KATALOG WYSTAWY W GALERII STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI, WARSZAWA 1988, s. nb.

Język artystyczny Jerzego Tchórzewskiego oscyluje wokół twórczych interpretacji surrealizmu, abstrakcji, informelu, fascynacji kosmosem i światem nauk ścisłych. Artysta debiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie na przełomie 1948 i 1949 roku obok m.in. Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego, Marii Jaremy, Andrzeja Wróblewskiego i Jonasza Sterna. Już we wczesnym, figuratywnym okresie twórczości wyróżniał się wyjątkową wyobraźnią malarską - umieszczał sylwetki ludzkie w nierzeczywistych, wymagowanych pejzażach. W połowie lat 50. zaczął malować pełne abstrakcyjnych form wizje świetlnych kataklizmów, których przyczynkiem stała się fascynacja artysty podbojem kosmosu.

Na jego płótnach zaczęły pojawiać się kaskady światła, erupcje wymagowanych wulkanów, rozbłyskujących gwiazd, przestrzeni rozdzielanych przez abstrakcyjne linie przypominające błyskawice. Niekiedy w te fantastyczne pejzaże włączał stylizowane sylwetki ludzi i zwierząt, przywodzące na myśl kosmogoniczne mity i ludowe wierzenia. Artysta modyfikował płaszczyznę obrazu, twórczo reinterpreterując malarstwo materii. W płótno włączał fragmenty zmiętego papieru, piasek, wykorzystywał grudki olejnej farby, uwypuklał nierównomierną fakturę powierzchni, podkreślając surrealistyczny charakter form.

Artysta od lat 70. podejmował także tematykę religijną - podczas stanu wojennego swoje prace chętnie wystawiał we wnętrzach kościelnych i na niezależnych pokazach. Oprócz sztuk plastycznych Tchórzewski uprawiał również poezję. Zbiór wierszy z lat 1988-96 pod tytułem "Wieczny początek gwałtownej chwili" ukazał się pośmiertnie w roku 2003.

39

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"L'espace bleue", 1964 r.

olej/plótno, 80 x 66 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Tchórzewski 64. | „l'espace bleue”
na odwrociu papierowa nalepka wywozowa z Desy z opisem pracy

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 65 000 - 85 000



40

TERESA TYSZKIEWICZ (1906 - 1992)

Bez tytułu (Gest), lata 50. XX w.

olej, płótno, 80 x 70 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

„Malując obraz, na początku w pewnym sensie używam gestu - rzucam parę kresek i plam na białe płótno. Jak ich nie ma, jestem w lesie. Czekam, aż mi się z nich wyłoni wizja, która rodzi się wtedy, gdy jest coś zaczętego. Drogą eliminacji wycofuję pewne rzeczy i czekam, aż się wyłoni konkret nowego układu, który mnie samą zaskoczy. To jest jakby rozwiązywanie rebusu. Przypadek więc jest początkiem nowej świadomości w budowaniu obrazu”.

TERESA TYSZKIEWICZ





„Dlaczego zrezygnowałam z koloru? Rzeczywiście byłam kolorystką, czułam kolor, wiedziałam jak zestawić. Wtedy, gdy jeszcze malowałam 'pod Modiglianiego', a nawet 'ludzi pingwinów' - pamiętam taki obraz: 'Duchy przy grobowcu', ludzie niby duchy, niby stwory, tam kolor dodawał ekspresji, był koniecznością. W naszym naturalnie także. Bo kolor musi mieć swoją funkcję. W malarstwie realistycznym ma również swoją funkcję, ciało jest ciałem, biała szata jest białą szatą, cienie, światło. Potem, jak zaczęłam uprawiać gest, uznałam, że funkcji dla koloru nie znalazłam. Można by dawać kolorowe tła, ale po co? Aby obraz był ładniejszy? Nigdy nie robiłam nic, aby upiększać, tylko żeby podlegało mojemu nastawieniu, mojej ewolucyjnej potrzebie. Teraz może bym spróbowała... Jaki jest powód powstania mojego obrazu? Zawsze intelektualny. Mam przesył i wstręt do skojarzeń z biologicznymi formami. Musiałam od tego odejść wszystkimi siłami. Więcej wiedziałam czego nie chcę, niż tego czego chcę. Zalani informacjami wiemy dziś za dużo, nie przetrawiliśmy tego i nie jesteśmy w stanie zrobić żadnej syntezy. Dlatego wszelkie malarstwo przedstawiające jest dla mnie fałszywe, bo nie jest w stanie oddać tych czasów tak zdumiewających, jakie dzisiaj przeżywamy. Jeszcze nie przyszedł na to czas. Natomiast odkrycie abstrakcji jest dla mnie wielką sprawą. Linia i punkt mogą wyrazić tyle emocji i prostoty i niewiedzy. To są rzeczy, których od początku świata nie było. Abstrakcja istniała dawniej tylko w sztuce dekoracyjnej. Jeśli teraz wraca jako sztuka czysta, bardzo się z tego cieszę. Stosunek do rzeczywistości - nie tej widzialnej, lecz rzeczywistości - ewolucji intelektu. Ilu było uczonych sto lat temu - garstka; dzisiaj są miliony, zapelniają planetę tworząc tzw. neosferę, warstwę myślącą, bo myśl promieniuje, chociaż sobie z tego nie zdajemy sprawy i nie możemy zrozumieć. Wiele nowych odkryć z dziedziny fizyki, astrofizyki i matematyki można wykazać jedynie równaniem matematycznym, w potocznym języku nie da się. Wszechświat zbudowany jest z zakrzywionej czasoprzestrzeni, która jest niewyobrażalna. Człowiek, który byłby cieniem, nie mógłby wyobrazić sobie przestrzeni trójwymiarowej, a dziś nauka sugeruje nieskończoną ich ilość. Nie potrafimy wyobrazić sobie fantastycznych odkryć z dziedziny astrofizyki i takich dziwów jak czarne dziury, i tego, że każda żywa komórka umie odczytać każdą informację zawartą w innej komórce. (...) Malarstwo przedstawiające wizualny świat wydaję mi się zupełnym bezsensu. Gdybym nie miała tych pasjonujących zainteresowań sprawami biologii, astrofizyki, tobym tak nie malowała. To zupełnie przeczy teorii, że sztuka rodzi się tylko ze sztuki... Rodzi się także z refleksji nad skutkiem geniuszu człowieka. (...) Tworząc obrazy, staram się wyeliminować wszystko, co ma jakiegokolwiek związku z naturą. To główna przyczyna, dla której porzuciłam naszemu gest. Odczułam głęboką potrzebę robienia obrazów, które nie to, że nic nie przedstawiałyby, ale przedstawiałyby nic. Czystą formę. Bardzo się bronię, aby nie popaść w konstruktywizm ani w skojarzenia biologiczne, ani w układy znane, tylko takie, które byłyby tak abstrakcyjne, żeby nie sugerowały niczego - 'Ślepe drogi'. To jest mój wytyczony cel, jeżeli nie wyraziłam się jasno, nie jest to dziwne, bo to jest trudne. To jest mój poważny, trudny, ale pasjonujący problem. Bardzo liczę na podświadomość. Ale podświadomość, nieświadomość zbiorowa, świadomość, archetypy odgrywają dużą rolę w dzisiejszym malarstwie. Jestem związana z nauką Junga, tak jak i Stanisław Fijałkowski; wiele dyskutowaliśmy o tym. Myślę, że dużo z tego wciąga on do swoich obrazów. Eliminuję to wszystko, co jest świadomością wzrokową, syntezą wzrokową. Jednakże na temat rzeczywistości intelektualnej i filozoficznej interpretacji i świadomości, zarówno artyści, jak i krytycy mówią zbyt wiele i zbyt górnolotnie. Elementy znane z geometrii są abstrakcyjne i najdoskonalsze. Nie uważam, żebym -

operując kołem czy prostą linią - uprawiała konstruktywizm. Bardzo rozróżniam konstruktywizm od łączenia figur geometrycznych. Podobnie kategorycznie odrzucam ekspresjonizm, dzisiaj żaden ekspresjonizm nie jest w stanie sprostać komplikacji i dramatowi świata. Ale, oczywiście, w 'Ślepych drogach' ekspresja jest. Ale jest inna, abstrakcyjna i w innych warstwach, po to, aby nadać nową treść temu n i c. Nową treść temu układowi, nową siłę, nowe spojrzenie. Przypadek w powstawaniu moich obrazów odgrywa ogromną rolę. Malując obraz, na początku w pewnym sensie używam gestu - rzucam parę kresek i plam na białe płótno. Jak ich nie ma, jestem w lesie. Czekam, aż mi się z nich wyłoni wizja - która rodzi się wtedy, gdy jest coś zaczętego. Drogą eliminacji wycofuję pewne rzeczy i czekam, aż się wyłoni konkretny nowy układ, który mnie samą zaskoczy. To jest jakby rozwiązywanie rebusu. Przypadek więc jest początkiem nowej świadomości w budowaniu obrazu. Nieraz przez parę dni stoi obraz, ja podchodzę w nocy i w dzień, patrzę, co mi się może z niego wyłonić. Podświadomość na początku, świadomość intelektualna pod koniec. Obraz jest skończony, gdy uważam, że mnie zaskoczył. To jest zwodnicze, nieraz potem trzeba przemalować, przekreślić pewne założenia, wskoczyć w nieznanne, a gdy jest to skończone - mam pełną satysfakcję, że obraz ma w swoim układzie coś nowego, ale co nie oznacza n i c z e g o'.

FRAGMENTY ROZMÓW W DNIACH 15 I 22 LIPCA 1989 R. PROF. TERESY TYSZKIEWICZ ZE STANISŁAWEM BOSSEM I JANINĄ ŁADNOWSKĄ - SPISAŁA JANINA ŁADNOWSKA, [w:] TERESA TYSZKIEWICZ, MALARSTWO. KATALOG WYSTAWY BWA ŁÓDŹ 1990, s. NLB.

Teresa Tyszkiewicz była malarką i graficzką przez ponad trzydzieści lat pracującą w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Obok Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera to właśnie ona miała największy wpływ na merytoryczny kształt uczelni oraz na profil nauczania. W latach 20. studiowała na warszawskiej ASP pod okiem Tadeusza Pruszkowskiego. Na początku lat 30. przeprowadziła się do rodzinnego majątku jej męża - Stanisława Tyszkiewicza, który mieścił się w Lelechowku pod Lwowem. Od razu czynnie włączyła się w rozwój lwowskiego środowiska plastyków - w 1938 roku została wybrana do Zarządu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków we Lwowie. W 1936 roku odbyła się tam również pierwsza wystawa artystki, która została niezwykle dobrze przyjęta przez krytyków. W czasie wojny mieszkała w Warszawie - w 1945 roku ukończyła przerwane studia, znajdując się, obok Wojciecha Fangora, w gronie pierwszych powojennych absolwentów uczelni. Niedługo potem przeniosła się do Łodzi, gdzie współtworzyła grupę Pięte Koło. Należeli do niej między innymi Stanisław Fijałkowski i Jerzy Nowosielski, z którymi przyjaźniła się przez wiele lat.

Jej poszukiwania twórcze, a także inspiracje, jakie artystka czerpała ze świata nauk ścisłych - biologii, chemii i fizyki - doprowadziły ją do informelu. Swoje najciekawsze i najbardziej ekspresyjne prace realizowała w latach 50. Zainteresowanie formalnym aspektem pisma doprowadziły ją do realizacji najbardziej znanego bodaj cyklu „Ślepe drogi”, który rozpoczęła w 1969. Cykl ów przypomina podzielony na części poemat, dotyczący zagubienia w życiu oraz zdziewienia prędkością przemian cywilizacyjnych i kulturowych. O jej malarstwie następująco pisał Antoni Szram: „Niezwykła erudycja ułatwia autorce malowanie we wnętrzu sfunkcjonalizowanego świata cywilizacji technicznej, do uchwycenia go in statu nascendi. Tych płócien nie da się do końca odczytać, ich kształt nie da się do końca przewidzieć, w jakimś miejscu urywają się racjonalne przesłanki nieświadomione i sformułowane. W grę wchodzi intuicja. Cała reszta dzieje się w przyszłości”. Podkreślić należy, że olejne prace Teresy Tyszkiewicz, szczególnie z lat 50., pojawiają się na rynku antykwarycznym niezwykle rzadko.

41

WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

Popiersie, przed 1967 r.

asamblaż, 200 x 120 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'Hasior' 'W.'

na odwrociu papierowa nalepka wywozowa z Desy z opisem pracy

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Norwegia

WYSTAWIANY:

- „Art Contemporain. Sources et recherches”, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 1967

„Posądzanie mnie o świadome prowokacje artystyczne samo w sobie jest prowokacją pod moim adresem. Nigdy, powtarzam, nigdy nie wykonałem żadnego eksponatu z intencją prowokacji. Nie miałem w sobie nic z natury szturmowego wynalazcy, tworzącego ze świadomością, że jest w awangardzie. (...) Koncentrowałem się wyłącznie na dramacie ludzkim czy dramacie natury i przyrody. Liczyła się dla mnie i liczy nadal ekspresja, nie ta fryzjersko-kosmetyczna, sztucznie wymyślona, ale naturalna i autentyczna. Jeżeli natomiast tworzyłem prace, przy których się nie zasypia, to znaczy, że coś mi się udało, że nie pozostałem obojętny”.

WŁADYSŁAW HASIOR W ROZMOWIE Z PIOTREM SARZYŃSKIM, JESTEM POWIATOWYM PLASTYKIEM, „POLITYKA”, NR 21 (2090), 24.05.1997, s. 58-60

Władysław Hasior znany jest przede wszystkim z wyjątkowych asamblaży wykonywanych z przedmiotów codziennego użytku. W obrębie jednego dzieła sztuki łączył ze sobą potłuczone butelki, fragmenty tkanin, futer, drutów, włosów, gwoździ, instrumentów muzycznych, jarmarcznych, plastikowych

zabawek i gipsowych odlewów ludzkich organów, tworząc nowe konteksty parareligijne i często postrzegane jako bluźniercze. W prezentowanej pracy artysta w płaszczyznę monochromatycznego płótna włączył czarne drewniane krzesło i gipsowy odlew destruktu ludzkiej dłoni.



„Józef Pechowiec wymyślił klej fizjologiczny nie z umiłowania Nauki, ani też dla Sławy. W istocie myślał o zastosowaniu bardzo konkretnym. Nie bez powodu przezywano go Pechowcem. Już w dzieciństwie koledzy wyśmiewali go i obrzucali szyderstwami: - Niefart! Niefart! - wrzeszczeli mu za plecami. Przyłgnęło do niego jednak przezwisko 'Pechowiec'. Dla nikogo bowiem nie było tajemnicą, że na lewej dłoni Józefa widniała najdziwniejsza linia życia, jaką sobie można wyobrazić. Linia komiczna, absurda, głupia, haniebna, nie na miejscu, linia przerywana. Pomysł Józefa był prosty: wymienić dłoń. Przynosić sobie, dzięki fizjologicznemu klejowi, rękę z przyzwrotną linią życia. Zaczął więc od tego, że dobrze wymierzonym ciosem sierpa pozbawił się lewej ręki. Balsam własnego wyrobu pozwolił zatamować krwotok. Potem, zaopatrzonego w tubę kleju, Józef Pechowiec wyruszył na polowanie na dłoń. Oczywiście była noc. Pierwszego spotkanego na ulicy przechodnia powalił, odciął mu lewą rękę i przeszczepił ją sobie na miejscu. Nieszczęsna ofiara skręcała się jeszcze z bólu na brudnej płytce chodnika, a Józef Pechowiec już otwierał drzwi swojego mieszkania cudzą ręką. Niestety, gdy przyjrzał się nowej dłoni w świetle elektrycznej żarówki, stwierdził z rozpaczą, że ma wyjątkowo krótką linię życia. Józef rozmyślał całą noc. O świcie zasnął z mocnym postanowieniem: poświęci resztę życia na szukanie dłoni z najdłuższą linią. Tak też uczynił. Udawał, że umie wróżyć z ręki. Dzięki temu mógł towar dokładnie obejrzeć, zanim go sobie przywłaszczył. Jeśli badana dłoń okazywała się wyjątkowa - brał ją. W krótkim czasie osiągnął zadziwiająco długą linię życia. Nie był jednak całkiem zadowolony. Dużo podróżował. Kiedy tylko czyjaś linia wydawała mu się dłuższa od własnej, musiał ją mieć. Doszło nawet do tego, że pod pozorem chiromancji prześwietlał dłonie, by mieć pewność, że się nie myli. Pewnego dnia, gdy Pechowiec wędrował pełną drogą, wpadła mu w oko otwarta dłoń. Należała do śpiącego na trawie człowieka, widać zażywającego wypoczynku. Józef nie wierzył własnym oczom. Nawet w najśmielszych marzeniach nie wyobrażał sobie, że może istnieć taka linia życia. Szeroka, rozłożysta, długa jak biczyśko, słowem - wspaniała! Józef długo podziwiał ją okiem znawcy. Potem, z wprawą zawodowca, uciął rękę i dokonał zamiany. Mężczyzna skulił się z bólu. Szybko się jednak opanował. - Dziękuję - wybełkotał, patrząc w ziemię. Józef wybałuszył oczy ze zdumienia. Po raz pierwszy ofiara mu dziękowała. - Nie ma za co. - Ależ owszem, jest. Bardzo, bardzo dziękuję - powtórzył człowiek, patrząc z uporem w ziemię. Józef poszedł za jego wzrokiem. Zobaczył coś jakby linię życia, uciekającą po trawie. Ze zgrozą spojrzął na lewą dłoń. Nie miała żadnej linii. Ujrzał dwa ślady, zostawione przez zęby żmii”.

ROLAND TOPOR, PRZECHODNIA DŁOŃ, [w:] CZTERY RÓŻE DLA LUCIENNE

Motyw ręki pojawia się w asambrażach Hasióra niezwykle często. Wykorzystał go m.in. w „Kompozycji” o ołtarzowym układzie z 1970 roku, szklanej pracy „Monte Cassino” z lat 1963-64 czy „Krzyku” z 1963 roku. Według Anny Marii Potockiej kończyny obecne w sztuce Hasióra symbolizują pamięć o jakimś tragicznym wydarzeniu lub wskazują na nie. Mogą także wyrażać dramatyzm sytuacji lub uczłowieczać określony przedmiot. Odlew męskiej dłoni może także być interpretowany w kontekście kanonicznego przedstawienia historii sztuki - Manus Dei, w ikonografii chrześcijańskiej będącego symbolem boskiego błogosławieństwa. Ludzkie, rozczłonkowane organy obecne w pracach Hasióra w oczywisty sposób nawiązują do prac dadaistów z początku wieku. Jak pisała Hanna Kirchner: „cały ten 'śmietnik', z którego Hasiór robił sztukę, te 'rupiecie' i 'odpadki' szokujące poczciwego widza w PRL-u, to była apologia przedmiotu zniszczonego, zużytego, zwana estetyką strychu. Motyw manekinów (w naszej literaturze to Bruno Schulz, Bruno Jasieński!) czy odjętych im elegancko toczonych nóg i dłoni, tak częstych u Hasióra, tam dawno był obecny” (Hanna Kirchner; O Hasiórze - po latach, [w:] Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?, katalog wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014, s. 26).

Fragmety ludzkich kończyn - zarówno u dadaistów, jak i u Hasióra - w oczywisty sposób nawiązują do traumy wojennej i koszmaru związanego z trwałym okaleczeniem ciała. Ten sam motyw bardzo często pojawia się w twórczości francuskiego rysownika i pisarza polskiego pochodzenia, Rolanda Topora. W cytowanym powyżej opowiadaniu „Przechodnia ręka” twórca w groteskowy sposób opisał proces poszukiwania „idealnej dłoni”, polegający na odrabianiu rąk przypadkowo spotkanym ludziom. Zarówno w przytoczonym tekście, jak i w prezentowanym asambrażu Hasióra dłoń występuje w podobnym, turpistycznym kontekście i stanowi najważniejszy element kompozycyjny. Według Magdaleny Rabizo-Birek „Hasióra i Topora łączy nie tylko podobne brzmienie nazwisk, niespokojny temperament, ale także powinowactwo twórczej wyobraźni, której nie wystarczy jedno tworzywo oraz podobny przebieg kariery artystycznej” (Magdalena Rabizo-Birek, Topor i Hasiór - dwa oblicza surrealizmu, „Fraza”, nr 4, 1997, s. 207-211). Według autorki Roland Topor „należy do artystów okrutnej wyobraźni. (...) Często powraca na przykład w jego sztuce motyw pokawałkowanych, pociętych ciał, odkrytych trzewi, zdeformowanych twarzy. Drastyczność tych przedstawień łądzi humor, nie bez powodu ochrzczony mianem czarnego” (tamże). O Hasiórze pisze, że dla odbioru jego sztuki kluczowa jest świadomość okrucieństwa drugiej wojny światowej, a także absurdalny żart, w którym artysta drwi z cierpienia, bólu i nieszczęścia. W działalności obu artystów można odnaleźć podobny, drwiący stosunek do świata, okrutną wyobraźnię oraz bardzo zbliżone motywy, które choć transponowane za pomocą zgoła odmiennych środków wyrazu, pozwalają wywieść paralelę łączącą twórczość obu niewątpliwie wybitnych twórców.



42

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 16", 1958 r.

technika własna/deska, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: KIERZKOWSKI | BRONISŁAW | 1958.WARSZAWA | KOMPOZYCJA | FAKTUROWA NR. 16 | wym. 100 x 70 cm'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem pracy z Biennale w Paryżu z datą 1959

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 80 000 - 110 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- I Biennale Młodych, Paryż, październik 1959

„Ilekcroć widziałem jego prace, zawsze miałem satysfakcję z obcowania ze sztuką wysokiej klasy, która ewoluując, pozostawała zawsze w kręgu tych samych problemów artystycznych. Myślę, że tym, co obsesyjnie narzuca się przy obcowaniu ze sztuką Kierzkowskiego, jest gorzkie i chyba ironiczne wyznanie autora, czym jest w istocie swej nasza industrialna cywilizacja. W sztuce tej nie widać człowieka, natomiast można tylko zobaczyć ślady jego działalności, gdzie odpady technicznej cywilizacji znalezione na złomowiskach przemieszane są z magmą form biologicznych już skamieniałych. Ten typ reliefów - asamblaży - unika bogatej kolorystyki, jest niemal monochromatyczny, jest bardzo surowy. Nie

cała jednak twórczość Kierzkowskiego posiada ten nalot pesymizmu. (...) Sądzę jednak, że w całej twórczości Kierzkowskiego odczuwa się gorzki smak egzystencji. Wydaje się, że sztuka Kierzkowskiego wyraża tę prawdę o naszej epoce, w której doskonale skonstruowana maszyna stworzona przez człowieka też ulega kalectwu i śmierci... (...) Kierzkowski jest jednym z pierwszych artystów w Polsce, którzy zaczęli uprawiać sztukę o charakterze 'strukturalnym'. Moim zdaniem ranga tej sztuki jest bardzo wysoka, o czym świadczy wielka ilość wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą”.



Bronisław Kierzkowski rozpoczął studia w łódzkiej PWSSP jesienią 1946 roku. Miał wtedy 22 lata. „W czasie studiów - pisała po latach żona artysty, Dorota - Kierzkowski styka się z takimi profesorami jak Strzemiński, Studnicki, Eibisch czy Nacht-Samborski. Jednak największy wpływ na niego wywarł Strzemiński, za którym chodził jak cień, by posłuchać, co mówi, i wykorzystywał każdą okazję na rozmowę z nim. To właśnie u niego zdobył umiejętność i chęć poszukiwań”. Sam Kierzkowski mówił o swoim mistrzu: „O profesorze, twórcy unizmu, wiedzieliśmy dość dużo. Same wykłady były dla nas nadzwyczajne. Kontakt z taką osobowością wraz z tęsknotą do sztuki nowoczesnej był dla mnie rewelacją. Szczególnie, że Strzemiński wyróżniał się spośród pozostałych profesorów. Dla ambitnych studentów był objawieniem. Każdy wykład historii sztuki był wielkim przeżyciem”. Po usunięciu Strzemińskiego z uczelni Kierzkowski artystycznych podnieć szuka samodzielnie. Przenosi się do Sopotu, dużo obcuje z reprodukcjami zachodniej sztuki z przełomu XIX i XX wieku (van Gogha, Matisse'a, Bonnard) oraz sztuki współczesnej. Ostatecznie decyduje się odrzucić sztukę figuratywną.

W cytowanym już tekście o mężu Dorota Kierzkowska przytacza charakterystyczne wypowiedzi artysty: „[po wyjeździe z Łodzi] zdałem sobie sprawę, że wycofałem się z pewnych spraw. Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicją i wyobraźnią, aczkolwiek uzależnione od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy. (...) W momencie przyjazdu do Warszawy skończył się dla mnie okres malowania kolorystycznego. Miałem wówczas prawie 30 lat i czułem, że muszę jak syn marnotrawny wrócić do innego myślenia. Wówczas odrzuciłem świat realny. Byłem w tym wieku, kiedy trzeba tupnąć. Drugim, a może pierwszym profesorem, któremu ufałem, a który uchodził wówczas za mądrego rabe, był Nacht-Samborski. Filozof o jasnym umyśle, potrafił z zakłamanych spraw stworzyć przejrzysty obraz zagadnienia. Bardzo się przyjaźniliśmy i byliśmy w kontakcie aż do jego śmierci. (...) Lata po studiach były dla mnie najbardziej szarpjące i pogmatwane. Musiałem sam wszystko przemyśleć. (...) Byłem przeciwko sztuce przedstawiającej, uważałem, że tak jak w muzyce powinna ona działać formą i kolorem bez udziału literatury, która przez całe tysiąclecia była główną osnową. A żeby coś usunąć, trzeba coś na to miejsce wstawić. Powód musi istnieć dla rozwinięcia myśli, celem przekazania jej syntetycznie i jasno. Potwierdzałem w sobie swój zamiar, ale niełatwo było znaleźć realizację czegoś, co nie miało gadać, a miało działać na odczucia. (...) Będąc już w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy zrobiłem paneau na wystawę 'Darwin'. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem, przyłgnęły do mnie właśnie te elementy, faktycznie elementy. A tak na marginesie, to 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 zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przyspianego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa - Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.).

Kariera Kierzkowskiego nabiera rozpędu po odwilży 1956 roku. W tym samym roku broni też dyplom. Kierzkowski, sam pracujący jako pedagog na uczelniach artystycznych, coraz luźniej zaczyna traktować unistyczne koncepcje Strzemińskiego. Przestaje je uważać za credo, a jedynie punkt odniesienia. Wkrótce debiutuje monograficzną wystawą w Klubie Związku Literatów Polskich, w tym samym miejscu wystawia ponownie jesienią 1958. Rok później jego prace oglądać można na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i na I Biennale Młodych w Paryżu.

Fakturowe poszukiwania Kierzkowskiego odbywają się właściwie równoległe z ewolucją twórczą Stefana Gierowskiego, Jadwigi Maziarskiej, artystów zrzeszonych w lubelskiej Grupie Zamek i Grupie Nowohuckiej. Kierzkowski jest przez krytykę uważany za prekursora, często widzi się w nim malarza „biologicznego”. Artysta w 1958 roku eliminuje ze swoich prac kolor. „Maluje” wygniatając i wgniatając białą masę gipsową. W swoich asamblażach używa znalezionych na śmietniskach blach, drutów, siatek, kół, zębatek. Obrazy-reliefy komponuje pieczołowicie.

O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej 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, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich, czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego różnicowania poszczególnych prac - pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07.-28.08.1994, s. nlb.). W innym swoim tekście Kowalska mocno akcentowała odrębność Kierzkowskiego na tle ówczesnej awangardy: „Odmianą drogą [niż Rajmund Ziemiński] dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie zamknięte w kręgu zaszczonego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równoległe z malarstwem eksperymenty z collage'em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki, grubo nawarstwiane, początkowo figuratywne, potem coraz swobodniej rządzone własnymi prawami plastycznego układu, można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający struktury gipsowe. Początkowo, jeszcze w 1957 r., próbował artysta ów nowy typ działania w płaskorzeźbionym gipsie połączyć z nawykiem czy tęsknotą do pędzla i farby. Już jednak w rok później zarzucił doświadczenia z kolorem rozbijającym sens struktury, budując odtąd swoje obrazoprzedmioty tylko ze stiuku, z wgniecionymi kamykami, drutami, metalowymi siatkami i szablonami przemysłowymi. W miarę rozwoju w początku lat sześćdziesiątych upraszczał swoje struktury, nadając im spokojniejszą rytmiczność układów. W odróżnieniu od większości twórców



Bronisław Kierkowski w pracowni, lata 60., fot. Kazimierz Karpuszek

Kierkowski prowadzić będzie konsekwentnie ten typ działania strukturalnego, nie rezygnując z niego i później, w ciągu następnych wielu lat” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1970, Warszawa 1975, s. 82).

Przez wiele lat Kierkowski wyznaje też spójną filozofię obrazu, który jego zdaniem powinien być czymś więcej niż dwuwymiarową kompozycją. W 275. numerze „Expressu Wieczornego” z 1958 roku

można było znaleźć artykuł „Bronisław Kierkowski - malarz bez pędzla i farb”. Artysta wyznawał w nim: „Moje obrazy mogą wisieć na ścianach domów” - przy czym chodziło mu o ściany zewnętrzne i elewacje. W tym czasie Kierkowski planował bowiem eksponować swoje fakturowce w przestrzeni architektonicznej i tworzyć z nich osobne układy. W podobnym czasie analogiczny w swoich fundamentach program tworzenia przestrzennych environment sformułował inny polski artysta - Wojciech Fangor.

43

EDWARD KRASIŃSKI (1925 - 2004)

Bez tytułu, 1956-57 r.

olej/plótno, 72 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'E.KRASIŃSKI - DLA KRZYSIA | 1956 | R. 1957 | EDWARD KRASIŃSKI'

cena wywoławcza: 20 000 zł

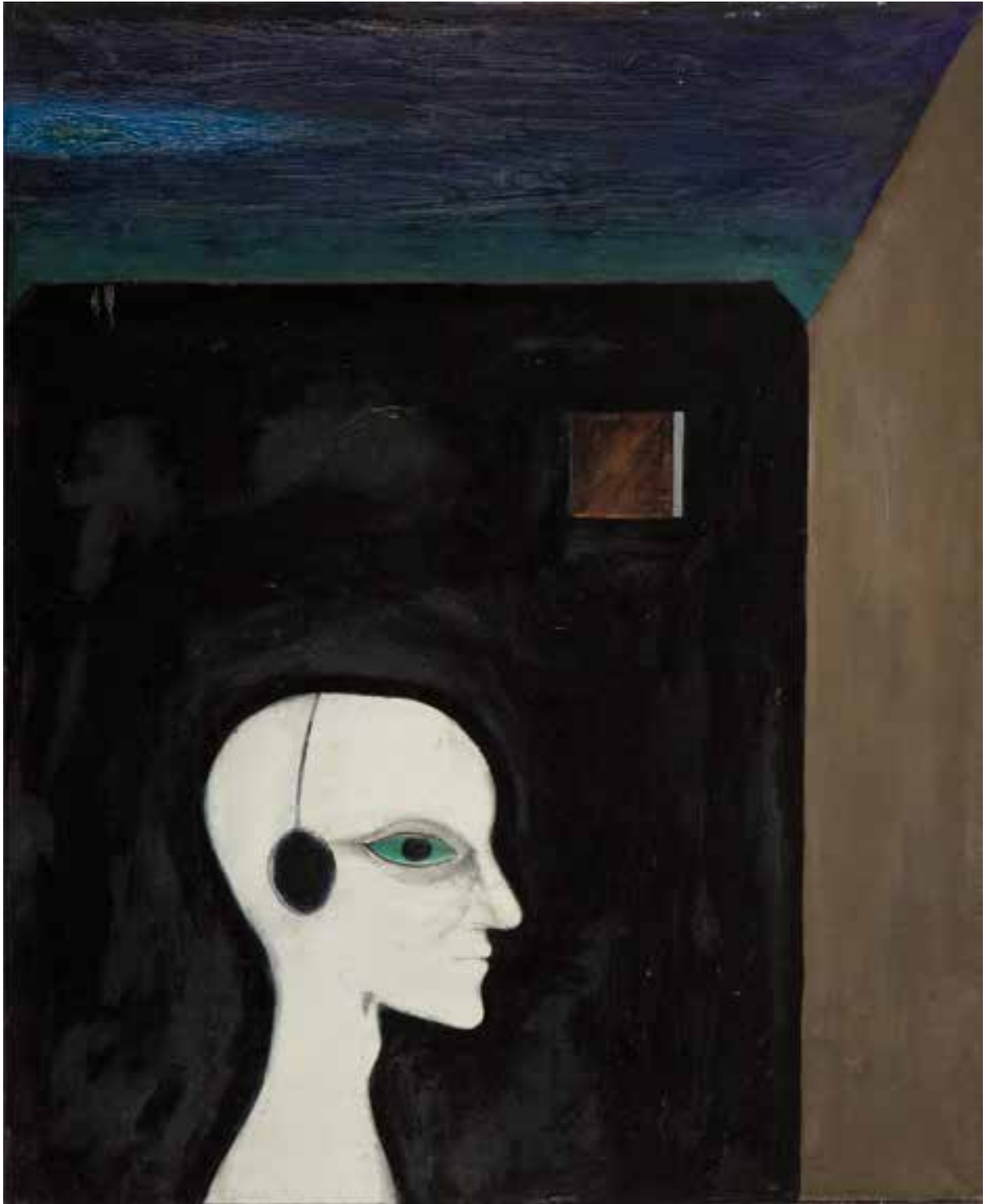
estymacja: 40 000 - 70 000

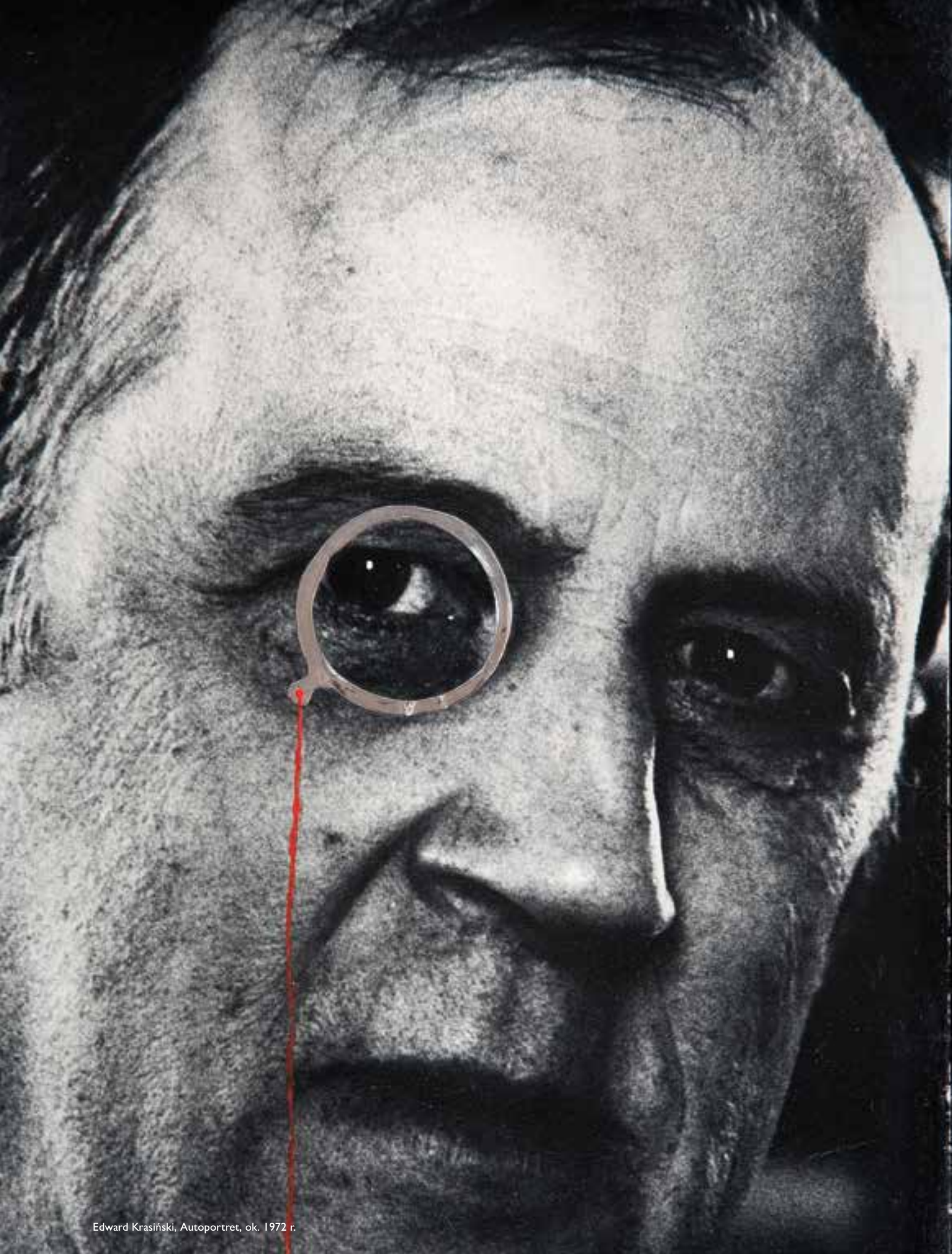
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

Edward Krasiński na swój właściwy debiut artystyczny czekał aż 15 lat. Do historii sztuki przeszedł jako awangardowy rzeźbiarz i conceptualista, który z zawieszanej na wysokości 130 cm niebieskiej taśmy o szerokości 19 mm uczynił najważniejszy motyw swojej twórczości i wizualne credo artystyczne. Surrealistyczne obrazy i rysunki, które tworzył przez całe lata 50. oraz w pierwszej połowie kolejnej dekady, uznawane

są za niezwykle rzadkie przykłady sztuki artysty. W katalogu monograficznej wystawy Edwarda Krasińskiego z 1998 roku z Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta jako „znane, zachowane obrazy surrealistyczne” wyszczególniono jedynie cztery pozycje. Prezentowana praca stanowi najprawdopodobniej jeden z nieznanych dotychczas obrazów z wczesnego, warszawskiego okresu działalności Krasińskiego.





Edward Krasiński, Autoportret, ok. 1972 r.

Edward Krasiński w latach 1940-42 studiował w krakowskiej Kunstgewerbeschule architekturę wnętrz i grafikę, a w latach 1945-48 malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa i Józefa Mehoffera. W czasie okupacji związał się z młodymi plastykami tworzącymi konspiracyjny teatr, którzy później współtworzyli II Grupę Krakowską. Od 1950 do 1954 roku pracował w Biurze Wystaw Objazdowych przy Muzeum Narodowym w Krakowie, potem postanowił przeprowadzić się do Warszawy, gdzie zamieszkał razem z dwójką słynnych dekoratorów miejskich - Hanną i Gabrielem Rechowiczami.

W tamtym czasie Krasiński - jak sam pisał - „przede wszystkim malował”. Utrzymywał się z wykonywania surrealistycznych, bardzo oszczędnych formalnie rysunków do czasopisma „Kierunki”, wydawanego przez PAX. Zajmował się również tworzeniem plakatów i okładek prasowych, między innymi do magazynu „Ty i Ja”. Artysta wspominał ten okres następująco: „(...) W 1956 roku znalazłem się w Warszawie. Zatrzymałem się na dwa dni u Gabrów Rechowiczów i... zostałem u nich na siedemnaście lat. Robiłem różne rzeczy: wystawy na Międzynarodowych Targach Poznańskich, jakieś malunki, chałturki, głupkowate rysunki dla czasopism. Nie robiłem żadnych dzieł sztuki, czasem jakieś obrazki surrealistyczne, albo tylko pikantne (...)” (Wiesław Borowski. Słowa Edwarda Krasińskiego, [w:] Edward Krasiński. Katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 31).

Prace Krasińskiego z tego okresu są zgola inaczej oceniane przez krytyków i historyków sztuki. Paweł Polit w tekście zamieszczonym w katalogu dużej, monograficznej wystawy artysty, która odbyła się w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2008 roku, pisał: „(...) Wczesne prace Krasińskiego wydają się obejmować również pewien element obcy - nadwyżkę znaczenia możliwą do odszyfrowania przy uwzględnieniu specyfiki jego późniejszej twórczości. Pojawia się w nich bowiem rodzaj metaforyki kojarzącej strukturę znaku ikonicznego z porządkiem horyzontalnym i umożliwiającej artyście - w dalszej perspektywie - wyjście poza statyczny (...), symultaniczny porządek reprezentacji”.

Odkryta na nowo, głównie za sprawą wspomnianej wyżej wystawy, wczesna surrealistyczna twórczość Krasińskiego, stylistycznie zbliżona na przykład do prac malarskich Kazimierza Mikulskiego, może być uznawana za „brakujące ogniwo” polskiej historii sztuki. Działalność malarza to przykład wczesnego neosurrealizmu, który rozwinął się w Polsce 2. połowy XX wieku tylko szczytkowo.

„Ciekawe, że Krasiński raczej deprecjonował okres surrealistyczny, zbywał go.

Tak, on to wykreslił, wstydził się tego. Tak samo po Krakowie, kiedy do nas przyjechał, wymazał Kraków. A przecież oni z Gabrem rysowali tysiące rysunków, do czasopism, i nie tylko. Edek potem pisał, że to był okres, kiedy robił chałturę, ale to nie było robione doraźnie, na zamówienie. Myśmy nigdy nie godzili się ze słowem 'chałtura', bo albo coś się robi, albo się czegoś nie robi!

No właśnie, może Krasiński był wobec siebie niesprawiedliwy? Może zamiast deprecjonować ten moment, warto dostrzec w nim źródło jego późniejszego języka?

Na pewno. Na jego osobowość składał się i Kraków, i my, i Stażewski.

Mówi pani o tysiącach rysunków, a obrazy? Dużo z nich się zachowało?

To nie szło nawet w dziesiątki. Edek o wiele więcej rysował, cały czas, każdego dnia. I pisał.

Kiedy oglądałem te prace, do głowy przychodził mi nie tylko Mikulski, ale również ten mroczny, freudowski surrealizm, którego w Polsce prawie w ogóle nie było. Czy można powiedzieć, że

Krasiński traktował tamte obrazy jak fetysze?

Ile razy spotkał kobietę, to ją namalował - nie pamiętam innych tematów. Malował - i zapominał, ona mu nie była już więcej potrzebna. To było tak: Edek poznawał kogoś wieczoru jakąś osobę, fascynował się nią, malował ją - i już miał to z głowy. To był u niego okres poszukiwania kobiety, bo jednak największy przyjaciel to nie jest to samo co kobieta. Bywało, że z niektórymi się spotykał, ale raczej to był jednorazowy... Zachwył? Chęć uwiedzenia? Wszystko razem.

Doklejał nawet do płócien prawdziwe włosy...

Moje.

Naprawdę?

Tak. I jego lalki mają moje włosy.

Lalki?

Były dzieci, moje córki, więc były i lalki. Edek chciał zrobić im przyjemność, więc zrobił im lalki - przepiękne! Cienkie w talii, potem grube uda... Ale to nie były takie miłe lalki ze sklepu, może on je znajdował na jakiś ciuchach, a potem przerabiał, przemalowywał? Jedna miała bardzo wypukłe oko, była w sumie przerażająca. Pamiętam, że moje córki się potem nimi nie bawiły.

Znów fetysze.

Raczej tak.

Jego rysunki też były utrzymane w surrealistycznej poetyce?

Tak, tak. Tylko nie mogę sobie przypomnieć, jaka to była technika... Na pewno mieliśmy ołówki.

Jakaś stalówka?

Nie. Chyba musiała to być jakaś farba - chyba akwarela, takie guziczki. Zresztą ta przewaga rysunku wynikała też z tego, że po prostu łatwiej było się zorganizować z rysowaniem niż z malowaniem - na przykład gdzieś na brzegu stołu. Sztalug nie uznawaliśmy - bo to takie określenie, taki 'malarz'. W ogóle uważaliśmy, Edek też, że malarstwo to jakaś taka nieudacza...

Pokazywali państwo wówczas gdzieś swoje prace?

Nie, to nam się wydawało śmieszne: robić jakieś wystawy, pokazywać się, konfrontować swoją sztukę z inną sztuką... Ale kiedy Edek zaprzyjaźnił się, a potem ożenił z Anusią [Ptaszkowską], to odwrotnie - właśnie chciał konfrontować się z innymi, być z innymi! Ogromny przewrót.

A czy wcześniej, jeszcze na przełomie lat 50. i 60., uczestniczyli państwo w życiu artystycznym Warszawy?

Nie, absolutnie. Ten dom to była całkowicie zamknięta strefa. Mój mąż to samotnik: szalenie lubi ludzi, okropnie lubi przebywać z ludźmi, ale jednak cały czas jest schowany, wycofany i dopiero potem sobie wszystko układa. A Edek odwrotnie. Więc wieczorem wychodziłam ja i Edek - do Bristolu czy do Kameralnej. Natomiast rano Krasiński z moim mężem w szlafrokach lecieli na Halę Koszyki do takiej knajpy, którą nazywali 'Szafa', tam wypijali po kielichu, wracali i kładli się spać. A potem wstawali i rysowali.

I ta znajomość z Krasińskim stopniowo się wypłukiwała?

Nie, skończyła się nagle, kiedy Edek 'przeskoczył' do Stażewskiego, a wcześniej do Mewy Łunkiewicz, która była bardzo delikatną, łagodną osobą. To się zupełnie ucięło - poza telefonami typu: 'Jak się czujecie?'. Zresztą wydaje mi się, że Edkowi sztuka Stażewskiego, konstruktywizm, była obca. Zupełnie inny świat”.

JAKUB BANASIAK, DOSYĆ SPECYFICZNA SYTUACJA. ROZMOWA Z HANNĄ RECHOWICZ, ŹRÓDŁO:

WWW.OBIEG.PL

44

JONASZ STERN (1904 - 1988)

Martwa natura, 1948 r.

olej/plótno, 69,5 x 53 cm

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 120 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- „Jonasz Stern. Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia”, Muzeum Narodowe we Lwowie, 22.07-17.08.2008
- „Stulecie Sterna. Prace Jonasza Sterna (1904-1988) z lat 30. i 40.”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 7.04-29.05.2005
- „Wokół Grupy Krakowskiej: malarstwo i prace na papierze”, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 22.04-31.05.2001

LITERATURA:

- Jonasz Stern. Powrót do Lwowa. Krajobraz milczenia, katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Lwowie, 2008, s. 24 (il.), poz. kat. 19
- Stulecie Sterna. Prace Jonasza Sterna (1904-1988) z lat 30. i 40., katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2005, s. 16 (il.), poz. kat. 18
- Wokół Grupy Krakowskiej: malarstwo i prace na papierze, [red.] J. Przygońska, katalog wystawy w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2001, s. 8 (il.)

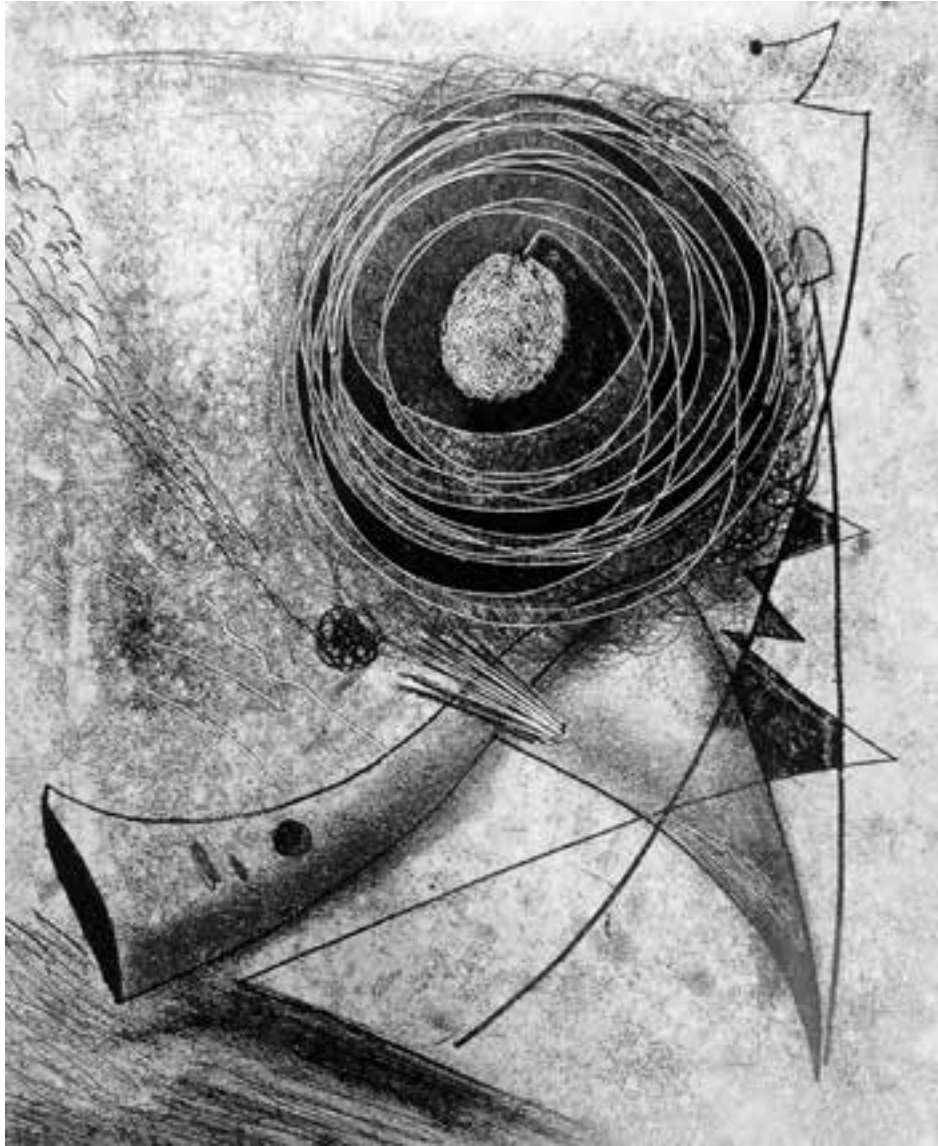




Jonasz Stern w Chartres, 1949 r.

Poszukiwania z kręgu sztuki konstrukcyjno-geometrycznej są charakterystyczne dla twórczości Jonasza Sterna schyłku lat 40. W 1948 r. artysta wziął udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej przez Tadeusza Kantora oraz Mieczysława Porębskiego w Krakowie. Ekspozycja ta, choć nawiązywała przede wszystkim do krakowskich doświadczeń, stanowiła przegląd twórczości sztuki nowoczesnej ówczesnej Polski i była próbą obrony świata artystycznego przed zacieśniającą się pętlą polityki kulturalnej władz stalinowskich w końcu lat 40. - świata artystycznego, dla którego Jonasz Stern jako współtwórca Grupy Krakowskiej, działającej zarówno przed, jak i po II wojnie światowej, był niewątpliwie jedną z kluczowych postaci. „Przedwojenna Grupa Krakowska -

wspominał - wyszła od spraw politycznych. One były przynajmniej dla niektórych z nas, jak choćby dla Lewickiego i dla mnie, wówczas pierwsze. Artystyczne były drugie, dlatego musiały być do politycznych adekwatne”. Nie mieli żadnego wyznaczonego programu, o artystycznych patronach Grupy malarz pisał po latach: „Byliśmy zahipnotyzowani ich malarstwem - poetyką Chagalla, dramatycznością Picassa, porządkiem Légera, ostrością polityczną Grosza, charakterem i formą nowoczesnego teatru Piscatora. Jeśli chodzi o polskich artystów, szczególnie zainteresowały nas idee Szczuki, teoria widzenia Strzemińskiego, koncepcje architektoniczne Syrkusów, malarstwo Stażewskiego. Często bywał w Krakowie Leon Chwistek (...). Nasza praca artystyczna rozwinęła się w klimacie idei tych artystów, często



Jonasz Stern, Kompozycja, 1948 r., monotypia

bardzo różniących się od siebie, ale torujących drogę nowej wizji świata i związanych z postępowym ruchem społecznym". W trakcie drugiej wojny światowej artysta był uwięziony w lwowskim getcie. Wieziony przez Niemców wraz z innymi Żydami do obozu zagłady w Bełżcu zbiegł z transportu. Kilka dni później udało mu się przeżyć zbiorową egzekucję. Ukrywał się do końca wojny.

Po zakończeniu okupacji artysta powrócił do Krakowa i związał się z Grupą Młodych Plastyków, a następnie z tzw. Drugą Grupą Krakowską. Uprawiał malarstwo sztalugowe i grafikę. W powojennej twórczości początkowo zwrócił się ku abstrakcji, w której aluzyjnie nawiązywał do form świata rzeczywistego. Uważał, jak inni młodzi

twórcy tego okresu wywodzący się z przedwojennej lewicy, że tylko awangarda „kontynuująca swój tradycyjny dialog z myślą postępową jest w stanie sprostać nowej, społecznej roli sztuki, a jedynym językiem wyrażającym przełomowy charakter nowej rzeczywistości może być język form nowoczesnych” (Krystyna Czerni). Janusz Bogucki pisał o ich charakterze, że tak u Sterna, jak u Jaremiarki i Tadeusza Kantora polegają „(...) na przesuwaniu się od form abstrakcyjnych ku organicznym, przy czym w treści uczuciowej obrazów radość pięknej konstrukcji ustępuje po części miejsca motywom grozy i cierpienia. W kompozycjach olejnych Stern pozostaje [jednak] stosunkowo najbardziej wierny problemom konstrukcyjnym”.

45

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Obraz III/68", 1968 r.

olej/plótno, 140 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1968 | 140 x 160 cm | III/68'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 150 000

POCHODZENIE;

- kolekcja Fibak, Monte Carlo, Monako
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Ewa Orłoś, Wizjonerka znad Wisły, "Dom & Wnętrze" nr 7/8, 2015 (reprodukcja)

„Halucynacyjna fascynacja obrazu informel rodzi w płótnach Pağowskiej postać ludzką, na razie jakby tylko jedną z możliwości interpretacji ruchliwych układów światła i cieniowych głębi. Formy ciała ukazują się tak nieoczekiwanie jak zmienna fluktuacja farb. Ale występowanie ich coraz wyraźniej nabiera cech rytmicznych - jak wspomnienia ginące i stopniowo, falami, powracające do świadomości. I choć logika następstw i powiązań poddana jest swobodnej dowolności, czujemy obecność - w obrazach czy też w nas samych - ludzkiego integrum. Ciało, fizyczny nosiciel wszystkiego co ludzkie, objawia raz jeszcze swoją patetyczną moc”

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, „IL QUADRANTE”, NR 13, 1962

Prezentowana praca powstała w końcu lat 60., w okresie, w którym w pracach Pağowskiej zaczęły pojawiać się stylizowane, silnie zdeformowane, ukazywane w dynamicznych skrótach figury ludzkie. W opisywanym obrazie artystka przedstawiła trzy siedzące na krzesłach postaci kobiece, a właściwie szkicowe zarysy ich sylwetek. Przyjmują identyczne pozy, ale ich ciała są różnicowane zarówno

kolorystycznie, jak i poprzez nakładanie niejednorodnych warstw farby. Płótno Pağowskiej może być interpretowane jako nowatorskie formalnie przedstawienie kanonicznego tematu historii sztuki, czyli Trójcy Świętej. Świadczyć może o tym powtarzalność pól, izokefaliczny układ zarysów postaci oraz podkreślenie ich różnorodności poprzez zastosowanie odrębnej kolorystyki.





Teresa Pagowska w swojej pracowni, Warszawa 1994,
fot. Erazm Ciołek/FOTONOVA

„W panoramie dzisiejszej sztuki polskiej malarstwo Teresy Pągowskiej jest zjawiskiem, które uzyskało czysto zarysowaną odrębność, mimo iż głębokie związki łączą je z kulturą artystyczną jej pokolenia. Jest to generacja wychowana w nurtach polskiego koloryzmu, a potem - od połowy lat pięćdziesiątych - demonstrująca w ramach abstrakcji spontanicznej pierwsze porywy emancypacyjne i dojrzałą samodzielność, dziś zaś bogato zróżnicowana i ugruntowana na indywidualnie określonych programach, objawiających oryginalność poszczególnych osobowości. Artystka wzrastała od dziecka w atmosferze malarstwa żyjącego przede wszystkim kolorem, i to kolorem tworzącym nastrój uniesienia, działającym jak manifest życia. Taką wizją kolorystyczną, odżywającą dziś w jej płótnach, otaczał ją ongiś, w ostatnich czasach przed wybuchem wojny, zaprzyjaźniony dom Wacława Taranczewskiego, a przez pierwsze lata powojenne - pracownia tego malarza w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Późniejszy pobyt w środowisku sopockim, w początkach lat pięćdziesiątych, przygasił nieco barwność właściwą jej pierwszym próbom malarskim, ale w zamian wzmocnił działanie masy i strukturę światłocieniową modelunku.

Wystarczyło jednak pierwsze odprężenie w momencie manifestacji młodej plastyki w Arsenale warszawskim w 1955 roku, aby artystka powróciła do czystej barwności. Stworzyła wówczas kilka serii płócien o czystości a zarazem i bujności barwnej stwarzającej nastrój spontaniczności i wyzwolenia. Atmosfera jakby transu i oszołomienia kolorem, przy bujnej swobodzie rytmów linearnych obrazu, określiły wówczas rdzenną indywidualność tej malarki. W końcu lat pięćdziesiątych Teresa Pągowska, podobnie jak wielu malarzy jej pokolenia, podejmuje program spontanicznej malarskości bez pretekstów przedmiotowych. (...) Już w tamtym okresie abstrakcji spontanicznej i lirycznej szczególną rolę grały plamy jasności pełnych blasku i ciemności niepokojących wyobraźnię. Połączona gra falujących linii niosących wspomnienia o zarysach przedmiotu oraz gra szerokich plam jasnych lub ciemnych, zawierających jakby ładunek tradycji modelunku, wiązała się stopniowo coraz częściej w układy, w których dla wyobraźni otwierały się drogi do wizji ciał ludzkich. Spontaniczny odruch zaczynał coraz wyraźniej, pod naciskiem uaktywnionej podświadomości, kierować się ku rzutowaniu na pole płótna abstrakcyjnych jeszcze, ale już sugestywnych i coraz bardziej oczywistych odpowiedników życia masy ciała ludzkiego w polu światła i cienia.

W 1962 roku Teresa Pągowska wystawia we Florencji grupę obrazów, które zostają zaliczone do rodzącej się fali nowej figuracji wyprowadzanej bezpośrednio z ówczesnego etapu abstrakcyjnego informelu. Charakterystyka owych obrazów, jaką przedstawiłem wówczas w miesięczniku 'Il Quadrante' (nr 13, 1962) tłumacząc właściwości osobistego stylu artystki w ramach możliwości rozwojowych ruchu informelu, stwierdzała zarazem wiele cech stanowiących głębsze i stałe znamiona jej sztuki także i dziś dla niej istotne: 'Poprzez rudymenarnie działające, ale i pobudzające w niezwykle sposób wyobraźnię środki sztuki abstrakcyjnej, zwłaszcza zaś poprzez ewokacyjne właściwości sztuki informelu, artystka próbowała wywołać pojawienie się człowieka w jej malarstwie. Jest w tym coś z próby alchemika wywołującego zjawę człowieczą w rozpalonych amalgamatych tygla. Halucynacyjna fascynacja obrazu informel rodzi w płótnach Pągowskiej postać ludzką, na razie jakby tylko jedną z możliwości interpretacji ruchliwych układów światła

i cieniowych głębi. Formy ciała ukazują się tak nieoczekiwanie jak zmienna fluktuacja farb. Ale występowanie ich coraz wyraźniej nabiera cech rytmicznych - jak wspomnienia ginące i stopniowo, falami, powracające do świadomości. I choć logika następstw i powiązań poddana jest swobodnej dowolności, czujemy obecność - w obrazach czy też w nas samych - ludzkiego integrum. Ciało, fizyczny nosiciel wszystkiego, co ludzkie, objawia raz jeszcze swoją patetyczną moc. (...) Eksperyment, jaki przeprowadza Teresa Pągowska, musiał być podjęty. Sens jej próby polega m.in. na ukazaniu zasięgu ewokacyjnego działania malarstwa informel'.

(...) W miarę jak z kłębowiska form abstrakcyjnych, lub na wpół abstrakcyjnych, zaczynają na płótnach Pągowskiej wyłaniać się coraz konkretniejsze zarysy postaci ludzkiej, a zwłaszcza gdy postać ta zaczyna obracać się i żyć również w coraz konkretniejszym otoczeniu i grać rolę w sytuacjach dyktowanych przez podświadomość - obok problemu światła kształtującego stanie przed artystką ponownie problem koloru i wówczas będzie przez nią świadomie podjęty. Rola jego polega teraz nie na dekoracyjnym wzbogaceniu i okraszaniu budowy opartej na światłach i cieniach, lecz na pełniejszym rozgraniczeniu, rozróżnieniu i określeniu charakteru poszczególnych realiów lub sugestii pewnych realności. (...) Natura Teresy Pągowskiej nadaje afirmatywny wobec żywiołu życia, zmysłowy i dynamiczny charakter jej obrazom, a wyobrażonym w nich ciałom rozlewną wielkość i panowanie nad polem obrazu jak nad polem życia. Krytycyzm, postulat ostrego widzenia pozbawionego miłosierdzia, żądanie niepokoju wewnętrznego wysuwane przez filozofie współczesne z powoływaniem się na niejasność różnych zasadniczych zagadnień bytu i na niepewność naszego losu, zmuszają artystkę do stwarzania atmosfery lęku wokół ukazywanego człowieka.

(...) W spięciu wspaniałości i brutalnych kłęk ciała kobiece w malarstwie Teresy Pągowskiej zyskuje znamiona romantyczne. Dramatyzm jego jest patetyczny. Stopniowo narasta współczynnik dramatycznej narracji. Jej kompozycje wielofigurowe, w pełni nowoczesne afiszowością swych efektów plastycznych, mają także działanie wyzwajające wyobraźnię. W napięciu między elementami bezruchu i dynamiki, w ciemnych plamach wybijających jakiś niepokojący rytm, w jakiejś przykuwająco oświetlonej twarzy dającej jakby sygnał przed akcją, widz zyskuje przesłanki do odczytania oglądanego zjawiska jako fragmentu sprawy rozwijającej się w czasie. (...) Jeśli przypomnimy sobie w tym miejscu, czym jest narrator w dziele literackim wedle pojęć nowego polskiego literaturoznawstwa, narrator jako kategoria literacka, a nie jako osoba autora, to zdamy sobie sprawę z tego, że właśnie poprzez owego 'narratora' może nastąpić w obrazach Teresy Pągowskiej połączenie i integracja elementów własnej osobowości artystki i jej dyspozycji do dionizyjskiego optymizmu z wzorcami postaw sugerowanych przez gorzką filozofię upowszechnioną w dobie powojennej. Wprowadzenie nowego typu akcji obrazowej sprawia, że malarstwo Teresy Pągowskiej, tak jak w okresie przejścia od informelu do figuracji, również i dziś rozwija się na liniach najbardziej istotnych perspektyw sztuki czasu obecnego i podejmuje jej problematykę z samodzielnością i osobistym ryzykiem artystycznym poza istniejącymi aktualnie formacjami grupowymi naszego malarstwa".

46

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1988 r.

olej/plótno, 130 x 170 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'LEON TARASEWICZ 1988'

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- Galerie Hans Neuendorf, Frankfurt nad Menem, Niemcy
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA

- Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 241 (il.)

„Po studiach szybko miał pan pierwszą wystawę w prestiżowej Galerii Foksal, potem w Moderna Museet i wielu innych, ważnych dla sztuki miejscach świata. Ale osiadł pan w rodzinnej wsi. Czy sądzi pan, że w innym miejscu tworzyłby pan inaczej?

Na pewno. Gdzie indziej moje malarstwo traktowano by może jako naiwne, choć nawet na Białostocczyźnie jego idea bywa niezrozumiała.

Pana pochodzenie jest białoruskie. Czy sądzi pan, że przynależność narodowa ma znaczenie dla sztuki?

Nie można tego rozdzielić. Wystarczy mi spojrzeć na dzieło, żeby wiedzieć, kto malował. Często artyści polscy po kilku latach pobytu na emigracji przestają tworzyć, bo tracą własne miejsce.

Czy pan zatem uważa, że nie można być prawdziwym artystą w oderwaniu od swojego kraju?

Jeśli pochodzi się z dużego miasta - można, bo mieszkańcy metropolii mają zblizoną kulturowość. Zmieniają się tylko ich znajomi, ale oni tak samo się ubierają, o tym samym mówią. Trudniej przychodzi adaptacja Hiszpanom czy Irlandczykom. Adaptacja artystyczna zależy też od bagażu kulturowego, od pokolenia, od solidarności...

Pan często wyjeżdża w świat, choćby na swoje wernisaże. Czy ma to znaczenie dla pana twórczości?

Dla mnie ma znaczenie każdy dzień, każda rozmowa. Dzięki temu,

że jeździłem do innych krajów, mogłem być postrzegany nie przez pryzmat rewolucji w Polsce, tylko przez pryzmat mojej sztuki. Mogłem ustrzec się kompleksów. Kompleksów Polski wobec świata, Białegostoku wobec Warszawy, Gródka wobec Białegostoku. Mogłem w sposób naturalny zamieszkać na wsi.

Na wsi, gdzie jest pan otoczony przede wszystkim przez przyrodę. Czy ona jest dla pana modelem dosłownym?

Nigdy nie przekazuję jej dosłownie, ale ją przetwarzam. Oczywiście wszystko, co mnie otacza, jest też syntezą otaczających mnie ludzi i ma wpływ na moje malarstwo. Ono także stanowi syntezę".

LEON TARASEWICZ, [w:] ARTYŚCI MÓWIA, WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA. ROZMAWIA: ELŻBIETA DZIKOWSKA, ŹRÓDŁO: WWW.ROSKONIPRESS.COM.

Latem 1988 roku Leon Tarasewicz wyjechał na trzymiesięczne stypendium Fundacji Kościuszkowskiej do Nowego Jorku. W tym czasie już po raz drugi odbył podróż po amerykańskich parkach narodowych, zwiedził także wystawę Anselma Kiefera w Filadelfii. Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych w nowojorskim atelier artysty powstała druga już seria abstrakcyjnych obrazów utrzymanych w błękitno-czerwono-żółtej kolorystyce, do której należy również prezentowana praca. Obrazy z serii „amerykańskiej” prezentowane były w tym samym roku na dwóch indywidualnych wystawach artysty - w Grodnie (10.09-10.10) i Mińsku (15.10-05.11), a rok później także w Sztokholmie (4.03-30.04).





Leon Tarasewicz, Warszawa 2011 r., fot. Albert Zawada/Agencja Gazeta

„...wystarcza mały kaprys pogody, by wszystko uległo radykalnej zmianie, uniemożliwiając powrót w to samo miejsce. Jak dziecko zawsze jestem zaskoczony tą nagłą utratą chwili: wszystko uległo zmianie, choć wmawiam sobie, że widzę to samo drzewo, pole, las. Uświadamiam sobie wówczas, jak mało w ciągu naszego krótkiego życia możemy dostrzec i doświadczyć bezgranicznej ciągłości natury. Chociażby tylko dlatego warto być malarzem”.

LEON TARASEWICZ, OBECNOŚĆ PEJZAŻU, 1998,
FRAGMENT PRACY DOKTORSKIEJ, PRZEDRUK [w:] JOLA GOLA, LEON TARASEWICZ, WARSZAWA 2007, s. 113

Leon Tarasewicz pochodzi ze wsi Waliły na Białostocczyźnie. W swoich obrazach redukuje zaobserwowane w rodzinnych stronach zaorane pola, leśne dukty, stada ptaków do najprostszych, powtarzalnych form geometrycznych, przedstawianych w kontrastowo zestawianych, wyrazistych kolorach. Artysta czerpie bezpośrednio inspirację z natury, łącząc malarską wrażliwość ze szkicowym, redukcyjnym traktowaniem przedmiotu jako znaku graficznego sugestywnie oddanego na płótnie. Andrzej Kisielewski pisał: „Można dostrzec tu próbę uzyskania realnego kontaktu z rzeczywistością postrzeganą czasami w sposób irracjonalny. Pierń drzewa w takim ujęciu może być zarówno drzewem, jak i kolumną, co w obrazie przybierze postać wertykalnej formy. Geometryczny rytm zaobserwowany w zaoranym polu w obrazie może zostać wyniesiony do archetypiczno-symbolicznego wymiaru. Swoisty realizm zawarty w znaku zostaje tutaj zderzony z obrazem pojmowanym jako byt autonomiczny i abstrakcyjny. Pojawiają się tutaj cechy specyficznej pierwotności, zarówno w samym sposobie malowania, jak i w ogólnym nastroju malarskiej kompozycji. Tarasewicz buduje swoje obrazy w sposób dynamiczny, czasami z agresją koloru, jakby doszukując się pozamysłowej energii. Owa energia zdaje się jednak wynikać z tego, co znajduje się poza obrazem. Malarstwo Tarasewicza staje się więc dotknięciem idei zawartej w naturze. Możemy tu doszukiwać się szczególnego i archetypicznego zarazem modelu 'obrazu' natury. Ów model jest efektem tego, co świadome i nieświadome, jednocześnie wspólne i indywidualne. Wychodząc od pejzażu, który dzisiaj stał się czymś trywialnym niemal, Tarasewicz buduje swój własny i osobisty porządek malarski, bardzo harmonijny i pozostający w zgodzie z naturą. Ta zaś jest postrzegana wprost i bez zafalszowań, ze zrozumieniem wszelkich konsekwencji wynikających z poznawania jej praw. Na końcu zawsze jednak pozostaje tylko malarstwo” (Andrzej Kisielewski, Doświadczenie natury, [w:] Rzeźba David Nash. Malarstwo Leon Tarasewicz, katalog wystawy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, s. 6-7).

Sam Tarasewicz pisał o owej indywidualnej koncepcji natury w swojej pracy doktorskiej, obronionej w 1991 roku:

„...który to już raz jadę z Walił do Warszawy? Ten długi, dwustuczterdziestokilometryowy blejtram odmierzam pionami drzew i przydrożnych słupów. Między nimi napotykam obrazy mego obecnego życia, zmieniające się w zależności od pory roku i dnia.

...wystarcza mały kaprys pogody, by wszystko uległo radykalnej zmianie, uniemożliwiając powrót w to samo miejsce. Jak dziecko zawsze jestem zaskoczony tą nagłą utratą chwili: wszystko uległo zmianie, choć wmawiam sobie, że widzę to samo drzewo, pole, las. Uświadamiam sobie wówczas, jak mało w ciągu naszego krótkiego życia możemy dostrzec i doświadczyć bezgranicznej ciągłości natury. Chociażby tylko dlatego warto być malarzem.

...nieustannie zadziwia mnie rola intelektu. Kiedy wydaje mi się, że wszystko jest już ustalone i poznane, niespodziewanie spostrzegam nowe w tym, co jeszcze przed chwilą nie przedstawiało sobą nic szczególnego. To taka utajona część samego siebie, która nagle staje się, definiuje, a przecież niedawno nie była namacalna, po prostu nie istniała.

...dlatego w malarstwie najbardziej lubię ten moment, kiedy w trakcie pracy powstaje nowy obraz; jego pojawienia się jeszcze przed chwilą nie oczekiwałem. Nie idzie tu o przypadkowość, ale o sam proces, którego nie jest się w stanie ani przewidzieć, ani skontrolować, dążąc do celu, jaki sobie założyłem.

...nie jestem w stanie osiągnąć tego tylko racjonalnie, przy pomocy intelektu. Musi to nastąpić podczas pracy i tylko wtedy naprawdę się zdarza...

...otwiera się wtedy nowy pejzaż, w którym nie spodziewałem się w ogóle znaleźć.

...tego obrazu z początku nie można zaakceptować, choć wiem, że sam go stworzyłem, że sam odpowiadam za jego istnienie. Powoli, dzień po dniu, zaczynam nim żyć. Obraz staje się rzeczywistością. ...potem zaczyna działać siła zwrotna i powoli zaczynam postrzegać, rozpoznawać swój obraz w tym samym pejzażu, na który od dawna patrzyłem, lecz był on wówczas zupełnie odmienny. Otoczenie zmienia się pod wpływem malarstwa, stwarzając nową rzeczywistość, która trwa aż do chwili otwierającej kolejne nowe widzenie.

...ile granic ma w sobie człowiek do przekroczenia i jak długo może trwać taki proces? Gdzie jest linia, za którą nic już nie ma?

...wierzę, że dopóki człowiek będzie przyswajał nowe idee, dopóty będzie przekraczał kolejne granice poznania. Nie trzeba bowiem wymyślać malarstwa, życie maluje samo, samo jest malarstwem, trzeba tylko żyć. Jest to tak naturalne, jak chodzenie, widzenie, czucie, trzeba tylko mieć powód, by to robić. Granicę określa własna biografia, a tej nie sposób okpić”.

KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Iluzjonista", 1963 r.

olej, kolaż/płyta, 53 x 40 cm

opisany na odwrociu: 'K. MIKULSKI | ILUZJONISTA'

na odwrociu papierowa nalepka wywozowa z Desy z opisem pracy

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 80 000 - 150 000

WYSTAWIANY:

- wystawa indywidualna, Kastsalongen Kareletten, Uppsala, 1964

LITERATURA:

- Mistrzowie polskiego malarstwa współczesnego. Kazimierz Mikulski, Poznań 1999, s. 31, poz. kat. 20

W pierwszych latach powojennych prace Mikulskiego obok twórczości Marii Jaremy czy Jonasza Sterna tworzyły polską odmianę abstrakcjonizmu aluzyjnego, czerpiącego z dorobku surrealizmu cechującego się jednak własną, charakterystyczną poetyką. Do połowy lat 50. większość członków krakowskiej Grupy Nowoczesnych nie brała jednak czynnego udziału w życiu artystycznym, pierwsza poważna manifestacja będąca jednocześnie ukłonem w stronę surrealizmu to wystawa w Krakowie w 1955 roku, w której poza wspomnianymi artystami udział wzięli również między innymi Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski i Erna Rosenstein. Z grona młodych krakowskich artystów na stałe oscylujących w szerokich kręgach surrealizmu pozostał jedynie Kazimierz Mikulski. Jego figuratywny styl zaczął krystalizować się już na przełomie lat 40. i 50. i jak pisał Aleksander Wojciechowski, „będzie on niemal zawsze tym samym symbolem młodości i erotyki, przybierającym postać pełnej uroku dziewczyny”. Prezentowana praca, pochodząca z okresu w twórczości artysty nazywanego „cyrkowym”, wyróżnia się nie tylko podjętą tematyką, ale także przestrzenną formą z pogranicza medium obrazu i kolażu. Kompozycja ma charakter kolażowy nie tylko ze względu na swą przestrzenną, zakomponowaną z kilku elementów konstrukcję, ale również z uwagi na środki formalne - Mikulski połączył w niej elementy realistyczne z geometrycznymi formami abstrakcyjnymi i secesyjną dekoracyjnością. Cyrkowa poetyka, komedia dell'arte, jarmarczna ikonografia to pojęcia bliskie zarówno malarstwu, jak i teatralnej działalności artysty, który przez wiele lat związany był z krakowskim teatrem Groteska i Cricot 2. Teatr ten wywarł wpływ na teatr lalkowy w całej Polsce. Dzięki użyciu plastycznych, łatwo rozpoznawalnych masek-głów oraz rekwizytów Mikulski połączył w jednej osobie lalkę i aktora. Specyficzny humor jego przedstawień nie był humorem infantylnym, lecz świadomie nawiązującym do konwencji cyrkowej, posługującym się właśnie maską, kostiumem, rekwizytem. Jego twórczość teatralna, szczególnie

w zakresie scenografii, ściśle wiąże się z obrazami tego okresu, w których szczególnie wyraźnie ujawnia się tektonika - budowanie głębi nie tylko poprzez fasadowość kompozycji, w których kolejne plany zachodzą na siebie niczym teatralne dekoracje, ale również poprzez dołączenie elementów przestrzennych. Kolaże pojawiają się w twórczości Mikulskiego w pierwszej połowie lat 60. i przez kilka kolejnych dekad pozostają obecne w rezerwarze jego środków wypowiedzi artystycznej.

Sztuka Mikulskiego od samego niemal początku po dziś dzień pozostaje odosobnionym, niedającym się łatwo zaszufladkować zjawiskiem. Odwilż po 1956 roku pozwoliła artystom, w tym między innymi członkom Grupy Krakowskiej, na swobodę twórczej wypowiedzi. Mikulski posiadał jednak ten komfort już od dawna, wymykał się bowiem wszelkim próbom zakwalifikowania go nie tylko przez ówczesną krytykę, ale również przez socjalistyczne organy doszukujące się w sztuce młodych znamion sprzeciwu wobec obowiązującej doktryny. „Tak, krytyka nie miała z Mikulskim łatwego życia. Ani ta młoda i nieopierzona, ani wytrawna wytrawnością wiedzy i doświadczenia, bo Balzak się jej terytorium nieustannie wymykał, ciesząc się, być może, z psikusa, jakiego znów mu się udało spleść, bo miał poczucie humoru w jego najmiłszym, gdyż pozbawionym choćby cienia złośliwości, wydaniu. Zaś czynił to zazwyczaj w chwili najmniej dla krytyki sposobnej: tej, gdy już, już udawało się jej ująć jego malarstwo w jakieś karby i zamknąć w przegródce któregoś z nowo przywiezionych z Zachodu „izmów” lub w granicach filozoficznych choćby tylko tendencji. W końcu zapadł samowolny wyrok: Mikulski jest jedyny w swoim rodzaju, zacznę łamanie sobie głowy nad jego związkami z którymkolwiek spośród nurtów plastycznych mija się z celem”. (Jerzy Madeyski, [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, [red.] Izabela Jabłońska, Juliusz Windorbski, Warszawa 2000, s. 21-22).





Kazimierz Mikulski, fot. archiwum rodziny artysty

„Wbrew pozorom, które mogłaby stwarzać powierzchowna obserwacja, Kazimierz Mikulski nie jest malarzem ani rzeczy, ani wyobrażeń. Artysta ten, pracujący z wyjątkową precyzją, konsekwencją i skupieniem, w stanie pełnej niezależności, jaką daje dojrzała świadomość własnej, odrębnej drogi twórczej, nie kreuje przedmiotowej iluzji, nie poddaje się też ciągłom prostych wyobraźniowych namiastek, ekwiwalentów i symboli. Zgiełk tłoczących się natrętnie obrazów, zarówno jak zgiełk zjawisk wypełniających pole aktualnej obserwacji - są mu jednakowo dalekie i obce.

Malarstwo Mikulskiego jest malarstwem czystych znaczeń. Głęboki, błękitny ekran o znikającym horyzoncie, którym Mikulski chętnie się posługuje, jest równie przejrzysty i niczego nieprzesądzający jak biała kartka papieru służąca do przyjmowania słów i porządkowania pojęć; jego przestrzenność bynajmniej nie jest przestrzennością realnego lub urojonego krajobrazu. Każde znaczenie jest określoną jakością, zdjętą nie z jednego przedmiotu, poczętą nie w jednym klimacie, ale przynależną do wszystkich możliwych rzeczy i klimatów określonej kategorii. Mikulski nam to pokazuje. Pokazuje, że czyste znaczenie jest czystą możliwością istniejącą bliżej nas albo dalej, w ognisku naszej świadomości, na jej peryferiach, poza jej aktualnym zasięgiem. Znaczenia mogą się powtarzać, trochę zmieniać, spotykać lub rozchodzić. Czasami się mijają, i wtedy jedno na chwilę przesłania drugie. Ich wzajemne związki i konstelacje mogą być przedmiotem logiczno-schematycznej analizy - opisu, klasyfikacji - mogą być jednak również przedmiotem szczególnej emocji. Nazwijmy ją emocją poetycką. Poezja nie jest sprawą wyobraźni ani sprawą materii, ani - z drugiej strony - sprawą czystej formy, czystego kunsztu. Poezja jest zbliżaniem i oddalaniem znaczeń póty, póki nie połączą się one w układy o walorze uniwersalnym. Jest najbardziej trwałym użytkiem, jaki można zrobić z potocznego języka, wykorzystując jego rozciągłość w czasie - jeśli jest to język mówiony lub pisany, albo w przestrzeni - jeśli jest to język malarski. Że o taki właśnie użytek z malarstwa (mogą być bowiem i inne) chodzi Mikulskiemu, świadczy nie tylko jego przestrzeń, która uchyla się nieuchwytnie, pozostawiając wolne miejsce dla wszystkich możliwych określeń i sformułowań. Świadczy o tym niemniej wymownie sam charakter owych określeń. Mikulski nie maluje rzeczy ani wyobrażeń. Maluje formy znaczące, które nakładają się mogą na różne rzeczy, na różne wyobrażenia. Jakby dla podkreślenia, że maluje tylko formy, oddziela je od otoczenia tak ostro i zarazem tak czule, jakby je wykrawał skalpelem. Nie zapożycza też dla nich znikąd światła ani barwy, każe

im opalizować własnym łagodnym blaskiem, powściągliwie modelującym właściwą im powierzchnię. Powierzchnię - bo żadna z tych form nie ma wnętrza. W otworach jej przegląda się pustka, a odciecie którejkolwiek dowolną, zaledwie pomyslaną linią może spowodować zniknięcie całej reszty, zawieszenie ocalałego fragmentu wprost w tle, bez żadnego podparcia. Twórczość Mikulskiego kojarzona niejednokrotnie z surrealizmem - i zapewne słusznie, bo nie ma chyba w Polsce artysty, który by równie jak on głęboko wniknął w samą istotę surrealistycznej dyscypliny i surrealistycznej inspiracji. Bliskie mu są - ścisłość i precyzja poetyckiego zapisu, odrzucenie logiki przedmiotowej zarówno jak logiki formalnej, czysty automatyzm znaczeń, wykrywający ich niespodziewane, a przecież konieczne połączenia, zasada nieukrywania i niepomijania niczego, co w ten sposób zostało wydobyte i utwierdzone, aż po absurd, naiwność i stereotypowość włącznie. Od twórczości klasyków surrealizmu różni jednakże Mikulskiego coś, co sprawia, że przy całej bliskości założeń nie jest on po prostu ich kontynuatorem: moment trochę sceptycznej refleksji. Mikulski bynajmniej nie ukrywa, że powoływane przez niego do istnienia układy są układami konstruowanymi, że ich automatyzm nie jest całkowicie dziewiczy, a rodząca się z niego poezja znaczeń - całkowicie niezamierzona.

Na twórczość Mikulskiego można patrzeć płycej lub głębiej. Spojrzenie płytsze będzie odkrywać w nim przede wszystkim twórcę mitów. Tajemnice adolescencji, wytworna i nieco dwuznaczna magia fetyszyzmu, przygody snów, podświadome relikty totemizmu - wszystko to razem jest stosunkowo łatwe do odczytania i właśnie to stworzyło wokół artysty pewien krąg popularności, czasem zaś budziło głosy krytyki, zwłaszcza że on sam zdawał się tej właśnie atmosferze wychodzić przekornie naprzeciw. Pomimo to sędzę, że byłoby wielką nieopatrznością oceniać twórczość Mikulskiego (pozytywnie czy negatywnie) z platformy - powiedzmy - ilustrowanego magazynu. Nie ulega mojej wątpliwości, że zasługuje on na spojrzenie głębsze, spojrzenie, które poza warstwą mitotwórczą dostrzeże warstwę znacznie bardziej istotną: warstwę ironizującego komentarza, pobłażliwego uśmiechu, intelektualnej analizy. Krytyk francuski Roland Barthes rozróżnia postawę mitotwórcy i mitologa. Ta ostatnia jest w jego rozumieniu postawą demaskującą, rozładowującą, wyzwalającą. W twórczości Mikulskiego ta druga postawa jest w zasadzie obecna i - zwłaszcza w ostatnich jego pracach - coraz wyraźniej wyczuwalna. To decyduje o ich współczesności, odrębności i wadze'.

48

ZBIGNIEW DŁUBAK (1921-2005)

"Movens 3", 1965 r.

olej/plyta, 84 x 59 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ZBIGNIEW DŁUBAK | „MOVENS - 3” | 84 X 59 cm 1965 r.| olej – drewno'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- „Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1965-1971”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, marzec - kwiecień 1992
- „Zbigniew Dłubak. Malarstwo”, Galeria Foksal PSP, październik 1966

LITERATURA:

- Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1965-1971, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, s. nlb. (il.)
- Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1945-1980, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1981, s. 52 (il.)
- Zbigniew Dłubak. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1966, s. nlb. (il.)

„(...) We współczesnej cywilizacji istnieje powszechna intuicja grozy zetknięcia się dwóch elementów, które dążą ku sobie (...). To, co w całym świecie techniki odczuwamy niemal dotykalnie, to napięcie istniejące między dwoma zbliżającymi się do siebie ciałami... W obrazach Dłubaka widzę właśnie napięcie między elementami, które się jeszcze nie zetknęły, ale zetknąć mogą - moment oczekiwania, moment groźnej możliwości jeszcze nieprzechodzącej w akt. Tutaj artyście udało się trafić w dzisiejszy moduł odczuwania stosunków między przedmiotami...”





Zbigniew Dłubak, pracownia na Waszyngtona, Warszawa 1970 r./Fundacja Archeologia Fotografii

Abstrakcyjne, geometryczne obrazy z serii „Movens” artysta po raz pierwszy zaprezentował na wystawie w warszawskiej Galerii Foksal, w październiku 1966 roku. Cykl, realizowany konsekwentnie do 1973 roku, stanowił jedną z pierwszych zaplanowanych i skontekstualizowanych wypowiedzi artystycznych twórcy, który w późniejszych latach tworzył głównie konceptualne fotografie. To głównie dzięki nim na stałe wpisał się do tradycji polskiej historii sztuki. W rozmowie z Martą Stokfisz, Dłubak przyznawał jednak że: „Malarstwem i fotografią zajmuję się na równi. Dawniej bardziej absorbowało mnie malarstwo. (...) Przystępując do pracy nie zastanawiam się, jak będą odbierane jej efekty. Nie wiem, czy będą to przedmioty oglądane przez ludzi i przez jakich ludzi. Kiedy zaś wystawiam swoje obrazy lub fotografie, chciałbym poprzez nie zasygnalizować sposób rozwiązania tych problemów, które mnie interesują i wprowadzić rezultaty mojej działalności do świadomości ludzi zajmujących się sztuką”.

W serii „Movens” artysta poruszał problemy niezwykle istotne dla artystów lat 60. wywodzących się z tradycji konstruktywistycznej, takich jak współtworzący z Dłubakiem Grupę 55 Kajetan Sosnowski czy Marian Bogusz. Awangardowa dekonstrukcja formy, geometryzacja motywów, rytmiczność, wzajemne oddziaływanie barw i kształtów, a także - jak pisał Jerzy Olek - „demitologizacja i desymbolizacja”, to jedne z najważniejszych cech sztuki Dłubaka tamtego okresu. Ze względu na stosowanie rozbudowanego programu teoretycznego nazywano go „intelektualistą sztuki”, a konsekwencja w operowaniu określonymi rozwiązaniami formalnymi pozwoliła mu na wypracowanie poważnej pozycji wśród polskich artystów. O cyklu „Movens” pisał również Andrzej Turowski przy okazji dużej, monograficznej wystawy Zbigniewa Dłubaka w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek

Ujazdowski w Warszawie: „Dłubak próbował w (...) cyklu za pomocą 'tradycyjnych środków malarstwa' wyabstrahować energię plastyczną poza układem kształtów i barw. Zamiar trudny: odwołujący się do utopii wizualnej (...), a zarazem powołujący problem teoretyczny, którego istotą było pytanie o szansę unicestwienia formy w formie” (Andrzej Turowski, Poza porządek formalnym. Uwagi o twórczości Zbyszka Dłubaka, [w:] Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1965-1971, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, s. nlb.). Przytoczony poniżej tekst stanowi fragment literackiego wstępu do wystawy Zbigniewa Dłubaka w Galerii Foksal, która odbyła się w 1966 roku.

„Płaszczyzna obrazu pokryta jest kolorem o idealnie równym nasyceniu. Jej powierzchnia jest idealnie gładka. Od kolorowej płaszczyzny odcinają się ostro proste formy, kształtem zbliżone do wydłużonego prostokąta. Formy te przypominają figury geometryczne, ale nimi nie są. Niekiedy ich obrys tworzy linię postrzępioną, lub ich zasadniczy kierunek podlega uchyleniom i wygięciom. Ale nawet w przypadkach zaawansowanej nieregularności - forma nie pojawia się w obrazie, jako ślad po swobodnym ruchu pędzla. Płaszczyzna pokryta jest kolorem niezróżnicowanym w walorze, nasyceniu i blasku. Każdy fragment płaszczyzny ma wartość równorzędną. Płaszczyzna nie posiada żadnego centrum, a więc nie istnieje żaden czynnik, który determinowałby jej krańce. Można ją pomyśleć powiększoną dowolnie wzdłuż lub wszerz, można zdublować jej wymiary. Przyjęta wielkość i przyjęta skala jest zamknięciem umownym, wynika z konieczności technicznej, a nie z kompozycyjnych wymogów. Wizualnie - forma odcina się od płaszczyzny - jest z nią w kolizji. Formalnie - nie utożsamia się z nią - w rzeczywistości jest tą samą



Wystawa „Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1945-1980”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1981 r./Fundacja Archeologia Fotografii

jakością. Forma jest namalowana na płaszczyźnie, ale istnieje w tym samym planie. Nie nakłada się na płaszczyznę, ale ją przecina. Jest elementem działającym w płaszczyźnie, a nie na płaszczyźnie. Forma w każdym niemal przypadku osiąga kraniec obrazu - jego umowną 'ramę'. Często istnieje w postaci fragmentarycznej - odcięta 'za wcześniej' zamkniętym obrazem. Jej łatwy do wyobrażenia dalszy ciąg biegnie już w sferze domyślnej, której istnienie uprawnia nieskończony w istocie charakter płaszczyzny. Odcięta czy redukcja formy nie mogą więc jej 'zepsuć', podobnie jak rama obrazu nie zamyka go ostatecznie. Tępo zakończono forma nie ma jednoznacznej wartości kierunkowej. Można traktować ją jako wycinek płaszczyzny, jako tę samą jakość. Niepewność co do kierunku formy, niemożność odpowiedzenia na pytanie, czy zmierza ona ku jakiemuś niewiadomemu centrum, czy też wybiega poza ramy obrazu - wchodzi w niej czy wychodzi - staje się jeszcze jednym elementem dekomponującym. Formy istnieją w płaszczyźnie, ale jej nie komponują; same dla siebie też nie tworzą plastycznego układu. Ich obecność wywołuje napięcie. Napięcie to nie materializuje się w obrazie jako jakakolwiek sugestia ruchu. Nie istnieje żaden znak na ich energii, chociaż niekiedy udaje się wychwycić jej stopniowanie. Płaszczyzna obrazu pokryta jest farbą olejną. Kolor występuje więc w materialnym kontekście przywiązany doń wielowiekową tradycją malarstwa olejnego. Znaczenie owego materialnego kontekstu zostało sprowadzone do minimum. Obraz daje czysto wizualną kwintesencję koloru oczyszczonego z indywidualnej materialnej jakości, wyabstrahowanego niejako z materialnego podłoża. Kolor płaszczyzny i kolor umieszczonej w niej formy mają równą intensywność i identyczną jakość malarską. Kolorystyczny kontrast (czerwień z zielenią, czerwień z błękitem) został unieważniony.

Kontrast ten istniał jeszcze, być może, na moment przed zrealizowaniem się obrazu, wtedy gdy wszystko było już gotowe - czerwień z zielenią, czerwień z błękitem jako dwie różne barwy położone obok siebie. (...)

Nie ma znaku na energię, ale uchwytana jest strefa jej emisji najbardziej nasilonej. Określa ją linia styku dwóch kolorów - linia styku płaszczyzny i formy. Wewnętrzny układ obrazu nie przedstawia się mimo to jako linearna siatka napięć. Linie najsilniejszego wyładowania można wprawdzie najłatwiej określić, ale cała reszta (płaszczyzna i forma) - nie jest wobec niej obojętna, nie pełni tu roli tła. Niezróznicowana na pozór płaszczyzna dysponuje zakamuflowaną siłą, która w niektórych jej punktach doprowadza do drastycznych wyładowań. Ona sama okazuje się polem kumulacji napięć. Ich istnienie, mimo formalnej monotonii - jest wyczuwalne. Nie można tylko określić, w jakiej mierze jest ono przygotowaniem głównego spięcia, a w jakiej mierze - jego odbłaskiem. W każdym razie działania energetyczne rozkładają się (nierównomiernie) na całej powierzchni obrazu, a ponadto sugerują ich istnienie poza jego sferą. Wobec powtarzania się tych samych sytuacji we wszystkich obrazach - poszczególny obraz byłby fragmentaryczną materializacją sił istniejących poza nim. Jego układ - takie a nie inne usytuowanie form w płaszczyźnie - nie da się więc sprawdzić przy pomocy kryterium wewnętrznej zależności formalnej - nie podpada pod kryterium organicznej całości obrazu.

Zbigniew Dłubak rozwiązuje problemy nowego malarstwa w oparciu o tradycyjne elementy obrazu (płaszczyzna, forma, kolor), ale bez udziału tradycyjnych środków malarskiego działania. Robi malarstwo bez udziału malarstwa".

49

PIOTR POTWOROWSKI (1898 - 1962)

Cienie na plaży, 1956 r.

olej/plyta, płótno (kolaż), 41 x 58 cm

sygnowany p.d.: 'PPotworowski' oraz na odwrociu: 'P. Pot'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Drian Gallery w Londynie

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- Gallery Gimpel, Londyn
- Drian Gallery, Londyn
- Kolekcja prywatna, Monako

WYSTAWIANY:

- „Wizje pejzażu”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, kwiecień - czerwiec 2012

LITERATURA:

- Wizje Pejzażu, katalog wystawy indywidualnej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2012 (il.)
- Bożena Kowalska, Wielcy nieobecni: Piotr Potworowski, „Sztuka.pl” Gazeta Antykwaryczna, nr 6, 2008, s. 6-10 (il.)
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa - Poznań, 1992

„Celem mojego malarstwa jest poruszyć duszę, sprawić, by serce biło. Zestawiam kolory i kształty tylko w tym celu, dla żadnego innego”.

PIOTR POTWOROWSKI, 1955 R.





Piotr Potworowski, Czarne skały, Włochy 1956, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu



Piotr Potworowski, Zachód słońca w Toskanii 1956, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu

Rok powstania prezentowanej pracy to niezwykle istotna data w artystycznej biografii Piotra Potworowskiego, powstają wówczas jedno z najważniejszych i najbardziej cenionych obrazów w panoramie całej jego twórczości. W „Cieniach na plaży” dostrzegamy najważniejsze wyznaczniki dojrzałego stylu artysty - mistrzowskie operowanie plamą barwną, niezwykłą umiejętność budowania spójnej kompozycji z kontrastujących elementów - w tym przypadku podkreślonych dodatkowo zróżnicowaną fakturą poprzez zastosowanie techniki kolażu. Data powstania obrazu i podjęta tematyka pozwalają wiązać kompozycję z bardzo istotnym z punktu widzenia rozwoju jego twórczości okresem pobytu artysty we Włoszech.

Druga połowa lat 50. to okres pobytu artysty w Anglii, bierze w owym czasie udział w kilku wystawach zbiorowych, m.in. „Polish Painters in Britain” (wraz z Jankiem Adlerem, Zdzisławem Ruszkowskim, Feliksem Topolskim, Markiem Żuławskim) oraz w reprezentacyjnej wystawie „Aspects of Contemporary English Painting” w Londynie, uczestniczy także w wystawach London Group. W Gimpel Fils Gallery w Londynie odbywa się w 1956 roku indywidualna wystawa artysty. Jednak prace Potworowskiego jako obcokrajowca nie są wysyłane za granicę. Potworowski podejmuje wówczas decyzję o urządzeniu wystawy swoich obrazów w Polsce w 1958 roku. Sprzedaje dom, bierze urlop i wyjeżdża w 1956 roku na sześć miesięcy do Włoch do Nerano, małej wioski ukrytej w skałach między Sorrento i Positano. Pracuje tam niezwykle dużo, z myślą o wystawieniu namalowanych w Nerano obrazów w Polsce. Powstają wówczas tak istotne dla jego twórczości płótna jak „Zachód słońca w Toskanii” (wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu), „Pejzaż w Tarquinii” (wł. Muzeum Narodowe w Warszawie), „Siena” (wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu), „Sieci” (wł. Muzeum Narodowe w Szczecinie), „Czarne skały” (wł.

Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Pejzaż owalny” (wł. Muzeum Narodowe w Warszawie). Śródziemnomorski klimat i bliskość natury mają zbawienny wpływ na Potworowskiego, który maluje ze świadomością, że wkroczył w najbardziej dojrzały i jednocześnie najlepszy okres swojej twórczości. W swoim dzienniku notuje wówczas: „Mamy dom nad samym morzem. Fale podczas sztormu dochodzą do balkonu, żyjemy w wodzie i słońcu. Maluję decydujące rzeczy. Wracam odrodzony”. Po powrocie do Londynu urządza nową dużą pracownię w starej wozowni w pobliżu Kensington Gardens. Artysta przyjeżdża do ojczyzny w czerwcu 1958 roku, po osiemnastu latach emigracji. Podróż ta jest dla artysty ogromnym przeżyciem. Przywozi około 60 obrazów - głównie z poprzedzającej przyjazd dekady. Pierwsza w Polsce wystawa prac Potworowskiego, otwarta 12 lipca 1958 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu (planowana początkowo w stołecznej Zachęcie), z miejsca staje się wydarzeniem artystycznym na miarę ogólnokrajową, spotykając się z ogromnym zainteresowaniem i życzliwym przyjęciem ze strony polskiej publiczności. Ekspozowana jest następnie w Krakowie, Sopocie, Warszawie, Wrocławiu i Szczecinie. Wstęp do katalogu napisał Adrian Heath, prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów i wykładowca uczelni w Corsham; w swoim tekście podkreślając fakt, jak duży wpływ wywarła artystyczna osobowość Potworowskiego na ówczesne środowisko angielskie. Sam Potworowski natomiast przeżywa w Polsce pozytywne zaskoczenie - zastaje tutaj niezwykle żywe i barwne środowisko artystyczne, któremu nieobce są aktualne wątki w sztuce światowej. Wbrew wyobrażeniom Potworowskiego o artystach stłamszonych doktryną realizmu socjalistycznego odkrywa tu zróżnicowaną sztukę, działających w pełni swobody artystycznej twórców żywo zainteresowanych między innymi sztuką informel i malujących obrazy abstrakcyjne.

Powrót Piotra Potworowskiego do Polski w 1958 roku był splotem nieprzystających do siebie wydarzeń, czasem pełnych patosu, a niekiedy groteskowych. Z jednej strony dla artysty pozostającego na emigracji przez ponad osiemnaście lat wzięcie urlopu na akademii w Bath i powrót do ojczyzny były bez wątpienia wydarzeniami o dużym znaczeniu i ładunku emocjonalnym. Z drugiej zaś przyjazd za żelazną kurtynę wiązał się nie tylko z politycznym szokiem, ale również serią nieporozumień. Sytuacja Potworowskiego w Polsce była bowiem nieco dwuznaczna. Władze, na fali odwilży po 1956 roku, uznawały go co prawda za „oficjalnego” artystę i przed Potworowskim otwierały się perspektywy wystaw w najlepszych publicznych galeriach oraz stanowisko profesora na jednej z najszybciej rozwijających się wtedy uczelni. Równocześnie oficjele nie oferowali Potworowskiemu wiele konkretów. W Poznaniu zamiast mieszkania czekał na niego lokal w muzealnej suterenie... O dom w Sopocie musiał zawzięcie walczyć z urzędnikami. Jeśli wierzyć prasie tego okresu, w Potworowskim widziano w 1958 roku nie tylko „artystę”, ile po prostu „wydarzenie”. „Przekrój” przyjazd malarza do Polski uczcił obszernym wywiadem okraszonym sensacyjnym nagłówkiem: „Mieszka w przerobionej tajni. Maluje w nocy. Za jego obraz żądają 500 funtów (1400 dolarów). Ożenił się ze swą uczennicą. Jeździą 'Austinem'. Zostaną w Polsce przez cały rok”.

Atmosfera sensacji towarzyszyła zresztą nie tylko samemu artyście, ale także wystawom jego prac. Planowana na 1958 rok ekspozycja Potworowskiego w Zachęcie nie odbyła się ze względu na... strajk londyńskich dokerów. 6 sierpnia 1958 roku Władysława Jaworska pisała w „Świecie” (nr 26, s. 9): „Obecnie po blisko dwudziestu latach nieobecności Potworowski przyjechał do Warszawy, zaproszony wraz z wystawą do Polski. Wystawa miała być urządzona w Zachęcie, sale zostały zarezerwowane, katalog wydrukowany, ale... obrazy nie nadeszły. Jak wiadomo, od szeregu tygodni pracownicy miejskiej komunikacji autobusowej w Londynie ogłosili strajk, żądając podwyżki płac. Za nimi poszli kierowcy samochodów ciężarowych przewożących mięso. Dokerzy podwyżki nie zażądali, ale zastrajkowali dla solidarności i sympatii do autobusiarzy. I tak cała wystawa, tzn. 54 olejne obrazy Potworowskiego, zapakowane w skrzyniach i nadane drogą morską-ładową do Warszawy tuż przed ogłoszeniem strajku, utknęły w londyńskich dokach Tamizy. Nie pomogła interwencja naszej ambasady w Londynie. Na nic się zdały apele brytyjskiego Foreign Office, ażeby obrazy 'zwolnić'. Sympatyczni dokerzy nie zgodzili się. Widocznie prawem strajkowego jest nie mieć względów nawet dla... sztuk pięknych. A tymczasem wystawa 'wypadła' z planu Zachęty. Jeśli wszystko dobrze pójdzie (...) wystawa urządzona zostanie najpierw w Sopocie, (...) a we wrześniu możemy spodziewać się jej w Warszawie”.

Zamiast w Sopocie wystawę pokazano jednak najpierw w Poznaniu. Po latach ówczesny dyrektor Muzeum, Zdzisław Kępiński wspominał to wydarzenie jako szczególnie emocjonujące dla Potworowskiego, który na wernisazu „stał błąd” i „niemo płakał” (Zdzisław Kępiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, s. 29). W kolejnych miesiącach artysta snuł plany o profesurze na warszawskiej ASP i zreformowaniu polskiego malarstwa - plany nigdy niezrealizowane. Także pomysł spędzenia pierwszych miesięcy po powrocie w dużych centrach kultury przemienił się w kontakt z prowincją. Potworowski maluje w Łągowie, odwiedza brata w Kazimierzu nad Wisłą (mieszka w pięknej drewnianej willi zbudowanej przez Koszczyca-Witkiewicza), jeździ nad Bałtyk. Na jesieni otrzymuje profesurę w PWSSP w Poznaniu oraz propozycję współpracy z Teatrem Polskim. Wystawa prac Potworowskiego święci w kraju tryumfy i objeżdża kolejne miasta. Potworowski błyskawicznie zdobywa sobie pozycję wiodącej postaci życia artystycznego. Staje się jednym

z najważniejszych patronów malarzy nieprzedstawiających. Sam Potworowski bardzo entuzjastycznie reaguje na sztukę młodych polskich artystów. Zdzisław Kępiński w przywołanym już tutaj tekście z 1978 roku wspomina szczególnie pasję, jaką Potworowski żywił dla sztuki Jana Lebensteina (s. 34). Potworowski nie tylko chwali i motywuje młodych polskich twórców, ale sam czerpie od nich inspirację. Wprowadza do swoich kompozycji „istoty” wywiedzione z tak zwanej „pierwszej abstrakcji” Arsenalu. Na tej fali powstaje np. (zaprezentowany potem w MoMA w 1961 roku) „Więzień zżerany przez wszy”. Powrót do Polski i kontakt z rodzimym życiem artystycznym są według Piotra Potworowskiego jednym z najważniejszych impulsów dla sztuki Potworowskiego: „Przyjeżdżając z konserwatywnej raczej Anglii, trafia wręcz na okres pospolitego ruszenia modernizmu. Dostosowując się (...) do sytuacji, do radykalnie awangardowych tendencji w polskim środowisku artystycznym, zaczyna znacznie śmieiej sięgać po konwencje malarskie graniczące z abstrakcją. (...) Tworzy rzeźby i reliefy, gdzie zasadniczymi środkami artystycznej materii wydają się struktura materii oraz abstrakcyjne formy. Do studentów powiada: 'Zamiast brać gotowe, konwencjonalne materiały, niech wam się zda, że nie istnieją farby i ołówki. Za przestrzeń waszej akcji niech posłuży znalezione kawałki deski czy stare drzwi, blacha, co się da'. Oto w gruncie rzeczy *expressis verbis* formułowana deklaracja sztuki materii, znacznie bardziej zresztą radykalna niż sama twórczość artystyczna malarza. (...) W okresie angielskim eksperymenty technologiczne i formalne (...) mieściły się w ramach tradycyjnie określonego formatu obrazu, formatu przeznaczonego do wnętrza kameralnych, prywatnych, dla drobnych kolekcjonerów. W Polsce natomiast Potworowski wyraźnie powiększa format swoich obrazów, dostosowując się do modernistycznej praktyki. Ich wielkość zdradza, że przeznaczone były do sal publicznych, dla typowo modernistycznych, rzekomo neutralnych wnętrz (Piotr Piotrowski, Znaczenia modernizmu, Poznań 1999, s. 62-66).

Listy Potworowskiego pisane między 1958 a 1961 rokiem zdradzają, że artysta był w pełni świadomy zarówno wewnętrznej ewolucji, jaka odbywa się w jego sztuce, jak również stymulujących ją impulsów. Wspomniany już entuzjastyczny stosunek do Lebensteina i innych „młodych” daje o sobie znać np. w liście do Zdzisława Kępińskiego z 31 marca 1961 roku. Potworowski pisał:

„Z Paryża przywożem jedną pewność, że nasi młodzi malarze mają bezwzględnie więcej temperamentu i mniej wahań niż przeciętna paryska międzynarodówka. Gierowski, tak samo jak Lebenstein i Brzozowski, będzie miał duże i poważne powodzenie. Ale jeżeli chodzi o naszych starych, z mojej generacji, to ich dobre malarstwo nie ma znaczenia i nigdy według mnie nie będzie miało, żaden z nich nie jest lepszy od współczesnych mu Francuzów, żaden nie wymyślił swojego sposobu malowania, to jest już zamknięta sprawa. Czy młodzi coś zrobią, jest to sprawa otwarta, mają wielkie szanse. Na pewno nie wymyślili swego sposobu malowania, chyba jeden Lebenstein. Dla mnie Paryż był konfrontacją, która zasadniczo wypadła dla mnie dobrze. Wytrzymałem porównanie ze starymi, co nie było trudne, ale też wytrzymałem porównanie z młodymi, co było o wiele trudniejsze”.

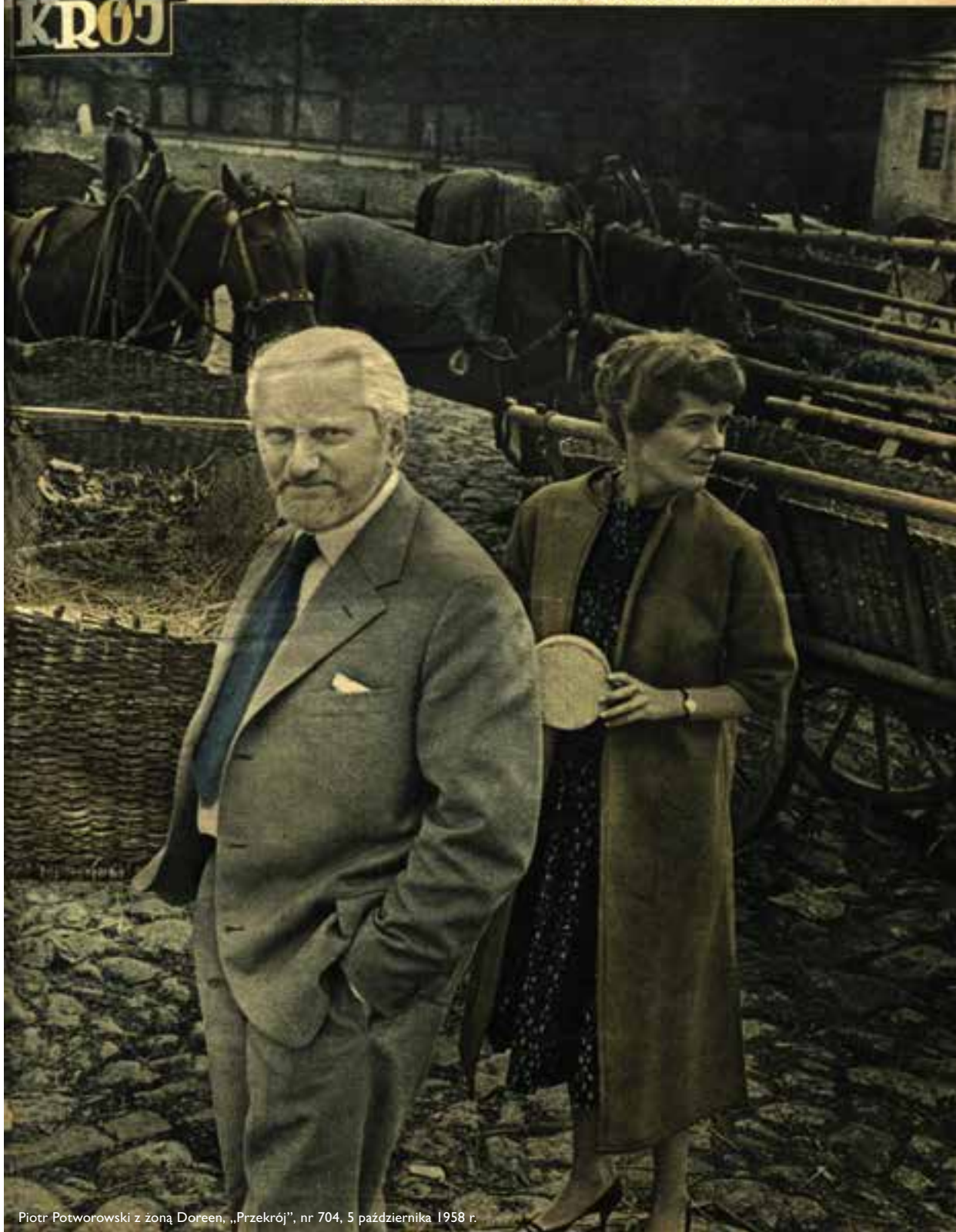
Wreszcie, to właśnie z młodymi Potworowski wiązał swój ostatni, nigdy niezrealizowany projekt. 19 grudnia 1961 roku już ciężko chory artysta opracował koncepcję *panneaux*, nad którymi chciał pracować razem pięcioma młodymi artystami: Brzozowskim, Dominikiem, Gierowskim, Kierzkowskim i Kobzdejem (wszyscy oni w tym samym 1961 roku wystawiali z Potworowskim w Nowym Jorku).

PRZE KRÓJ

NUMER 704 • CENA 3 ZŁ
5 PAŹDZIERNIKA 1958 ROKU

Otwórz tylko ten numer... to zobaczysz!

PIOTR POTWOROWSKI Z ŻONĄ DOREEN PODCZAS ZAKUPÓW NA KRAKOWSKIM KLEPARZU. (PATRZ WYWIAD NA STR. 8-9. — FOT. PLEWIŃSKI)



Piotr Potworowski z żoną Doreen, „Przekrój”, nr 704, 5 października 1958 r.

50

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

„Legionowo”, z cyklu „Podróże autostopem”, 1968 r.

olej/plótno, 144,50 × 107 cm

sygnowany, datowany i opisany śr.d.: 'LEGIONOWO | E. DWURNIK V 68.'

opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1968'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy, papierowe nalepki wystawowe z BWA Piastów, wystawy polskiej sztuki w Darmstadt oraz Galerii Sztuki MDM Warszawa

cena wywoławcza: 40 000

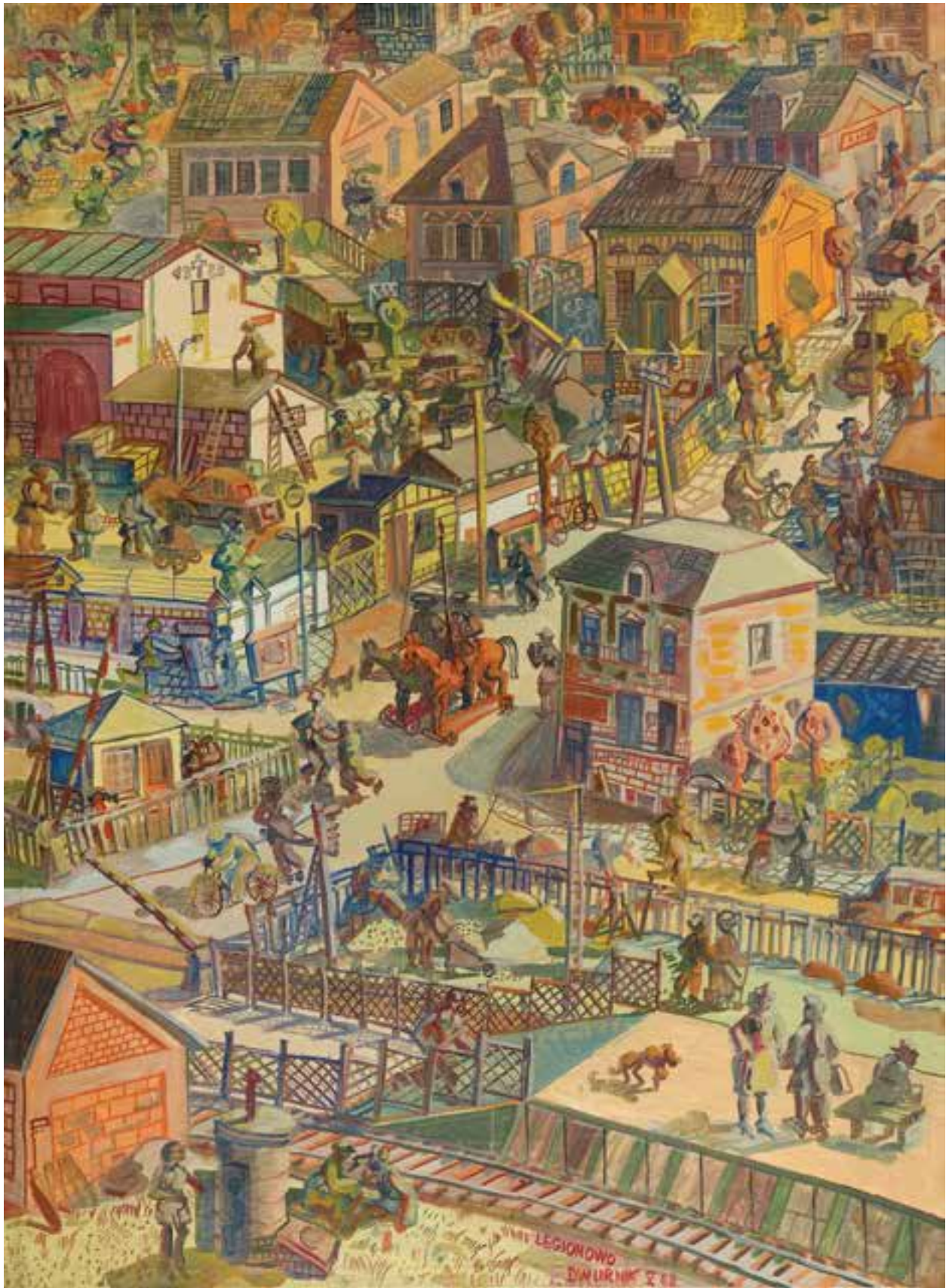
estymacja: 45 000 - 55 000

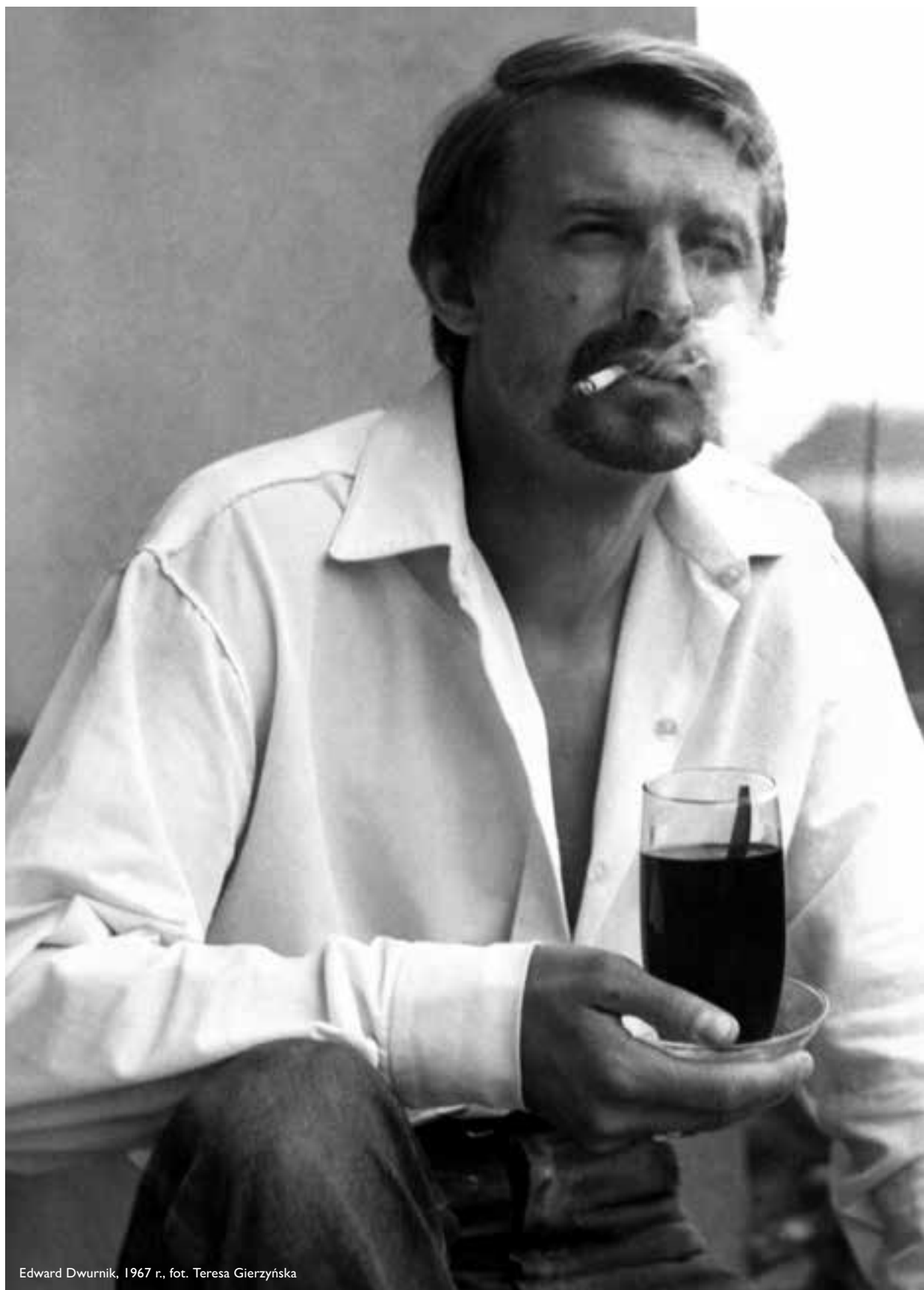
WYSTAWIANY:

- „Polnische Kunst Heute. 20 Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession”, Ausstellungshallen Mathildenhöhe, Darmstadt 22.05-10.07.1977
- “Metafora”, Galeria Sztuki MDM, Warszawa, maj 1973
- wystawa indywidualna, BWA Piastów, listopad 1972

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, 8.09. - 7.10.2001, Cykl IX, poz. 12
- Polnische Kunst Heute. 20 Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession, katalog wystawy zbiorowej, Darmstadt 1977





Edward Dwurnik, 1967 r., fot. Teresa Gierzyńska



Edward Dwurnik, „Płock”, z cyklu „Podróże autostopem” (cykl IX), 1980 r.



Edward Dwurnik, „Trzcianka”, 1987/1996 r.

„Nad miastem unosi się oko wyobraźni i zerką w dół przez błękitną przestrzeń, ofiarowuje widok, perspektywę i owo piękne, lecz złudne uczucie wolności, którego szukają ci wszyscy, co wspinają się na wieże, które z mieszkańców mansard czyni marzycieli” (G. Grass, *Błaszany bębenek*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 1991, s. 80). Widok z góry jest ulubioną perspektywą marzycieli, kochających wolność, nadaje im bowiem szczególną rangę ludzi nieograniczanych przestrzenią. Mają oni możliwość stworzenia w swoich oczach wielkiej syntezy miasta, mogą więcej zrozumieć i w konsekwencji więcej wiedzieć o przestrzeni, która innym dana jest tylko w szczególności pozbawionym kontekstu. Mogą znać cele i przyczyny ludzkich wędrówek, mogą śledzić ich trasy, wiedzą skąd, dokąd i którędy. Nikt twardo stąpający po ziemi nie zrozumie miasta (choćby znał je doskonale, przemierzając od dzieciństwa jego ulice) w sposób będący udziałem obserwatora, chcącego kilka chwil poświęcić na wieży kontemplowaniu panoramy. Widok z lotu ptaka pozwala wreszcie świadomie zanurzyć się w powietrzu, w którym zanurzone jest całe miasto. Pozwala zatopić się w błękitnie. W malarstwie Dwurnika powietrze jest równie ważne jak to, co nim oddycha. Powietrze, atmosfera z wieloznacznym rozumieniem tego słowa. Sam artysta powiedział, że nie interesowało go nigdy komentowanie aktualnych wydarzeń, lecz atmosfera społeczna, którą potrafił szybko dekodować. Na obrazach Dwurnika czuje się, co „wisi w powietrzu”.

Przełomowym dla twórczości Edwarda Dwurnika jest rok 1965. W Kielcach ogląda wówczas wystawę prac Nikifora i pod jej wpływem radykalnie zmienia swój sposób rysowania i malowania. Sam artysta wspomina: „był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym”, jak również - że wraz z kolegami z akademii padli wtedy na kolana, „a ja do tego stopnia, że mówili, że zwariowałem”. Przypnie, że próbował malować architekturę, ale dopiero w momencie, gdy zobaczył wystawę Nikifora, wiedział od razu, jak to trzeba robić. Fascynacja Nikiforem nie znajduje bynajmniej refleksu w twórczości Dwurnika jako bezpośrednie naśladownictwo, stanowi jednak dla niego podstawę, punkt wyjścia. Znakiem rozpoznawczym jego nowej estetyki stał się w szczególności cykl „Podróże autostopem”, rozpoczęty w 1966 roku i kontynuowany do dzisiaj. „Podróże autostopem” to polskie miasta i miasteczka malowane z lotu ptaka, ulubionej przez artystę perspektywy ukazywania architektonicznego pejzażu. To prowincjonalny pejzaż z jego kolorystyką i ludycznością, przepelniony szczegółowymi opisami architektury i drobiazgowo ukazwanymi scenami rodzajowymi. Artysta modyfikuje topografię miast, ustawia na placach nieistniejące pomniki, wprowadza elementy surrealistyczne: zaludnia miasteczka skrzydlatymi postaciami, sadi palmy na ulicach czy - jak w prezentowanej kompozycji - wypuszcza na ulicę żołnierzy patrolujących okolicę na zabawkowych koniach. Charakterystyczną cechą jest również „kondensacja” miejskich pejzaży - na obrazach z tego cyklu sąsiadować mogą ze sobą obiekty i budynki w rzeczywistości oddalone od siebie o wiele przeciętnie. W „Podróżach autostopem” artysta mnoży narracje, płótna przytłaczają nagromadzeniem detali i motywów. Łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości.

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Oplata aukcyjna

Do kwoty wycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wycytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Oplata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zarówno jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjoneera po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycytoiwał obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzony nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej

oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

- 1) 5% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
- 2) 3% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
- 3) 1% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro, oraz
- 4) 0,5% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro, oraz
- 5) 0,25% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Na naszej stronie dostępny jest formularz zamówienia prenumeraty <http://www.desa.pl/assets/files/formularze/prenumerata.pdf>. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

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



Józef Chełmoński, W podróży, 1878 r.

Aukcja Sztuki Dawnej

3 grudnia (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 24 listopada - 3 grudnia 2015 r.



Dom Aukcyjny i Galeria DESA Unicum
Ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



MECENAS KULTURY

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:

Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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



Pierścionek art déco, platyna, białe złoto grawerowane, diament, l. 20. XX w.

Aukcja Bizuterii

17 grudnia (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 7 -17 grudnia 2015 r.



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



MECENAS KULTURY

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitentów uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCYJ

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

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

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCYJ

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzą na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest regresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu

3) Własność zakupionego obiektu nie przechodzi na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych, jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiek-

tu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzedaje się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwole będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/ela”, „Attributed” lub skrót „Attrib”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem, sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyznaczają całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000 r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

z następujących określeń: „krąg”, „szkola” bądź „naśladowca”;

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmierne kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

HARMONOGRAM AUKCJI 2015

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

24.11 termin przyjmowania obiektów do 8.10.2015
22.12 termin przyjmowania obiektów do 30.10.2015

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

26.11 termin przyjmowania obiektów do 17.10.2015

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

3.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

10.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

AUKCJA BIŻUTERII

17.12 termin przyjmowania obiektów do 7.11.2015

JAK KUPIĆ W DESIE UNICUM?

OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

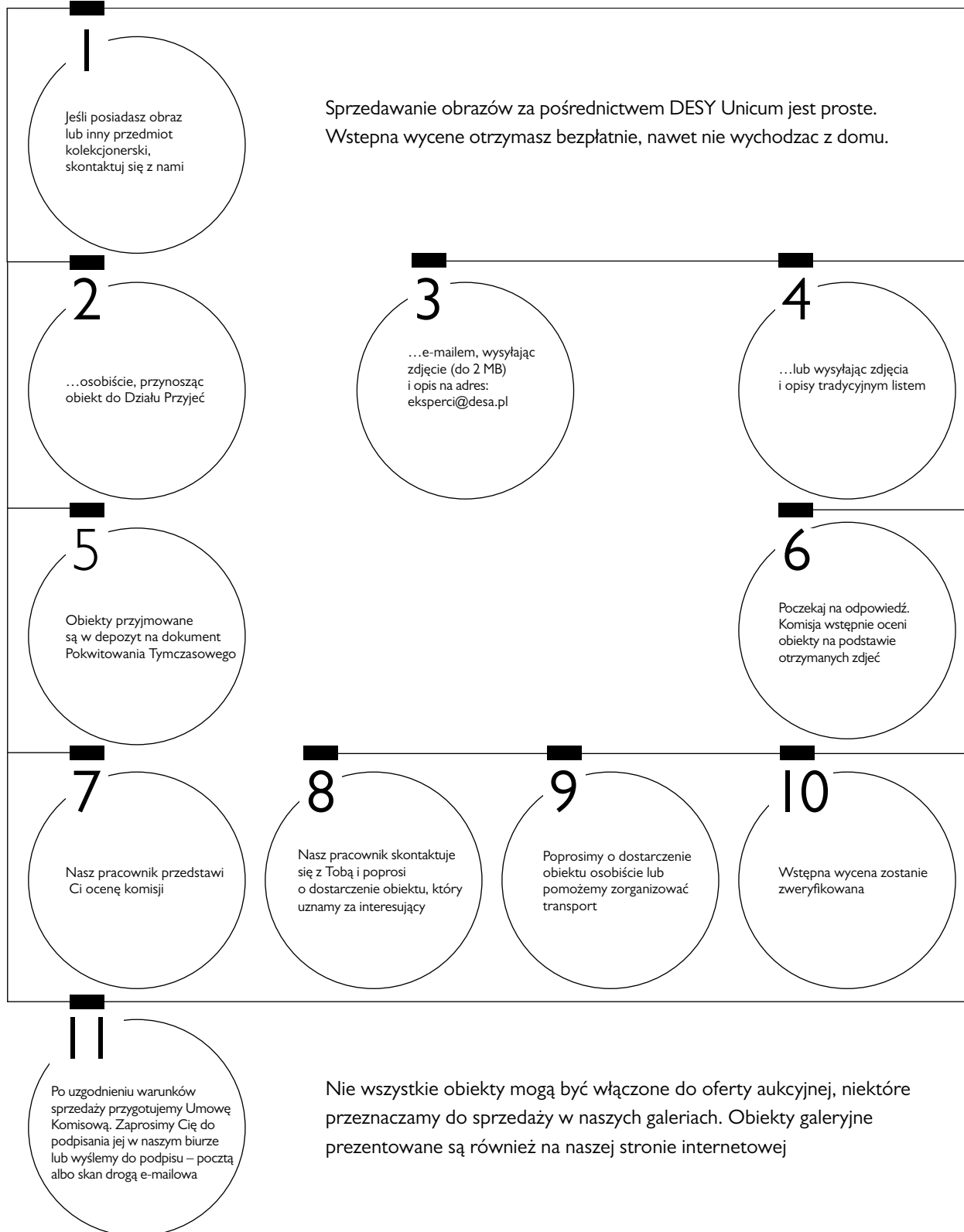
Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKCJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?



DLACZEGO WARTO SPRZEDAĆ W DESIE UNICUM?

1

OPRACOWANIE: Obiekt zostanie profesjonalnie zbadany, sfotografowany i opisany do katalogu aukcyjnego.

2

KATALOG: Trafia do kilku tysięcy naszych klientów w Polsce i za granicą, umieszczony jest na naszej stronie www.desa.pl i w serwisach specjalizujących się w informowaniu o aukcjach w Polsce i na świecie (Artinfo.pl, Artprice.com, Liveauctioneers.com, Askart.com) oraz dostępny jest w salonach Empik.

3

WYSTAWA: Przed aukcją obiekty prezentowane są przez minimum 10 dni w galerii w centrum Warszawy. Skuteczny zespół sprzedażowy pracuje wówczas bezpośrednio z naszymi klientami.

4

AUKCJA: Twój przedmiot wystawiony zostanie na aukcję, która odbędzie się w naszej siedzibie. Klienci licytować mogą na żywo, za pośrednictwem internetu oraz przy pomocy naszych pracowników przez telefony i zlecenia stałe.

5

PŁATNOŚCI: Zazwyczaj wypłata następuje po 3 tygodniach od aukcji.

6

PRZELEW: Najlepiej podać numer konta bankowego podczas jej podpisywania.

GOTÓWKA: ustalić z kasjerką telefonicznie pod nr.: 22 584 95 23.

ZACHWYĆ PREZENTEM

Wręczenie prezentu to sztuka. Każdy z nas nie raz stanął przed tym wyzwaniem. Dobieramy piękne opakowanie, dodajemy osobiste dedykacje a inspiracji szukamy na wiele tygodni przed samym wręczeniem prezentu. Pomysłem, zawsze najwyższej próby, jest zakup dzieł sztuki. Te jednak są tak unikatowe, że stają się mało dostępne, szczególnie gdy mowa o naprawdę wybitnych artystach.

Kompromisem pomiędzy drogą sztuką aukcyjną, a autentycznym dziełem jest wysokiej jakości inkografia. Dzięki zaufaniu twórców i wieloletniej współpracy z najwybitniejszymi artystami, takimi jak Edward Dwurnik, Rafał Olbiński czy Jerzy Nowosielski, Desa Modern oferuje inkografie jako jedyna galeria w Polsce. Będąc częścią Grupy Desa – największej i najstarszej instytucji zajmującej się wyceną i obrotem dzieł sztuki na polskim rynku, stworzyliśmy ofertę o wysokich walorach artystycznych. – mówi Prezes Zarządu Desa Modern, Maciej Ostrowski.

Prace wykonywane są wyłącznie w limitowanych edycjach, za zgodą i pod nadzorem artysty, czego potwierdzeniem jest sygnatura autora na każdej



Desa Modern Gallery & Art Boutique
Galeria Mokotów, I. p., ul. Wołoska 12,
Warszawa, tel. +48 795-122-701
desamodern.pl



EDWARD DWURNIK, "Poznań", 2004 r.

z nich. Stały się one także inspiracją do stworzenia eleganckiej linii sztuki użytkowej, w skład której wchodzi produkty jedwabne, porcelana, czy spinki do mankietów. Zakup spersonalizowanej inkografii jest możliwy w Desa Modern Gallery & Art Boutique w Galerii Mokotów w Warszawie oraz za pośrednictwem strony internetowej www.desamodern.pl, gdzie dobierzemy indywidualne dodatki: kunsztownie kaligrafowaną, osobistą dedykację, oprawę i opakowanie.

TYLKO DLA DLA KLIENTÓW DESA UNICUM OFERUJEMY ARTYSTYCZNIE KALIGRAFOWANĄ DEDYKACJĘ DO KAŻDEGO PREZENTU ZAKUPIONEGO ZA POŚREDNICTWEM DESAMODERN.PL

WYBIERZ TREŚĆ DEDYKACJI I STYLISTYKĘ KALIGRAFII W JAKIEJ MA BYĆ WYKONANA PRZEZ NASZYCH ARTYSTÓW. WYKORZYSTAJ SWÓJ KOD.

*"tak rzadko mamy okazję
powiedzieć bliskim coś miłego"*

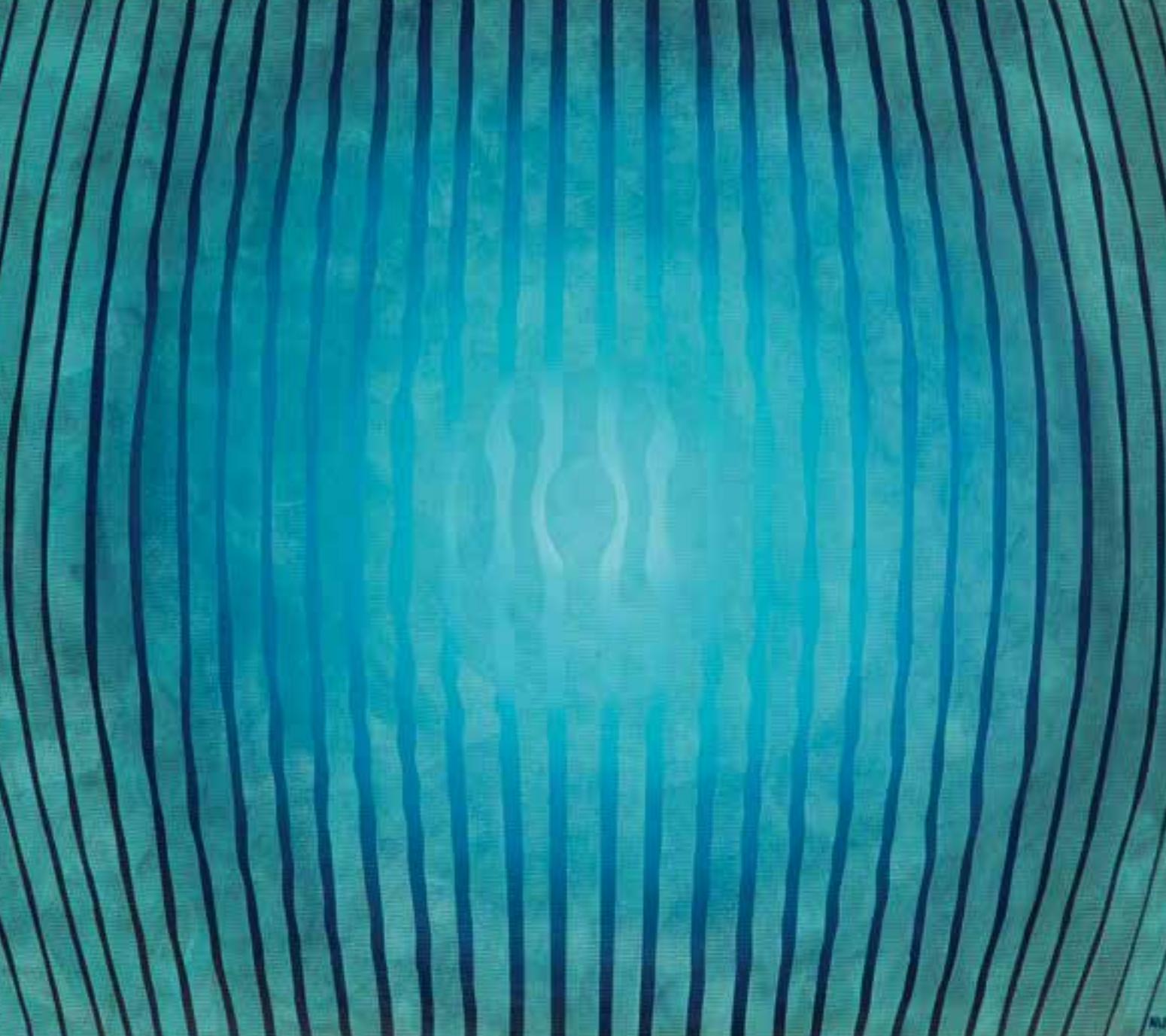
Odwiądź Desa Modern Gallery & Art Boutique w Galerii Mokotów, by osobiście zobaczyć przykłady naszych unikalnych prac.



zrób zdjęcie tej stronie by
nie zapomnieć, oferta
ważna tylko do 31.12.2015

-10%

W GALERII I NA
DESAMODERN.PL
KOD: DES12



Patrycja Nurkan, Bez tytułu, 2015 r.

Aukcja Młodej Sztuki

22 grudnia (wtorek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 10 - 22 grudnia 2015 r.



Salon wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



MECENAS KULTURY

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 39 I ASW038 • 10 grudnia 2015 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik Domu Aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

DESA UNICUM Sp. z o.o. Dom Aukcyjny, ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26
e-mail: biuro@desa.pl, NIP: 525-00-04-496, REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS 000090241, o kapitale zakładowym: 7 728 100 zł.



tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

Wpłać na konto bankowe Bank PKO BP SA

88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

telefonicznie faksem

listownie e-mailem

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) wyrażam zgodę nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum Sp. z o.o. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Rafał Olbiński **Krajobrazy energii** 2015

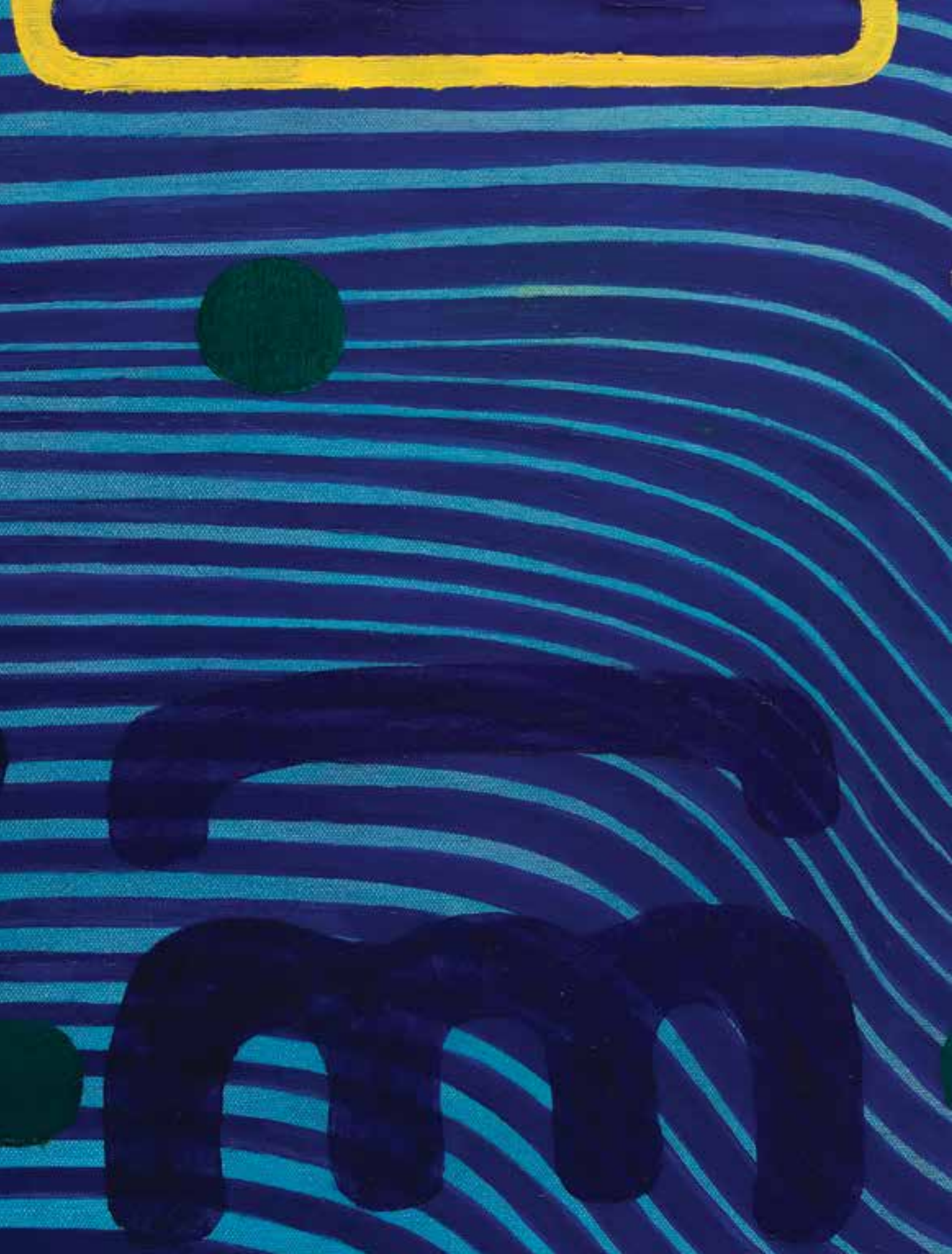
Bez energii nie ma życia, a wszystko co żyje - jak słusznie zauważył Arthur Schopenhauer - walczy z grawitacją. W cyklu obrazów „Krajobrazy energii”, poprzez poetyckie metafory starałem się pokazać magię i piękno naszego zmagania z materią i prawami fizyki.

Olbiński



MECENAS KULTURY









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

Cena 39 zł (z 5% VAT)

