

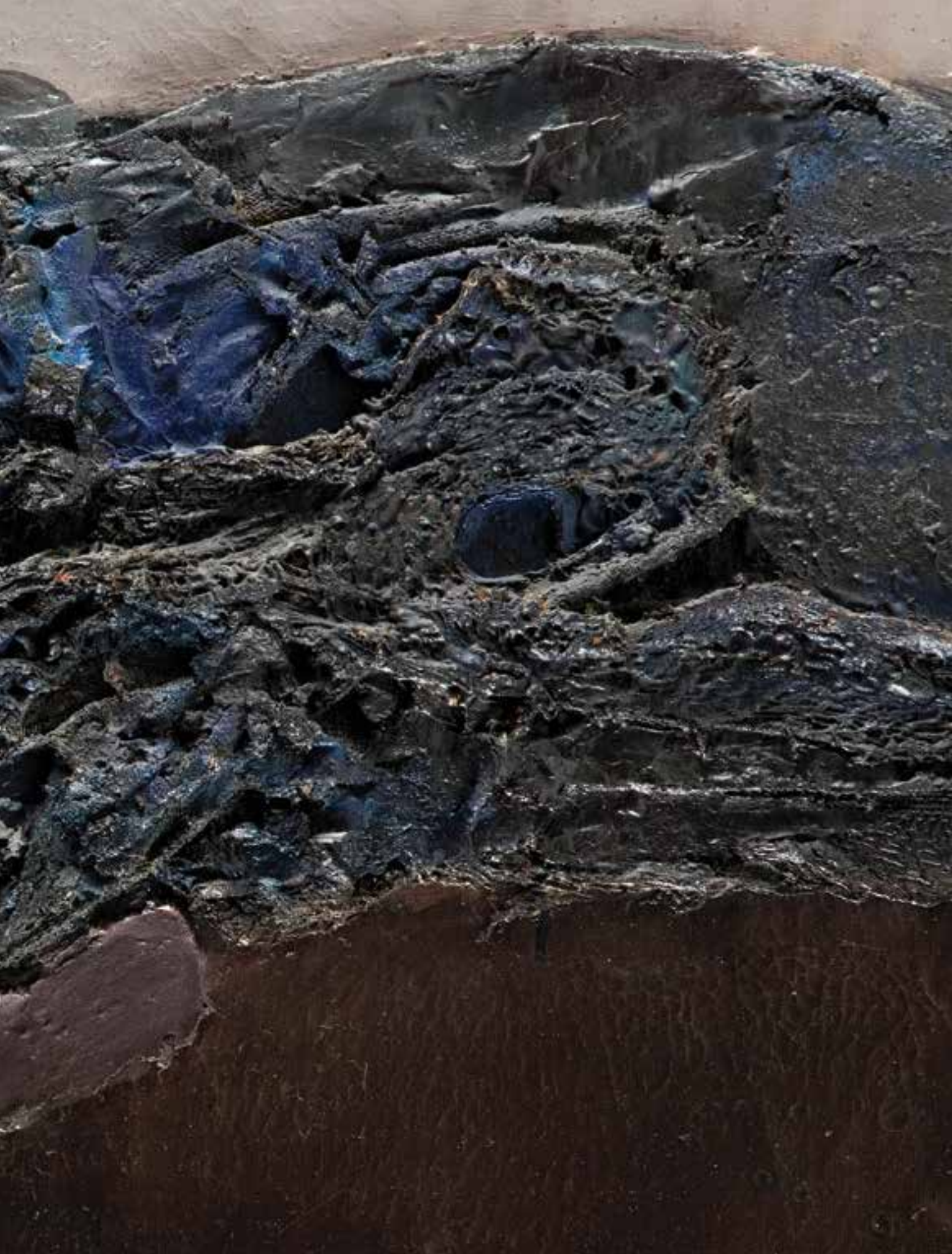


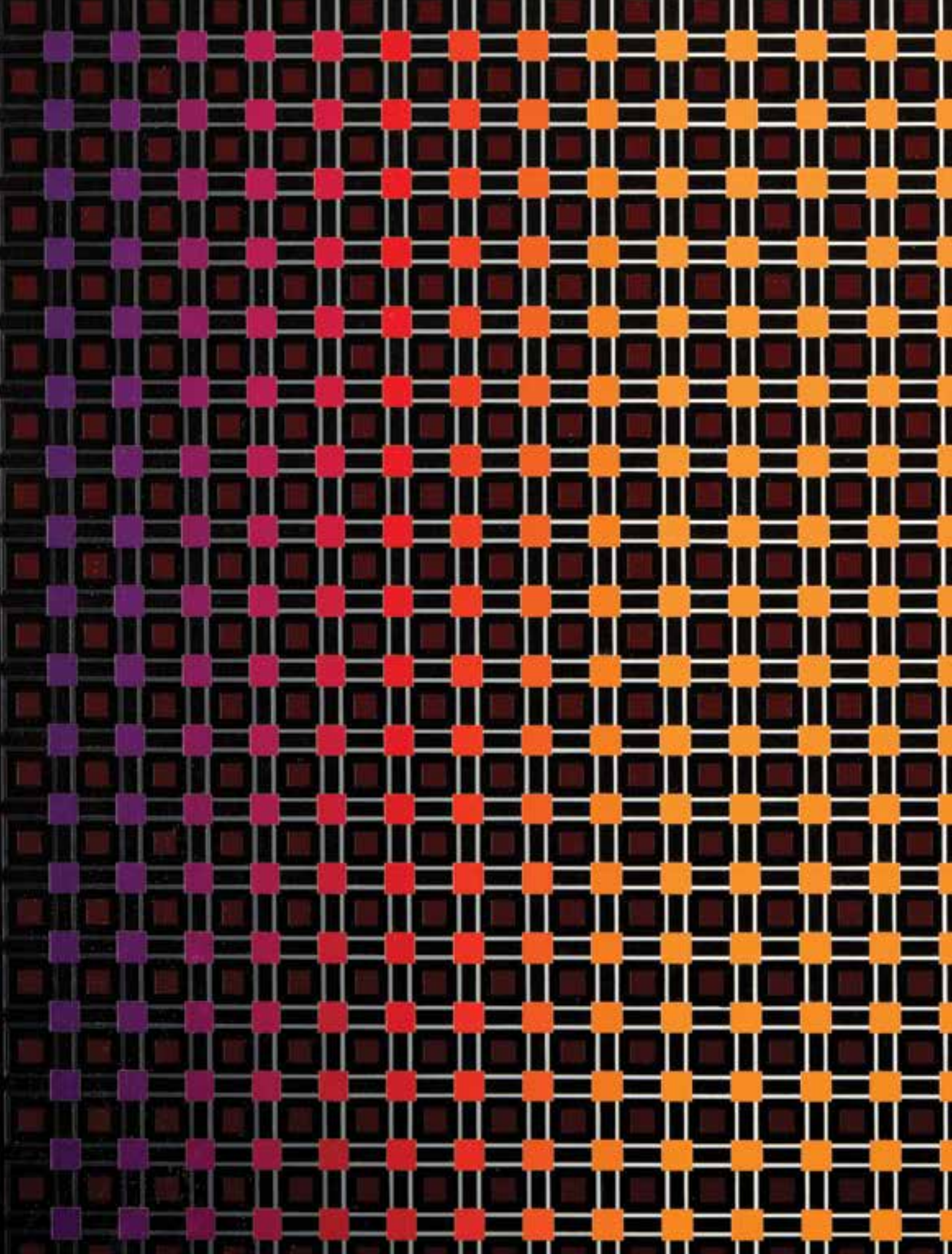
AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

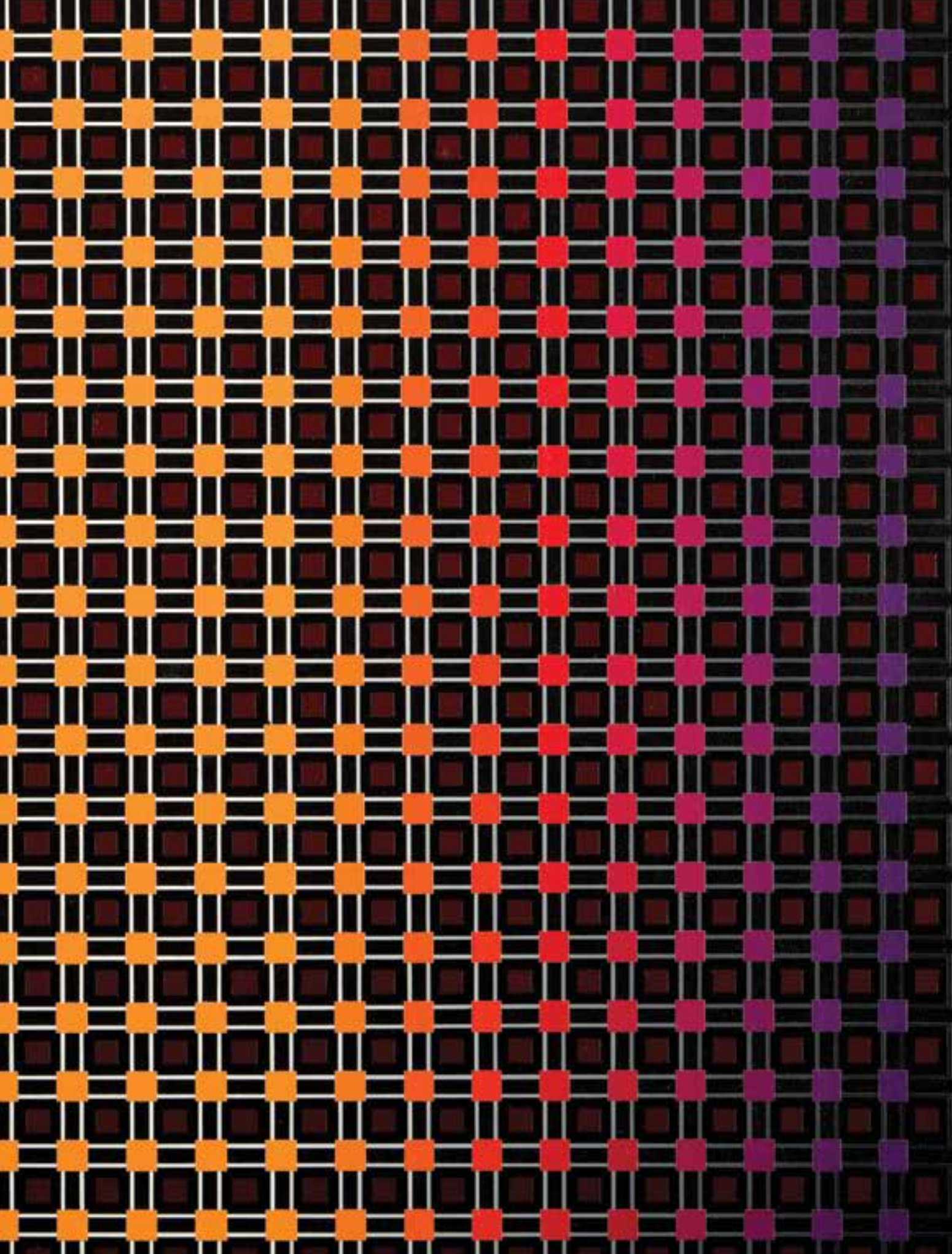
WARSZAWA 26 LUTEGO 2015

INDEKS

- Anto Maria **61**
- Anuszkiewicz Richard **31**
- Apollonio Marina **29**
- Beksiński Zdzisław **60**
- Berdyszak Jan **24, 25**
- Bereźnicki Kiejstut **71, 72**
- Bogusz Marian **35**
- Czapski Józef **59**
- Dobkowski Jan **55, 56**
- Dominik Tadeusz **1, 2, 3**
- Dwurnik Edward **57, 58**
- Falat Antoni **76**
- Fijałkowski Stanisław **4, 5, 6**
- Grzyb Ryszard **37**
- Grzywacz Zbylut **41**
- Hewitt Francis **30**
- Jachtoma Aleksandra **78**
- Jackiewicz Władysław **52, 53**
- Kałucki Jerzy **16**
- Kantor Tadeusz **20**
- Kobzdej Aleksander **21**
- Lach-Lachowicz Natalia **80**
- Lebenstein Jan **17, 18**
- Lenica Alfred **42**
- Lewandowska Danuta **77**
- Łukomski Józef **47**
- Maciejewski Zbysław Marek **74**
- Marczyński Adam **15**
- Maziarska Jadwiga **43**
- Meissner Andrzej **46**
- Mierzejewski Jerzy **70**
- Mikulski Kazimierz **10**
- Modzelewski Jarosław **36**
- Musiałowicz Henryk **64**
- Natalia LL **80**
- Nowosielski Jerzy **7, 8, 9**
- Olbiński Rafał **73**
- Opalka Roman **19**
- Orbitowski Janusz **34**
- Pagowska Teresa **39**
- Robakowski Józef **33**
- Rodziński Stanisław **54**
- Rosenstein Erna **49, 50**
- Rudowicz Teresa **44, 45**
- Sałaj Zbigniew **79**
- Schlabs Bronisław **66**
- Sempoliński Jacek **63**
- Sienicki Jacek **62**
- Sobczyk Marek **38**
- Sobel Judyta **75**
- Stanek Zdzisław **65**
- Stańczak Julian **32**
- Stażewski Henryk **11, 12, 13**
- Szancenbach Jan **69**
- Szpunar Tadeusz **26**
- Tarasewicz Leon **27, 28**
- Urbanowicz Danuta **67**
- Winiarski Ryszard **14**
- Włodarski Marek (wł. Henryk Streng) **51**
- Woźniak Juliusz **68**
- Zieliński Krystyn **48**
- Ziemski Rajmund **22, 23**
- Zwierzchowski Andrzej **40**



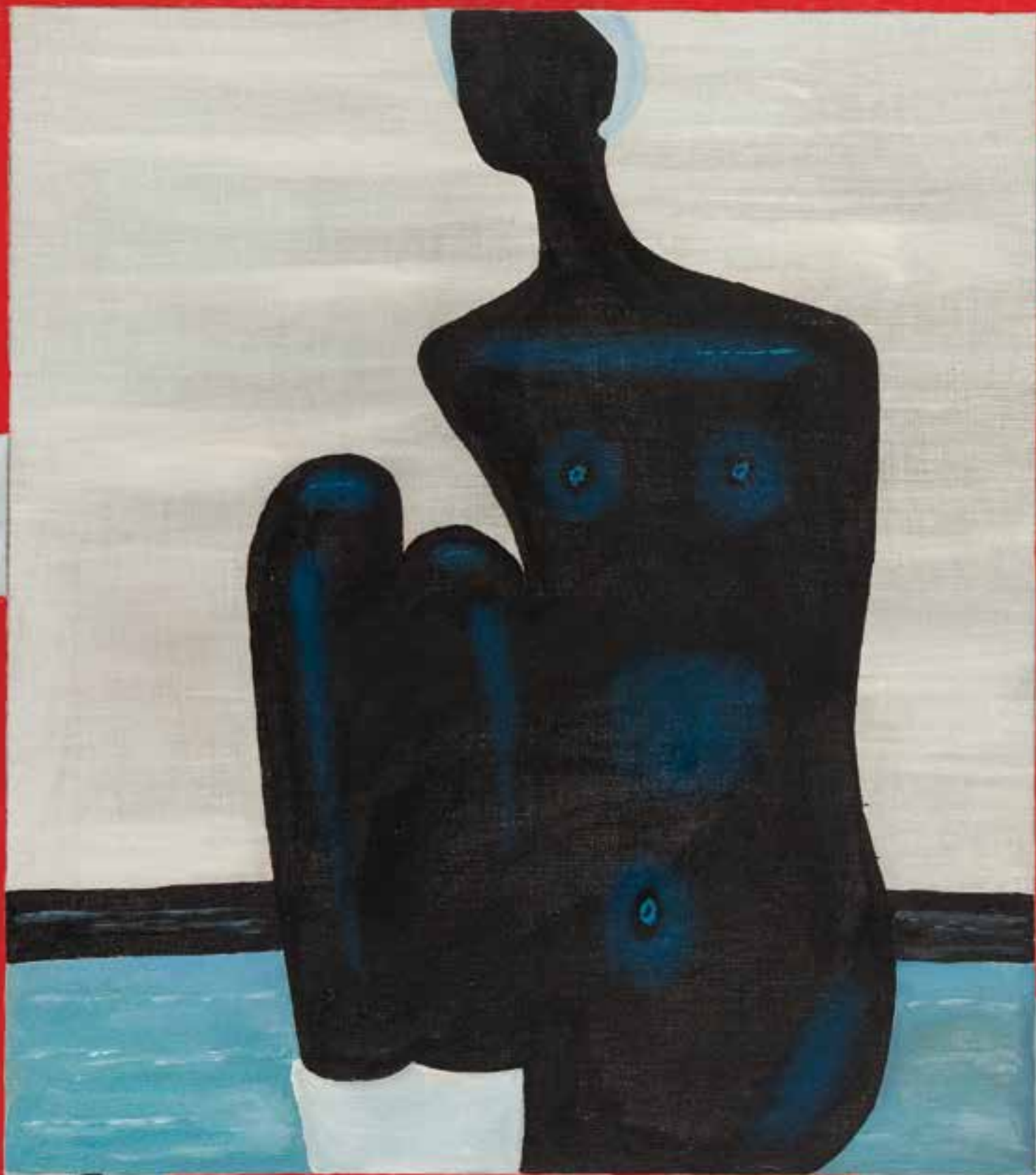














AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

26 LUTEGO 2015 (CZWARTEK) GODZ. 19

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

16 – 26 LUTEGO 2015

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16



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 I ROZLICZEŃ

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

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. 19 Jan Lebenstein, "Figure 126", 1961 r. • II OKŁADKA - STRONA I poz. 20 Tadeusz Kantor, Informel, 1960 r.

STRONY 2 - 3 poz. 32 Julian Stańczak, "Barok", 1983 r. • STRONY 4 - 5 poz. 2 Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1958 r.

STRONY 6 - 7 poz. 11 Henryk Stażewski, Relief nr 11, 1969 r. • STRONA 8 poz. 7 Jerzy Nowosielski, Murzynka na plaży, 1994 r.

STRONA 224 - III OKŁADKA poz. 36 Jarosław Modzelewski, Ucieczka spod sopki, 1990 r. • OKŁADKA IV poz. 5 Stanisław Fijałkowski, "Zalążki", 1967 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-64871-21-4 • Kod aukcji 35 IASW034 • Nakład 2 500 egzemplarzy

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

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

**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

KATARZYNA REGUŁA

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
fax 22 584 95 26
k.regula@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

Emilia Kuczevska, *Księgową*
tel. 22 584 95 21, e.kuczevska@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

Agnieszka Jakuć-Rodziewicz, *Specjalista ds. HR*
tel. 22 584 95 29, a.jakuc@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Adam Skrzypczak, *Administrator*
a.skrzypczak@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

Maria Windorbska, *Dyrektor Działu Marketingu*
tel. 22 584 95 25, m.windorbska@desa.pl

Katarzyna Grajkowska, *Manager ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, k.grajkowska@desa.pl

Anna Dubrawska, *Specjalista ds. Sprzedaży i Sponsoringu*
tel. 502 994 177, a.dubrawska@desa.pl

Magdalena Kobylińska, *Koordynator ds. Produkcji*
tel. 602 801 649, m.kobylińska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

FineArt Communications

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

Maria Peliwo
tel. 784 090 531, mpeliwo@fineart-com.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomasziewicz@desa.pl

Rafał Tyzenhauz, *Specjalista*

Maksymilian Kroc, *Specjalista*

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



KAROLINA ŁUŹNIAK-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



MAREK RYGIEL
Ekspert
m.rygiel@desa.pl

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
Asystent
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30



ELŻBIETA KOPEC
Asystent
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



KAROLINA ŁOPUSIŃSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
k.lopusinska@desa.pl
22 584 95 34



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
P.O. Kierownika Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@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 MARKOWSKA
Doradca Klienta
n.markowska@desa.pl
22 584 95 36



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



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

KOORDYNATORZY AUKCJI



IZA RUSINIAK
Redakcja katalogu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



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

I
TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Pejzaż, 1968 r.

akryl/plótno, 70 x 70 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

na odwrociu opisany: 'DOMINIK 1968 | AKRYL PŁ. 70 x 70 | PEJZAŻ'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty

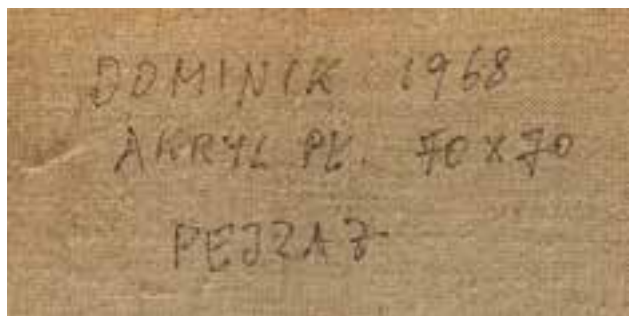
- kolekcja prywatna



Dominik



Tadeusz Dominik, Nowy Jork, ok. 1961



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

TADEUSZ DOMINIK, 2009

W budowaniu obrazu przyrody artysta używał własnego, niepowtarzalnego kodu znaków plastycznych. Dominik był zawsze malarzem natury. Jej bogactwo kształtów i kolorów przekładał na abstrakcyjne formy. Plamy barwne i smugi kojarzą się z drzewami, drogami, płynącymi strumieniami, ogrodami. Od początku artystycznych poszukiwań niezwykle istotnym i konsekwentnie stosowanym elementem w pracach Dominika był kolor. W prezentowanym obrazie można dostrzec jego magiczny, zróżnicowany charakter. Kolor zestawiony intuicyjnie jest podstawowym nośnikiem ekspresji. Autor tworzy za jego pomocą świat przepojony życiem, pełen witalności i ciągłej przemiany. Styl Dominika pozostał jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskim malarstwie powojennym.

Tadeusz Dominik w 1953 ukończył warszawską ASP, na której od 1965 prowadził pracownię malarstwa. Profesor ASP, wielokrotnie dziekan Wydziału Malarstwa. Studiował u J. Cybisa rozwijając zainteresowanie

koloryzmem. Do końca lat 50. tworzył drzeworyty. W połowie lat 50. zaczął malować obrazy abstrakcyjne, zbliżone do informel. Do lat 70. maluje ekspresyjnie i spontanicznie. Późniejsze obrazy mają bardziej wyraźną, „kontrolowaną” formę. Niezmienną inspiracją była dla artysty natura, jej kolorystyka i bogactwo form. W następnych latach równoległe z malarstwem, uprawiał tkanie gobelinów, zajmował się też ceramiką, pod koniec życia tworzył grafikę komputerową. W 1956 reprezentował polskie malarstwo na Biennale w Wenecji. W 1973 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. W 1979 otrzymał tytuł profesora. Tadeusz Dominik był jednym z najbardziej oryginalnych twórców współczesnego malarstwa polskiego i wybitnym kolorystą. Na przełomie grudnia 2008 i stycznia 2009, w 80. rocznicę urodzin artysty, Warszawska Królikarnia (oddział Muzeum Narodowego w Warszawie) zaprezentowała monograficzną wystawę „Tadeusz Dominik: Za oknem jest ogród...”, na której pokazano ponad 140 prac z różnych okresów twórczości artysty.

2

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Kompozycja, 1958 r.

olej/plótno, 53 x 58 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'T. Dominik Paris 58'

cena wywoławcza: 35 000 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

W 1959 roku odbyła się indywidualna wystawa artysty w Galerie Lambert w Paryżu. Właśnie z tego okresu pochodzi, powstały w Paryżu, obraz wyraźnie zainspirowany malarstwem informel. To niezwykle interesujący przykład pracy z okresu, gdy kształtował się indywidualny styl Dominika. Pierwsza połowa lat 50. to dominacja drzeworytu w twórczości artysty. Na Biennale w Wenecji, w 1956 zaprezentował cykl drzeworytów pt. „Macierzyństwo”. Pod koniec lat 50. w twórczości Dominika nastąpił powrót do malarstwa, które stało się podstawową formą wypowiedzi artysty. Po początkowej fazie malowania figuratywnego („Macierzyństwo”, 1955,

prezentowane na wystawie w „Arsenale”) Dominik zaczął odchodzić od form przedstawiających w stronę abstrakcyjnych. Obrazy z tamtego okresu zbliżone były do malarstwa informel, pozostając w kręgu fascynacji kolorem i naturą („Czerwony ogród”, „Kompozycje”, 1957-59). Od początku niemal zaobserwować można charakterystyczne cechy formalne jego malarstwa: okrągłe lub owalne punkty i plamy o dość nieregularnych kształtach, niejednokrotnie stanowiące ślad po uderzeniu pędzlem. Powierzchnia płócien Dominika z lat 50. i 60. jest rozedrgana, wirująca, wybijają się z niej pojedyncze, rozświetlone plamy.



3

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Ogród XIX", 1977 r.

akryl/plótno, 65 x 80,5 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

na odwrociu opisany: "DOMINIK 1977 | OGRÓD XIX | AKRYLE 65x81"

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Galeria Fibak, Warszawa

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Jestem „etatowym” optymistą w malarstwie, więc pewnie i w życiu. Urodziłem się na wsi i tam mieszkałem przez pierwsze dziewięć lat. To one nadały ton późniejszemu. O moim charakterze zdecydowało więc w znacznym stopniu obcowanie z naturą. Natura nigdy nie nastraja agresywnie. Uspokaja, daje nam pogodę ducha.”



4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922 r.)

"XXXXIV Autostrada", 1976 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

opisany na odwrociu, na bieżym: 'S.Fijałkowski - XXXXIV Autostrada -
Zawrócenie z drogi pod wpływem złego samopoczucia, 1976'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 75 000 - 85 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- Galeria Zapiecek, Warszawa, 1976
- Dom Artysty Plastyka (Laureaci Nagrody C. K. Norwida), Warszawa, 1977
- Iran, Irak, 1977
- Galeria Hennig, 1977
- Galeria Leonard Klos, Varrelbusch, Niemcy, 1981
- Instytut Polski, Londyn, 1990
- Galeria Studio, Warszawa, 1990

„W twórczości niczego się nie da przemyśleć do końca przed namalowaniem. Moim ideałem jest połączenie intuicji ze świadomością, uaktywnienie obu płaszczyzn naszego życia duchowego. Zwykle zaczyna się tak, że intryguje mnie jakiś problem z poprzedniego obrazu i chciałbym go jeszcze raz rozwiązać. Ale nie wiem jak. Albo mam małe szkice - ot, trzy kreski - i chciałbym rozwinąć ten temat. To jak w muzyce: szczęśliwie zaprojektowany temat może pobudzić wyobraźnię i doprowadzić do powstania znakomitego dzieła. Tak samo w plastyce: pewien ogólny zarys tematu, częściowo świadomy, częściowo intuicyjny, jest początkiem gry wariacyjnej, w której biorą udział zarówno świadomość, jak i nieświadomość; uświadomienie sobie tego, co się maluje, rodzi się wraz z postępem kształtowania formy.”





Stanisław Fijałkowski w pracowni, lata 70. XX w.

„Myślę, że to, co niektórzy biorą tu za lirykę, jest przenikliwą samoświadomością, świadomością działania wyobraźniowego, np. horyzontów na obrazie, linii ukośnych, równoległych, będących krawędziami „autostrad” postawionych na przekór perspektywie, wiedzą samodzielnie przeżyta, odnoszącą się do wykładni barw, kresek w grafice, do bieli papieru obramowanego czarną linią itp. Są to ogniwa wiedzy funkcjonującej bezsłownie, wyrażonej lakonicznie, już w postaci konkluzji.”

URSZULA CZARTORYSKA [w:] FIJAŁKOWSKI, GALERIA ZAPIECEK, WARSZAWA 1976

Artysta chętnie tworzy cyklami. Droga i autostrada to jedne z bardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów twórczości artysty. Fijałkowski nie tylko powraca często do tych tematów, ale układa je w zespoły i cykle. Powtórzenie i różnica stają się przez to kluczowymi elementami jego sztuki. Sam malarz mówił: „Czasami nowy obraz rozpoczyna się od postawienia sobie pytania, jak wyglądałby poprzednio namalowany, gdyby dokonać w nim określonych zmian techniki, palety, punktu wyjścia itp. Ma zatem charakter nowej wersji poprzedniego tematu, innej realizacji tego samego zadania. Staje się ogniwo w pewnym wariacyjnym systemie. Kieruję się przy tym nadzieją, że powstanie obraz lepszy, to znaczy bardziej wyrazisty, zapadający głębiej w serce, poruszający głębsze warstwy nieświadomości, bardziej obezwładniający. To pragnienie jest jednym z powodów powstawania cyklów obrazów”

(S. FIJAŁKOWSKI, LATA NAUKI, ŁÓDŹ 2002, S. 541)

Cykl „Autostrady” zapoczątkował artysta w 1972 roku. Po latach tak wspominał: „Na początku lat siedemdziesiątych namalowałem pierwszy obraz, który zapoczątkował najdłuższy ze wszystkich cykl „Autostrad”. Zaczął się jako cykl malarski lecz wkrótce włączyłem doń także grafiki i rysunki. W komputerze zapisałem 77 obrazów, 7 rysunków i 24 grafiki - razem 108 prac mających w tytule słowo „Autostrada”. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowałem go jako „Nowe autostrady”. Większość z nich należy do cyklu numerowanego kolejnymi rzymskimi liczbami, reszta przynależy doń luźniej, łącząc je ze sobą pojmowanie autostrady jako drogi ku górze, przede wszystkim wznoszenia się w duchu. Żeby nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, że nie należy w obrazie doszukiwać się zwyczajnej autostrady, nie namalowałem na żadnej z nich samochodu. Autostrada jest w tym ujęciu nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej

po której, jak wiemy, wstępowali w niebo i zstępowali na ziemię Aniołowie. (...) Formalnie cykl ten charakteryzuje się zbudowaniem obrazu na przekątnej, dynamicznym ruchem ku górze. Schemat czarnej wstęgi biegnącej po przekątnej okazał się najbardziej nośnym tematem. Powtarza się w licznych szkicach i w grafikach komputerowych nie włączonych do cyklu” (S. F., Lata nauki..., s. 59-60). Lata 70. były niezwykle płodnym okresem w twórczości, który zaowocował licznymi prezentacjami dzieł artysty w kraju i zagranicą. W 1972 roku, gdy powstały pierwsze „Autostrady”, Aleksander Wojciechowski zaprosił Stanisława Fijałkowskiego by ten, wraz z Karolem Broniatowskim, Zbigniewem Makowskim i Andrzejem Strumifit, reprezentował Polskę na XXXVI Biennale w Wenecji. Następnego roku przyniósł prezentacje w krakowskich Krzysztoforach, łódzkim BWA i warszawskiej Kordegardzie. W 1976 miała miejsce indywidualna wystawa w galerii Zapiecek, na której pokazywane były najnowsze obrazy i grafiki – m.in. „XXXXIV Autostrada”.

Studia odbył w latach 1946-1951 w łódzkiej PWSSP. W początkowym okresie twórczości nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, w końcu lat 50. przeżył fascynację informalem. Przemiany, jakie zachodzą w jego malarstwie, skupiają się głównie na stopniowym odchodzeniu od formy wprost, zbyt dosłownej. Tworzył prace, które wykorzystują sugestię „przedmiotowe” i odnoszą się np. do ikonografii chrześcijańskiej, cykle kompozycji abstrakcyjnych (np. „Wąwozy”, „Wariacje na temat liczby cztery”, „Studia talmudyczne”) czy sięgających do własnych przeżyć autora („Autostrady”). Artysta reprezentował Polskę na Biennale w Sao Paulo (1969) i na Biennale w Wenecji (1972). W roku 1977 wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida, a w 1990 r. uhonorowany został prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa.



5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922 r.)

"Zalążki", 1967 r.

olej/plótno, 42 x 33,5 cm

sygnowany, opisany i datowany na blejtramicie:

'S. Fijałkowski Zalążki 2000 zł 1967'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, "Zachęta" Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 250, poz. 82 (wykaz prac)

„Nie istnieje jedyny formalny klucz, który pozwoliłby wytłumaczyć malarstwo Stanisława Fijałkowskiego. Wydaje nam się czasem, iż pewne jego obrazy odwołują się do jakiegoś modelu istniejącego wcześniej. Tak oto kompozycja powstała z powtarzających się kręgów może dać nam złudzenie pewnej abstrakcji. Złudzenie to trwa aż do momentu, w którym jeden z elementów obrazu nie zachowuje się w sposób nieprzewidywalny, łamiąc porządek, który mu przypisaliśmy. Jeden z kręgów się odłącza, rozszerza się lub gubi i to zjawisko nie może być wyjaśnione w kategoriach formalnych. Tym samym charakter tych mikroelementów [malerńkich kręgów i kwadratów] nie będzie nigdy precyzyjny z formalnego punktu widzenia. Czasem wydają się nam one regularne i skończone - czasem zamazane z dziecięcą nieporadnością. Powtarzanie tych elementów mogłoby nam sugerować swego rodzaju alfabet. Jednakże mając na uwadze ich nieokreśloną formę, alfabet ten miałby znaczenie dwuznaczne. Jeśli założymy, że język plastyczny Fijałkowskiego nie jest językiem „samym dla

siebie”, przeciwstawimy się terminom takim, jak symbol, znak, ślad, etc. Określenia te mają z pewnością swoje miejsce w tym zjawisku, ale żaden z nich nie wystarczy, by je wyjaśnić w sposób zadowalający. Obraz Fijałkowskiego może być jednocześnie figurą, znakiem, symbolem, śladem, może być sumą znaków o różnym porządku. Żadne określenie, żadna interpretacja nie będzie w stanie pretendować, wobec tego malarstwa, do wartości o porządku nadrzędnym: będzie się odnosić jedynie do jednej z warstw tej twórczości. Na dodatek, wszystkie te metody rozszyfrowania odnoszą się raczej do momentu, który wyprzedza istnienie obrazu. Sam obraz staje się metodą - metodą osiągnięcia stanu, w którym wszystkie te elementy przyczynowe realizują się w sposób jednoznaczny. Tam tkwi metoda apodyktyczna, gdyż wyklucza ona wszelki inny sposób dotarcia do tego stanu. Udało mi się wyjaśnić, dlaczego język konceptualny czy opisowy tylko w przybliżeniu oddaje sens tego malarstwa”

HANNA PTASZKOWSKA, WSTĘP W KATALOGU: FIJAŁKOWSKI, GALERIA LAMBERT, PARIS 1965



6

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922 r.)

„19VIII 73”, 1973 r.

olej/plótno, 73 × 65 cm

sygnowany i datowany na blejtrami: 'S. Fijałkowski - 19VIII 73'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

„Fijałkowski często odwołuje się do symboliki najprostszej: czterech elementów - ziemi, powietrza, wody, ognia. Każdy z tych elementów niesie - jak wiemy - różne uzupełniające się wzajemnie napięcia: ciężar lub lotność, zmienność lub stałość, radość uspokojenia lub uniesienie przygody, uległość lub agresję. Nie trzeba przedłużać tej listy przeciwieństw, zwłaszcza że po każdym takim nazwaniu, wyliczeniu - czujemy, iż niepotrzebnie upraszczamy ten świat. Niewiele w końcu wyjaśnia to, że studnia jest symbolem erotycznym i starym symbolem tajemnicy. I że wpada w nią ogień - pierwiastek męski, symbol żywiołu.

Wydaje się, że sztuka Fijałkowskiego źle znosi przerost komentarza; symbolika służy raczej do spotęgowania dynamiki niż do tego, by znajdować satysfakcję w odgadywaniu znaczeń. Tajemnica leży tutaj, jak się wydaje, w połączeniu sprzeczności, w tym, że inwencja formalna zostaje w ostentacyjny sposób powściągnięta i w tym zwłaszcza, że erudycja [nawet erudycja filozoficzna, którą wyczuwamy w sztuce Fijałkowskiego] - świadomie przybiera postać naiwną, samą naiwnością się broni. Byłaby to więc lekcja moralna”

ANDRZEJ OSĘKA, METAFIZYCZNE, MELANCHOLIJNE, ŻARTOBLIWE... „KULTURA” 18 LUTEGO 1973, S. 4



7

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Murzynka na plaży, 1994 r.

olej/plótno, 100 x 89 cm

na odwrociu sygnowany i datowany: 'JERZY NOWOSIELSKI 1994' oraz 'P14'

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 170 000 - 240 000

POCHODZENIE:

- prezent od artysty, 1994
- kolekcja prywatna, Kraków





Jerzy Nowosielski, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich

„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

Nowosielski jest jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych polskich artystów XX wieku. Prace artysty są od wielu lat poszukiwane przez kolekcjonerów, zdobią liczne kolekcje prywatne i muzealne. W 1947 r. ukończył Wydział Malarstwa ASP w Krakowie. W roku 1957 był członkiem-założycielem Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska (II Grupa Krakowska). W latach 1957-1962 wykładał w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. W latach 1976–1993 profesor na macierzystej uczelni. Odznaczony Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski. Otrzymał też tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą, swe prace pokazywał m.in. na Biennale w Wenecji (1956), Biennale w Sao Paulo (1959), czy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1961). Jest jednym z najwybitniejszych

twórców polichromii w obiektach sakralnych (np. w kościele w podwarszawskiej Wesolej). Twórczość Jerzego Nowosielskiego oscyluje na granicy między tradycją Wschodu a Zachodu, figurą a abstrakcją, malarstwem ikonowym a tradycją awangardową XX wieku. Początkowo malował głównie abstrakcje. Refleksja nad malarstwem ikonowym zaowocowała syntetycznie ujętymi figurami i martwymi naturami. Pod koniec lat 50. powrócił do abstrakcji, ale nadal malował figuratywne obrazy, prymitywizujące w formie, pełne hieratycznych kształtów o mocnym konturze i kolorze ograniczonym do kilku odcieni, co doprowadziło go do serii niemal monochromatycznych, opartych głównie na czerni aktów. W całym malarstwie Nowosielskiego afirmacji sztuki nowoczesnej towarzyszy głębokie przeżycie i zrozumienie teologii ikony.



8

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Wnętrze z kobietami (Za kulisami), 1977 r.

olej/plótno, 73 x 59,5 cm

na odwrociu sygnowany i datowany: 'Jerzy Nowosielski 1977'

na bieżymie opisany:

'Jerzy Nowosielski - "Za kulisami"', 1977, pł. olej 73 x 59,5'

cena wywoławcza: 80 000 zł

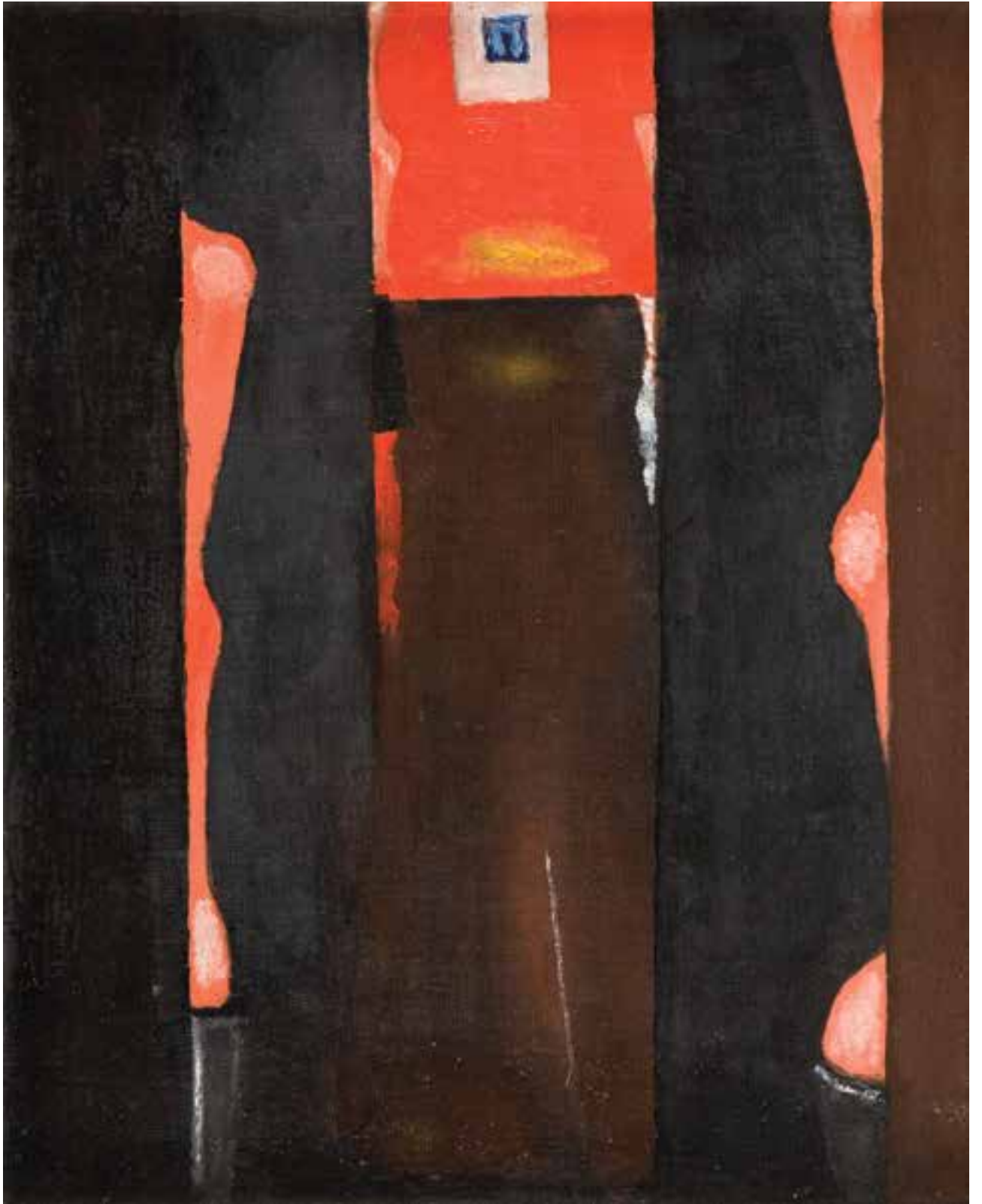
estymacja: 130 000 - 180 000

WYSTAWIANY:

-Wystawa indywidualna, Desa, Galeria Kramy Dominikańskie, Kraków, XI.1977

Akt kobiecy odgrywał ogromną rolę w twórczości Jerzego Nowosielskiego. Zdaniem idących tropem sugestii samego artysty krytyków „kulturowością kobiecego ciała, mistyką jego nagości, sakralizacją samej kobiecości, Nowosielski wprowadza nas w duchowy wymiar. A wtedy widzimy już kobietę świętą, Eklezję i zbawczą Boginię...” (Andrzej Szczepaniak). Sam malarz pisał: „(...) pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować

wyglądem kobiety.” W 1971 roku Nowosielski zaprojektował dla wrocławskiego Teatru Polskiego scenografię i utrzymane w czerni kostiumy do współczesnej adaptacji „Antygony” Helmuta Kajzara. Od tego czasu datuje się wypracowanie „czarnego” stylu w jego twórczości, dominującego do końca lat siedemdziesiątych. Oferowany obraz jest doskonałym reprezentantem tej stylistyki. Tak jak w innych wizerunkach kobiet z tego okresu (m. in. w „Aktach w ciemni”), charakterystyczna wibrująca czerwień kreski odcina się od głębokiej czerni tła. Gama barwna jest zawężona wyłącznie do odcieni czerwieni i oranżu.





9

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Martwa natura, 1942 r.

olej/sklejka, 32 x 40 x 5 cm

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

W 1940 r. rozpoczął studia w krakowskiej Kunstgewerbeschule. Od 1944 r. członek Polskiej Akademii Umiejętności. Członek Grupy Młodych Plastyków i Grupy Krakowskiej. W latach 1976-1992 był profesorem ASP w Krakowie. Malarz, rysownik, scenograf, twórca kompozycji figuralnych, martwych natur, aktów, pejzaży i obrazów sakralnych, w których łączył elementy nowoczesne z wpływami sztuki bizantyjskiej. Jego niepowtarzalny styl charakteryzuje się stosowaniem płaskiego układu barwnych plam obwiedzionych czystą linią

konturu i syntetyzującym widzeniem codzienności. Jest autorem licznych polichromii w kościołach (m. in. w kościele św. Ducha w Nowych Tychach, kościoła w Wesolej k. Warszawy, cerkwi w Lourdes we Francji) oraz ikonostasów (m. in. w cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Krakowie). Prace artysty znajdują się w licznych zbiorach muzealnych w Polsce i w kolekcjach prywatnych (USA, Kanada, Francja, Niemcy). W 1993 r. został laureatem Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury.



10

KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Przemiana", 1963 r.

olej/deska, 71 x 49,5 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "KMIKULSKI | PRZEMIANA"

na odwrociu zniszczona nalepka muzealna

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- Galeria Villa Struwego, Warszawa, 1999

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Kazimierz Mikulski, Wystawa retrospektywna, Galeria Willa Struwego, Warszawa 1999

LITERATURA:

- Kazimierz Mikulski, Wystawa retrospektywna, katalog wystawy, Galeria Willa Struwego, Warszawa 1999, poz. 1 (il.)

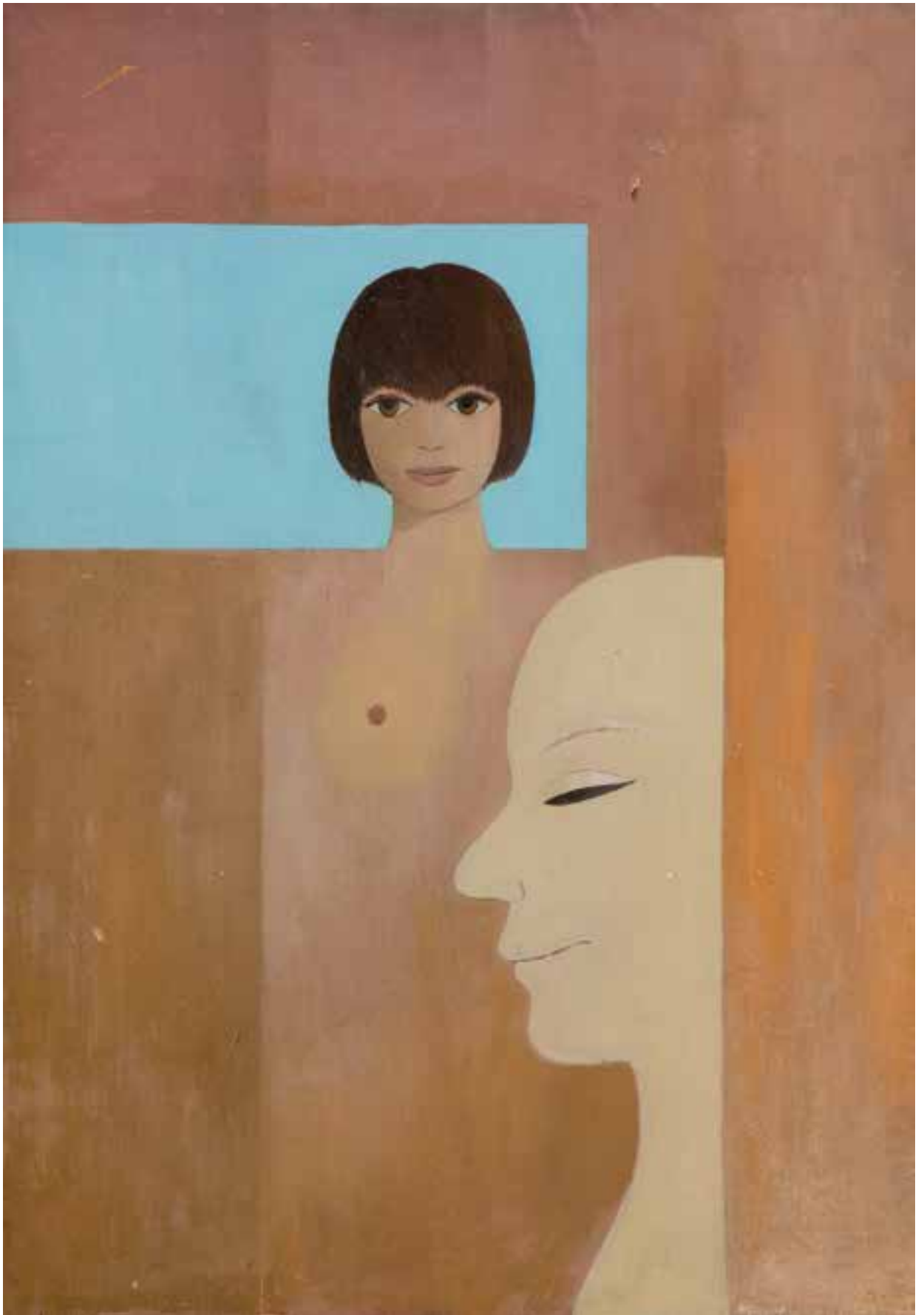
- Kazimierz Mikulski, Malarstwo, [red.] Izabela Jabłońska, Warszawa 2003, s. 54 (il.)

„Jego obrazy budzą w mieszkańcach naszej zdyszaney rzeczywistości tęsknotę do ciszy tak wielką, że chcielibyśmy przeniknąć przez malowaną powierzchnię w ich wiecznie młodą głębię, by wraz z dziewczynami o spokojnych oczach przyglądać się gonitwie brzydkich ludzi ku starości”

JERZY MADEYSKI [w:] KAZIMIERZ MIKULSKI, MALARSTWO, WARSZAWA 2003, S. 26.

Prezentowany obraz pochodzi z początku lat 60., okresu kiedy Mikulski po doświadczeniach awangardy i jakże popularnej wśród młodych artystów środowiska krakowskiego fascynacji malarstwem abstrakcyjnym, zdecydował się na powrót do sztuki figuratywnej. Paradoksalnie zwrot ten nie spotkał się z negatywnym przyjęciem ze strony twórców awangardowych, a sam Mikulski podtrzymał swój status artysty nowoczesnego. Malarstwo przedstawiające okazało się najlepszym dla malarza medium dla wyobrażenia nasyconej poetyckim nastrojem, własnej wizji rzeczywistości. W pracach tego okresu widoczny jest już wyraźnie charakterystyczny, w pełni niemal ukształtowany styl artysty, któremu pozostał wierny do samego końca drogi twórczej. Najczęściej występującym elementem, wokół którego budował Mikulski poetycką, nasyconą metaforami i symboliką narrację jest postać kobiety. Malował je według własnych idealów, zafascynowany sztuką niemieckiego renesansu tworzył odrealnione,

poddane estetyzacji, kuszące subtelnym powabem wizerunki dziewcząt ze świata sennych marzeń. Wokół nich umieszczał rekwizyty, z których, na wzór sztuki dawnych mistrzów, żaden nie był pozbawiony symboliki. Wyznacznikami stylu Mikulskiego od samego początku stały się również linearyzm, pastelowa kolorystyka początkowo - podobnie jak w prezentowanym płótnie - oscylująca w beżach i błękitach, z czasem coraz bogatsza i powtarzające się równie często jak postać kobiety wizerunek kota, ptaki, fantastyczne rośliny i owady. Niepowtarzalny styl artysty jest wyrazem jego konsekwentnego dążenia do ideału, świadczy o malarskiej świadomości i silnej osobowości malarza, który pozostając otwartym na dokonania nowoczesności potrafił dokonać ich recepcji w sposób przemyślany i wykorzystał w konkretnym celu wzbogacenia własnego języka wizualnego. Cechy te czynią z malarstwa Mikulskiego jedno z najbardziej oryginalnych i charakterystycznych zjawisk w powojennej sztuce polskiej.



11

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 11, 1969 r.

akryl, sklejka/płyta pilśniowa, 60,5 × 60,5 × 3 cm
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'nr 11 1969 | H. Stażewski'

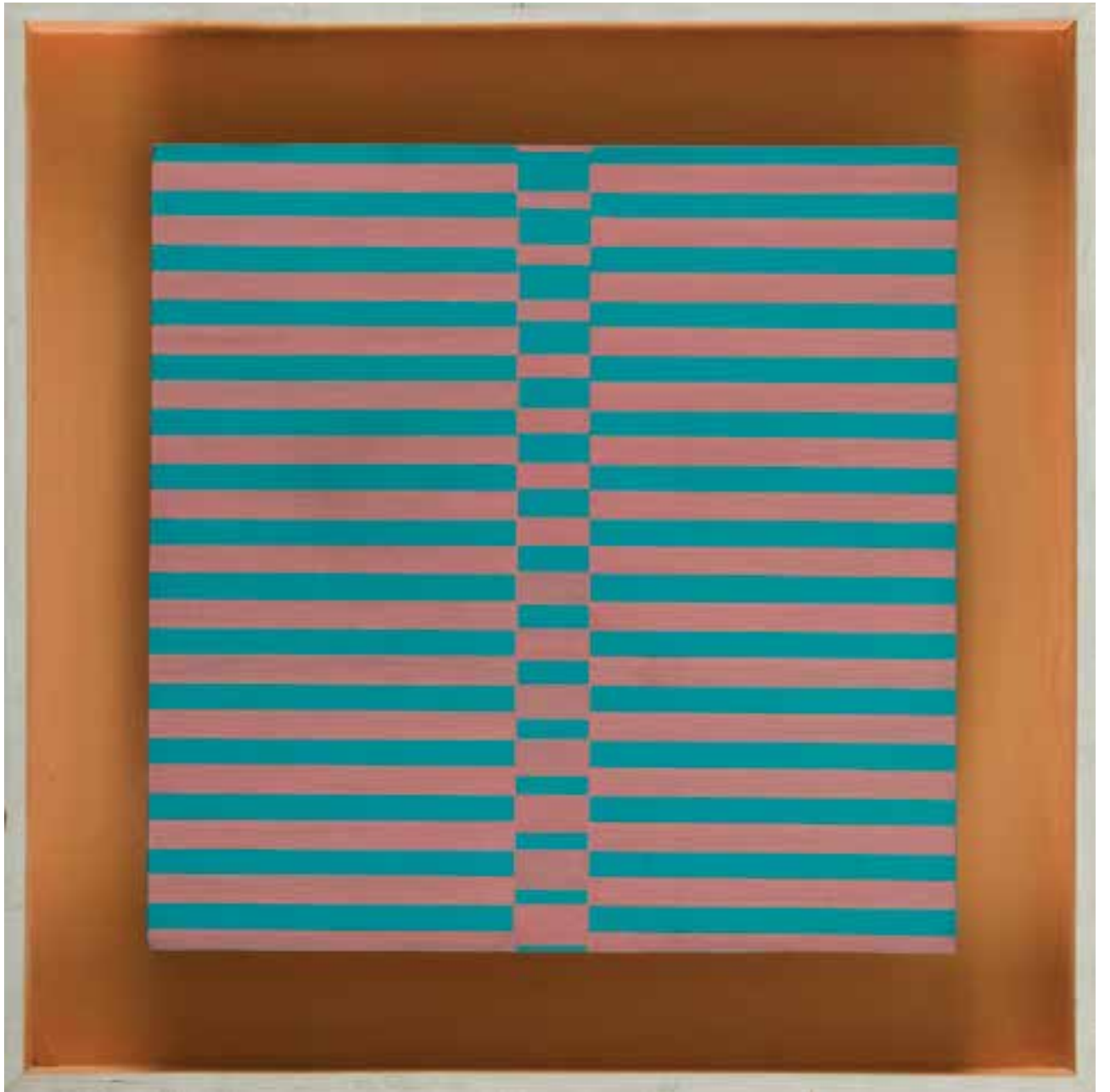
cena wywoławcza: 1 60 000 zł

estymacja: 200 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- prezent od artysty, 2 poł. lat 70. XX w.
- kolekcja prywatna, Niemcy, Kolonia
- kolekcja prywatna, Szwajcaria, St Moritz

„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.”





Podczas wernisazu wystawy reliefów w Galerii Foksal w Warszawie, 1969 r., fot. Eustachy Kossakowski © Anka Ptaszowska

W latach 1913-1919 Stażewski studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. We wczesnym okresie twórczości malował martwe natury. W 1923 roku uczestniczył w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie, inicjującej polski ruch konstruktywistyczny. Był jednym z założycieli awangardowego ugrupowania Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów (1924-26) oraz, kontynuujących jego założenia programowe, grup Praesens (1926-29) i „a.r.” (1929-36). Był ważną postacią światowej awangardy, członkiem międzynarodowych ugrupowań Cercle et Carre (od 1930 r.) oraz „Abstraction-Creation” (od 1931). Uczestniczył w wystawach na całym świecie: Centre George Pompidou - Paryż, Royal Academy - Londyn, MOMA - Nowy Jork i w wielu innych.

STAŻEWSKI 1969

SERIA

„Aktualne malarstwo Stażewskiego jest oparte na procesie seryjnym. Znaczy to, że jego obraz (lub szereg obrazów) budowany jest wyłącznie na zasadzie kompozycyjnej mówiącej, że jedna „rzecz” jest powtarzana pewną liczbę razy. Wprowadzenie tej zasady - około roku 1960 - oznaczało radykalną zmianę w twórczości artysty, który jest jednym z pionierów abstrakcji geometrycznej w malarstwie polskim. Od tego czasu powstało kilka cykli obrazów, w których Stażewski zastosował kolejno różne typy serializacji.

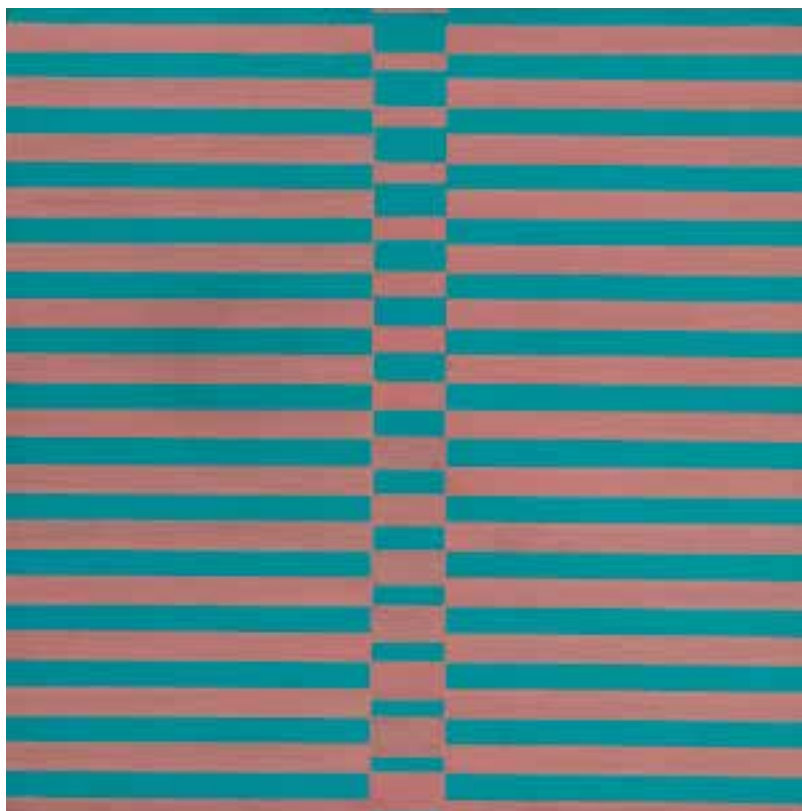
Na początku były to białe reliefy budowane z identycznych, białych form na białym tle. Następnie - reliefy metaliczne na takim samym, metalicznym tle. Z kolei - obrazy kolorowe, w których zasadą serii objęte są: - formy (z reguły identyczne kwadraty), - ich układ (tworzący najczęściej regularny kwadrat) oraz - organizacja kolorów.

Te najnowsze obrazy przypominają na pierwszy rzut oka tablice naukowe stosowane w kolorymetrii. Charakterystyczna jest dla nich progresja przez widmo kolorowe. Różnice między barwą sąsiadujących pól są ledwo dostrzegalne przy czym cały obraz obejmuje wybrane granice widma lub pełne widmo ciągle. W ten sposób nowy przedmiot ujęcia seryjnego, który dotyczy organizacji kolorów zdominował niejako i wchłonął przedmiot multiplikacji występujący w poprzednich cyklach Stażewskiego np. po-

wtarzalne kwadraty. Wybór rzeczy ujętych w serię jest za każdym razem aktem prywatnym i arbitralnym. Jest on odpowiednikiem każdej innej decyzji artystycznej. Zawartość serii sama przez się jako zasada formalna, jako logiczna konstrukcja - nie jest szczególnie interesująca. To nie przez sam fakt powtórzenia powstaje seria. Seria jest przede wszystkim sposobem strzeżeniem, które odnosi się bezpośrednio do otaczającej rzeczywistości. Schemat seryjny w malarstwie Stażewskiego, jak każdy schemat seryjny - jest tylko pozornie formalnym i bezosobowym trickiem. Artystyczna decyzja, aby ująć rzeczy w serię jest rezultatem stanowiska filozoficznego, jest formą widzenia i sposobem prezentacji doświadczenia artysty. Umysł nie spoczywa - nawet jeżeli to schemat przejmuje ważne funkcje.

DUŻA SKALA

Problem skali w nowoczesnej sztuce europejskiej pozostawał przez wiele dziesiątków lat problemem niemal nietkniętym. Nie powinna nikogo zwieść liczba wielkich pomników i innych form gigantomanii. Mam na myśli skalę niezależną od celu praktycznego lub od pozaartystycznych przypadków (okazjonalność, pompierstwo). Skala wynikająca z artystycznej konieczności przekraczania dostępnych ram, przedziałów i wymiarów stała się dopiero ostatnio przedmiotem zainteresowania tej sztuki, której nadał się czasem miano „sztuki niemożliwej”. Stażewski jest zainteresowany wielką skalą dzieła sztuki w tym właśnie nowym znaczeniu. Widoczne jest to w jego obrazach zawierających potencjalne możliwości dużej skali (obrazy te nie są robione dla muzeów muzea biorą je tylko przez przypadek i nieporozumienie). Widoczne jest to także w jego wystawach - environment (w Galerii Foksal PSP), gdzie obrazy stwarzają otoczenie dla samych siebie, gdzie obrazy zrobione z pełnym nakładem inwencji znalazły się na bezpośrednim podłożu podłogi lub ściany, po którym się chodzi, które się ociera itp., za którym już nie ma żadnego innego oparcia. Najślisz i najbardziej radykalnie przejawiała się dążność do wielkiej skali w projekcie, który Stażewski przedstawił rok temu - gigantycznego, kolorowego obrazu wprost na niebie, ponad miastem - przy użyciu lotniczych reflektorów z barwnymi filtrami. Sztuka, która wyszła z muzeów, która wychodzi z galerii (po przygotowawczym okresie zdemaskowania ich konserwatywności i oportunistyki), i zaczyna poruszać się po bezmiernych przestrzeniach ziemi, wody i nieba należy do najbardziej fascynujących fenomenów



artystycznych. Po okresach ogólnych teorii, radykalnych wizji artystycznych, radykalnych działań na wielkich lecz dziś wyraźnie niekompletnych terenach życia i sztuki powstają pierwsze próby obejmowania jednym aktem twórczym całej sceny świata. Można zauważyć bez zobowiązujących skojarzeń i paraleli praktycznych - na innym polu i w innej strefie wyobraźni, w dziedzinie nauki i technologii, podobną nieco zmianę ciężaru i rangi zdarzeń. Pomijając logikę wieloletnich, metodycznych przygotowań - lot pierwszych ludzi na księżyc był przede wszystkim realizacją niemożliwego. I ten fakt wstrząsa wyobraźnią ludzi, w taki sposób, jak nie potrafi już tego uczynić żadna filozoficzna refleksja, żadna najbardziej zaskakująca konstrukcja naukowa na kształt Einsteina albo cybernetycznej wizji świata.

KOLOR

Niechęć do koloru jako wyrazu plastycznego opartego na wrażliwości, ekspresji, emocji, improwizacji nigdy nie przejawiała się u Stażewskiego silniej niż w jego obrazach kolorowych. Posługuje się w nich całą dostępną gamą kolorów i najbardziej nieuchwytnymi ich niuansami. Nie preferuje jednak ani żadnego koloru, ani żadnego zestawienia. Operuje nimi równomiernie i równorzędnie doprowadzając do sytuacji, że kolor staje się pełnym celem malarstwa i jedyną jego zawartością. Stąd główne zainteresowania artysty dotyczą kolorimetrii, teorii barw, fotometrii, a nie tej strefy zagadnienia, która objęta jest psychologią sztuki.

KWADRAT

Na temat kwadratu - od Pitagorasa do Albersa - wypowiedziano bardzo wiele znakomitych definicji i komentarzy. Stażewski uważa kwadrat za kształt najbardziej neutralny. Znając jednak rozwój artysty - wystarczającym wytłumaczeniem obecności kwadratu jest pytanie: dlaczego miałby stosować kształt inny?

RAMA

Rama obrazu przestaje być ważnym zagadnieniem w malarstwie, którego podstawowym dążeniem jest wielka skala. Stażewski często maluje ramy jednym lub więcej kolorami. Chce przez to - przy umownej, małej ich skali - osadzić obraz w koniecznych pozorach syntetycznego otoczenia, które powinno być rzeczywiste i nieograniczone.

ODSTĘPSTWA

Po wyczerpaniu pewnej wystarczającej liczby przypadków możliwych w każdym z cykli, opartych o wspólną, rygorystyczną zasadę serii - Stażewski bez wahania porzuca te zasady lub wręcz ją komplikuje. Robi Wówczas z reguły obrazy „lepsze” i bardziej intrygujące z estetycznego punktu widzenia. Tak było w przypadku reliefów o wielkiej liczbie form jednakowych i podobnych, które nastąpiły po cyklu białych obrazów. Tak zdarza się, gdy jeden kwadrat wylamuje się czasem z rygorystycznego szeregu. Tak jest obecnie w obrazach, które naruszają monotonię barwnych „tablic naukowych” przez podzielenie tła i występujących z niego kwadratów alternacją barwnych pasów. Na skutek tego relief zbliża się do płaszczyzny, powstają znów potencje ruchu, rodzą się skojarzenia z repertuarem op-artu bądź z kolorystyką malarstwa znanego pod nazwą „art psychedelic”. Odstępstwa te wziąć jednak można w cudzysłów, skoro manifestują się one w sposób jawny i niezakamuflowany i ustępują nagle na rzecz nowego rygoru. Dzięki tej jawności posiadają znaczenie nie tylko z punktu widzenia psychologii twórczości, ale nieoczekiwanie nabierają znaczenia jako samoistne wartości w rozwoju artysty.

CZŁOWIEK

Stażewski mieszka na jedenastym piętrze w śródmieściu Warszawy. Prowadzi niezwykle uregulowany tryb życia z pewnymi wyjątkami, kiedy decyduje się by rygor ten został bezwzględnie naruszony. Pracuje od godz. piątej rano do jedenastej. Na obiad i kawę wychodzi o dwunastej do SARP-u przy ul. Foksal. Kolekcjonuje - bez pedanterii, systematyczności i bez najmniejszego starania - zabawki, przedmioty i instrumenty - najczęściej pochodzące z tandety, kramów odpustowych tanich sklepików: ptaszki, gwizdki, kalejdoskopy, samo-czynnie wirujące spirale itp. Przyjmuje w domu wszystkich: przyjaciół, hippies'ów, 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 wyraźnie beznadziejnych, wyłącza się całkowicie. Pali fajkę od niepamiętnych czasów.”

12

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 51, 1977 r.

akryl, sklejk/płyta pilśniowa, 56,5 x 56,5 cm (całość)
na odwrociu sygnowany, opisany i datowany: 'nr. 51 | 1977 | H. Stażewski'
na odwrociu naklejki galeryjne: Desa Łódź (Galeria 113, Piotrkowska) i Galeria Fibak oraz stempel wywozowy

cena wywoławcza: 40 000 zł

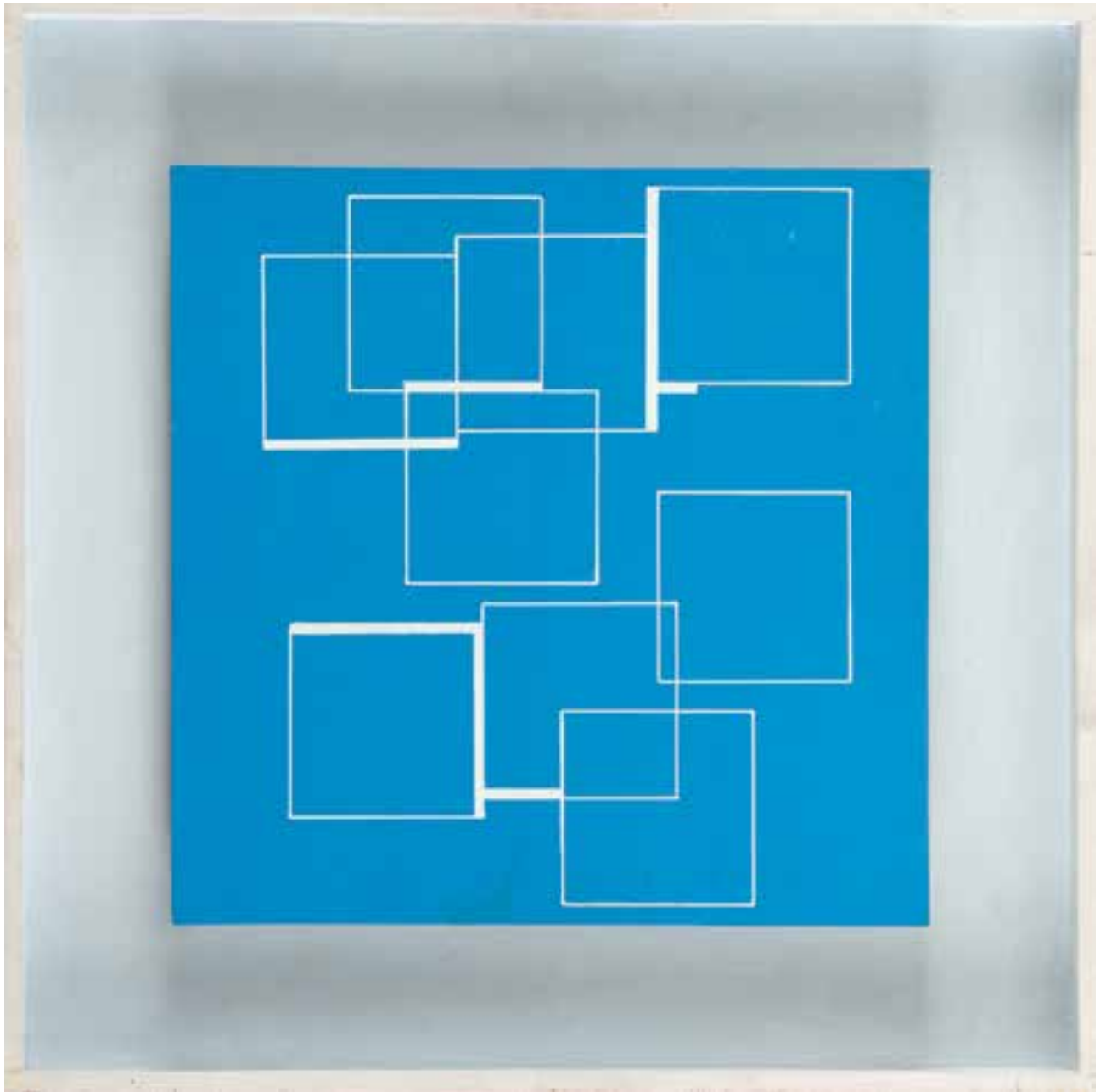
estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- Desa, Galeria 113, Łódź (lata 80. XX w.)
- Galeria Fibak, Warszawa
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1913-1920. W początkach kariery malował martwe natury. Przejściowo wystawiał z ugrupowaniem „Formiści” (1922). Wziął też udział w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923. O tego czasu tworzył pod wpływem konstrukttywizmu. Obok kompozycji malarskich zajmował się grafiką książkową, projektował wnętrza, sprzęty, a także scenografie – były to w większości prace teoretyczne i studyjne. Polskie i międzynarodowe ugrupowania awangardy, z którymi wystawiał i współpracował jako publicysta, to kolejno: „Blok” (1924-1926), „Praesens” (1926-1930), „Cercle et Carré” (1929-1931), „Abstraction-Création” (1931-1939), „a.r.” (1932-1939). Należał też do Koła Artystów Grafików Reklamowych (1933-1939). W 1930 był współorganizatorem zbiórki dzieł artystów międzynarodowej awangardy przeznaczonych dla muzeum

łódzkiego (obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi). Po II wojnie mieszkał i działał w Warszawie. W latach 40. i 50. podejmował próby dostosowania się do postulatów sztuki figuratywnej. Z tego okresu pochodzą rysunkowe i malarskie kompozycje o tematyce pracy, budowy, a także projekty monumentalne. Po 1956, uznawany powszechnie za patrona polskiej awangardy, uprawiał już wyłącznie abstrakcję o konstruktywistycznym rodowodzie. Tworzył cykle prac, będących studiami płaszczyzn, linii, kolorów w różnych układach względem siebie. Przy pozorach chłodnej perfekcji umiał nasycić je emocją bezpośredniego dotknięcia, śladu ręki. Obok malarstwa i form pochodnych, jak collages, reliefy, multiple, tworzył formy przestrzenne i grafikę (autoryzował serigraficzne repliki swoich prac). Był laureatem wielu nagród i odznaczeń krajowych i zagranicznych, w tym Nagrody Herdera, Wiedeń 1972.



13

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 87, 1979 r.

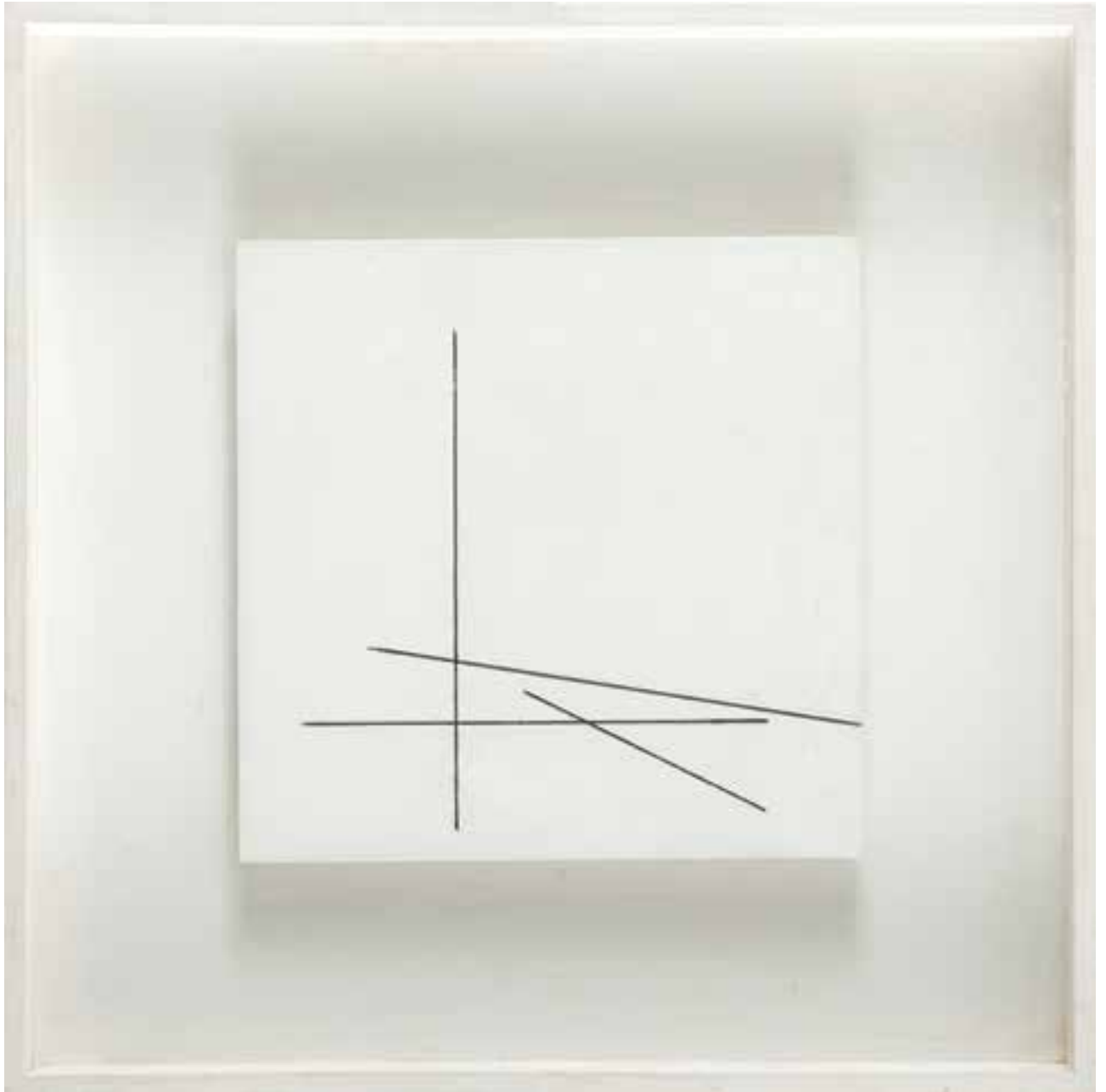
technika własna, akryl, sklejka/płyta pilśniowa, 34,7 x 34,7 cm
na odwrociu sygnowany, datowany oraz opisany: 'nr:87 | 1979 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

W 1968 nasiliła się tendencja do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki. Podstawowym modulem w pracach z tego okresu stał się kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu. Malowane reliefy powstałe w latach 70. dynamizowało natomiast nieoczekiwane zakłócenie ich geometrycznej struktury i nagłe zanegowanie zasady regularnego rytmu kompozycyjnego. W okresie tym powróciła też formuła „białych obrazów” stymulująca rozważania nad relacjami pomiędzy sztuką, nauką i metafizyką, kontynuująca badanie opozycji porządek-chaos. W 1974 roku sam artysta pisał: „Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa przez naskórek tonację własnego wewnętrznego ja, warunkującego uczucia, warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia

struktury obrazu. Dostrzeganie dysonansów pozwala widzieć powiązanie barw wyzwolone z obowiązującej logiki - doktryny. Jak promienie kosmiczne barwią niewidocznymi kolorami – ultrafioletami, infraczerwonymi, powodując zmiany fizyczne - tak artysta może powodować barwami zmiany trwające jak powietrze, którym oddychamy. Należy zająć się obserwacją świata niewidzialnego, który wymaga wysiłku myślowego by dostrzec zjawiska gnicia, zamierania, usychania świata roślinnego, podobnie jak w mikro lub makrokosmosie odbywa się to gnicie i zamieranie, by na nowo się odrodzić (taką samą śmiercią w kosmosie ginie wszystko co nieorganiczne). Jest to więcej, aniżeli automatyczne postrzeganie tego, co istnieje jako rzeczywiste.” (cyt. za: Henryk Stażewski, [red.] A. Turowski, M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, W. Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria, Foksal, Warszawa 2005, Teksty Henryka Stażewskiego, s. 282.)



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Dwudziesta ósma gra, 1982 r.

akryl/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'dwudziesta ósma gra, 10 x 10, winiarski 1982'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 120 000

POCHODZENIE:

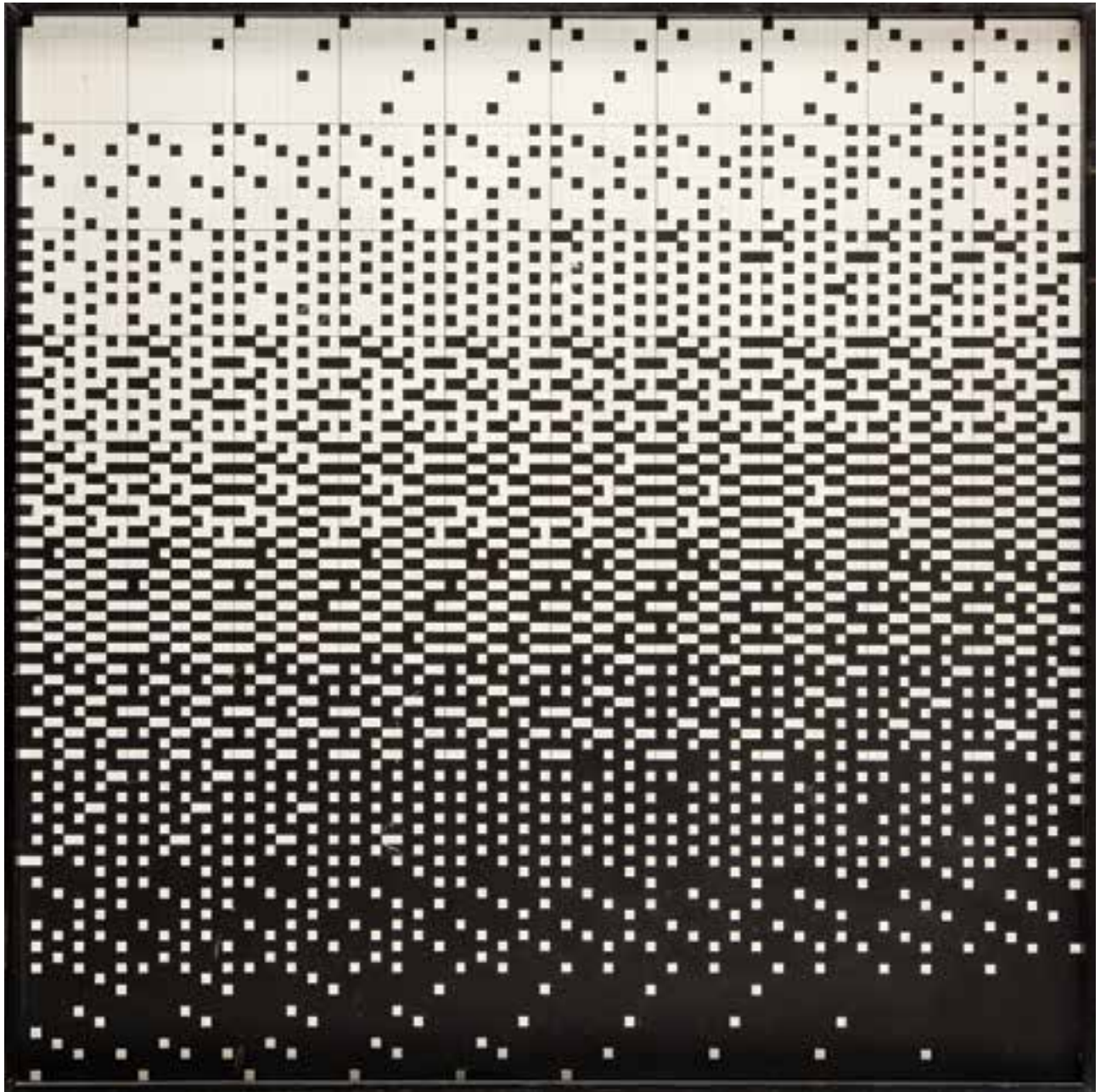
- zakup bezpośrednio od artysty, lata 80. XX w.

- kolekcja prywatna, Kraków

Prezentowana praca pochodzi ze szczytowego momentu twórczego rozwoju koncepcji artystycznej Ryszarda Winiarskiego. Dążąc do maksymalnego uproszczenia środków artystycznego wyrazu, Winiarski posługiwał się początkowo tylko czernią i bielą (odpowiednikami matematycznych zer i jedynek) oraz kwadratem jako stałym modułem budującym kompozycje, których zapis powstawał w wyniku zastosowania przypadku w procesie tworzenia pracy (rzut kostką do gry, losowanie, wybór przypadkowych liczb). Zgodnie z koncepcją artysty jego prace były wynikiem połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Program przewidywał np. wybór wielkości kwadratu, wybór koloru lub narożnika obrazu, od którego zaczynała się rozwijać kompozycja. O ostatecznym wyborze elementów decydował jednak przypadek, czyli rzut kostką lub monetą. Pod jego ręką przypadek nabierał cech logiczności.

Ryszard Winiarski studiował na Politechnice i w ASP w Warszawie.

W 1965 r. powstały pierwsze obrazy z serii „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”, gdzie użył jako podstawowej jednostki struktury czarny i biały kwadrat, a ich układ wynikał z przypadku. W 1966 r. otrzymał nagrodę na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach. W latach 1967-77 tworzył scenografie m. in. w Teatrze Polskim w Warszawie. Od 1976 r. rozpoczął działalność w „Salonach Gry”, do których wprowadzał przypadkowych uczestników. Po 1980 r. powstały formy przestrzenne – tzw. geometria w stanie napięcia. Ważniejsze realizacje przestrzenne to: Goriucken 1976 r., projekt dla Hamburga z 1980 r., udział w Kunststrasse Rhon w 1986 r. Miał ok. 50 wystaw indywidualnych; ważniejsze wystawy zbiorowe to: Biennale w Sao Paulo (1969), Biennale Konstrukttywizmu w Norymberdze (1969 i 1971).



15

ADAM MARCZYŃSKI (1908 - 1985)

"Zmienne 13", 1969 r.

relief, technika własna/sklejka, 85 x 60 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'Marczyński "ZMIENNE 13" 1969'

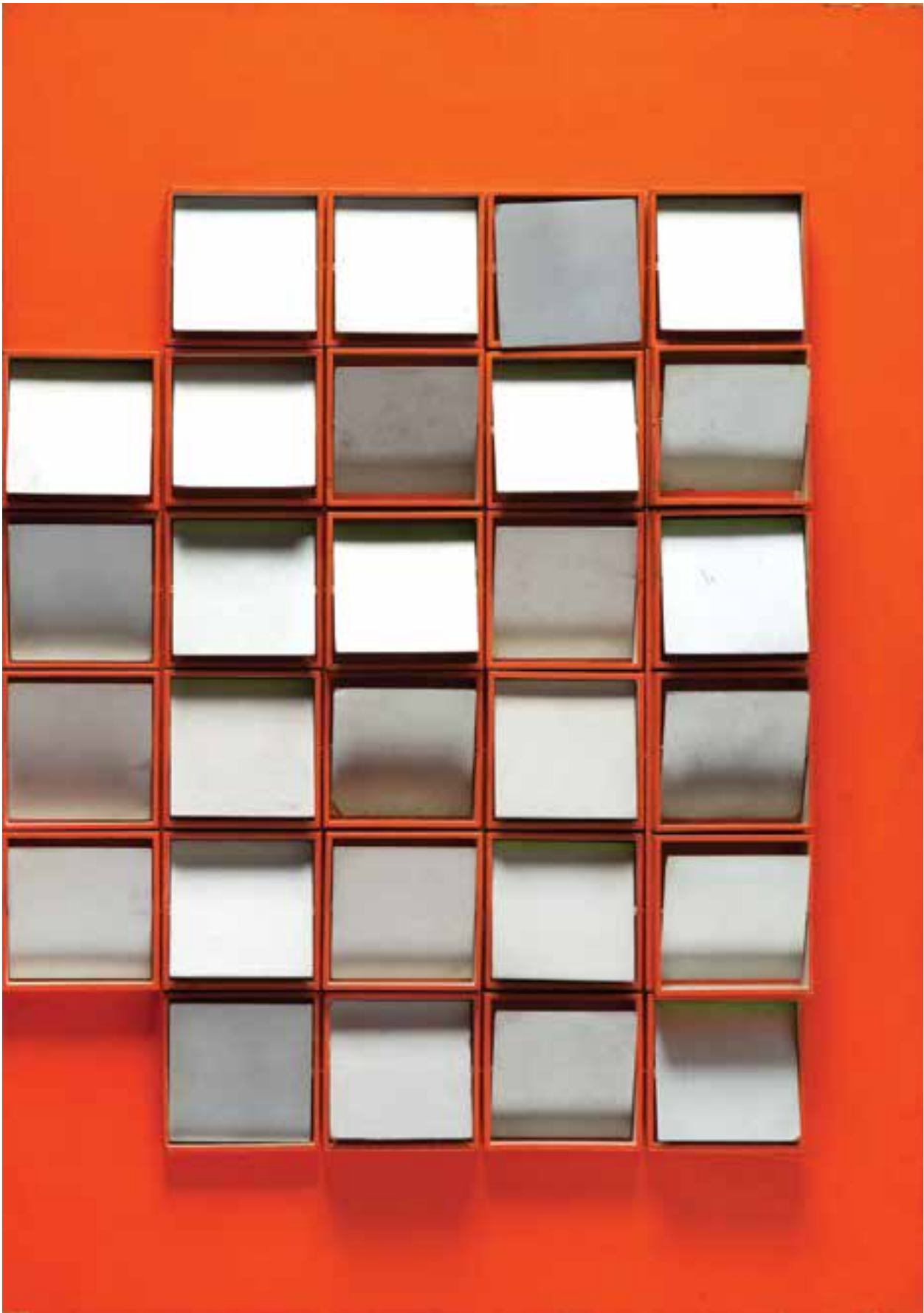
cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna Cincinatti
- Dom Aukcyjny Trinity
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Odosobnionym zjawiskiem na tej wystawie 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”.





Portret Adama Marczyńskiego, 1965, fot. Piotr Marczyński

Bardzo rzadki przykład wczesnej pracy z cyklu „Zmiennych” Adama Marczyńskiego. Od końca lat 60. i w latach 70. Marczyński wykonał szereg rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych kłapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościaków. Tego rodzaju asambláže 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 drzwiczek, rozmaite barwy. Z czasem tę różnorodność coraz bardziej ograniczał, barwy eliminował, aby ostatecznie skupić się na realizacji kompozycji minimalistycznych, zdominowanych zwykle już tylko przez jeden kolor. Każde z tak pomyślanych dzieł zyskiwało też nowe walory w zależności od otoczenia, w którym się znalazło. Istotny jest również udział widza, który może zamykając i otwierając kłapki kształtować kompozycję. Najciekawsza realizacja miała miejsce podczas jednego z Plenerów Koszalińskich w Osiekach (1970). Autor zainstalował tam kasetony bezpośrednio wśród przyrody (na drzewach), zderzając w ten sposób dwa porządki: naturalny i cywilizacyjny. W idei, którą rządzi się sztuka Marczyńskiego, zostało także przewidziane miejsce na interwencję widza. Jego konstrukcje stanowią rodzaj „dzieł otwartych”: widz, manewrując ich elementami, może stworzyć kompozycję oryginalną, niepowtarzalną, własną. Do pewnych granic, wyznaczonych rachunkiem prawdopodobieństwa. Wpisany w strukturę reliefu aspekt kinetyzmu - ruchliwości, zmienności - jest jednak w tym

przypadku, jak się wydaje, bardziej odbiciem indywidualnego wrażenia przemijalności świata i wypadkową poszukiwania harmonii, niż ścisłą realizacją rygorystycznych zasad op-artu, chociaż artysta prowadził swoje doświadczenia równoległe z ogólnoswiatową, zauważalną także w Polsce, ekspansją tego właśnie zjawiska.

Adam Marczyński studiował w latach 1929-36 w krakowskiej ASP. W latach 30. związał się z Grupą Krakowską, uczestniczył również w jej reaktywowaniu w 1957. Jego udział w pracach Stowarzyszenia związany był z niekiedy ostrym konfliktem z T. Kantorem oraz jego najbliższym „otoczeniem”. Wydaje się, że Adam Marczyński - obok M. Jaremy - był najwybitniejszym malarzem Grupy. 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, Ratułów, Brzesko, Sokołów Małopolski). Był autorem ilustracji książkowych - „Niebieskie kartki” A. Rudnickiego, „Porwanie w Tiutiurlistanie” W. Żukrowskiego, „Pamiętniki” Paska, „Niespokojne godziny” I. Jurgielewiczowej i in. Jest uznawany za jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy. We wczesnych pracach Marczyńskiego widoczne są wpływy kubizmu i koloryzmu. Po wojnie tworzył liryczne kompozycje inspirowane sztuką Paula Klee i Joana Miro. W latach 70. wykonywał kompozycje z niewielkich kasetonów o uchylnych, ruchomych ścianach.



16

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931 r.)

"Meteo", 1989 r.

akryl/piótno, 90 x 96,5 cm

na odwrociu opisany:

'Jerzy Kałucki | "Meteo" ', na biejtramie: 'Jerzy Kałucki' 1989'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Od lat 70. prowadził poszukiwania zbieżne z konceptualizmem, tworząc z użyciem różnych materiałów obiekty i instalacje oparte na wyliczeniach matematycznych i geometrycznych studiach nad przestrzenią. Sprawom tym artysta poświęcał też prace teoretyczne i teksty, zamieszczane w katalogach i czasopismach artystycznych.

W latach 1951-57 studiował na ASP w Krakowie malarstwo i scenografię pod kierunkiem Z. Radnickiego i A. Stopki. Od 1981 prowadził pracownię ma-

larstwa na poznańskiej PWSSP. Jest autorem licznych scenografii teatralnych i telewizyjnych. W 1959 zaczął wystawiać swe prace malarskie. Od 1976 jest członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej. Wystawiał również w krakowskiej Galerii Krzysztoforzy; np. „Pokaz obrazu odcinka łuku o promieniu $r=1970$ cm”. Oprócz malarstwa i scenografii uprawia rysunek, grafikę, zajmuje się działaniami przestrzennymi - instalacjami. Jerzego Kałuckiego często określa się, jako „filozoficznego konstruktystę”, a sam chętnie powołuje się na kontynuatora malarstwa zapoczątkowanego przez K. Malewicza.



17

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Figure 126", 1961 r.

olej/plótno, 163 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 61'

opisany na odwrociu: 'Lebenstein figure 126 | 1961'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 240 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- Galerie Chalette, Nowy Jork (1962)
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

Ewelina Wrona, Treści podświadome w malarstwie materii a polski duch,
"Dyskurs", nr 4/2006, (il.)





Jan Lebenstein, lata 90. XX w.

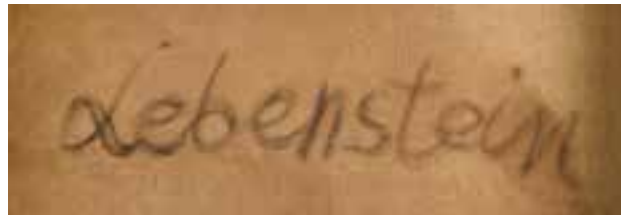
O „FIGURACH” JANA LEBENSTEINA

„Był wymyślony na nowo tymi słowami Konstanty A. Jeleński próbował określić podłoże twórczości artystów, którzy w latach 60. nie dali się „zalać powodzi abstrakcji” i w których swobodzie oraz wolności wyobraźni widział nadzieję dla sztuki współczesnej. Obok Balthusa, Bacona, Dubuffeta umieścić także Jana Lebensteina. Istota łączącej owych artystów „postawy” - jak pisał - polega na nieuleganiu „nakazom epoki”, świadomym odosobnieniu i wewnętrznym dystansie. W przypadku Lebensteina moglibyśmy dodać do tego postulat nieufności, podejrzliwości wobec wszelkich całościowych doktryn i potrzebę zaczynania wszystkiego od początku, budowania, czy też wymyślenia świata na nowo. Ową skłonność dzielił artysta z tymi, którzy jak oni szukali w połowie lat 50. sposobów na „odepchnięcie” socrealizmu. (...)

Patrząc na obrazy Lebensteina z okresu „Arsenału” i te trochę późniejsze dostrzec można szczególną niepewność, wahanie tak w wyborze tematu jak i konstruowaniu obrazu. Zapewne skutkiem tej niepewności jest - zauważone przez krytyków - przeciwieństwo cykli malarskich. Zamkniętych i konfrontowanych z tym co istniało przed nimi i co po nich nastaje. Pejzaże, *Figury* - cykle te zdają się realizować różne i wewnętrznie zmienne koncepcje obrazu.

Właśnie w cyklu, nie w jednostkowym tworze, ale w ciągłości procesu twórczego następuje ustanawianie obrazu, budowanie jego nieprzekładalnej struktury. Rozważając jedną z koncepcji obrazu zakładamy jednocześnie, że istnieje jakaś oś wokół której narastają ustanawiające obraz czynniki, zakreślające obszar jego istnienia. Taką osią dla obrazów Lebensteina z lat 1956-1960 jest mniej lub bardziej czytelny ideogram ludzkiej figury, złożony z linii poddanych rygorom dość szczególnej geometrii. (...)

Z tych doświadczeń kompozycyjnych wynika zasada symetrycznego podziału przedstawienia. Środkowa oś - często niewidoczna jako linia, lecz obecna jako zasada - rozdziela obraz na prawą i lewą stronę, dynamizuje



relacje między tymi częściami. Figury osiowe z lat 1957-1958 powstają wokół linii pionowych, wraz z którymi - używając określenia Kandinsky'ego - „pojawia się aktywny wymiar wysokości, a wyraz chłodu zastąpiłony jest przez jej podwyższoną temperaturę”. Aktywna wysokość figur decydująca o hieratyczności przedstawienia wpływa również na porządek dalszych planów. Redukcji ulega przestrzeń otaczająca, czytelne konteksty architektoniczne, wnętrza i ryzykowne perspektywy przemieniające się w płaskie tła, różnicowane temperaturowo barwą bądź określane jedynie linią. Proces zanikania iluzyjnej przestrzeni wokół figury prowadzi w konsekwencji do przemiany obrazu w ikono-figury. Równolegle w obrębie samego wizerunku śledzić możemy wyraźną dążność do elementarności i znakowości.

Powstające w latach 1957-1958 cykle *Figur osiowych* i *Figur kreślonych* doprecyzowują taką koncepcję obrazu. Poza hieratyczną osią pionową pojawiają się pasywne linie poziome oraz zagęszczająca się sieć linii ukośnych, które organizują się wokół wspólnego punktu przecięcia, wychodzą z figury ku „peryferiom” przedstawienia.

W cyklach tych mamy do czynienia jakby ze zmianą punktu widzenia. Figury zdają się powstawać od wewnątrz i rozszerzać ku krawędziom, które podkreśla malarski, najczęściej określony jednym kolorem, pas ramy. Jest to moment najbardziej świadomej, konstrukcyjnej pracy nad obrazem, wiązania elementów na płaszczyźnie, szukania owocnych przeciwieństw ostrych linii figury i miękkich plam tła.

Okolo 1960 roku w koncepcji obrazu - figury zachodzi znamienna przemiana. Co prawda zarys figury utrzuca kontur, ale linie giną jako samoistny element w przedstawianiu i określaniu kształtów. W obrazach z tych lat linie - jeśli są - wciąż się wyłamują, granice figury nie są określone, powstaje relief, bryła ulega rozkładowi na powierzchni płótna. Dochodzi do znamiennej przemiany kształtów w materię malarską.

Obrazy - figury stają się zastygłe, zakrzepie, mimo to odnosimy wrażenie, że te tak materialnie określone elementy „unoszą się” nad powierzchnią obrazu, zacierając miejscami granicę między rzeczywistością i abstrakcją.

Obrazy - figury stają się zastygłe, zakrzepie, mimo to odnosimy wrażenie, że te tak materialnie określone elementy „unoszą się” nad powierzchnią obrazu, zacierając miejscami granicę między rzeczywistością i abstrakcją. W tym punkcie koncepcja obrazu - figury zdaje się wyczerpywać. Jej granicę wyznacza z jednej strony możliwy do przekroczenia próg abstrakcji, z drugiej powrót do nie-znakowych koncepcji figuracji. Lebenstein wybierze tę drugą drogę, tworząc obrazy wypełnione „ludzką fauną”. Dla niego figura wciąż jest malarskim sposobem organizowania wizji człowieka, tak aby jak najwięcej cielesnych elementów przenieść - jako istotę kształtu, ale też esencję materii - na wyższy poziom duchowej świadomości.

Koncepcja obrazu - figury obrosła w bogate, treściowe interpretacje stawia wciąż przed aktywnym widzem pytania o jej warstwę ikonyczną, o zawartość tej fascynującej propozycji wizualnej.”



18

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Dwie postaci", 1969 r.

olej/plótno, 146 x 89 cm

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

opisany na odwrociu:

'Lebenstein | 1969 | format 80 M' na krośnie p.g.: 'deux figure'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 110 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Agra-Art, Warszawa, 21.03.2010

- kolekcja prywatna, Polska

Lebenstein kształtował sztukę odzwierciedlającą apokaliptyczną wizję świata. Podkreślał zwłaszcza biologiczno-fizjologiczne uwarunkowanie ludzkiej zmysłowości. Odczytywał kulturowe archetypy, zwracając główną uwagę na wątki i aspekty erotyczne (motyw Wielkiej Matki i Wielkiej Nierządnicy) i tanatologiczne (motyw „Wyspy Umarłych”; jedną z paryskich wystaw, w Theatre National de l'Odeon, zadedykował m.in. Arnoldowi Böcklinowi, autorowi znanego z obrazu pod tym właśnie tytułem), „Ludzką faunę”, dziwaczne stwory o ledwie czytelnej „ludzkiej proveniencji”, karykaturalne, jakby przedewolucyjne wcielenia przedstawicieli zaginionych, archaicznych plemion (cykl „Carnet intime”, 1960-65), poddane ciśnieniu nieokiełznanych namiętności, przedstawiał przede wszystkim w intrygujących pracach powstałych po roku 1960 („Bottom I”, „Inassouvissement”, obie z 1969). Równoległe tworzył serię obrazów ukazujących „prehisteryczne” zwierzęta (cykl „Creatures abominables”, 1960-65), imaginacyjne „kręgowce” („Deux vertebres”, 1966). Powstał w ten sposób rodzaj bogatego barokowego bestiarium, zasobnika, nieledwie wzornika, z którego artysta czerpał następnie bezpośrednie inspiracje dla swoich późniejszych dzieł. Kompozycje te,

jakby pieczołowicie, mozolnie formowane, nieomal rzeźbione w ciastowatej, pomarszczonej farbie, promieniują nadzwyczajnym bogactwem wyrafinowanych efektów pikuralnych.

Artysta studiował w warszawskiej ASP w pracowni A. Nachta-Samborskiego. Debiutował na wystawie „Przeciw wojnie, przeciw faszynomowi” w warszawskim Arsenale w 1955 r. W 1959 r. otrzymał Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu za cykl obrazów figury osiowej. Od tego czasu mieszkał na stałe w Paryżu. W kolejnych latach tematy czerpał z literatury starożytnej, mitologii, Biblii. Stworzył cykl poświęcony wyobrażeniom prehistorycznych zwierząt. Związany był ze środowiskiem paryskiej „Kultury”, m. in. ilustrował wydawane tam opowiadania G. Herlinga-Grudzińskiego. W 1976 r. otrzymał Nagrodę Fundacji im. A. Jurzykowskiego z Nowego Jorku, a w 1987 r. otrzymał niezależną Nagrodę im. J. Cybisa. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku i Nationale d'Art Moderne w Paryżu.



19

ROMAN OPAŁKA (1931 - 2011)

Kompozycja abstrakcyjna

Z cyklu „Alfabet grecki”, 1965 r.

olej/ płótno, 106 x 35,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65'

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 90 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

LITERATURA:

- Porównaj – Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, il. 13 i 14

Wojnę spędził w Niemczech, w 1945 r. powrócił do Francji, rok później przyjechał do Polski. W 1950 r. ukończył studia na łódzkiej PWSSP, a w latach 1950-56 studiował na warszawskiej ASP. Od 1965 r. działał we Francji. Przedstawiciel konceptualizmu. Początkowe próby związane ze sztuką realistyczną porzucił na przełomie lat 50. i 60. na rzecz malarstwa materii. Powstały cykle „Chronomy”, „Fonematy” i „Poduszkowce”, a równocześnie z nimi artysta tworzył obrazy oznaczone kolejnymi literami alfabetu greckiego („Lambda”, „Kappa”, „Chi” itp.). Prezentowany wywodzi się właśnie z tego cyklu. Jego płaszczyzna, kształtowana farbą nakładaną szeroką szpachlą, ma wyraźny reliefowy cha-

rakter. Następnym etapem w twórczości artysty były prace z cyklu „Opisanie świata”, który doprowadził Opałkę do najsłynniejszych „Obrazów liczonych”. Od 1965 zaczął pokrywać płótna, nazywane przez siebie „detalami” rzędami kolejnych cyfr; zaczynając od jedynki (pierwszy został zapisany liczbami od 1 do 35327), co miało oddawać upływ czasu. Płótnom towarzyszyła fotografia twarzy artysty ukazująca oznaki starzenia się i nagranie jego głosu. Był laureatem wielu nagród, między innymi: Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida. Brał udział w Biennale w Sao Paulo (1969 i 1977 r.), Documenta w Kassel (1977 r.), Biennale w Wenecji (1995 r.).



„(...) Tymczasem, w 1963 r., zajął się twórca nowym cyklem rysunków. Całą powierzchnię kartonu nasączał równomiernie czarnym tuszem, by, zanim zdąży wsiąknąć w papier, zbierać go w zamierzonych partiach szybkimi, posuwistymi ruchami za pomocą płaskiego narzędzia. Tak powstawały kompozycje uporządkowane, choć dynamiczne, zbudowane z form geometryzowanych różnej wielkości i w różnych układach. Formy te wysuwały się z czerni tła na pierwszy plan, przetarte szarością, ale świetliste. Owe rysunki daty początek cyklowi Fonematów, w których tusz zastąpiła tempera. Osiągał w nich artysta efekt jeszcze silniejszego nasycenia światłem. Jasne formy, wydobyte z przestrzennej czerni, tworzyły wielowarstwowe konstrukcje. Raz spiętrzone bywały w kilku równoległe ułożonych frazach - oszczędne i nie pozbawione monumentalizmu, kiedy indziej rozdrobnione w wielości prostokątów różnego kształtu i formatu, rzadziej zaś nieregularne, gubiące swój związek z geometrią. Niekiedy świetliste te abstrakcyjne komponenty Fonematów budziły asocjacje z potężnymi płatami spawanych blach, warstwicami masywów skalnych, zbitymi deskami czy arkuszami dykty lub wreszcie żaglami łodzi odbijających się w wodzie. Ta wszakże sfera skojarzeń wydaje się o tyle mało istotna, że nie leżała w intencjach artysty. Wartością Fonematów była ich nowa, intrygująca forma plastyczna. Podobnie jak Chronomy wyzbyte były one łatwych efektów estetycznych, cechowała je natomiast bogata i subtelną skalą niuansów szarości zmierzchającej i nasconej blaskiem, rozdziela między bieżunami

nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanych zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż Fonematy rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych „listewkach” z farby, odbijając się nikłym błyskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały.

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, Tapiésa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz „ślada 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 użytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając



Roman Opalka, fot. Archiwum Galerii Boss

czerni i bieli. Jak większość prac Opalki nie przykuwały one agresywnością, ale skłaniały do kontemplacji. Były wyrazem jednej ze wspomnianych tu już tendencji charakteryzujących jego twórczość: tej, która zmierzała do geometrycznego ładu, do czystości konstrukcji. Swego rodzaju przedłużenie koncepcji Fonematów stanowił podjęty w tym samym czasie cykl obrazów olejnych, oznaczanych literami alfabetu greckiego: Lambda, Kappa, Khi, Omikron, Gamma. Technicznie realizował je artysta w sposób zbliżony do serii temper i rysunków tuszem. Pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją i zsuwał tworząc „listewki” — wypukłości obramujące prostokątne, gładkie pola; jak w Fonematach różnej wielkości i kształtu, bardziej jednak podporządkowane rygorom geometrii. Można by nazwać te obrazy „fugami” czy „etiudami na jedno narzędzie”, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi

programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreatywnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii — nadał im sens nie biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opalka podporządkował ten rodzaj działania, obcemu mu, rygorowi geometrii. Nadał mu inne, nowe znaczenie. Nie wyrzekając się wszystkich tych doznań ludycznych i kreatorских, jakie towarzyszyły wszystkim twórcom z nurtu malarstwa materii, zakończył swoją z tym nurtem przygodę — zwycięstwem własnej indywidualności nad jego zasadami. (...)”



20

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

Informel, 1960 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

na odwrociu sygnowany i datowany: 'T.KANTOR | V 1960'

cena wywoławcza: 85 000 zł

estymacja: 110 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

- kolekcja prywatna, Łódź

„Mroczne i groźne są nowe obrazy strukturalne najbardziej eksperymentatorskiego polskiego malarza, utrzymane w ciemnym, gotyckim i bizantyńskim brązie, ale także czarne i zwęglone jak pole ruin.”

EKKA VON MERVELDT





„Powiedzieć o Kantorze, iż należy on do grona najwybitniejszych artystów polskich drugiej połowy dwudziestego wieku, to powiedzieć niewiele. Dla sztuki polskiej jest on tym, kim dla sztuki niemieckiej jest Joseph Beuys, a dla amerykańskiej Andy Warhol. Twórca zupełnie osobnej wizji teatru, aktywny uczestnik neoawangardowych rewolucji, oryginalny teoretyk, innowator głęboko osadzony w tradycji, malarz antymalarski, happenner-heretyk, ironiczny konceptualista - to tylko niektóre z jego licznych wizerunków. Poza tym wszystkim, był Kantor niestrudzonym animatorem artystycznego życia w powojennej Polsce, można by rzec - jedną z jego głównych sił napędowych. O jego wielkości nie tyle decyduje jego twórczość, ile on sam pojęty jako całość, jako swego rodzaju Gesamtkunstwerk, na który składa się jego sztuka, jego teoria i jego życie.”

JAROSŁAW SUCHAN, KURATOR WYSTAWY „TADEUSZ KANTOR. NIEMOŻLIWE”

Ukończył w 1939 r. ASP w Krakowie. Był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej awangardy artystycznej doby powojennej, a przede wszystkim twórcą polskiego teatru awangardowego - w 1944 r. eksperymentalnego teatru podziemnego, a od 1956 r. teatru Cricot 2 w Krakowie. Był współzałożycielem i członkiem Grupy Plastyków Nowoczesnych w 1945 r. W 1955 r. odbył podróż do Paryża, gdzie zetknął się z najnowszymi tendencjami w sztuce światowej. W jego twórczości główną formą wypowiedzi artystycznej było malarstwo abstrakcyjne, zwłaszcza typu informel, zajmował się także grafiką; aranżował happeningi, zajmował się scenografią i filmem. Prowadził działalność pedagogiczną: w 1948 i 1968 roku w ASP w Krakowie i w 1961 r. w akademii w Hamburgu. Laureat m.in. nagrody Fundacji im. Goethego w 1978 r. w Szwajcarii.

Od czasu swojej drugiej wizyty w Paryżu w 1955 roku, Kantor zaczął eksperymentować z tym, co francuska krytyka tego czasu określała mianem „malarstwa akcji”. Formuła plastyki, którą Kantor wypracowywał w latach 1956-1963 odbiega jednak zasadniczo od paryskiego źródła inspiracji. Trudno w sztuce krakowskiego artysty dopatrywać się kopiowania prac Wolsa, Foutriera, Mathieu czy Pollocka. Prac, które robiły wtedy nad Sekwaną furorę. Kantor po latach określał swoją sztukę około roku 1960 terminem „informel”. Odnosząc się przede wszystkim do „bezforemności” malarstwa, a nie do operowania plamą i gestem (jak w taszyzmie), Kantor dawał przez to popis swojej bezkompromisowej niezależności. W momencie, w którym informel zdobył sobie uznanie krytyki, sam Kantor zajął się zresztą nowymi problemami; zaczął tworzyć asamblaże i performance. Informel nie był jednak trampoliną do kolejnego etapu, ani rodzajem artystycznej rozgrzewki do nowych działań - lata 1956-1963 stanowią zamkniętą, odrębną i spełnioną epokę twórczości Kantora.

Tak o informelowych obrazach Kantora pisał Lech Stangret: „Kantorowski informel z czasem zaczął odchodzić od taszystowskich reguł. Materia malarska gęstniała, przyjmując postać grubych reliefów. Artysta zachowywał jeszcze gdzieś technikę drippingu, ale łączył ją z malarskim gestem szpachli i pędzla. Z końcem lat pięćdziesiątych, dla zwiększenia wypukłości twardniejącej masy używał kawałków spróchniałego drewna, korzeni, pokrywając je czarnym lakierem lub polichlorkiem winylu. Pojawiły się też obrazy z zastosowaniem żywicy epoksydowej, worków i szmat

nasączonych klejem stolarskim. Rezygnując z opatrywania ich tytułami - autor zdawał się kierować swą twórczość ku malarstwu materii, jednak na horyzoncie majaczyły już: ludzka postać i przedmiot. Gdyby pokusić się o analizę społecznej wymowy tej sztuki i potraktować informel Kantora jako „sztukę swojego czasu” - można uznać, że jeśli wczesne, taszystowskie obrazy odpowiadały jeszcze nadziejom na zmiany w życiu Polaków po zniesieniu stalinizmu, to późne - ilustrowały raczej rozczarowanie pozorami gomułkowskiej „odwilży”.

Nowe malarstwo Kantora wystawione zostało po raz pierwszy - obok dzieł Marii Jaremy - w warszawskim Salonie Po Prostu w grudniu 1956 roku, jednak prawdziwą falę polemik wywołał dopiero drugi pokaz w ramach II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, w październiku i listopadzie 1957 roku w warszawskiej Zachęcie. Przyznane tam wyróżnienia (m.in. dla Kantora) spowodowały burzę głosów i krytyki, która ujawniła starcie się dwóch postaw wobec sztuki abstrakcyjnej. Na łamach „Przeglądu Kulturalnego” Julian Przyboś ostro krytykował informel jako zachodnią modę, domagając się powrotu do tradycji polskiego konstruktywizmu. Nowego kierunku bronił z kolei Mieczysław Porębski, widząc w nim manifestację młodego pokolenia. Głos zabrał również sam Kantor publikując w „Życiu Literackim” głośny artykuł „Abstrakcja umarła - niech żyje abstrakcja!”

Informel był doświadczeniem, którego ślady trwale odcisnęły się w całej późniejszej działalności artysty, a samo malarstwo pokazywane na zagranicznych wystawach zbiorowych, zaczęło wzbudzać zainteresowanie krytyków i kolekcjonerów. W roku 1957 Kantor stał się bohaterem, a zarazem autorem scenariusza filmu „Uwaga - malarstwo!”, rejestrującego przebieg tworzenia bezforemnych obrazów. Film otrzymał wyróżnienie na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce, w ramach XXIX Biennale w Wenecji w 1958 roku. Według rysunkowych projektów artysta miał być niewidoczny w kadrze, pokrywając farbami powierzchnię obracającego się bębna. Kiedy indziej zaś, schowany za szklaną płytą chlapał, uderzał mocnym w farbę batem w powierzchnię szyby, którą z drugiej strony filmowało oko kamery (...).” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor, Malarski ambalaż totalnego dzieła. Kraków 2006, s. 33-34). Niedługo po nakręceniu wspomnianego filmu, również same obrazy informelowe zaprezentowano w Wenecji podczas XXX Biennale w 1960.

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

"Dla Arlene Jones", 1962 r.

technika mieszana, olej/plótno, 112 x 44 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Pour | Arlene | Kobzdej | 1962'
opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | KOBZDEJ | 1962 | "DLA ARLENE | JONES"'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

Pod koniec lat 50. malarz odbył podróż po Europie Zachodniej. Wtedy też w jego twórczości nastąpiły zasadnicze, wręcz rewolucyjne przeobrażenia. Porzucił sztukę przedstawiającą i zaczął malować metaforyczne kompozycje, utrzymane w dramatycznym czy nawet eschatologicznym nastroju, a zarazem zadziwiające kolorystycznym smakiem (cykl „Idole”, 1958-59; tryptyk „Na śmierć człowieka”, 1964). Ta droga zawiodła go do sztuki informel. Stopniowo w coraz większym stopniu poświęcał się badaniu struktury obrazu. Podkreślał materialny status i rangę samej farby, różnicował fakturę kompozycji i eksponował niuanse kolorystyczne. Mistrzowskim przykładem takich działań, należących już do obszaru malarstwa materii, jest seria prac z lat 60. zatytułowanych

„Szczeliny”. Łączą one w sobie cechy kompozycji płaszczyznowej i reliefowej; stanowią całości rozgrywane się na płaszczyźnie, a zarazem przekraczające jej ograniczenia. Efekt ten osiągnął artysta, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami, a ponadto wprowadzając do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia (drobiny metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych), jakby wylaniające się spomiędzy dwóch pasm zamalowanego płótna. Malarz reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji (1954) oraz na Biennale w Sao Paulo (1959). Informacje o jego twórczości zawiera m.in. katalog towarzyszący wystawie prac zorganizowanej w 20-lecie śmierci przez Muzeum ASP w Warszawie (1992).



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 70/61", 1961 r.

olej/plótno, 120 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 70/61 | 120 x 120 | 1961'

na bieżymie nalepki:

D'Arcy Gallery w Nowym Jorku oraz nalepka wywozowa Desy z 1966 r.

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 70 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- "17 Polish painters", D'Arcy Gallery, Nowy Jork, XII.1966 – I.1967

LITERATURA:

- 17 Polish painters: exhibition, New York, 1966-1967, [wstęp] Ryszard Stanisławski, D'Arcy Gallery, New York, 1965, Rajmund Ziemiński, poz. kat. 4

„Za czyste malarstwo uważam takie, w którym jego twórcę obchodziły jedynie problemy formalne: współzależność kolorów, zręczne zakomponowanie płaszczyzny, dekoracyjność itp. Natomiast wszędzie tam, gdzie problemy formalne podporządkowane są treści, o abstrakcjonizmie można mówić tylko umownie. I w tym sensie nie mogę się uważać za abstrakcjonistę. Punktem wyjścia każdego mojego obrazu jest treść. Pragnę być jak najbardziej zaangażowany w problematykę mojego czasu, chcę tej problematyce dać wyraz, szukam dla niej najbardziej adekwatnych form. Bliscy mi są ludzie z ich potrzebą szczęścia, stawiam sobie pytania jak każdy dzisiejszy człowiek i odpowiadam na nie w granicach moich możliwości. To wcale nie abstrakcja, a zupełnie konkretne fakty.”





Rajmund Ziemiński w pracowni lata 60. XX w.

„Zawsze malowałem pejzaże. Na samym początku mojej malarskiej pracy potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem, każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzie się we mnie zachowały, tyle że dziś nie realizuję ich wprost, a przez różne skojarzenia, poprzez nie tylko to co wiem, ale i to co myślę o świecie.”

RAJMUND ZIEMSKI, „ZWIERCIADŁO” 1968, NR 16

„Malarstwo dzisiejsze zna trzy podstawowe „gatunki” pejzażu:

- pejzaż „rzeczywisty”, pokazany w obrazach realistów;
- pejzaż fantastyczny, stanowiący domenę sztuki irrealnej;
- pejzaż naiwny, będący dziełem artystów prymitywizujących.

Wszystkie te kategorie widzenia krajobrazu wpłynęły na twórczość Ziemskiego i to wpłynęły niemal równocześnie. Tak było w pierwszym okresie jego pracy - w latach 1955-1958. Przeżywał wówczas głęboko naturę. Wzruszenia czerpał z istniejącego realnie krajobrazu. Był potem snuć na jego temat fantazje. Większość ówczesnych prac tworzył z materii lśniącej, rozedrganej, wibrującej. Przez grubo kładzione warstwy farb olejnych przebiegała cienka mgła złotego pyłu. Stapał się w jedną całość świat rzeczywisty i świat irracjonalny: realność intensywnej zieleni, mocno nasyconej czerwieni lub błękitu - oraz abstrakcyjny, odrealniający blask metalicznej plamy.

Złotem bawił się jak dziecko, które wierzy w wartość fałszywych klejnotów, lepionych z papierków po czekoladzie. Był rozrzutny w szafowaniu urojonym bogactwem. Był również przekorny, kiedy starał się myśleć o względności utartych sądów. Kiedy udowadniał, że wystarczy głębokie przekonanie, by zmienić cynfolię w srebro, sproszkowany brąz w prawdziwe złoto. Czasem metaliczne barwy stawały się tylko dekoracyjną plamą. Lśniąca nierealnym blaskiem na tle jaskrawych kolorów rzeczywistego krajobrazu. Tylko słońce, ten „znak” występujący niemal we wszystkich ówczesnych pracach Ziemskiego, nie zmieniało nigdy swej wymowy. Było zawsze głównym punktem kompozycji, marzeniem zawieszonym wysoko nad ziemią. Czasem znów artysta opuszczał słońce nisko. Powiększał. Rozżarzał na jego tarczy czerwienie. Przytłaczał obraz rozmiarami płonącej kuli. Było coś groźnego w tej bliskiej konfrontacji marzenia z rzeczywistością. Okres drugi - to rok 1959. Ziemiński coraz bardziej oddalał się od pejzażu irrealnego oraz od pejzażu „rzeczywistego”, zarówno tego z kate-

gorii sztuki realistycznej jak i sztuki naiwnej. Poszukuje - podobnie jak i inni twórcy młodego pokolenia - czwartej możliwości: pejzażu metaforycznego, będącego dziełem wyobraźni.

Długie smugi farby rozbijają dotychczasową zwartość i przejrzystość konstrukcji. Wprowadzają niepokój i napięcie. Słońce przestaje być „znakiem” tego malarstwa. Na jego miejsce pojawia się abstrakcyjny przedmiot, zawieszony w nieokreślonej przestrzeni. Jest on niejako syntezą tych wszystkich form, które dotychczas umieszczał artysta w swych pejzażach. Zmieniło się więc wiele, ale również wiele zostało nadal z poprzednich doświadczeń: bogactwo faktury, żywość kolorów, a niekiedy także dekoracyjna rytmika linii i plam.

Rok 1960 przynosi dalszą ewolucję sztuki Ziemskiego. W przeciwieństwie do poprzednich obrazów o lirycznej najczęściej wymowie - ostatnie posiadają ton dramatyczny. Są one pocięte silnie napiętymi smugami ciemnej farby. Duża płaszczyzna zawieszona dotąd centralnie „przedmiotu” przeistacza się w gęstą sieć, w mocno wyprężone sznury. Wprowadzają one ruch, niepokój, napięcie. Obrazy stają się cierpkie, oschłe, kostyczne. W oparciu o te zdobycze rozpoczyna teraz Ziemiński nowe u niego eksperymenty fakturalne, posługując się reliefem nałożonym na gładką powierzchnię tła. To jakby druga, równoległa droga do prac malarsko-linearnych.

Trudno dziś przewidzieć, jakie konsekwencje będą miały oba te kierunki poszukiwań. Wiadomo tylko, że różnorodność zainteresowań, śmiałość w podejmowaniu nowych doświadczeń, a przede wszystkim od-waga ryzyka - są nieodzownym warunkiem dalszego rozwoju i żywotności współczesnego malarstwa.”

23

RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 43/61", 1961 r.

olej/ płótno, 60 x 38 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZIEMSKI 61'

opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | 60 x 38 | 1961'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

Artysta w swoich „pejzażach” z upodobaniem zestawiał partie malowane gładko z liszajowatymi, chropowatymi naroślami farby kładzonej grubo i rozlewanej cienkimi strużkami, co dawało efekt gęstej pajęczej sieci zasnuwającej przestrzeń obrazu. Obrazy stawały się przez to krajobrazami wewnętrznymi, odbiciem marzeń, snów, indywidualnych emocji, czasem niepokojów. Uniwersalne, magiczne znaczenie zyskiwały wtedy jedynie, gdy autor powiększał ich rozmiary, akcentował hieratyczność - upodobał sobie pionowy prostokąt, gdzie strzelistość całości często podkreślał wertykalny „kręgosłup”, forma „szkieletowa” (niedwuznacz-

nie kojarząca się z obrazem Pollocka Katedra, 1960; Pejzaż 45/61; Pejzaż 60/64).

Rajmund Ziemski ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1955 r. w pracowni Artura Nacht-Samborskiego i przez kilkadziesiąt lat był profesorem tej uczelni. Debiutował na „poodwilżowej” wystawie w „Arsenale” w 1955 r. Na przełomie lat 50. i 60. współpracował z Galerią Klubu Krzywego Koła. W 1979 r. otrzymał Nagrodę im. J. Cybisa. Jego obrazy znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz wielu kolekcjach w kraju i zagranicą.



24

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Passe-partout", 1976 r.

akryl/plótno, deska, 134 x 40 cm

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:

'134 x 40 | PASSE | -PART- | -TOUT- | akrylik' 'BER | DYSZ | AK'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 45 000

„Eksperyment dotyczy problemu tak oczywistego dla każdego obrazu, że przez tę oczywistość przestał być w ogóle dostrzegany przez nas jako problem.”

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, 1964 (A PROPOS WYSTAWY JANA BERDYSZAKA)





Portret Jana Berdyszaka, 2013, fot. Waldemar Andzelm

18.10.1978 r.

„Myśląc o rzeczywistości sztuki można rozpatrywać odniesienia wewnętrzne, można ją rozpatrywać odrzucając cały mimetyzm, złożony homocentryzm, a także ekwiwalencje. Nie sposób jednak cokolwiek powiedzieć o rzeczywistości sztuki eliminując filozofię czy też jej elementy. Sięgnięcie przez artystów w bezpośredni sposób po filozofię i jej pochodne metody oraz włączenie ich do komunikatu artystycznego, a tym samym widoczne włączenie ich do praktyk artystycznych objawiło bezpośrednią przydatność w artystycznym przebadaniu systemów komunikacji artystycznych oraz nominalnych i istniejących kontekstów świadomościowych. Szybko i wielokierunkowo nawarstwiający się procesy samo-świadomości artystów i artystycznej świadomości stymulującej różne procesy, wymagają stwierdzenia, że (w wielowiekowych) dotychczasowych istotnościowych ciągach NOMINACJI SZTUKI trudno odnaleźć takie zjawiska sztuki, które byłyby pozbawione zawsze odmiennej IMMANENTNEJ FILOZOFII SZTUKI, która wynika w oczywisty sposób z faktu, iż komunikat (dzieło) jako wynikowy określonego momentu procesów nigdy nie jest kompletny i nie jest wyizolowany z relacji świadomościowych, mentalnych czy zewnętrznych uwarunkowań.

Korzystanie przez artystów (sztukę) z wielu różnych rzeczywistości ma swoje odzwierciedlenie w jednoczesnym użyciu wielu języków. Naturalna jednoczesność kilkukierunkowych penetracji przez poszczególnych artystów uzmysławia, że praktyki twórcze, uznające przyporządkowanie różnych relacji sensom naczelnym zamierzenia, są rodzajem idealizacji. Mówienie o takiej postawie jako o spójnej jest aprobatą (mimo wątków zakłócających) idealizacji, a nie złożoności drogi poznawczej.

Uprawianie sztuki jako rodzaju poznania należy widzieć jako jednoczesną procesualną złożoność artysty i jego aktywności a nie jako odrębność czy niezgodność np. komunikatów artystycznych, teoretycznych czy innych zachowań.

Twórczość artystyczna jest rodzajem złożonej świadomości jednoczesnych (tzw.) „niezgodności”. Wnikanie lub proponowanie nieokreślonych relacji stanowi podstawę kontynuacji immanentnej filozofii sztuki. Sztuka nie zajmuje się produkcją gotowych sensów lecz stwarza pola umożliwiające powstawanie refleksji i sensów wielorakich lub ograniczonych.

Ze zrozumienia procesualnego charakteru rzeczywistości sztuki wynikają następujące fakty:

- każdy komunikat artystyczny jest rodzajem kolejnej refleksji
- każdy komunikat jest daniem możliwości wielokierunkowej NIEOKREŚLONOŚCI jako POTENCJALNOŚCI
- każdy komunikat artystyczny jako permanentna procesualność jest także nieidentyczny z sobą samym (jest niesprowadzalny do siebie samego)
- komunikaty artystyczne nie zastępują sobą czegokolwiek.

To uzmysłowienie pozwala powiedzieć, że:

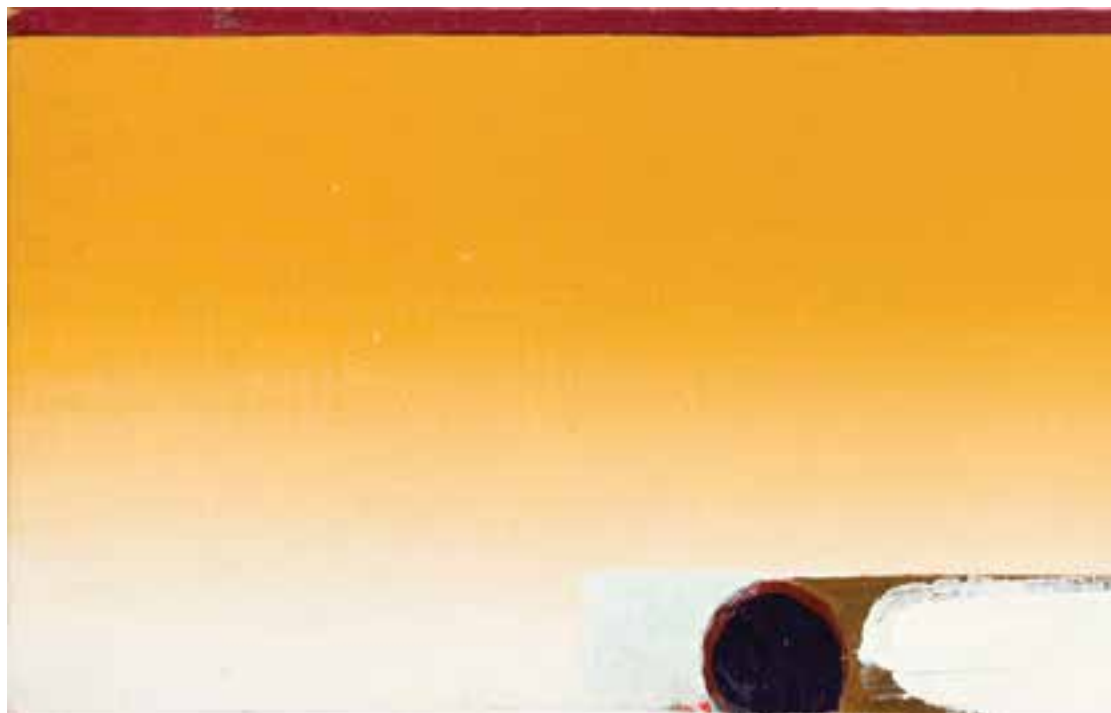
WARTOŚĆ ESTETYCZNA jest wartością NIEZAWARTĄ BEZPOŚREDNIO w komunikacie.

Wartość estetyczna jest powoływana jako relacja zawarta po-między reakcją na komunikat a reagującym.

Aktywność twórcza jako podstawa świadomości zapewnia IDEOM jako takim także cechy wartości estetycznej.

WYPIS ZE SŁOWNIKA WYRAZÓW ZBĘDNYCH 1977 r.

KONSEKWENCJA - idealizacja, którą wyręcza się wniknięcie w złożoność SYSTEM - zastąpienie każdorazowej odpowiedzialności własnej wartościami przyjętymi z zewnątrz lub liniowym postępowaniem
UPORZĄDKOWANIE - przekładanie ograniczenia nad żywy proces
REDUKCJONIZM – mechanika postępowania analitycznego oczekująca na odrzucenie w sztuce.”



25

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Kompozycja, 1979-80 r.

akryl/deska, 12 x 43 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AKRYL | werniks olejny' 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1979-1980' oraz dedykacja: 'Drogiemu Heńkowi z gorącym podziękowaniem za wspaniałe oprawy szkicowników i bezinteresowną - a piękną przyjaźń przez lata z uściskami Pan J Berdy, Poznań 23 XII 1985'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1985

- kolekcja prywatna, Poznań

Studiował rzeźbę w PWSSP w Poznaniu. Od wczesnego okresu jego twórczość skupiała się na zagadnieniach przestrzeni. Kolejnym etapem poszukiwań było wprowadzenie do obrazu przestrzeni rzeczywistej w postaci otworu wyciętego w płótnie. Od lat 70. uprawiał refleksje nad symptomami teatru w sztuce i życiu, które realizował w postaci notatek, projektów i instalacji. Jego prace tworzą cykle, m.in. „Koła podwójne” 1962-71, „Przezroczyste” 1970-79, „Milczenie” 1972-75, „Miejsca Rezerwowane” 1973-76, „Stany moralności” 1985-87, „Belki” 1977-98,

„Obszary koncentrujące” 1973-80, „Studia po...” 1979-83, „Ani konieczność ani możliwość” 1987-99. Pod koniec życia zrealizował cykle: „Passe-par-tout”, „Powłoki”, „Apres passe-par-tout”, reinstalacje fotograficzne, które stanowiły różne sensory i formy wypowiedzi. Twórczość Berdyszaka obejmowała także akcje efemeryczne. Brał udział w wielu artystycznych imprezach w kraju i zagranicą. Otrzymał Nagrodę Artystyczną Klubu „Od Nowa” w Poznaniu za debiut w dziedzinie malarstwa i rysunku (1960) oraz Nagrodę Artystyczną Miasta Poznania (1994).





26

TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929 r.)

"Kompozycja II/78"

Z cyklu *"Rozważania nad kołem i kwadratem"*, 1978 r.

blacha miedziana/drewno, 60 x 60 cm

opisany na odwrociu ołówkiem: 'Tadeusz | SZPUNAR | KOMPOZYCJA II/78 | Z CYKLU "ROZWAŻANIA NAD KOŁEM I KWADRATEM"

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

LITERATURA:

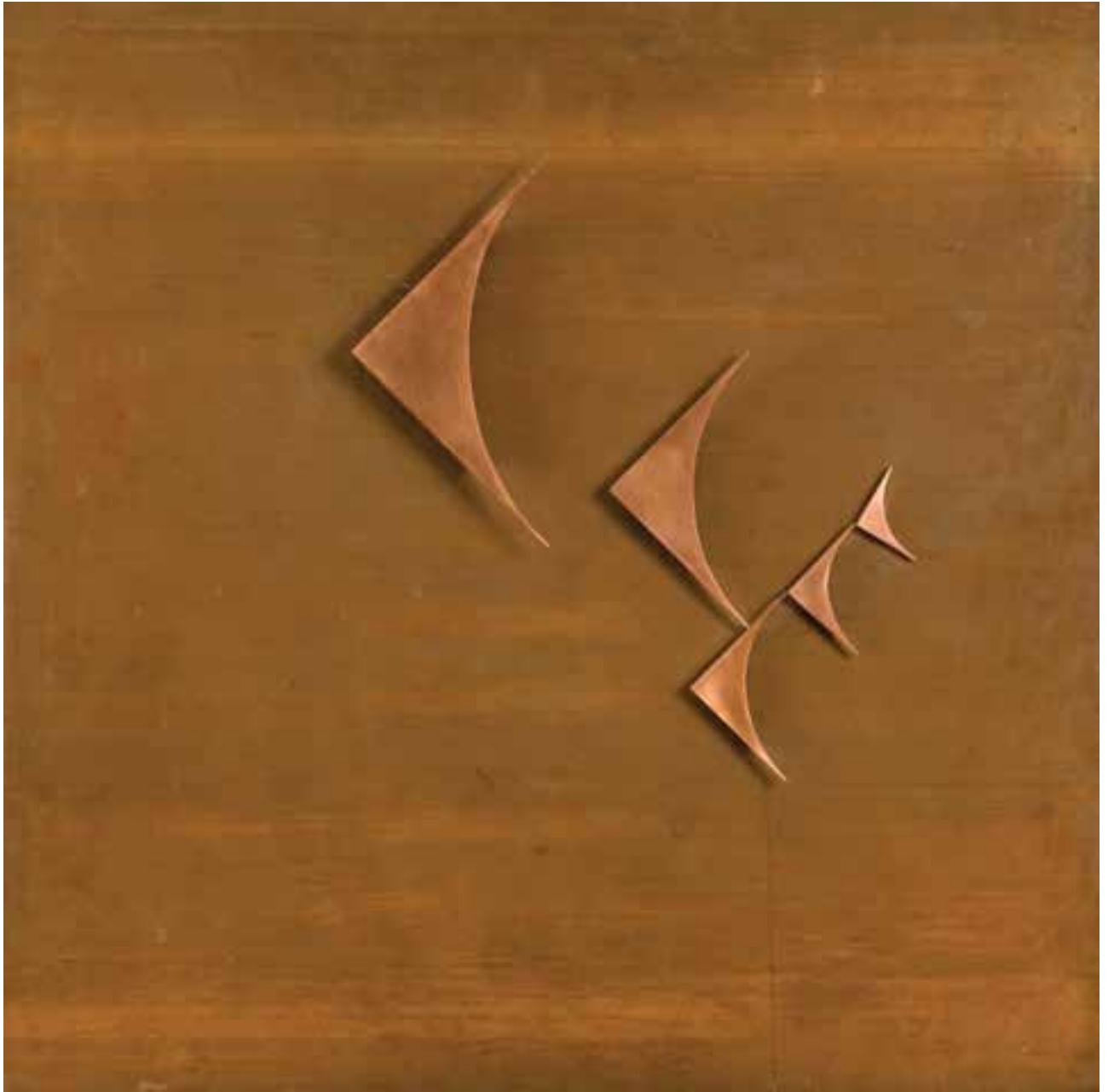
- Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70, katalog wystawy, Kraków 2006, s. 25, il. 25

WYSTAWIANY:

- „Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70”, Galeria dylag.pl, Kraków, luty - marzec 2006

Prace artysty z lat 50., 60. i 70. XX w. można podzielić na dwie grupy. Pierwsza to syntetyczne „Głowy” i „Torsy”, w których artysta nie tworzy portretu określonej osoby, ale w rozmaitych układach form, zbliżonych do umownych znaków, wyraża jej nastroje. Druga grupa to prace takie jak ta - rzeźby „obrazo-podobne”, w których odnajdujemy fascynację artysty właściwościami brył i figur geometrycznych (cykl „Rozważania nad kołem i kwadratem”). Szpunar łączył w nich różne materiały: płótno, drewno z miedzianą, mosiężną lub żelazną blachą.

Artysta studiował w pracowni X. Dunikowskiego na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie (lata 1950-1956). Debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie” (Warszawa 1955), od tej pory wziął udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Realizuje rzeźby związane z architekturą, od 1960 głównie sakralną. Brał udział w konkursach na projekty rzeźb pomnikowych, w których zdobył liczne nagrody i wyróżnienia. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych. Mieszka i pracuje w Krakowie.



27

LEONTARASEWICZ (ur. 1957 r.)

Bez tytułu, 1988 r.

akryl/piótno, 130 x 190 cm

na odwrociu sygnowany, datowany oraz opisany:

'LEONTARASEWICZ 1988 | NEWYORK'

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'LEONTARASEWICZ 1988 |
NEWYORK' stemple wywozowe oraz nalepka galeryjna Nordenhake

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 140 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- Galerie Nordenhake, ok. 1989
- Tommy Jaohansson
- Blickman, Mainz, Niemcy
- kolekcja prywatna, Polska

WYTAWIANY:

- 10.IX-10.x.1988, Grodno
- 15.X-5.XI.1988, Pałac Sztuki, Mińsk
- 14.III.1989, Nordenhake, Sztokholm (?)







Leon Tarasewicz w Nowym Jorku, lato 1988

Latem 1988 r. Tarasewicz wyjechał do Nowego Jorku na trzymiesięczne Stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. W Stanach Zjednoczonych inspirowała go przestrzeń i natura. Po raz drugi odbył podróż po amerykańskich Parkach Narodowych. W nowojorskiej pracowni powstała seria „amerykańskich” obrazów utrzymana w błękitno-czerwono-żółtej kolorystyce. Obrazy te po raz pierwszy pokazane zostały jesienią w Grodnie na indywidualnej wystawie zatytułowanej „Leon Tarasewicz” (10.IX.-10.X.1988). W Grodnie zrealizowany został także obraz na ścianie galerii, zamalowany po wystawie. Następnie wystawa przeniesiona została do Pałacu Sztuki w Mińsku. Tam także artysta namalował na ścianie obraz, który zamalowano po wystawie. Obrazy z drugiej serii „amerykańskiej” artysta pokazał następnie na indywidualnej wystawie zatytułowanej „Malignar” („Malarstwo”) w Galerii Nordenhake w marcu 1989 roku. Wystawę przeniesiono następnie do Londynu, do Galerii Nigel Greenwood (19.IV.-20.V.1989).

„Tarasewicz dzieli ze współczesnymi spadkobiercami rozlicznych awangard nutę refleksji wyższego piętra, w tym wypadku byłoby to stole rozważanie, któremu dać można tytuł „natura w kulturze”. Nie chodzi tu o zderzenie przedstawionych elementów różnej naturze, pierwotnych z przedmiotami wytworzonymi. Obrazy Tarasewicza są czystymi wizerunkami przyrody, nie ma tu domów, wnętrz, sprzętów. Naturo jest rozważona w ujęciu kulturowym, jakim jest przedstawianie znakowe, jakim jest odpowiadanie na nią, mówienie o niej w sztuczny i przemysłnie zorganizowany sposób zwany malowaniem.

Gdyby jednak malarstwo Tarasewicza ograniczało się do tego, byłoby ono suchym studium. Mielibyśmy inteligentny popis umiejętności przyporządkowania znaków jakiejś rzeczywistości. Byłby to przegląd zręcznych piktogramów. Przypuszczam, że nagły i poważny sukces Tarasewicza nie byłby wtedy możliwy. Zwraca on uwagę czymś, co towarzyszy całej tej przemysłnej umiejętności, a co ma inne już źródło, odmienny sens i moc działania. Chciałoby się powiedzieć, że artysto mimo swego wykształcenia i zręczności, osiąga czuły kontakt z tą naturą, która jest mu „modelem”. Jest to o wiele trudniej opowiedzieć słowami, niż opowiada się o abstrakcyjnej odpowiedniości znaków i rzeczy. Powiedzmy najpierw, że to wrażenie związku żywego, równoważności wyobrażenia i tego co wyobrażone



Leon Tarasewicz przewożący swoje obrazy „Żukiem” do Szwecji, port w Gdańsku, 1989

osiągane jest tutaj w przypadku skrajnym, jak się doje najtrudniejszym. Ptaki Tarasewicza przypominają daszki, jakie pióro rysuje nad niektórymi literami, gdy system ortograficzny wymogu no przykład oznaczania akcentów. Jest to redukcja krańcowo. Tarasewicz w tej sytuacji przekazuje nie tylko ideę, lecz wrażenie bezpośrednie życia, unerwienia, jakiejś ptasiej psychiczności. Jego drzewne stożki czy igreki mają podobne cechy osobniczą indywidualność, jakieś ciepło, nieregularność tego co żywe. Pozo kontaktem myślowym między widzkiem o przedmiocie urzeczywistnia się uczucie. Można więc powiedzieć, że Tarasewicz zbudował najpierw w sposób uczony przemysłany w całej swojej prostocie ekran, który następnie przebił, otwierając drogę dla sympatii do przedmiotu. W rzeczywistości nie mogły to być czynności kolejne. Te obrazy odznaczają się wysoką spójnością artystyczną, ich działania, które umownie rozdzielam, są założone od jednego rzutu, o realizują się też łącznie.”



LEONTARASEWICZ (ur. 1957 r.)*Bez tytułu, 2007 r.*

olej/plótno, 190 x 140 cm

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:

'LEONTARASEWICZ 2007 | 190 x 140'

cena wywoławcza: 40 000 zł

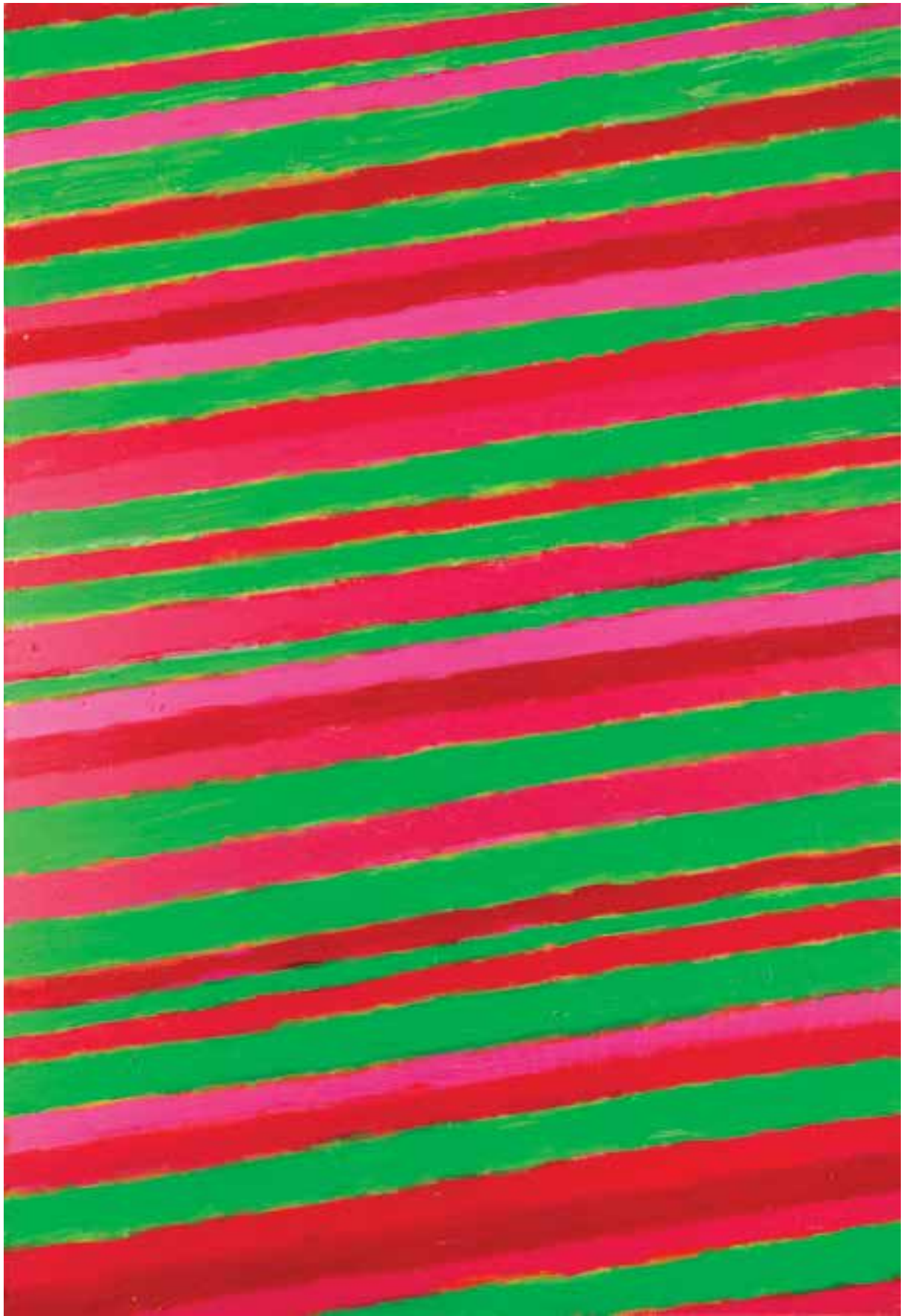
estymacja: 60 000 - 80 000

„...malarstwo od swego zarania w neolicie powstawało na ścianach, posadzkach czy sufitach”

LEONTARASEWICZ

Malarstwo Leona Tarasewicza jest ważną pozycją na scenie polskiej sztuki współczesnej - stanowi punkt odniesienia zarówno w obrębie aktualnych poszukiwań artystycznych, jak również wpisując się w ciąg rozwoju rodzimej sztuki. Artysta reprezentował Polskę na 49. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2001 roku. Mieszka i tworzy w rodzinnej wsi Wąłaty na białostockim. Studiował w warszawskiej ASP. Dyplom uzyskał w 1984 r. w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Zadebiutował w warszawskiej galerii Foksal w 1984 r. Współpraca z galerią umożliwiła artyście zaprezentowanie swoich prac europejskiemu odbiorcy. Począwszy od wystawy indywidualnej

w Galleria del Cavallino w Wenecji trwa zainteresowanie twórczością artysty marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. Już w 1988 r. prace Tarasewicza prezentowane były w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto' 88. Laureat wielu nagród, między innymi „Jana Cybisa”, „Nagrody Nowosielskich”. Wczesne obrazy artysty przypominały pejzaże, z których eliminował stopniowo „zbędne” elementy, proponując bardzo osobistą wersję natury. W pracach z ostatnich lat przełamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy białej ramy. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg.



29

MARINA APOLLONIO (ur. 1940 r.)

"Stopniowane błękitu na czerwieni", 1970 r.

akryl/płyta, 40 x 40 cm

na bieżymie sygnowany, datowany i opisany:

'Gradazione Blu sur rosso | 1970 | M. Apollonio'

na odwrociu pieczęć z adresem artystki

cena wywoławcza: 25 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Włochy
- Galeria 10 Am Art, Mediolan
- kolekcja prywatna, Warszawa

Uczęszczała na kursy malarstwa w Accademia di Belle Arti w Wenecji pod kierunkiem Giuseppe Santomaso. Wówczas zajmowała się problemem badania percepcji i komunikacji wizualnej. W 1965 roku wzięła udział w zbiorowej wystawie w galerii Suvremene Umjetnosti w Zagrzebiu wraz z innymi uczestnikami międzynarodowej grupy Nova Tendencija 3. Po tym wydarzeniu brała udział w wielu indywidualnych wystawach m.in.: w galerii

Il Cenobio w Padwie w 1967 r., galerii Historial w Wenecji w 1970 r. i w galerii Method w Vigevano w 1975 r. W latach 80. malarka zajmowała się tkaniną artystyczną. W 2007 roku jej praca znalazła się na zbiorowej wystawie Schirn Kunsthalle we Frankfurtcie, obok największych nazwisk pionierów Op-Artu m.in.: Victora Vasarely, Bridgeta Riley, François Morellet czy Julia Le Parc.

FRANCIS HEWITT (1932 - 1996)

Legger-See, 1964 r.

akryl/plótno naklejone na płytę pilśniową, 61 x 61 cm
na odwrociu opisany: 'Francis R Hewitt | LEGGER - SEE | 24" x 24" ACRYLIC on
| CANVAS BOARD | AUG 1964 NORTH | CAROLINA'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- "Black/White and Gray Paintings 24" Square", Anonima Gallery, Nowy Jork, 1966
- Institute of Contemporary Arts, Londyn, 1966
- „Obrazy czarno-białe i szare”, Galeria Foksal, Warszawa, 1966

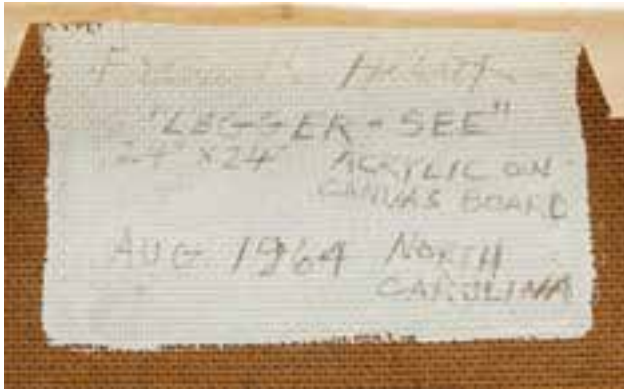
LITERATURA:

- Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy Grupy Anonima (Ernst Benkert, Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski), Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. 17 (spis prac eksponowanych, Francis Hewitt, poz. 2)

Artysta zdobył wyższe wykształcenie w Carnegie Institute of Technology w Pittsburghu w latach 1954-1958. W kultywującej tradycje Bauhausu szkole kładziono nacisk na aspekty technologiczne tworzenia sztuki, dzięki temu młody Hewitt nauczył się przykładać szczególną wagę do stosowanych materiałów i technik. Odbывał zajęcia w pracowni litograficznej, gdzie asystentem był Ed Mieczkowski, połączyło ich zamiłowanie do rysunku. W 1960 roku, wspólnie z Ernstem Benkertem stworzyli artystyczny kolektyw Anonima Group. Naukę kontynuował w Oberlin College, gdzie w klasie Charlesa Parkhursta odbył kurs z historii koloru, mający znaczący wpływ na jego późniejszą twórczość. Między 1960, a 1964 uczęszczał wraz z Mieczkowskim na kurs rysunku technicznego w Cleveland Institute of Art, podjął jednocześnie studia z zakresu estetyki i psychologii percepcji. W drugiej połowie lat 60. wiele podróżował po Europie, odwiedzając między innymi Paryż, Warszawę, Kraków i Zagrzeb. Jeden z jego obrazów

znalazł się na słynnej op-artowej wystawie – „The Responsive Eye” w MoMA w 1965 roku. Po powrocie do Nowego Jorku, kontynuował współpracę z Anonima Group oraz podjął pracę naukową w Pratt Institute. Na początku lat 70. przeniósł się do Vermont, gdzie wykładał na tamtejszym uniwersytecie do 1992 roku. Tego samego roku, na trzy miesiące po śmierci artysty odbyła się monumentalna, retrospektywna wystawa jego prac w Robert Hull Fleming Museum w Vermont. Prace Hewitta znajdują się w zbiorach m.in. Cleveland Museum of Art w Museum of Modern Art w Caracas i Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1966 roku prace artystów z Anonima Group zostały wystawione w warszawskiej Galerii Foksal na wystawie „Obrazy czarno-białe i szare”. Prezentowana praca pochodzi właśnie z tej wystawy. Prezentująca w komunistycznej Polsce tak radykalne wystawy Galeria Foksal, uważana była za jedno z najważniejszych miejsc sztuki awangardowej na świecie.





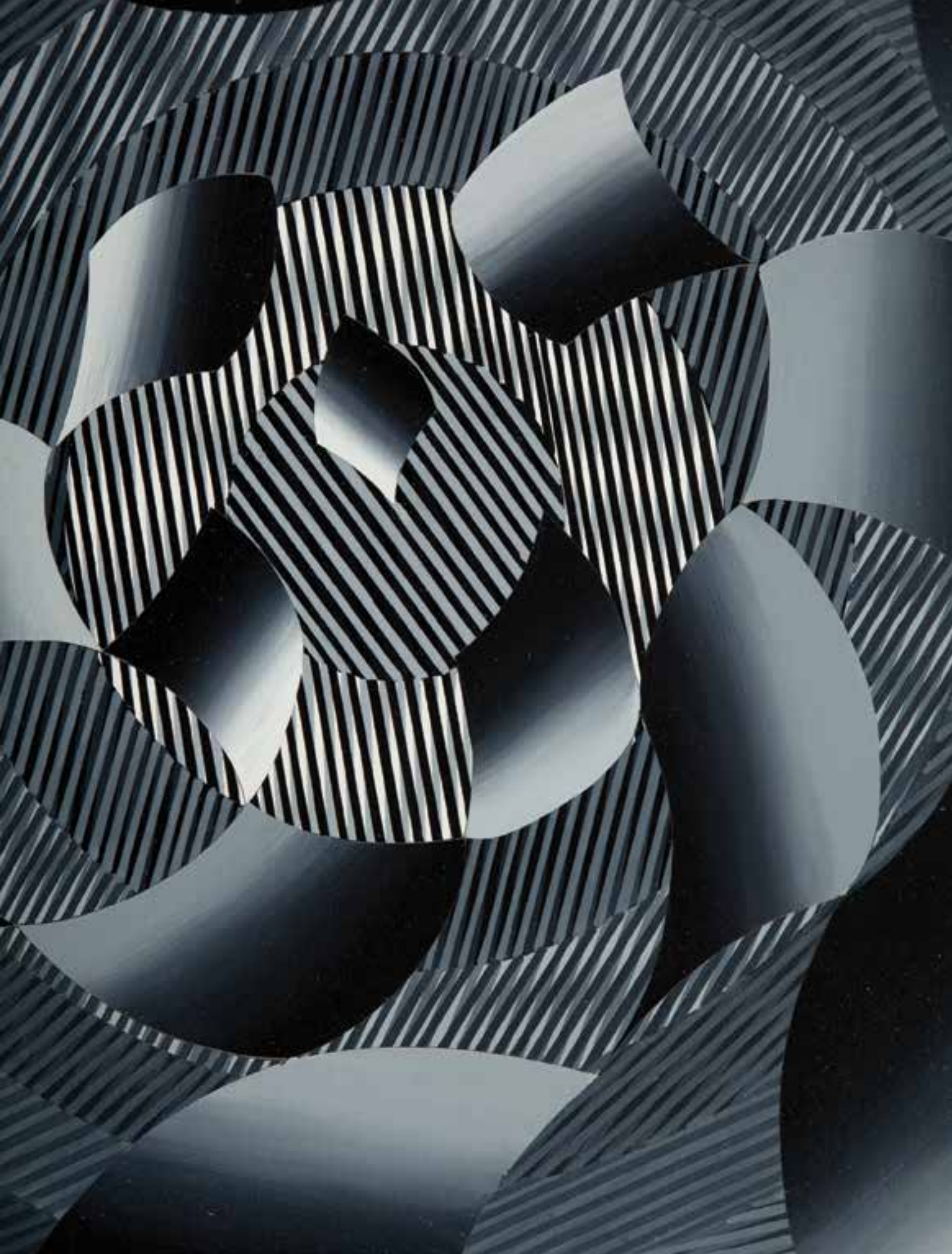
OŚWIADCZENIE GRUPY ANONIMA

Anonima wobec siebie

Anonima nie oznacza anonimowości wewnątrz grupy. Przeciwnie, oznacza uznanie indywidualnych różnic (wynikających zarówno z temperamentów, jak z ideologii) wśród swoich członków. Z tej zasady wynika jednocześnie podstawa dla programu grupowej współpracy oraz możliwość wykorzystywania owych indywidualnych różnic dla szerszych celów bez pozbawiania ich siły. Wszelki program czy też wspólny plan pracy jeśli ma być owocny, musi być dostatecznie giętki, by każdy mógł pomieścić w nim swój wkład nie wykraczając poza pierwotne uzgodnione ograniczenia. Ograniczenia te wyznaczające zasięg przedsięwzięcia nie zostały ustalone arbitralnie, ale powstały dzięki wspólnie osiągniętym doświadczeniom jako rezultat sukcesów i nie-powodzeń dotychczasowych prac podejmowanych w ramach grupy, jak i poza nią. „Program uzgodnionych ograniczeń” grupy *Anonima* oparty jest na wynikach badań psychologii percepcji wizualnej i ich zastosowaniach w stabilnych realizacjach dwuwymiarowych. Grupa działająca jako zespół bada jednocześnie jeden aspekt doświadczenia wizualnego. Grupa nakreśliła sobie czteroletni plan produkcji cyklu - niekoniecznie zamkniętego - dwuwymiarowych sprawdzianów rezultatów tych badań. Plan koncentruje się kolejno na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdzalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wyliczone (i przeznaczone do zbadania) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności. Oto one: 1) zjawiska interferencji (nakładania), 2) przemiany względnych rozmiarów, 3) stosunki jasności (zjawiska względnego kontrastu), 4) światłocien. Indywidualnym artystom pracującym jako grupa plan czteroletni pozwoli na wytrwałe osiąganie celów. Uwolni artystów od struktury narzuconej przez świat sztuki zastępując ją strukturą zbudowaną przez nich samych. O tym, czy wykonana praca jest ważna, czy nie, decydować będzie wyłącznie jej wkład w rozwój i wzbogacenie badań, nie zaś jakiegokolwiek inne „kryteria. Plan wymaga, aby każdy z artystów na długi okres podjął te ze swych indywidualnych idei, które mają związek z planem oraz aby każdy przyjął odpowiedzialność za sposób, w jaki będzie się on rozwijał.

Anonima wobec świata

Anonima oznacza anonimowość swoich członków wobec świata. Anonimowość niekoniecznie musi być sarna w sobie cnotą ani stanem idealnym, do którego wy-pada dążyć. Musi być jednak podstawą każdej grupy, która wyżej sobie ceni rezultaty współpracy, niż indywidualne wyróżnienia współpracujących. *Anonima* wobec świata ma ten cel, by niweczyć wszelkie próby sprawadzania na manowce, zniekształcania lub wypaczania jej poczyniń. *Anonima* mówi więc NIE komercyjnym galeriom, biennialom, konkursom, nagrodom, komisjom, masowej reklamie, kryteriom i architektom. Stawką jest swoboda robienia i wystawiania dzieła (albo po prostu zabierania go) w takiej formie i wtedy, kiedy wydaje się to potrzebne, zgodnie z rytmem rozwoju artysty i jego twórczości, nie zaś wedle rytmu rynku czy jakichkolwiek jego subtelniejszych odgałęzień. Członkowie *Anonima* zgodzili się wystawiać wyłącznie jako grupa. Aby to czynić i aby urzeczywistnić swoje grupowe zamysły, założyli w Nowym Yorku galerię i pracownię. Choć służy ona im przede wszystkim, *Anonima* oferuje swoją galerię jako miejsce wystaw innym grupom oraz pracom 'powstałym we współdziałaniu z innymi grupami. W obecnym systemie galerii-muzeów nie jest możliwa konfrontacja artystów, porównywanie rezultatów pracy indywidualnej i zespołowej, ani swobodna dyskusja o wszystkim, co tej pracy dotyczy. *Anonima* publikuje własne czasopismo. Pozwala to członkom grupy przedstawiać swoje poglądy i propozycje i wyjaśniać swoje zamysły. Pismo jest także otwarte dla innych artystów, którzy pragną dyskutować publicznie jako artyści. Pismo niekoniecznie musi reprezentować tylko jeden punkt widzenia*, nie ma ono być narzędziem niczyjej popularności i nie ogłasza żadnych reklam. *Anonima* rozpoczęła swój plan czteroletni. Program ten posunąłby się szybciej i dalej naprzód, gdyby inne grupy i jednostki mające wspólne z nami idee wzięły w nim udział choćby częściowo. Takie badania nad uzgodnionym problemem pozwoliłyby skupić wiele środków, pomysłów, materiałów i technologii, których grupa *Anonima* z pewnością mieć nie może. Co jeszcze ważniejsze, gdyby szeroko rozproszone grupy (i jednostki) podjęły jednocześnie eksplorację ograniczonego obszaru doświadczenia wizualnego, poszczególne idee mogłyby być gruntowniej sprawdzane i krytykowane, niż w jakichkolwiek innych warunkach.



RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930 r.)

Bez tytułu (Widmowy), 1985 r.

akryl/piótno, 91,5 x 117 cm

na odwrociu sygnowany, opisany oraz datowany: '763 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1985'

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

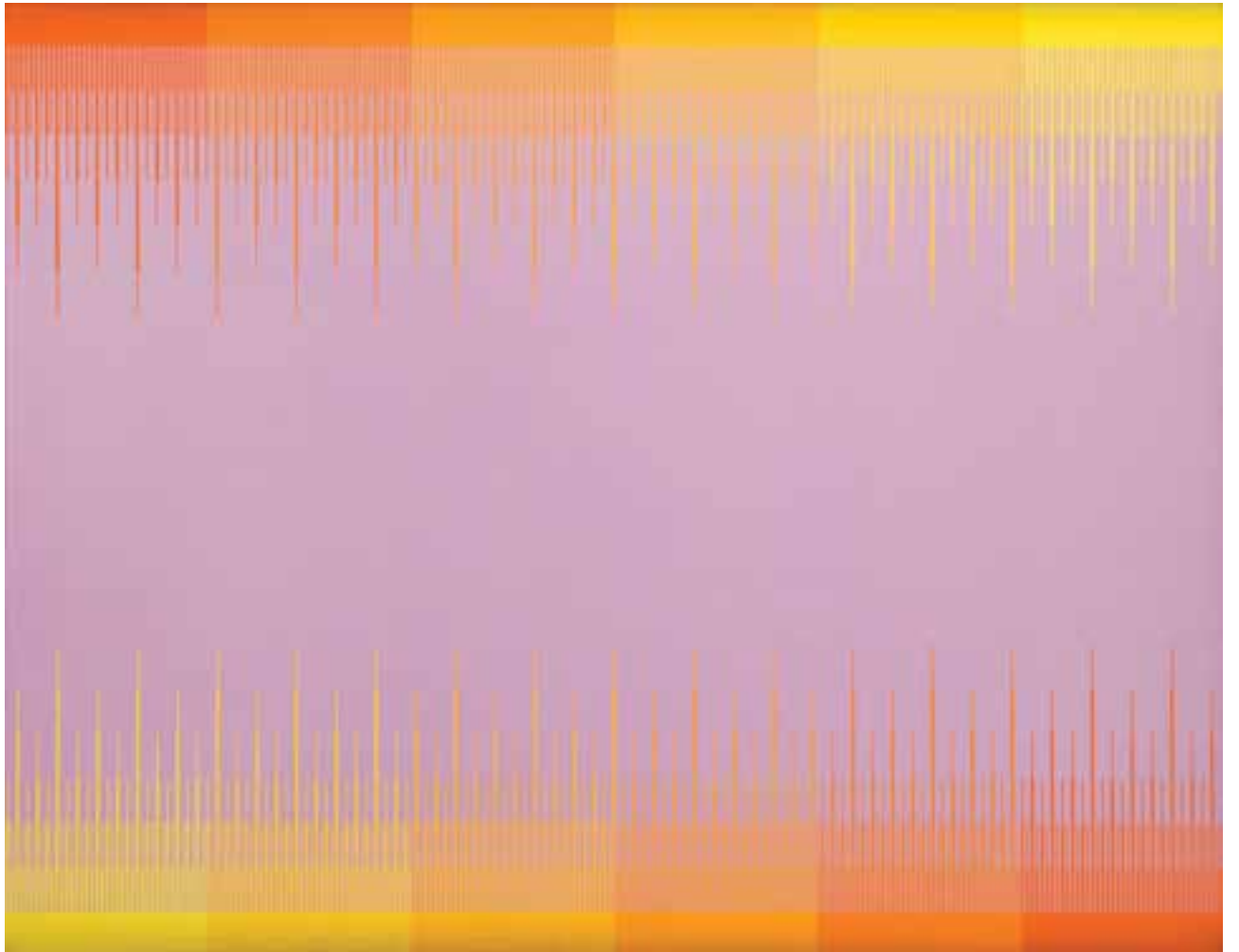
- zakup bezpośrednio od artysty, 1985
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Dom Aukcyjny Sothebys, Nowy Jork, 9.03.2011
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- David Madden/Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945-2001, Catalogue Raisonné, wyd. Centro di della Edifimi, Florencja 2010

Amerykański rzeźbiarz i malarz, „czarodziej op-artu” jak nazwał go magazyn „Life” w 1964 roku. Jeden z założycieli i czołowych przedstawicieli tego kierunku panującego głównie w amerykańskiej sztuce lat 60. XX wieku. W 1965 roku wziął udział w historycznej, zbiorowej wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, która ugruntowała jego pozycję jako mistrza Op-artu. Jego obrazy wyróżnia zamiłowanie artysty do kreski - konstruuje płaszczyznę płótna głów-

nie za pomocą linii o dopełniających się barwach, które zestawione w powtarzalnych układach, wywołują efekt pulsowania i przestrzennego promieniowania koloru. Tak zakomponowane układy geometrycznie umieszcza najczęściej na monochromatycznych tłach. Od innych przedstawicieli op-artu odróżnia go stonowana kolorystyka i ucieczka od stosowania typowej dla tego kierunku iluzji optycznej. Anuszkiewicz za swoją twórczość zdobył wiele nagród oraz był wystawiany w muzeach na całym świecie. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i publicznych - jak m.in. Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie, The Fogg Museum na Harvard University w Cambridge, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku.



32

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928 r.)

"Barok", 1983 r.

akryl/plótno, 178 x 81 cm

na odwrociu, na płótnie, sygnowany i datowany: 'J. Stańczak 83 | ©'

na bieżymie sygnowany, datowany i opisany:

'STAŃCZAK "BAROQUE" 1983'

cena wywoławcza: 220 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

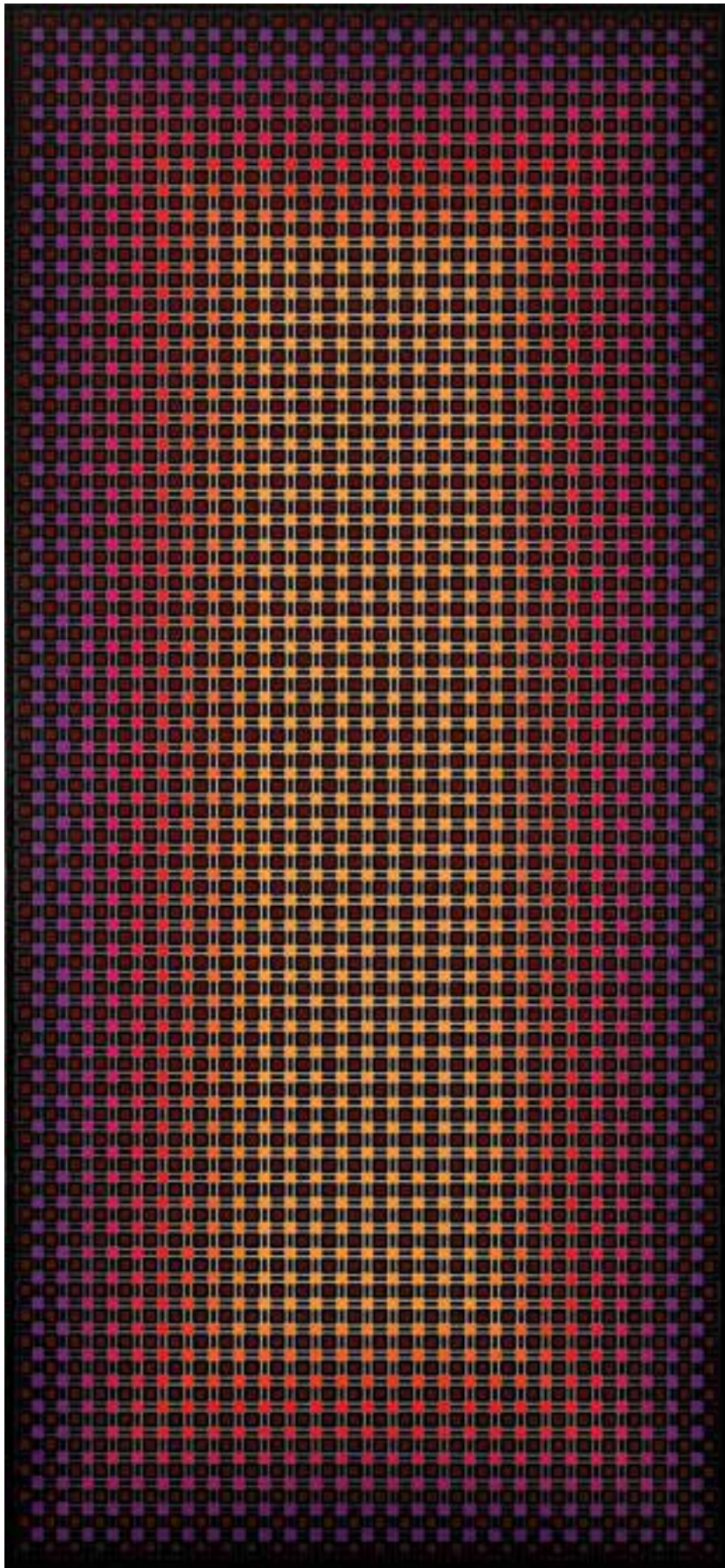
- Mitchell-Innes & Nash, Nowy Jork

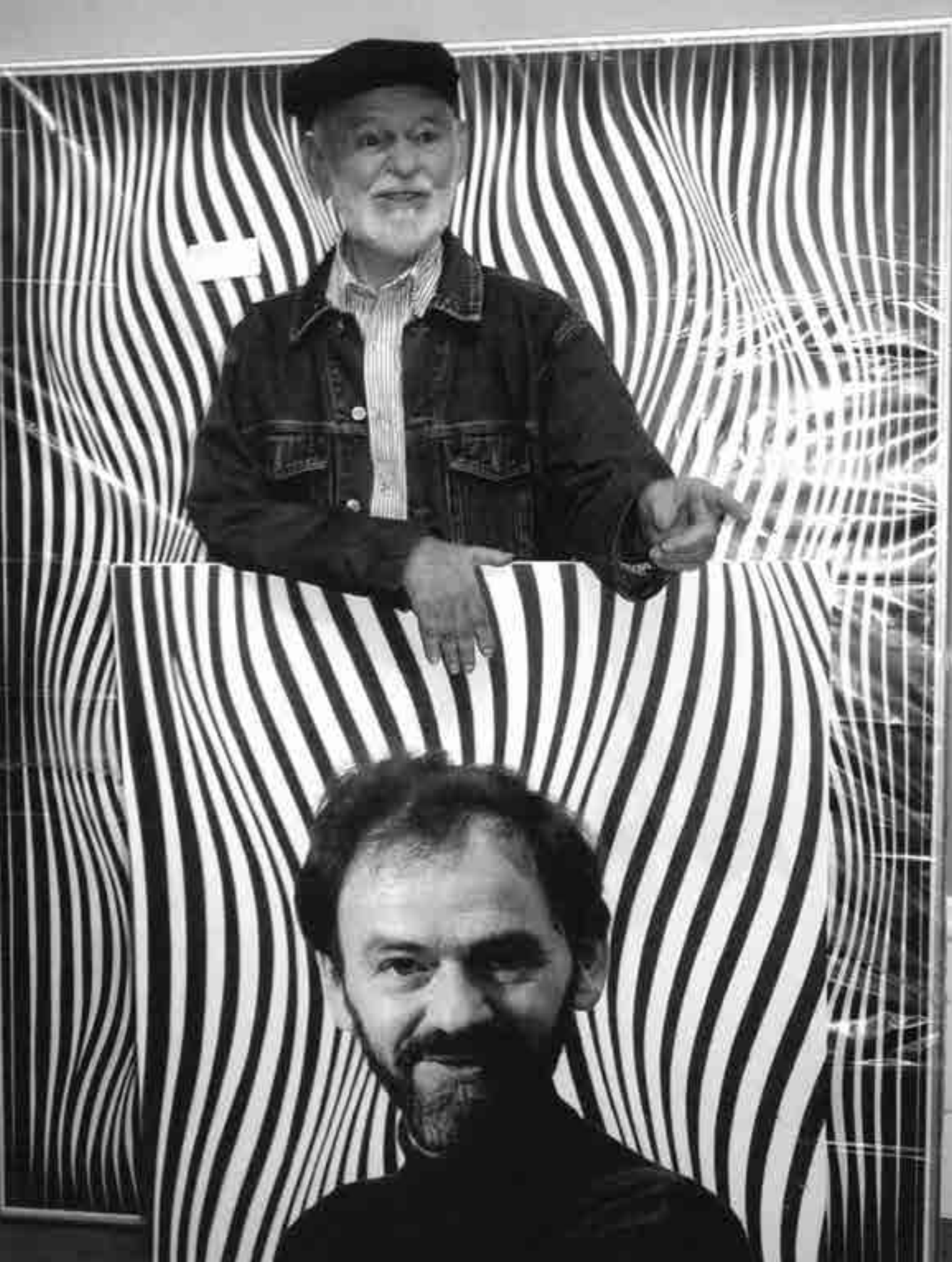
LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 238 (il.)

„Nie chcę rywalizować z cudem Natury. On już istnieje i jest perfekcyjny! Mogę go obserwować, oddawać mu się, uczyć od niego, lecz nie mogę go żądać. Natura staje się dla mnie prowokacją, by codziennie się budzić i brać do pracy. Początkowo geometria wydawała mi się brutalna. Gdy po raz pierwszy ją zastosowałem, miałem wrażenie, że całkowicie wyeliminowałem z obrazu odniesienia osobiste i emocje. Zabrakło mi połączenia z Naturą i życiem. Mimo to skoncentrowałem się na mojej geometrii, na moich klarownych podziałach i ostrych krawędziach, nie pozwalając jednak tym aspektom dominować. Stopniowo w czystej i klarownej przestrzeni znalazłem to, czego szukałem: mogłem dawać moim kolorom element emocjonalny bez bezpośrednich odniesień do Natury.”

JULIAN STAŃCZAK





Artysta polskiego pochodzenia, jeden z prekursorów i czołowych przedstawicieli Op-artu. Uważa się nawet, że termin „Op-art” pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings” w Martha Jackson Gallery (1964). Sam artysta odnosił się zawsze do tego terminu z rezerwą, uważając to określenie za zbyt nieuproszczenie jego założeń artystycznych, w których istotną rolę odgrywało zawsze studiowanie natury i relacji kolorystycznych występujących w obserwowanej rzeczywistości. Studiował w Cleveland Art Institute oraz na Uniwersytecie Yale, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX w., Joseph Albers. Karierę Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson, niedługo potem w Europie zaczęła promować go najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise Rene. W 1965 artysta wziął udział w nowojorskiej wystawie „Responsive Eye” w MOMA, która usankcjonowała Op-art, jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Ostatnio zaobserwować można renesans zainteresowania twórczością artysty. W tym roku malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 Najgorętszych nazwisk rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg-Artnet.

NATURA I STRUKTURA OBRAZU

„(...) Stańczak jest zarazem pilnym obserwatorem zjawisk fizycznych wokół siebie, jak i znawcą natury obrazu i tradycji malarstwa. Korelacja tych dwóch aspektów prowadzi go do tworzenia w taki właśnie, a nie inny sposób. Rytm form w kompozycji „Procession in the Pale Light” z 1987 roku przywołuje wspomnienie procesji postaci w mozaikach z Rawenny, powstałych w VI wieku, oraz wielu innych procesji znanych już choćby z reliefów w starożytnym Egipcie. W jego twórczości mamy więc do czynienia nie tylko z destylacją natury, lecz również z nawiązaniami do sposobów obrazowania znanych od wieków i stosowanych w sztuce dawnej. Aranżując kompozycję każdego obrazu, Stańczak doskonale czuje jego naturę, z którą wchodzi w dialog. Podobnie jak Arnheim, wierzy niezachwianie, że owa natura obrazu oraz mechanizmy widzenia są uniwersalne. Dlatego ustawicznie zadaje sobie podstawowe pytania, zastanawiając się, dlaczego zachowuje pionową pozycję, w jaki sposób nadal utrzymuje równowagę, kiedy jedną nogę podnosi do góry. W centrum jego uwagi nieustannie znajdują się siły fizyczne oraz dokonywanie ich syntezy w akcję wizualną.

Deklaruje, że wyjątkowo lubi linie wertykalne, ponieważ pion wiąże się z pozycją człowieka i wyraziście sygnalizuje: jestem tutaj. Piony wyznaczają również interwały pomiędzy stronami prawą i lewą, wprowadzając rytmiczne podziały. Aristokratyczna i piękna linia wertykalna zaprasza także horyzont do współdziałania, tworząc wspólnie z nim najbardziej podstawowy układ współrzędnych, wśród których na co dzień się poruszamy. Pion cechuje się aktywnością oraz wiąże się z tu i teraz, poziom natomiast konotuje bierność i oddalenie, jest tam i później. Dopiero razem budują dynamiczną równowagę. Jak mawia artysta, aktywne poszukuje pasywnego, by wzajemnie się zbalansować, co staje się między innymi w obrazie „Silver Horizon” z 1999 roku, dodatkowo uzupełnionym ekspresją linii falistych.

Refleksje tego typu, snute przez Stańczaka w wywiadzie udzielonym Julii Karabenick, świadczą o nieprzemijającej fascynacji artysty książką Rudolfa Arnheima Sztuka i percepcja wzrokowa. Powiedziałabym, że pod wieloma względami publikacja ta stała się swego rodzaju biblią twórcy, który weryfikuje zawarte w niej spostrzeżenia poprzez pryzmat własnej wieloletniej artystycznej praktyki. Zdaniem Arnheima forma wizualna dzieła sztuki, aby móc znaczyć, musi być uporządkowana, scentrowana i zrównoważona. Kompozycja ma bowiem zdolność do odzwierciedlenia znaczących aspektów dynamiki ludzkiego doświadczenia i istnienia. Nie bez powodu Stańczak tak mocno akcentuje równowagę, powoływaną przez zestawienie pionu i poziomu, ponieważ jest to stan, w którym siły budujące wizualną akcję wzajemnie się równoważą i odnoszą do grawitacji – zjawiska doznawanego przez każdego z nas. Człowiek odbiera wszak dwa systemy przestrzeni. Pierwszy z nich - kosmiczny - jest centryczny i nieograniczony, drugi z kolei to model ziemski, warunkowany przez siatkę współrzędnych kartezjańskich i siły ciężenia. W systemie ziemskim brak centrum, odległości są relatywne, wyraźne stają się za to wymiary lewa - prawa oraz góra - dół, które nie istnieją w modelu kosmicznym. Ludzkie postrzeganie świata stanowi syntezę obydwu systemów, które się na siebie nakładają. W wyniku fuzji tego typu najistotniejsze stają się centrum i wymiary związane z ziemską skalą. Wszystkie te aspekty wywierają swój niebagatelny wpływ na komponowanie obrazów, o czym Stańczak doskonale zdaje się wiedzieć.

Arnheim zwraca uwagę na fakt, że puste płótno lub biała prostokątna kartka nie są „martwe” i obojętne. Można je porównać z unerwioną powierzchnią liścia, na której - jakby podskórnie - przebiegają delikatne linie i żyłkowania. Teoretyk nazywa układ tych linii szkieletem strukturalnym pola obrazowego, który jest wykreślany w prostokącie przez jego osie i przekątne. W geometrycznym centrum powstaje wówczas niewrażliwy punkt, w którym przecinają się wszystkie linie: jest to najsilniejsze miejsce w kadrze. Każdy przedmiot w nim umieszczony wyda się stabilny i nie będzie dążył do zmiany położenia. Obok centrum geometrycznego, zwanego też przez Arnheima równoważącym, teoretyk wskazuje także rolę centrum kompozycyjnego. Jest to taki element w kompozycji, dany bodźcowo, który najintensywniej przyciąga uwagę odbiorcy. O ile więc centrum geometryczne istnieje zawsze, na przecięciu osi i przekątnych formatu, o tyle położenie centrum kompozycyjnego zależy od sposobu, w jaki artysta zaaranżuje wizualną konfigurację. W obrazie Shared Center (il. 75) z lat 1983-1999 Stańczak buduje napięcie pomiędzy centrum geometrycznym a kompozycyjnym, ponieważ każdy z ukazanych kwadratów generuje swoje centrum równoważące i walczy, by to właśnie ono zdominowało pozostałe i przyjęło rolę centrum kompozycyjnego. Jednoznaczna dominacja nie jest jednak możliwa, gdyż - jak wskazuje sam tytuł płótna - figury muszą się owym centrum dzielić. W tak skonstruowanej akcji wizualnej centrum kompozycyjne staje się więc optycznie ruchome, gdyż oko odbiorcy dostrzega je w kilku miejscach: w geometrycznym centrum formatu oraz w centrach geometrycznych obu mniejszych kwadratów. Wirtualny ruch przebiega wzdłuż przekątnej wznoszącej, po której wzrok ślizga się wahadłowo to w dół, to w górę. (...)”

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939 r.)

Z cyklu „Kąty energetyczne”, 1975/2002 r.

akryl/plótno, 80 x 60 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

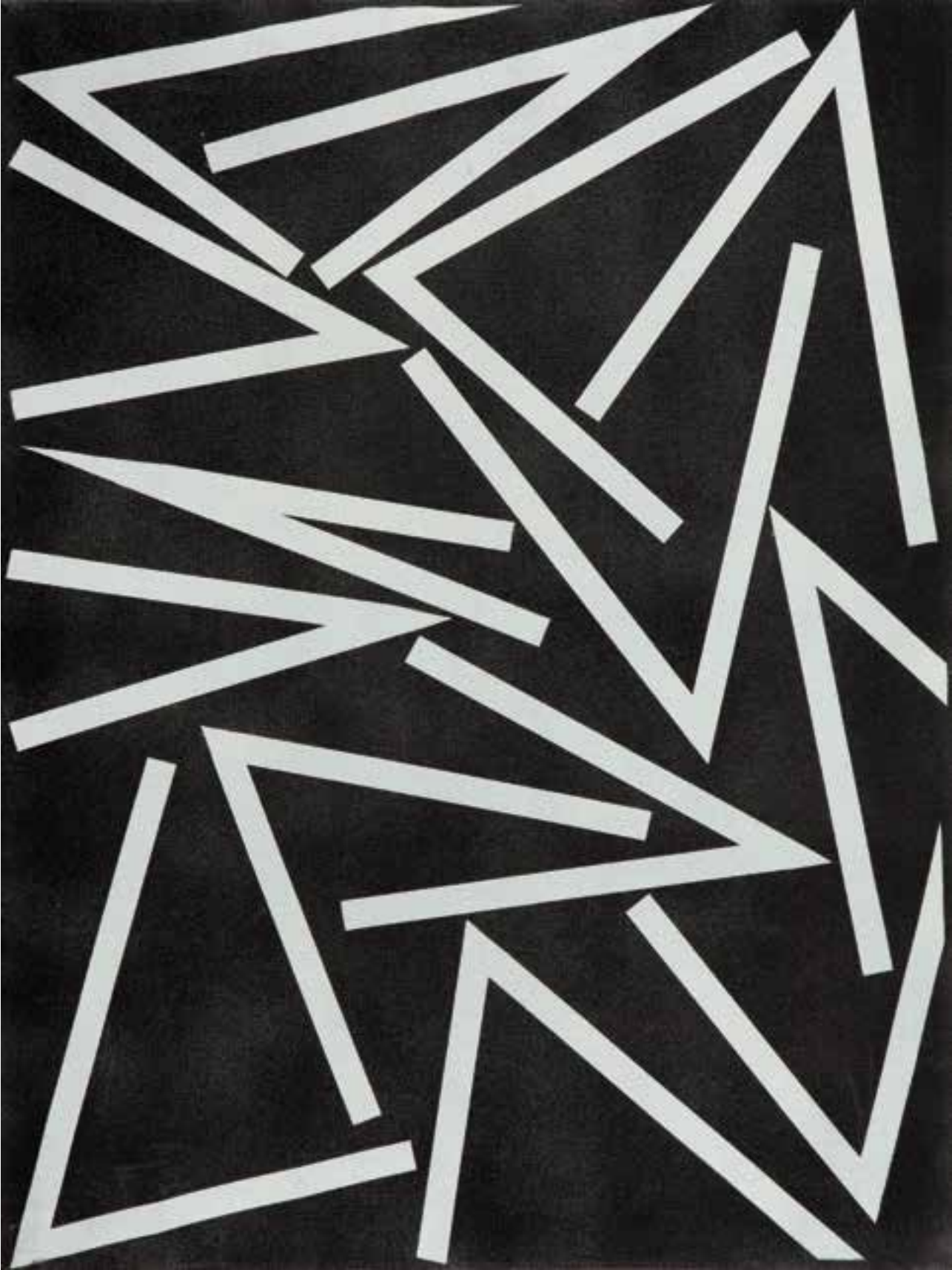
'Z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1975 - 2003 | J. Robakowski'

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 16 000 - 28 000

O swoich pracach z cyklu „Kąty energetyczne” (1975-96) sam Robakowski pisał: „Prace z cyklu „kąty energetyczne” są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wymaginowany przez umysł człowieka MODEL stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile „geometria” mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu. Mam intuicję, że dysponując trzema kątami uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii!”

Artysta jest historykiem sztuki, autorem filmów, cykli fotograficznych, zapisów video, rysunków, instalacji, obiektów, projektów konceptualnych oraz inicjatorem wielu ważnych zdarzeń i multimedialnych akcji artystycznych. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu historię sztuki i muzealnictwo oraz na Wydziale Operatorskim PWS-FTviT w Łodzi, gdzie w latach 1970-1981 był wykładowcą i kierownikiem Zakładu Fotografii i Reklamy Wizualnej. W 1995 r. powrócił do pracy na tej uczelni. Współzałożyciel grup artystycznych, podejmujących eksperymentalne działania, m.in.: OKO (1960), STKF PĘTLA (1960-1966), ZERO-61 (1961-1969), KRAĞ (1965-1967) oraz powołanego w 1970 roku w Łodzi zespołu pn.: Warsztat Formy Filmowej i Telewizyjnej Grupy Twórczej Stacja Ł (1991-1992).



34

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940 r.)

Kompozycja 18/89, 1989 r.

technika własna, relief/plótno, karton, 91 x 73 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1989 | 18/89 91 x 73 cm'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Janusz Orbitowski, Galeria Sarmach, Kraków, maj 2005

Większość obrazów Orbitowskiego zbudowana jest z rombów i prostokątów. Pod koniec lat 60., artysta nadał swym geometrycznym konstrukcjom trójwymiarowość – naklejane na powierzchnie tworzą reliefy. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Grafiki w pracowni A. Marczyńskiego. Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1967 r. Jest profesorem zwyczajnym macierzystej uczelni. Jego prace prezentowane były na dwadzieści wystawach indywidualnych

w kraju i za granicą; uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych reprezentujących nurt abstrakcji geometrycznej. Głównym obiektem zainteresowań Orbitowskiego są: przestrzeń, światło, ruch i ich wzajemne relacje. Jego obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz wielu kolekcjach prywatnych w Polsce, Francji, Szwecji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych.



MARIAN BOGUSZ (1920 - 1980)

"Obraz XIII", 1977 r.

akryl/plyta aluminiowa, 80 x 60 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

MARIAN BOGUSZ - WARSZAWA | "B- XIII" - ALUM + AKRIL |
0,80 x 0,60 - 1977 mbog77'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Agra-Art, Warszawa, 20.11.2005
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

- Galerie am Markusberg, Trewir, Niemcy, X – XI 1977
- „Marian Bogusz 1920-1980” Wystawa Monograficzna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1982

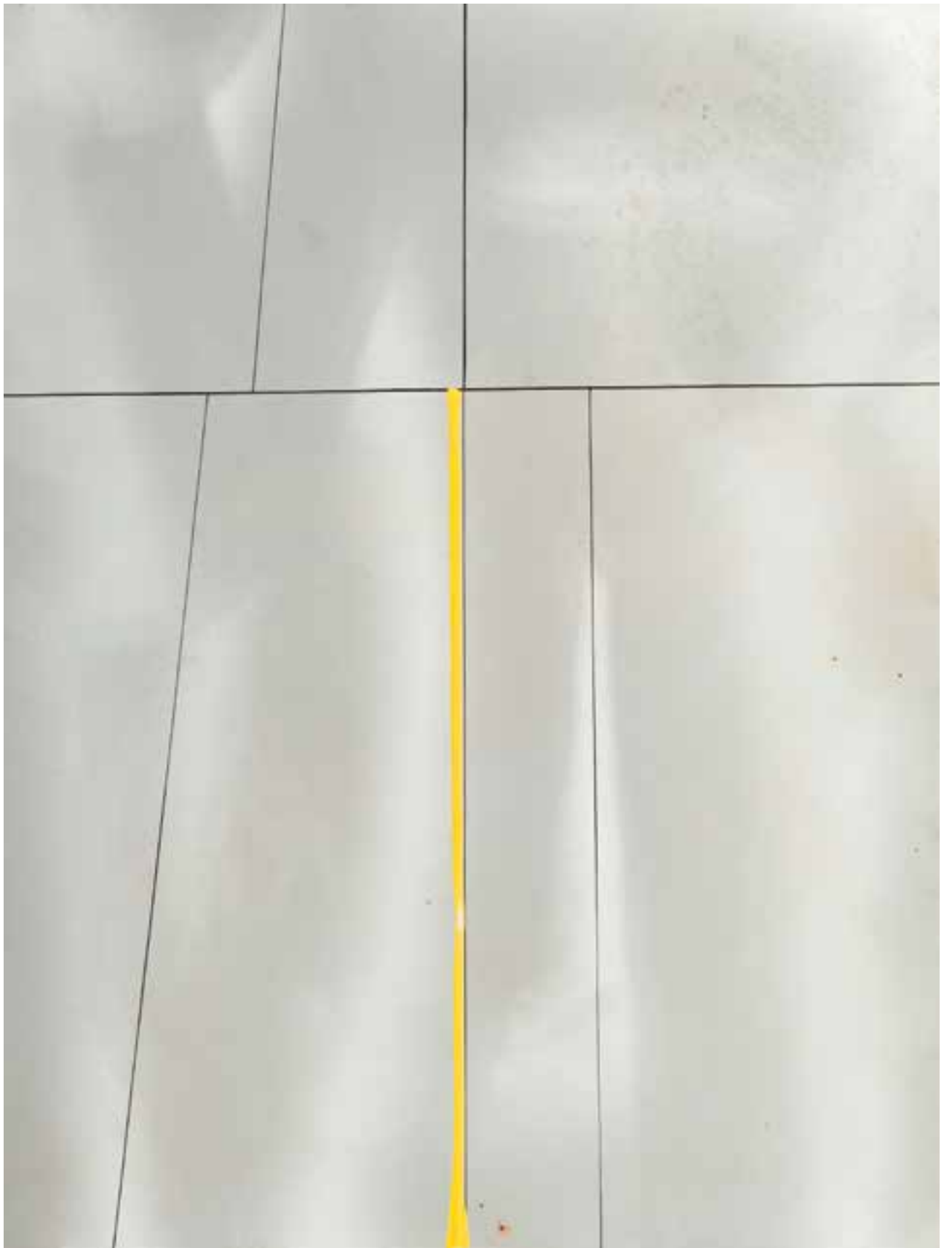
LITERATURA:

- Marian Bogusz 1920-1980, katalog wystawy monograficznej, [red.] Maria Dąbrowska, Irena Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1982, s. 179, poz. kat. 179

Marian Bogusz był artystą o ogromnym temperamencie twórczym, nieustannie poszukującym nowych rozwiązań. Często zmieniał style, formy i techniki. W połowie lat 70. zaprezentował obrazy malowane akrylem na blasze aluminiowej, które stanowiły ostatni etap jego artystycznej drogi. Abstrakcyjne, geometryczne elementy umieszczał na drgającej srebrzystym światłem metalicznej płaszczyźnie, zmieniającej się i żyjącej samodzielnie w zależności od położenia. Bożena Kowalska pisała: „Bogusz wciąż szukał w malarstwie nowych środków wypowiedzi. Poszczególne fazy jego twórczości trwały krótko - dwa, trzy lata. Porzucił potem wypracowaną oswojoną formułę zwracając się ku nowej, ale nie na długo. W naturze artysty leżał wieczny niepokój i niedosyt, który kazał mu wciąż poszukiwać czegoś nowego. Stąd tyle zmiennych faz w jego sztuce i nowych eksperymentów, także z różnymi materiałami!”

Do 1948 studiował w ASP w pracowniach prof. J. Cybisa i J. Sokołowskiego. Już w okresie studiów włączył się w życie artystyczne jako organizator różnorodnych jego form. Był współzałożycielem Klubu Młodych Artystów i Naukowców, działającego w latach 1947-49, pierwszego w powojennej War-

szawie ośrodka sztuki awangardowej. Na przełomie 1948/49 wziął udział w Pierwszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W 1955 wspólnie ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowskim założył „Grupę 55”, uważaną za przeciwwagę ideową i artystyczną „Arsenału”. W tym samym roku związał się z Galerią Krzywe Koło, którą prowadził do 1965, tworząc z niej ważny ośrodek ruchu „nowoczesnych”. W 1963 był inicjatorem Plenarów Koszalińskich w Osiekach, które przez kolejnych 15 lat osiągnęły rangę czołowych międzynarodowych spotkań artystów i naukowców w Polsce. Malarstwo Bogusza przeszło drogę od surrealistycznych kompozycji abstrakcyjnych z lat 40., poprzez figuratywne, symboliczne przedstawienia z okresu „Grupy 55” (inspirowane teatrem Bertolta Brechta, muzyką, nauką itp.) do utrzymanych w dyscyplinie abstrakcji geometrycznej prac z dojrzałego okresu lat 60. i 70. Równoległe z malarstwem i wspomnianymi doświadczeniami z zakresu form przestrzennych w otwartej przestrzeni, artysta od początku zajmował się scenografią teatralną, realizując wiele przedstawień w teatrach całej Polski. Pisał, wygłaszał referaty, był spiritus movens warszawskiego życia artystycznego.



36

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955 r.)

Ucieczka spod sopki, 1990 r.

olej/piótno, 170 x 250 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Jarosław | Modzelewski 1990 | "UCIECZKA SPOD SOPKI" | 170 x 250 olej'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- Galleria Spicchi dell'Est, Rzym
- kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

- „Jarosław Modzelewski - Robert Gnozzi”, Galleria Spicchi dell'Est, Rzym, październik-grudzień 1992
- „Moje obrazy w Białymstoku”, Galeria Sztuki Współczesnej, Białystok, marzec-kwiecień 1991
- „Galerie lat osiemdziesiątych”, Galeria Zachęta, Warszawa, maj 1990

LITERATURA:

- Roberto Gnozzi – Jarosław Modzelewski, katalog wystawy [teksty: Maurizio Calvesi, Krzysztof Karasek], Galleria Spicchi dell'Est, Roma X – XI. 1992, Rzym 1992, s. 32 (il.)
- Grupa 1982 - 1992, katalog wystawy, oprac. Maryla Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa, s. 48 - 110
- Jarosława Modzelewski, Obrazy 1997 - 2006, pod red. Jana Michalskiego, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 92 (il.), s. 175, poz. 189







„Obserwuję otoczenie, w którym przebywam. To najprostsze rzeczy, które widzę. Żadne tam symbole. Ja to lubię, proste struktury, proste podziały, wyraźne granice między kolorami. Bo obraz jest tylko pewną konsekwencją, umową. W obrębie tego prostokąta coś się dzieje. Rejestruję banał, drobiazgi, banialuki. To rozumieją wszyscy. Dlatego jest takie nośne. Każdy wie z autopsji, że za uproszczeniem kryje się niewyraźny świat. Jego świat.”

JAROSŁAW MODZELEWSKI, WYPOWIEDŹ [w:] A. GLIŃSKA – PIĄTKOWSKA, JEZOR NIEZNANEGO ŚWIATA, „KURIER POLSKI” 1994, NR 100 (29.IV)

Jarosław Modzelewski to na arenie polskiej sztuki współczesnej artysta niezwykle charakterystyczny, operujący szczególnym rodzajem wrażliwości na otaczającą rzeczywistość. Prezentowaną, pochodzącą z lat dziewięćdziesiątych pracę Jarosława Modzelewskiego, zaliczyć można do okresu jego twórczości nazwanego w katalogu monograficznej wystawy z 2006 roku „stylem pięknym”.

Powstające w tym okresie obrazy odznaczają się daleko idącym uproszczeniem form, przedstawiają najczęściej ludzi, którzy wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen odbywa się na pustych lub rozwiązanych niezależnie od nich, nieokreślonych tłach. Wrażeniu hieratyczności służy też zmiana techniki malarskiej z olejnej na temperową, która nastąpiła w drugiej połowie dekady. Modzelewski tworzy w tym czasie obrazy wynikające z obserwacji rzeczywistości, zatrzymane

w czasie. Ukazuje podchwycony w mgnieniu oka moment, przedstawiająco w sposób szczególny - nadając chwili potencjał wiecznego trwania. Obrazy tego okresu cechuje klarowność, wyciszony nastrój oraz szczególny rodzaj dekoracyjności wynikający z podporządkowania kompozycji regułom geometrii. Artysta rezygnuje ze detalu na rzecz uogólnienia formy i monumentalizmu przedstawienia. Ukazane w statycznych pozach postaci sprowadzone zostają do rekwizytu. Czystość formy współgra z czystością koloru, zawsze lokalnego o autonomicznej wartości. Tworzy intrygujący klimat poprzez skonfrontowanie świata rzeczywistego z wyobrażeniem artysty, przesyconym szczególnym rodzajem sugestii, że w przedstawionej sytuacji jest coś co umyka naszej percepcji. Sam artysta określił to zjawisko jako „rodzaj języka, którym mogę zaznaczyć, że gdzieś tam jest coś dalej, coś do czego można by wejść, zajrzeć, chociaż obraz daje tylko rodzaj złudzenia, rodzaj przypomnienia, że można tak zrobić”.



37

RYSZARD GRZYB (ur. 1956 r.)

Nosorożec i motyle, 1991 r.

akryl/plótno, 220 × 230 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'RYSZARD GRZYB | 220 × 230 1991'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

WYSTAWIANY:

- „Wystawa młodej sztuki polskiej”, Arthur Andersen, Warszawa, maj - sierpień 2001

LITERATURA:

- Wystawa młodej sztuki polskiej, Arthur Andersen, katalog wystawy, Warszawa, 2001 (il.)

„Malowanie to nieustająca rozgrzewka i w tym podobne jest do sztuk walki”

RYSZARD GRZYB

W latach 90. pojawiły się na płótnach Ryszarda Grzyba zwierzęta: nosorożce, króliki, motyle i żółwie. Prastary temat zwierzęcia został przez artystę ujęty w dekoracyjnej formie, którą charakteryzuje feeria barw, geometryczność kształtów i bogactwo ornamentów. Ich poetyckość, groteskowość, sensualność odzwierciedla światopogląd artysty, w którym przedstawienie malarskie jest nacechowane myśleniem magicznym i totemicznym, odsyłającym do – obecnej w kulturach pierwotnych – filozofii jedności człowieka z kosmosem. „Nosorożec został Nowym Impresjonistą Przyszłości” - pisał Grzyb w jednym ze swoich wierszy. Artysta od zawsze równoległe z malarstwem, uprawiał i publikował poezję. W jego sztuce słowo i obraz stanowią jedność.

Ryszard Grzyb studiował w PWSSP we Wrocławiu, w pracowni prof. Zbigniewa Karpińskiego (1976-1979) oraz na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie (1979-1981). Dyplom uzyskał w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego. Po studiach pracował jako asystent w Pracowni Malarstwa i Rysunku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w warszawskiej ASP.

W latach 1982–1992 był członkiem Grupy (Paweł Kowalewski, Jarosław Modzlewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), z którą

wystawiał i uczestniczył w jej akcjach. Był też współzałożycielem i wydawcą pisma Grupy - „Oj dobrze już”. Owocem undergroundowego okresu „grupowego” stały się prace na papierze, których ekspresyjna forma korespondowała z zaangażowaniem, z jakim należący do niej artyści występowali w obronie wolności, zabierali głos w kwestiach politycznych, narodowych czy artystycznych.

Równoległe do malarstwa uprawia twórczość poetycką - zadebiutował jeszcze w czasie studiów we Wrocławiu. Swoje teksty publikował w „Nowym Wyrazie” „Miesięczniku Literackim”, w piśmie „Oj dobrze już” oraz w publikacji „Sztuka Najnowsza. Co słyszać” i „Young Poets of a New Poland”.

W 2004 rozpoczął multimedialny projekt „Zdania napowietrzne”, w ramach którego kolekcjonuje krótkie sentencje poetyckie, „absurdalne haiku” jak mówi i umieszcza je w kontekście zupełnie obcym poetyckim eksperymentem - na billboardach, pocztówkach, ołówkach, kubkach, zmienia je w neony, tabliczki informacyjne. Poprzez zawłaszczenie przestrzeni przeznaczonej dla innego rodzaju komunikatów, artysta wzmacnia siłę ich przekazu, wywołując suspens. Oprócz malarstwa i poezji uprawia również sztuki walki - jest karateką.



MAREK SOBCZYK (ur. 1955 r.)*"Priscilla Maxymilla", 1986 r.*

olej/plótno, 116 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MAREK SOBCZYK | 1986 olej | PRISCILLA MAXYMILLA'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy artysta wspólnie z Ryszardem Woźniakiem pracował przy polichromii cerkwi neounickiej w Kostomłotach na Podlasiu. Obcowanie z prawosławną sztuką sakralną wywarło niewątpliwy wpływ na Marka Sobczyka, w którego twórczości drugiej połowy lat osiemdziesiątych pojawiły się wątki zaczerpnięte z tradycji wschodniej. Sam artysta chętnie przyznaje się tych inspiracji, a sztukę malowania ikon uznaje za najlepszą naukę abstrakcji, o czym wspomina w swojej książce „Kurs abstrakcji”. Przedstawione na obrazie postaci kobiet – Priscylla i Maksymilla to jedne z czołowych postaci odłamu religijnego zwanego montanizmem. Jego założycielem był około roku 150 Montan - samozwańczy prorok, do którego w niedługim czasie dołączyli, porzuciwszy swych mężów, dwie kobiety: Priscylla i Maksymilla, które podobnie jak Montan, wpadały w religijne ekstazy i wygłaszały prorocтва. Ich epizod stanowi interesujący przykład próby zdyskredytowania władzy kościoła przez tzw. charyzmatyków. Z oczywistych względów ruch ten, jako stanowiący zagrożenie, został szybko stłamszony. Prezentowane płótno stanowi przykład pracy Sobczyka o nietuzinkowej stylistyce i tematyce.

Artysta odbył studia w warszawskiej ASP w latach 1975-1980 w pracowni Stefana Gierowskiego. Na początku lat 80. malował abstrakcyjne, wielobarwne kompozycje złożone z powtarzalnych elementów bądź uproszczonych, syntetycznych kształtów naturalnych. W 1983 związał się z Grupą, uczestnicząc w niemal wszystkich jej wystąpieniach, współredagując też jej pismo "Oj dobrze już", w którym zamieszczał liczne teksty teoretyczne. W początku lat 80. malował obrazy nawiązujące do stanu wojennego (Gandzia, 1983), podejmując też charakterystyczną dla tego czasu i kręgu tematykę "indiańską" jako aktualną metaforę. Poza malarstwem artysta tworzy instalacje i obiekty przestrzenne. Píše teksty teoretyczne i literackie. W 1997 wyszła jego książka pt. "Uproszczenie sztuki", wydana przez Galerię Zderzak. Zajmuje się też grafiką wydawniczą i reklamową, od 1991 współpracując z Piotrem Młodożeńcem w spółce autorskiej Zafryki. W latach 1991-1996 wspólnie z Jarosławem Modzelewskim prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie.



TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

*Arbuzy, 2001 r.*olej/plótno, 110 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'TP:2001'

na odwrociu opisany:

'TERESA PAĞOWSKA 2001 ARBUZY 110 x 90 cm | Pağowska'

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 75 000 - 85 000

„Trzeba dużo widzieć, by dużo odrzucać, poprzez eliminację zyskiwać większe bogactwo, a skrót formalny ma służyć jasności wypowiedzi i zwiększać siłę obrazu. Ciągłe szukać własnego 'ja' i walczyć z tym szczęściem, którym jest malowanie.”

TERESA PAĞOWSKA

„Bohaterami” płócien Pağowskiej powstających od lat 90. są pojedyncze elementy: jedno zwierzę, jeden owoc, jeden przedmiot. Obrazy te konstruowane są z lekkością, wypełnione plamami i plamkami świetlistych barw. Cechuje je dekoracyjność, pełne są wdzięku i swoistego poetyckiego humoru. Nierzadko artystka wykorzystywała w nich naturalną strukturę oraz barwę niezagruntowanego płóciennego podobrazia i kreśliła malarskie znaki, operując kilkoma zaledwie ruchami pędzla. Prostota form, oszczędność środków, rezygnacja z malarskiego wyrafinowania, ujawniają sumę doświadczeń, której istotę można porównać do intensywności literackiej formuły haiku.

Skończyła poznańską Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych - malarstwo i techniki ścienne pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego. W okresie studiów była asystentką Jacka

Piaseckiego. W latach 1950-64 była pedagogiem w gdańskiej PWSSP, po czym przeniósła się do Warszawy. Po kilkuletniej przerwie kontynuowała pracę pedagogiczną: w latach 1971-1973 w łódzkiej PWSSP (aktualnie ASP), a następnie przez wiele lat w akademii warszawskiej. W roku 1988 uzyskała tytuł profesora zwyczajnego. Artystka zawsze zdradzała nieprzeciętną wrażliwość kolorystyczną, rozwiniętą pod wpływem sztuki Piotra Potworowskiego. Skupiła się jednak na postaci ludzkiej. W latach 60. jej malarstwo zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo, ludzkiej (głównie kobiecej) figury, ukazywanej często w nieoczekiwanych, dynamicznych, często tanecznych układach. Od tamtej pory postać ludzka jest w tym malarstwie obecna jako pozbawiona rysów indywidualnych zwarta, mocna sylweta. Artystka chętnie operowała gwałtownymi spięciami sumarycznych kształtów oraz kontrastami plam jednolitego koloru. Przez tę umowność odbiera bohaterom jednoznaczny charakter.



40

ANDRZEJ ZWIERZCHOWSKI (ur. 1954 r.)

"Zmartwychwstanie", 1983 r.

olej/plótno, 137 x 111 cm

sygnowany i datowany p.s.: 'AZ (monogram wiązany) 1983'

opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ ZWIERZCHOWSKI | 110 x 135 | "ZMARTWYCHWSTANIE" | 1983'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 9 000 - 13 000

„Jest to malarz poważny, który nie zwątpił w konieczność istnienia obrazu, zamkniętego dzieła. Niż zwątpił, mimo wszystkie przepowiednie dotyczące nieodwrotnego jakoby kryzysu tradycyjnych środków i tradycyjnych form wypowiedzi artystycznej. I owe futurologiczne utopie o nieodwrotnym postępie prowadzącym do jakiejś sztuki, która musi wszystko i istotnie w sobie zmienić, obrazy Zwierzchowskiego negują niepowtarzalnie. Jest w tym i odwaga, i niezależność i upór- wszystko co zasługuje na szacunek i podziw.”

WIESŁAW JUSZCZAK, CYT. ZA: ANDRZEJ ZWIERZCHOWSKI, MALARSTWO, POZNAŃ 2004

Obrazy Andrzeja Zwierzchowskiego wyróżnia gęsta, bogata materia malarska. Nakładana grubymi impastami farba w ciemnych odcieniach tworzy kontrasty z jednolitym, najczęściej jasnym tłem. Tematami, które najchętniej porusza w swojej twórczości są pejzaż oraz postać ludzka, jednakże ze względu na przyznanie przez artystę prymatu efektom malarskim jego prace oscylują w granicach abstrakcji. Malarstwo Zwierzchowskiego skupia się przede wszystkim na problemie przestrzeni, światła i metafizycznych odniesień.

Malarz kształcił się w warszawskiej ASP, dyplom obronił w pracowni prof. Jacka Sienickiego. Od 1990 r. prowadzi pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie. W 1998 r. odbyła się w warszawskiej Zachęcie indywidualna wystawa jego twórczości.



41

ZBYLUT GRZYWACZ (1939 - 2004)

„Fasady” - z cyklu „Domy”, 1976 r.

olej/plótno, 69 x 138 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Zbylut 76'

opisany na odwrociu:

'ZBYLUT GRZYWACZ | "FASADY" - 1976 | OLEJ 70 x 140'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

- Zbylut Grzywacz. 1939-2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, [red.] J. Boniecka, Kraków 2008, poz. 109, s. 156 (obraz nie był eksponowany na wystawie)

„Okres zwany w historii PRL-u późnym Gierkiem były to czasy, w których szczególnie wyraziście widoczny był na każdym kroku rozziw pomiędzy dwoma światami: pierwszy to rzeczywistość doświadczana na co dzień, drugi - świat kreowany przez panującą ideologię i nie mający z tamtym punktów stychnych.”

ZBYLUT GRZYWACZ, WYPOWIEDŹ ARTYSTY Z CZASÓW PRACY NAD CYKLEM „DOMY”

Pejzaż, szczególnie pejzaż miejski, zajmuje w oeuvre artysty miejsce szczególne. W latach siedemdziesiątych Zbylut Grzywacz tworzył wedyty, z których najbardziej znany jest cykl „Domy”. Do tematyki miejskiej artysta powrócił w latach dziewięćdziesiątych, kiedy eksperymentował z pejzażem amerykańskim. Obok serii aktów i obrazów figuratywnych, z którymi krakowski artysta jest kojarzony najmocniej, obrazy miejskie stanowią osobny problem jego twórczości.

„Fasady” z 1976 roku są charakterystycznym przykładem artystycznej polityki Grzywacza. Malarz nie tylko pokazuje bowiem odrapane ściany kamienic, ale przede wszystkim skupia się na wewnętrznym rozdwojeniu i rozdarciu



miasta. Przestrzeń architektoniczna w jego ujęciu ma swój awers i rewers. Fasadom towarzyszą ich strukturalne ceglane podpory. To co powinno być ukryte – Grzywacz wystawia na widok. Opierając swoją wypowiedź artystyczną na surowej, codziennie oglądanej rzeczywistości ucieka więc od fikcji. Przedmiotem jego zainteresowania są rzeczy. Artyście nie chodzi jednak o ich mechaniczne obrazowanie, albo diagnozowanie stanu rzeczy. Grzywacz szuka w rzeczywistości tych punktów, które dowodzą jej wewnętrznego rozdarcia. Patrząc na pejzaże artysty trudno nie pomyśleć o miejskich obrazach innego krakowskiego artysty – Andrzeja Wróblewskiego. Grzywacz przyznawał zresztą, że w czasie studiów to właśnie Wróblewski był dla niego „zaprzeczeniem”.



ALFRED LENICA (1899 - 1977)

Kompozycja

olej/plótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
na blejtramicie nalepka zakładu stolarskiego

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Od 1955 roku wyklarował się ostatecznie styl malarstwa Alfreda Lenicy, który będzie mu towarzyszył aż do śmierci. Styl ten był połączeniem taszczyzmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Powstawały obrazy olejne o dużych formatach malowane w technice wypracowanej wcześniej przez artystę (uzyskiwanie prześwitów koloru spod kolejnych warstw farby), którą następnie udoskonalał i rozwijał. Lenica chętnie posługiwał się lakierami oraz farbami przemysłowymi. Prezentował styl malarstwa abstrakcyjnego o odcieniu surrealistyczno-ekspresjonistycznym. Obijane plamy barwne eksponowały poruszoną, „przecieraną” fakturę farby. Lenica wiele podróżował. Na zaproszenie ONZ przebywał na przełomie 1959/60 roku w Genewie, gdzie w siedzibie tej organizacji wykonał malowidło ściennie „Trzy żywioły” (Woda, Ogień i Miłość). Utrzymywał stały kontakt z rodzimą awangardą artystyczną, wystawiał z Grupą Krakowską, brał udział w większości plenerów w Osiekach koło Koszalina, uczestniczył w sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie” w 1966 roku w Puławach.

Artysta w latach 20. studiował na Uniwersytecie Poznańskim oraz w poznańskim konserwatorium muzycznym. Uczył się prywatnie rysunku i malarstwa w pracowniach A. Hannytkiewicza i J. Kubowicza. W latach 30. grube, obwiedzione konturem formy figuratywne na jego obrazach wskazują na zainteresowanie dziedzictwem kubizmu. Później pojawia się również wpływ surrealizmu, który obecny będzie w twórczości Lenicy przez cały okres okupacji (artysta spędził go w Krakowie). Po wojnie wrócił do Poznania i stał się w 1947 współzałożycielem awangardowej grupy 4F+R (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). W 1949 spod jego pędzla wyszedł pierwszy polski obraz taszczystowski („Farby w ruchu”). W okresie socrealizmu funkcjonował w oficjalnym nurcie sztuki. Wtedy, a także później pracował jako organizator życia artystycznego, pełnił kierownicze funkcje w ZPAP. W latach 50. przeniósł się do Warszawy.



JADWIGA MAZIARSKA (1913 - 2003)

Bez tytułu, 1985 r.

olej/plótno, 92 x 100 cm

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'Jadwiga | Maziariska | Kraków,
1985 r. | 92 x 100 cm'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Desa Unicum, 14.12.2006

- Dom Aukcyjny Rempex, 21.04.2010

- kolekcja prywatna, Łódź

W okresie lat 70. i 80. artystka skupiła się na malowaniu abstrakcyjnych, zdecydowanych, jednolitych fakturowo kompozycji o zawężonej gamie barwnej. Obrazy tego okresu cechuje ekspresja uzyskana przez dynamiczne pociągnięcia pędzla i niekiedy niemal szkicowo potraktowana powierzchnia płótna.

Maziariska rozpoczęła artystyczną edukację w 1933 roku w Prywatnej Szkole Malarstwa A. Terleckiego w Krakowie. Studia kontynuowała w latach 1934-39 w krakowskiej ASP u W. Jarockiego, S. Filipkiewicza i I. Pierikowskiego. Od 1945 roku była członkiem Grupy Młodych Plastyków, a od 1957 r. - reaktywowanej wówczas Grupy Krakowskiej. Brała udział w trzech Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948-49, Warszawa 1957 i 1959). Decydujące dla twórczości artystki miały okazać się problemy struktury dzieła sztuki. Najpierw eksperymentowała z nakładaniem na płótno grubych warstw pigmentu. W 1947 r.

wykonała pierwszą aplikację - pracę z różnobarwnych fragmentów tkanin o nieregularnych kształtach. W kompozycjach strukturalnych nie skupiała się tylko na stronie formalnej i technologicznej, ale nadawała im też aluzyjne tytuły. Sugerowały one chęć połączenia się poprzez sztukę z uniwersum ludzkich wyobrażeń, przeczucie i tęsknot. Później pojawiła się ciekawa seria obrazów wykonanych techniką łączenia farby olejnej ze stearyną. Kompozycje stearynowe eksponowały nie tylko fakturę ale również rytm, który dynamizował, ale i harmonizował powierzchnię płótna. W latach 70. zaprzestała ich tworzenia. Kolejną metamorfozę przeszła w latach 90., kiedy jej malarstwo opanowała dziecięca niemal radość zestawiania jaskrawych kolorów. W 1991 r. w krakowskiej galerii Krzysztofory miała miejsce jej retrospektywna wystawa monograficzna.



44

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

60/67, 1960 r.

technika mieszana, kolaż/plótno, 45 x 35 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz 60/67'

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

„Skrawki pożółkłych listów i książek przedstawiają motyw wzięty z Prousta: zespolenie się czasu i przestrzeni - czyli jednoczesność przeszłości i teraźniejszości - powstała dzięki przypadkowemu zetknięciu się wspomnień dotyczących doświadczeń dnia powszechnego, zupełnie jak wtedy, gdy w powieści narrator powraca do minionych chwil dzięki nasączeniu magdalenki swojego dzieciństwa łyżeczką herbaty. Podobnie się dzieje w przypadku tych kolaży - fragmenty rękopisów to jakby świadkowie, postaci, które już dawno od nas odeszły, niemniej jednak dzięki śladom, jakie zostawiły po sobie, niezmiennie odczuwamy ich obecność w odmętach czasu”.

JULES LANGSER, 1962



45

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

1958, 1958 r.

olej, monotypia/papier; płótno, 50 x 65 cm

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Teresa Rudowicz 1958 r.'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- Galeria Starmach, Kraków

- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- „Teresa Rudowicz”, Galeria Starmach, Kraków, grudzień 2004 - styczeń 2005

LITERATURA:

- Teresa Rudowicz, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2004 (il.)

Studia rozpoczęła w latach 1948-50 w gdańskiej PWSSP, a kontynuowała pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki w Akademii krakowskiej w okresie 1950-54. Należała do grona współzałożycieli i członków reaktywowanej po drugiej wojnie światowej Grupy Krakowskiej. Najwcześniejsze prace Rudowicz to inspirowane surrealizmem akwarele i fotomontaże (1953 r.). Jej późniejsza twórczość utrzymana była w charakterze malarstwa abstrakcyjnego, niekiedy metaforycznego. Na przełomie lat 50. i 60. zaczęła tworzyć kolaże, w których

z malarskim spoiwem łączyła drobne nieartystyczne "przedmioty gotowe". Po raz pierwszy indywidualnie pokazała swoje prace w krakowskim Domu Plastyków w roku 1958. Potem wielokrotnie wystawiała za granicą - zazwyczaj razem z Marianem Warzechą. Dalsza jej twórczość utrzymana była w charakterze malarstwa abstrakcyjnego (Erozja materii I, 1956), niekiedy aluzyjnego, metaforycznego, chociaż niekiedy w kompozycjach pojawiały się też dalekie echa postaci ludzkich (seria Ofelie).





46

ANDRZEJ MEISSNER (1923 - 2008)

"Kompozycja", ok. 1958 r.

olej/płyta, 102 x 197 cm

na odwrociu papierowa nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
w Krakowie z opisem pracy

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 28 000

WYSTAWIANY:

- „Andrzej Meissner; Malarstwo 1956 – 1958”, Galeria Dyląg, Kraków, kwiecień – maj 2014
- Pałac Sztuki, Kraków, lata 60. XX w.

LITERATURA:

- Andrzej Meissner; Malarstwo 1956 – 1958, katalog wystawy, Kraków 2014, s. 17 (il.)



Krótki i intensywny rozkwit twórczości Andrzeja Meissnera przypada na lata 50. XX wieku i związany jest ze środowiskiem krakowskim. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybisowej, której zawdzięcza niewątpliwie wrażliwość na kolor i swobodę ekspresji. Miał opinię studenta bardzo zdolnego lecz niepokornego co wynikało ze sprzeciwu artysty wobec socrealistycznej ideologii. Trudne doświadczenia wczesnego stalinizmu doprowadziły go do poszukiwań własnych środków wyrazu, zbieżnych z dążeniami młodego pokolenia krakowskich plastyków. Związał się z grupą artystów, na których czele stanął Tadeusz Kantor; podobnie jak Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, Jonasz Stern, Jadwiga Maziarska czy Erna Rosenstein poszukiwał wolności wypowiedzi artystycznej. Na przełomie 1956 i 57 roku wziął udział w zbiorowej Wystawie Młodej Plastyki Okręgu Krakowskiego w Pałacu Sztuki, która uznana została za pokoleniowy manifest młodego, krakowskiego środowiska twórczego.

Początkowo tworzył prace figuratywne, które znamy jedynie z kilku zachowanych reprodukcji. Jego styl cechowały wówczas linearyzm, synteza i formy określone grubym konturem. Na fali manifestu artystycznego Kantora, podobnie jak wielu twórców jego pokolenia, uwiadła go sztuka informel otwarta na przypadek, dopuszczająca chaos jako czynnik twórczy, dająca pełną swobodę gestowi i artystycznej wypowiedzi. Najwięcej obrazów strictly informelowych

stworzył Meissner pomiędzy 1956 a 57 rokiem, większość znanych dziś prac zachowała się z tego właśnie płodnego okresu w twórczości artysty. Poza nurtem informel nieobca z pewnością była młodym krakowskim artystom technika malarstwa wypracowana za oceanem przez Jacksona Pollocka ponad dziesięć lat wcześniej. Reprodukcje jego prac i opis wynalezionej przez Pollocka techniki pojawiały się sporadycznie w polskiej prasie poświęconej sztuce. Prezentowana praca stanowi klasyczne zastosowanie techniki drippingu, polegającej na pokrywaniu poziomej powierzchni płótna bądź płyty farbą wylewaną bezpośrednio na podłoże, rozchlapowaną niekiedy za pomocą pędzla, tworzącą na powierzchni gąszcz barwnych linii i plam. Biorąc pod uwagę zachowany po artyście dorobek, niewątpliwie była to wówczas dla młodego malarza najbardziej atrakcyjna forma ekspresji, żywiołowa, nieco nonszalancka, dająca poczucie pełnej swobody. Mimo krótkiego momentu, zdawałoby się odnalezienia własnej drogi twórczej, uporczywa niemożność odnalezienia się w komunistycznych realiach doprowadziła w końcu Meissnera do emigracji z kraju. Zamieszkał we Francji, gdzie przez krótki okres twórczej aktywności związany był z działającą w Paryżu, międzynarodową grupą Phases. Wkrótce po tym epizodzie artysta rozstał się z malarstwem, pozostawiając po sobie niewielką ilość prac, z których obrazy z okresu krakowskiego z pewnością stanowią ciekawy epizod warty odznaczenia w historii polskiej sztuki lat pięćdziesiątych.



47

JÓZEF ŁUKOMSKI (1920 - 1996)

Kompozycja, 1975 r.

technika własna/płyta, 73 x 53 x 9,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Józef Łukomski 1975'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 8 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

Prace Józefa Łukomskiego z lat siedemdziesiątych unikają dosłowności. Podobnie rzecz ma się z samym artystą - działającym na pograniczu malarstwa i rzeźby (a według interpretatorów także na pograniczu sztuki i filozofii). Wymyka się prostym definicjom i nie daje się zamknąć w żadnej z szuflad dwudziestowiecznych -izmów. Jego cykle „Epitafia” i „Portrety”, tworzone od 1970 do 1977 roku w sugestywny sposób pokazują na czym polega fenomen artysty. Prace Łukomskiego, obrazy-reliefy, to właściwie ujęte w ramy przedmioty – zużyte ubrania pociągnięte białą lub czarną farbą. Nikomu niepotrzebne marynarki i koszule w sztuce Łukomskiego zyskują nowe życie. Zostają zamknięte w szklanym mauzoleum, w rodzaju muzealnej gabloty, która z na pół-przypadkowego obiektu czyni przedmiot

sformalizowanego doznania estetycznego. Łukomski nadaje rzeczom nowe życie, wskrzesza je dla sztuki.

W pracach z lat siedemdziesiątych mocno widać malarski rodowód sztuki Łukomskiego. Artysta studiował początkowo w Centralnej Akademii Sztuk Pięknych w Pekinie (1950-1955), następnie na warszawskiej ASP, gdzie w roku 1962 uzyskał dyplom w pracowni A. Kobjdeja. W 1977 był reprezentantem Polski na Biennale w Sao Paulo. Dwa lata później wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. C. K. Norwida. Wiele jego prac znajduje się w kolekcjach prywatnych w USA, Szwecji, Danii, Szwajcarii, a także Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.



48

KRYSTYN ZIELIŃSKI (1929 - 2007)

"M XXVI 65", 1965 r.

technika własna, relief metalowy na blejtramicie, 38 x 49 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Krystyn Zieliński | ŁÓDŹ | M XXVI 65'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- „Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960 – 1967”, Galeria Olympus, Łódź, 2007 (wystawa przeniesiona do Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu)

- Svea Galleriet, Sztokholm, ok. 1965

LITERATURA:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960 – 1967, katalog wystawy, Galeria Olympus, Łódź 2007, s. 24 (il.)

- Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 210 (il.)

Uprawiał twórczość w zakresie malarstwa, rysunku, grafiki, rzeźby oraz instalacji z wykorzystaniem dźwięków. W początkowym okresie twórczości związany był z grupą artystyczną „Pięte Koło”, później z Grupą „Nowa Linia”, działającą przy Związku Literatów Polskich w Łodzi od 1959 r. W tym czasie tworzył abstrakcyjne kompozycje z pogranicza malarstwa i rzeźby. Z tego też okresu pochodzi prezentowana przez nas praca, zespawana z kawałków metalu o odmiennej fakturze i barwie, tworzących malarski efekt. Artysta współpracował również z Galerią „Krzywe Koło” w Warszawie. Wziął udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Pod koniec lat sześćdziesiątych podejmował działania artystyczne z wykorzystaniem dźwięku

(„Audycja I”, 1967, „Audycja II”, 1968 w Galerii Foksal w Warszawie, „Audycja III” w łódzkim Muzeum Sztuki w 1972 r.)

Artysta uzyskał dyplom łódzkiej PWSSP w 1954 roku. Od momentu ukończenia studiów brał udział w kilkuset wystawach zbiorowych i indywidualnych oraz plenerach i sympozjach. Do końca lat 90. był pedagogiem swojej macierzystej uczelni, w 1984 roku uzyskał tytuł profesora. W latach 1981 – 1987 pełnił funkcję rektora uczelni. Wykładał również w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, a od 1997 roku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.



49

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Architektura astralna", 1984 r.

olej, technika mieszana/plótno, 85 x 65 cm

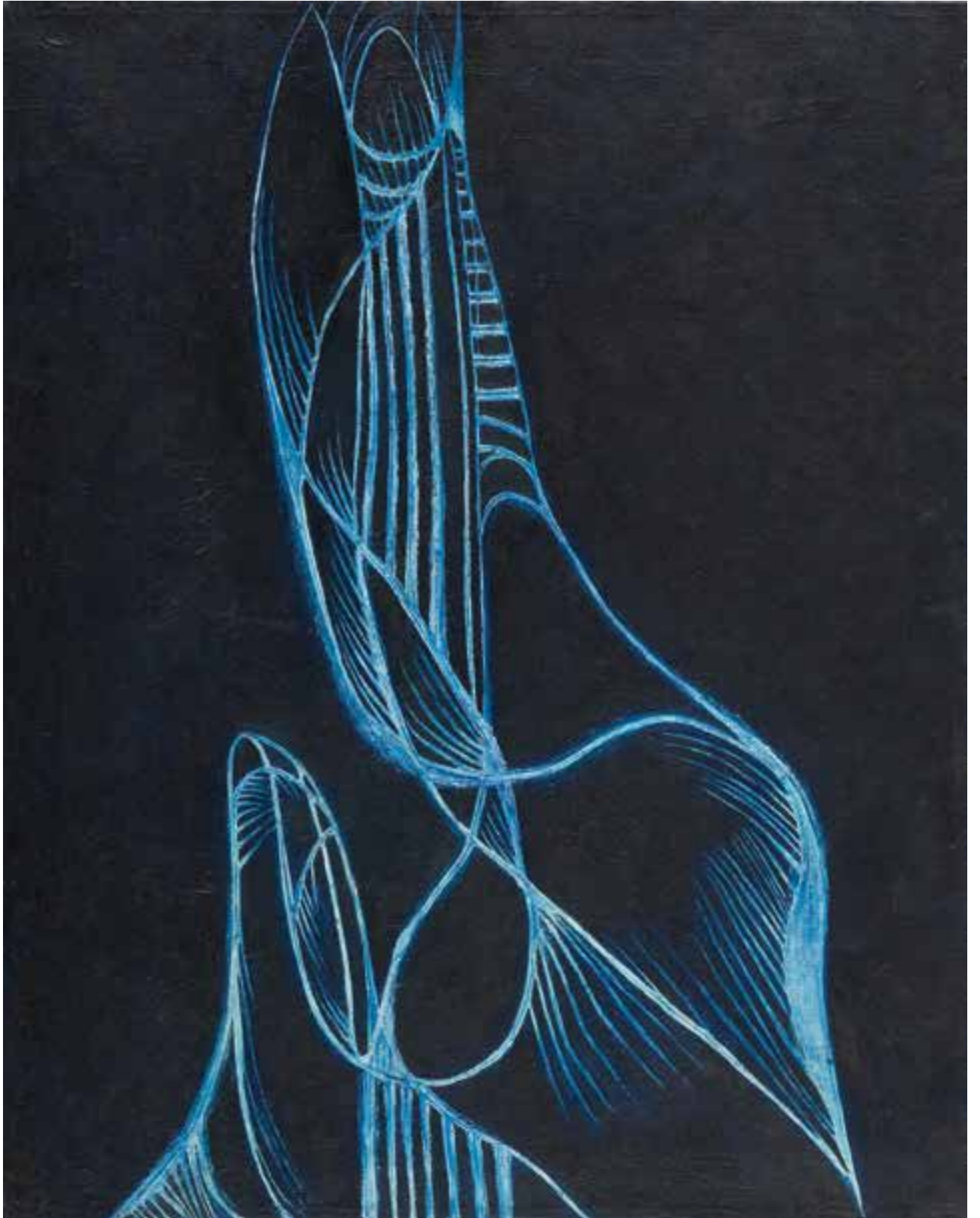
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

""ARCHITEKTURA | ASTRALNA" | 1984 | E. Rosenstein'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

Kiedy się urodziłam
prawdopodobnie nie miałam jeszcze
kamienia u szyi.
Kiedy poszłam do szkoły,
nie powiedziano mi o nim.
Kiedy...
Nie wiem dokładnie,
od kiedy – jest.
Ciągłe większy...





Erna Rosenstein, 1985, fot. Krzysztof Gierałowski ©

„ (...) Erna Rosenstein początkowo podpisywała swoje prace: „Rosenstein”, a potem „E. Rosenstein”. Nazwisko jest w podpisie zawsze, imię nigdy nie zostaje rozwinięte. Do sposobu podpisywania się przez artystkę dotąd nie przywiązywano większego znaczenia. Wyjątkiem jest artykuł Melanii Grudniewskiej opublikowany w 1978 roku z okazji wystawy artystki w BWA w Koszalinie. Prócz oczywistej uwagi, że podpisanie własnej pracy jest gestem „otwartości” i „wzięcia odpowiedzialności”, autorka czyni następujące spostrzeżenie: „jej autograf nie jest zwyczajnym sobie znakiem tożsamości. Już w samym rysunku kryje niezwykłą charakterystykę osobistego sposobu widzenia świata. Jest w tym jakoś tak, że posiadając autograf możemy nieomal uważać, że mamy jednocześnie na własność jakby okruch jej sztuki”. Cenna i wyjątkowa obserwacja.

W sztuce Rosenstein z trudem można znaleźć prace, które nie są podpisane. Zdarza się to jedynie w późnej twórczości, która przechyla się w stronę obiektu i w której siłą rzeczy brak płaskiej powierzchni, gdzie można zostawić sygnaturę. Jednak są i podpisane asambláže. Artystka podpisywała,

w widocznym miejscu, obrazy i rysunki od najwcześniejszych, powstałych w latach 40., do najpóźniejszych, z około 2001 roku. Podpis ma w sobie coś z rysunku, jak zauważa Grudniewska, ale i rysunek ma często coś z podpisu. Rysunek i podpis przeplatają się z sobą. Podpis wydaje się w malarstwie sprawą naturalną, to zrozumiałe, że artysta się podpisuje. A artystka? To już nie jest tak oczywiste. U Rosenstein pieczętowanie każdej pracy własną sygnaturą to powzięta z góry i konsekwentnie realizowana decyzja: być sobą. Ale być sobą nie do końca. Zapowiadając splot problemów, jakie wiążą się z podpisaniem obrazu przez kobietę w taki sposób, powiem, że z jednej strony wyjście z własnym nazwiskiem na „pierwszą stronę” to gest odważny, emancypacyjny. Z drugiej strony, jednak za inicjałem „E.” ukryte jest kobiece imię. Ktoś mógłby pomyśleć, że „E. Rosenstein” to męczyzna. Jest to ważne nie tylko w kontekście sztuki kobiet, ale także w kontekście wydarzeń historycznych, których artystka była świadkiem. Jak mało kto wiedziała, czym jest, czym może być ukrywanie tożsamości. (...)”



50

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Obraz czeka", 1996 r.

technika własna/plótno, 33,5 x 33,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1996 | E. Rosenstein'

opisany na odwrociu: „33 x 33 | 1996 "Obraz czeka"”

na ramie papierowa nalepka galeryjna z opisem pracy:

“Erna Rosenstein | Obraz czeka | 1996 r. | technika własna”

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

Kształciła się w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (w latach 1932-1934) i w Krakowie (1933-1936), którą ukończyła pod kierunkiem W. Weissa. W 1942 roku uciekła z lwowskiego getta. W czasie studiów sympatyzowała ze środowiskiem "Grupy Krakowskiej", brała udział w organizowaniu się awangardy artystycznej po II wojnie światowej. Oprócz malarstwa sztalugowego zajmowała się kolażem i twórczością poetycką. Artystka wypracowała indywidualną symbolikę,

swobodnie kojarząc formy abstrakcyjne ze światem rzeczywistych kształtów. Jej prace wystawiane były między innymi na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948 i 1949 r.) i w Warszawie (1957 i 1959 r.), wystawie "Dziewięciu" (1955 r.). Eksponowała również w Galeriach: Krzysztofora i Krzywe Koło. W 1977 r. otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. C. K. Norwida, a w roku 1966 Nagrodę im. J. Cybisa za całokształt twórczości.



MAREK WŁODARSKI (1903 - 1960) (WŁ. HENRYK STRENG)

Paleta, 1958 r.

olej/plótno, 62 x 46 cm
sygnowany śr.d.: 'Włodarski'
na blejtramicie numer: '191'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 19 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- „Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960) Między centrum a peryferiami”, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, maj – czerwiec 2013
- „Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960) Między centrum a peryferiami”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, marzec – kwiecień 2013
- „Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960”, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, grudzień 1981 - styczeń 1982
- “The Exhibition of the Polish Contemporary Art, Galeria Instytutu Sztuk Pięknych”, Bagdad, czerwiec 1959
- “Exposition de l'Art polonais contemporain”, Damaszek, marzec – kwiecień 1959
- “Exposition de l'Art polonais contemporain”, Musée des Beaux Arts, Alexandria, styczeń 1958
- “Exposition de l'Art polonais contemporain”, Palais Monasterly, Kair, 1958

LITERATURA:

- Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski / Henryk Streng, [red.] Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, nr 107 (il.)
- Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2003, poz. kat. 123, s.200 (il.)
- Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, poz. kat. 191.
- The Exhibition of the Polish Contemporary Art, katalog wystawy, Galeria Instytutu Sztuk Pięknych, Bagdad 1959, poz. kat. 33
- Exposition de l'art polonais contemporain, katalog wystawy, Damas 1959, poz. kat. 33
- Exposition des Beaux Arts, Aleksandria 1959, poz. kat. 33
- Exposition de l'art polonais contemporain, katalog wystawy, Palais Monasterly, Kair 1958, poz. kat. 33.

Powojenna twórczość Włodarskiego to interesujący, jakże odmienny od wcześniejszych obrazów, epizod w jego artystycznej biografii ze względu na zainteresowanie artysty sztuką abstrakcyjną. Początkowo były to formy poddane geometryzacji, z czasem artysta rozmiękczył kontur, zwracając się w swoich pracach ku formom organicznym. Zasadniczy temat obrazu stanowi gra kolorystycznych akcentów, rzuconych na płótno swobodnym pociągnięciami pędzla, rozegranych na monochromatycznej płaszczyźnie „palety”. Według opinii badaczy malarstwa Włodarskiego prace tego okresu stanowią interesujący odpowiednik francuskiej i włoskiej abstrakcji lirycznej.

Artysta studiował we lwowskiej Wolnej Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Szkole Przemysłowej pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego i w paryskiej Académie Moderne u Fernanda Légera. Był zafascynowany naiwną sztuką prowincjonalną, jarmarczonym folklorem i lunaparkiem; często wykorzystywał motyw człowieka-manekina. W roku 1930 przyłączył się do grupy Artes (należeli do niej m.in.: Jerzy Janisz, Mieczysław Wysocki, Aleksander Krzywobłocki, Ludwik Lille, Otto Hahn, Tadeusz Wojciechowski, Aleksander Riemer). Po wojnie wykładał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Brał udział w pracach warszawskiego Klubu Młodych Artystów i Naukowców, uczestniczył w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948 r.).



52

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (ur. 1924 r.)

Milion, 1962 r.

olej/plótno, 120 x 70 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa CBWA Oddział Gdańsk w
Sopocie z 1962 roku z opisem pracy

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 18 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- XV Festiwal Sztuk Plastycznych: „5 malarzy”, wystawa malarstwa Zdzisława Brodowicza, Władysława Jackiewicza, Teresy Pagowskiej, Romana Usarewicza, Jerzego Zabłockiego, BWA, Sopot, 1962

„Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyty zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku.”



53

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (ur. 1924 r.)

Obraz VI/97, 1997 r.

olej/plótno, 117 x 90,5 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

opisany na blejtramicie: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ VI/97 116 x 85'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

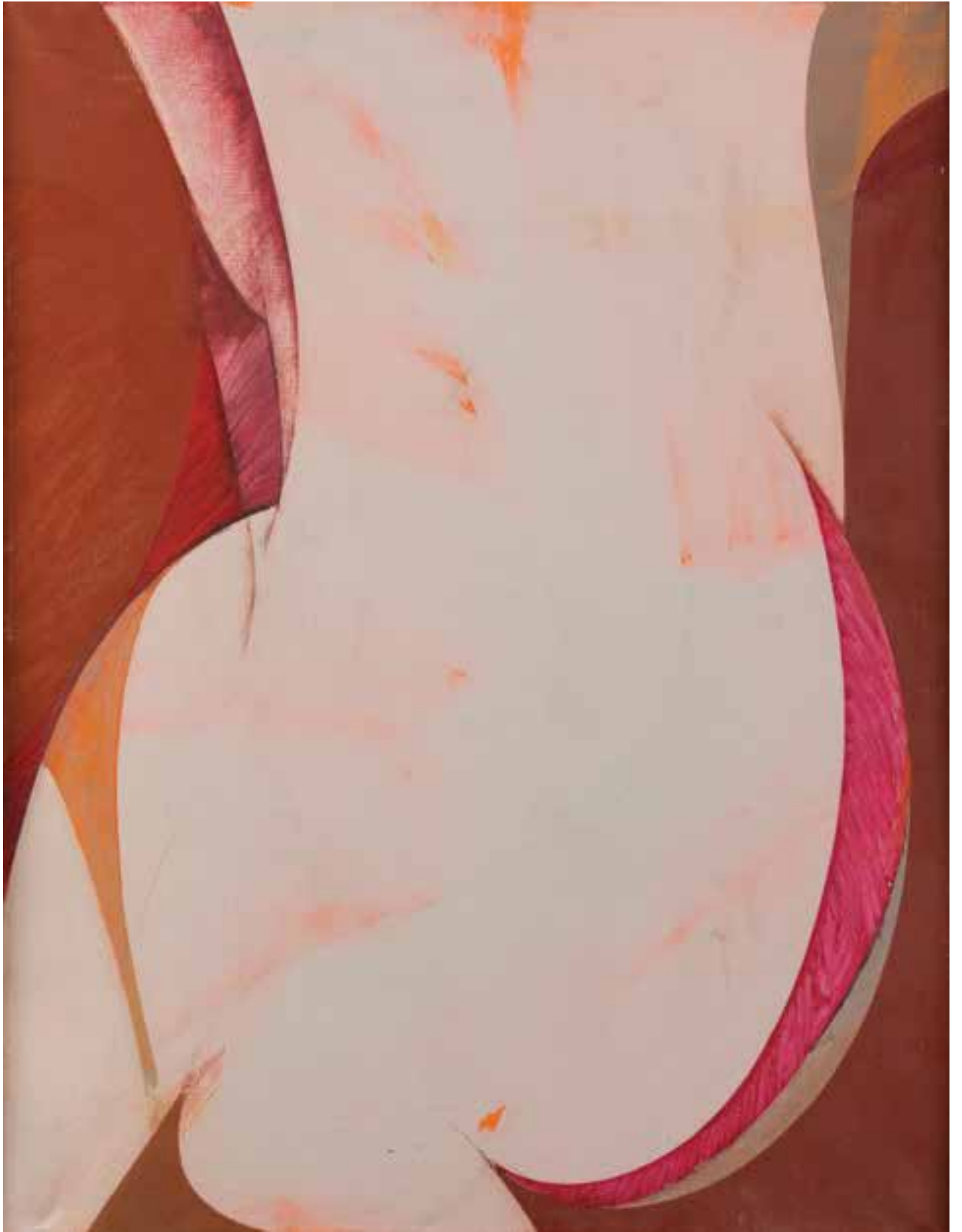
- Władysław Jackiewicz: nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok, [rozmowę przeprowadził] Janusz Janowski, Związek Polskich Artystów Plastyków. Okręg Gdański, Gdańsk 2007, s. 28

„Władysław Jackiewicz układa ciało w przestrzeni – z kilku zaokrąglonych kształtów łagodnie składających się w miękką linię układa budowlę, jakby cudem zawieszoną w powietrzu – ludzie mówią, iż ów kształt to naga kobieta, która niczym kolumna podtrzymuje świat (...) nagość, a raczej pozór nagości zostaje użyty z pełną premedytacją: ciało-kobieta ustawiona w przestrzeni, skazana na wygnanie? Kobieta odsunięta na margines, staje się kariatydą, kolumną podtrzymującą w czułości niebo – nieba dotyka się w ekstazie.”

MIRA TYSSLER-RYMKIEWICZ, [w:] WŁADYSŁAW JACKIEWICZ, MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY, PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI W SOPOCIE, SOPOT 2004, S. 29

Studiował na Wydziale Malarstwa w PWSSP w Sopocie. Dyplom otrzymał w 1952 roku, w pracowni profesora A. Nacht-Samborskiego. W latach 1951–1984 wykładał na macierzystej uczelni Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku). Od roku 1965 do 1968 był dziekanem Wydziału Malarstwa, w

latach 1968–1969 prorektorem uczelni. W latach 1969–1981 pełnił funkcję jej rektora. Współtwórca Grupy Gdańskiej. Twórca licznych aktów, pejzaży, martwych natur oraz abstrakcyjnych kompozycji geometrycznych. Jego obrazy charakteryzuje wyrafinowany kolor; zamknięty w wielkich, określonych linią płaszczyznach, zamiłowanie do harmonii i wyciszone nastrój.



STANISŁAW RODZIŃSKI (ur. 1940 r.)

"Ukrzyżowanie", 1983 r.

olej/plótno, 70 x 50 cm

dedykacja na odwrociu: 'ST. RODZIŃSKI | UKRZYŻOWANIE | 1983 | PROFESOROWI | JERZEMU NOWOSIELSKIEMU'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

Rodziński, poza malarstwem pejzażowym, jest identyfikowany nade wszystko ze scenami pasyjnymi (obszerny cykl Pieta; analogicznej tematyce artysta poświęcił wiele prac rysunkowych). Krytycy podkreślają zgodnie, że sięgał do tej tematyki znacznie wcześniej niż narodził się ruch kultury niezależnej, z którym malarz był później związany i często jest łączony. Tutaj, podobnie jak w pejzażach, oszczędnie użyte środki wyrazu podporządkowane są sensowi przedstawień. Deformacja postaci, skrótowość modelunku (Pieta, 1981) współgrają z surowością naturalnych kolorów. Malarz operuje formami szkicowymi, nie do końca określonymi. Umowność strzępiastej plamy barwnej kojarzy się z poszukiwaniami Nicolasa de Staëla. Malarstwo Rodzińskiego jest jednak w inny sposób przesycone nastrojem boleści, a ponadto skupienia, co autor podkreśla zwięźając tonację barwną. Bliżej mu do tradycji rodzimej - malarstwa „arsenałowców”, zwłaszcza twórczości

Jacka Sienickiego. W scenach chrystologicznych tonacja jest ciemniejsza niż w pejzażowych (płaszczyzna jest tu zamalowana gładko). Plótna Rodzińskiego to malarska refleksja poświęcona przemijaniu i śmierci, cierpieniu tych, którzy odchodzą i tych, którzy pozostali.

W 1963 ukończył krakowską ASP w pracowni E. Krchy. Jest profesorem ASP w Krakowie (od 1992 - rektorem). Maluje obrazy olejne, akwarele, gwasze, pastele; często o tematyce religijnej, przede wszystkim pasyjnej. Zajmuje się również krytyką sztuki, publikuje w „Tygodniku Powszechnym”, a w 1999 r. wyszła jego książka „Sztuka na codzień i od święta”. Wykonuje także prace rzeźbiarskie: cykl „Pieta”. W 1985 r. był laureatem Nagrody Archidiecezji Warszawskiej, w 1988 r. nowojorskiej Fundacji im. A. Jurzykowskiego. W 1995 r. jego prace wystawiane były w Galerii Kordegarda w Warszawie.



55

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942 r.)

"Słaba płeć", 1971 r.

olej/plótno, 194 x 143 cm

sygnowany datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "SŁABA PŁEĆ" 1971 ROK | OLEJ'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 30 000

Był współzałożycielem (wraz z Jerzym „Jurrym” Zielińskim) grupy „Neo-Neo” (1967-1970). W roku 1968 Dobkowski wziął udział w wystawie „Secesja-Secesja?” w Galerii Współczesnej w Warszawie, która wywołała wielkie zainteresowanie w mediach i wśród krytyków. Po tym sukcesie jego obrazy znalazły się na prestiżowej prezentacji „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania w Paryżu”. Wkrótce też Guggenheim Museum w Nowym Jorku zakupiło do swoich zbiorów jego płótno „Podwójna dziewczyna” (1968), pierwszy czerwono-zielony obraz Dobkowskiego. Cały cykl obrazów w takiej kolorystyce powstał rok później, namalowany w ujednocionym formacie 200 x 150 cm. Na zielonych tłach pojawiały

się w różnych sytuacjach czerwone sylwety męskich i kobiecych postaci, te ostatnie najczęściej o bujnych kształtach, karykaturalnie rozrośniętych. Kobiety o wielu piersiach, kobiety o formach jabłek czy gruszek miały w sobie potężny ładunek erotyzmu i zmysłowości. Niektóre formy na obrazach Dobkowskiego przemieniały się płynnie w inne, pierś kobieca stawała się dorodnym jabłkiem, serce plemnikiem, a kręgosłup i żebra organiczną, wiotką strukturą. Zieleń sugerowała naturę, żywiołową vitalność, życie. Obrazy te stały się punktem wyjścia do wielu działań przestrzennych i następnym serii obrazów. Równolegle w latach 70. powstawały w podobnej konwencji obrazy w innych gamach kolorystycznych.



56

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942 r.)

"Żyj!!!", 1990 r.

olej, akryl/plótno, 120 x 160 cm (wymiary w świetle ramy)

sygnowany i datowany l.d.: 'JAN DOBKOWSKI 1990'

opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "Żyj!!!" 1990 r. | 120 cm x 160 cm | olej + akryl'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

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

JAN DOBKOWSKI

Malarstwo Jana Dobkowskiego operuje giętką, secesyjną linią. Linią tej, ukazującej naturę, przyrodę i erotyzm, pozostał wierny artysta do dziś. W latach 1962-1968 Dobkowski odbył studia w ASP w Warszawie na Wydziale Malarstwa w pracowniach prof. Juliusza Studnickiego i prof.

Jana Cybisa. W 1972 roku był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. Laureat nagród, m.in.: Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1978); Nagrody im. Jana Cybisa (1994) za całokształt twórczości.



57

EDWARD DWURNIK (ur. 1943 r.)

"Jabłoń na placu", 1990 r.

olej/plótno, 82 x 100 cm
datowany i sygnowany p.d.: '1990 | E. DWURNIK'
w l.d. napis: 'JABŁOŃ NA PLACU'
na odwrociu opisany, sygnowany i datowany:
'NR. IX 559 | 1576' i 'E. Dwurnik | 1990'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

- Galeria Piekary, Poznań, 2008

„Po osiągnięciu pewnej rutyny rysuje się i maluje szybko i łatwo. Dochodzi się do pewnych sposobów i sztuczek. Każdy malarz ma taką drogę. Ale oczywiście zawsze trafiają się obrazy lepsze i gorsze. Niemniej cały czas ta wiedza malarska w nas narasta. Nawet nie wiemy, jak i kiedy się uczymy. Przez lata pracowałem w takiej pożytecznej nieświadomości, która powoli zaczęła się rozjaśniać. Aż zobaczyłem, że moje obrazy potrafią wyciągać kwintesencję, i to nawet z małego zdjęcia jakiejś ulicy czy jakiegoś pejzażu miejskiego, albo też pejzażu abstrakcyjnego. I ta kwintesencja pojawiała się nawet na małym obrazku.”





Edward Dwurnik w pracowni

„JESTEM TAKI POLSKI, ŚWIŃSKI ARTYSTA”

WYWIAD Z EDWARDDEM DWURNIKIEM DLA MAGAZYNU „ANTYKI”

Antyki: Ma pan opinię malarza niezwykle płodnego. Z czego wynika ta zachłanność tworzenia?

E. Dwurnik: Właściwie to nie mam pojęcia. Może po prostu z tego, że nic innego nie potrafię robić i to mi sprawia najwięcej przyjemności. Obraz jednak trzeba malować długo, żeby go nasycić treścią i kolorami. Czasami zdarza się tak, że można coś zrobić jednym pociągnięciem, ale tylko we fragmencie. Obraz trzeba jednak wypracować, trzeba mieć jakąś koncepcję.

A: A wielu, że tworzy pan błyskawicznie.

D: To opinia niebezpieczna. Żeby obraz był sprawny i sprawiał wrażenie namalowanego „szybką ręką” trzeba go przemyśleć, przygotować się odpowiednio. Znam wielu takich artystów, którzy malują tak „od ucha do ucha” i nic z tego nie wychodzi.

A: Przywdziewa pan różne formuły malarskie. Na początku był to Nikifor, teraz pan robi „na Pollocka”. Czy od samego początku była to zabawa konwencjami, swoisty postmodernizm?

D: Można tak to nazwać. Nigdy nie miałem kompleksów, nie chciałem koniecznie znaleźć coś oryginalnego. To się czasem komuś zdarza, ale na ogół nawet wielcy artyści czerpią od siebie nawzajem, wszystko jest kontynuacją.

A: Dwadzieścia lat temu powiedział pan, że uważa się pan za najbardziej polskiego malarza. Czy nadal tak pan sądzi?

D: Wtedy rozmawiałem o cyklu Sportowcy i moim koślawym bohaterze. Jestem bardzo związany z Polską, z jej tradycją, z wszystkimi polskimi wadami, z tym niechlujstwem, i tym całym świrństwem polskim. Jestem właśnie taki polski, świrński artysta.

A: Co sądzi pan o modnym aktualnie nurcie malarstwa odwołującym się do kultury masowej? Mam na myśli np. obrazy Agaty Bogackiej, Wilhelma Sasnała... O ich wydaniu realizmu.

D: Ja bym tego tak nie określał. Są przecież jeszcze młodzi artyści, którzy wręcz wprost czerpią z komiksu i z reklamy. Akurat Sasnał i cały ten nurt to jest raczej obiektywizowanie rzeczywistości. Wszystko może być sztuką. To jest malarstwo o niczym. W tej chwili to przemawia. Najwyraźniej odbiorcy potrzebują teraz kontaktu ze skromną, ascetyczną sztuką. Mnie się to bardzo podoba i nawet próbuję sam też tak tworzyć.

A: Podobno maluje pan cykl obrazów poświęconych modelowi Alfa-Romeo Brera?

D: To zamówienie. Od jakiś kilkunastu, a może nawet dwudziestu paru lat maluję czasem coś na zamówienie. Jak dawni, prawdziwi malarze, którzy nie malowali z potrzeby serca, tylko na zamówienie. Najlepiej mądrych zleceniodawców.



A: W Sportowcach pokazywał pan siermiężną kulturę masową PRL-u, całą jej polską gębę. Czy dzisiejsza kultura konsumpcji też ma jakąś gębę?

D: Oczywiście. Jest to w gruncie rzeczy bardzo śmieszne, siermiężne i biedne. Może tylko bardziej kolorowe, plastikowe. Jednak jesteśmy ciągle narodem bardzo ubogim, prymitywnym, i zakompleksionym. Cały ten blichtr dzisiejszej rzeczywistości jest śmieszny.

A: A pokazuje pan teraz tą śmieszność?

D: Ostatnio namalowałem obraz pt. Lumpenpolitycy. Usłyszałem to słowo u profesor Staniszkiś. Bardzo mi się spodobało. Kiedyś były czasy tragiczne a teraz to są już po prostu tylko śmieszne. Tylko śmiech broni nas przed ogłupieniem lub irytacją.

A: Ale od tego, co atakuje zewsząd i irytuje, ucieka pan w abstrakcję.

D: Zawsze chciałem malować abstrakcję, ale nie miałem czasu, były tematy gorące, mnożyły się pomysły. Opowiadałem różne historyjki. Te obrazy były bardzo piękne. Kolorystycznie, kompozycyjnie. Nigdy nie miałem kłopotu z kompozycją, co chyba było nawet moim przekleństwem. Mam taką harmonię w swojej naturze. Ale zawsze marzyłem o abstrakcji. Chciałem odwołać się do zmysłów, do uczuć odbiorcy. Pomógł mi w tym niesamowity, tragiczny, fantastyczny artysta amerykański Jackson Pollock, który wymyślił gest chlapania. Podchwyciłem to, i stosuję pełnymi garściami.

Oczywiście inaczej, bo malarstwo Pollocka jest naznaczone tragizmem egzystencji, a u mnie to czysta radość malowania. Moje obrazy pollockowskie są kolorowe, dostarczają wzruszeń. Polska publiczność nie umie odbierać abstrakcji, podkłada sobie jakieś realności. Uciekam od tego i jak coś się komuś skojarzy, to ten fragment zamalowuję. Namalowałem ponad 300 abstrakcji, ale one ciągle żyją. W pewnej fazie były w paseczki. To mówili, że jak Tarasewicz, a on nie wymyślił paseczków. Paseczki nie dały mi satysfakcji i już są zamalowane pod następne pomysły. Te, które są jeszcze w pracowni, ciągle udoskonalam. Przygoda z abstrakcją jest fantastyczna.

A: Ale z publicystyki pan nie rezygnuje?

D: Nie zrezygnowałem oczywiście z mojego głównego nurtu, z Podróży autostopem, z widoków miast z lotu ptaka.

A: Kontynuuje je pan od 1966 roku. Najpierw były polskie miasta, potem rozeszło się to na cały świat. Czy maluje pan też takie miasta, w których pan nie był?

D: Mam taką sprawność i wyobraźnię, że mogę sobie na to pozwolić. Malowałem Sydney, Mediolan, Rzym, Wenecję, chociaż nigdy tam nie byłem. Malowałem szwajcarskie miasta. Potem jak tam przyjechałem, to mogłem już być przewodnikiem. Posiłkuję się albumami, pocztówkami, ale te źródła swobodnie interpretuję. Taksówkarzem bym tam być nie mógł.

58

EDWARD DWURNIK (ur. 1943 r.)

"Madonna na skręconej kolumnie"; 1985 r.

olej/ płótno, 105 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'Madonna na skręco- | nej kolumnie | E.DWURNIK 85'

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:

'E.DWURNIK | 1985 | NR. lx. 323. 1089.' i 'Madonna na | skręconej kolumnie'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09.-07.10.2001), Cykl IX, poz. 322, nr 1089

Praca jest interesującym przykładem tego, jak kontynuowany od 1966 roku cykl „Podróże Autostopem” przybrał w latach 80. ciężką, mroczną, niebieskawą tonację. Malarstwo Dwurnika stało się wówczas ekspresyjne i dramatyczne. Co interesujące, w latach 90. nastąpiła kontynuacja tego cyklu w „Błękitnych miastach”, w intensywniejszej, jaskrawo błękitnej kolorystyce. Malarz studiował na wydziale malarstwa ASP w Warszawie, dyplom zdobył w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa w 1970 r. W latach

90. tworzył kontynuację „Podróży Autostopem” czyli „Błękitne miasta”, „Diagonalne”, „Błękitne” i „Wyliczanka”. Obecnie zajmuje się również sztuką abstrakcyjną. W 1981 r. otrzymał nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida, w 1983 Nagrodę Kulturalną Solidarności oraz nagrodę Coutts and Co International Private Banking w Zurychu. Brał udział w Documenta 7 w Kassel w 1982 r., Nouvelle Biennale de Paris w 1985 r. i w XIX Biennale Sztuki w Sao Paulo w 1987 r.



59

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Pień, 1962 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI 62'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż

Po wojnie podjął studia artystyczne w krakowskiej ASP. Jego nauczycielami byli m.in. Wojciech Weiss i Józef Pankiewicz. Był członkiem Komitetu Paryskiego. W tym okresie jego malarstwo znajdowało się w orbicie oddziaływania estetyki kapistów. Po wojnie malował najprostsze motywy z życia codziennego, sceny miejskie, postać ludzką na tle pospolitego otoczenia, pogłębiając studia natury, jej form i barw. Malarski dorobek Czapskiego jest bardzo niejednorodny ze względu na rozmaite inspiracje. Po wojnie jednym z głównych motywów twórczości artysty był zwykły, szary człowiek, samotny w zgiełku wielkiego miasta. Po studiach prawniczych w Petersburgu studiował malarstwo w latach 1921-24 w krakowskiej ASP m.in. u J. Pankiewicza. W czasie II wojny światowej był

więziony w ZSRR, skąd jako oficer w armii gen. W. Andersa przewędrował przez Bliski Wschód i Włochy do Francji. Malował portrety, wnętrza, pejzaże, widoki miejskie, kwiaty, martwe natury, sceny z przedstawień teatralnych, w których najważniejszą rolę odgrywały kolor i światło. Przywiązywał większą wagę do konstrukcji obrazu niż inni kapiści, dążył do syntetycznego ujęcia przedmiotu i wydobycia dramatycznego wyrazu. W latach 30. malował martwe natury, wnętrza, portrety, sceny plenerowe. Przed wojną redagował „Głos Plastyków”, po wojnie współpracował w Paryżu z miesięcznikiem emigracyjnym „Kultura”. Napisał kilka książek z zakresu sztuki. Przeżycia z pobytu w ZSRR opisał w książce „Na nieludzkiej ziemi”.



ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Bez tytułu, 1992 r.

olej/płyta pilśniowa, 132 x 98 cm

sygnowany i datowany na odwrociu 'ST R | BEKSIŃSKI | 1992'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 - 150 000

WYSTAWIANY:

- Zdzisław Beksiński, Galeria DAP ZPAP, Warszawa, 7.XI.-4.XII.2011

- Wystawa rysunków i fotografii Zdzisława Beksińskiego, Służewski Dom Kultury, Warszawa, IX. 2014

Okres fantastyczny przyniósł Beksińskiemu sławę i wydawało się, że artysta pozostanie mu wierny. Jednak na początku lat 80. zauważalna jest zmiana w twórczości artysty. Stopniowo zarzucał przestrzenną, pejzażową najczęściej wizyjność, ograniczając motyw do jednej lub kilku postaci umieszczonych najczęściej na nieokreślonym tle. Tym samym obrazy stawały się coraz bardziej syntetyczne. Zdzisław Beksiński studiował na Politechnice Krakowskiej. W latach 50. tworzył prace o charakterze surrealistyczno-ekspresjonistycznym. Na przełomie lat 50. i 60. odwoływał się do poezji Reimera Marii Rilkego i treści egzystencjalnych. Około 1960 roku wykonywał prace graficzne o ekspresjonistyczno-turpistycznej formie oraz rzeźby z gipsu i metalu. Od końca lat 60.

do początku 70. w jego twórczości pojawiały się motywy religijne Dalekiego Wschodu. Od połowy lat 70. Beksiński zajmował się prawie wyłącznie malarstwem olejnym. W 1977 r. opuścił Sanok i przeniósł się na stałe do Warszawy. Twórczość z lat 80. wykazuje nawiązania do metody „fotografowania snów” (określenie artysty) i abstrakcji niegeometrycznej. Wystawiał we Francji, Niemczech i niemal wszystkich ważnych ośrodkach w Polsce. W 1999 r. Muzeum Historyczne przygotowało na zamku w Sanoku największą retrospektywną wystawę artysty. Muzeum Historyczne w Sanoku posiada również najbogatszą kolekcję dzieł artysty. W kolażach, które tworzył przed śmiercią, wykorzystywał chętnie techniki komputerowe.





61

MARIA ANTO (1937 - 2007)

Dyptyk "Mater/Pater", 1988 r.

olej/plótno, 113 x 129 cm (każda część)

„Mater” sygnowany l.d.: 'MARIA | ANTO | I'

opisany na odwrociu: 'Maria Anto 1988 | Maria Anto', nr: '928/I'

„Pater” sygnowany l.d.: 'MARIA | ANTO II'

opisany na odwrociu: 'Maria Anto | Maria Anto 1988', nr: '929 | II'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 16 000 - 22 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

W pracach artystki przeważają ciemne barwy rozświetlane pojedynczymi, jaskrawymi plamami. Zwykłe przedmioty nabierają niezwykłego znaczenia. Otoczone aurą zagadkowości przestają być zwyczajne - stają się piękne. Maria Anto ukończyła ASP w Warszawie pod kierunkiem S. Płuźańskiego i M. Byliny w 1962 roku. Miała ponad 60 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą oraz uczestniczyła w ponad 250 wystawach zbiorowych. W latach stanu

wojennego brała udział w ruchu kultury niezależnej pokazując obrazy m.in. na cyklicznych spotkaniach ze sztuką w parafii Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie. Jedną z jej ostatnich większych wystaw odbyła się w warszawskiej Galerii Kordegarda (1991/1992). Tworzyła świat fantastyczny, o bogatej kolorystyce, i poetyckim nastroju. Jej obrazy wyróżniają się tajemniczą atmosferą.



62

JACEK SIENICKI (1928 - 2000)

"Butelki", 1997 r.

olej/ płótno, 65 x 50 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. SIENICKI | 97'

opisany na odwrociu: 'Jacek | SIENICKI | ol. pl. 1997 | BUTELKI.'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

Artysta uprawiał malarstwo w ograniczonej palecie barw, analizując szarości i przygaszone kolory. Dążył do maksymalnej syntezy przekazu. Tematy czerpał z natury: pojedyncza roślina, pejzaż i najbliższego otoczenia: np. wewnątrz pracowni, mieszkania. Używając oszczędnych środków malarskich, tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii.

Studiował w warszawskiej ASP pod kierunkiem A. Nachta-Samborskiego. Przez wiele lat był jego asystentem, a następnie profesorem macierzystej uczelni. Debiutował na wystawie „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955. Laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. C. K. Norwida w 1975 r., niezależnej Nagrody im. J. Cybisa w 1983 r. oraz nowojorskiej Nagrody Fundacji A. Jurzykowskiego w 1993 r.



JACEK SEMPOLIŃSKI (1927 - 2012)

"Głowa Ukrzyżowanego", 1980 r.

olej/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'SEMPOLIŃSKI | 1980 | głowa ukrzy | żowanego'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien. Cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczą problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowia lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie zyskała mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego, jak i - dzięki licznym wypowiedziom, esejom - intelektualnego. Z lat stanu wojennego datuje się jego związek z ruchem kultury niezależnej, znajdującej oparcie w Kościele.

W czasie wojny Jacek Sempoliński uczył się w Warszawie malarstwa w konspiracyjnej szkole im. K. Krzyżanowskiego. W 1951 skończył warszawską ASP, dyplom otrzymał w 1956. Był profesorem na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej Akademii. Znany również jako eseista, krytyk sztuki, scenograf. Był współautorem polichromii na kamienicach Rynku Starego Miasta w Warszawie. Laureat jednej z głównych nagród podczas legendarnej wystawy w Arsenale (1955). W 1977 r. otrzymał Nagrodę im. J. Cybisa. Jego prace znajdują się w kolekcjach muzealnych, m.in.: Muzeum Narodowym w Warszawie, Kielcach, ASP w Warszawie. Monograficzną wystawę artysty zaprezentowała warszawska Zachęta w 2002 r.



HENRYK MUSIAŁOWICZ (ur. 1914 r.)

Z cyklu: „Rodzina”, 1994 r.

technika mieszana/plyta, 73 x 56 cm

sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

opisany na odwrociu: 'Z CYKLU: | "RODZINA" | 79 x 68 | 1994 | Musiałowicz'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Obrazy Henryka Musiałowicza cechuje hieratyczność, uporządkowanie oraz geometryczne uproszczenie. Można tu znaleźć odwołania do archetypicznego wizerunku człowieka lub totemu, pierwotnego wyobrażenia sił wyższych. W cyklach malarskich takich jak „Sacrum”, „Epitafium” czy „Reminiscencje” widoczna jest osiowość i koncentracja wokół ludzkiego kształtu. Podobne są obrazy z cyklu „Rodzina”, tu jednak artysta porzuca ścisłą symetrię. Artysta uważa, że celem tworzenia sztuki jest zawarte w niej przesłanie, że jej zadaniem jest skłanianie widza do kontemplacji. Swoją prawdę, wiarę i sacrum znalazł w przyrodzie, w sztuce i w człowieku. „Chodzi o to - mówił – by patrząc na obraz znalazł podstawowe prawdy (...) Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odrodzenie i ukojenie. Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka,

który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej” [E. Bogusz-Bołtuć, Człowiek i artysta. Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem. „Estetyka i krytyka”, tom 6 (1/2004), s.55-56.]

Henryk Musiałowicz ukończył w 1939 r. warszawską ASP, gdzie studiował pod kierunkiem F.S. Kowarskiego oraz L. Pękalskiego. Należał do grupy „Warszawa”. Malarz, grafik i rysownik niezwiązany z żadną grupą ani orientacją artystyczną. Używa różnych technik (pędzel, pióro, techniki graficzne, tusz), stworzył monotematyczne serie, m.in. „Dno morskie”, „Wojna przeciw człowiekowi”, „Portrety z wyobraźni”, cykle „Reminiscencje”, „Epitafia”, „Rodzina”. Maluje obrazy z syntetycznie ujętymi formami i postaciami, o bogatym tle i fakturze reliefowej. Zajmuje się też malarstwem ściennym i witrażownictwem (projekt witraża do Mauzoleum Walki i Męczeństwa w Alei Szucha w Warszawie).



65

ZDZISŁAW STANEK (1925 - 1996)

Obraz światel XV, 1961 r.

olej/plótno, 82 x 101,5 cm

sygnowany i datowany wewnątrz przedstawienia: 'Z. Stanek 61'
na odwrociu papierowa nalepka autorska oraz nalepka wystawowa z Biura
Wystaw Artystycznych w Katowicach z opisem pracy

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

Od początku był uważany (m.in. w recenzjach J. Przybosia) za najciekawszego i jednego z najbardziej dojrzałych artystycznie członków katowickiej grupy ST-53. Przyjechał na Śląsk z Krakowa, skąd pochodził i gdzie rozpoczął studia. Prace z początkowego, studyjnego okresu charakteryzują się najczęściej kubizującą deformacją kształtów wyciągniętych z natury. Dalsze lata przyniosły ewolucję w kierunku abstrakcji i skupienie na problemach światła. Stanek konsekwentnie rozwijał ideę „Powidoków” W. Strzemińskiego. Światło rozbija kształty przedmiotów, wnika w nie, przeświecila. Najbardziej inspirujący pod tym względem jest świat roślinny, co zbliża

twórczość Stanka z lat 60. do nurtu abstrakcji biologicznej i malarstwa materii. Długo pozostawał w charakterystycznej dla tego nurtu „brudnej”, monochromatycznej kolorystyce. Równocześnie rozwijał fakturę, nadając swoim obrazom coraz bardziej reliefową formę. Konsekwencją było wyjście poza formułę dwuwymiarowego obrazu. „Obrazoformami” nazwał artysta rzeźbiarskie obrazy-przedmioty. Plastycznie modelowane, najczęściej w gipsie lub w drewnie, reliefy o obłych, biomorficznych formach, często zbliżone były kształtem do organów wewnętrznych, tkanek, ziaren lub małżowin.



BRONISŁAW SCHLABS (1920 - 2009)

Kompozycja, ok. 1960 r.

technika własna/plyta pilśniowa, 37 x 49,5 cm

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 7 000 - 10 000

WYSTAWIANY:

- „Doświadczenie materii”, Galeria Piekary, Poznań, 2005
- „Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952-1995”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2004

Prezentowana praca jest rzadkim przykładem malarskiego reliefu autorstwa artysty, który kojarzy się miłośnikom sztuki głównie z fotografią. Praca jest przykładem poszukiwań artystycznych zbliżonych do dzieł przyjaciela artysty – Zdzisława Beksińskiego. Bronisław Schlabs był fotografem, malarzem, organizatorem licznych wystaw fotograficznych. Od 1953 członek Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, od 1962 był członkiem ZPAF, a od 1963 ZPAP. W latach 50. jego prace fotograficzne utrzymane były w konwencji realizmu socjalistycznego. Od 1956 przejawiał zainteresowa-

nia abstrakcją. Jego fotografia zbliżyła się do technik graficznych. W 1958 jako jedyny Polak brał udział w wystawie „Subjective fotografie” w Essen. W tym samym roku, wraz ze Zdzisławem Beksińskim i Jerzym Lewczyńskim, stworzył nieformalną grupę, która w 1959 zaprezentowała głośną wystawę określoną przez krytyka Alfreda Ligockiego mianem Antyfotografia. W latach 1962-1974 nastąpiła przerwa w twórczości Schlabsa. Pod koniec lat 80. powrócił do działalności artystycznej pracując nad własną techniką będącą syntezą fotografii i malarstwa.



67

DANUTA URBANOWICZ (ur. 1932 r.)

Kompozycja, 1963 r.

kolaż, technika mieszana/plyta, 26 x 45 cm
opisany na odwrociu: 'DANUTA URBANOWICZ | 1963'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 10 000

LITERATURA:

- Malarstwo materii, 1958-1963. Grupa nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s.90.

Członkini Grupy Krakowskiej, wcześniej Grupy Nowohuckiej. Uprawia malarstwo materii. Tworzy obrazy-kolaże używając przedmiotów zgrzebnych, niepotrzebnych, które dawno utraciły swą funkcję użytkową i wartość estetyczną. Artystka tak opisuje swój warsztat: „W moich obrazach, dla wzbogacenia faktury, wprowadziłam jeszcze szycie. (...) Cerowałam poszarpane blachy, aby uzyskać efekt wzmocnienia i kontrastu. Tam gdzie się dało, podkładałam deseczkę pod spód i przybijałam do obrazu. Albo przykręcałam śrubami. Blachy przybijałam też do krawędzi obrazu”. Sama sporządzała kleje, którymi przytwierdzała do powierzchni płótna wszystko, co miało dla niej wartość estetyczną i kompozycyjną.

Ukończyła Krakowskie Liceum Sztuk Plastycznych, a w 1957 studia na ASP w Krakowie w pracowniach: Jacka Pugeta, Adama Marczyńskiego i Jonasza Sterna. Dyplom obroniła w pracowni malarstwa u prof. Czesława Rzepińskiego. W latach 1959-62 pracowała przy tworzeniu teatru lalkowego „Widzimisie” w Nowej Hucie. Od 1961 należy do Grupy Krakowskiej. Zajmuje się także projektowaniem i realizacją polichromii (kościół w Lublinie i Czerwonej Górze). W latach 1964-2000 prowadziła pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Form Przemysłowych w Katedrze Sztuk Wizualnych w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.



68

JULIUSZ WOŹNIAK (ur. 1931 r.)

"Marszałek dworu", 1967 r.

technika mieszana/plótno, 78 x 78 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ WOŹNIAK | TECH. MIESZANA - PŁÓTNO | 1967 - "MARSZAŁEK DWORU" | WYM. 77,5 x 77,5 cm'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Artysta urodził się w Warszawie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w latach 1956-1958 na Wydziale Malarstwa. W latach 60., wraz z najwybitniejszymi artystami tamtego czasu, m.in. Zbigniewem Dłubakiem, Stefanem Gierowskim, Jerzym Tchórzewskim, Aliną Szapocznikow, Janem Tarasinem, Henrykiem Stażewskim, Teresą Tyszkiewicz, Stanisławem Fijałkowskim i Jerzym Nowosielskim, współpracował prowadzoną przez Mariana Bogusza Galerią Krzywe Koło powiązaną z Klubem Krzywego Koła w Warszawie. Miał tam wystawę indywidualną oraz brał udział w „Konfrontacjach” w latach 1963, 1965 i 1966 roku. W 1965 roku brał udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Uczestniczył w kolejnych

edycjach Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, gdzie projektował rozwiązania przestrzenne dla miast regionu lubuskiego. W latach 70. brał udział w wielu Sympozjach, m.in. Sympozjum Działań Przestrzennych w Katowicach w 1971, Ustka '72, i realizował formy przestrzenne, m.in. w Warszawie - dla trasy Wisłostrada (forma „dźwiękowa” na wysokości Cytadeli i formy na wysokości Powiśla) oraz projekty form dla Trasy Łazienkowskiej. W 1980 roku zdobył wyróżnienie w I etapie konkursu na opracowanie Pól Grunwaldzkich. W latach 1965-1994 brał udział w wystawach poplenerowych w BWA Zielona Góra, oraz w Białowieży. Uprawia malarstwo sztalugowe w technice olejnej, techniki mieszane i realizuje formy przestrzenne.



69

JAN SZANCENBACH (1928 - 1998)

Autoportret na Harendzie

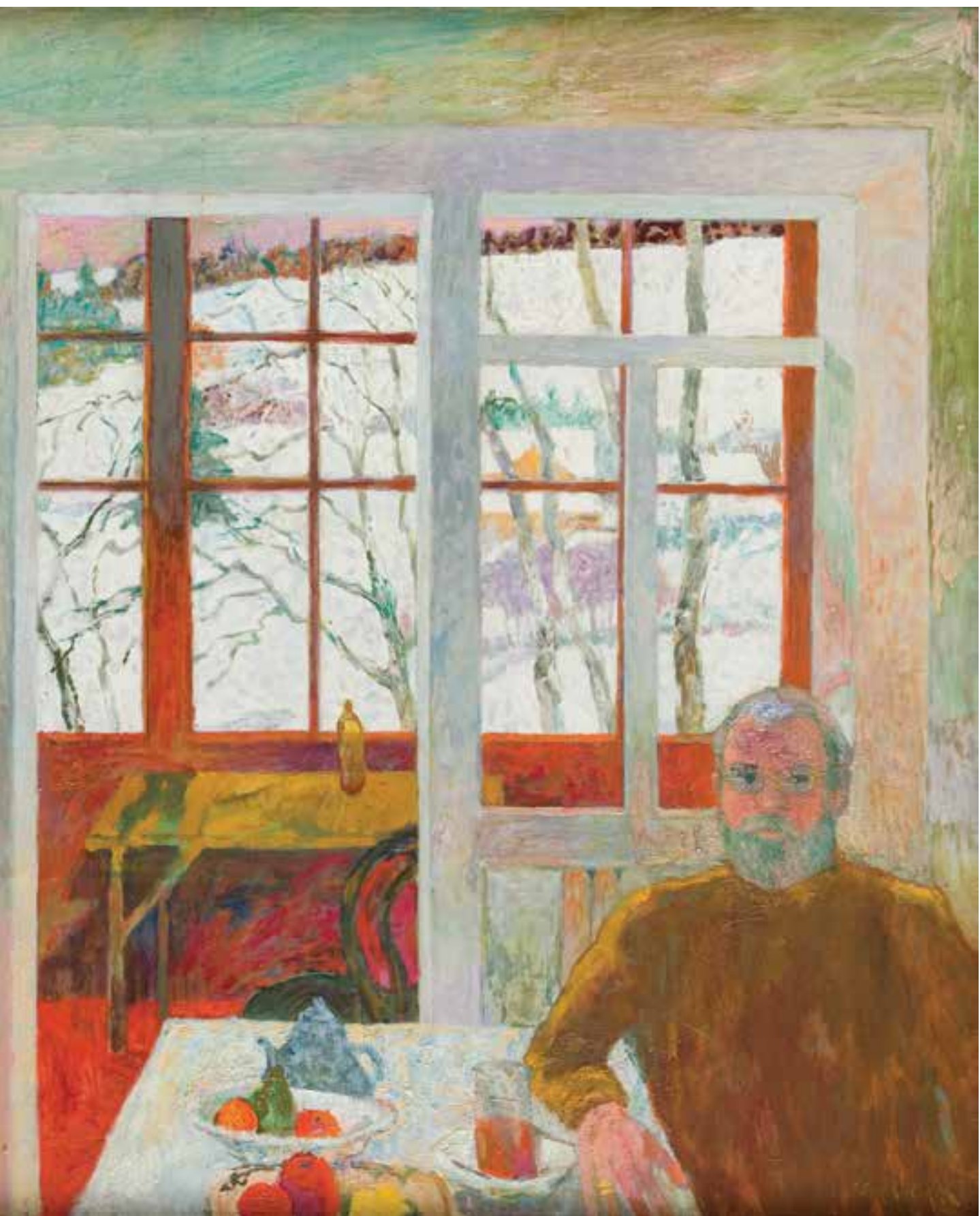
olej/ płótno, 105 x 121 cm
sygnowany p.d.: 'Xancenbach'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 28 000 - 38 000

Prezentowany autoportret to owoc jednego z licznych pobytów artysty w domu plenerowym Akademii na Harendzie. Jako pojązysta kochał góry. Przez całe życie Szancenbach związany był z krakowską ASP i tu przeszedł drogę od asystenta aż do dziekana wydziału malarstwa. W latach 1940 - 1942 studiował w Kunstgewerbeschule w Krakowie u S. Kamockiego, J. Mehoffera, A. Jurkiewicza. Naukę kontynuował w latach 1945-1948 w ASP u W. Weiss, E. Eibischa i L. Gradowskiego - dyplom otrzymał w 1952 r. Od 1972 r. prowadził własną pracownię na Wydziale Malarstwa. W latach 1987-1993 był rektorem ASP w Krakowie, a w 1986 r. został mianowany profesorem. Malował głównie sceny rodzajowe, pejzaże, martwe natury i portrety. Zajmował się także malarstwem monumentalnym, grafiką projektową i filmem rysunkowym. Jego obrazy są radosne, pełne życia i światła. Prace tego artysty można oglądać we wszystkich dużych muzeach w Polsce oraz w Moskwie i Florencji w Muzeum Uffizi. Brał udział w ponad 400 wystawach zbiorowych w Polsce, Europie i Japonii. Miał około 50 wystaw indywidualnych w Polsce, Wielkiej Brytanii, Austrii, Szwecji, Niemczech. W 1996 r. odbyła się w Poznaniu wystawa retrospektywna artysty przygotowana przez ABC Gallery w ramach cyklu "Mistrzowie polskiego malarstwa współczesnego".





70

JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

"Jugosławia II", 1985 r.

olej/piótno, 140 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Mierzejewski 85'

opisany na odwrociu: '140 x 100 - Jerzy Mierzejewski - POLAND -

HAARLEM - "Jugosławia" /opatia/ 1985'

oraz papierowa nalepka autorska z opisem pracy

cena wywoławcza: 26 000 zł

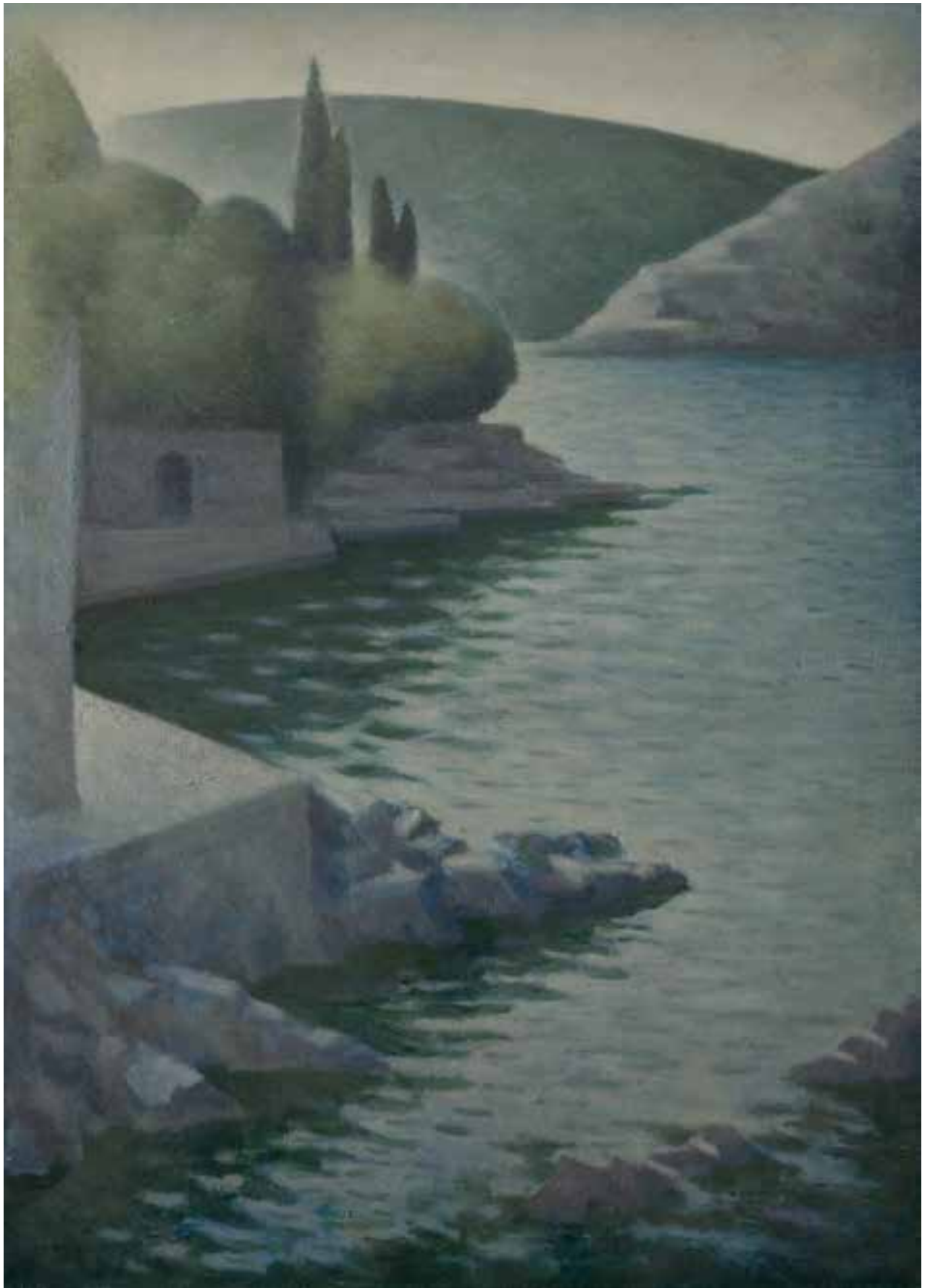
estymacja: 45 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Mierzejewski”, Galeria Opera, Teatr Wielki - Opera Narodowa,
Warszawa, 25 V - 29 VI 2014

LITERATURA:

- Jerzy Mierzejewski, [red.] Monika Chudzikowska, katalog wystawy, Galeria
Opera, Warszawa 2014, s. 36 (il.)





„Malarstwo w swoim najgłębszym planie to walka z czasem za pomocą dwuwymiarowej przestrzeni płótna. [...] Zatrzymuję czas, aby przechytryć śmierć. [...] Aby czas i przestrzeń powiązać w obrazie, trzeba mieć jakieś stałe elementy, punkty oparcia, na przykład drogę albo rzekę. One w stosunku do nas są ponadczasowe. Spojenie czasu i przestrzeni w malarstwie to bardzo ciężka sprawa. W swojej sztuce czuję się fenomenologiem. Opieram się na myśleniu Husserla, na jego rozważaniach o czasie. Dla niego stałą charakteryzującą czas jest chwila, czas teraźniejszy. Malarstwo jest jednoczesne, czyli, że jednym rzutem oka, jedną chwilą ogarniasz całość obrazu. Chodzi o to, żeby ta chwila była „silna”, silniejsza niż zwykły rytm chwil i żeby przeżycie tej chwili, która dzięki malarstwu trwa wiecznie, czyniła człowieka lepszym. Po to jest sztuka.”

JERZY MIERZEJEWSKI, [w:] JERZY MIERZEJEWSKI, „ZESZYTY AKADEMICKIE”, AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE, NR 1/2008, S. 15.

Jerzy Mierzejewski był artystą wszechstronnym: projektował mozaiki, ceramikę, tkaniny, pisał artykuły dotyczące zagadnienia plastyki w filmie, reżyserował filmy dokumentalne o sztuce, pisał scenariusze filmowe. Zamiatowanie do sztuki wyniósł z rodzinnego domu, artystą był również jego ojciec Jacek. To w trakcie konserwacji jego prac zniszczonych w wojennej pożodze, Jerzy Mierzejewski podjął decyzję o kontynuacji drogi twórczej podjętej przez ojca. Podobnie jak on, odczuwał w malarstwie potrzebę piękna i harmonii, hołdował w swej twórczości tradycji klasycznej. Cenił Cezanne'a i Vermeera, ale znaczący wpływ na jego twórczość miały także dokonania kubizmu. W swoich wywodach na temat sztuki odwoływał się do idei malarstwa totalnego, które rozumiał jako dojście w twórczości do ukazywania tego co niewidzialne – uczuć i emocji, będących motorem rzeczywistości. Tworzył wielkoformatowe płótna, szczególnie chętnie podejmował temat pejzażu. Czyste, pozbawione szczegółów widoki poddawał architektonicznej stylizacji, zamieniając je w duże, zróżnicowane kolorystycznymi niuansami płaszczyzny. Kolor w jego obrazach ma znaczenie fundamentalne. Stosował pozornie wąską gamę barwną ograniczoną do zimnych błękitów, zieleni i szarości, które jednak w mnogości uzyskiwanych odcieni tworzą kompozycje niezwykle bogate kolorystycznie. Bez względu na to czy przedstawiał ludzi czy pejzaże, nadrzędną cechą zawsze była statyczność kompozycji i formalna asceza. Niezależnie od tego

płótna Mierzejewskiego posiadają bardzo silny ładunek emocjonalny, są przeniknięte nastrojem melancholii, smutku i poczucia obecności śmierci w świecie.

Artysta ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Mieczysława Kotarbińskiego. Dyplom uzyskał w 1956 r. W latach 1944-1946 uczestniczył w organizacji i pierwszych wystawach Związku Polskich Artystów Plastyków, w latach 1954-1960 był prezesem sekcji malarskiej Związku w Warszawie. Związany był również z Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową w Łodzi, gdzie pełnił funkcję dziekana Wydziału Operatorskiego, Wydziału Reżyserii, a także prorektora. W 1976 r. został mianowany profesorem nadzwyczajnym, a w 1990 r. profesorem zwyczajnym. Przez długi czas przebywał za granicą, wiele wystawiał w Stanach Zjednoczonych, Holandii, Belgii, Niemczech, między innymi na wystawie "The Selective Eye" w Grown Tower Gallery w Los Angeles (1970), gdzie obok prac J. Mierzejewskiego eksponowane były dzieła Picassa, Chagalla, Braque'a. Pod koniec lat 80. artysta powrócił na stałe do Polski. W 1997 był laureatem Nagrody im. J. Cybisa. W 2004 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się duża wystawa Mierzejewskich - Jerzego, jego brata, Andrzeja oraz ich ojca, Jacka. W 2006 r. Jerzy Mierzejewski otrzymał tytuł Doktora Honoris Causa PWSFTviT w Łodzi.

71

KIEJSTUT BEREŻNICKI (ur. 1935 r.)

Przy stole

olej/plótno, 79,5 x 118 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'K. Bereżnicki'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork



„Od dzieciństwa oglądałem fotografie, utrwały się postacie babek, prababek. Teraz czerpię z pokładów podświadomości. Jest to dla mnie jakaś forma zadośćuczynienia moim nieumiejętnością nawiązywania kontaktów uczuciowych. To są moje rozmowy z tymi, którzy odeszli, rozmowy, których nie umiałem, czy nie chciałem w swoim czasie przeprowadzić... Malarz ma możliwość przywołać te postacie, przedłużyć istnienie. Realność staje się dla mnie większa, gdy brak już kontaktu fizycznego. Poza tym to są bardzo cierpliwi modele. Nie śpieszą się, podobnie jak ja się nie śpieszę”

KIEJSTUT BEREŻNICKI ROZMAWIA Z REDAKCJĄ, [w:] „PROJEKT”, NR 2 (155), 1984, S. 26.



72

KIEJSTUT BEREŻNICKI (ur. 1935 r.)

"Martwa natura z porami", 1993 r.

olej/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1993| K. Bereźnicki'

opisany na odwrociu: 'K. Bereźnicki "Martwa natura z porami" | olej 66 x 50 cm | 1993 r.' oraz trudno czytelna pieczętka z wypisanym odręcznie numerem: 'P 502 - 5333 | 22 | 97'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 17 000 - 27 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Myślę, że tak jak ktoś ryje swoje inicjały na drzewie, tak malarz utrwała swoją fizyczność. W mojej twórczości te elementy nie są wyspekulowane jak myślą krytycy. Są sumą decyzji. Przecież moje obrazy powstają miesiącami lub latami, ale następuje moment – imperatyw kategoriyczny, że tak właśnie muszę postąpić. Zadaję sobie pytanie, czy to jest kaprys chwili? Jeśli już się zdecyduję, postanowię, wtedy nikt i nic nie może zmienić mojego zamysłu, gdyż jest to zaczątek procesu, który od tej chwili będzie rozwijał się konsekwentnie. To są decyzje, które powstają w ułamku sekundy, jak u kierowcy, ale mają ogromne znaczenie.”

KIEJSTUT BEREŻNICKI ROZMAWIA Z REDAKCJĄ, [w:] „PROJEKT”, NR 2 (155), 1984, S. 27.

Sztuka Bereźnickiego często odwołuje się do realizmu i tradycji dawnych mistrzów. Tematyka obrazów oscyluje wokół martwych natur, scen chrystologicznych, portretu i przedstawień karnawałowych. Choć od lat siedemdziesiątych Bereźnicki wychodził stopniowo poza monochromatyzm, jego wizytówką pozostają niewątpliwie nasycone ugry, czernie i płowe szarości. Artysta konsekwentnie posługuje się kontrastem i zderza na swoich płótnach kanciaste, geometryczne bryły, z opływowymi, miękkimi kształtami.

Artysta urodził się w 1935 roku w Poznaniu. Studiował na gdańskiej PWSSP, m.in. u Jacka Żuławskiego. W 1958 roku obronił dyplom w pracowni Stanisława Teisseyre'a, a dwa lata później rozpoczął pracę na macierzystej uczelni. W latach sześćdziesiątych odnosił liczne sukcesy, zdobył I nagrodę na Ogólnopolskiej Wystawie Młodego Malarstwa w Sopot w 1965 roku oraz złoty medal na VI Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1968. W 1962 roku został uhonorowany Nagrodą im. Piotra Potworowskiego. Uczestniczył w III Biennale Młodych w Paryżu w 1963 i VIII Biennale w Sao Paulo w 1965. Od roku 1982 kieruje na gdańskiej ASP własną pracownią malarstwa.



73

RAFAŁ OLBIŃSKI (ur. 1943 r.)

"Powierzchnowa złożoność", 2013 r.

akryl, olej/plótno, 62 x 62 cm
sygnowany l.d.: 'Olbiński'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 35 000

Artysta ukończył studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W 1981 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Od 1985 r. wykłada na wpływowej Szkole Sztuk Pięknych w Nowym Jorku. Jego plakaty i ilustracje ukazują się regularnie na łamach czasopism Newsweek, Time, Business Week, New York Times, New Yorker. Jest twórcą licznych plakatów dla amerykańskich oper (New York City Opera, Utah Opera, Pacific Opera San Francisco, Philadelphia Opera). W 2002 r. z powodzeniem zadebiutował w roli twórcy scenografii operowej do przedstawienia Don Giovanniego w Filadelfii. Rok później został Honorowym Obywatelom swojego rodzinne-

go miasta - Kielc. Rafał Olbiński otrzymał za swoje ilustracje, plakaty i obrazy ponad 100 nagród. W 1994 r. zdobył w Paryżu międzynarodowego Oscara za Najbardziej Znaczący, Niezapomniany Plakat Świata - Prix Savignac. W 1995 r. jego projekt został wybrany na plakat 'Nowy Jork stolicą świata' przez jury pod przewodnictwem burmistrza Rudolfa Giulianię. Obrazy Olbińskiego znajdują się w największych kolekcjach sztuki współczesnej (Biblioteka Kongresu, Carnegie Foundation, Republic New York Corporation), a także w wielu prywatnych zbiorach w USA, Japonii, Niemczech, Szwajcarii, Australii.



74

ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI (1946 - 1999)

Chłopiec w ogrodzie, 1997 r.

olej/tektura, 29 x 33,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zb Maciejewski 2 III 1997'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 9 000

Motyw dzieciństwa i ogrodu należy do ulubionych tematów Maciejewskiego, które porusza w swoim malarstwie. Klimat tych przedstawień przesycony jest aurą tajemniczości, przyciągają widza zagadkowym bądź radosnym, emanującym spokojem nastrojem. Materię prac Maciejewskiego tworzą drobne, rozedrgane, pulsujące barwami i światłem pociągnięcia pędzla, wypełniające płótno niczym połyskliwa mozaika. Wśród inspiracji malarza wymienić należy z pewnością malarstwo Młodej Polski, którego czuł się spadkobiercą i tworzyć rozwijał wątki sztuki tego okresu. Inny nurt twórczości artysty stanowią kompozycje, które można identyfikować z fotorealizmem, wykazując one zbieżność z malarstwem polskiej "nowej figuracji".

Artysta uzyskał dyplom w krakowskiej ASP w pracowni W. Taranczewskiego w 1969 roku. Był profesorem na macierzystej uczelni i w Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Wiele podróżował na północ i południe Europy. Około 1980 zaczął często malować w plenerze. Jego płótna wypełniają kwieciste ogrody, gęstwiny roślin i krzewów lub uporządkowane parki. Malował także portrety, martwe natury oraz obrazy o tematyce religijnej i mitologicznej. W 1998 został laureatem (drugim z kolei) Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, przyznawanej przez krakowski oddział ZPAP.



75

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Rybacy, 1962 r.

olej/plótno, 76 x 91,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL | 62'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 28 000 - 36 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Warszawa

Namalowana 1962 roku praca pochodzi z dojrzałego i najlepszego okresu twórczości artystki, przypadającego na przełom lat 50 i 60. Był to moment w życiu malarki gdy osiadła już na stałe w Stanach Zjednoczonych. Obrazy tego okresu cechuje ekspresja, odwaga w budowaniu form, bogata, wibrująca kolorystyka farb nakładanych na powierzchnię płótna grubymi impastami. Jednym z ulubionych tematów artystki tego czasu są sceny z życia amerykańskich, nadmorskich miast i miasteczek. Elementy sztafażu umieszczała w rozległych, rozmalowanych ekspresyjnie pejzażach, które malowała m.in. w scenerii Harlemu, na Morning Side Drive i na City Island. Innym, często eksploatowanym przez Sobel tematem były w tym czasie martwe natury, które tworzyła głównie w swym apartamencie na Upper West Side na Manhattanie, gdzie mieszkała wraz z mężem i synem.

Judyta Sobel artystyczną edukację zdobywała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi na wydziale malarstwa pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera. W roku dyplomowym krótko pracowała jako asystentka tego ostatniego. Dyplom uzyskała w 1950. Na przełomie 1948/49, jako studentka II roku uczestniczyła w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Niedługo potem wyjechała na stypendium do Izraela, po czym zamieszkała na stałe w Nowym Jorku. Jej malarstwo z pogranicza figuracji i deformacji zachwyca bogactwem kolorystycznym i ukazuje ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest w tych płótnach subtelna, kobieca wrażliwość na otaczającą codzienność. Twórczość Judyty Sobel jest bardzo wysoko oceniana przez krytyków i historyków sztuki, a jej obrazy znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie.



76

ANTONI FAŁAT (ur. 1942 r.)

Portret, 1988 r.

olej/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ant. Fałat 3 VIII 88' oraz numer l.d.: '35'

cena wywoławcza: 6 000 zł

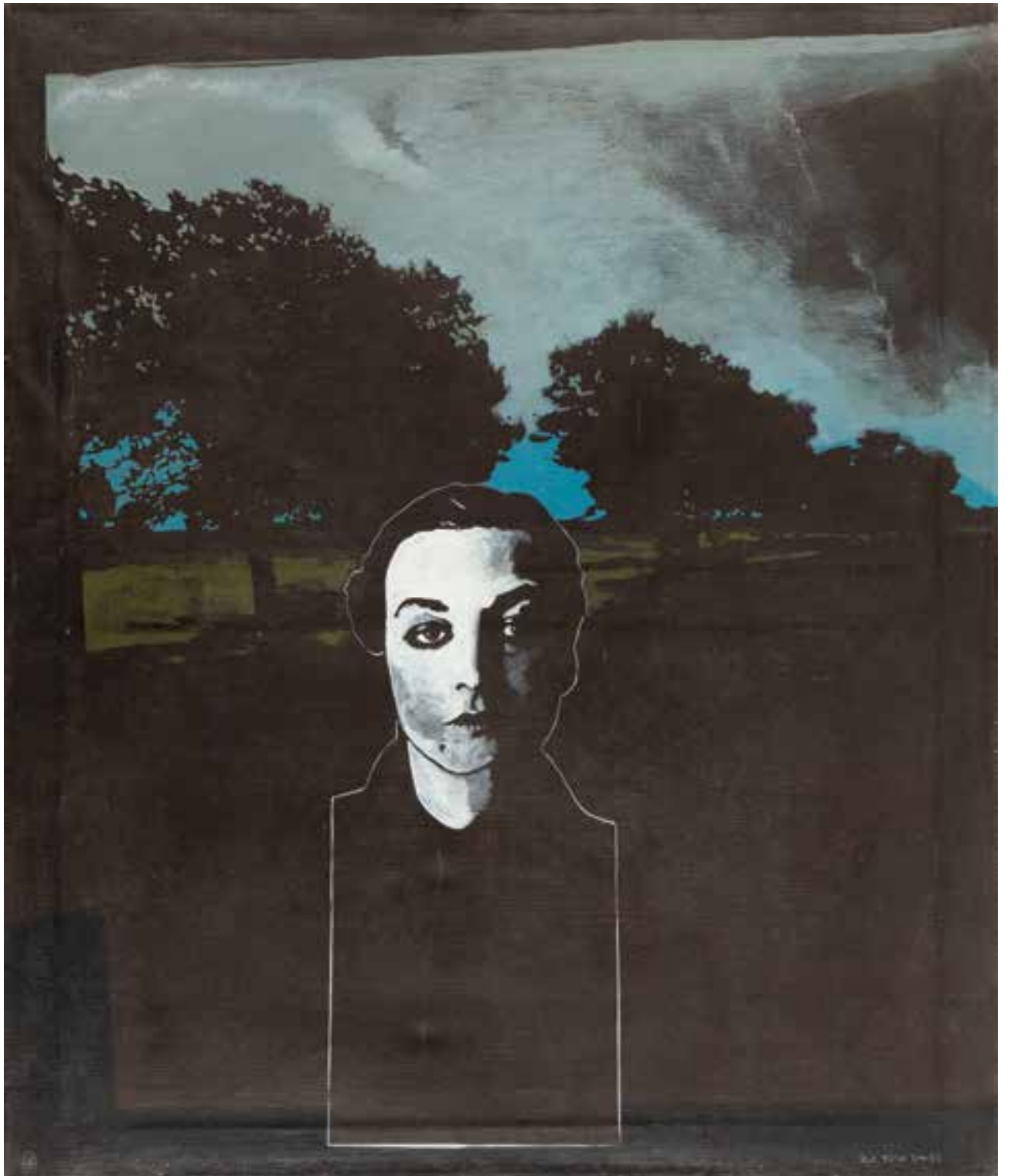
estymacja: 9 000 - 13 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Hiszpania

Artysta związany z nurtem nowej figuracji, charakterystyczną cechą jego obrazów jest obecność w większości kompozycji postaci ludzkiej. Najczęściej opracowana syntetycznie, płaszczyznowo, ujęta w hieratycznej, frontalnej pozycji, przypominającej dawną fotografię portretową tzw. moniada. Artysta czerpał inspirację dla swych przedstawień ze starych fotografii o „prowincjonalnym” rodowodzie już od początku lat 70. Archiwalne zdjęcia, do których sięgał utrzymane były w sentymentalnym klimacie rodzinnych pamiątek. Początkowo wykorzystywał znalezione przez siebie, anonimowe przedwojenne fotografie, z czasem zaczął sam przygotowywać sceny, w których umieszczał modeli, nadając im określone role. Od 1985 tworzy obrazy wyłącznie na bazie zaaranżowanych przez siebie scen. Do estetyki dawnych fotografii nawiązuje artysta również kolorystyką swoich płócien, na których postać ludzka odmalowana jest najczęściej w czerni i bieli, umieszczona na tle nieokreślonego pejzażu w stonowanej gamie barwnej.

Antoni Fałat ukończył studia malarskie w 1969 r. w ASP w Warszawie, w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja. Wkrótce po ukończeniu studiów przyłączył się do grona współzałożycieli warszawskiej Grupy Aut (Aut pictura aut nihil), której program zawierał się w hasle: „Polska figuracja, polski styl, polska egzotyka” (tak też brzmiał tytuł wystawy pokazanej w 1970 roku w warszawskiej Galerii MDM). Należał również, na początku lat 70., do ruchu artystycznego „O Poprawę”, skupiającego ambitnych absolwentów warszawskiej Akademii (m.in. Łukasza Korolkiewicza i Ewę Kuryluk), którzy postulowali odświeżenie języka malarskiego. „Ratio quam vis” to artystyczne credo, które przedstawił w 1972 roku. Był związany z Nową Figuracją oraz interpretowany w kontekście hiperrealizmu i fotorealizmu. W latach 80. włączył się w obieg kultury niezależnej.



77

DANUTA LEWANDOWSKA (1927 - 1977)

"Obraz nr 17", 1974 r.

technika mieszana/plótno, 64 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 17 | 1974 r | Danuta Lewandowska | Warszawa | akryl + olej' oraz opisany na blejtramicie: '17/1974 roku'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 - 13 000

Od 1974 roku artystka zaczęła tworzyć kompozycje w duchu konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej. Cykl jej prac utrzymanych w tej estetyce liczy sobie 134 obiekty. Przestrzeń jej obrazów zbudowana jest z kolejnych, nachodzących na siebie płaszczyzn, ukształtowanych jakby z naciąganych regularnie strun. Ta praktyka kompozycyjna pozwoliła osiągnąć Lewandowskiej efekt op-artowskiej gry z dynamiką widzenia. Henryk Stażewski, jeden z bliskich przyjaciół artystki, nazywał jej obrazy „automatycznymi maszynami”.

Danuta Lewandowska była malarką, architektem wnętrz, projektantem. Absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiowała w latach 1950-1955 pod kierunkiem J. Sołtana i K. Nity na Wydziale Architektury Wnętrz. Dyplom otrzymała w 1955 r. Od 1958 r. do śmierci wykładała na warszawskiej ASP. Od 1973 r. adiunkt w pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn profesora Romana Owidzkiego na Wydziale Malarstwa, przemianowanej później na Pracownię Struktur i Działań Wizualnych. Funkcjonowała w środowisku intelektualnym czołowych polskich twórców, pozostawała w wielkiej przyjaźni z Henrykiem Stażewskim.



78

ALEKSANDRA JACHTOMA (ur. 1932 r.)

Bez tytułu, 1985 r.

olej/sklejka, 26,5 x 20,5 cm

opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | TECH. OLEJ | WYM. 26,5 X 20,5 | ROK 1985'

cena wywoławcza: 1 800 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

„Jasne lub ciemne płótna obrazów są jak jeziora o jaśniejących lub zagęszczających się centrach, w których wygaś wewnątrzny ruch. Są także jak cisza rzeczywistości pierwszej (w obrazie świata) albo ostatniej. Stojąc wobec nich można odbyć drogę w głąb siebie, ale można także - odrywając się od wszystkiego co indywidualne - oddalić się w nieskończoność koloru i przestrzeni. (...) Jest to malarstwo szczególne, skłaniające do przewartościowań estetycznych.”

DANUTA WRÓBLEWSKA, FRAGMENT TEKSTU NA ZAPROSZENIU NA WYSTAWĘ ARTYSTKI W GALERII STUDIO, WARSZAWA 2003

Studiowała w krakowskiej, a następnie w warszawskiej ASP. Dyplom z wyróżnieniem otrzymała w pracowni K. Tomorowicza w 1958 r. Była członkiem warszawskiej grupy "Rekonans" założonej w 1963 r. Nurtuje ją problem koloru

i światła. Tworzy zdyscyplinowane kompozycje ze skondensowanych jednolitych plam. Matematyczny rygor jest w nich zmiekczony delikatnością rozwiązań barwnych. Brała udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych.



79

ZBIGNIEW SAŁAJ (ur. 1961 r.)

Prarytmy I, 1997 r.

akryl/plótno, 110 x 150 cm
opisany na odwrociu: 'ZBIGNIEW SAŁAJ | "PRARYTMY I" | akryl/plótno | 1997 r. | 110 x 150 cm'

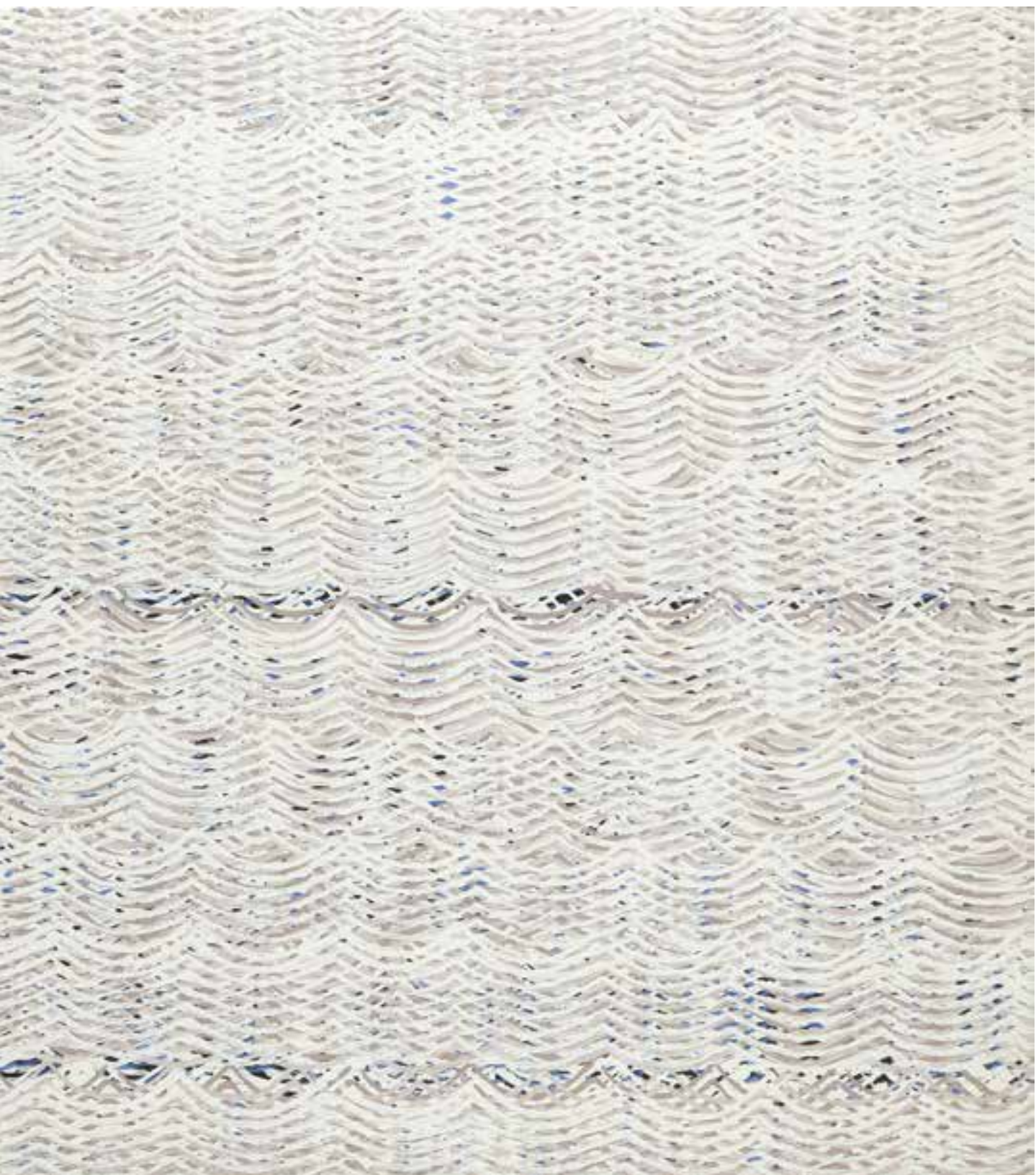
cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 - 10 000

W latach 1981-86 studiował na Wydziałach Grafiki i Malarstwa ASP w Krakowie, gdzie aktualnie prowadzi jako profesor Pracownię Interdyscyplinarną. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, tworzy instalacje, konstruuje



przestrzenne obiekty z papieru, tworzy video art. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Mieszka i pracuje w Krakowie.



80

NATALIA LL (ur. 1937 r.)

NATALIA LACH-LACHOWICZ

Bez tytułu, 1970 r.

fotografia czarno-biała, brom/papier barytowy, 23,5 x 18 cm

na odwrociu ołówkiem adnotacje autorskie:

'3528/10/FW' oraz '20 KSERO | 54 - Foto'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000

Artystka związana z międzynarodowym ruchem sztuki feministycznej – zjawiska, które narodziło się w latach 70. XX wieku i dotyczyło problemu funkcjonowania kobiet w sferze kultury. Obok Natalii LL artystki jak Carolee Schneemann, Charlotta Moorman, Gina Pane, Valie Export, Judy Chicago czy Marina Abramović zaczęły w swoich dziełach poruszać problem funkcjonowania kobiet w sferze kultury i społeczeństwa, poszukując możliwości wypowiedzi w zdominowanej przez mężczyzn sztuce. Na przełomie lat 60 i 70 artystka eksploatowała obszar fotografii erotycznej, stworzyła w tym czasie między innymi cykle: Sfera intymna (1969) Aksamitny terror (1970) czy Fotografia intymna (1971). W ramach postkonceptualnej praktyki sięgała po ikonografię zaczerpniętą z obszaru kultury popularnej, mass mediów i pornografii. Artystka podkreśla, że zawsze interesowała ją erotyka. Problematyka prac Natalii LL dotyczy kwestii tożsamości artystki i kobiety. Kierunki artystyczne mające najistotniejszy wpływ na jej twórczość to przede wszystkim konceptualizm

i body-art. Aktualnie w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski prezentowana jest monumentalna, monograficzna wystawa artystki, prezentująca szerokie spectrum prac od końca lat 60 po współczesne realizacje.

W latach 1957–1963 studiowała w PWSSP we Wrocławiu pod kierunkiem prof. S. Dawskiego, dyplom w 1963 r. Dyplom Związku Polskich Artystów Fotografików otrzymuje w 1964 r. Zajmuje się malarstwem, fotografią, rysunkiem, sztuką performace i wideo. W 1970 r. współzałożycielka Galerii PERMAFO we Wrocławiu. Od 1975 r. włącza się do międzynarodowego ruchu sztuki feministycznej, biorąc udział w licznych sympozjach i wystawach. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku w 1977. Stypendystka „Verein Kulturkontakte” w Wiedniu w 1991. Stypendystka „PRO-HELVETIA” w Szwajcarii w 1994. Starszy wykładowca ASP w Poznaniu od 2004 r.



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 rolę pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne na sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjoner.

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. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, 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 aukcjoner na 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 wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

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, 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

Δ - 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 wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50.000 euro, oraz
- 2) 3 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50.000,01 euro do równowartości 200.000 euro, oraz
- 3) 1 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200.000,01 euro do równowartości 350.000 euro, oraz
- 4) 0,5 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350.000,01 euro do równowartości 500.000 euro, oraz
- 5) 0,25 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500.000 euro - jednak nie wyższego 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 wylicytowanej

○ - 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 aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoner. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji, aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji przy pomocy 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. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Tadeusz Brzozowski, "Homo ludens - a la ice cup emma calue", 1986 r.

Aukcja Prac na Papierze

19 lutego (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 9 -19 lutego



Dom Aukcyjny 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 języku angielskim i niemieckim. Prośby takie po winny być składane najpóźniej na 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 licza aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą 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	do uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane 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 nie będących 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 za granicę 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 granicę 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 uzasadnia odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zawierające lub zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego 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 uzasadnia 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.



EDWARD DWURNIK

LIMITOWANA EDYCJA



Unikatowe poszetki, apaszki i porcelanowe kubki w limitowanej edycji 300 egzemplarzy. Bogactwo fasonów, ręcznie malowanych wzorów czyni kolekcję wyjątkową i niepowtarzalną, a motywy obrazów polskiego artysty Edwarda Dwurnika nadają artystycznego wdzięku.

Galeria Mokotów, I piętro
Wolosa 12, Warszawa
www.desamodern.pl



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:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- 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 uprawnionych do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postępień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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 na 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 AUKCJI

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

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem), w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli 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 postępień. 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 przez 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 przejdzie 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-



Dominik Tarabanski, Z cyklu "Transitions", ed. 8/10, 2012 r.

Aukcja Młodej Sztuki

10 marca (wtorek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów 2 – 10 marca 2015

Salon Wystawowy MARCHAND, Pl. Konstytucji 2, Warszawa



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



MECENAS KULTURY

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 na 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu na numer 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 uiści 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 zlecenia 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 sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce 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 wierzytelności 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 wykorzystywać te dane dla 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 (konsumetowi). 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/e/a”, „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 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednie, pośrednie, szczególne, przypadkowe czy następne. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikających 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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne, lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązujące. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązowności 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 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.

z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania, różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych, lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



Antoni Michalak, "Pani z filiżanką" ("Portret pani Garszyńskiej z filiżanką"), 1940 r.

Aukcja Sztuki Dawnej

12 marca (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 3 – 12 marca



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



MECENAS KULTURY

Kalendarium Aukcji 2015

$\frac{12}{02}$

Bizuteria
Obiekty przyjmujemy do 10 stycznia

$\frac{26}{02}$

Sztuka Współczesna
Obiekty przyjmujemy do 19 stycznia

$\frac{19}{02}$

Prace Na Papierze
Obiekty przyjmujemy do 15 stycznia

Młoda Sztuka
Obiekty przyjmujemy do 1 lutego

$\frac{10}{03}$

$\frac{24}{03}$

ARTOutlet
Obiekty przyjmujemy do 15 stycznia

$\frac{26}{03}$

Rzeźba
Obiekty przyjmujemy do 10 lutego

Sztuka Dawna
Obiekty przyjmujemy do 10 lutego

$\frac{12}{03}$

$\frac{23}{04}$

Nowa Sztuka
Obiekty przyjmujemy do 16 marca

$\frac{14}{04}$

Młoda Sztuka
Obiekty przyjmujemy do 1 marca

Komiks i Ilustracja
Obiekty przyjmujemy do 2 kwietnia

$\frac{07}{05}$

ArtOutlet
Obiekty przyjmujemy do 15 marca

$\frac{19}{05}$

Młoda Sztuka
Obiekty przyjmujemy do 3 kwietnia

$\frac{12}{05}$

26
05

Bizuteria

Obiekty przyjmujemy do 20 kwietnia

Sztuka Dawna

Obiekty przyjmujemy do 5 maja

11
06

28
05

Sztuka Współczesna

Obiekty przyjmujemy do 20 kwietnia

25
06

Prace Na Papierze

Obiekty przyjmujemy do 15 maja

Młoda Sztuka

Obiekty przyjmujemy do 4 maja

16
06

18
06

Fotografia

Obiekty przyjmujemy do 30 kwietnia

ARTOutlet

Obiekty przyjmujemy do 15 maja

09
07

14
07

Młoda Sztuka

Obiekty przyjmujemy do 31 maja



Biuro przyjęć obiektów DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. +48 22 584 95 30
email: wyceny@desa.pl

Godziny otwarcia:
poniedziałek - piątek 11-19, sobota 11-16

Wyceny biżuterii odbywają się w Galerii Bizuterii
ul. Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. +48 22 826 44 66
email: bizuteria@desa.pl

Wyceny:
wtorek 11-15, czwartek 15-19

Jak sprzedać obiekt na aukcji w DESIE Unicum?

Sprzedawanie obrazów za pośrednictwem DESY Unicum jest proste. Wstępną wycenę otrzymasz bezpłatnie, nawet nie wychodząc z domu.



Dlaczego warto sprzedać w DESIE Unicum?



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



KATALOG: Trafia do kilku tysięcy naszych klientów w Polsce i za granicą, umieszczany 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.



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



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.



PŁATNOŚCI: Zazwyczaj wypłata następuje po 3 tygodniach od aukcji.



PRZELEW: Najlepiej podać numer konta bankowego na umowie komisowej podczas jej podpisywania.



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



Paulina Ołowska, "Correspondence", 2001 r.

Aukcja Nowej Sztuki

23 kwietnia (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 16 – 23 kwietnia

Salon Wystawowy MARCHAND, Pl. Konstytucji 2, Warszawa



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



MECENAS KULTURY

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



ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 351ASW034 • 26 lutego 2015 r.

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkuje 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 Nazwisko

Dowód osobisty seria i numer

NIP (dla firm)

Adres: Ulica

Nr domu

Nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / FAX

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 emailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu tego 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 0000090241, 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 niemożliwienie wzięcia udziału w przypadku 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

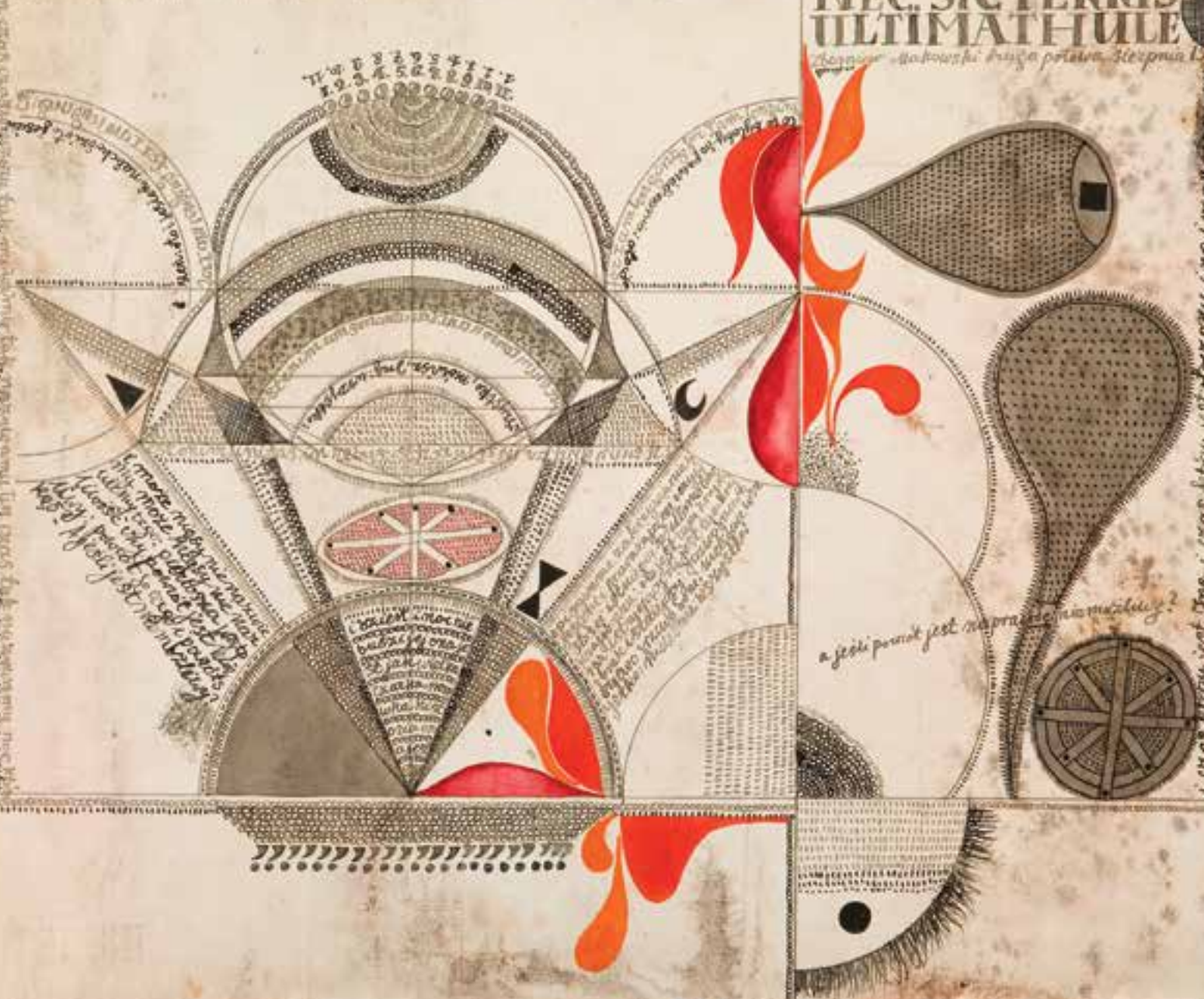
Proszę o przekazanie informacji o zawartych transakcjach:

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, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum Sp. z o.o. oraz że przysługuję mi prawo wglądu do treści swoich danych oraz prawo do ich poprawienia
- 7) dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.



Zbigniew Makowski, "Nec. Sicterris Ultimathule", 1963 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

z kolekcji Jerzego Olkiewicza i Dobrochny Strumiłło-Olkiewicz

19 marca (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 9 – 19 marca



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



MECENAS KULTURY







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

WWW.DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)

