



AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

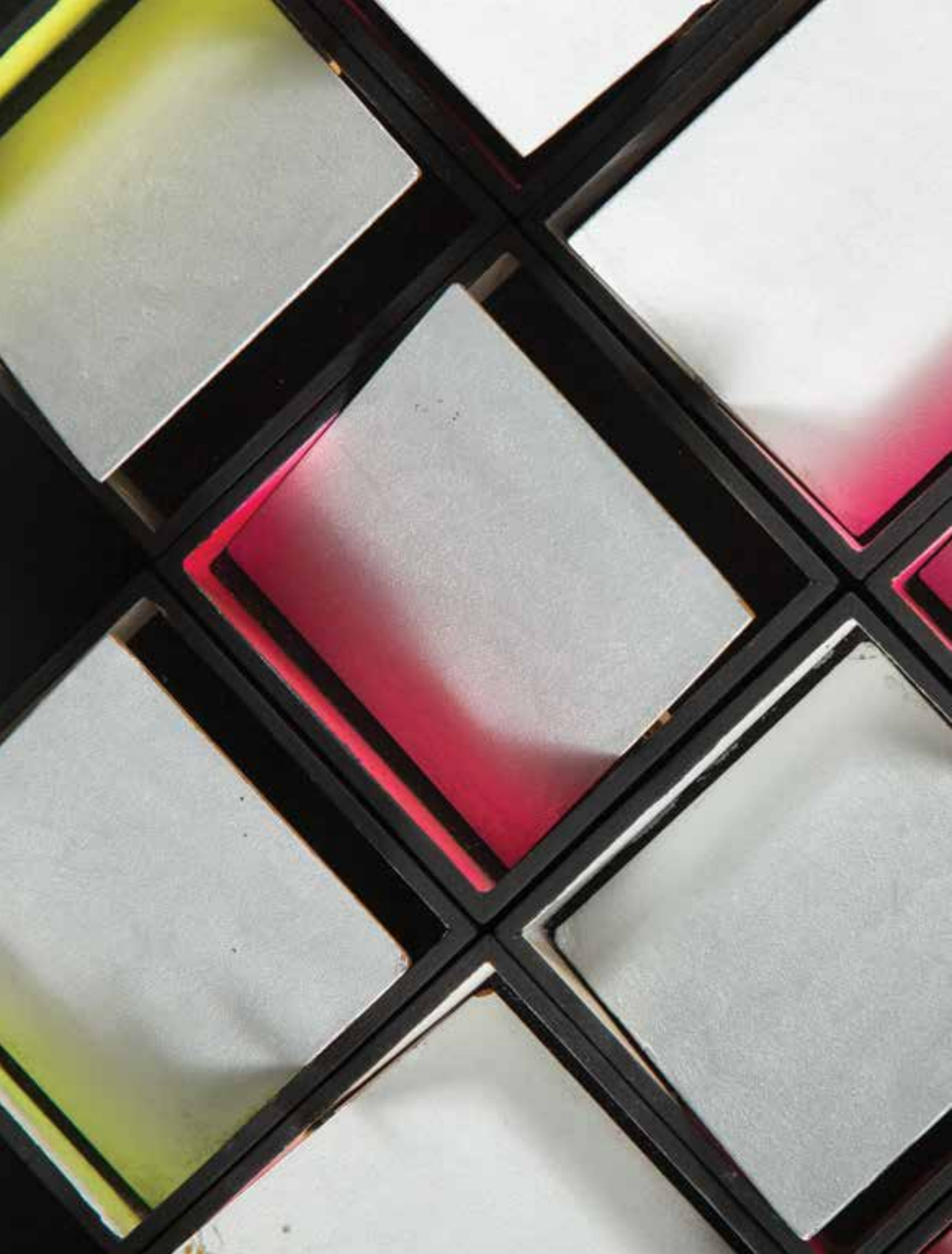
WARSAWA 17 MARCA 2016

















137
alla
1894

viae publicae

romae et lib

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

1392

Handwritten notes at the top right, including the name "Samuele Rogli" and other illegible text.

Fragment of a document with handwritten numbers and text, including "1900", "1201", and "regina".

Barba
Battimamma
Benedetti 100
B. T. ...
Battis
Beccani
Boidoni

Vertical handwritten notes on the right side, including "Benedetti" and "Battimamma".

Vertical handwritten note: "Benedetti 100"

Fragment of a document with handwritten text, including "Benedetti" and "Battimamma".

Fragment of a document at the bottom with handwritten text, including "Benedetti" and "Battimamma".





AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

17 MARCA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

7 – 17 MARCA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34–50

WARSZAWA



- Berdyszak Jan 21, 22, 23
- Ciecierski Tomasz 61
- Cybis Jan 52
- Czapla Marian 68, 69
- Dłużniewski Andrzej 71
- Dobkowski Jan 49, 50
- Dominik Tadeusz 1, 2
- Duda-Gracj Jerzy 54, 55
- Dwurnik Edward 67
- Fangor Wojciech 5
- Fijałkowski Stanisław 3, 4
- Gierowski Stefan 38
- Hasior Władysław 72
- Janikowski Mieczysław 48
- Kałucki Jerzy 43
- Kantor Tadeusz 35, 36
- Kierzkowski Bronisław 31
- Kobzdej Aleksander 32, 33
- Kowalski Andrzej S. 37
- Krupe Janina 70
- Kurzewski Andrzej 62
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 17
- Lach-Lachowicz Natalia 73
- Marczyński Adam 19, 20
- Markowski Eugeniusz 51
- Mieczkowski Ed (Edwin) 16
- Mierzejewski Jerzy 53
- Modzelewski Jarosław 56
- Musiałowicz Henryk 66
- Natalia LL (Lach-Lachowicz) 73
- Neal Reginald. H. 18
- Nowacki Andrzej 45
- Nowosielski Jerzy 8, 9, 10, 11
- Orbitowski Janusz 41, 42
- Pawlak Włodzimierz 40
- Pagowska Teresa 24
- Robakowski Józef 44
- Rosenstein Erna 25
- Rudowicz Teresa 26, 27
- Sapetto Jan 58
- Sienicki Jacek 65
- Sosnowski Kajetan 47
- Stajuda Jerzy 64
- Stańczak Julian 15
- Stażewski Henryk 13, 14
- Tadasky (Tadasuke Kuwayama) 17
- Tarasewicz Leon 59, 60
- Tarasin Jan 12
- Tatarczyk Tomasz 39
- Tchórzewski Jerzy 29, 30
- Tselkov Oleg 6
- Tymoszewski Zbigniew 63
- Warzecha Marian 28
- Winiarski Ryszard 46
- Wróblewski Andrzej 7
- Zakrzewski Włodzimierz Jan 57
- Ziemski Rajmund 34





SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

DZIAŁ PRZYJĘĆ

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

GALERIA BIŻUTERII

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

PRZEDSTAWICIELSTWA:

NOWY JORK

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

OKŁADKA FRONT poz. 5 Wojciech Fangor; "SU 10", 1972 r. • **II OKŁADKA – STRONA I** poz. 59 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 2007 r.

STRONY 2-3 poz. 11 Jerzy Nowosielski, Pejzaż grecki, 1973 r. • **STRONY 4-5** poz. 19 Adam Marczyński, "Refleksy", lata 70. XX w. • **STRONY 6-7** poz. 30 Jerzy Tchórzewski, "Obraz 4/61", 1961 r. • **STRONY 8-9** poz. 26 Teresa Rudowicz, "Numer 51", 1960 r. • **STRONA 10** poz. 12 Jan Tarasin, Dalmatyńczyk, 1987 r.

III OKŁADKA poz. 67 Edward Dwurnik, "Wolne Miasto Gdańsk", 1994 r. • **IV OKŁADKA** poz. 3 Stanisław Fijałkowski, "Poranne szepty z głębi obrazu", 2005 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-64871-79-5 • Kod aukcji 404ASW039 • Nakład 2 500 egzemplarzy

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

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



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



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

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

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

DZIAŁ PRAWNY I HR

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU

Jacek Powalka, *Dyrektor Marketingu*
tel. 501 606 208, j.powalka@desa.pl

Joanna Kotomska, *Zastępca Dyrektora Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

KONTAKT DLA MEDIÓW

Joanna Kotomska,
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Kacper Tomaszek, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszek@desa.pl

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

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 PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



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

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



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

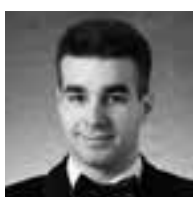


MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



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

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



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

BIURO PRZYJĘĆ



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



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



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

DZIAŁ SPRZEDAŻY



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



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



MICHAŁ BOLKA
P.O. Kierownika Salonu Wystawowego Marchand
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



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



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



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



MAJA WOLNIEWSKA
Starszy sprzedawca
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



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

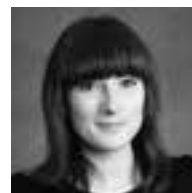
KOORDYNATORZY AUKCJI



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



ZOFIA ROJEK
Redakcja katalogu
z.rojek@desa.pl
22 584 95 39



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

I
TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Pejzaż, lata 80. XX w.

akryl/plótno, 80 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

cena wywoławcza: 18 000 zł †
estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- zakup w DESIE, Nowy Świat, lata 80. XX w.
- kolekcja prywatna, Niemcy/Polska

OPINIE:

praca posiada certyfikat autentyczności wydany przez Tomasza Dominika

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

TADEUSZ DOMINIK, 2009



„Odnoszę wrażenie, że śpiewa pan kolorem.

Bo kolor to jak w muzyce dźwięk. Nie ma bez niego malarstwa. Jest najważniejszym elementem ekspresji. Buduje się nim formę, tworzy rysunek. Można wyrazić nim wszystko, w przeciwieństwie do linii czy waloru.

Z kolorem łączy się problem światła.

To jak gdyby to samo. Światło jest nieodłączne od koloru, bo tworzymy je kolorem. Można jednak namalować obraz bardzo barwny, lecz wyzuty ze światła. Pozostanie jaskrawy, ale martwy.

Pan lubi kolory piękne, czyste...

Nie ma pięknych czy brzydkich kolorów, są tylko trafnie bądź nietrafnie użyte. Kolor położony właściwie daje obrazowi światło. Czasami można to nazwać blaskiem.

Pana obrazy mają – oprócz blasku – niezwykłą dynamikę.

Chciałbym, żeby były żywe. Żeby pulsowały. Taki obraz nie nuży. Jeśli żyje, to się zmienia. Jak wszystko, co żyje.

Wydaje się, że pana obrazy powstają podczas jednego tylko posiedzenia...

Pierwszą wizję trzeba zanotować od razu, bo inaczej może się zagubić. Później można pracować tygodniami, ciągle jednak mając w pamięci pierwotną ideę. Jedność wizji jest dla obrazu najważniejsza.

Czy na sposób pana myślenia plastycznego, myślenia kolorem, miały wpływ studia pod kierunkiem Jana Cybisa?

Widocznie taki profesor był mi potrzebny, w instynktowny sposób dobrze wybrałem pracownię. Me korzenie mojej fascynacji kolorem tkwią pewnie w dzieciństwie. Były w nim barwy sztuki ludowej, jaskrawe, symboliczne. Pamiętam palmy świąteczne ze sztucznych kwiatów, kościelne bukiety z krepiny, kolorowe Zielone Świąta. Był to kolor tani, narzucający się, przesadny, lapidarny; został mi w postaci obrazów. Zachował się też utrwalony wówczas sposób widzenia świata. Gdyby jeszcze można było posługiwać się nim nieomylnie, jak w dzieciństwie... Niestety, potem człowiek ma prawo wyboru i nie zawsze wybiera właściwie.

Mówi się, że jest pan twórczym kontynuatorem szkoły polskiego koloryzmu...

Nigdy nie było to moim zamiarem. Tylko obłąkańcy tworzą szkoły. Albo też szkoła powstaje, gdy słabsi ciągną za mocniejszym. W wypadku koloryzmu – kto malował barwnie, był do niego zaliczany. Irytowało to prawdziwych kolorystów, bo wrzucano im w ten worek zbyt wielu 'knociarzy'. Może dlatego tak bardzo krytykowano później cały ruch.

Zbigniew Herbert napisał kiedyś, że potrafił pan uczynić z tradycji narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego.

Tylko prymitywny malarz może nie zauważać tradycji. Profesjonalista musi widzieć nie tylko to, co się dzieje wokół niego, ale i to, co było dawniej. Istotne jest, żeby po przepuszczeniu tego przez maszynkę umysłu robił swoje.

Panu przypisuje się wpływ van Gogha i Moneta.

Van Gogh nigdy nie był moją wielką miłością. Moneta niegdyś lubilem, ale nie tak jak Renoira. Nie odżegnuję się jednak od nich. Mieć takich przodków to żaden wstyd.

Do tego dochodzą parantele z taszczem i action painting.

Istotnie, w latach 1955-1958 te kierunki pomogły mi uwolnić się od malarstwa figuratywnego.

Artysta nie jest zatem oderwany ani od tradycji, ani od życia.

Jednakże w tworzeniu pozostaje niebywale samotny. Sam musi decydować o wszystkim, za wszystko brać odpowiedzialność. Żadne rady nie pomogą.

Zawód malarza jest więc niebywale trudny...

Czasami pracuję osiemnaście godzin na dobę. Gdyby to była tylko praca – nie podjąłbym aż tak wielkiego wysiłku, jestem leniwy. Tworzenie to fascynacja tym, co się robi, to radość, ciekawość, co z tego wyniknie. Konieczność i potrzeba. Nic innego nie jest w stanie wypełnić mi życia tak przyjemnie. Mimo wszelkich udręk. Bo nigdy w procesie tworzenia nie jest tak, że 'pan śpi, a las rośnie'.

Sztuka jest więc dla pana przyjemnością, a nie posłannictwem?

Nigdy mi do głowy nie przyszło uszczęśliwianie ludzkości! Ze wszystkich sztuk malarstwo pozostaje najbardziej odległe od wszelkiej agitacji. Nawet obrazy batalistyczne nie spowodują, że lud wyjdzie z kłonicą na wroga. Malarstwo jest sztuką pokojową. Emocje tłumu bardziej rozbudzają film, muzyka...

Wydaje się, że pan lubi muzykę. Dźwięczy ona w pana obrazach.

Jako dziecko miałem ponoć słuch absolutny i pragnąłem grać na jakimś instrumencie. Nie było jednak takiej możliwości, później zaś zająłem się malowaniem. Uznaję za naturalną prawidłowość, że wielu muzyków inspiruje malarzy i odwrotnie. Taka sama wymiana wartości istnieje pomiędzy malarstwem a poezją. Można znaleźć powinowactwa pomiędzy różnymi gałęziami sztuki. Artysta jest tylko bardziej wrażliwy na jedną z tych dziedzin. A zatem jest uwrażliwiony na sztukę w ogóle? Jestem o tym przekonany.

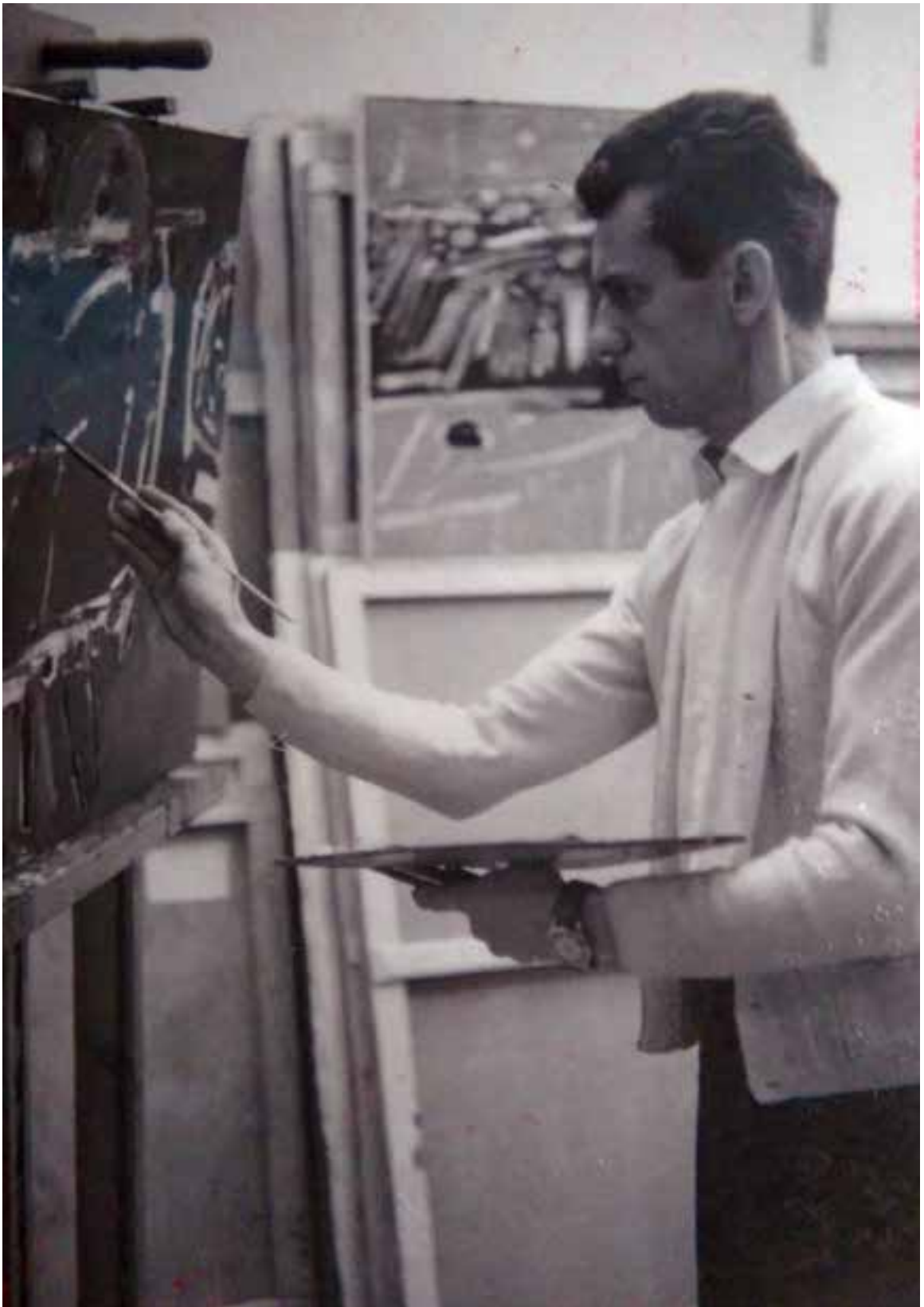
Czy dlatego nie wystarcza panu jeden sposób wypowiedzi?

Uprawiał pan oprócz malarstwa grafikę, karykaturę, tkactwo...

Gobelin to sposób wyrażania się za pomocą innej techniki. Pracę nad nim traktuję tak samo jak malarstwo. Malowanie jest jednak zajęciem bardzo nerwowym, tkanie zaś uspokaja. Jaki będzie końcowy efekt obrazu – trudno przewidzieć. W gobelinie wiadomo wszystko od początku, choć nie robię projektu i kolor ustalam w trakcie pracy. Tkam sam. Może i dlatego gobelin to wytchnienie.

Panie profesorze, czy krytyka ma wpływ na to, co robi artysta?

Na artystów prawdziwych nie ma żadnego wpływu. Ale może mieć wpływ na odbiorców, przygotowując ich do rozumienia dzieła sztuki".



Tadeusz Dominik w swojej pracowni, druga poł. lat 50. Fot. Kazimierz Karpuszek

2

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 2009

olej/plótno, 73 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2009 | OL. PŁ., 73 x 100 | PEJZAŻ'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

W ostatniej dekadzie twórczej aktywności Tadeusz Dominik odszedł nieco od ekspresyjnej manieri na rzecz bardziej graficznego operowania formą i kolorem. Kształty wypełnione nierelatywnymi, żywymi barwami oddziałując na siebie dużymi płaszczyznami, zaczerpnięte z natury formy poddane zostają geometryzacji. Ekspresja malarskiego gestu znika na rzecz dynamiki wydobywanej z kolorystycznych kontrastów i nawarstwienia elementów. Niewątpliwie takie zabiegi formalne związane były z rozwijającym równoległe przez artystę zainteresowaniem grafiką komputerową. Wypracowany styl, niezależnie od medium, którym posługiwał się Tadeusz Dominik: drzeworyt, malarstwo olejne, akwarela, tkanina, ceramika czy grafika komputerowa, pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskiej sztuce współczesnej.

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

rozwijając zainteresowanie koloryzmem. Do końca lat 50. tworzył drzeworyty. W połowie lat 50. zaczął malować obrazy abstrakcyjne, zbliżone do informel. Do lat 70. malował 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 roku 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.



3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Poranne szeptu z głębi obrazu", 2005 r.

olej/plótno, 116 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'S. Fijałkowski - Poranne szeptu z głębi obrazu 2005 131/2005'

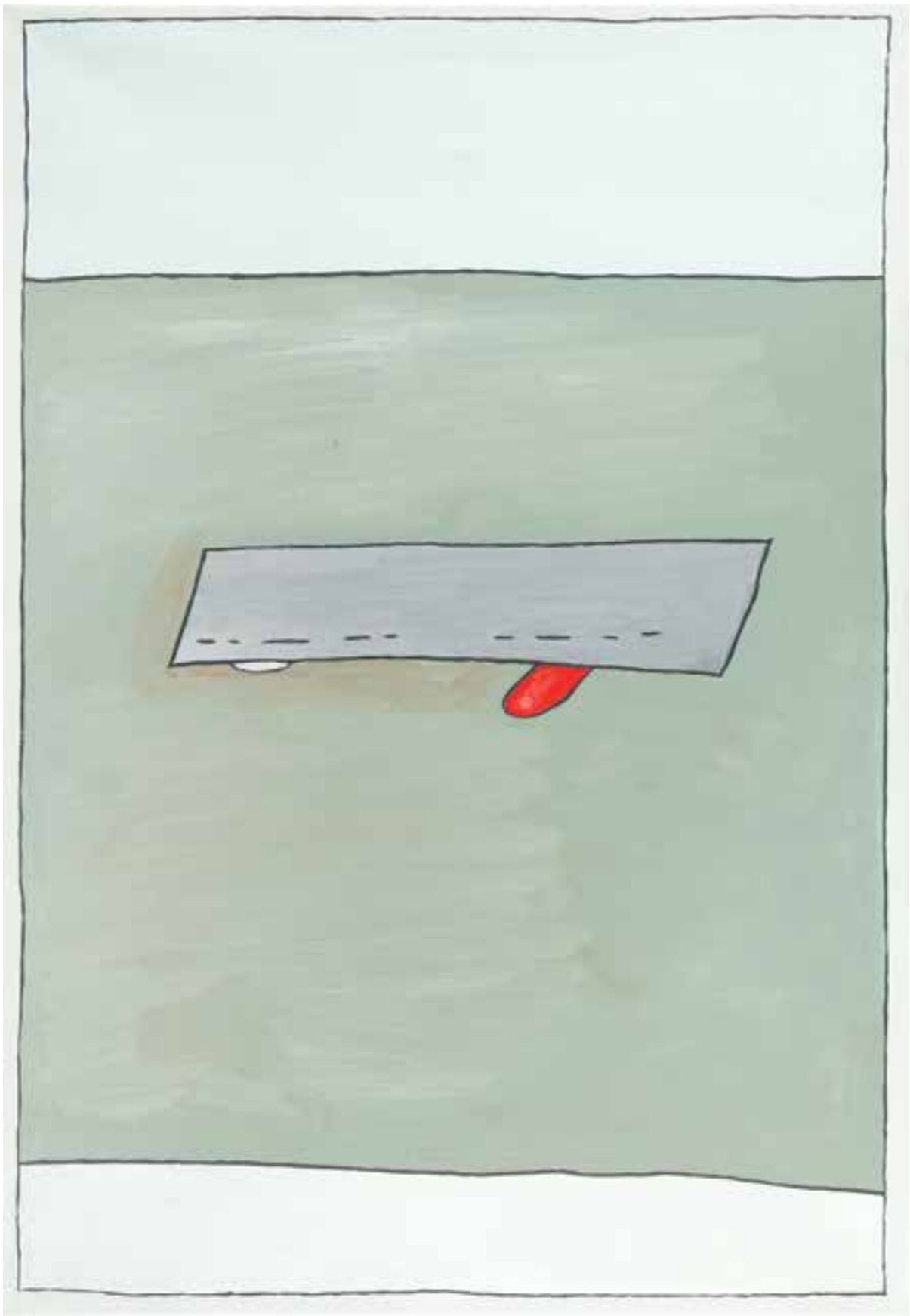
cena wywoławcza: 35 000 zł ↑

estymacja: 50 000 - 70 000

„Fijałkowski w swoich pracach nie ilustruje określonych tez filozoficznych czy światopoglądowych. Jak powiedział 30 lat temu, malarstwo jest sposobem uprawiania filozofii. Zmusza do sięgania głęboko w siebie, uwolnienia się od stereotypów i obezwładniającej doraźności otaczającego świata. Szczególnie właśnie obrazy – nieprzedstawiające, ale paradoksalnie niedające się klasyfikować jako obrazy abstrakcyjne. Budowane z form, rytmów, barw, kontrastów i walorów nie podlegają klasycznym dzisiaj już zasadom budowania z nich obrazu, zasadom tak chętnie eksponowanym przez całe pokolenia wywodzące się z impresjonizmu. W jego obrazach

każda forma, każdy kolor, każdy walor, kontrast ma swoją osobną proveniencję, jest bytem samym w sobie, zawierającym określone treści. Aby je rozszyfrować, musimy sięgać głęboko do pokładów naszej podświadomości, gdzie koło, trójkąt... a nawet kolor mają swoje zakodowane treści. Werbalizacja ich jest trudna – to tak, jak byśmy chcieli zrelejonować to, co widzimy tzw. trzecim okiem. Ale w tym też zawiera się sens uprawiania sztuki”.

JANUSZ K. GŁOWACKI, ARTYSTA JEST TYLKO TEN, KTO Z ROZWIĄZANIA POTRAFI ZROBIĆ ZAGADKĘ,
[W:] STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, KATALOG WYSTAWY W ATLASIE SZTUKI, ŁÓDŹ 2010, s. 12-13



„Należy pan do nielicznych malarzy w Polsce, którzy poważnie zajmują się także teorią malarstwa. Dlatego chciałbym, żebyśmy przy okazji rozmowy o pana twórczości i o procesie twórczym poświęcili sporo uwagi poglądom praktyków i teoretyków malarstwa, bliskich panu z różnych powodów, przede wszystkim pańskiego profesora Władysława Strzemińskiego oraz najwybitniejszych twórców światowej abstrakcji – Wasyla Kandyńskiego i Kazimierza Malewicza, których książki pan tłumaczył. Chciałbym także, abyśmy przyjrzeni się wspólnie badaniom wybitnych uczonych zajmujących się dogłębnie twórczością i kulturą ludzką – mam tu na uwadze wspomnianego kiedyś przez pana Carla Gustawa Junga, Romana Ingardena czy Władysława Stróżewskiego... Mówił pan o sobie wielokrotnie, że jest uczniem Strzemińskiego, choć także odstępca od jego zasad, czego nie można nie zauważyć, patrząc na pańskie prace. Nie są one przecież kontynuacją unizmu. Jednocześnie przyznaje pan, że wiele skorzystał z dwóch książek Kandyńskiego, pierwszego abstrakcjonisty. Jak to się stało? Jak doszedł pan do teorii Kandyńskiego?

Wasyl Kandyński był mi znany jako jeden z twórców awangardy rosyjskiej. Wiedziałem, że Kandyński przebywał w Rosji w okresie, kiedy powstawały tam nowe rewolucyjne prądy artystyczne, a przez parę lat był sowieckim ministrem kultury. Potem stamtąd wyjechał i znalazł się na powrót w Niemczech. Podczas mojej pierwszej podróży zagranicznej, w Paryżu, miałem okazję zobaczyć jego prace w różnych galeriach – i bardzo mnie one zainteresowały. Później zaciekały mnie jego książki 'Über das Geistige in der Kunst', a także 'Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente' – kupiłem je bardzo dawno, z początkiem lat pięćdziesiątych. Przeczytałem i postanowiłem je przetłumaczyć dla studentów, poczynając od starszej. Uważałem, że 'O duchowości w sztuce' to podstawowy podręcznik dla studiujących malarstwo, a ponadto ich autor jest jednym z ojców awangardowej sztuki europejskiej. Myślałem, że Kandyński musiał się jakoś znać ze Strzemińskim, być może przez Malewicza. Strzemiński miał bezpośredni kontakt z Malewiczem; spotykał się z nim w Mińsku, kiedy pracował w Witebsku. Malewicz, który mieszkał w Moskwie, zatrzymywał się tam podczas swoich podróży do Petersburga, czyli ówczesnego Leningradu. Zainteresowała mnie możliwość przetłumaczenia obu książek Kandyńskiego, a później także pracy Malewicza 'Świat bezprzedmiotowy', jako bezpośredniego źródła inspiracji Strzemińskiego, mojego profesora.

Ominął pan wszakże 'ojca artystycznego', czyli Strzemińskiego i sięgnął po 'dziadka', czyli Kandyńskiego...

Właśnie tak. Choć współpracowałem także przy wydaniu 'Teorii widzenia' Strzemińskiego. I z niego, jako ze swego 'ojca artystycznego', wzięłem bardzo dużo. Fascynował jako niesłychanie sumienny i wymagający pedagog, a jednocześnie pobudzał do myślenia, nie narzucając nikomu z nas gotowych rozwiązań. Bardzo dużo wiedział, wyróżniał się wśród profesorów naszej Szkoły w Łodzi. Kiedy Strzemiński robił korektę, ograniczał się do tego, że wskazywał palcem jakiś fragment i mówił: 'Tu, pion!', czy: 'Poziom!'. Wiedzieliśmy, o co chodzi – kontrolowałem odległości, żeby kontrasty były właściwe lub żeby nie powtarzały się elementy. Stopniowanie kontrastów stawało się budowaniem treści obrazu... Tego właśnie nauczyłem się od Strzemińskiego, a również sumiennosci w pracy artystycznej, to znaczy malowania pozbawionego jakiegokolwiek innego celu poza stworzeniem dobrego obrazu.

Takie samo podejście wyznaczał Kandyński w swojej książce 'O duchowości w sztuce'...

Tak. Nie maluje się ani na rynek, ani dla widza, ani ze względu na jakieś inne wartości, do których człowiek się kiedyś przyznawał, tylko dlatego, że jest to sposób dociekania prawdy. Strzemiński uczył: 'Po to działasz, żeby dociekać prawdy!'

Prawdy o świecie czy o sobie?

Prawdy o sensie świata i o sensie własnego życia... Strzemiński oficjalnie nigdy nie przyznawał się do tego, że w obrazie jest cokolwiek innego, poza tym co dosłownie widać, to znaczy poza jego formą. Tymczasem mnie się wydawało – i na tym polega moje odstępstwo – że w obrazie obecne są nie tylko napięcia i forma, ale że to, co się robi, i to, jak się robi, ma swoje znaczenie symboliczne. A także, że malowanie jest działalnością symboliczną, a przez to jest nieco zbliżone do działalności sakralnej.

Czy sądzi pan, że tego rodzaju symboliczne działanie jest artystycznym sposobem osiągania prawdy?

Jest jednym ze sposobów jej osiągania, to znaczy, że nie można pominąć tego, że obraz posiada pewne znaczenia... A znaczenia są w nim zawarte również w postaci symboli.

Czy do specyfiki poznania malarskiego należy korzystanie z symboli? Oczywiście, wiadomo, że celem malarza nie jest poznawanie prawdy w taki sposób, jak to robi uczyony...

Oczywiście. Malarstwo nie operuje językiem dyskursywnym, tylko językiem pewnej naoczności.

A dzięki właściwie przeprowadzonym działaniom malarskim pojawiają się niedyskursywnie ukształtowane treści?

Tak jest. Wiele lat później zainteresowałem się fenomenologią, w szczególności pracami Romana Ingardena i jego uczniów. Ingarden zrobił na mnie bardzo duże wrażenie, gdyż sprecyzował ontologię obrazu. Wyraz 'obraz' jest wieloznaczny, najczęściej w rozmowach o sztuce i w artykułach o niej nie jest zdefiniowany. Tymczasem Ingarden powiada, że należy odróżnić obraz od malunku. Malunek jest przedmiotem fizycznym i fundamentem bytowym obrazu, który jest bytem intencjonalnym. I istnieje tak długo, jak długo go przeżywamy. (...)

Chciałbym zacząć od refleksji nad poglądami Kandyńskiego: przy końcu książki 'O duchowości w sztuce' mówi on o kilku rodzajach konieczności wewnętrznej, które spajają się w jedno i tworzą piękno. To konieczność koloru, formy i przedmiotu.

Nie znaczy to, że wszystkie trzy warunki muszą być spełnione. Można zrobić obraz bez koloru lub bez przedmiotu. Jeżeli formę rozumiemy szeroko jako zespół napięć w obrazie, to bez niej obrazu zrobić nie można... Chyba, że mamy na celu jakiś obraz niezorganizowany, bezsensowny. Jeżeli obraz ma sens, musi posiadać formę. Strzemiński mówił o jedności formy i warunków naturalnych, czyli – w gruncie rzeczy – o malunku, którego chyba nie odróżniał od obrazu. Głosił to z zamysłem podniesienia rangi nowej sztuki, gdyż działał w warunkach, kiedy panoszyła się sztuka narodowa, ludowa, ilustracyjna, czy historyczna, której wzorem był Matejko, a treści obrazu czytano poprzez wydarzenia lub przedstawiane osoby. Dlatego chciał się od tego wszystkiego odciąć, żeby obraz oznaczał tylko to, czym jest. A według niego, obraz jest zespołem barw, jest tym, co widać naocznie... Więc obraz nie podlega interpretacji wychodzącej poza samo widzenie. Dla Strzemińskiego obraz nic nie znaczy. Obraz po prostu jest...

Nie było takich postulatów ani w tekstach Wasyla Kandyńskiego, ani Kazimierza Malewicza...

Dlatego że Malewicz, niezależnie od Kandyńskiego, od razu powiązał abstrakcyjne formy ze znaczeniem duchowym. Strzemiński zadecydował inaczej, choć musiał o tym wiedzieć – był przecież zorientowany w postulatach awangardy. Grupa polskich modernistów skupionych wokół Strzemińskiego i wydawanej przez nich 'Formy' miała bardzo żywe kontakty zarówno z Francją, jak też z Holandią. Znane i czytane były w Polsce pisma Pieta Mondriana i Paula Klee – myślę, że tutaj bardzo dużo zrobił Jan Brzękowski, który mieszkał w Paryżu, będąc zarazem członkiem grupy 'a.r.'



Stanisław Fijałkowski (po lewej) i Leszek Rózga, lata 70. XX w.

Istnieje opinia, że rozważania teoretyczne Kandyńskiego odnoszą się przede wszystkim do jego własnych obrazów, tego, co sam robił – i nie jest to podstawowy i najlepszy opis języka malarstwa...

Jest wprost przeciwnie... W tekstach Kandyńskiego określone są zasady malarstwa widzianego jako działalność duchowa, co jest wyraźniejsze w 'Über das Geistige in der Kunst', ale obecne także w książce drugiej. Trudno mi w tej chwili powiedzieć, czy w jego pracach jest zawarty najlepszy opis języka malarskiego, bo interesujące traktaty malarskie pisano od dawna, choć odnosiły się głównie do technologii. Co prawda, nie tylko do niej, także do symboliki i zasad kształcenia, na przykład w średniowiecznym traktacie mnich Teofil radził uczniowi, by odsunąć kobietę, jak ma coś delikatnego namalować, bo wprawia to rękę w drżenie, lepiej więc zapomnieć o niej na jakiś czas, wtedy można się skupić i poprowadzić równą kreskę... Jednak na pewno Kandyński jest jednym z najlepszych teoretyków malarstwa, a w XX wieku pojawił się jako pierwszy. Sztuka współczesna, w szczególności abstrakcyjna, nie ma lepszego skodyfikowania niż to, które zostało zawarte w traktacie 'Punkt und Linie zu Fläche' – dzięki rozpatrywaniu napięć wewnątrz formy, poczynając od najprostszych oraz napięć na samej powierzchni obrazu. Podkreślam, że jest to głównie rozpatrywanie napięć, a nie znaczeń, w tym także symbolicznych. Góra, dół, lewa strona, prawa strona obrazu mają swoje niezwykłe właściwości.

Wszystko to jest poddane antropomorfizacji, ustalone ze względu na człowieka, na przykład podziały obrazu czy znaczenia kierunków: wyznaczana pionową linią droga wznwyż czy linia horyzontalna, budująca pejzaż...

Oczywiście, pion to także komunikacja między niebem a ziemią...

(...) Julian Przyboś usuwał 'ja liryczne' wprowadzając postulat obiektywizacji poezji... Ale czy można w tej perspektywie odbierać obrazy Kandyńskiego? Zazwyczaj są one bardzo dynamiczne – we wszystkich okresach, co dobrze widać w monachijskim Lenbachhaus, eksponującym jego drogę do abstrakcji, począwszy od wczesnych prac...

Kandyński był w dużym stopniu ekspresjonistą. Powiedziałbym, że to, co robił, jest abstrakcją ekspresjonistyczną. Znacznie spokojniejszy jest Paul Klee...

W pracach Paula Klee abstrakcja wtapia się w ślady przedmiotów i otaczającej je rzeczywistości, rzadko dominuje na pierwszym planie...

To abstrakcja wtopiona w rzeczywisty czas. Klee w swoich tekstach bardzo ciekawie formułował problemy malarskie. Nosilem się nawet z zamiarem przetłumaczenia jednej z jego książek. Mam nawet taką jego grubą 'biblię', zatytułowaną 'Das bildnerische Denken'. (...)

Czyli, według Paula Klee, malarz jest twórcą symboli?

Naturalnie. Ale Kandyński też to przyznaje... Nie pamiętam w tej chwili, czy napisał o tym wprost, ale wynika to z tego, co mówi w ogóle. Obraz jest dla niego formą symboliczną, jak dla Ernsta Cassirera, i powstaje jako skutek symbolicznej działalności malarskiej.

Najbardziej widać to bodaj w twórczości Malewicza. 'Czarny kwadrat' odwoływał się do ikony – i jednocześnie stawał się symbolem, jakim już wcześniej był krzyż. Podbudowywała to także jego teoria energii, która wiązała się z czernią w perspektywie kosmicznej...

Ma pan rację. Myśląc jednak o Klee i jego symbolach, miałem także na względzie jego odwoływanie się do pewnych archetypów. Koło nie jest wyłącznie uproszczonym obrazem słońca, ale również kosmosem, całością – i to w symbolikach wielu kultur, na przykład mandala, która jest wpisaniem koła w kwadrat. Klee bardzo dużo mówił o archetypowych znaczeniach form malarskich – tematem jego refleksji było koło, trójkąt, kwadrat, linia, płaszczyzna... Rozważał je też Kandyński, ale głównie rozpatrywał same napięcia wewnątrz formy, a Klee mówił o ich symbolicznych znaczeniach.

Choć, jak sobie przypominam, Kandyński także wspominał o symbolicznych znaczeniach kolorów powiązanych z formami figur geometrycznych. Pisał, że jeżeli użyje się niewłaściwego koloru do jakiejś figury i zgubi się wskutek tego harmonię, wcale nie musi prowadzić to do błędu, a nawet otwiera jakąś nową drogę. Mógł w tym przypadku myśleć właśnie o malarskim tworzeniu symbolicznych form...

Oczywiście, mógł tak wtedy myśleć".

4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Autostrada LI", 1978 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'S. Fijałkowski - LI Autostrada 7/78'
na odwrociu papierowa nalepka transportowa i nalepka aukcyjna z opisem pracy

cena wywoławcza: 65 000 zł †

estymacja: 80 000 - 95 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Agra Art, 21.11.2004

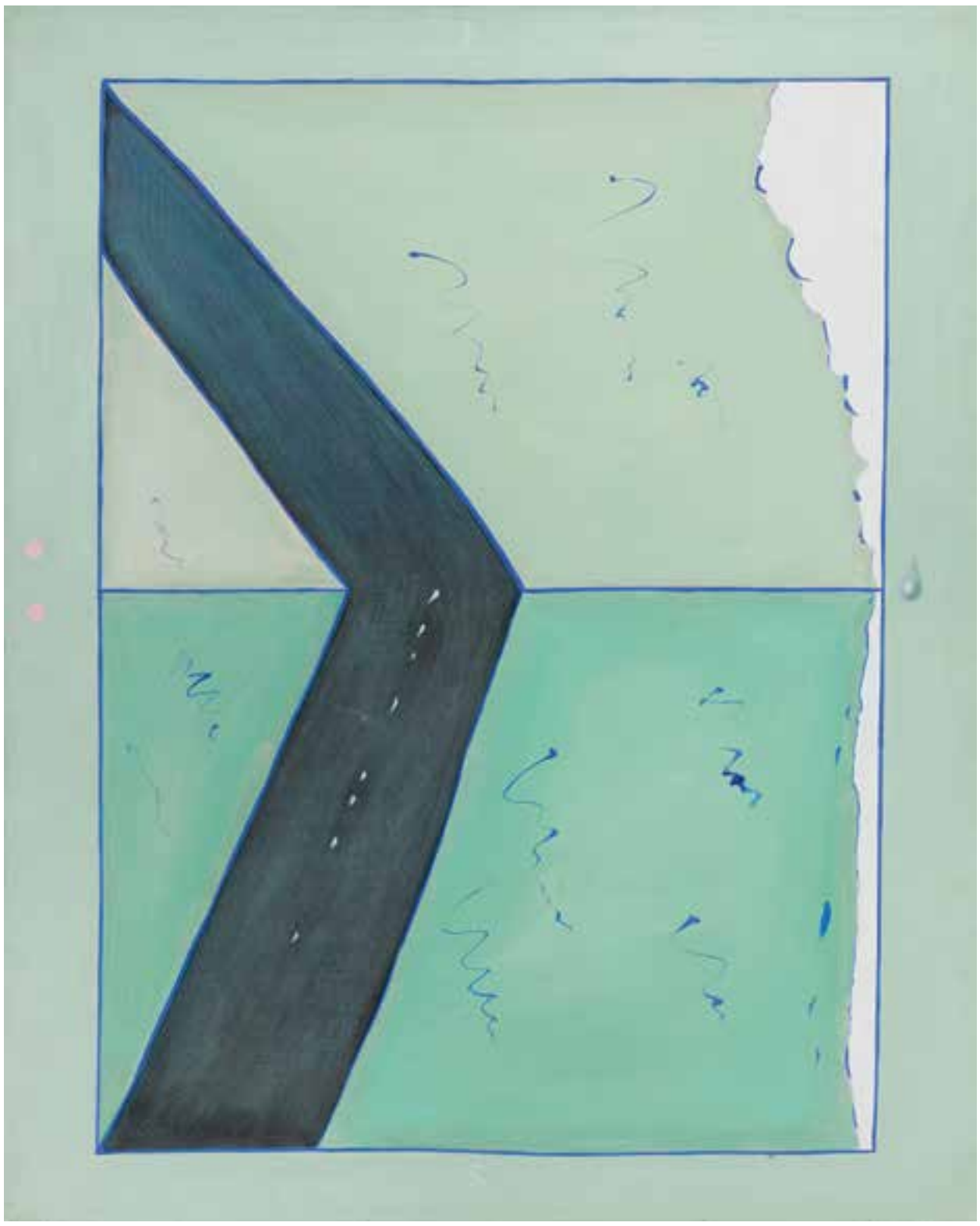
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Symbole są sposobem uruchomienia w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną (...).”

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

„Autostrady” to cykl kompozycji abstrakcyjnych, realizowany przez Fijałkowskiego od wczesnych lat 70. Zrealizował ich już ponad setkę, a każda z prac odwołuje się do toposu obecnego od wieków w historii sztuki, czyli drabiny Jakubowej. Jak pisał Ignacy Oboz, „Drabina Jakubowa jest dla Fijałkowskiego symbolem zakorzenionym zarówno w świadomości człowieka wywodzącego się z kręgu judeochrześcijańskiej kultury, jak i symbolem aktywnym w podświadomości każdego innego człowieka. Można go odbierać jako symbol konkretnego zdarzenia, jakim był sen biblijnego Jakuba,

lub szukać w nim innych możliwości, których według Fijałkowskiego jest nieskończenie wiele. Ów motyw, przedstawiony na obrazie jako oś pionowa, zmierzająca w określonym kierunku, może być np. symbolem drogi duchowej ku transcendencji lub symbolem komunikacji nieba z ziemią. Określone wartości symboliczne możemy dostrzec, dokładnie analizując formę obrazu. Kolorystyka poszczególnych motywów, kierunki linii oraz skala płaszczyzn barwnych w stosunku do rozmiaru obrazu mogą sugerować treść umieszczoną w obrazie” (Ignacy Oboz, „Autostrady” Stanisława Fijałkowskiego, „ARTykuły”, nr 7, s. 68-70).



5

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 10", 1972 r.

olej/plótno, 127 x 127 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 10 1972 | 50 x 50' '

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa z Muzeum Narodowego w Poznaniu

cena wywoławcza: 300 000 zł ↑

estymacja: 450 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- w latach 2012-16 obraz znajdował się na ekspozycji Muzeum Narodowego w Poznaniu

- „WYBÓR. Tadeusz Brzozowski, Wojciech Fangor, Jan Tarasin, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Leon Tarasewicz”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 12.08-10.10.2010

LITERATURA:

- WYBÓR. Tadeusz Brzozowski, Wojciech Fangor, Jan Tarasin, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Leon Tarasewicz, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2010, s. 27 (il.)

„Przez wprowadzenie elementów plastycznych w układ przestrzenny i przez umożliwienie odbiorcy wzięcia udziału w tym układzie powstaje powiązanie, którego odbiorca jest częścią (...). Interesuje mnie stwarzanie wzoru, tak jak swego rodzaju wzorem był obraz (...). Malarstwo, które mnie interesuje, nie może być oddzielone od przestrzeni, która je otacza, od rzeczy, które je otaczają, od osoby, która w tych stosunkach bierze udział. Obraz, o którym myślę, powinien być niesamodzielny, głodny. Może istnieć jako jeden z elementów zespołu. Dopiero w życiu tego zespołu może manifestować się sztuka”.

WOJCIECH FANGOR W ROZMOWIE Z BARBARĄ MAJEWSKĄ, „PRZEGLĄD KULTURALNY”, NR 1, 1959, s. 10





Wojciech Fangor w swojej pracowni.
Summit, 1988, fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA

„Tworzenie obrazów czy kompozycji przestrzennych jest moją pracą, jest świadomą dyscypliną. Ale moja działalność artystyczna nie kończy się automatycznie na prostokącie płótna czy grupie struktur specjalnie w tym celu zrobionych. Działanie moje rozciąga się na otoczenie, na miejsce, w którym żyję i pracuję. Przeróbka piwnicy w Soho czy wiejskiej posiadłości w Summit jest codziennym procesem modelowania i dostosowywania przestrzeni, jej nastroju, obiektów codziennego życia – do własnej osobowości i wrażliwości. Takie transformowanie otoczenia jest działaniem artystycznym i po pewnym czasie, po doprowadzeniu do pełni wyrazowania, krótko mówiąc po skończeniu dzieła następuje konieczność oderwania, opuszczenia danego miejsca. Pojawia się konieczność zmiany, znalezienia nowego tworzywa do nowego życia i nowej transformacji”.

WOJCIECH FANGOR (WOJCIECH FANGOR O SOBIE,
MASZYNOPIS Z ARCHIWUM MONOGRAFICZNEJ WYSTAWY ARTYSTY W WARSZAWSKIEJ ZACHĘCIE, 1990)

Początek lat 70. to czas, kiedy pozycja Wojciecha Fangora na arenie światowej sztuki była już właściwie ugruntowana. Artysta miał wówczas za sobą dwie bardzo istotne zbiorowe wystawy w nowojorskim MoMA – „15 Polish Painters” w 1961 r., na której po raz pierwszy płótna artysty zaprezentowane zostały amerykańskiej publiczności, oraz późniejszą o cztery lata op-artową „The Responsive Eye”, której kurator William Seiz spotkał się z płótnami artysty w Paryżu. Ukoronowaniem tego triumfalnego pochodu przez nowojorskie świątynie sztuki współczesnej artysty była indywidualna wystawa w Muzeum Guggenheima w 1970 roku. Tuż po sukcesie wystawy Fangor, uciekając od nowojorskiego zgiełku, zakupił i odremontował stary dom farmerski w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork. Tam też powstała prezentowana przez nas praca.

Sukces miał w tym przypadku również przełożenie komercyjne, artysta reprezentowany jest w tym czasie przez nowojorską galerię Chalette, która na swoją ugruntowaną pozycję na amerykańskim rynku zapracowała, sprzedając między innymi prace Jeana Arpa, Marca Chagalla czy Pabla Picassa. Prowadzona przez Madelaine i Artura Lejwów (francuską żydówkę i biochemika polskiego pochodzenia) galeria poza Fangorem reprezentowała również Jana Lebensteina. Sprzedając ich obrazy najbardziej liczącym się amerykańskim kolekcjonerom, przyczynili się do popularyzacji polskiej awangardy i finansowo umożliwili artystom życie i pracę za granicą. W połowie lat 70. Fangor zamyka etap swojej twórczości, który przyniósł mu największe uznanie. Iluzyjne obrazy bezkrawędziowe zastępuje na powrót malarstwo figuratywne, które porzucił u schyłku lat 50. Powstają serie obrazów „międzytwarzowych” i „televizyjnych”. Artysta chętnie korzysta również z techniki kolażu, która odzwierciedla fascynację Fangora kulturą masową i jego teorię dwoistości percepcji. „W trakcie oglądania świata zewnętrznego powstają we mnie dwa

nakładające się obrazy. Jeden zbudowany z bloków rozumowych, drugi z demonów emocji, jeden uformowany przez kulturę, drugi atawistyczny i naturalny. Są to potężne przeciwstawne siły. Kontrasty są podstawą percepcji rzeczywistości, są one też budulcem dzieł artystycznych. (...) Po przyjeździe do Stanów znalazłem się w świecie, który oparty jest w coraz większym stopniu na komunikacji elektronicznej. Telewizja, która jest namiastką bezpośrednich kontaktów międzyludzkich, stała się wspaniałym polem gry pomiędzy naturalnymi efektami elektro-optycznymi a kulturowo-mitycznym strumieniem, który się z niej wylewa. Tak powstała seria obrazów opartych na przekazie telewizyjnym”. (Wojciech Fangor, tamże) Przestrzenie iluzyjne zastąpione zostały więc przez przestrzenie psychiczne, artysta nie stracił bynajmniej również zainteresowania efektami optycznymi. W owych seriach łatwo daje się odnaleźć estetykę i analogie do twórczości graficznej Fangora, która w latach 50. stanowiła istotną formę jego wypowiedzi artystycznej.

Od 1989 roku Fangor mieszkał w Santa Fe w stanie Nowy Meksyk, gdzie powstały cykle „Poczet królów polskich” (1990), „Wódzowie Indian” (1990) i „Krzesał”. W 1999 roku, po ponad 30 latach w Stanach Zjednoczonych, Fangor powrócił do Polski. Jednak, jak wspomniała Anda Rottenberg w audycji „Andymateria”, artysta próbował wrócić już dużo wcześniej. Podobnie jak inni artyści powracający z emigracji po 1989 roku sądził, że Polska przyjmie go z otwartymi ramionami. W 1990 roku przyjechał do kraju z obrazami, które chciał podarować, lecz spotkał się z odmową. Rok później udało się zorganizować jego wystawę w Zachęcie, na stałe przeprowadził się jednak dopiero osiem lat później. Aby zaczęło wracać zainteresowanie op-artem, potrzeba było jednak jeszcze dekady. I właśnie wówczas Wojciech Fangor został w Polsce doceniony.

6

OLEG TSELKOV (ur. 1934)

"Portret", 2005 r.

olej/plótno, 200 x 170 cm

sygnowany p.d.: 'O.Tselkov'

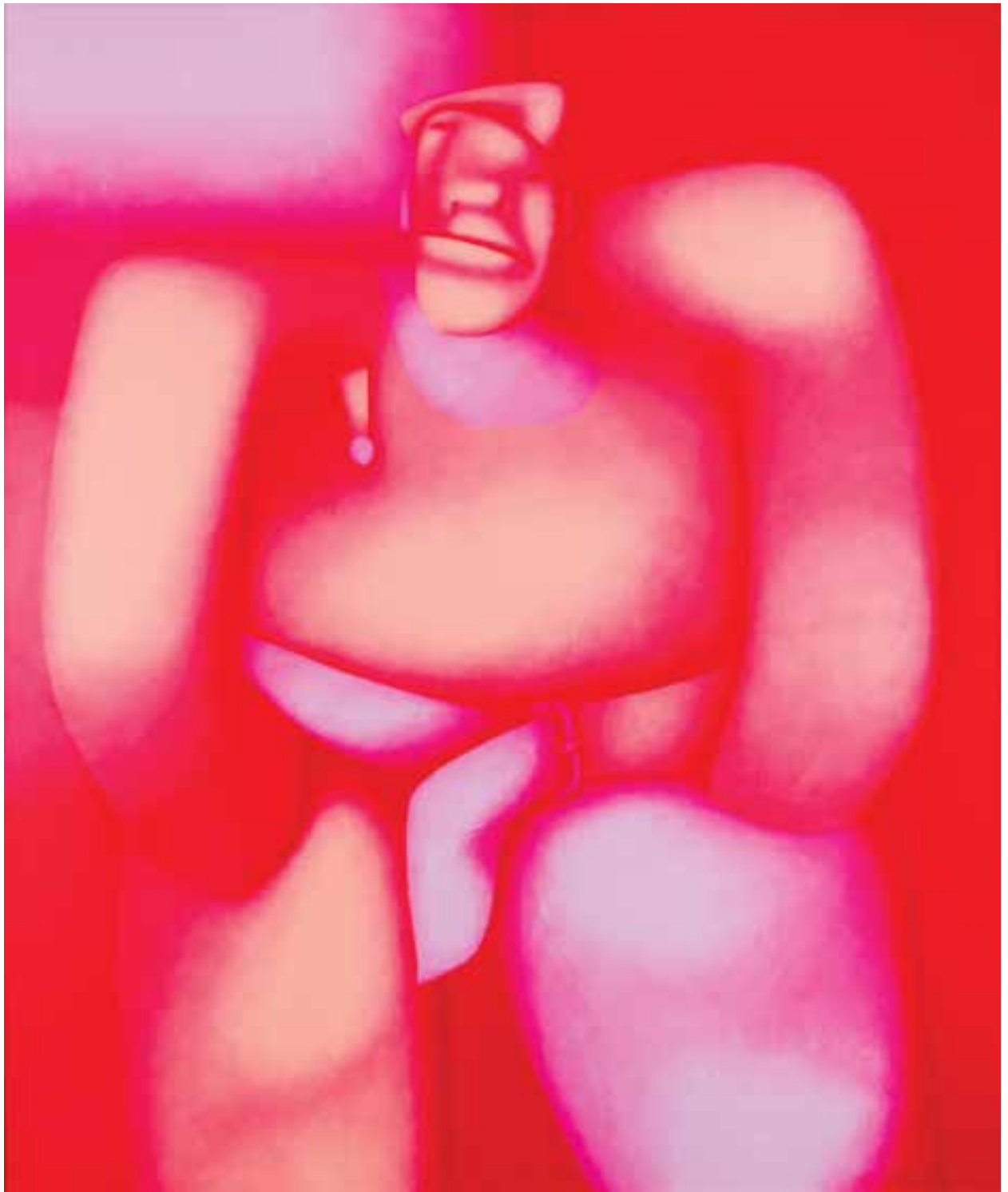
opisany na odwrociu cyrylicą: 'Oleg Tselkov 2005 Portret 200 x 170'

cena wywoławcza: 340 000 zł ↑

estymacja: 400 000 - 600 000

„Oleg Tselkov jest twórcą zadziwiającego koktajlu XXI wieku. To wybuchowa mieszanka koloryzowania Rembrandta i wspaniałego ciała Rubensa, pomnożona przez rosyjską ekstrawagancję i potęgę barbarzyńskiego ducha”.

MICHAŁ SHEMYAKIN





Oleg Tselkov

„...Po dziesięciu latach ciężkiej i bezowocnej pracy, w 1960 roku wykonałem moje pierwsze znaczące dzieło, po raz pierwszy malując coś naprawdę własnego – obraz z dwoma twarzami, PORTRET. Ta praca rozpoczyna moją artystyczną drogę rozwoju. Przypadkowo, po raz pierwszy, ja – byłem pierwszym, który to zrobił – obnażyłem ‘twarz z twarzą’, na obraz i podobieństwo, ‘a więc TWARZ’. Byłem zadziwiony. Jakbym stworzył portret, ale nie jest to portret konkretnej osoby, ale raczej uniwersalny portret wielu twarzy w jednym ujęciu, jeden okrutnie znajomy wizerunek. Nie postawiłem przed sobą zadania żadnej demaskacji i to, co ujrzałem nie było ‘złe’ ani ‘dobre’, to było coś ponadto. To było bardziej znajome, bardziej realne. I ta twarz, a raczej te dwie twarze były nadrukowane nam miliony lat wcześniej, odkąd gatunek ludzki zaczął żyć w dalekiej przeszłości. I znajdowały się jednocześnie od wielu lat – w nieprzeniknionej przyszłości. Od razu – od razu! – zdałem sobie sprawę, że pokazano mi drogę. Wszystkie środki artystyczne – formy wyłoniły się od razu – zbyt prosto – prymitywny rysunek, widmowy, ‘wieczny’, płonący kolor – oczywiście gładki – kontrastujące odcienie – i najważniejsze – model jako reguła. Wszystko, co nieskrępowane, improwizowane, niepotrzebne, było wykluczone; żadnych ‘rzeczy genialnych’; żadnych ‘inspiracji’; żadnych ‘eksplozji’; żadnych spektakularnych pociągnięć pędzla. Całkowita anonimowość. Gładkość anonimowego rzemieślnika...

Od 40 lat, dzień za dniem, maluję swoje niezliczone płótna, jedno po drugim. Z czasem coś się w nich zmienia, wkradają się dąsy światła lub pogrążają się w ciemności... Lecz zawsze – zawsze! – powtarzają się te twarze, te PORTRETY TWARZY”.

OLEG TSELKOV

W obrazach Tselkova nie ma satyry, nie mówią już o satyrze społecznej. Nie odnoszą się do miejsca ani do czasu, w którym zostały stworzone i w którym egzystują. Płótna te zdają się należeć

do innego wymiaru. Inny wybitny, rosyjski artysta – Erik Bulatov – napisał o nich, że bardziej aniżeli o zewnętrznych aspektach rzeczywistości opowiadają one o fizjologii. Pochodzą z ciemnych i grzesznych źródeł przyczajonych w ludzkiej duszy. W poszukiwaniu analogii bardziej aniżeli do tradycji malarstwa zwrócić można się w kierunku literatury – bohaterowie Tselkova są jak Dr Jekyll i Mr Hyde z prozy Roberta Louisa Stevensona. Ewokują to, co kryje się w świadomości lub nawet głębiej – podświadomości, i to, co się stamtąd wylania, nie okazuje się ani piękne, ani genialne, zazwyczaj bowiem są to uczucia nienawistne i złe. „Artysta daje upust potworom drzemiącym w jego duszy, nadając kształt i wizerunek tym zjawom, pozbywa się ich, odkupując siebie. Rzeczywiście, obrazy te mogą być oferowane widzowi jako środek leczniczy. Lekarstwo, które jest dobre dla autora, powinno być również zbawienne dla jego publiczności” (Erik Bulatov).

Oleg Tselkov jest artystą niezwykle cenionym za swój nonkonformizm i charakterystyczny, od lat rozwijany styl. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w prywatnym mieszkaniu francuskiego artysty i pisarza rosyjskiego pochodzenia – Vladimira Slepjana – w 1956 roku. W 1958 Tselkov ukończył studia w Rosyjskim Państwowym Instytucie Sztuk Scenicznych w Sankt Petersburgu, jego nauczycielem był scenograf i dyrektor tamtejszego teatru – Nikolaj Akimov. W latach 1960-70 atelier Tselkova w Moskwie odwiedziło wiele sław, w tym między innymi Arthur Miller, David Alfaro Siqueiros, Anna Akhmatova, Joseph Brodsky, Yevgeny Yevtushenko czy Pablo Neruda. Pierwsza wystawa artysty w placówce państwowej miała miejsce w 1966 w Instytucie Kurchatova, jednak po interwencji KGB ekspozycja została po dwóch dniach zdemontowana ze względu na to, że uznano pokaz za „ideologicznie nie do przyjęcia”. W 1977 roku Tselkov przeniósł się do Paryża, jakiś czas później zakupił farmę 300 kilometrów od stolicy, w rejonie Szampanii, do dziś mieszka tam i pracuje w swoim atelier.



7

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927 - 1957)

Dziewczynka z misiem, około 1946 r.

olej/plótno, 52 x 43 cm

cena wywoławcza: 90 000 zł †

estymacja: 110 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście (u Teresy Wróblewskiej w 1989)
- zakup bezpośrednio od Teresy Wróblewskiej, żony artysty
- kolekcja Marii i Józefa Grabskich, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Andrzej Wróblewski 1927-1957, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26.01-31.03.1996

LITERATURA:

- Andrzej Wróblewski, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1998, poz. kat. 4, s. 44 (il.)
- Bogusław Deptuła, Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa, „Tygodnik Powszechny”, nr 8, 26.02.1996
- Andrzej Wróblewski nieznan, [red.] Jan Michalski, Marta Tarabuła, Kraków 1993, s. 248 (il.), s. 393
- Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego konserwowanych przez Małgorzatę Schuster-Gawłowską w 1989 roku
- Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Pałac Sztuki, Kraków 1958, Spis prac niewystawionych, poz. 2, s. 53





Pieta, szkic do Dziewczynki z misiem, akwarela/papier, 29,5 x 25 cm
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego

Prezentowana praca jest jedną z wcześniejszych znanych kompozycji Andrzeja Wróblewskiego – powstała tuż po zakończeniu II wojny światowej, najprawdopodobniej w 1946 roku. Wróblewski studiował wówczas na Wydziale Malarstwa i Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, Zbigniewa Pronaszki, Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jerzego Fedkowicza oraz historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Praca pochodzi z okresu studiów artysty, jest unikalnym dokumentem przebiegu edukacji artystycznej twórcy.

Malarz przygotowywał się do jej realizacji, tworząc dwa studia – jedno akwarelowe drugie tuszem – obydwie znajdowały się dawniej w kolekcji spadkobierców artysty. Pierwszy z nich przedstawia jedynie samą głowę portretowanej dziewczynki, w ujęciu en trois quart, z delikatnym modelunkiem światłocieniowym na twarzy. Kolejny z nich, zatytułowany „Pieta”, jest syntetyczną, konturową, nieco kubizującą kompozycją, realizowaną za pomocą zdecydowanych pociągnięć pędzla. Podpis szkicu nawiązuje do znanego z historii sztuki motywu ikonograficznego, przedstawiającego rozpaczającą Matkę



Portret dziewczynki, studium do Dziewczynki z misiem, akwabela/papier, 29,5 x 25 cm
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego

Boską z martwym Chrystusem na kolanach. „Dziewczynka z misiem” stanowi więc swoistą modyfikację popularnego tematu religijnego i aluzyjne przedstawienie go w intymnej, domowej scenie. Kompozycja zbudowana jest z krótkich, impastowych pociągnięć pędzla, artysta zastosował również impresjonistyczny modelunek i rozedrgane, wibrujące światło. Sposób kształtowania postaci i tła w obrazie bezpośrednio nawiązuje do akademickiej tradycji postimpresjonizmu, zapoczątkowanej przez malarzy z grupy kapistów, zrzeszonych w tzw. Komitecie Paryskim.

Andrzej Wróblewski w latach 1950-54 pełnił funkcję asystenta w krakowskiej ASP w pracowniach m.in. prof. Radnickiego i prof. Rudzkiej-Cybisowej. Zmarł 23 marca 1957 na samotnej wycieczce w Tatrach. W swoich pracach, posługując się oryginalnym, fascynującym językiem malarskim, w sposób niezwykle sugestywny wypowiedział tragiczne doświadczenia pokolenia dorastającego w okresie wojny i wkraczającego w dojrzałość w czasach stalinowskich. Uważany za prekursora nowej figuracji, współczesnego realizmu, także nowej ekspresji, należy do największych polskich malarzy XX w.



Wystawa "Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948-1949, 1956-1957"
w Muzeum Narodowym – Centrum Sztuki im. Królowej Zofii w Madrycie, 2015,
fot. dzięki uprzejmości Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Andrzej Wróblewski od lat jest uznawany za jednego z najważniejszych polskich artystów XX wieku. Jego realistyczny, syntetyczny i redukcjonistyczny sposób malowania oraz sugestywny, bardzo dramatyczny cykl „Rozstrzelań” sprawiły, że stał się jedną z ikonicznych postaci polskiej sztuki współczesnej. Przez krytyków i teoretyków sztuki uznawany był za buntownika, akademickiego „odszczepieńca”, który poszukiwał własnej drogi twórczej i porzucał obowiązujące dotychczas kanony. Fascynację twórcą przez lata podsycała również jego biografia – jako bardzo młody, niespełna 30-letni mężczyzna zmarł tragicznie podczas wyprawy w Tatry. Stał się pokoleniowym symbolem walki o własną tożsamość i indywidualność twórczą, realizowaną w najmniej sprzyjającym okresie najcięższych lat socjalizmu.

Od kilku lat można zaobserwować wzrost zainteresowania twórczością Andrzeja Wróblewskiego nie tylko w Polsce, ale i w krajach Europy Zachodniej. Po spektakularnym sukcesie kilku wielkich, monograficznych wystaw artysty, zrealizowanych m.in. w krakowskim Muzeum Narodowym i warszawskiej Zachęcie w latach 90., analogiczne prezentacje jego prac zaczęły pojawiać się w innych częściach świata.

W 2010 roku, 53 lata po śmierci artysty zorganizowano pierwszą indywidualną zagraniczną wystawę artysty. Pomysłodawcami wystawy zatytułowanej „To the Margin and Back / Do krawędzi i z powrotem” byli dyrektor prestiżowego holenderskiego Van Abbemuseum Charles Esche oraz Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała, którzy w 2012 roku wspólnie z córką artysty Martą Wróblewską założyli Fundację Andrzeja Wróblewskiego. Również w 2010 roku Luc Tuymans, jeden z najważniejszych współczesnych artystów, został kuratorem obszernej, zbiorowej wystawy „A Vision of Central Europe. The Reality of the Lowest Rank”, na której zaprezentował również prace Andrzeja Wróblewskiego. Tuymans jest wielkim propagatorem jego twórczości, w swojej kolekcji ma kilka jego prac.

W 2012 roku z inicjatywy warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Fundacji Andrzeja Wróblewskiego przy współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza odbyło się międzynarodowe seminarium, a rok później konferencja poświęcona życiu i twórczości Wróblewskiego. Ich kuratorami byli francuski badacz Éric de Chassey oraz Marta Dziewiarńska z Muzeum Sztuki Nowoczesnej, którzy zaprosili grono wybitnych badaczy z Polski i z zagranicy, między innymi Davida Crowleya, Andę Rottenberg i Jeana-François Chevriera, by wpisali twórczość Wróblewskiego w międzynarodowy kontekst sztuki. Seminarium i konferencja zaowocowały wielką, spektakularną wystawą Wróblewskiego, zatytułowaną „Recto/Verso”, która odbyła się w warszawskim MSN w pierwszym kwartale 2015 roku. Kuratorem wystawy został wspomniany wcześniej francuski historyk sztuki Éric de Chassey, wydano do niej obszerny katalog w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Wystawa akcentowała nieznaną dotychczas motyw w twórczości artysty, polegający na malowaniu równorzędnych pod względem formalnym obrazów po obydwu stronach płótna. Jak pisała Maria Poprzęcka „(...) W dorobku Wróblewskiego znaczna liczba obrazów malowanych jest po obu stronach płótna. Szczególnie wiele pochodzi z lat 1948-49, a zatem z wczesnych czasów studenckich. W latach 50. ta

praktyka staje się rzadsza, ale nie zaniechana. (...) Płótna nie tylko były malowane dwustronnie, były także cięte. (...) Dwustronność – materialne scalenie dwóch różnych wyobrażeń – musi budzić pokusy interpretacyjne. Jakie były przyczyny tego recyklingu? Odwrócenie obrazu, by użyć płótna do namalowania nowego dzieła, jest odrzuceniem, unicestwieniem tego pierwszego. Dlaczego malarz skazywał na niebyt akurat te, a nie inne przedstawienia? Czy w uporczywym odwracaniu płócien był jakiś zamysł, czy tylko prosta, pracowniana potrzeba? Czy zmuszone do współistnienia obrazy są sobie wrogie? Obojętne? Czy nawiązuje się między nimi jakikolwiek dialog?” (Maria Poprzęcka, Po drugiej stronie lustra, www.wyborcza.pl).

Wystawa cieszyła się ogromnym zainteresowaniem widzów. W listopadzie tego samego roku trafiła do Museo Reina Sofia w Madrycie, gdzie spotkała się z dużym zainteresowaniem hiszpańskich mediów i publiczności. Już w pierwszym tygodniu odwiedziło ją blisko 7 tysięcy osób, a do chwili oddawania naszego katalogu do druku blisko 100 tysięcy! Miejscowa prasa wręcz jednogłośnie określiła Wróblewskiego mianem artystycznego „odkrycia”, a dziennikarze zamieszczali bardzo pozytywne recenzje przedsięwzięcia. „El País” pisał: „[Wróblewski] w ciągu dekady nauczył się ucieleśniać sprzeczności nowoczesności, wahającej się pomiędzy figuracją, abstrakcją i najbardziej brutalnym socrealizmem. Świadek i ofiara jednego z najtrudniejszych okresów w historii Europy, jest prawdziwą legendą w Polsce, a zarazem artystą, który wraz z upływem czasu dał się poznać światu”. Gazeta „ABC” skupiła się, poza kontekstem historycznym, także na treści obrazów Andrzeja Wróblewskiego: „Innym powracającym elementem, obok fragmentaryczności, jest upływ czasu: portretuje w codziennych sytuacjach osoby czekające na coś, nieobecne, pochłonięte czymś, mające własną tożsamość”.

W „El Diaro” napisano: „[Wróblewski] ukazuje wyjątkowo sugestywny obraz wojny, okresu powojennego i wizję ludzkiego upadku, osadzoną w jego głębokim zaangażowaniu politycznym. Prezentuje skutki drugiej wojny światowej i krzywdy przez nią wyrządzone, ale także marzenia o nowym, lepszym świecie”.

Éric de Chassey w rozmowie z Agnieszką Sural podkreślał wyjątkowy charakter sztuki Wróblewskiego na arenie międzynarodowej. Mówił: „Jego szczególny sposób tworzenia sztuki w czasach powojennych był jedyny w swoim rodzaju. Chęć powiedzieć, że Wróblewski robił rzeczy, które normalnie uznalibyśmy za niemożliwe w jego czasach. Pojawiły się one dopiero pod koniec lat 80. i na początku 90. u takich artystów, jak Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal, Raoul de Keyser czy René Daniëls. Łączą oni abstrakcję z figuracją, nie zastanawiając się nad różnicami pomiędzy tymi dwoma sposobami malowania. Fakt, że u Wróblewskiego działo się to już w późnych latach 40., stawia go w kompletnie odmiennym i wyjątkowym świetle”.

Działania polskich i zagranicznych kuratorów zmierzające do jak najszerszej prezentacji dokonań Andrzeja Wróblewskiego na całym świecie z pewnością sprawią, że jego prace na stałe wejdą do kanonu historii sztuki.

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Akt", 1980 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "AKT" | 1980 | OLEJ | 100 x 80"

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy, papierowa naklejka wywozowa oraz papierowa naklejka z warszawskiej Galerii Piotra Nowickiego

cena wywoławcza: 130 000 zł †

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Wystawa indywidualna, Galeria trzech obrazów, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 1982

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta, 21.03-27.04.2003, Warszawa 2003, s. 462 (il), s. 725, poz. kat. 582

„W wypowiedziach o malarstwie Nowosielskiego czytamy o ikonie, prawosławiu, o 'wpływie' ikony, o metafizyce, aniołach itd. Natomiast nikt nie sięga do powinowactwa Nowosielskiego z malarstwem 'pompejańskim', z freskami... Ta 'tajemnica' łączy się z szeregiem aktów kobiecych w łazienkach, na stadionach, lotniskach, wnętrzach domów i samochodów, aktów powielanych w zwierciadłach lusterkach, szklach okularów. Ta część malarstwa Nowosielskiego zbliża się do teatru... (...) Jego kobiety mają 'agresywne' usta i piersi; w ostatnich czarnych obrazach smażą się w ogniu i smole. Jest w tym wszystkim jakieś bolesne doświadczenie dziecka, dla którego płęć łączyła się z wyobrażeniem grzechu i kary, bólu i ognia piekielnego. Równocześnie przez akt ciała dąży N. do zbawienia współczesnego malarstwa (szczególnie tego 'awangardowego').

Nowosielski jest mistykiem i racjonalistą, ascetą i znawcą win, mnichem pustelnikiem i nauczycielem uwielbianym przez młodzież, jest też mitomanem erotyzmu i sadyzmu (kiedy opowiada mi – przy piwie – cudowne opowiadania o studenckich przygodach i miłostkach...). Szczególnie bawiło mnie opowiadanie, jak to młody malarz-student gasił na kolanie (a może na łokciu, nie pamiętam) pewnej koleżanki cygaro, a może tylko papierosa... zawsze mi się zdawało, że Jerzy nie pali, więc cała historia jest zmyślona, a ponieważ

przypadkowo znałem właścicielkę kolana, więc złapałem Jurka na kłamstewku, chyba że... młoda dama gasiła papierosa na kolanie malarza, który podobno do tej pory (nawet na plaży) nie odkrywa kolana. Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię.

Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie 'religijnym' zastanawia mnie brak 'złego ducha', demona, jednym słowem 'diabła' (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, gamek, wałek, samochód, lustro. Gdzie się podział 'zły'? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką 'złego ducha' jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy. (...) Diabeł chroni się w kobiecie – 'naczyniu złego', które jest bardziej otwarte od ciała męskiego. (...) Nowosielski trzyma swoje kobiety na uwięzi, a czasem nawet na smyczy. Obraz Nowosielskiego jest pułapką, celą, a nawet klatką... w której mistrz więzi swoje twory. Nawet jeśli te dziewczęta i kobiety znajdują się w sali gimnastycznej, na stadionie, na lotnisku, na ulicy, na okręcie... to zawsze są uwięzione”.



„Wiele niepokoju budzi obecnie sytuacja malarstwa – jak Pan, jako malarz, ocenia perspektywę tej dyscypliny?

Niektórzy uważają, że funkcję obrazowania przejęły obecnie takie techniki odtwarzania rzeczywistości jak fotografia czy film, dysponujące możliwościami przekraczania naturalnych granic ludzkiego widzenia. Ja natomiast jestem niemal pewien, że właśnie to tak bardzo przez naukę i technikę rozszerzone 'pole widzenia' spowoduje niespotykany dotąd rozwój malarstwa figuralnego, pod warunkiem zaakceptowania i wykorzystania tego 'pola widzenia', a nie dystansowania się od niego.

Czy jednak obraz nie ulegnie wówczas zasadniczej zmianie?

Istota obrazu się nie zmieni. Pozostanie on wyciągnięciem ostatecznych wniosków z obserwacji rzeczywistości – i tej zewnętrznej, i tej wewnętrznej. Z jednej strony bowiem obraz pobudza wyobraźnię, z drugiej zaś obiektywizuje i uzewnętrznia trudne do nazwania elementy naszej psychiki – jest sublimacją doznań i marzeń. Pełna realizacja dzieła zaczyna się w momencie, kiedy zasadnicze elementy naszego marzenia i naszych intuicji osiągają poziom obiektywnego istnienia w kreacji artystycznej. W naszych czasach wiele malowideł i rzeźb nie przekracza w ogóle progu autentycznego, pełnego istnienia artystycznego.

O ile dobrze Pana rozumiem, dzieło sztuki, aby zaistnieć nie tylko jako przedmiot materialny, musi zostać poddane dyscyplinie formotwórczej. Czy nie powinna ona wynikać, jak to bywało w przeszłości, z jakiejś nadrzędnej ideologii artystycznej? I jak zatem ocenia Pan współczesną tolerancję wobec mnogości aktualnie uprawianych konwencji?

Różnorodność konwencji odpowiada w jakimś sensie zróżnicowaniu rozwoju poszczególnych je d n o s t e k. Przekaz artystyczny musi bowiem rozwijać się na wielu poziomach. Wydaje się natomiast, że na razie nie jest możliwa żadna bardziej powszechna ideologia artystyczna. Być może powstanie ona w przyszłości wokół spraw seksu. Człowiek coraz bardziej zaczyna się obecnie interesować sobą jako bytem fizycznym i działa tu prawo rewanżu za ubiegłe dwa tysiące lat. Przez cały ten czas sprawy ciała miały ujemny znak wartościowania etycznego, rozwijały się na marginesie świadomości i duchowości, w psychice ludzkiej stanowiły ciemną stronę. Zmiana w ich wartościowaniu rozpoczęła się z chwilą rewolucji nadrealistycznej.

Czy ma to jakieś konsekwencje i w Pańskim malarstwie?

Zupełnie bezpośrednie. Mistyfikacja optyczna, występująca w moich malowidłach, w małym tylko stopniu ucieka się do metafory czy symbolu, stosowanych jeszcze we wczesnych fazach nadrealizmu, lecz stara się obrazować rzeczywistość w sposób możliwie dosłowny. Duża część mojej pracy koncentruje się na poszukiwaniu formuły plastycznej dla ciała ludzkiego.

Jak to można pogodzić z Pana zainteresowaniami problematyką sacrum?

W ciągu ostatnich dwóch tysięcy lat każda sztuka mająca ambicję duchowego wartościowania ludzkiej egzystencji – bo istniała także sztuka, która nie stawiała sobie tego celu – interesowała się przede wszystkim obliczem człowieka. Wypracowała też rzeczywistość uduchowioną wizję ludzkiego oblicza i stworzyła dlań bardzo precyzyjne metody warsztatowe. Metody te osiągnęły swoje apogeum w ikonie z okresu odrodzenia Paleologów. W moim pragnieniu znalezienia formuły malarskiej dla fascynacji seksualnych sięgnąłem po prostu po te właśnie kształtowania wizji, z tym że to, co odnosiło się do twarzy ludzkiej, zastosowałem do całego ciała. Dążę do tego, aby cała intensywność marzenia i przeżywania naszej cielesności koncentrowała się na tych jej elementach, które tak długo były 'duchowo zaniedbane'. Często zakrywam postaciom twarze, nie chcąc, by stanowiły one konkurencję dla całego aktu. Chodzą mi o pełną depersonalizację malowanych postaci, chcę, aby o ich osobowości, ich indywidualności mówiła sama ich cielesność.

Jak wobec tego rozumieć tworzenie przez Pana z jednej strony monumentalnego malarstwa religijnego, z drugiej zaś – obrazów abstrakcyjnych?

Zacznijmy od abstrakcji. Jest ona dla mnie ucieczką w kreację absolutnie wolną od napięć występujących w moich próbach figuracji, jest jakby aktem duchowej higieny. Zawsze jednak pozostaje nurtem ubocznym. Natomiast z malarstwem religijnym sprawa wygląda następująco: od początku XX wieku próbowano wskrzesić malarskie tradycje ikony i wielu artystów ma w tym zakresie poważne osiągnięcia. Jednak czuję, że te realizacje nie są ikonami dnia dzisiejszego. Jeśliby przyjąć tradycyjny punkt widzenia na twórczość sakralną i spojrzeć na moje malarstwo religijne w szerszym kontekście całej mojej twórczości, to pachnie ono po prostu bluźnierstwem. Niemniej sądzę, że jeżeli wielu ludzi odbiera moje religijne malowidła jako autentyczną twórczość, to właśnie dzięki temu, że zdecydowałem się na penetrację owej ciemnej strony naszej świadomości.

Różne współczesne kierunki artystyczne wchodzą brutalnie w tę 'ciemną stronę'. Wydaje się, że Pan natomiast dokonuje na niej zabiegu przekształcającego, w wyniku którego ulega ona dodatkowemu przewartościowaniu.

W tym też kierunku idą moje wysiłki i chociaż uświadamiam sobie, jak ryzykowna jest ta gra, czuję, że nie wolno mi z niej rezygnować. Tym bardziej że cała otaczająca nas rzeczywistość natarczywie domaga się naszego świadomego, bezkompromisowego osądu, jakiegoś duchowego wyroku, jednoznacznego umieszczenia jej 'w piekle albo w niebie' ".



Jerzy Nowosielski, fot. Sławomir Boss

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Bez tytułu (Wnętrze z postaciami), 1958-59 r.

tempera/deska, 24,8 × 50,2 cm
 sygnowany na odwrociu: 'J. Nowosielski'
 na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy

cena wywoławcza: 75 000 zł †

estymacja: 90 000 - 120 000

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich

„Konflikt, który napędza sztukę Nowosielskiego, jest w gruncie rzeczy starciem pierwiastka umysłowego z życiem, lub – jak uściśliłby pewnie artysta – ducha z materią. Wywodzi się w każdym razie z samego zarania jego życia i przebudzenia duchowości. W pamięci sąsiadują mu bowiem dwa wypadki. Pierwszy zaszedł, gdy mając piętnaście lat odwiedził w Warszawie znajomego ojca, architekta Władysława Jachimowicza, który podsunął mu książki o sztuce nowoczesnej. 'Nagle wszystkie moje uprzednie wrażenia, wyniesione z oglądania obrazów Van Gogha i Utrilla, ożyły we mnie w jakiś jedyny, niepowtarzalny sposób – opowiedział po latach Zbigniewowi Podgórcowi. – Było to coś, co umyka opisowi. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę. To tak, jakbym nie ucząc się, zaczął nagle mówić biegle jakimś nieznanym mi językiem, albo nie umiejąc, rzucony na głęboką wodę, zaczął pływać. (...) Zobaczyłem obrazy i zapragnąłem zostać malarzem'. Coś zbliżonego wydarzyło się niewiele lat później, w 1949 roku, gdy dyrektor zamkniętego przez Niemców Muzeum Ukraińskiego

we Lwowie, Święcicki, zaprezentował mu potajemnie zbiory ikon. 'Wrażenie było tak silne, że tego spotkania z nimi nigdy nie zapomnę. Patrząc, odczuwałem po prostu ból fizyczny, kręciło mi się w głowie, brakowało tchu w piersiach, nogi odmawiały posłuszeństwa, nie byłem w stanie przejść z jednej sali do drugiej. Były to pierwsze w moim życiu arcydzieła sztuki, których oddziaływanie doświadczyłem bezpośrednio, a nie za pośrednictwem reprodukcji czy fotografii. (...) Ponownie, tym razem całkiem już wyraźnie i jasno, uświadomiłem sobie moje powołanie malarskie, a ponadto raz na zawsze ukształtowana została moja wizja malarska'. Równanie sztuki nowoczesnej podległo konfrontacji z uświęconą przez wieki wizją, rachuba kształtu – z emocją koloru, wysiłek podporządkowania sobie świata – z dziełem jego uduchowienia. Przy czym wierzyć wypada artyście, że bez 'otwarcia mu oczu' przez sztukę awangardy nigdy okiem malarza ikon by nie zobaczył'.



10

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Bez tytułu (Pejzaż syntetyczny), 1960 r.

olej/plótno, 87 x 63 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 60'

na odwrociu, na bieżymie nieczytelne stemple wywozowe i napis: '24KZ98'

cena wywoławcza: 48 000 zł ↑

estymacja: 70 000 - 90 000

OPINIE:

- do pracy dołączony jest certyfikat Fundacji Nowosielskich

„Lubię czerń, pewne zestawienia zieleni, pewne gamy, które wykorzystują czerwień. Trudno powiedzieć, że to są moje ulubione kolory. Są po prostu pewne systemy zestawiania kolorów, które potrafię stosować, które mam wypróbowane i których używam przy realizowaniu określonych wizji malarskich. (...) Owa dominacja pewnych kolorów w mojej twórczości nie jest wcale sprawą zamierzoną. Może w tym jest jakaś zależność od przemian, które w mojej psychice zachodzą, od stanów mojej duszy, od fizycznego procesu starzenia się”.

JERZY NOWOSIELSKI, ŁAWRA POCZAJOWSKA „TWÓRCZOŚĆ”; NR 12, 1984

Pejzaże to jeden z częstszych motywów w sztuce Jerzego Nowosielskiego. Artysta realizował je konsekwentnie przez dziesięciolecia, inspirując się kształtem pochyłych stoków niewielkich pagórków, płaszczyznami bezkresnych łąk, zamkniętymi układami leśnych duktów. Nowosielski w pejzażach nierzadko umieszczał niewielkie elementy architektoniczne – cerkwie, domy, chaty – nadając im biżuteryjny

i ornamentalny charakter. Pejzaże Nowosielskiego zawsze realizowane były w charakterystycznym dla artysty stylu: minimalistyczne, hieratyczne układy abstrakcyjnych form łączone były w spójne, jednorodne kompozycje nawiązujące do form natury. Ich głęboka, dopracowana, często monochromatyczna kolorystyka podkreśla subtelny wymiar plastyczny dzieł, jak jest również w przypadku prezentowanego obrazu.



II

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Pejzaż grecki, 1973 r.

olej/plótno, 100 x 120 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1973'

na odwrociu naklejka wywozowa, stempel wywozowy oraz papierowa nalepka własnościowa z opisem pracy

cena wywoławcza: 70 000 zł †

estymacja: 90 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- Galeria Boss, Łódź
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Galeria Krzysztofory, XII Wystawa Grupy Krakowskiej, Kraków, 1973
- wystawa indywidualna, Pawilon Państwowy BWA, Kraków, 1974

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta, 21.03-27.04.2003, Warszawa 2003, s. 327 (il.), s. 723, poz. kat. 510

„Najbardziej pociąga mnie pewien poziom doznań duchowych, które mogą być sprowokowane przeżyciami estetycznymi. To jest fascynująca sprawa, jeżeli kształty i wyobrażenia znane z rzeczywistości zewnętrznej nagle nabierają jakiegoś bytu – przenoszą się do innej sfery bytu. To przygoda nie tylko duchowa, ale i emocjonalna. To tak, jakbyśmy się nagle przekonali, że potrafimy latać”.

JERZY NOWOSIELSKI

Twórczość Jerzego Nowosielskiego oscyluje na granicy między tradycją Wschodu a Zachodu, figurą a abstrakcją, malarstwem ikonowym a tradycją awangardową XX wieku. 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. W 1940 roku zaczął studia w Kunstgewerbeschule w Krakowie.

W 1942 przebywał przez niecały rok w Ławrze św. Jana Chrzyciela pod Lwowem. Studiował tam sztukę malowania i historię ikon. Po powrocie do Krakowa w 1943 nawiązał ponownie kontakty z kręgiem przyszłej Grupy Krakowskiej. Po wojnie kontynuował studia na ASP w Krakowie pod kierunkiem prof. Eugeniusza Eibischa (1945-47). Na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948-49 pokazał obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. W latach socrealizmu nie wystawiał, zajmując się w tym czasie scenografią oraz malowaniem cerkwi i kościołów. W roku 1955 w Łodzi zaprezentował swą pierwszą wystawę indywidualną, w 1956 wziął udział w XXVIII Biennale w Wenecji.



12

JANTARASIN (1926 - 2009)

Dalmatyńczyk, 1987 r.

olej/plótno, 95 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.Tarasin 87'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy

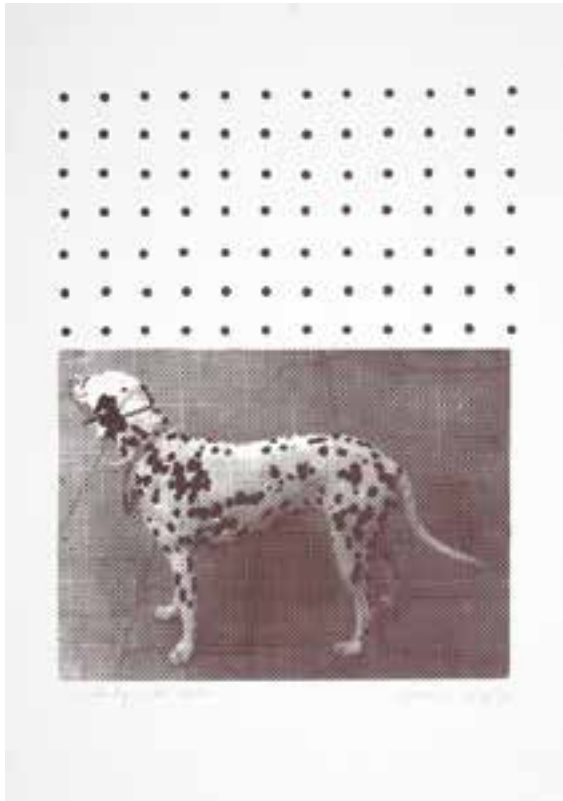
naklejka z warszawskiej Galerii Grafiki i Plakatu (na odwrociu, na ramie)

cena wywoławcza: 60 000 zł †

estymacja: 80 000 - 120 000

„Maluję trochę tak, jak się odmawia różaniec, w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem inne. Jest to opisywanie różnorodności świata, ale oprócz rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie mechanizmów rządzących tą różnorodnością”.





Jan Tarasin, Dalmatyńczyk, 1980/96 r., serigrafia



Jan Tarasin, Dalmatyńczyk, 1990 r., serigrafia

Tytułowy dalmatyńczyk to jeden z częściej powtarzanych przez Tarasina motywów, wykorzystywanych zarówno w seriach grafik, jak i malarstwie olejnym. W prezentowanej pracy sylwetka psa przedstawiona jest w otoczeniu charakterystycznych dla twórczości artysty z lat 70. i 80. układów zredukowanych, stylizowanych znaków, ułożonych w matematyczne ciągi. Dalmatyńczyk znajduje się na pierwszym planie, jego ciało jest uwypuklone przez jaśniejszy koloryt, a pokrywające sierść czarne cętki korespondują z amorficznymi plamami – znakiem rozpoznawczym twórczości artysty.

Kompozycyjnym pierwowzorem przedstawianego obrazu mogło być zdjęcie, które stanowiło jeden z elementów serigrafii wykonanej

w 1980 roku. Formalne podobieństwo kształtu umaszczenia zwierzęcia do systemów znaków, którymi operował Tarasin jest tu doskonale widoczne. Według Magdaleny Sołtys „artysta był zanurzony w żywole obserwacji rzeczywistości. Zachowywał witalną ciekawość świata. Niemal z dziecięcą fascynacją do ostatnich swoich lat przyłapywał 'in flagranti' sytuacje z życia wzięte, wcielając je do własnego alfabetu malarskiego. Mawia się w przenośni 'język malarski', by nazwać styl, charakter, cechę charakterystyczną jakiejś twórczości. W przypadku Tarasina to określenie się ukonkretnia, nakierowując na znaczenia przypisane samemu językowi. Już najprostsza i najogólniejsza definicja języka, wskazująca, że jest on każdym zbiorem powiązanych ze sobą znaków (według Charlesa Morrisa), sytuuje zapis Tarasina właśnie w jego kręgu”.



Jan Tarasin, Dalmatyńczyk, 1993 r., olej/plótno, 120 x 150 cm

Jan Tarasin należy do klasyków polskiego malarstwa współczesnego. Był związany z nurtem artystów posługujących się formułą abstrakcyjną, ale sam nigdy definitywnie nie zerwał ze sztuką przedstawiającą. W 1951 roku ukończył Wydział Malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Zbigniewa Pronaszki. Jako student zadebiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w latach 1948-49. Jego wczesne prace to przede wszystkim martwe natury komponowane z redukcynie malowanych przedmiotów codziennego użytku. W drugiej połowie lat 50. stopniowo zaczęły tracić realne kształty i zamiast nich pojawiły się subtelne układy abstrakcyjnych kompozycji, zwanych przez niego „Przedmiotami”, które Tarasin umieszczał w aluzyjnej przestrzeni. W 1962 roku wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu –

zainspirowany ikonografią wschodu zaczął tworzyć cykl zatytułowany „Brzegi”, w którym podejmował twórczą refleksję na temat linii granicznej i horyzontu. W tym samym roku został członkiem Grupy Krakowskiej. W 1966 roku do płaszczyzny swoich płócien zaczął włączać zatopione w gorącej masie drobne przedmioty lub ich fragmenty: liście, martwe owady, laleczki. Bardzo szybko zrezygnował jednak z tworzenia asamblaży i powrócił do dwuwymiarowego malarstwa na płótnie. W latach 70. i 80. kontynuował wypracowany przez siebie styl malarstwa abstrakcyjnego, jednak bezpośrednio nawiązującego do istniejących znaków. W 1974 roku podjął pracę pedagogiczną na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, a w latach 1987-90 pełnił funkcję rektora tej uczelni. W 1984 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa.

13

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Relief niebieski nr 57", 1973 r.

akryl, relief/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 57 - 1973 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowe nalepki z opisem pracy z galerii Foksal i galleria Milano

cena wywoławcza: 80 000 zł †

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

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

„Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczerpanie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to

powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego. Rozwój sztuki dotychczas nie nadążał za rozwojem technicznym dzisiejszych czasów. Sztuka abstrakcyjna podejmuje to zadanie. Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia – jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć. Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego”.

HENRYK STAŻEWSKI





Henryk Stażewski w swojej pracowni przy Alei Solidarności 64, Warszawa 1987,
fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA

ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

„Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów. Jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała.

Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków – Pietra Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział PŁASZCZYZNY obrazu, będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie STATYCZNYM. Chciał uchwycić TYPOWE STANY NATURY, obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom; w jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła – wszystko jest jednakowo ważne. Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym, który stanowi płaszczyznę obrazu i tym, który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażenie względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie IDEALNYCH STANÓW RUCHU.

Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy Blok i Praesens, były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych – ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza, autora 'Białego kwadratu na białym tle'.

W niektórych kompozycjach 'architektonicznych' został wyeliminowany kolor. Jego rolę przyjęło ZRÓŻNICOWANIE FAKTUR, co wzmocniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znikła znów hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zrastały się ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur.

W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek TRZECIEGO WYMIARU, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu. Tymczasem w UNIZMIE Władysława Strzemińskiego forma znika zupełnie. Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z ograniczoną arabeską ciągnącą się po całym obrazie linii. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny, a równocześnie niehierarchizowany, płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu, równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można.

Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeżeli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez wymiar konkretny, jakiemu odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje ZASADA ZMIENNOŚCI OBRAZU pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przestawianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem WZGLĘDNY RUCH OBRAZU. Zjawisko to wypukli się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów i odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o WZGLĘDNYM KINETYZMIE tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby obraz całkowicie ruchomy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja uporządkowana pod względem ważności elementów nie może mieć większego sensu – sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich ZBIORY. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą. Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ, jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych a priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA".

14

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Relief nr 3", 1980 r.

akryl, relief/płyta, 63 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 3 | 1980 | H. Stażewski' na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy

cena wywoławcza: 30 000 zł †

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

Po 1945 roku Henryk Stażewski przez kilka lat tworzył kompozycje figuralne, wzorowane na pracach przedwojennych awangardzistów, głównie kubistów (Georges Braque, Pablo Picasso) i futurystów (Umberto Boccioni). Jednak bardzo szybko odszedł od nich i już w II połowie lat 50. zaczął realizować reliefy, które na blisko dwie dekady zdominowały twórczość artysty. Pierwsze kompozycje miały luźną strukturę, a formy nawiązywały do kształtów biologicznych. Z czasem pojawiły się kompozycje pokryte rastrem drukarskim, dzięki czemu ich powierzchnia stawała się wibrującą płaszczyzną, pełną dodatkowych efektów kolorystycznych. Zafascynowany neutralnością formy „samej w sobie” Stażewski zaczął tworzyć neutralne kolorystycznie reliefy. Jak pisał Wiesław Borowski: „Okolo roku 1960, kiedy Henryk Stażewski tworzył cykl białych reliefów, wydawało się, że w obrazach tych nie ma już śladu kompozycji. Użycie identycznych form, ich układy niezdeteminowane jakakolwiek zasadą o charakterze koniecznym (np. zasadą równowagi czy ekspresji) dawały pełną podstawę do takich twierdzeń. Dopiero z punktu widzenia dzisiejszego etapu rozwoju sztuki Stażewskiego można zauważyć, że w tamtych obrazach istniała

jeszcze quasi-kompozycja. Bowiem układ form – przechylonych ukośnie, bezwładnie zawieszonych, wzajemnie zaczepiających się – był jeszcze w pewnym minimalnym stopniu wynikiem podejścia emocjonalnego.

Dopiero skupienie uwagi na kolorze, użycie całej dostępnej gamy kolorów w nowych obrazach doprowadziło artystę do totalnego porzucenia kompozycji, a w konsekwencji do usunięcia formy. Wskutek zwielokrotnienia identycznych form ginie bowiem jakakolwiek ranga formy pojedynczej. Zamiast kompozycji form powstaje seria. Obraz seryjny jest pozbawiony formy.

Przez powrót do koloru Stażewski nie zrobi najmniejszego kroku w kierunku kompozycji. Zniósł wszelkie hierarchie między kolorami, zastosował instrumentację barwną opartą na ściśle seryjnej organizacji kolorów. Tak więc obrazy Stażewskiego – dzięki serializacji – zawierają potencjalne i realne właściwości multipli – dzieł zachowujących cechy indywidualne niezależne od liczby egzemplarzy, w jakich zostały wykonane”.



15

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

"Morning Filtration", 1974 r.

akryl/plótno, 86,7 x 86,7 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 74 | [sygnatura]' opisany na odwrociu, na bieżym: 'JULIAN STAŃCZAK "MORNING FILTRATION" 74' na odwrociu, na bieżym napis 'JS-008', foliowa naklejka z cyfrą '7'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 200 000 - 350 000

POCHODZENIE:

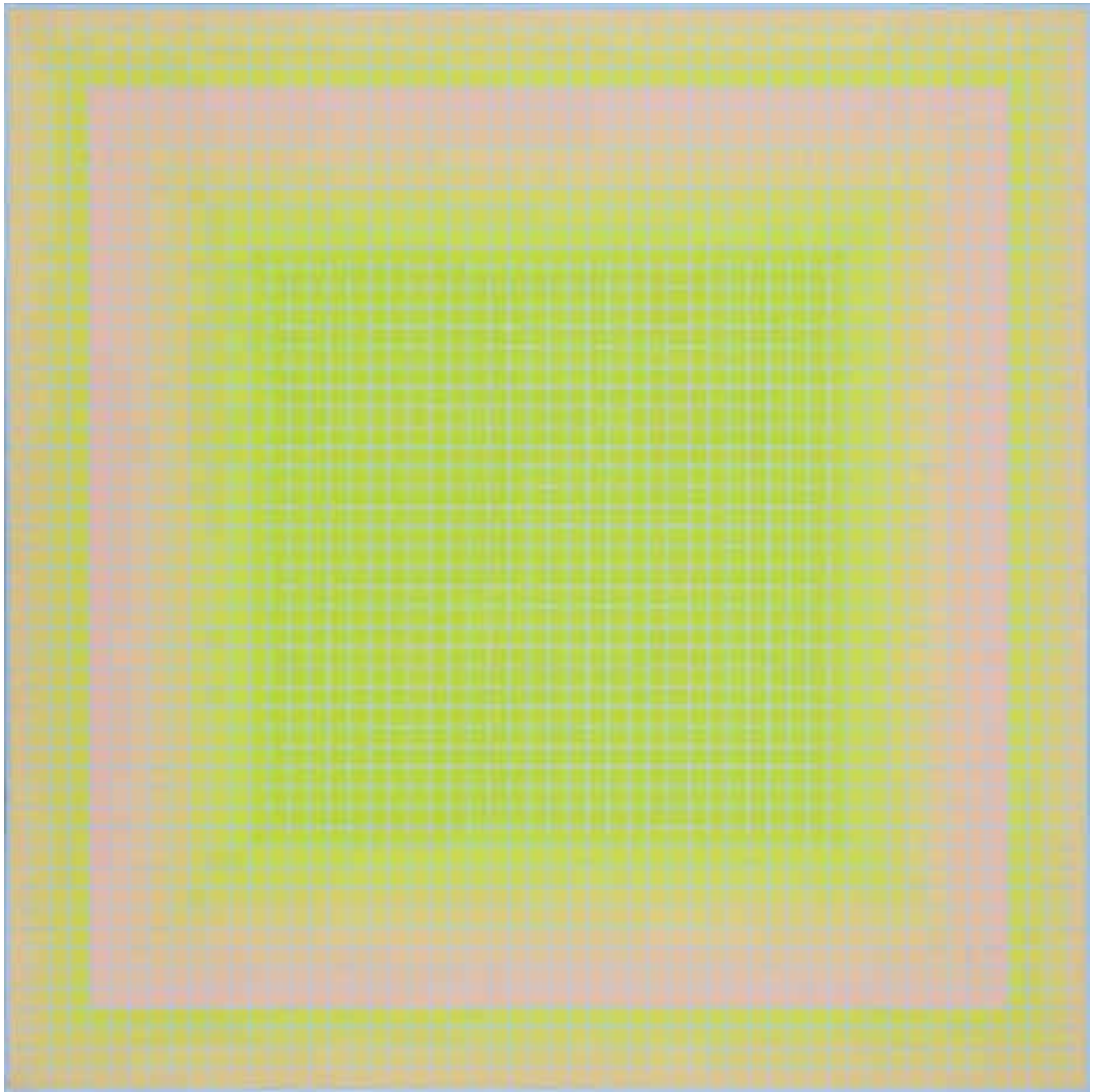
- Mitchell-Innes & Nash, Nowy Jork

- kolekcja prywatna, Polska

Tytuł prezentowanego obrazu (w wolnym tłumaczeniu oznaczający poranne sączenie, filtrowanie) odnosić można do delikatnego przepływu pierwszych porannych promieni słonecznych. Stańczak fascynuje się efektami optycznymi i możliwościami, jakie stwarza percepcja ludzkiego oka, co zaowocowało jego spójną i jednolitą ścieżką artystyczną, wpisującą się w estetykę op-artu.

Julian Stańczak to 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 uproszczenie 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 wieku, Joseph Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson, niedługo potem w Europie zaczęła promować go najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise René. W 1965 roku 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. W latach 70. i 80. Stańczak zaczął upraszczać swoje prace, skupiając się m.in. na tworzeniu scentralizowanych kwadratów z idealnie dopasowanymi kolorami tworzącymi rozświetlone centrum. Obrazy tego typu zbudowane są na dynamizowanej kolorem siatce, czego przykładem może być prezentowana powyżej praca.





Julian Stańczak w pracowni, 1965

„Malarstwo Stańczaka, najczęściej postrzegane w relacji do sztuki amerykańskiej i europejskiej, w tej książce ma szansę 'przejrzeć się' również w kontekście polskim. Okazuje się bowiem, że w jego twórczości można dopatrywać się swego rodzaju kontynuacji poglądów dwóch kluczowych postaci polskiej awangardy międzywojennej: Henryka Stażewskiego oraz Władysława Strzemińskiego. Stażewski w 1933 roku napisał: 'Sztuka bezprzedmiotowa rozwiązuje zagadnienia równowagi linii, kolorów, płaszczyzn, obowiązujące zresztą w każdym kierunku malarstwa. Ma na celu uwrażliwienie oka na zestawienie najprostszych elementów i osiągnięcie całości obrazu jako jednej jedności organicznej, wyrażonej z matematyczną ścisłością'. Strzemiński zaś w publikacji 'Unizm w malarstwie' w roku 1928 podkreślał: 'Z nieporozumieniem, według którego budowa geometryczna jest budową ścisłą, niemal inżynierską – czas już skończyć. Budowa geometryczna jest w rzeczywistości tak samo dowolna, tak samo subiektywna, jak każda inna budowa'. Stańczak zdaje się budować organiczne całości, w których geometria daje bazę i solidny szkielet do ewokowania założonej atmosfery i oddziaływania na emocje, a nie tylko na umysł. W malowanych przez artystę kraj(obrazach) natura i geometria są nierozłączną parą, która 'zaraża się' wzajemnie swoimi cechami. Geometria staje się organiczna, a natura zgeometryzowana. Żadna z nich nie może istnieć samodzielnie. Stańczak aranżuje ich doskonały mariaż, w którym każdy element zyskuje swoje jedyne miejsce: 'Wszystko jest konieczne i sensowne właśnie tak, a nie inaczej, chyba, że wszystko miałoby być inaczej'. Sięga po struktury i systemy geometryczne, lecz to on decyduje o ich doborze i konstrukcji, co koreluje z poglądem Strzemińskiego. Formy geometryczne wedle zamierzeń Stańczaka mają nabierać tajemniczości i tracić klarowność swoich narysów. Zastosowany przez mnie powyższy zapis 'kraj(obraz)' ma zaś sygnalizować, że dla Stańczaka równie ważne jest zachowanie w obrazie reminiscencji natury, jak i trafne rozegranie obrazu jako płaskiej powierzchni pokrytej farbami wedle określonego porządku.

Forma pełni funkcję pojemnika na kolor. To wewnątrz niej muszą rozegrać się odpowiednie interakcje między barwami – malarz musi więc trafnie ustalić ostrość konturów, przebieg granic poszczególnych kształtów oraz z wyczuciem wyznaczyć wielkość obszarów, które w kompozycji zajmie dany kolor. Jak mawia Stańczak: formy i ich granice debatują z energiami emitowanymi przez barwy i wpływają na intensywność tych energii. Krawędź danego kształtu decyduje o sposobie umieszczenia go w przestrzeni obrazu: położenie może być wszak klarowne i stabilne lub rozmyte i nieustabilizowane. Logika tego, co opisuje linia, jest podawana w wątpliwość przez naszą prawie podświadomą reakcję na świetlistość i jasność kolorów. W trakcie procesu tworzenia artysta zadaje sobie zatem następujące pytania: Ile pojemników na kolor potrzebuję? Jak wiele opozycyjnych długości fal muszę użyć? Jakie powinny być ich proporcje wobec siebie nawzajem? Czy na pewno jestem w stanie kontrolować żarzenie się i roztopianie koloru oraz jego radiację? Stańczak zdaje sobie sprawę, że w tym poszukiwaniu harmonii między naturą a geometrią w sukurs przychodzi mu na przykład odpowiednie operowanie liniami i krawędziami, a także świadomość, że długości fal barw prymarnych pomagają uzyskać efekt uporządkowania kompozycji. Stara się budować swoje obrazy tak ekonomicznie i minimalnie, jak się tylko da. Mawia do żony, że gdyby miał więcej czasu, zostałby minimalistą. Ustawicznie nurtuje go jednak wątpliwość, kiedy przypada ten moment, gdy kompozycja jest wystarczająco wyczyszczona. W takich przypadkach musi zdawać się nie tylko na swoją głęboką wiedzę z zakresu psychofizjologii widzenia i psychologii percepcji, lecz również na twórczą intuicję. Świadomie i programowo ogranicza się do określonych motywów i wybranego plastycznego języka. Nie podejmuje nowych, ponieważ za priorytetowe uważa przykazanie prostoty i klarowności, które – według niego – jeszcze się w jego malarstwie nie wypełniło”.

16

ED MIECZKOWSKI (ur. 1929)
(Edwin)

"ISO-Round #1", 1965 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 61 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ed Mieczkowski | Iso-Round # 1 | 1964'

cena wywoławcza: 90 000 zł

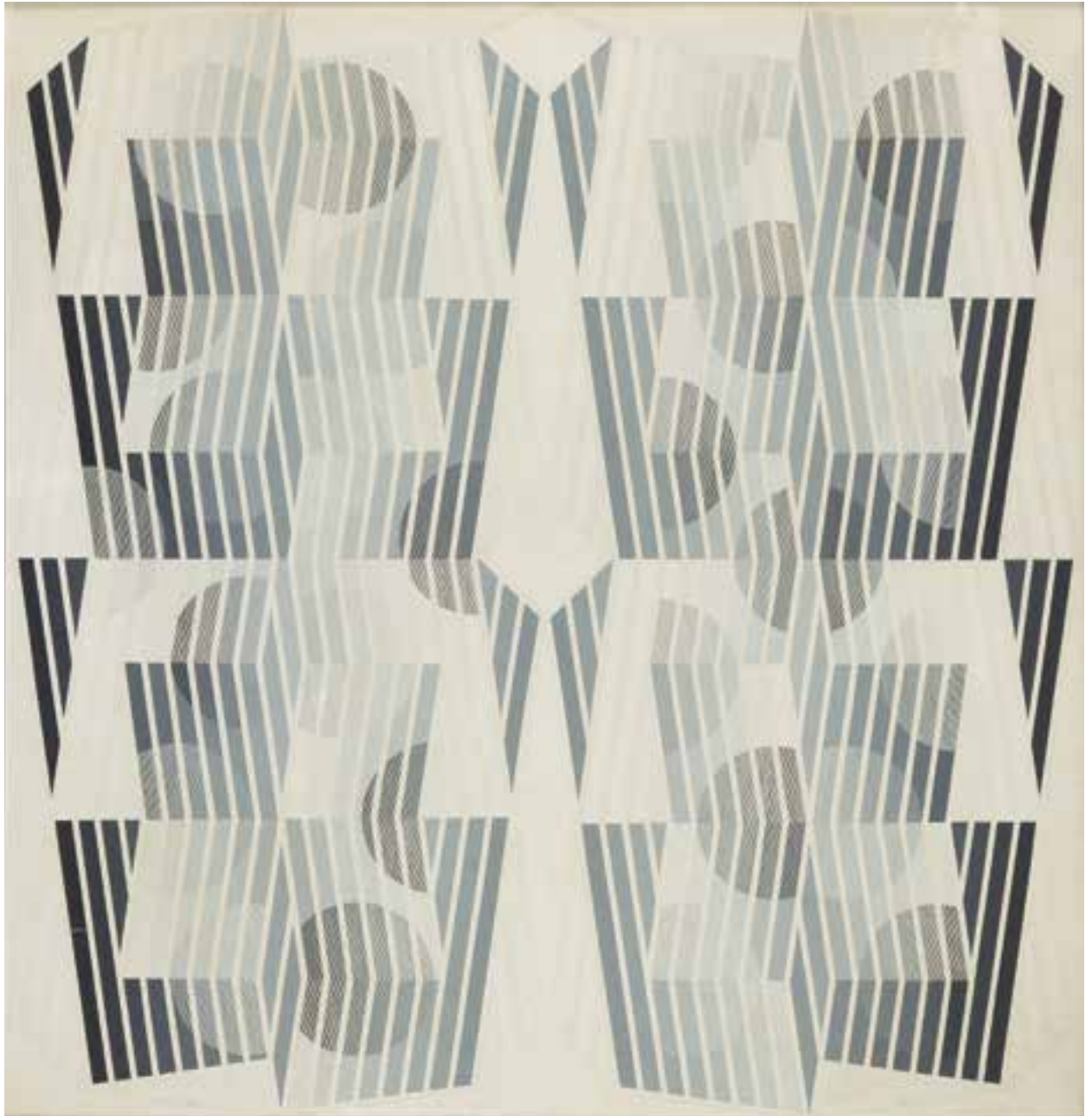
estymacja: 120 000 - 160 000 zł

POCHODZENIE:

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

„Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.

ED MIECZKOWSKI







Grupa Anonima, 1963



Okładka katalogu inauguracyjnego działalności Anonimy, Anonima Gallery, Nowy Jork, 1964

Rok powstania obrazu to moment w amerykańskiej sztuce, w którym konstituować zaczął się kierunek op-art. Najistotniejszym tego przyczynkiem i przełomowym dla sztuki optycznej momentem była niewątpliwie nowojorska wystawa „The Responsive Eye” w MoMA w 1965 roku. Mimo iż Mieczkowski nie był entuzjastą wpisywania jego prac w ten najbardziej chyba awangardowy nurt tamtych lat, wziął udział w wystawie, wkraczając tym samym do grona kanonicznych twórców op-artu. Artysta był wówczas związany z grupą artystów z Cleveland – Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewittem. W 1960 roku założyli Anonima Group, artystyczny kolektyw, który działał do 1971 roku. Sprzeciwiali się skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb widza. Celem ich twórczości było precyzyjne śledzenie naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Działalności malarskiej towarzyszyła także aktywność pisarska w postaci propozycji, projektów i manifestów.

„Kiedy Frank go poznał, Ernst był na studiach magisterskich w Oberlin. Zdecydowaliśmy nazwać się Anonima. Robiłem zakupy w sklepie Armii Zbawienia i znalazłem książkę na temat spółki Cleveland, której włoski oddział produkował kotły dla parowców. Słowo 'anonima' oznacza 'zarejestrowane' w języku włoskim, 'società anonima' jest zatem rodzajem spółki. Sądziliśmy, że Anonima będzie fajną nazwą, no i była bliska słowa 'anonimowy'. Użyliśmy nazwy 'Anonima', aby zaznaczyć, obok kilku innych rzeczy, że nie podpiszemy nigdy naszych obrazów z przodu i będziemy poszukiwać dróg alternatywnych w stosunku do komercyjnego obiegu galeryjnego.

Patrząc wstecz, uważam, że nasze założenia były utopijne. Ceniliśmy sobie przede wszystkim współpracę i chcieliśmy zapobiegać

wszelkim deformacjom naszej idei i naszej twórczości. W ten sposób staraliśmy się kontrolować konteksty, w których nasza twórczość była postrzegana i opisywana. Frank był teoretykiem grupy i zredagował większość naszych proklamacji. Produkowaliśmy własne katalogi, pisaliśmy manifesty i opublikowaliśmy kilka wydań magazynu 'Anonima'. Z biegiem lat zaczęliśmy organizować wystawy we własnych przestrzeniach, starając się unikać komercyjnych lokali i reprezentacji galerników. Właściwie Ernst był finansowo niezależny i nie potrzebował dochodów. Z biegiem czasu czułem się niekomfortowo w tej sytuacji, ponieważ Frank i ja byliśmy biedni. Pamiętam, jak Frank mawiał: "Wszystko, czego chcę, to dzienne wynagrodzenie za dzień pracy".

ED MIECZKOWSKI

Ed Mieczkowski jest artystą amerykańskim o polskim pochodzeniu. Urodził się w 1929 roku w Pittsburghu, mieszka i tworzy w Huntington Beach, CA. W 1957 roku uzyskał licencjat z malarstwa w Instytucie Sztuki w Cleveland w stanie Ohio i dyplom z malarstwa i grafiki warsztatowej na Carnegie Mellon University w Pittsburghu w 1959 roku. Tego samego roku zaczął wykładać w Faculty Cleveland Institute of Art, a od 1963 roku na Western Reserve University. W 1960 roku wraz z Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewittem założył grupę artystyczną Anonima Group (działał w ramach tego ugrupowania artystycznego w latach 1960-71). W 1966 roku prace artystów z Anonima Group zostały wystawione w warszawskiej Galerii Foksal na wystawie „Obrazy czarno-białe i szare”. Prezentująca w komunistycznej Polsce tak radykalne wystawy Galeria Foksal uważana była za jedno z najważniejszych miejsc sztuki awangardowej na świecie.

17

TADASKY (ur. 1935)
(Tadasuke Kuwayama)

"B-176A" (Green and Orange), 1964 r.

akryl/plótno, 101,6 x 101,6 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '#B - 176A' | 1964 Tadasky'

cena wywoławcza: 110 000 zł

estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- bezpośredni zakup od artysty
- D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

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

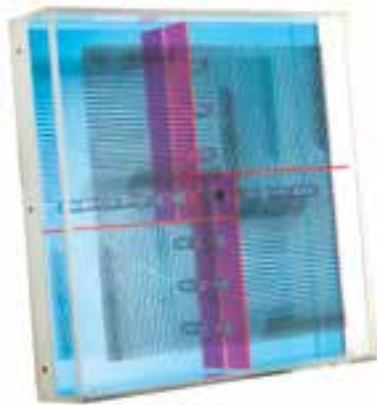
TADASUKE KUWAYAMA

Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu. Tadasky realizuje swoje koła z pietyzmem i idealną precyzją, łączy przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. Jego prace realizowane są za pomocą autorskiego urządzenia, opartego na systemie łożysk kulkowych. Dzięki użyciu opracowanego przez artystę sprzętu sposób realizacji obrazów ma charakter performatywny, a sam proces jest w dużej mierze oparty na medytacyjnym skupieniu i ma charakter intelektualny. Jego obrazy są wizualnym ekwiwalentem wschodnich mantr, a powtarzalność

i rytmiczność form świadczy o wysokim poziomie rozwoju duchowego artysty.

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





18

REGINALD H. NEAL (1909 - 1992)

"Rods Reflected", 1967 r.

relief, technika własna, szkło akrylowe/płyta, 35 x 35 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Reginald H. Neal | "Rods Reflected" 14¾ x 14¾' oraz na
blejtramie: 'Reginald H. Neal | "Rods Reflected" 14¾ x 14¾'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna z Shannon's oraz nalepka własnościowa artysty

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑

estymacja: 15 000 - 30 000

POCHODZENIE:

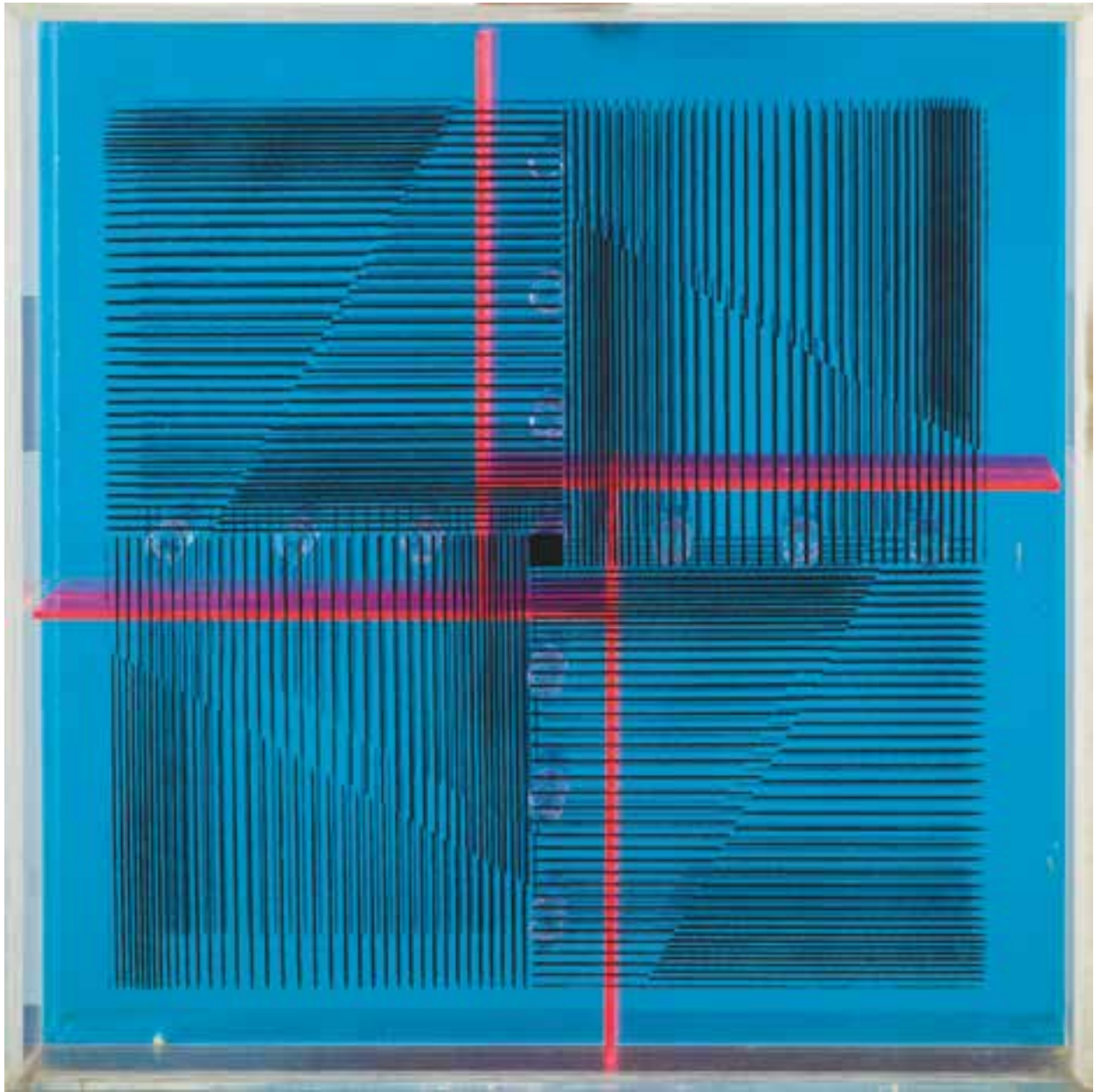
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Dom Aukcyjny Shannon's, Milford, Connecticut, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca powstała w 2. połowie lat 60., czyli w momencie największej ekspansji op-artu. Nowy kierunek usankcjonowała wystawa „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA, którą można było oglądać od 23 lutego do 25 kwietnia 1965 roku. Po tym okresie ekspozycję zaprezentowano jeszcze w kilku innych amerykańskich miastach: St. Louis, Seattle, Pasadenie i Baltimore. Kurator wystawy William C. Seitz postanowił zebrać blisko 120 obrazów i konstrukcji wykonanych przez 99 artystów z 15 różnych krajów. Wśród nich byli m.in. Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Frank Stella, Hannes Beckmann, Wen-Ying Tsai, Bridget Riley, Getulio Alviani, Julian Stańczak, Tadasky, Gerald Oster oraz autor opisywanej pracy – Reginald H. Neal.

Celem wystawy było pokazanie najnowszych tendencji obecnych w sztuce współczesnej – używania jedynie linii, płaskich plam barwnych i wzorów tworzących złudzenia optyczne, komponowania przestrzeni obrazu wyłącznie z wyrazistych kolorów lub kontrastowo zestawianych czerni i bieli, a także wykorzystywania popularnych materiałów, takich jak wielobarwne szkło akrylowe, plastik, pleksi, równo cięte drewno oraz silne i sugestywne oddziaływanie na zmysł wzroku odbiorcy.

Dzięki przyjętym przez Seitz kryteriom wystawa stała się nie tylko prezentacją nowego stylu ekspresji artystycznej, ale także przełomowym momentem w historii sztuki. Dzięki niej niezwykle popularny i lubiany kierunek stał się obowiązującą i modną tendencją niosącą za sobą bogaty i wieloznaczny ciąg znaczeniowy.

Reginald H. Neal urodził się w angielskiej miejscowości Leicester – późną młodość spędził już w Stanach Zjednoczonych, początkowo w Decatur w stanie Illinois, a później – na studiach na Uniwersytecie w Bradley. W 1939 roku obronił dyplom z historii na Uniwersytecie w Chicago, jednak bardzo szybko zaczął tworzyć prace utrzymane w duchu abstrakcji geometrycznej. Jego kompozycje z okresu op-artu charakteryzują się dołączaniem do płaszczyzny obrazu dodatkowych elementów, które tworzyły wibrujące i pulsujące efekty. Neal pracował jako wykładowca m.in. w Escuela de Bellas Artes w Meksyku i w Contemporaries Graphic Center w Nowym Jorku. Jego prace znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Library of Congress w Waszyngtonie, Princeton University w New Jersey, Figge Art Museum w Illinois i Brigham Young University w stanie Utah.





19

ADAM MARCZYŃSKI (1908 - 1985)

"Refleksy", lata 70. XX w.

akryl, relief/płyta, 60 x 42 cm

sygnowany i opisany na odwrociu, na nalepce autorskiej:

'ADAM MARCZYŃSKI | "REFLEKSY" | Acrylic-drewno | KRAKÓW'

opisany na odwrociu, na bieżym: ' "REFLEKSY" '

cena wywoławcza: 50 000 zł †

estymacja: 70 000 - 90 000

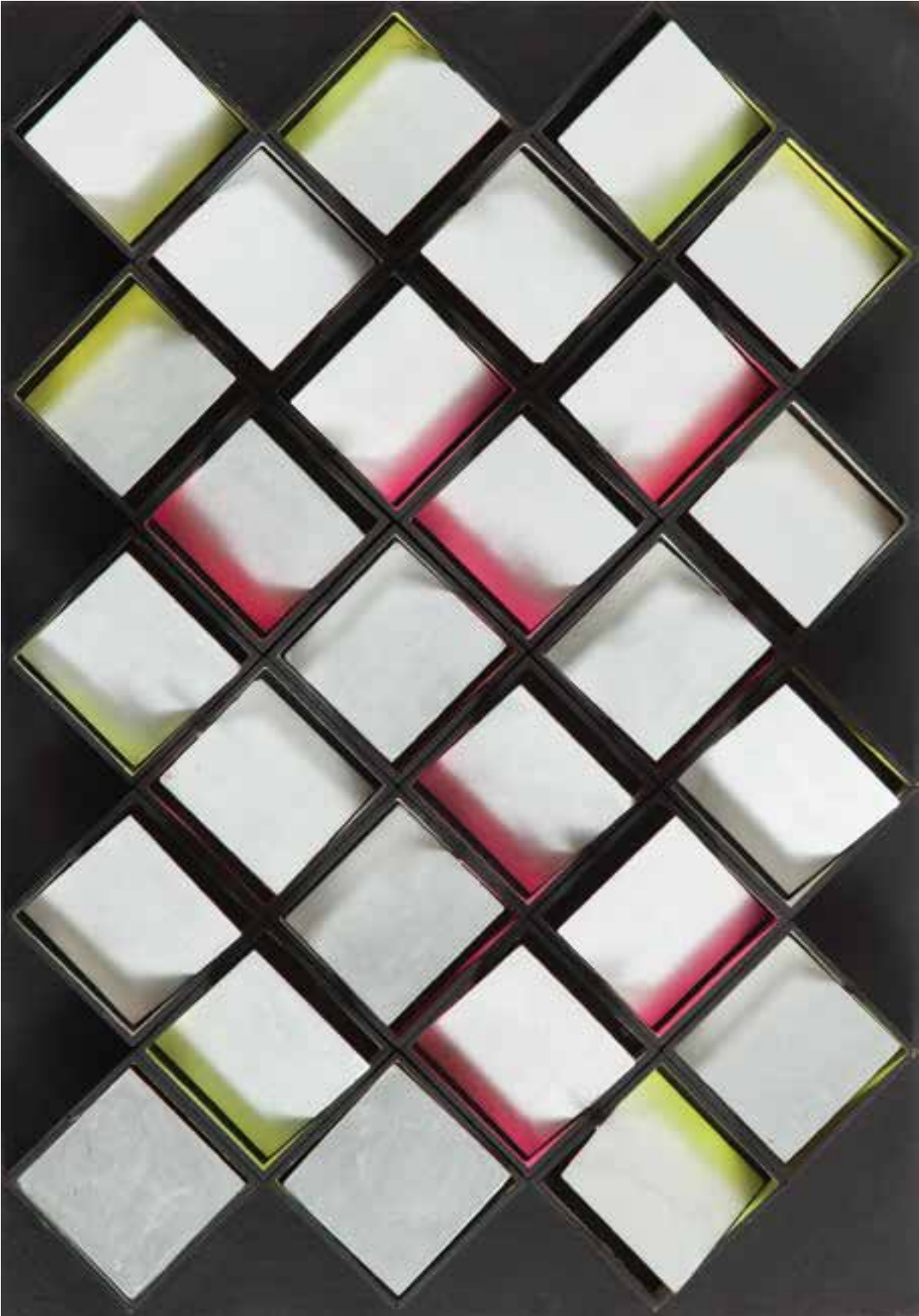
„Chodzi tutaj o grę, zabawę, dadaistyczny przypadek, który nadaje nowych sensów i znaczeń w operowaniu kolorem i światłem. Kasetony wmontowane do obrazów – o barwach intensywnie czystych bieli, błękitach, ugrach, czerwieni – mógł widz otwierać i odkrywać w nich nowe kolory, zmieniać optykę zależności świetlnych na całej płaszczyźnie obrazu”.

ZBIGNIEW BARAN

Prezentowana praca skomponowana została z niewielkich, kwadratowych, diagonalnie ułożonych kasetonów, których ruchome klapki odchyłać można pod różnymi kątami, generując niezliczoną ilość układów ujawniających odmienne walory światłocieniowe. Adam Marczyński zapisał się w polskiej historii sztuki jako twórca, który jako pierwszy zastosował tego rodzaju elementy w obrębie obrazu. W ten sposób artysta wprowadził widza-współrealizatora w proces powstawania dzieła sztuki, stwarzając oglądającemu możliwość ingerencji w strukturę dzieła i kształtowania jego płaszczyzny. U progu lat 70. Marczyński wykonał szereg zbliżonych, rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych kłapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościaków. Tego rodzaju asambláže stały się odtąd domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje”, „Układy

otwarte”). Stosował zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak i drzwiczek, rozmaite barwy.

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

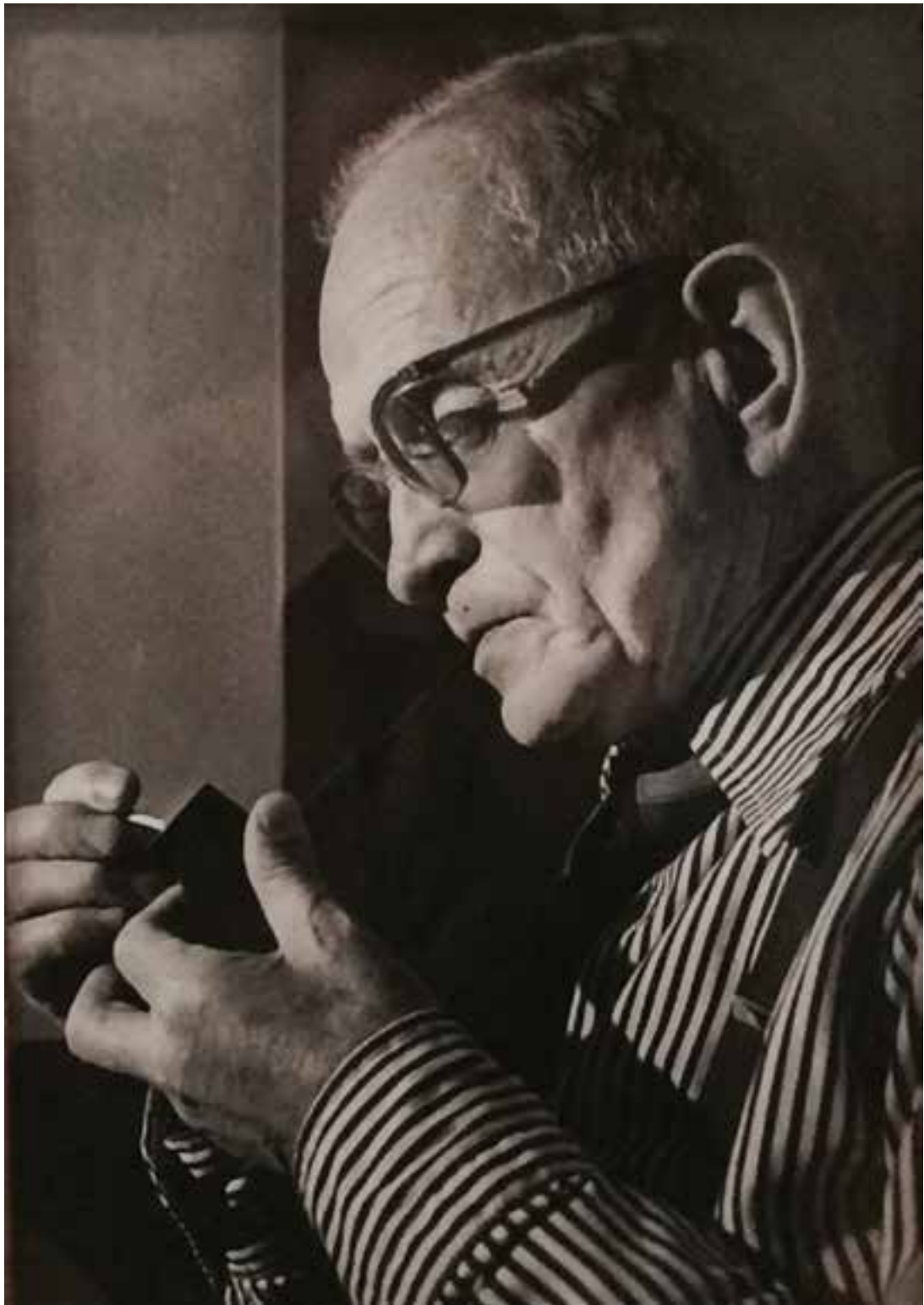


„Adam Marczyński to jeden z najbardziej niezależnych artystów krakowskich. W końcu lat 50. zeszłego wieku eksplorował obszar związany z tzw. 'przedmiotem odrzuconym' albo 'znalezionym', a jego realizacje w zakresie malarstwa strukturalnego oraz wykorzystanie obiektu jako 'dzieła sztuki' stawiają go w rzędzie najlepszych awangardowych twórców polskich tego czasu. Do historii sztuki polskiej przeszedł jednak przede wszystkim jako pierwszy, który wprowadzając uchylne kasetony do swoich reliefów, zaprogramował obecność widza-współrealizatora w procesie powstawania dzieła sztuki, wyznaczając mu z góry obszar możliwych 'interwencji' w ściśle zaprogramowany system-matrycę.

Szczególnie bliska stała mu się wówczas twórczość Paula Klee. Zachowując własny język wypowiedzi artystycznej, uczynił wielkiego Holendra swoim mistrzem duchowej interpretacji. Z czasem aspekt mikrofizyczny w jego rysunkach został zastąpiony przez zjawiska i stany bardziej ogólne, a nośnikiem liryzmu stał się przede wszystkim kolor: (...) Gwasze z połowy lat 50. przedstawiają zawieszony w nieokreślonej czasoprzestrzeni, niekiedy przenikające się, brylowate formy idące w kierunku abstrakcji. Solidnie i mocno zbudowane, obwiedzione konturem ulegają miejscami geometryzacji i urzekają wysublimowanymi zestawieniami barw, delikatnych i czułych, czasami bardziej agresywnych. Pojawiają się niepokojące formy skłaniające do interpretacji bliskich surrealizmowi ('Wiosna nasza', 1955). W 1956 roku Adam Marczyński zostaje zaproszony do reprezentowania Polski na Biennale w Wenecji, pokazuje tam monotypie barwne 'W ogrodzie', mieszczące się w nurcie abstrakcji lirycznej. Prace te buduje bogata, jakby żyjąca własnym życiem, chropawa i gruzelkowata faktura, pełna zacieków z przenikającymi się tonacjami walorowymi najczęściej jednej, ciepłej barwy. Staje się ona próbą oddania jakiejś pierwotnej struktury organicznej i powoli zastępuje formę. Wszystko zdaje się niedopowiedziane i wieloznaczne, a w owych czasach oznaczało to wolność. Wolność ta obecna jest u Adama Marczyńskiego na wielu poziomach – jako odwaga stosowania różnych technik i materiałów oraz umiejętność łączenia ich ze sobą. 'Tu prawdopodobnie szukać należy genezy monotypii barwnej Marczyńskiego. Zajmuje ona oddzielne miejsce w jego twórczości i stanowi specjalne zagadnienie plastyczne. Oceniana według techniki, nie da się w pełni zaliczyć ani do grafiki, ani do malarstwa. Pozostaje wyraźnie na pograniczu obu tych dyscyplin, zachowując odrębność działania (...) jest zjawiskiem przerastającym kolorową grafikę, jest już raczej malarstwem w grafice, rządzącym się prawami obowiązującymi w obu tych technikach.

Jako wewnętrzna wolność artysty, która w jego przypadku oznaczała możliwość dystansowania się od aktualnie głośniejszych koncepcji estetycznych i nieangażowanie się w różnego rodzaju spory artystyczne. 'Miał coś z arystokraty ducha', który kultywuje własną intelektualną swobodę prowadzącą w kierunku kreowania absolutnie unikalnej wizji świata. Wreszcie wolność jako wyraz woli artysty w wymiarze odpowiedzialności za dokonany wybór.

Okolo roku 1960 w twórczości Marczyńskiego na czoło zainteresowań wysuwa się zdecydowana budowa obrazu, oparta na jasnych podziałach pionowych i poziomych. Wyznaczone w ten sposób pola wypełniają 'Konkrety', przedmioty 'znalezione', 'odrzucone'. Wysięk namalowania faktury zostaje zastąpiony przez zastosowanie konkretnego materiału. Na dyktę (...) [naklejał] okładziny papierowe imitujące drewno w różnych jego fazach zniszczenia, blachę albo papę, tynk, marmur. Niektóre z nich sprawiają wrażenie wyciętych z wcześniej realizowanych monotypii barwnych. Wpisano je w ściśle określone geometryczne figury, najczęściej prostokąty i trapezy. Papier, czasami naklejony na tekturę, został specjalnie zniszczony, pozadzierany, podrapany, pognieciony, otrzymał zacieki i plamy. W jakiś dziwny i przewrotny sposób ta okaleczona, cierpiąca materia zaczęła oddziaływać poprzez swoją dekoracyjność i rytmiczność, a dzięki finezji kolorystycznej stała się piękna. Powoli też wkracza w obszary symboliki czasu, skłania do 'nostalgicznych refleksji (...) nad przemijaniem piękna i pięknem przemijania'. W twórczości Marczyńskiego (...) [w latach] 1954-1963 spotykają się wątki 'miękkie', liryczno-metaforyczne, oraz 'twarde', strukturalno-objektywne, łączy je podobna wrażliwość kolorystyczna i nowatorstwo rozwiązań formalnych, a także istniejąca od czasów 'Zielników' podobna próba organizowania i porządkowania świata w sposób zrozumiały, ta szczególna 'fascynacja doskonałością porządku jako odbicia ładu kosmicznego'. Wydaje się również, że cały czas obecna jest wewnętrzna potrzeba artysty zadawania pytań o wartości podstawowe, związane z istnieniem i umiarem. Upraszczając, jeśli założymy, że wątek strukturalny, wykorzystujący materiały zniszczone i zdewastowane, penetruje obszary związane ze śmiercią, to wcześniejsze prace – 'Zielniki', 'Ptaki', abstrakcyjne gwasze i barwne monotypie – opowiadały raczej o 'życiu'. W latach następnych oba te wątki ulegną zespoleniu i podążą w kierunku 'wyrażania uniwersalnych praw rządzących bytem'".



Adam Marczyński,
fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

20

ADAM MARCZYŃSKI (1908 - 1985)

Refleks, 1970 r.

asamblaż, olej, technika mieszana/deska, 34,5 × 22 cm
sygnowany na odwrociu, na nalepce autorskiej: 'ADAM MARCZYŃSKI'

cena wywoławcza: 10 000 zł ↑
estymacja: 15 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Adam Marczyński. Między metaforą a konkretem. Prace z lat 1954-63”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 210.-31.12.2008

LITERATURA:

- Adam Marczyński. Między metaforą a konkretem. Prace z lat 1954-63, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 16 (il.)

Prezentowana praca stanowi ciekawe połączenie indywidualnej techniki artystycznej Adama Marczyńskiego, polegającej na tworzeniu ruchomych, drewnianych reliefów o kasetonowej formie, z motywem znanym z tradycji artystycznej sztuki dawnej, czyli drewnianej palety malarskiej. Artysta wykonał obiekt odwzorowujący kształt narzędzia, który pokrył nieregularnymi plamami farby olejnej, imitującej warsztat pracy malarza. W płaszczyznę obiektu włączył drewniane, ruchome reliefy, co stanowi swoistą sygnaturę malarza. Koncepcja uchylnych

kasetonów była absolutnie pionierskim wynalazkiem Marczyńskiego w skali światowej. Podczas realizowanych przez siebie „interwencji” artysta konfrontował stworzone przez siebie kasetony z otaczającą go przyrodą. Aby sprawdzić, czy w sposób bezkolizyjny mogą egzystować w zgodzie z naturą, były umieszczane w pejzażu, a potem ulegały zamierzonemu rozproszeniu. Tym samym po akcie świadomego rozdzielania zaczynały funkcjonować jako część całości w innych, magicznych relacjach przestrzenno-czasowych.



21

JAN BERDYSZAK (1939 - 2014)

"Anti nomos C", 1975-76 r.

akryl/deska, 123 x 121 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANTI NOMOS C. | ACRYLIC | 1975-76 | 3 | 2 | 1 |
o | III. | II. | I. | A | B | C | 1' | 2' | 3' | JAN | BER | DYSZ | AK' oraz wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 55 000 zł †

estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha i Olgi Fibaków, Monte Carlo, Monako
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- „Jan Berdyszak. Prace 1960-2006”, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 24.11-30.12.2006
- „Jan Berdyszak”, Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, listopad 1980
- „Jan Berdyszak”, Biuro Wystaw Artystycznych w Radomiu, maj 1978
- „Jan Berdyszak”, Galeria Kordegarda, Warszawa, 11-30.06.1977

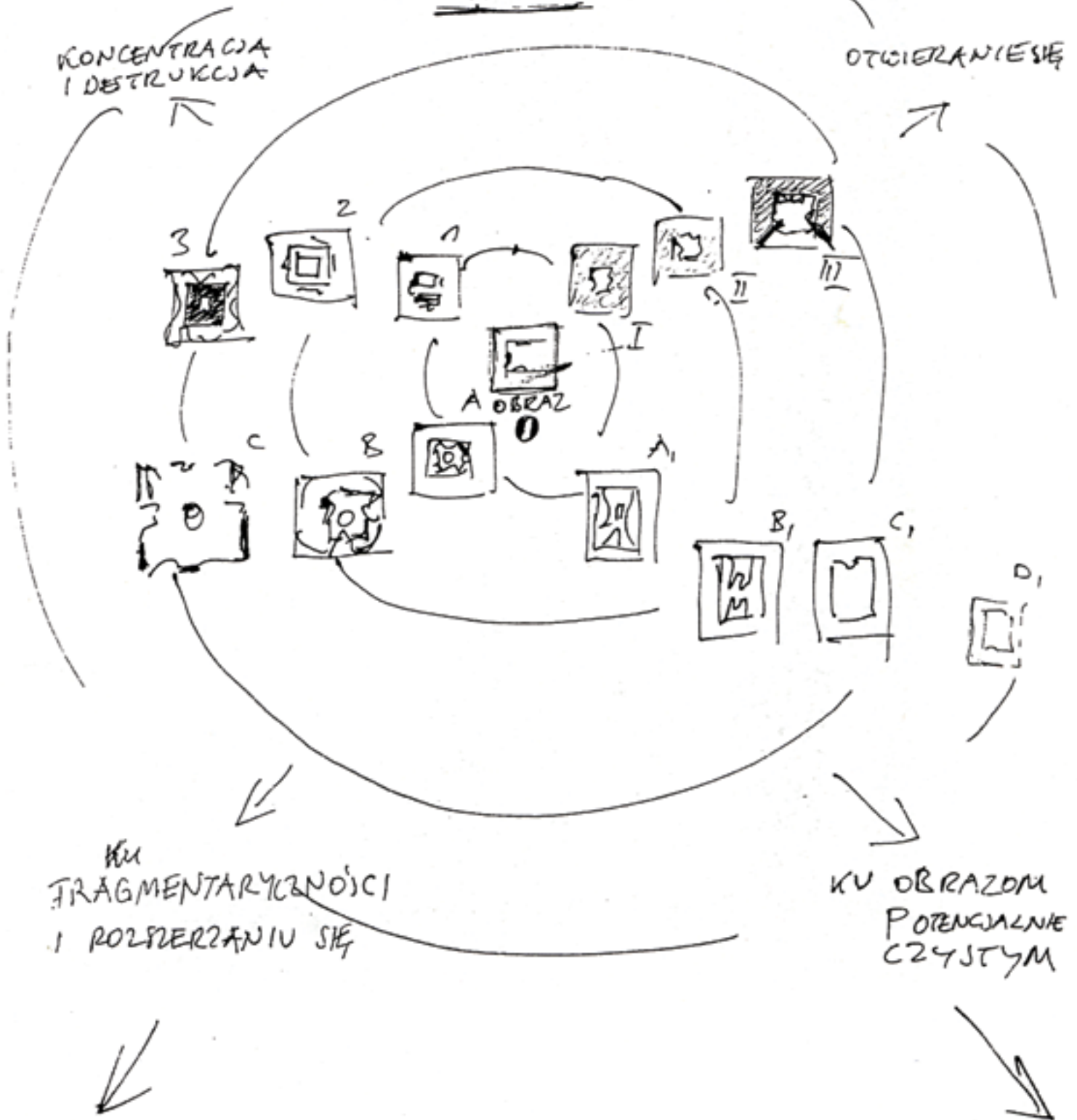
LITERATURA:

- Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2006, s. 166 (il.)
- Jan Berdyszak, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, listopad 1980, Opole 1980, s. nlb (spis prac, poz. 5)
- Jan Berdyszak, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Radomiu, maj 1978, Radom 1978, s. nlb (spis prac, poz. 42 jako „Anti Nomos”)
- Jan Berdyszak, katalog wystawy, Galeria Kordegarda w Warszawie, 11-30.06.1977, Warszawa 1977 s. nlb (spis prac)



ANTI NOMOS

(ZASADY KONCEPCJI)
ZMIERZANIE OD 0 DO OBRAZU POTENCJALNIE CZYSTEGO



cykl 14 obrazów ANTI NOMOS - szkic, 1975

„Nasz czas urodził pomysł dzieła plastycznego, które może nic nie wyrażać. Ale wiemy, że to jest niemożliwe, bo człowiek myślący dźwiga wszystko w sobie jak akumulator i wypełnia wszystkie miejsca pustę swoją własną treścią. Tak więc posiadanie jakiejś określonej idei i chęć jej przekazania uważam za sprawę podstawową. Zaś sprawy formy interesują mnie o tyle, o ile służą do jej wyrażania”.

JAN BERDYSZAK, 1971

Jan Berdyszak znany jest przede wszystkim z realizacji spójnych, jednolitych formalnie i tematycznie cyklów, będących indywidualną odpowiedzią na problemy znaku i jego reprezentacji w sztukach plastycznych. Jego sztuka, pełna semiotycznych odwołań, miała silne filozoficzne i teoretyczne podłoże. Artysta pisał wiele tekstów krytycznych, które stanowią ciekawe uzupełnienie jego prac i są cenną wskazówką interpretacyjną.

W latach 1952-1958 studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, jednocześnie prowadząc własne poszukiwania formalne. W 1959 roku otrzymał III nagrodę na Ogólnopolskiej Międzuczelnianej Wystawie Grafiki i Rysunku Kół Naukowych, natomiast rok później Klub "Od Nowa" przyznał mu Nagrodę Artystyczną za debiut malarski. Jego wczesne prace podejmują tematykę przestrzeni i jej relacji wobec materialnego przedmiotu. W cyklu „Koła podwójne”, realizowanego w latach 1962-1964 i 1967-1969, odszedł od konwencjonalnej, prostokątnej formy blejtramu – jego kompozycje składały się z dwóch okręgów, umieszczonych pionowo jeden nad drugim. Od 1967 roku zaczął podejmować próby włączania przestrzeni w formę od razu: wycinał w nich rozległe otwory, przez co nobilitował pustkę, nadając jej nowe znaczenia w procesie interpretacji. Już w 1966 roku w jednym ze swoich szkiców nazwał przestrzeń mianem jednego z bytów pierwszych, a swoje realizacje – obrazy, obiekty instalowane, rzeźby, instalacje, grafiki – określił jako „pułapki na przestrzeń”, sugerując jednocześnie, że to właśnie ujawnienie jej (nie)oczywistej obecności jest bardziej kluczowe niż zwrócenie uwagi odbiorcy na materialną stronę dzieła.

Jan Berdyszak poprzez swoje kompozycje wpisał się w awangardową tendencję eksponowania przestrzeni marginalnych, liminalnych i transparentnych znaczeniowo, oraz czynienia z nich najważniejszego motywu przedstawienia malarskiego. Marta Smolińska pisała o tym w tekście „Rama i passe-partout jako (par)ergon”: „Jedną z konsekwencji przemian, jakie dokonały się w kondycji obrazu nieprzedstawiającego w 2. połowie XX wieku, jest postawienie w centrum zainteresowania rama i passe-partout. Dochodzi więc do gruntownej rewizji tradycji związanej ze statusem obramowania (...). Rama zostaje dostrzeżona jako jeden z konstytutywnych czynników, warunkujących dotychczasowe oblicze obrazu i pieczętujących jego iluzjonizm – staje się polem eksperymentów oraz rodzajem wyzwania dla malarstwa. (...) Do tradycyjnej funkcji rama artyści podchodzą w sposób satyryczny i karykaturalny, a stałe eksperymenty z ramą stają się znakiem afiliacji do awangardy. W obliczu nowych dla malarstwa problemów oraz unikania iluzji konwencjonalna definicja rama stopniowo traci swój sens. 'Obraz przeze ku rzeczywistości' i silnie przeciwstawia się tendencji do wyizolowania z przestrzennego kontekstu, w którym się znajduje”.

W latach 1973-1980 artysta realizował cykl „Obszary koncentrujące”, w których wykorzystywał formy skłaniające odbiorcę do pogłębionej refleksji nad dziełem i medytacji. W okresie od 1970 do 1978 roku tworzył cykl „Przezroczyście” – obiekty z pleksiglasu i szkła, który kontynuował w instalacjach realizowanych w latach 80. i 90. Od 1990 artysta pracował nad cyklem „Passe-partout”, realizowanym w różnych technikach – rzeźbiarskich, malarskich i graficznych. To obiekty powtarzające formę oprawy ryciny, lecz z pustym otworem eksponującym otoczenie. W latach 1974-75 Jan Berdyszak pracował nad cyklem „Anti nomos”, który składał się z zamkniętej i określonej na samym początku pracy liczby obrazów. Koncepcję cyklu przedstawił w niewielkim szkicu, na którym zawarł główne założenia swojej pracy. Jego początek stanowił obraz „O”, od którego koncentrycznie rozchodziły się inne prace, niejako „wychodzące” z jego rogów. Kompozycje o numerach I, II i III odnosiły się do „otwierania się” obrazu, I, 2 i 3 symbolicznie podążały w stronę „koncentracji i destrukcji”, A, B i C „ku fragmentaryczności i rozszerzania się”, a A', B', C' i D' – „ku obrazom potencjalnie czystym”. Prezentowana praca – „C” – jest więc ostatnim stadium obrazu z omawianego cyklu, zmierzającym w stronę poszerzania przestrzeni w dziele sztuki.

Według cytowanej wcześniej historyczki sztuki Marty Smolińskiej, „(...) 'totalne' założenia zbliżają Berdyszaka do artystów tzw. metafizycznego skrzydła awangardy, jak Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian i Wassilij Kandinsky, dla których każdy obraz miał objawiać zasady rządzące kosmosem. O ile jednak twórcy ci poszukiwali fundamentalnej reguły i próbowali odtworzyć ją w formie dzieła, o tyle Berdyszak zdaje się koncentrować na podpatrywaniu i 'wyłapywaniu' najrozmaitszych przejawów tej reguły, nie wprzęgając jej w jeden, konkretny schemat przełożony na język wizualny. Tym, co staje w centrum zainteresowania jest właśnie owa różnorodność, wariantowość i różnorodność (samo)odkrywania się niewrażliwych 'miejsz przejawiania się', przez które można wejrzeć w istotę przestrzeni. Nie mniej istotną kwestią jest uzależnienie owych 'miejsz przejawiania się' od sytuacji, zastanych bądź wykreowanych okoliczności. Stąd dzieło musi uwzględniać zarówno możliwość chwywania 'sygnału', który sam się ujawnia, jak i kreowania takich warunków, by pobudzały one przestrzeń do samoujawniania. Jak jednak uchwycić ją w obrazie? W jaki sposób oddać jej istotę, nie przedstawiając jej – w klasycznym tego słowa rozumieniu – a chwytając jej przejawy i zawierając je w malarskiej realizacji? Przestrzeń jest jakością z jednej strony nieuchwytną, niewidoczną, z drugiej zaś strony tak oczywistą, że aż nieuświadomianą, niezauważalną, permanentnie obecną, a jednak usytuowaną jak gdyby poza obszarem percypowania, mimo iż ów proces warunkującą. Kryje w sobie paradoks – jawi się jako NIC i jako WSZYSTKO jednocześnie”. (źródło: www.o.pl)



22

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Belka krzyża utraconej transcendencji", 1980-82 r.

akryl/deska, 17 x 184 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BELKA KRZYŻA | UTRACONEJ
TRANSCENDENCJI | 1980 - 82 | POUTRE DE LA | TRANSCENDANCE REUITE | 1980 - 82
| 17 x 184 cm | JAN | BER | DYSZ | AK | AKRYLIK | werniks końcowy żywiczny | JAN | BER |
DYSZ | AK |'

cena wywoławcza: 40 000 zł †

estymacja: 55 000 - 65 000

WYSTAWIANY:

- Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991
- Jan Berdyszak, Muzeum Zielona Góra, luty 1989

LITERATURA:

- Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991, Białystok 1991, s. nlb (spis prac, poz. 5)
- Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum w Zielonej Górze, luty 1989, s. nlb (spis prac, poz. 4)



„Belka jest odjętym drzewem.

Nowa belka może zostać do czegoś przeznaczona.

Belka starzeje się funkcjonowaniem.

Starzenie się to dawanie i odejmowanie razem.

Co znaczy dodawanie i odejmowanie razem?

Dla tej belki – to ona właśnie.

Belka zestarzała może oczekiwać na ponowne przeznaczenie.

Może być przeznaczona tak samo albo raczej zupełnie czemuś innemu.

Dlaczego raczej?

Poprzednio, biorąc szybę, myślałem o samej przezroczystości – teraz także muszę odnosić się do konkretności szklanośći szyby, a więc do jej istnienia potocznego.

Te belki nowe i stare, i przezroczystość szyby sama, to różne życia tego samego.

Tego samego czy różnego, bardziej w nich czy raczej we mnie?”

23

JAN BERDYSZAK (1939 - 2014)

"Kompozycja obrzeżna", 1960-61 r.

olej/plótno, 135 x 175 cm

sygnowany śr.d.: 'JAN BERDYSZAK'

opisany na odwrociu: 'JAN BERDYSZAK | 1960 - 1961 | Kompozycja obrzeżna' oraz wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 55 000 zł ↑

estymacja: 70 000 - 90 000

Prezentowana praca pochodzi z najwcześniejszego okresu działalności Jana Berdyszaka – powstała dwa lata po ukończeniu przez artystę studiów na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Twórca poszukiwał wówczas indywidualnej formy wyrazu i własnego języka plastycznego, czego efektem były wielkoformatowe, abstrakcyjne kompozycje malarskie, utrzymane w oszczędnej kolorystyce. Już w pierwszych, studenckich realizacjach podejmował studia nad relacjami przestrzennymi, które rozwijał głównie w latach 70. i 80. w spójnych formalnie cyklach rzeźbiarskich.

W 1960 roku odbyła się jego debiutancka wystawa w poznańskiej Galerii Od Nowa, kolejne miały miejsce w Galerii ZPAP (1963) i BWA (1964). Na wspomnianych ekspozycjach Berdyszak prezentował kompozycje malarskie, w których krytycy często widzieli m.in. wpływ Tadeusza Potworowskiego.

We wstępie do katalogu ostatniej wspomnianej ekspozycji

Włodzimierz Ławniczak pisał:

„Zorganizowana złożoność, oto sąd, który narzuca już pierwszy kontakt ze sztuką Jana Berdyszaka. Wprowadzając bardzo indywidualny system sprzężeń między elementami plam, kształtów i barw, ukazuje nam artysta złożone układy statyczne posiadające wyraźną, choć skomplikowaną strukturę. Zaś wewnętrzna spójność formalna obrazów będąca wyrazem zgodności, zasad

i celów kształtowania plastycznego nadaje im silne zabarwienie racjonalistyczne. U podłoża tak pojętego racjonalizmu leży jednak zawsze jakieś 'uogólnienie indukcyjne' oparte na doświadczeniach wielowiekowej nieraz tradycji malarskiej.

Nieustanny dialog z przeszłością inspiruje przy tym do uporczywego i jakże świadomego przewyżczania tradycyjnie ugruntowanych prawideł konstrukcji obrazu, do wyjścia z klasycznego już formatu i narzuconego przezeń układu pion-poziom. W zespole relacji porządkujących decydująca rola, jak się wydaje, przypada stosunkom zachodzącym między formatem obrazu a uporządkowanymi przestrzennie i jakościowo formami wewnątrz jego pola.

(...) Dynamiką formy i koloru, ekspresyjnym przebiegiem światła i poprzez samo już rozrzucenie płaszczyzn u skraju obrazu, pozostawiając w jego centrum jakby pustkę utkaną z lotnej przestrzeni, artysta rozsadza obraz od wewnątrz, każąc formom płynąć daleko poza granicę obrysu ramy.

Mimo że Berdyszak sam uważa kolor w swoim malarstwie jako środek do celu, którym pozostaje dla niego zawsze konstrukcja, to jednak przez stosowanie barwnych imprimatur, laserunków i całej kunsztownej techniki, która zbliża go do 'starych mistrzów', osiąga niesłychaną głębię i świetlistość koloru, wyzwała jego utajone własności, zestawia barwy w subtelne i jemu tylko właściwe chromatycznie brzmiące gamy”.



TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Zielony", 1993 r.

olej/plótno, 130 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu oraz na blejtramic: 'TERESA PAĞOWSKA 93 | ZIELONY 130 x 140'

cena wywoławcza: 60 000 zł †

estymacja: 80 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- Teresa Pağowska, Galeria Zamkowa Lublin, maj 1994

LITERATURA:

- Maciej Gutowski, Teresa Pağowska, Warszawa 1996, s. 59 (il.)
- Mariusz Chwedczuk, Panowie, czapki z głów, [w:] Wiadomości Kulturalne nr 37, z dn. 15.09.96, s. 182
- Teresa Pağowska, katalog wystawy, Galeria Zamkowa w Lublinie, maj 1994, Lublin 1994, s. nlb., il. I

„Sądzimy, jesteśmy pewni, że stwarzamy swój własny świat. Że ten świat kogoś zainteresuje. Pozwoli inaczej rozejrzeć się dookoła. Skąd to zaufanie? Bowiem inaczej cała nasza praca nie miałaby sensu, poza indywidualną pasją, która ogarnęła nas i podporządkowała sobie nasze życie. Skazani jesteśmy na samych siebie, na własne klęski, na olśnienie fałszywe i to prawdziwe, dające szczęście. Patrzą, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i logiką każdego obrazu. (...) Mówi się o perfekcji, a mnie fascynuje smak błędów, które można tak spiętrzyć, że tworzą własną siłę. To ja je akceptuję, to mnie stają się posłuszne i dają obrazowi wyraz. Ten zawód wymaga indywidualności, egocentryzmu, nawet egoizmu. Mój obraz jest moim obrazem, a jego siła moją siłą. Napięcie połączone z luzem bliskim fruwania rodzi się w tych wielu godzinach pracy, która jest pracą ciężką rzemieślnika-poety. Trzeba dużo wiedzieć, by dużo odrzucać. Ciągłe się myśle, nie trafiam, walczę z płótnem – moim przyjacielem i wrogiem jednocześnie. Jesteśmy w tym sami – ono i ja”.





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

„Droga Tereso!

Proszę mnie o napisanie wstępu do Twojej wystawy w Szwajcarii. Czy to słuszne? Czy dezerterski i zdradca świętej sprawy malarstwa, tchórz, który przestraszył się samotności artysty i sam uprawia zbiorową działalność, jaką jest film, może i ma prawo pisać o Twoim malarstwie?

Przed laty zgubiłem Twój ślad. Dziś odnajduję Ciebie w Twoim malarstwie pięknym, pochmurnym i dramatycznym, kimś innym, nieznanym. Osądź więc sama, czy to dobry wybór? Pomogę Ci i przyznam się do wielkiej słabości, która opanowuje mnie zawsze ilekroć oglądam to, co malujesz. Tym uczuciem jest zazdrość. Podobają mi się w Twoim malowaniu wszystko. I ten duży, prawie kwadratowy format płócien i technika szeroka, celowa i skuteczna. I samotna kobieta jako temat. Tak, kobieta to ja! Chciałbym krzyknąć – i to wyznaniem, do którego mnie zmuszasz, też godne jest zazdrości.

W Twoim malarstwie widzę obraz tej dawnej zapamiętanej tak dobrze dziewczyny zamienionej w malarstwo, oddalone od zgiełku modnego świata, poważne i surowe. Wiele myślałem o samotności, której wymaga malarstwo. Całe życie? Kilka lat czy miesięcy, w których dojrzewa, następuje ta nieuchwytna przemiana z człowieka w to, co on maluje. Nigdy nie przekroczyłem tej granicy samotności, za którą inni są już tylko modelem albo widownią naszego ja.

Pewnie dlatego ten moment przemiany fascynuje mnie w Twoim malarstwie tak silnie. Indywidualność malarza określa się w dwóch rzeczach: spojrzenie na świat, które daje w rezultacie wybór tematu i technika, indywidualny charakter pisma. Ale dopiero jedność tworzy artystę, który potrafi narzucić nam swój obraz świata, zniwala naszą własną wyobraźnię. Ty sama z 'Tą Teresą' przeniesiona na płótno to zamknięty świat malarstwa Teresy Pągowskiej. Nie trzeba w nim innych modeli, obcy nie mają wstępu do tego świata pokoju kąpielowego, garderoby i sypialni. Jesteś jak Zuzanna w kąpeli, która szczelnie zamyka drzwi i okna przed podglądającymi aż do chwili, kiedy zmieniona już w zakończoną formę malowidła może ukazać się wszystkim bez strachu, że zostanie przyłapaną na czymś, czego nie chce powiedzieć o sobie.

A teraz technika. Stojąc przed tak dużym płótnem, przenosisz w najbardziej naturalnej skali siebie, a cały świat, który cię otacza, znajduje się w zasięgu twojej własnej ręki, a Twój kształt przenika na nie jak na rentgenowską kliszę.

Samotność tych zagubionych, niepozbitych kobiet (albo lepiej tej kobiety Teresy) wymaga marginesu. Pozostawiony nietknięty pędzlem, kolorem, dobrze wyraża tę samotność, ten rozpad, chciałoby się powiedzieć tę anatomię samotności. Myślę, że nie byłaby ona tak przejmująca, gdyby nie realność wyrażona w bardzo piękny i rzadki sposób. Poprzez szczegół zawsze inny, zawsze umieszczony na obrazie w innym miejscu. Raz będzie to pantofel, kiedy indziej zarys poręczki łóżka, kształt ust lub ramienia. Ten szczegół nazywa resztę. To właśnie robi dramat tej kobiety tak silnie dotykającej, tak prawdziwy a równocześnie nieodpowiedzialny. Brak mu czegoś? Na co oczekuje? Myślę, że to właśnie ja, widz, jestem tym malowidłem potrzebny już jako ostatnie dopowiedzenie. Czekają na mnie w ciszy, ażeby zadać mi pytanie, dlaczego nie miałem odwagi zostać malarzem".

ANDRZEJ WAJDA, MALARSTWO TERESY PĄGOWSKIEJ, „TYGODNIK POWSZECHNY”, NR 20, 19.05.1985

Teresa Pągowska przez krytyków i historyków sztuki uznawana jest za jedną z najważniejszych postaci polskiej sztuki powojennej. Jej twórczość charakteryzuje przede wszystkim niezwykle rozmach malarski, kształtowanie sylwetki ludzkiej zaczerpnięte z prac mistrzów nowej figuracji, a także wrażliwość kolorystyczna, przejawiająca się zarówno w fascynacji niuansami barwnymi, jak i operowaniem zdecydowanymi, mocnymi, wręcz neonowo jaskrawymi odcieniami zieleni, czerwieni bądź różu. Artystka skończyła studia w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W 1951 roku uzyskała dyplom z malarstwa i technik ściennych w pracowni Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego. W okresie studiów pełniła funkcję asystentki Jacka Piaseckiego. Od 1950 do 1964 roku pracowała w PWSSP w Gdańsku, by później przenieść się do Warszawy. Pracę na uczelni kontynuowała w Łodzi (lata 1971-73), a następnie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1988 roku otrzymała tytuł profesora zwyczajnego. Od momentu ukończenia studiów partycypowała w polskim i zagranicznym życiu artystycznym. W 1955 roku wzięła udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w stołecznym Arsenale, gdzie zdobyła nagrodę za całość prac. Wcześniej, od 1950 roku, uczestniczyła w dorocznych wystawach plastyki, a swoje prace za granicą po raz pierwszy pokazała w 1959 roku w Paryżu.

W latach 60. jej malarstwo zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo kobiecej figury, ukazywanej w nieoczekiwanych, dynamicznych, często tanecznych układach. Pągowska traktowała postać ludzką jako pozbawioną indywidualnych rysów lekką sylwetkę. Artystka chętnie operowała gwałtownymi spięciami sumarycznych kształtów oraz kontrastami plam jednolitego koloru. Przez tę umowność odbierała bohaterom jednoznaczny charakter. Stylistyka prac Teresy Pągowskiej jednoznacznie umieszcza je w obrębie nowej figuracji – od 1963 roku malarka należała do grupy Realites Nouvelles i Nouvelle École de Paris.

Od końca lat 80. jej malarstwo interpretuje się w kontekście feministycznej historii sztuki. Liczni krytycy zauważyli, że na jej obrazach od lat pojawia się ta sama postać kobieca w otoczeniu zwierząt i aluzyjnie zaznaczonych przestrzeni. Według niektórych to alter ego artystki, która – za Louise Bourgeois – traktowała sztukę jako ciągłe pisanie autobiografii. Maciej Gutowski pisał: „Tematem prawie zawsze jest człowiek, i to nieomal z reguły kobieta. Pozostaje w relacji ze swym otoczeniem, stanowiąc jego element centralny. Jest wpisana w świat, ale świat jest wokół niej i nie będąc tłem, pozostaje jednak jej podporządkowany. Nawet gdy przez jej przezroczystość przenika światło. Prawem jest ruch, a nie statyczność. Wszystkie formy przebiegają po delikatnych skosach, także horyzont – a nieomal zawsze jest horyzont – wygina się lub urywa. Prawem jest lotność, nie masa, kształty są delikatne i zjawiskowe, jakby mogły być i nie być zarazem. Prawem jest światło, a nie cień, to wszechobecne światło, co pozwala najwyżej na połę istnieć ceniom, które zresztą czasami, ale tylko czasami, ukazują złowrogą obecność, bliską czerni, dziwnie obcą i płaską, wobec modulujących różnych odcieni bieli. Prawem jest kolor i jego subtelne, wyrafinowane perwersje. Bywa, że zagęszcza się i intensywniej, ale częściej wchodzi, przeświełony, w skomplikowane, choć rozsądne relacje z pozostałymi kolorami” (Maciej Gutowski, Teresa Pągowska, Warszawa 1996, s. 71-79).

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Krajobraz bezdomny", 1973 r.

olej/plótno, 38 x 46,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1973 E. Rosenstein'

opisany na odwrociu: 'KRAJOBRAZ BEZDOMNY'

cena wywoławcza: 7 000 zł ↑

estymacja: 15 000 - 25 000

Pod koniec lat 60. na obrazach Erny Rosenstein coraz częściej zaczęły się pojawiać formy organiczne. Artystka akcentowała w swoich kompozycjach również matową powierzchnię płótna i nie bała się operować kaligraficzną konturowością. Prace Rosenstein z przełomu lat 60. i 70., podobnie jak prezentowany „Krajobraz bezdomny”, mogą dlatego przywołać na myśl ilustracje z podręczników do biologii albo anatomiczne plansze. Interpretuje się je zazwyczaj w kontekście charakterystycznego dla kilku polskich artystek (na przykład Aliny Szapocznikow) zainteresowania cielesnością. W przypadku Rosenstein wykorzystanie form biologicznych i wkomponowanie ich w kosmiczne pejzaże wynika jednak nie z feministycznego zacięcia, ale surrealistycznego fundamentu jej sztuki. Związana z Grupą Krakowską artystka jeszcze przed wybuchem wojny poznała w Paryżu twórczość najważniejszych ówczesnych nadrealistów. Już we wczesnym okresie upodobała sobie dziwne, zaskakujące kombinacje, w których – jak pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak – „mieszała elementy z różnych światów i porządków: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, uchwytne i ulotnego. Wymijała granice: pomiędzy tym, co poważne i tym, co niepoważne, pomiędzy tym, co dojrzałe i tym, co niedojrzałe, pomiędzy tym, co wykształcone i tym, co naiwne. Swobodnie, bez obciążenia schematem, kojarzyła rzeczywistość i fantazję”.

Dla sztuki Rosenstein z wczesnych lat 70. charakterystyczne jest nie tylko łączenie realistycznych i abstrakcyjnych elementów, ale również próba rozwinięcia malarstwa i poszukiwanie „formy bardziej pojemnej”. Poza sztukami plastycznymi artystka zajmowała się w tym czasie również literaturą (w 1972 roku w Czytelniku ukazał się jej tomik „Ślad”, kolejny: „Spoza granic mowy”, opublikowano

w 1976 roku). W swoich wypowiedziach podkreślała wielokrotnie związek swoich wizji malarskich z mocami języka. Przy interpretacji „Krajobrazu bezdomnego”, intrygującego widza swoim metaforycznym tytułem, ten trop może okazać się szczególnie istotny. Artystka mówiła bowiem o roli tytułu w następujący sposób: „Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo też, kiedy jest jego początek. Istnieje bowiem długo potencjalnie. (...) Nie wiadomo też, kiedy jest koniec.

Pozornie skończony obraz przeistacza się wciąż z otaczającym światem. Pęka. Osadzają się nowe warstwy. Kolory nabierają innych odcieni. W ten sposób zyskuje on swój czwarty wymiar – czas. Nie tylko on zyskuje ten wymiar. Zyskują go też oglądający. Ludzie wciąż nowi widzą go coraz inaczej. To jest zależne od warunków i zagadnień epoki. Nie dość, że on się zmienia, jeszcze zmieniają go swoim spojrzeniem. Jest to droga bez końca.

Artysta zostawił go własnemu losowi. Na skutek wyczerpania nie umiał już dalej prowadzić. Dał za wygraną. Puścił go w świat. Najbardziej charakterystyczną cechą owej decyzji był lęk, czy aby nie za wcześnie. Zdecydował się jednak. Puszczając w świat, dał mu imię. Nazwanie było ową decyzją. Było odcięciem się. Rezygnacją z innych możliwości. Zamknięciem. Dlatego imię jest ważne. Określa w przybliżeniu coś, co rodziło się bardzo długo i zostało zamknięte. Równocześnie jest ono zawsze niepełne, gdyż jest przerwaniem” (Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy BWA, Piła 1980, strony nienumerowane).



TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"Numer 51", 1960 r.

collage/papier; tektura, 35,5 x 46,3 cm
na odwróci dwie papierowe nalepki, numery inwentaryzacyjne oraz dwie papierowe nalepki z opisem pracy z galerii Denenberg Fine Arts, Inc., 2013

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- Felix Landau Gallery, 1960
- Landau Family Collection, do 2013
- Denenberg Fine Arts, Inc., 2013
- kolekcja prywatna, Polska

„Będąc w Rzymie, zaszedliśmy jednego razu na Piazza Fontanella Borghese, gdzie sprzedawano różne stare rzeczy. Właśnie tam zobaczyłem książkę, dość grubą. Zapelniały ją same rękopisy przeplatane pustymi stronami. Przejrzałem ją i odłożyłem. Właściciel straganu, zobaczywszy cień zainteresowania, od razu przystąpił do pracy, zaczął w dość nachalny sposób wmawiać mi, że tej książki potrzebuję. Początkowo chciał kilkaset tysięcy lirów, a wtedy dolar kosztował około 600 lirów. Był bardzo nachalny, odszedłem, a on gonął za mną aż do Corso. W końcu opuścił cenę do 700 lirów, widocznie nikogo to nie interesowało, a on był zdesperowany – kupiłem. Pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było bardzo ładne. Powróciwszy do Grottaferrata, obejrzelismy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje collage'e. Dużo prac powstało w oparciu o ten rękopis. Część zostało w Rzymie. Raz znalazłem w Krakowie cały stos poukładanych prac, ale nie sklejonych, tylko poprzekładanych tekturami. Zupełnie o nich zapomniałem”.

MARIAN WARZECHA, O WOJNIE, EDUKACJI I WYSTAWIE SZTUKI NOWOCZESNEJ, GRUPIE KRAKOWSKIEJ ORAZ LATACH 60, [W:] MARIAN WARZECHA, COLLAGE 1946-1949, KRAKÓW 2014, s. 19

Poza opisanym przez Mariana Warzechę rękopisem, który posłużył Teresie Rudowicz do wykonania prezentowanej powyżej pracy, artystka umieszczała w swoich kolażach szczątki mszałów zbierane

w zrujnowanych cerkwiach Łemkowszczyzny, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania, a także ścinki materii. Tym, co charakteryzuje kolażową technikę Rudowicz, jest niezwykle twórczy sposób wykorzystywania zebranych materiałów. Abstrakcyjne kompozycje cechuje nawarstwienie materiałów i fakturalne zróżnicowanie, wynikało to z pewnością poniekąd z krótkiej fascynacji artystki taszczmem i estetyką malarstwa materii. „Wysoka precyzja montażu, bogata powierzchnia, miła oku wyrafinowana chromatyka” – w takich słowach chwalił walory formalne dzieł Rudowicz Jerzy Stajuda. Szczególny, refleksyjny nastrój jej prac podkreślał Jules Langsner we wstępie do katalogu wystawy Teresy Rudowicz i Mariana Warzechy w kalifornijskiej Felix Landau Gallery. Zarówno Langsner, jak i Peter Selz (kurator wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA w 1961 r.) podkreślali również nierozzerwalny związek twórczości Teresy Rudowicz z miejscem, w którym mieszkała i tworzyła – Krakowem. Obydwójce zwracają uwagę na to, że prace artystki i jej męża, Mariana Warzechy, przywodzą na myśl mury średniowiecznego miasta. „Żyjąc w Krakowie, średniowiecznej stolicy Polski, przechodząc pod wyblakłymi murami budynków z różnych epok, stojących ściana w ścianę, bezustannie uświadamiają sobie trwałość przeszłości w teraźniejszości. Reminiscencje obdrapanych, łuszczących się ścian starego Krakowa zasugerowane są w sztuce Teresy Rudowicz. Strzępy manuskryptów w takich pracach jak na przykład 'No.59' zastosowane są w taki sposób, aby spotęgować efekt spękanych i niszczących ścian” (Jules Langsner, wstęp do katalogu wystawy „Teresa Rudowicz & Marian Warzecha. Collages” w Felix Landau Gallery, 1962).



27

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"68/16", 1968 r.

collage/plótno, 30 x 27 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 68/16'

cena wywoławcza: 8 000 zł ↑

estymacja: 10 000 - 20 000

„Skrawki pożółkłych listów i książek przedstawiają motyw wzięty z Prousta: zespolenie się czasu i przestrzeni – czyli jednoczesność przeszłości i terażniejszości – 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 LANGSNER, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY „TERESA RUDOWICZ & MARIAN WARZECHA. COLLAGES” W FELIX LANDAU GALLERY, 1962

Teresa Rudowicz studiowała w gdańskiej PWSSP w latach 1948-50, edukację kontynuowała na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki (1950-54). Dyplom uzyskała w pracowni Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Po studiach krótko pracowała w Muzeum Historycznym w Sanoku, a w roku 1957 osiadła w Krakowie. Razem z mężem Marianem Warzechą od

1959 roku odbywała kilkakrotne podróże do Włoch, była też na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Stanach Zjednoczonych (1971/72); wyjeżdżała do Izraela (1992) i Francji (1994). Tworzyła prace z papierowych spoliów – fragmentów dawnych dokumentów, spalonych listów, zniszczonych zapisków wkomponowanych w płaszczyznę malarskiego przedstawienia.

28

MARIAN WARZECHA (ur. 1930)

"60/42", 1960 r.

collage/karton, 33 x 23 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Warzecha 60/42'

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa oraz papierowa nalepka z opisem pracy z galerii Denenberg Fine Arts, Inc.

cena wywoławcza: 12 000 zł †

estymacja: 18 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- Felix Landau Gallery, 1960
- Landau Family Collection, do 2013
- Denenberg Fine Arts, Inc., 2013
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Art Center Gallery, La Jolla, CA, rok nieznany
- „Teresa Rudowicz & Marian Warzecha. Collages”, Felix Landau Gallery, Los Angeles, 12-31 marca 1962

LITERATURA:

- Teresa Rudowicz & Marian Warzecha. Collages, katalog wystawy w Felix Landau Gallery, Los Angeles 1962, poz. kat. 24



**TERESA RUDOWICZ
& MARIAN WARZECHA
COLLAGES**

**MARCH 12-31, 1962 PREVIEW: MONDAY EVENING
MARCH 12, 8-10 P.M. FELIX LANDAU GALLERY, 702
N. LA CIENEGA BLVD. LOS ANGELES 69 OL 2-1444**

„Collage jest także techniką, która idealnie oddaje charakter i złożoność świata. Uwypukla punkty wspólne i zarazem podkreśla różnice. Zbiera to, co nieprzystawalne. Znajduje nowe połączenia, zmienia zastane znaczenia i tworzy nowe treści”.

DOBROMIŁA BŁASZCZYK, O COLLAGE'U... [W:] MARIAN WARZECHA. COLLAGE 1946-1949, GALERIA STARMACH, KRAKÓW 2014

„Marian Warzecha obrał sobie niecodzienny – jak na nastolatka, którym był wówczas – temat i sposób działania. Sięgnął po surowy, ubogi przedmiot/materiał wyrwany z przeszłości, ocalony tym samym od zapomnienia i całkowitego zniknięcia. Dziecko, na którym wojna wymusiła przedwczesne i brutalne dojrzewanie, zaczęło porządkować – i nadal, sześćdziesiąt pięć lat później, porządkuje zastane quasi-przedmioty. Znalaziska szereguje na kartonie – przyporządkowuje do określonych grup. Rozbija jedno zbioru (listy, rękopisy) i tworzy z nich nowe konstelacje. Niczym architekt buduje kolejne światy i porządki. Niczym etnograf gromadzi, analizuje i porządkuje zebrane materiały dotyczące różnej działalności człowieka. Niczym archeolog wydobywa ślady przeszłości wyrzucone na obrzeża naszej pamięci i historii. Oczyszcza je z kurzu zapomnienia i przywraca do życia. Nicolas Bourriaud w jednym ze swych tekstów napisał, że 'historia jest wielością mniej lub bardziej zagadkowych ruin, których układ architektoniczny artysta musi zrekonstruować', aby w ten sposób zbudować 'genealogię czy też archeologię naszej epoki'. Według niego odczytywanie historii należy rozpocząć od ruin i odpadków – obiektów będących świadkami historii, obrazów, które zalegają na ziemi i składają się na naszą spuściznę. Jedne są wybrane, nazwane DZIEŁAMI. Inne są niewidoczne, zapomniane lub ich pierwotne znaczenie zostało wypaczone. Na tych obrzeżach pamięci przebywa obecnie 'materialistyczny historyk' Waltera Benjamina – w tym przypadku Marian Warzecha, który w przeszłości widzi 'symptomy naszej obecnej sytuacji' i źródła swojego indywidualnego języka wypowiedzi”.

DOBROMIŁA BŁASZCZYK, SIERPIEŃ 2014

Marian Warzecha zaczął tworzyć w technice kolażu już jako nastolatek w latach 40. Pierwsze z kolażowych prac datowane są na 1946 rok. Zainteresowanie sztuką kolażu wykorzystującą odpadki, ścinki, dającą nowe życie użytym materiałom z jednej strony symptomatyczne jest dla twórczości artystów dotkniętych doświadczeniem wojny i wszechogarniającej destrukcji, z drugiej wyprzedza awangardowe koncepcje sztuki lat 60. takich jak arte povera. Początkowo jego kompozycje mają charakter surrealistyczny. Warzecha pod wpływem Maxa Ernsta tworzył mechaniczno-organiczne światy, nadając swoim pracom sugestywne tytuły jak „maszyny antropomorficzne, rośliny mechanomorficzne, krajobrazy technomorficzne” etc. Wkrótce jednak zaczyna dominować w nich geometria i wartości niemal wyłącznie abstrakcyjne. Jedyne odniesienie do rzeczywistości stanowią realne elementy, m.in. dawne rękopisy, które zarówno dla niego, jak i dla Teresy Rudowicz staną się charakterystycznym, wyróżniającym ich własny artystyczny język elementem. Z biegiem lat kompozycje Warzechy dążą do tego, co ogólnie ująć można w pojęciu „czystej formy” – poddane zostają surowym rygorom formalnym i kolorystycznym. Artysta dąży do ukazania jednolitej materii i przestrzennych relacji pomiędzy elementami kompozycyjnymi, niekoniecznie wynikających z logicznych reguł. W momencie tworzenia prezentowanej pracy, dwie dekady od powstania pierwszych collage'y, Warzecha pisał, że „formalizm jest czynnikiem artystycznym i pochodzi z wewnętrznej potrzeby porządkowania”. Warto niewątpliwie dodać, że praca należy do serii kolaży, które znalazły się w USA za sprawą Felixa Landau – właściciela galerii sztuki w Los Angeles. Trzy z kolaży będących wówczas w ofercie galerii Peter Selz – kurator Museum of Modern Art – wybrał do zaprezentowania na słynnej wystawie „15 Polish Painters” w 1961 roku.

29

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"Pamięci ojca", 1959 r.

olej/plótno, 119 x 134 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 59.'

opisany na odwrociu: 'J. Tchórzewski 59 | "Pamięci ojca"'

cena wywoławcza: 170 000 zł ↑

estymacja: 200 000 - 280 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Tchórzewski”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, październik 1980, CBWA Zachęta, Warszawa, listopad 1980
- Rencontre 68 - Phases, 1968
- XXXIV Biennale, Wenecja, 1968
- VIII Biennale Sztuki, São Paulo, 1965
- Galeria Furstenberg, Paryż, 1960



„Na firmamencie mojego życia – pisał w swoich 'Wspomnieniach' Jerzy Tchórzewski – były dwie wielkie gwiazdy, dwa wielkie słońca – dwie wielkie miłości. W dzieciństwie miłość do Ojca, w dorosłym życiu miłość do Teresy [żony artysty]. (...) Oba moje wielkie słońca, czy może raczej słoneczka (w zdrobnieniu brzmi to mniej patetycznie) – zgasły. (...) Bóg je odwołał na orbitę swojej wielkiej, niebieskiej gwiazdy i tak się więc oddaliły od mojej planety, że już nie świecą na jej firmamencie, że są z niej już niewidoczne. Ale jeszcze podtrzymują na niej życie (moje życie) pamięcią swojej energii, pozostawioną w opuszczonym przez siebie miejscu – czarnej, żalobnej próżni. Ich światło jaśniej już tylko w mojej pamięci, stale ogromnym, ale już nie radosnym, lecz bolesnym blaskiem. Bez nich ta moja ziemia, ten mój światek byłby inny – jaki? – nie wiem i nie chcę wiedzieć, bo nie chciałbym żyć na innym świecie.

Powyższy cytat nie jest jedynym fragmentem 'Wspomnień', w którym artysta analizuje przeżycie, jakim była dla niego utrata ojca. Władysław Tchórzewski powraca w tekście 'Wspomnień' syna wielokrotnie: czasem w czulej anegdocie, czasem jako bolesne wspomnienie. Uwzięnie ojca przez gestapo jesienią 1940 roku (był przetrzymywany m.in. na Pawiaku) i jego tragiczna śmierć w Auschwitz odcisnęły się na młodym Tchórzewskim silnym piętnem. Ze wspomnień syna Jerzego Tchórzewskiego, Krzysztofa, wiadomo, że choć artysta powracał do straty ojca zarówno w swojej sztuce, jak i pisarstwie, nigdy się z nią do końca nie uporał. Krzysztof Tchórzewski pisał we wstępie książki ojca: 'Często i później, kiedy miałem siedem, dziesięć i więcej lat, budził mnie o drugiej, trzeciej w nocy szloch Taty, który siedział i wpatrywał się nieruchomo w dwie zachowane fotografie swojego Ojca'.

KRZYSZTOF TCHÓRZEWSKI, WSTĘP [W:] JERZY TCHÓRZEWSKI, WSPOMNIENIA, KATOWICE 2007, s. 13

Prezentowany w naszym katalogu obraz Tchórzewskiego można rozpatrywać nie tylko w kontekście biografii artysty i jego prób uporania się z upiorami przeszłości. Powracanie do tematyki wojennej i ekspresywna formuła pojawiają się w sztuce całej generacji (w sugestywny sposób przedstawiono je na niedawnej wystawie w Zachęcie – „Zaraz po wojnie”). Nie idzie tu więc tylko o jednostkowe doświadczenie tragedii, ale i rodzaj jej zbiorowego przeżycia.

Dla obrazu Tchórzewskiego szczególnie istotnym kontekstem może być twórczość Mariana Bogusza. Obaj artyści znali się zresztą i razem współtworzyli warszawską Galerię Krzywe Koło.

Podczas gdy podejmujące tematykę wojenną prace Bogusza (np. „Symfonia liturgiczna Honeggera”) wykorzystują formułę surrealistyczną, Tchórzewski w swoich kompozycjach z końca lat 50., takich jak prezentowany „Pamięci ojca”, „Potrzask!” albo „Figura z podniesionymi rękoma”, idzie o krok dalej. Forma sytuuje się na pograniczu abstrakcji i figuracji. Postać ludzka zostaje odrealniona: sylwetka łamie się ostro, strzępi i wtapia w złożone z połamanych linii tło. Nie dziwi fakt, że obrazy Tchórzewskiego porównywano do wnętrza grot ze stalaktytami i stalagmitami albo szukano dla nich punktu odniesienia w rzeczywistości „elektrycznej”. Wizja skonstruowana z zygaków, kolców, cierni, złamań jest dla widza czymś obcym i nie budzi prostych skojarzeń. Aleksander Wojciechowski trafnie ujął ten problem, pisząc: „Malarstwo jego nasuwa wiele możliwości interpretacyjnych. Dotychczasowe opinie, wygłaszane często z różnych pozycji, powtarzały zgodne przekonanie, iż potrafił on stworzyć swój własny poetycki świat. Chodziło tylko o to, jak go nazwać? Na jakiej planecie umiejscowić? Był to więc niejako spór natury 'topograficznej'” (A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa 1975, s. 85-86).

Problem przynależności sztuki Tchórzewskiego do rozmaitych nurtów sztuki współczesnej dobrze widać w historii wystaw, w których artysta brał udział. Obraz „Pamięci Ojca” był prezentowany np. na wystawie w Zachęcie w 1957 roku, na której prace Tchórzewskiego zestawiono z pozornie bardzo odmiennymi rzeźbami Aliny Szapocznikow. Co ciekawe, Tchórzewski, który nigdy nie uległ do końca pokusom sztuki abstrakcyjnej, reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo i w Wenecji właśnie na tych wystawach, na których dominowało malarstwo nieprzedstawiające. Podobnie rzecz miała się z udziałem artysty w głośnej wystawie Petera Selza w MoMA w 1961 roku – „15 Polish Painters”. „Elektryczne” prace artysty odróżniały się tam mocno na tle prac stworzonych w duchu malarstwa materii.

W sztuce Tchórzewskiego fascynuje nie tylko zręczne balansowanie między surrealizmem, ekspresjonizmem i abstrakcją, ale także niezwykła ciągłość linii rozwojowej. Artysta nigdy nie porzucił bowiem raz obranej ekspresywnej tematyki. Rozdarłe figury ludzkie, bestie, zjawy i widma, raz pojawiwszy się w jego sztuce na przełomie lat 40. i 50., nigdy już jej nie opuściły. W zrozumieniu tego stałego zainteresowania rozchwianą, kipiącą od emocji formą pomóc może przywołana już na początku tego komentarza biografia artysty, który latami przepracowywał wojenną traumę i wielokrotnie powracał do tragicznych wydarzeń lat 1939-1945.



30

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"Obraz 4/61", 1961 r.

olej/plótno, 65 x 94 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. TCHÓRZEWSKI 61'

opisany na odwrociu: 'J. Tchórzewski'

cena wywoławcza: 60 000 zł †

estymacja: 70 000 - 90 000

„Porównywano te obrazy do wnętrza grot, ze stalaktytami i stalagmitami, do dna oceanu, z osobliwą fauną i florą. Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego zachęca do tego typu porównań swą odrębnością od powszechnie spotykanych rodzajów malarstwa, siłą wizji, dla której nie ma odniesień w otaczającym nas świecie. Kształty o ostrych, postrzępionych konturach przebijają przestrzeń kolcami, przebiegają przez nie zygzakami błyskawic, są jak oset, jak cierń – raniące, jadowite. Nieuchronnie kojarzą się z bólem, zagrożeniem. Zwracano też uwagę, że kolce te są niejako malarskim archetypem zagrożenia: pojawiają się – jako rząd bagnetów – w rycinie Goi, grożąc bezbronny; jako kulminacyjny punkt w sadystycznej kompozycji Duchampa 'Mariée mise à nu'; jako sztylety, dziryty, kindżały w wielu

obrazach, gdzie ludzie walczą ze sobą, gdzie zadaje się cierpienie, śmierć. Tchórzewski z całą bezwzględnością odrzuca tradycję 'pięknego malowania': nie ma tu miękkich zestawień, wyrafinowanych przejść kolorystycznych, którymi mogłoby się rozkoszować oko. Jest to materia sucha i spękana, złożona z wielkiej ilości świetlistych linii, z których każda zdaje się drgać oddzielnie, niezdolna do stopienia się z innymi. Czujemy coś – jak iskrzenie przewodów elektrycznych, jak drapanie nożem po szkle. Świadomość p i ę k n a pojawia się dopiero, gdy ogarniamy całość kompozycji; wówczas, poprzez spiętrzenie różnorodnych, kontrastujących ze sobą elementów, dociera do nas polifoniczna harmonia tych obrazów”.

ANDRZEJ OSEKA, CZŁOWIEK WŚRÓD ŻYWIÓŁÓW, „POLSKA”, NR 7, LIPIEC 1972



31

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 449", 1959 r.

relief, gips, metal, technika mieszana/plyta, 49 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | "Kompozycja | Fakturowa NR. 449" | 1959 | 47 x 49 cm'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

„Obudziło się we mnie (...) jakieś atawistyczne zamięłowanie do materii, którą mogłem kształtować. A co najważniejsze, nie był to papier ani płótno. W ten sposób otrzymałem fakturę, której nie otrzymałbym w malarstwie olejnym. Sprawa techniczna i sam sposób pracy był dla mnie nowy i niemalże siedział we mnie. Wykorzystywałem światło naturalnej barwy czystej blachy i przede wszystkim rdzy, która w zestawieniu z bielą gipsu dawała niepowtarzalny efekt”.

BRONISŁAW KIERZKOWSKI







Bronisław Kierzkowski w swojej pracowni, 2. poł. lat 50.
 fot. Kazimierz Karpuszko

Prezentowana praca powstała w 1959 roku, czyli w momencie, w którym Kierzkowski budował swój własny, indywidualny język artystyczny i niekwestionowaną pozycję wybitnego indywidualisty w obrębie malarstwa materii. Od końca lat 70. twórca realizował swoiste assemblaże, zwane początkowo „Fakturowcami”, a później „Kompozycjami fakturowymi”, systematycznie je numerując i porządkując. W swoich pracach, będących obiektami z pogranicza malarstwa i rzeźby, akcentował chropowatość tynku, wyrazistą fakturę zardzewiałej blachy, lepkość gipsu, twardą strukturę stalowych drutów. W płaszczyznę prezentowanej kompozycji włączył ceramiczne doniczki, które dzięki umiejscowieniu w obrębie dzieła sztuki zyskały nowy kontekst, wyzbywając się pierwotnej wartości użytkowej.

O sztuce Kierzkowskiego Kinga Lenga pisała, że multiplikuje biologiczne podstawy rzeczywistości. „(...) Bronisław Kierzkowski [to] jeden z artystów nurtu kontemplacyjnego, który związany był z ważnym centrum dyskusyjnym i wystawienniczym lat 50. – warszawską Galerią Krzywe Koło. Główny nurt jego twórczości stanowiły Kompozycje fakturowe, których wypukły materiał tworzący cienie nieustannie zmieniał się pod wpływem padania promieni świetlnych. (...) Jego dzieła przekraczały często granice malarstwa, stając się reliefami, przedmiotami z pogranicza malarstwa i rzeźby. Nie używając farby, Kierzkowski [stosował] (...) mieszaninę gipsowo-kleją jako podkład i tło obrazu, wciskając w nią poziomo porzewiałe skrawki taśmy metalowej, ukształtowanej mechanicznie poprzez regularne wycięcia form o kształcie kulistym, które z jednej strony ujmowały gipsową materię w pewien porządek, z drugiej pozwalały jej przeciskać się i wyciekać przez liczne otwory i nieuszczelnione krawędzie. Urzeczony pierwotną strukturą materii i jej przeciwstawnymi właściwościami widoczne jest w wyborze zastosowanych materiałów: ciepła, płynna faktura masy – magny

gipsowej – przeciwstawiona jest zimnej, poddanej korozji taśmie metalowej, będącej zużytym produktem cywilizacji przemysłowej.

Zrealizowany w 1959 roku film krótkometrażowy pod znanym tytułem 'Gips i złom' ukazuje Kierzkowskiego zbierającego na złomowisku śmieci zardzewiałe odpady metalowe, które artysta następnie przycina i osadza szpachlą w płynnej masie magmowej, utrzymanej w ryzach drewnianymi listwami na podłodze swojej pracowni. Z tych elementów powstawało większość płaskorzeźbiarskich 'objets d'art' Kierzkowskiego, których cechą wspólną był dynamiczny rytm kompozycji, ruchliwość powierzchni, chropowata faktura oraz powtarzająca się nieustannie forma kulista, zdradzająca zainteresowanie artysty formami biologicznymi (...).

Zainteresowanie artysty prawami przyrody i różnorodnością natury jest nie tylko widoczne w kształcie komórkowej formy kulistej – początku istnienia każdego organizmu, ale również w przekrojach, we fragmentach organizmów kształtowanych z gipsu w 'Kompozycjach fakturowych'. Cykl rozkładu elementów znalezionych, przeznaczonych na śmietnik oraz ewolucja życia były odkryciem nowej strony rzeczywistości w sztuce. Proces cywilizacyjnej inwazji w świat ewoluującej natury, gdzie śmierć, rozkład i narodzenie nieustannie się przenikają, był – jak się wydaje – dla Kierzkowskiego największą inspiracją, refleksją nad śmiercią i życiem, ale i sarkastycznym komentarzem do uprzemysłowionego, zmechanizowanego świata. (...) O wartości sztuki Kierzkowskiego decyduje (...) idealna synteza (...) dwóch czynników: konstruktywistycznego i sensualnego. Płaskorzeźbiarskie 'objets d'art' były w konsekwencji unicestwieniem intensywnych poszukiwań 'czegoś, co nie miało gadać, a miało działać na odczucia'. Ważne dla artysty było nie to, co odbiorca widzi, ale to, co się z nim dzieje, kiedy patrzy na dzieło" (Kinga Lenga, Przekraczanie granic. O polskiej sztuce informel, „OwnReality” (14), 2015, s. 20-23).

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

"Określony", 1958 r.

olej, technika mieszana/plótno, 110 × 84 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1958'

opisany na blejtramicie: 'ALEKSANDER KOBZDEJ 1958 | "OKREŚLONY" | 110 × 84'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z warszawskiej Zachęty, dwie papierowe nalepki: wystawowa z V Biennale w São Paulo: 'V Bienal de Sao Paulo | 9 | Museu de Arte Moderna (1959)', nalepka depozytowa z Muzeum Narodowego w Poznaniu

cena wywoławcza: 75 000 zł ↑

estymacja: 90 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

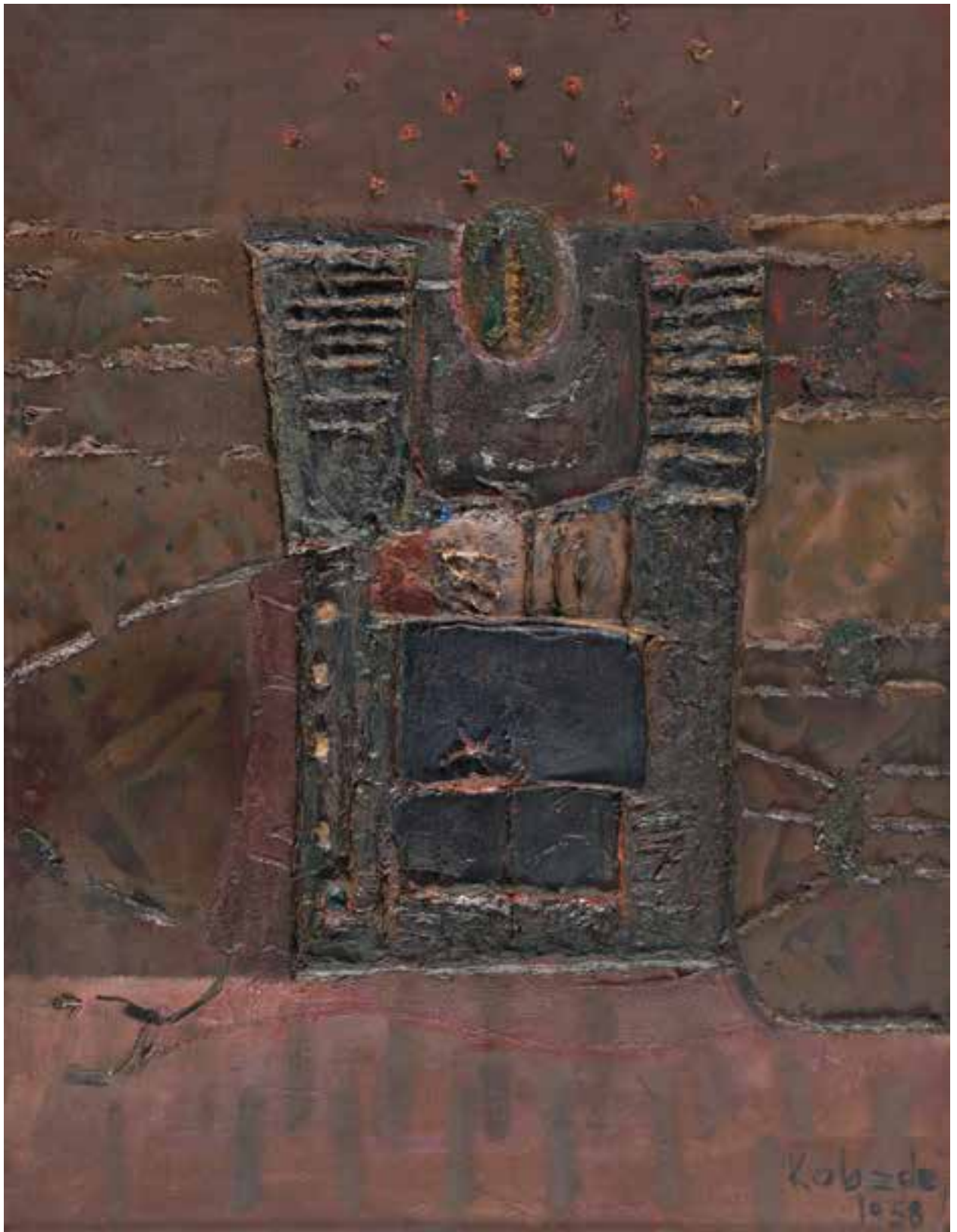
- V Biennale w São Paulo, 1959

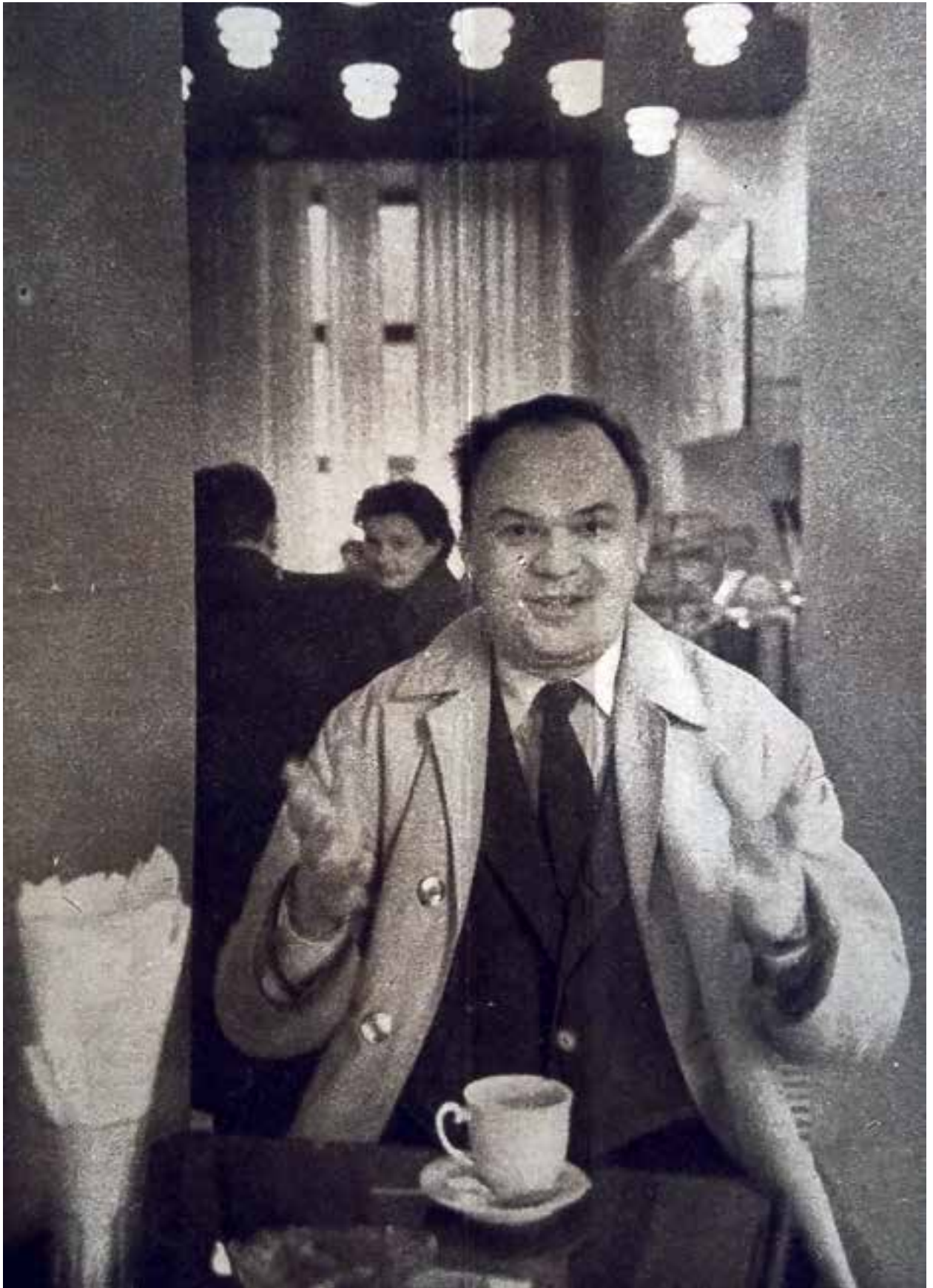
LITERATURA:

- Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, katalog wystawy, [red.] Józef Grabski, Galerie PDA „SZTUKA”, Warszawa-Kraków 2002, poz. kat. 8
- Aleksander Kobzdej 1920-1972 (wystawa w 20-lecie śmierci), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Galeria ZPAP Na Mazowieckiej, Warszawa 1992, s. 45 (il.)
- Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944-1974, Wrocław 1983, il. nr 133
- Les artistes polonais à la Ve Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paulo, São Paulo 1959
- Polonia. Delegação Organizada Pelo Ministerio Da Culura e Das Artes, Varsovia, São Paulo 1959, s. 330, poz. 17
- Aleksander Kobzdej, „Zwierciadło”, nr 26, 1958, s. 4

Prezentowana praca powstała w przełomowym dla artysty momencie, gdy jego międzynarodowa kariera nabierała rozpędu. V Biennale w São Paulo w 1959 roku przynosi mu drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów, do którego należał „Określony”. Schyłek lat 50. to okres fascynacji artysty malarstwem materii, później – sztuką informel. Po zerwaniu z realistyczną estetyką doktryny socjalistycznej Kobzdej tworzyć zaczyna obrazy abstrakcyjne, początkowo sugerujące jeszcze pewne związki z figuratywnością. W drugiej połowie lat 50. powstaje najbardziej charakterystyczny dla tego czasu cykl „Idoli”, tytuły obrazów odpowiadają dramaturgii płócien – „Określony” 1958, „Ocalony” 1958, „Bezdradny” 1959, „Rozłupany” 1959, „Opustoszały” 1959. Aleksander Wojciechowski określa prace tego okresu mianem obrazów-relikwiarzy „o chropowatej fakturze spatynowanej skóry, w którą 'oprawiono' gładkie i lśniące płytki farby na kształt

szlachetnych kamieni”. W „Określonym” bez trudu odnajdujemy owe witrażowe podziały na komórki wypełnione gładką powierzchnią malatury skontrastowaną z nawarstwioną materią linii podziału ukształtowanych za pomocą impastowo nakładanej farby i włączaniu w obręb płótna elementów kolażowych, w tym przypadku – ścinków płótna. Tym, co charakterystyczne dla obrazów powstałych przed rokiem 1959, jest również wyraźna linia symetrii, wokół której artysta rozbudowuje kompozycję. Krytycy podkreślają wówczas, że w jego obrazach jest żywotność malarskiej materii, faktura tworzywa i ekspresja nawarstwionej farby. Wkrótce faktura i dramaturgia jego płócien uspokaja się, nieco późniejsze obrazy z okresu paryskiego cechują subtelne niuanse kolorystyczne i liryczny nastrój. Z czasem jednak Kobzdej powrócił do badania struktury obrazu. Mistrzowskim przykładem takich działań, należących już do obszaru malarstwa materii, jest seria prac z lat 60., zatytułowanych „Szczeliny”.





Aleksander Kobzdej, Warszawa, lata 50. XX w.



Moment powstania obrazu to dla Aleksandra Kozłowskiej okres przełomowy – międzynarodowy rozgłos przynosi mu V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymuje, najważniejszą w swojej karierze, II nagrodę za cykl „Idole”. Dostrzega go krytyk sztuki Pierre Courtion, który staje się jednym z najważniejszych mecenasów jego sztuki i namawia go do wyjazdu do Paryża. Jak wspomina Kozłowska: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courtion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L'ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następnym tej wystawy był indywidualny pokaz około 30, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960 roku. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co., oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora”.

Lata 1958-61 to okres mniej lub bardziej zaangażowanego zainteresowania malarstwem materii, który zaobserwować można u większości artystów rodzimej awangardy. Malarstwo materii było w polskim kontekście przejawem wyzwania się z piktoralizmu, próbą przełamania dominacji formuły kolorystycznej. Kozłowska, przebywając u schyłku lat 50. w Paryżu, znajduje się u samego źródła płynących nieprzerwanym strumieniem inspiracji – ogląda płótna Jeana Fautriera czy Dubuffeta. Ostateczne zerwanie z socrealistyczną ikonografią nastąpiło jednak w jego twórczości nieco wcześniej – w cyklu obrazów „Gęstwiny” (1955). Wówczas też w jego malarstwie nastąpiły radykalne przeobrażenia. Odszedł od sztuki figuratywnej i zaczął malować metaforyczne kompozycje, poruszające często wątki eschatologiczne: „obrazy-ikony, których prymitywna forma ludowej kapliczki kontrastuje z bogactwem niezwykle wyszukanych zestawień kolorystycznych; obrazy-idole (1958-59) z centralnie umieszczoną postacią – surowe, groźne, tajemnicze; obrazy-relikwiarze, o chropowatej fakturze spatinowanej skóry, w którą 'oprawiono' gładkie i lśniące płytki farby na kształt szlachetnych kamieni ('Określony' 1958, 'Ocalony' 1958, 'Bezdradny' 1959, 'Rozłupany' 1959, 'Opustoszały' 1959)” (Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 85). Z czasem dramaturgia jego obrazów słabnie, w tytułach, obok określeń odnoszących się do surowej materii,

rygorów elementarności, pojawiają się również te zainspirowane pejzażami – „Południowy” (1959), „Czarna wyspa” (1961). Liczne poszukiwania formalne, czerpanie z różnych ówczesnych estetyk, czyniły styl Kozłowskiej niejednorodnym. O ile ze strony krytyków zachodnich postawa ta spotykała się zawsze z aprobatą i podziwem dla jego sztuki, o tyle u krytyków rodzimych wywoływała często konsternację. Uniwersalne poszukiwania Kozłowskiej z tego okresu dobrze charakteryzuje Mieczysław Porębski we wstępie do jego indywidualnej wystawy w Galerii Krzywe Koło w 1961 roku: „Kozłowska ma odwagę zmieniania się i z różnych stron różne o to do niego zgłaszano pretensje. Chciano go widzieć modernistą, realistą, kolorystą. Prawdę mówiąc jest i jednym, i drugim, i trzecim. Ma nowoczesne poczucie aktualizmu, realistyczne poczucie przedmiotowego konkretności, wziętą ze szkoły koloryzmu wrażliwość na malarski efekt materii. Nie dbając o kolejne etykiety pracuje etapami, z których każdy wiele za sobą zostawia, ale i wiele zdobywa. Umie niezmiernie ponawiać ryzyko kształtowania odpornej materii, odnajdywania w niej coraz nowych możliwości. Nie szuka oderwanych harmonii, wciąż doskonalonych i powtarzanych pod takim czy innym pretekstem. Tworzy kolejne przedmioty, każdy mocno osadzony w zamykającym go prostokącie, żarzący się własnym światłem uwiecznionym w drobinach materii, osobny. Przedmioty-znaleziska albo, w serii eksponowanej ostatnio, przedmioty i trofea. Nowe obrazy Kozłowskiej są nowe nie tylko datą. Odrzucenie reliefowej substrukcji, efekt swobodnego rozpostarcia przytrzymanej samym tylko konturem powierzchni znamionują przejście od poszukiwawczego niepokoju do pewności. Uderza w nich zdecydowany wzrost zaufania do podstawowego malarskiego tworzywa – do żywiołu farby, który może stać się wszystkim. Wypróbowany w wielu sytuacjach, rozmiarowy w wielu możliwych zastosowaniach, żywioł ten zyskuje teraz pełną autonomię, staje się jedynym, całkowicie sobie wystarczającym środkiem artystycznego wyrazu. Stąd jego triumfalny blask, w którym połyskiwanie egzotycznych łupów spotyka się z intymnością rzeczy oczekiwanej, bliskiej. W ten sposób Kozłowska znowu zostawiła za sobą cały szmat doświadczeń. Nie dbając o zachowanie pozycji zdobytych, zachowując samo tylko doświadczenie zdobywania” (Mieczysław Porębski, wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Kozłowskiej w galerii Krzywe Koło, Warszawa 1961).

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

"Hors cadre nr 47", 1971 r.

akryl, siatka metalowa, masa z papieru i poliestru, 125 x 97 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Aleksander | Kobzdej 1971 | Hors cadre | N°47 | 126 x 97'

cena wywoławcza: 50 000 zł ↑

estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Aleksander Kobzdej, Hors cadre, Galeria Kordegarda, Warszawa, marzec - kwiecień 2001
- Aleksander Kobzdej (1920-1972) wystawa w 20-lecie śmierci, ASP w Warszawie, Galeria ZPAP, Warszawa, listopad 1992

LITERATURA:

- Aleksander Kobzdej, Hors cadre, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa, 2001, s. 7 (il.)
- Aleksander Kobzdej (1920-1972) wystawa w 20-lecie śmierci, katalog wystawy w ASP i Galerii ZPAP, Warszawa 1992, poz. kat. 62, s. 107 (il.)

„Dawniej podglądałem stare tkaniny, zatrzymywały mnie widoki niszczących ścian domów. Teraz bliskie mi się stały jarmarczne wyroby malowane anilinowymi farbami. Dążąc do większej zwartości obiektu, formy plastyczne między płaszczyznami stały się bardziej proste. Zdominowały w kolejności sąsiedztwo, by wreszcie uwolnić się od niego. Powstał w ten sposób obiekt przestrzenny jednorodny. Użyta siatka metalowa jest posłuszna, ale staram się uszanować jej naturę. Relief, uwięziony w żywicy poliestrowej, pokryty warstwami cienkiego papieru, jest sprężysty, ale się nie odkształca. Jeżeli w 'szczelinach' pole malowane było ułożone obok reliefu, to teraz płaszczyzna, tworząca powierzchnię migotliwego koloru, jest jakby nałożona na relief. Pasjonuje mnie szukanie współzależności przestrzeni metafizycznej z przestrzenią fizyczną. Chcę, aby trafne spotkanie kształtu i skali reliefu ze skalą barwną, zestrojenie obu tych niewspółmiernych formacji określało zawartość emocjonalną i treściową. Aby było miarą wartości kompozycji". (Aleksander Kobzdej, wg rękopisu artysty w katalogu: Aleksander Kobzdej 1920-1972. Wystawa w 20-lecie śmierci, Warszawa 1992, ASP, Galeria ZPAP, Warszawa 1992)

Obraz powstał w końcowym okresie życia artysty, gdy nieustannie rozwijał własną technikę plastyczną, której wcześniejszym owocem były słynne „Szczeliny”. Dążenie do trójwymiarowości obrazów zaowocowało u artysty koncepcją stworzenia obrazów o falistych powierzchniach i rzeźbiarskiej strukturze, pozbawionych ograniczających je ram. Na przełomie lat 60. i 70. płótna Kobzdeja ulegają ostatecznym przeobrażeniom i wyzwoleniu. Dorota Wróblewska we wstępie do indywidualnej wystawy „Hors cadre” w warszawskiej Kordegardzie, prezentującej prace z ostatnich lat życia artysty, pisze: „W ostatnich kilkudziesięciu obrazach, powstałych na rok przed śmiercią Kobzdeja, powierzchnia płócien ulega ostatecznej rewolucji. Osadzenie ich na metalowej siatce i specjalnym podkładzie pozwoliło na swobodne formowanie przestrzenne rzeczy. Więc obrazy falują jak w tańcu, powiewają jak pranie na wietrze, pofałdowania przypominają intymność bielizny czy łóżka. Są pełne domyślnego ciepła jak ciało, cielesność, biologia. Dalej z czasem historycznym i dzisiejsi młodzi artyści przekroczą tę granicę, dobierając się już do samej fizjologii. U niego, mimo całej odwagi działania, chodzi ciągle jeszcze o gest i materię malarską. U nich zostały często tylko naturalistyczne cytaty”.



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 38/60", 1960 r.

olej, technika mieszana/plótno, 120 × 120 cm

opisany na odwrociu: '38/60 | 120 × 120' oraz papierowa nalepka z warszawskiej Galerii Sztuki Współczesnej Krzywe Koło w Warszawie 'konfrontacje 1960'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 75 000 - 90 000

WYSTAWIANY:

- „Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953-2005”, Zachęta, Warszawa, 13.07-26.09.2010
- „Konfrontacje 1960”, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1960

LITERATURA:

- Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953-2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 38, il. 36

Początkowo uprawiający sztukę figuratywną Rajmund Ziemski pod koniec lat 50. całkowicie odszedł od przedmiotowości, swoim artystycznym językiem zbliżając się często do malarstwa materii. Poza eksploatowanymi ówczesnie przez artystów pokolenia Ziemskiego awangardowymi kierunkami wpływ na malarza miała przede wszystkim natura, stanowiąca punkt wyjścia dla jego abstrakcyjnych kompozycji. Od początku lat 60. Ziemski zaczął opatrywać obrazy tytułami sugerującymi z nią związki – płótna opatrywał zazwyczaj słowem „Pejzaż”, uzupełnionym liczbą porządkową łamaną przez liczbę kolejnego roku. Obrazy artysty z lat 60. cechuje ciemna gama barwna zawężona do brązów, ugrów, zgaszonych zieleni, fioletołów i beżu. Postrzępione plamy barwne, zróżnicowane faktury, dramatyczne napięcia pomiędzy liniami konstruującymi szkielet organicznych form i obleczona wokół nich mięsista materia farby to podstawowe wyróżniki jego wyimaginowanych krajobrazów będących bardziej wizualną trawestacją wewnętrznych obrazów-powidoków aniżeli odwzorowaniem świata rzeczywistego. Przez swój indywidualizm malarstwo Ziemskiego, podobnie jak na przykład Tadeusza Brzozowskiego, pozostaje na polskiej scenie artystycznej zjawiskiem odrębnym i ponadczasowym. Jego nieprzemijającą aktualność podkreślał między innymi przyjaciel artysty – malarz Stefan Gierowski: „Dobre malarstwo nie ma czasu przeszłego – zawsze myślę o Rajmundzie w czasie teraźniejszym. Nie tylko

z przyjaźni, która nie akceptuje braku obecności, ale również dlatego, że jego malowanie przyjmuję stale jako znaczący obszar życiowej prawdy. Wszystko zaczyna się od malarstwa i na nim kończy – takim znam Rajmunda opisanie świata: stale aktualne, ważne w rozstrzygnięciu wartości malarskich. Koniec lat 50. – czas określenia się malarstwa Rajmunda jest jednym z najciekawszych i bogatych w talenty okresem naszej sztuki, dynamicznie reagującego na nowe możliwości malarstwa polskiego. To przecież właśnie ta 'sprawa', jak mawiał Rajmund, malarstwa i sztuki polskiej, a nie tylko własne ambicje, jest stałym programem i to właśnie realizował Marian Bogusz w Krzywym Kole, z którym związał się Ziemski. Wystawiając, biorąc udział w ważnej akcji Konfrontacje 1960, stanął obok Kierzkowskiego, Nowosielskiego, Tarasina, Więceka, Dominika, Szapocznikowa, Brzozowskiego, Ślesieńskiej, Tchórzewskiego, Bogusza – już znanych artystów – później określanymi indywidualnościami Sztuki Polskiej. Zdaję sobie dobrze sprawę z tego, że to, co dla mnie w pamięci jest bliskie – ogólnie jest odległe o całą epokę. I że Rajmund i ja jesteśmy z tamtego czasu rozliczani, jako malarze lat 60. A przecież to był tylko początek; wiem, że lata następnych dekad są w jego twórczości równie ważne, co pokazała duża wystawa retrospektywna w Zachęcie” (Stefan Gierowski, ze wstępu do indywidualnej wystawy Rajmunda Ziemskiego w Galerii Test, grudzień 2012).





LISTY RAJMUNDA ZIEMSKIEGO
DO ALEKSANDRA WOJCIECHOWSKIEGO
BUDAPESZT, LISTOPAD 1962

„Drogi Aleksandrze!

Nie potrafię inaczej przeżywać wspaniałych płócien, jak przez własny pryzmat i własne poszukiwania. Specjalnie przyjechałem tu dla El Greca. Przedtem widziałem kilka jego obrazów i każdy z nich zostawił we mnie głęboki ślad. 'Ukrzyżowanie' w Luwrze pozostawiło mi tajemniczy niedosyt jego wizji i pasji. Pamiętam doskonale pinakotekę di Brera w Mediolanie z olbrzymią ilością wspaniałych płócien włoskiego renesansu – Veronese'a, Tintoretta. Ale naprawdę zatrzymał mnie mały El Greco: dwaj zakonnicy, szare tło, ostry blask światła, wyraz i sugestia zjawiska. Od tej pory stał mi się bliski jak domy mojego rodzinnego miasta. Nie myśl, Drogi, że w czymkolwiek się zawiódłem oglądając tu w Budapeszcie kilka innych dzieł El Greca. Siłą emocji i sugestii przekazuje on najistotniejsze sprawy. Zaledwie kilka razy w życiu stałem równie zachwycony i osłupiały. Pamiętasz – katedrę w Chartres, lub kaplicę Sainte Chapelle w Paryżu, Tycjana 'Sielankę' w Wiedniu, czy 'Syna marnotrawnego' Rembrandta. To co najbardziej intymne, wstrząsające, ludzkie i artystyczne – znalazłem w Jego płótnach. Tu przypominają mi się słowa Camusa: 'Każdy artysta szuka swojej prawdy. Jeśli jest wielki, każde dzieło zbliża go do niej albo przynajmniej przyciąga ku temu środkowi – ukrytemu słońcu, gdzie wszystko zapłonie pewnego dnia. Jeśli jest mierny, każde dzieło go od niej oddala, środek jest wówczas wszędzie, światło się rozprasza. Ale artyście w jego upartych poszukiwaniach mogą pomóc jedynie ci, co go kochają, i ci również, którzy kochając lub tworząc sami znajdują we własnej pasji miarę wszelkiej pasji i wówczas potrafią sądzić'.

Stałem długo przed obrazem 'Zhańbienie Chrystusa'. Duże, szare płótno. Nie ma tu nic z kokieterii czy dekoracyjności. Surowość i genialna siła wyrażania swojej myśli i idei malarskiej. Forma jaką się posługuje jest odpowiednikiem tej idei i myśli, które pragnie wrazić. Deformacje postaci są naturalnym objawem potrzeby logicznego kontrastowania form dla wzmocnienia emocji płótna.

Drogi Aleksandrze!

Dzisiaj ponownie wędrowałem ruchliwą ulicą Rakocznego, placem nagrzanym jesiennym słońcem, by znaleźć się w znajomej sali z El Grekiem. Odkrywam w jego płótnach coraz nowe sprawy, staram się w nie wdążyć, staram się rozgryźć jego intencje. Myślę o jego pochodzeniu, inspiracjach i przeobrażeniach. Urodzony na Krecie, w młodości oglądał wspaniałe malarstwo ikon, które sugerowało mu wagę idei i posłannictwa. Ale postacie Chrystusa czy Madonny z ikon są odległe od spraw ludzkich. Niekiedy większą część obrazu przesłania tzw. srebrna koszula, oddzielająca naocześnie świat boski, pełen powagi i groźby – od ludzkiego. Nawet ukrzyżowany Chrystus pozostaje zawsze dalekim Bogiem cierpiącym boskim cierpieniem. Przyjazd El Greca do Wenecji i zetknięcie się z innym malarstwem musiało być dla niego czymś zaskakującym. Pełny renesans, kult i zachwyt Grecją i Rzymem. Tu sztuka sakralna staje się najbardziej świecka: Madonny mają niekiedy zmysłowe twarze, a postacie świętych bardziej przypominają pogańskich bogów niż męczenników. Wyznawam, że El Greco buntował się przeciwko temu. On, który wyrósł w klimacie surowej, bizantyjskiej wiary. Przyjechał do Italii, by pogłębić swoją wiedzę malarską, rozerwać ustalony, martwy już kanon ikon, i – sięgnąć po nowe, współczesne możliwości wyrażania. Przestrzeń, ruch, światło i pejzaż – oto elementy, które sobie

przyswaja. Natomiast zawsze mu będzie bliższe, jako człowiekowi Wschodu, skupienie i życie wewnętrzne, niż zdobycze materialne czy zainteresowanie światem zewnętrznym. Zetknięcie z Tycjanem czy 'Sądem Ostatecznym' Michała Anioła nie skierowało go na drogę malowania podobnie jak oni, ludzi pełnych i zdrowych. Nie odczuwał potrzeby bezkrytycznej apoteozy zmysłowego życia. Może dlatego (co wielokrotnie podkreślał), że w czasie pobytu we Włoszech największe wrażenie wywarła na nim rzeźba antyczna 'Grupa Laokoona'. Metafora nieustającej walki ludzi o życie – z potworami, które pragną to życie zdusić. Potrzeba wiary, surowości i mistycyzm, zmuszają go, by przedstawiony przezeń Chrystus, Madonna czy święci – przy wszystkich znamionach swojej boskości – żyli i cierpieli pomiędzy ludźmi. To już nie groźni, nienawistni i karzący za grzech pierworodny bogowie, ale współczujący i nieszczęśliwi, pragnący przynieść dobroć i pomoc. To ci wybrani, którzy cierpią w imię sprawy.

Jednak łagodność spotykana na twarzach jest tylko ideą, szaleje gwałt, fanatyzm kontrastów, Święta Inkwizycja, dramat pejzażu Hiszpanii. Myślę tu o modlącym się 'Chrystusie w Ogroju'. Ostre światła, ślizgające się po zjadliwej zieleni. W górnej partii obrazu klęcząca postać Chrystusa, przed nim anioł z kielichem 'goryczy', zwiastujący śmierć. W dole – spokojnie śpiący apostołowie. Obojętni na ból i cierpienia swojego mistrza i nauczyciela. Stojąc przed tym poszarpanym, dramatycznym płótnem – miałem gorycz w ustach, gorycz samotności. Czułem, jak ciężkie i bezwzględne jest życie tych wszystkich, którzy pragną przynieść ulgę losowi człowieka.

Drogi Aleksandrze!

Dzisiaj, w drugiej połowie dwudziestego wieku, szczególnie odczuwam aktualność takiego zjawiska jakim był El Greco. Jego zdobycze – przez napięcie ideologiczne, operowanie przenośnią, tworzenie znaku z przedmiotu – są jak najbardziej bliskimi współczesnym artystom. Albo rysunek przedmiotu, który często w okresie renesansu koloruje się – u El Greca rozgałęzia się podskórnymi, i ma równorzędne znaczenie z kolorem, który wyraża potrzebną mu ideę. Podobnie ze światłem nie mającym swego źródła – jak we współczesnych obrazach; światłem jest cały obraz. Zdobycze jego wypływają pewnie ze wszechstronnego i wnikliwego zainteresowania różnymi kulturami. Bizancjum. Włochy. Hiszpania. Subtelnie wrażliwy i inteligentny, przyswajał sobie to, co było mu najbliższe i mogło pomóc w rozwoju. Zastanawiam się dzisiaj, że El Greca uważa się powszechnie za katolickiego mistyka. Mam wątpliwości. Kto wie, czy tematyka katolicka nie był pretekstem do rozwijania spraw ogólnoludzkich, przez to także bliskich i naszej epoki. Sam nawet kiedyś poruszał ten temat, podając za przykład Rouaulta. Szczególnie mówił o jednym obrazie tego autora – 'Chrystus na przedmieściu'. Prorok na tle proletariackiej dzielnicy. A więc przez tematykę religijną wypowiedanie głębszych, nawet społecznych treści. Sądzę, że propozycje artystyczne i psychologiczne zawarte w płótnach El Greca – są nadal żywym, aktualnym nurtem. Gdyż poprzez ostrość i pasję przekazywania zostawia w patrzących nie tylko gorycz i wątpliwości, ale przede wszystkim zachwyt i wiarę w siłę i możliwość artysty, którego obowiązkiem zawsze było walczyć o prawa i godność człowieka'.



Rajmund Ziemiński w pracowni

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Obraz VII", 1960 r.

olej/plótno, 87 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | I.1960 | CRACOVIE' oraz nalepka wywozowa z opisem

i pieczęcią Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie z maja 1960,

na bieżym nalepka 'XXX. Biennale Internazionale di Venezia - 1960 | 318' oraz naklejka celna

cena wywoławcza: 85 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 180 000

WYSTAWIANY:

- XXX Biennale w Wenecji, czerwiec - wrzesień 1960

LITERATURA:

- Zdzisław Kępiński, Tadeusz Kantor, XXX Biennale di Venezia 1960, Section polonaise, katalog,

Warszawa 1960 (reprodukcja na stronie nienumerowanej, tytuł obrazu w katalogu „Peinture VII”).

- Lech Stangret, Tadeusz Kantor; malarski ambalaż totalnego dzieła, [red.] Krystyna Czerni, Kraków 2006, s. 33 (il.)

Tadeusz Kantor spośród wszystkich artystów kształtujących powojenną awangardę był tym, który najpilniej odrobił lekcję z najwęższych ówczesnych artystycznych trendów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Jego głęboka wiara w postępowanie w sztuce i środki wyrazu wciąż przez nią nie odkryte doprowadziła go do nieustannych poszukiwań formalnych. Najistotniejszym z artystycznych impulsów były dla Kantora wyjazdy do Paryża i obcowanie z tamtejszym środowiskiem artystycznym rozmiłowanym po wojnie w malarstwie abstrakcyjnym o ekspresjonistycznym rodowodzie. Pierwszy raz wyjechał do stolicy Francji tuż po wojnie, w 1947 roku. W maju 1955 wyjeżdża tam ponownie. Poznaje wtedy twórczość Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka. Po powrocie zaczyna tworzyć zupełnie inne obrazy, abstrakcje należące do propagowanego przez francuskiego krytyka Michela Tapié nurtu malarstwa akcji. Podobnie jak inni malarze gestu tytułuje

je początkowo „Kompozycjami”, a potem po prostu „Peinture” – „Obraz”. Okres swojej działalności z lat 1956-63 on sam nazwał francuskim terminem „Informel”. Informelowe obrazy Kantora po raz pierwszy pokazano w Warszawie w grudniu 1956 roku w salonie Po Prostu. Od roku 1957 Kantor ponownie wystawiał swoje obrazy za granicą: Monachium, Paryż, Duesseldorf, Kassel, Warszawa, Nowy Jork, Goeteborg, Wenecja. Informel był tylko jednym z przystanków na artystycznej drodze Kantora, jako formuła artystyczna zawładnął jednak jego twórczością na ponad dekadę i przejawiał się zarówno w malarstwie, jak i teatrze. Był dla Kantora jednocześnie wyzwoleniem i „piekłem” – pułapką bez wyjścia, wyczerpaniem możliwości rozwoju abstrakcji lirycznej. Gdy „taszyzowanie” zrobiło się w Polsce naprawdę bardzo popularne, Kantor definitywnie odrzucił ten sposób tworzenia, kierując swoje zainteresowania w stronę malarstwa materii i sztuki asamblażu.





Skany katalogu XXX Biennale w Wenecji, 1960



„Trudno oddzielić Kantorowskie mitologie lat 50. od paryskiej legendy Saint-Germain-des-Prés. Kantor pierwszy raz do Paryża wyjechał w początkach stycznia 1947 roku, aby pozostać tam do końca czerwca. Drugi raz był to krótki, kilkutygodniowy pobyt w maju 1955 roku. Później, od 1958 roku, paryskie peregrynacje Kantora stają się niemal codziennością. Artystyczny debiut rozpoczęła wystawa jego malarstwa informel, otwarta w marcu 1959 roku w Galerii H. Legrende przy rue de Seine w centrum Quartier Latin.

W 1947 roku historia Saint-Germain-des-Prés zaczynała nabierać powojennej wyrazistości, w 1955 roku była już popularną legendą, rozlewającą się coraz szerzej po lewobrzeżnym Paryżu. (...) Trudno powiedzieć, czy Kantor w 1947 roku, mieszkając na rue Vaugirard, blisko Odeonu, a zatem dziesięć minut od bulwaru i placu Saint-Germain, był bywalcem nocnych biesiad w piwnicach Saint-Germain-des-Prés. Raczej wątpliwe. Choć na pewno musiał się o nie ocierać przesiadując w kawiarniach dzielnicy łacińskiej, czytając prasę paryską, rozmawiając z artystami. Mimo demokratycznych relacji, krąg 'germanopratów', jak ich nazwał Boris Vian, był raczej zamknięty. Jak wynika z własnych wspomnień Kantora, interesowały go więcej wystawy. W pierwszej połowie roku było kilka ekspozycji, które mogły przyciągnąć jego uwagę. Najpierw otwarte w początkach lutego pierwszy pokaz prac Hartunga (w kwietniu Schneidera) w nowej Galerii Lydia Conti oraz Tanguy'ego w Galerie du Luxembourg, w maju wystawa Arpa, Ernsta, Miro i Tanguy w Galerie Rive Gauche i niewiele później otwarta w Galerie R. Drouin ekspozycja Wolsa, a wreszcie, przed samym wyjazdem, czerwcowe wystawy rysunków Artaud w Galerie Pierre, surrealistycznych prac Toyen w Galerie Denise René i zbiorowa artystów kanadyjskich, między innymi Rioppelle'a w Galerie Luxembourg, zatytułowana 'Automatisme' (...).

W maju 1955 roku, kiedy Kantor powtórnie przyjechał nad Sekwanę, Paryż był już innym miastem. W galeriach nie było surrealistów, a ci, którzy pozostali wierni surrealistycznej tradycji, poszukiwali nowych dróg wyjścia, omijając ortodoksyjną postawę Bretona. Powstałe w 1954 roku czasopismo 'Phases', i skupiona wokół niego grupa malarzy, miała już za sobą w 1955 roku pierwszą wielką manifestację, w której wzięło udział wielu byłych surrealistów, teraz chętniej określających się twórcami sztuki eksperymentalnej. W prasie pisało się raczej o kryzysie surrealizmu, choć w rzeczywistości jeszcze przez kilka najbliższych lat podsycał on wyobraźnię artystów, zaś w mniejszym stopniu rynek sztuki. Natomiast informel, który uzyskał już swoją oficjalną nazwę i przeżył heroiczną historię, stał się sztuką popularną, wszędzie obecną, o wyraźnie zarysowanych podziałach, zróżnicowanych liniach rozwoju, niejednorodnych postawach i celach. W galeriach dominowało malarstwo gestu, dripping, abstrakcja liryczna, kaligrafia orientalna o amerykańskiej i europejskiej proweniencji. W prasie pisało się o Szkole Pacyfiku, dokonywało się bilansów abstrakcji ekspresyjnej i malarstwa akcji. W maju 1955 roku, kiedy Kantor przyjechał do Paryża, otwarta była jeszcze w Galerii

Jeanne Bucher wystawa Marka Tobeya, o której się wiele mówiło. W lewobrzeżnych galeriach można było bez trudności zobaczyć ostatnie abstrakcyjne obrazy G. Mathieu, P. Soulages, H. Hartunga, G. Schneidera, J-P. Rioppella, Zao Wou-Ki, A. Massona, R. Laubiés'a, H. Michaux, C. Viseux, J. Degottex'a, R. Duvilliera, C. Georges'a, P. Hossisona czy wreszcie S. Hantai.

Piwnice i kawiarnie, jazz i kabaret 'egzystencjalistyczny' stały się teraz dobrem powszechnym. Wykroczyły daleko poza granice Saint-Germain-des-Prés, obejmując swoim panowaniem całą dzielnicę łacińską, dotarły do Sekwany i dalej w stronę bulwaru Saint Michel, aby również po drugiej stronie Panteonu zagnieździć się na coraz modniejszym placu i w kawiarni La Chope oraz w barach i restauracjach rue Moufflard. Piwnice z ich kolebkowymi sklepieniami, ceglany murami, ciemnymi od dymu papierosów barami, jazzem – teraz coraz częściej 'moderne' – były niemal wszędzie. Wszystko to razem decydowało o atmosferze Paryża 1955 roku, przeżywającego swoje pierwsze powojenne prosperity. Wyzwolonego z koszmaru przeszłości, ale też, mimo coraz wyraźniejszego optymizmu, niepewnego przyszłości, tym bardziej w kontekście nierozwiązanej sprawy algierskiej. Refleksja filozoficzna przesuwiała się w stronę strukturalizmu, sztuka starała się być na nowo racjonalna. Jednak na zewnątrz, dla przybysza przeżywającego zachłannie otoczenie i szukającego awangardy na poznanym szlaku, był to Paryż żywiący się legendą Saint-Germain-des-Prés, choć sama legenda powoli wchodziła w skład opisanych niewiele później (1956) przez R. Barthes'a mitologii codzienności, sytuując się na tym samym poziomie znaczeń, co befszytk z frytkami, nowy model Citroëna DS19 czy podobizna polityka na plakacie wyborczym.

Zatem Kantor, po ośmiu latach nieobecności, przyjechał do Paryża ciesząc się wolnością daleką już od wspomnień wojny, bawiącego się absurdem nieobciążonym przeżyciami okupacji, odczuwającego potrzebę zaangażowania jednak poza przyjaźniami z ruchu oporu. Paryża, którego ożywiały pierwsze lata 'kultury spektaklu'. Z egzystencjalizmu pozostała nieco sentymentalna poetyka, a malarstwo informel, pozbawione 'dramatu egzystencji' coraz wyraźniej rozkoszowało się bogactwem barwnej materii, swobodą niekontrolowanego gestu. Nie zapominajmy jednak, że Kantor przywiózł do Paryża również swój obraz tego miasta, przyjechał z określonymi oczekiwaniami. Potrzebował atmosfery Saint-Germain-des-Prés, która była jego własną legendą twórczości jako zrewoltowanej wyobraźni opuszczającej obraz, sztuki przemieszanej z życiem; potrzebował abstrakcji jako radykalnego zaprzeczenia artystycznemu konformizmowi, a zarazem jako wolności, pozwalającej zerwać mu z figuratywną metaforą, marionetką rozpiętą w parasolowatej przestrzeni. Jeżeli w Paryżu znalazł odpowiedź na nurtujące go problemy, to właśnie dlatego, że w 1955 roku przyjechał do tego miasta z własnymi – jak zwykł później mawiać – powodami (...):

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

Z cyklu "Multipart", 1970-71 r.

asamblaż, olej/plótno, 120 x 110 cm
na odwrociu naklejka depozytowa z Muzeum Śląskiego w Katowicach

cena wywoławcza: 120 000 zł ↑
estymacja: 160 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa, 1970
- depozyt Muzeum Śląskie, Katowice
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Galeria Foksal, Warszawa, 1970

Prezentowana praca jest jedną z najciekawszych kompozycji powstałych w całej karierze artystycznej Tadeusza Kantora. Stanowiła swoisty element działania artystycznego balansującego na granicy happeningu partycypacyjnego, którym była wystawa Multipart, czyli „wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach”. Odbędzie się w lutym 1970 w Galerii Foksal, niekomercyjna galeria prowadziła sprzedaż obrazów na warunkach określonych w umowie napisanej przez artystę. Umowa zobowiązywała nabywcę do powieszenia obrazu w domu w widocznym miejscu i udostępniania go odwiedzającym znajomym, a sama praca miała stać się przedmiotem dowolnych zabiegów, którym ktoś chciałby ją poddać, dając tym samym upust swoim impulsom twórczym. Po upływie sześciu miesięcy właściciel zobowiązany był odesłać obraz do galerii na wystawę prezentującą wszystkie „multiple”. Prezentowana praca została przez pierwotnego właściciela wzbogacona o brązowe, odręczne napisy stylistycznie nawiązujące do sanskrytu i „Dezyderaty”, chwälące zalety jogi. Fascynacja jogą była w Polsce zjawiskiem niezwykle powszechnym

wśród inteligencji – pracę można więc traktować zarówno jako partycypacyjne dzieło jednego z najważniejszych polskich artystów XX wieku, jak i dokument społeczny danego czasu.

Sam tytuł wystawy – Multipart – zrodził się z połączenia słów „multiple” i „partycypacja”, czyli od razu narzucał interaktywny charakter działania, włączający doń publiczność, jednak w ograniczonym przez nabywcę gronie. W tekście z 1969 roku Kantor pisał: „Autora nie interesuje w multiplach aspekt popularyzacji i szerokiego przekazu informacyjnego. Widzi w nich raczej możliwość osobistego wyjścia poza granice estetycznego faktu. Autor jest w gruncie rzeczy przeciwko multiplom, ale nie neguje ich egzystencji, chce sprowadzić je z powrotem do punktu wyjścia, nic nie tracąc z ich typowego działania, chce wycisnąć na nich szczególnie i niepowtarzalne piętno, przez partycypację”. (za: Tadeusz Kantor; Multipart (1969), [w:] Kantor: Z Archiwum Galerii Foksal, M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, [red.], A. Przywara, Warszawa 1998, s. 210-211)

Samadhi

Sobhan

1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...

1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...



W. G. ...

1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...

„Autor jest w gruncie rzeczy
przeciw multipartom,
ale nie neguje ich egzystencji
chce sprowadzić je z powrotem
do punktu wyjścia,
nic nie tracąc z ich typowego
działania”.

TADEUSZ KANTOR, PARYŻ, PAŹDZIERNIK 1969

„W roku 1970 Tadeusz Kantor przedstawił w warszawskiej Galerii Foksal koncepcję artystycznej akcji nazwanej potem MULTIPART. Artysta był również autorem technicznego opisu dzieł, które zostały 21 lutego 1970 roku wystawione w Galerii Foksal na ekspozycji inicjującej pierwszy etap MULTIPART-u. Do płócien formatu 110 x 120 cm przyłączone zostały swobodnie uformowane parasole, a całość pomalowana na białą. Pod nadzorem Kantora wykonano blisko 40 takich obrazów zatytułowanych 'Parapluie-emballage'.

Akcja MULTIPART (multiplikacja + partycypacja) składała się z dwóch etapów. W pierwszym etapie prezentowane na wystawie obrazy można było zakupić w cenie 500 zł. Nabywcy multipli zawierali z Tadeuszem Kantorem umowę w której zobowiązywali się, że przez okres pół roku będą z obrazami postępować w dowolny sposób, pokrywając je różnego rodzaju wypowiedziami, uwagami itp. Mogli też, wg sugestii autora, swój zakup 'powalać, podziurawić, spalić, spekulować, splagiatać' etc. Po upływie tego okresu obrazy miały być dostarczone do galerii i pokazane na wystawie ukazującej efekty drugiego etapu akcji.

Sprzedano 34 obrazy, a w pokazie drugiego etapu (20 lutego 1971 roku) wzięło udział 25 dzieł z różnymi interwencjami kolekcjonerów.

Pomysł MULTIPART-u zrodził zarówno: działalność malarska Kantora, w której przekraczał i unieważniał konwencjonalne formy sztuki, jak i refleksje nad bezpośrednim zetknięciem sztuki z życiem oraz komercyjną, nierzadko brutalną ingerencją rynku w sferę twórczości. Dla Kantora twórczość nie była jednoznaczna z pojęciem dzieła sztuki. Utożsamiał twórczość z procesem kreacji, a nie finalnym artefaktem. W akcji MULTIPART-u efekt twórczości w postaci obrazu został zdevaluowany poprzez pozbawienie go godności, unikalności i oryginalności dzieła, a tym samym stawiał w kłopotliwej sytuacji krytyków, teoretyków sztuki, muzealników i kolekcjonerów.

Zwielokrotnienie formy obrazu z przyklejonym parasolem (multiplikacja) podawało w wątpliwość pojęcie unikalności dzieła. Przekazanie zaś nabywcy uprawnień, zarezerwowanych w konwencjonalnym myśleniu, dla autora w rzeczywistości pozbawiało kolekcjonerów pozorów posiadania oryginalnego dzieła Kantora.

Sens MULTIPART-u dotyczył idei, a nie przedmiotów. Chodziło o stworzenie dzieła sztuki o walorach wymykających się komercyjności. Artysta chciał 'stworzyć pozory komercyjności, rozdmuchać je, nadąć do kolosalnej fikcji, tak, że dzieło sztuki przestaje być towarem'.

Genezę projektu można wskazać w wielu wcześniejszych działaniach Kantora, np. w latach 60., kiedy to po okresie malarstwa informel skupił swoją uwagę na przedmiocie. Mówił wówczas (wg relacji Wiesława Borowskiego), że gdy pierwszy raz przyklejał do obrazu torbę czy parasol 'zdał sobie sprawę z tak silnej obecności

i plastycznej rangi tego przedmiotu, że poczuł się ograbiony, zbędny niemal jako malarz ze swymi umiejętnościami piktoralnego i manualnego kształtowania obrazu'. W zgniecionym, pozbawionym jakichkolwiek cech użyteczności parasolu odnajdziemy fascynację autora przedmiotem bliskim 'wraku', balansującym 'między wiecznością a śmietnikiem'. W dopuszczeniu przypadkowych ludzi do procesu kreacji, interwencji otaczającego życia w materię dzieła, dostrzec można echa happeningu, w którym artysta jedynie inicjował akcję, a kontynuowali ją już inni uczestnicy, a także uprawianego przez Kantora w latach 50. malarstwa informel włączającego przypadek jako konstytutywny element obrazu. Niewątpliwie bezpośrednio MULTIPART zapowiadał obraz znajdujący się w Moderna Museet w Sztokholmie, zaopatrzony w otówek i instrukcję – 'Signez s'il Vous plait'.

Kontestacja i kwestionowanie dotychczasowego pojęcia dzieła sztuki były tematem szeroko dyskutowanym w ówczesnej sztuce światowej. Najbardziej radykalną formę przybrało w konceptualizmie. Myśl, idea, projekt, wg czołowych teoretyków tego trendu, stanowiły podstawową wartość dzieła, a sama realizacja w fizycznej postaci była sprawą drugorzędną albo w ogóle niepotrzebną.

W recenzjach, jakie ukazały się w polskiej prasie po MULTIPART-cie, wielu krytyków dało się wyraźnie wciągnąć w pułapkę zastawioną przez Kantora, szczególnie w odniesieniu do pozorów komercyjnych akcji. KTT (Krzysztof Teodor Toeplitz) zarzucał artyście, że przyjechał z Krakowa z 40 parasolami, a wyjechał z Warszawy z 20 tysiącami złotych. Z kolei anonimowy czytelnik w liście do wrocławskich 'Wiadomości' wyliczał, że koszt parasoli, blejtramów, płótna, przejazdów i pobytu Kantora w Warszawie świadczy, że 'do całego interesu dołożył, a nie zarobił'.

Podczas wystawy drugiego etapu MULTIPART-u Tadeusz Kantor na propozycję, by ocenił wartość poszczególnych interwencji kolekcjonerów, nie wyraził zgody. Ważny był bowiem dla niego element zaskoczenia i sprowokowania spontanicznego działania w kreatywnym procesie malarskim, a nie finalna postać. Niemniej w kilku przypadkach akcja MULTIPART-u nie zakończyła się w 1971 roku. Grupa studentów architektury z pracowni prof. Krassowskiego, która zakupiony obraz poniosła jak transparent w pochodzie pierwszomajowym w 1970 roku, a potem urządziła mu pogrzeb i zakopła w ogrodzie pałacu Zamoyskich, w 2012 roku postanowiła go odkopać i wydobyć po ponad 40 latach. Niestety stan zachowania dzieła nie pozwolił zrealizować tego zamiaru. (...) Tylko że Kantorowi chodziło o to, żeby te 'quasi-przedmioty sztuki znalazły się w próżni artystycznej'. Jak pisał: 'nie mogą też one nigdy stać się 'objets arts', tzn. obiektami związanymi ze smakiem, przyjemnością estetyczną itp.'. Nie precyzował jednak, czy poza swoją bezinteresowną bezużytecznością mają być czymś więcej niż wytrąconym ze swej funkcji obrazem (...)'.



ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

Bez tytułu, lata 70. XX w.

olej/plótno, 68,5 x 48,5 cm
sygnowany p.g.: 'A.S. KOW'

cena wywoławcza: 16 000 zł †
estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- „Andrzej S. Kowalski”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, kwiecień - maj 2013

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 117-118 (il.)

Charakterystyczny podział płótna na dwie strefy pojawia się u Andrzeja Kowalskiego już w latach 50. Na ich powierzchniach umieszczał ekspresyjne motywy, najczęściej o formach abstrakcyjnych przywodzących skojarzenia ze światem organicznym. Sam artysta zapytany o to, co wpływa na jego język artystycznej wypowiedzi, mówił, że to, co interesuje go najbardziej, to „dramat materii. Wyrażam go biegunowo skrajnymi płaszczyznami faktur: zupełnie płaską i spiętrzoną, nawarstwioną, spontaniczną” (O. Wieczorek, W pracowniach plastyków (2). Abstrakcje Andrzeja S. Kowalskiego, „Wiadomości Zagłębia”, 20-26.04.1962). Mimo, że faktura w jego obrazach jest niezwykle żywa, często wielowarstwowa, jego sztuka daleka jest od tego, co określamy mianem malarstwa materii tak chętnie uprawianego przez artystów pokolenia Kowalskiego. Według Jana Trzupka twórczość ta wpisuje się natomiast w dialog z nowym katastrofizmem lat 50. „To już nie tylko reakcja na przeszłą dokonaną apokalipsę czasu wojny, na obraz miast skamieniałych i 'krzyczących kamieni', ale też na wyobrażenie nuklearnej zagłady. (...) Idąc dalej, albo nieco inaczej, tropem kamienno-geologicznej metafory, wkraczamy w obszary bliższe filozofii Pierre'a Teilharda de Chardin, chrześcijańskiego ewolucjonisty, którego już od dziecka fascynowało 'wszystko co jest gęste' po studiach teologicznych skłoniła go ta pasja do studiowania geologii i czerpiąc z obu tych dziedzin, stworzył oryginalną filozofię. Wreszcie, wracając do Bachelarda, zauważyć trzeba, że ziemia to znów i mimo wszystko – trwanie. Takim właśnie jest przesłanie ziemi w bachelardowskiej psychoanalizie materii. Wątki tych możliwych interpretacji jedynie tutaj sygnalizują jako postulat dalszych analiz i badań, tak w odniesieniu do twórczości malarskiej Andrzeja S. Kowalskiego, jak i przesłanej teorii i filozofii wyrażonych w jego tekstach i wypowiedziach” (Jan Trzupek, [w:] Andrzej S. Kowalski, Katowice 2013, s. 95). W obrazach Kowalskiego również barwy budzą skojarzenia z ziemią i naturą, tym, co charakteryzuje jego obrazy, jest szczególna wrażliwość artysty na kolor i niezwykła

biegłość w operowaniu malarskimi technikami. Piotr Skrzynecki pisał, że „wszystko, co robi, podporządkowane jest sprawom kolorystyki i z tego powodu przede wszystkim obrazy Kowalskiego są prawdziwą rewelacją. Dzięki laserunkom, które często z mistrzowsko (naprawdę mistrzowsko) stosuje, potrafi uzyskać prawdziwe lśnienie, głębię, przejrzystość i miękkość plamy barwnej. (...) Ponadto rozmaite przetarcia, zgrubienia farby, wszystkie efekty fakturowe, podporządkowane są wydobywaniu blasku i głębokości koloru” (Piotr Skrzynecki, Z sal wystawowych. Rewelacje kolorystyczne, „Echo Krakowa”, nr 104 (5228) 1962, s. 3).

Andrzej Seweryn Kowalski znany jest nie tylko ze swej działalności jako malarz, grafik, ale również pisarz, eseista, publicysta i pedagog. Przez wiele lat związany był jako pedagog z filią krakowskiej ASP w Katowicach. W 1955 ukończył Wydział Malarstwa krakowskiej ASP, uzyskując dyplomy: malarza u Adama Marczyńskiego i grafika u Ludwika Gardowskiego. Był członkiem Grupy Krakowskiej, grupy Zagłębie i Arkat. Aktywny uczestnik opozycji antykomunistycznej. Jego twórczość obejmowała malarstwo sztalugowe, ściennie, mozaikę, rysunek i grafikę. W jego działalności malarskiej i graficznej od końca lat 50. przenikały się organiczne, swobodne formy plam o charakterystycznej tonacji barwnej (brązów i żółcieni oraz oliwkowych zieleni i szarości), komponowane z konsekwentnym porządkiem geometrii. Intuicyjne rozstrzygnięcia malarza dopełniane były wyraźnym pierwiastkiem racjonalnym. Z czasem w swoje kompozycje zaczął wprowadzać motywy geometryczne bądź figuralne. W latach 80. był silnie związany z ruchem kultury niezależnej. Wystawiał swoje prace w kraju i za granicą. Prace artysty znajdują się w zbiorach m.in. Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Historii Katowic, Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu oraz licznych kolekcjach prywatnych.



38

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"Obraz DCCXXIII", 1998 r.

olej/plótno, 134 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski | Ob DCCXXIII | 98'

cena wywoławcza: 85 000 zł †

estymacja: 95 000 - 150 000

„Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie”.

STEFAN GIEROWSKI

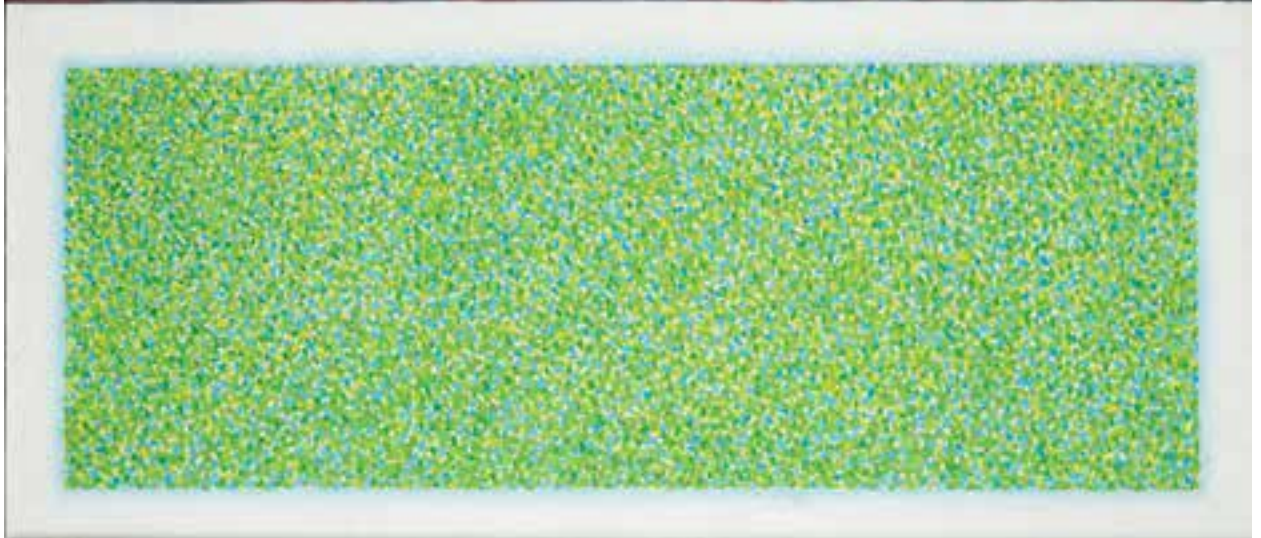
W 1957 roku Stefan Gierowski na stałe odszedł od malarstwa figuratywnego i zwrócił się w stronę abstrakcji. Zrezygnował również z nadawania swoim obrazom złożonych, literackich tytułów i zaczął konsekwentnie numerować je rzymskimi cyframi. Według krytyków (w tym Aleksandra Wojciechowskiego) Gierowski realizował kompozycje w duchu „abstrakcji autonomicznej”, w której największy nacisk kładł na nową definicję obrazu, który pozbawiony był jakichkolwiek znaczeń nadawanych mu przez artystę – poza tymi, jakie niósł ze sobą sam kolor oraz relacje światła i przestrzeni.

Prezentowana praca powstała w latach 90., czyli w momencie, w którym Gierowski szereg poszukiwań artystycznych miał już za sobą. Od dwóch dekad, czyli od początku lat 70., najważniejszym motywem jego twórczości było światło, będące sugestywnym oddaniem stanów emocjonalnych twórcy. Gierowski przedstawiał je zazwyczaj w formie połyskliwych snopów, barwnych strumieni i jaśniejszych pasm, gradientowo kontrastowanych z barwą tła. Artysta mówił w rozmowie z Witoldem Broniewskim: „Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantowa) a duchowym. W naszej wyobraźni granica zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Wątek światła

w malarstwie ciągnie się od wieków jako jeden z najważniejszych. Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym”.

W wypadku tej pracy artysta zaznaczył jedynie iluzję przestrzeni świetlnej, tworząc dwie płaszczyzny kolorystyczne. Pierwsza z nich, znajdująca się w górnej części kompozycji, swoją formą bezpośrednio nawiązuje do kształtu „Powidoków” Władysława Strzemińskiego, z którym Gierowski niezwykle często był łączony. Historycy i krytycy sztuki zauważali paralele łączące obu artystów, głównie pod koniec lat 50., kiedy to w twórczości abstrakcjonisty pojawiła się seria srebrzystoszarych płócien, stylistycznie nawiązująca do unistycznych kompozycji łódzkiego malarza.

Dla Stefana Gierowskiego systematycznie realizowane obrazy abstrakcyjne stały się dziełem całego życia, wynikającym z początkowego dążenia ku awangardzie. Mówił: „Warto przypomnieć, że w latach 50. sztuka abstrakcyjna na Zachodzie była nie tylko awangardowym kierunkiem, lecz również politycznym symbolem wolnej kultury. To wszystko dla wyjaśnienia, że mój związek ze sztuką abstrakcyjną miał podłoże ideowo-artystyczne, a nie tylko formalne, być może dlatego jest taki trwały, gdyż chodzi o inne wartości niż prawa rynku i mody”.





Stefan Gierowski w swojej pracowni, 2015

„Malowałem, bo kierowała mną ciekawość malowania, za każdym razem chciałem zobaczyć TEN obraz. Ta ciekawość zrodziła się około 1955-56 roku i wtedy podjąłem decyzję o wyborze malarstwa abstrakcyjnego jako mojej drogi. Decyzja nie wynikała z reakcji przeciw socrealizmowi ani z niechęci do figuracji. Był to akt woli, płynący ze świadomości ograniczenia słów, języków, zdań, płynący z wewnętrznego przekonania o możliwości porozumienia się obrazami. Było to poszukiwanie i znajdowanie właściwego obrazu. Wspomnienie wyboru ścieżki przez malarstwo abstrakcyjne przypomina mi wahanie między skupieniem się na sobie a uważnością zewnętrzną”.

STEFAN GIEROWSKI

„W 1957 r. Julian Przyboś po obejrzeniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której zobaczył pierwszą serię 'Obrazów' Gierowskiego, napisał: 'Domyślałem się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity 'Obraz XIII' delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu'. Podobne zdanie mieli także Jerzy Stajuda, Stanisław Rodziński, Aleksander Wojciechowski i inni. Związek z teorią i sztuką Strzemińskiego można dostrzec w całej twórczości Gierowskiego. Warto się zastanowić, na czym dokładnie związek ten polega. Gierowski już pod koniec lat 40. mógł się zapoznać z teoriami Strzemińskiego, który publikował ich fragmenty na łamach czasopisma 'Wies', do którego Gierowski również pisywał, a od 1949 r. był redaktorem technicznym tego tygodnika. Do spotkania artystów doszło w czerwcu 1949 roku podczas Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu, gdzie Gierowskiego wydelegowano jako dziennikarza 'Wsi'. Przypadkowo, w poznańskim muzeum, malarze mieli okazję rozmawiać ze sobą, a tematem były nieprzychylnie opinii Ministerstwa Kultury i Sztuki o dotychczasowym programie dydaktycznym. Poza tym Gierowski miał okazję poznać prace studentów Strzemińskiego na Wydziale Plastyki Przestrzennej Łódzkiej PWSSP. Ważnym wydarzeniem w życiu Gierowskiego była także Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w Arsenale w 1955 roku, podczas której poznał Mariana Bogusza. Spotkanie to miało znacznie zaważyć na jego dalszej twórczości. Bliższa znajomość z Boguszem i Grupą 55, a także z Klubem Krzywe Koło, przyniosła głębsze zainteresowanie malarstwem poznanego już wcześniej Strzemińskiego. 'Bogusz miał znacznie wcześniejsze kontakty ze Strzemińskim, z okresu lat 40., i zawsze interesował się łódzkim środowiskiem' – powiedział Gierowski w rozmowie z Zagrodzkim w 1989 r. Klub na łamach swojego wydawnictwa 'Nowy Nurt' dwa lata przed wydaniem książkowym opublikował dwie części wstępnego rozdziału 'Teorii widzenia' – 'Widzenie' i 'Realizm – obraz rzeczywistości'. W Krzywym Kole dyskutowano nie tylko na temat 'Teorii widzenia', ale również o koncepcji unizmu. Koncepcja obrazu autonomicznego wywarła na Gierowskiego znaczący wpływ. Niemal przez całą twórczość będzie traktował obrazy jako konkretne przedmioty, od 1957 r. do dziś nazywa je właśnie 'obrazami', numerując kolejnymi liczbami rzymskimi. Do wczesnych prac abstrakcyjnych należy 'Układ zrównoważony' namalowany w 1956 roku.

Według Janusza Zagrodzkiego to 'jeden z pierwszych jego obrazów, w których kompozycja w całości podporządkowana jest podziałom geometrycznym'. Uważa on, że już to dzieło, charakteryzujące się szukaniem najprostszych form, pokazuje zwrot ku Strzemińskiemu. Sam tytuł tej pracy jest zresztą znaczący i świadczy o poszukiwaniu postulowanej przez Strzemińskiego równowagi. Na przełomie 1956

i 1957 roku w Łodzi i Warszawie zorganizowano pośmiertną wystawę małżeństwa Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, co przyczyniło się do jeszcze większego zainteresowania ich sztuką. W tym czasie Gierowski na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie prezentuje 'Obrazy' – prace już całkiem pozbawione figuracji, nazywane abstrakcją autonomiczną, a ze względu na bogatą i zróżnicowaną fakturę oraz zainteresowanie właściwościami tworzywa malarskiego łączone także z nurtem malarstwa materii. Jego działania natomiast wyraźnie odcinają się od tasyzmu. Tworzy za pomocą intelektu, opierając się na intuicji malarskiej, wykorzystując konkretną, fizyczną wiedzę o kolorach i podkładach. Tematem jest zawsze samo malarstwo oraz jego 'składowe': przestrzeń, światło, linia oraz barwa. Dla Gierowskiego ważna jest również emocjonalna strona tworzenia: obraz nie może być pusty, dekoracyjny, ma nieść spory ładunek emocji.

Pod względem formalnym twórczość artysty można podzielić ogólnie na grupy. Na pierwszą składają się obrazy malowane wyłącznie płamą, które powstały mniej więcej przed 1959 rokiem. W drugiej mieszczą się prace namalowane mniej więcej do 1967 roku, w których pojawia się także linia. Od mniej więcej 1967 roku w 'Obrazach' Gierowskiego obok światła i linii, obecnych w namalowanej przestrzeni, wyjątkowego znaczenia nabiera kolor; w obrębie którego malarz prowadzi bardzo śmiało poszukiwania. Władysław Strzemiński traktował obraz jako przedmiot sam w sobie, skończony, niemający żadnych odniesień do świata widzialnego ani umysłowego. Krytykował iluzję i postulował zjednoczenie form ze sobą nawzajem i z prostokątem płótna. Myśl o obrazie nieprzedstawiającym nic poza sobą samym kontynuował Gierowski, podejmując decyzję o malowaniu 'Obrazów': 'Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębiania moich wyobrażeń o rzeczywistości i oparteo o fakty realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni. Aby zachować dystans w stosunku do własnych intencji przekazu i uniknąć nieporozumień, przyjąłem jako tytuł moich prac słowo 'obraz' (obraz czegoś) oraz wprowadziłem kolejną numerację rzymską (nie dla wszystkich czytelną)'. Strzemiński, aby uzyskać autonomię obrazu, eliminował z niego kontrasty linii i barw. Unizm przeciwstawiał dualizmowi w sztuce, który dostrzegał m.in. w sztuce barokowej. Gierowski przedstawia autonomię inaczej, nie jako brak kontrastów, ale jako eksponowanie środków malarskich. Środkami tymi są światło, linia i kolor obecne w malarskiej przestrzeni”.

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

Bez tytułu, 2006 r.

olej/plótno, 100 x 170 cm

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'TOMASZ TATARCZYK | 2006 | BEZ TYTUŁU'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 75 000 - 90 000

„Wszystko tu odczuwa się z większą intensywnością niż w mieście. Jednocześnie mam świadomość tego, że przynależę do tak zwanego świata cywilizacji. Stwarza to swoisty chaos, w którym, kiedy maluję, staram się znaleźć pewien porządek niejako przefiltrowany przez to, co wiem, i to, co czuję; znaleźć porządek, kiedy patrzę na fragment jakiejś całości, na detal oczyszczony z reszty i tego detalu magnetyzm”.

TOMASZ TATARCZYK

Prezentowana praca należy do cyklu ostatnich kompozycji autorstwa Tomasza Tatarczyka. Charakterystyczny dla malarza motyw samotnej, płynącej po Wiśle, łódki zredukowany został tu jedynie do cienia, który symbolizuje przejście jednostki do wieczności. Łódź na Wiśle staje się tym samym łodzią Charona płynącą przez Styks. W kompozycji ogromną rolę odgrywa pusta przestrzeń, która potęguje wrażenie nieobecności, samotności.

Od lat 90. dominuje w obrazach Tatarczyka fragmentaryczność motywu i swoiste „niedokończenie”, „niedopowiedzenie”. Wprowadza to element tajemnicy, a jednocześnie potęguje ciszę, którą tchną obrazy. Buduje również wrażenie monumentalności – widzimy tylko część tego, co wykracza poza ramy, element czegoś, co przekracza nasze możliwości ogarnięcia. Wykracza poza nasze zdolności postrzegania zmysłowego. Ten stan rzeczy podkreśla sposób malowania: autor mozolnie pokrywa powierzchnię obrazu drobnymi, krótkimi maźnięciami, budując jednolite kolorystycznie, jakby dziergane tło. Rytmiczne powtarzanie owych jednobarwnych plamek można odczytać jako gest medytacyjny, refleksyjne skupienie nad światem

widzianym w soczewce, którą stanowią fragmenty bliskiej, oswojonej rzeczywistości.

Artysta studiował w warszawskiej ASP. Jego twórczość jest efektem wnikliwej obserwacji wybranych z otoczenia i wielokrotnie powtarzanych motywów: zamknięte bramy, drogi, wzgórza, wąwozy, woda i unoszące się na jej powierzchni łódzie lub brodzące w niej psy. Od 1984 roku współpracował z Galerią Foksal w Warszawie. Jego prace były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych m.in. w : Galerii Foksal, galerii BWA w Lublinie, Galerii Awangarda we Wrocławiu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Galerii 86 w Łodzi, w Galerii Zachęta w Warszawie, Soho Center for Visual Arts w Nowym Jorku, Galerie Ucher, Kolonia. Uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych. W 1999 roku został laureatem Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Rysunku we Wrocławiu. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku; Fundacji Sorosa w USA i Fundacji Rockefellera we Włoszech. W 2009 roku, tuż przed śmiercią, został laureatem Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2008.



40

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Dziennik nr 91", 1998 r.

olej/plótno, 150 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK NR 91 | / 21.III - 15.IV | 150 x 100 | 1998 r.'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

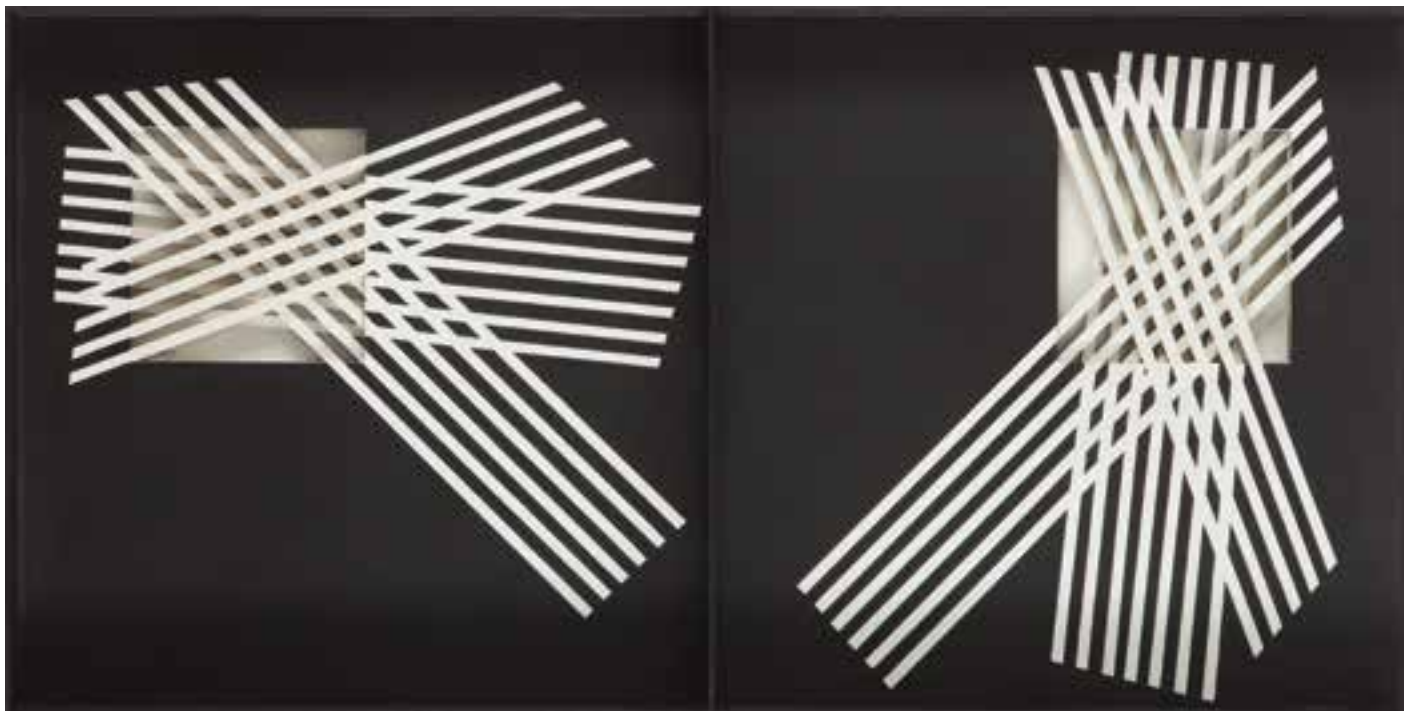
„Szczególne miejsce w egzystencjalnym i autotematycznym malarstwie Pawlaka zajmują 'Dzienniki'. Ich głównym tematem jest czas (któremu Pawlak nadał materialną formę), odcinki czasu znaczone kreskami na płótnie i datami wypisywanymi na krawędzi blejtramu. Malowanie w samotności – stawianie uszeregowanych rzędów siedmiu kresek skreślonych ośmą, wpadanie w rytm – bliskie było medytacji zawieszającej na chwilę bieg czasu i rzeczywistość dookoła. 'Na pewien czas znikam, nie ma mnie. Kiedyś to potrafiło trwać kilka godzin, ale teraz robię sobie takie święta tylko kilkuminutowe'”.

AGNIESZKA SZEWCZYK, [W:] WŁODZIMIERZ PAWLAK, AUTOPORTRET W POWIDOKACH, KATALOG WYSTAWY, ZACHĘTA, WARSZAWA 2008, s. 11

Kontemplacyjny charakter sztuki o konceptualnym rodowodzie zbliża „Dzienniki” Pawlaka do malarstwa innego wybitnego polskiego artysty – Romana Opalki i jego cyklu „Obrazów liczonych”. U obu artystów obecny jest wątek przemijania, płótna wypełnione są linearnym zapisem kolejnych chwil przepływającego czasu. O ile obrazy Opalki są w swej formie bardziej surowe, „matematyczne”, o tyle twórczość Pawlaka cechuje się większą dozą ekspresji i emocjonalnego podejścia do materii. Charakterystyczna dla artysty jest również kolorystyka, którą operuje, tworząc „Dzienniki”. Szczególne znaczenie ma dla niego biel. „Biel, której właściwości jako farby badał (biel cynkowa, ołowiowa, tytanowa, sposoby jej nawarstwiania i żółknięcia), ma metafizyczny charakter – jest początkiem, stanem wyjściowym, jedynym przekazywalnym praobrazem, źródłem światła i energii. Niesie też niewątpliwie funkcję terapeutyczną. 'Dzienniki' i białe obrazy powstałe bezpośrednio po cyklu 'Tablic dydaktycznych', które trafnie porównywano do negatywu zapisanej tablicy szkolnej czy zapisu stanu

zmęczonego umysłu” (tamże, s. 13). Cykle „Dzienniki” oraz „Notatki pośmiertne” pozostają w relacji z literacką twórczością Pawlaka, którą uprawia na równi z malarstwem. „Pisanie i malowanie pojawiły się równoległe, w obu realizuje się aktywność artysty, są na tyle pełne, że mogą funkcjonować osobno, a choć się dopełniają, to nie w oparciu o prostą zasadę uzupełniania wzajemnych 'braków' i niedopowiedzeń. Paradoksalnie (być może) jest to najlepiej widoczne w przypadku odczytów pisanych do konkretnych obrazów. Stanowią one równoległą, 'obojętną' narrację zderzaną (w momencie wygłaszania odczytu) z narracją obrazu” (tamże, s. 8). Zarówno pisanie, jak i malarstwo mają dla artysty wartość autoterapeutyczną – „Zostaję tu, gdzie siebie po raz pierwszy zastałem, przy płótnie, sam na sam i nie mam przyjaciół, nie mam znajomych, jestem sam i przerażająco białe płótno. Maluję, bo malarstwo z całą swoją prostotą i ubóstwem jest jedynym dla mnie sposobem udowodnienia mojej wolności, mojej rezygnacji!” (Włodzimierz Pawlak, tamże, s. 8).





41

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja 1/75", 1975 r.

relief/płyta, 60 x 240 cm (dyptyk), 4 elementy 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANUSZ ORBITOWSKI 1975 | "1/75" 60 x 240 cm'
oraz wskazówki montażowe

cena wywoławcza: 30 000 zł

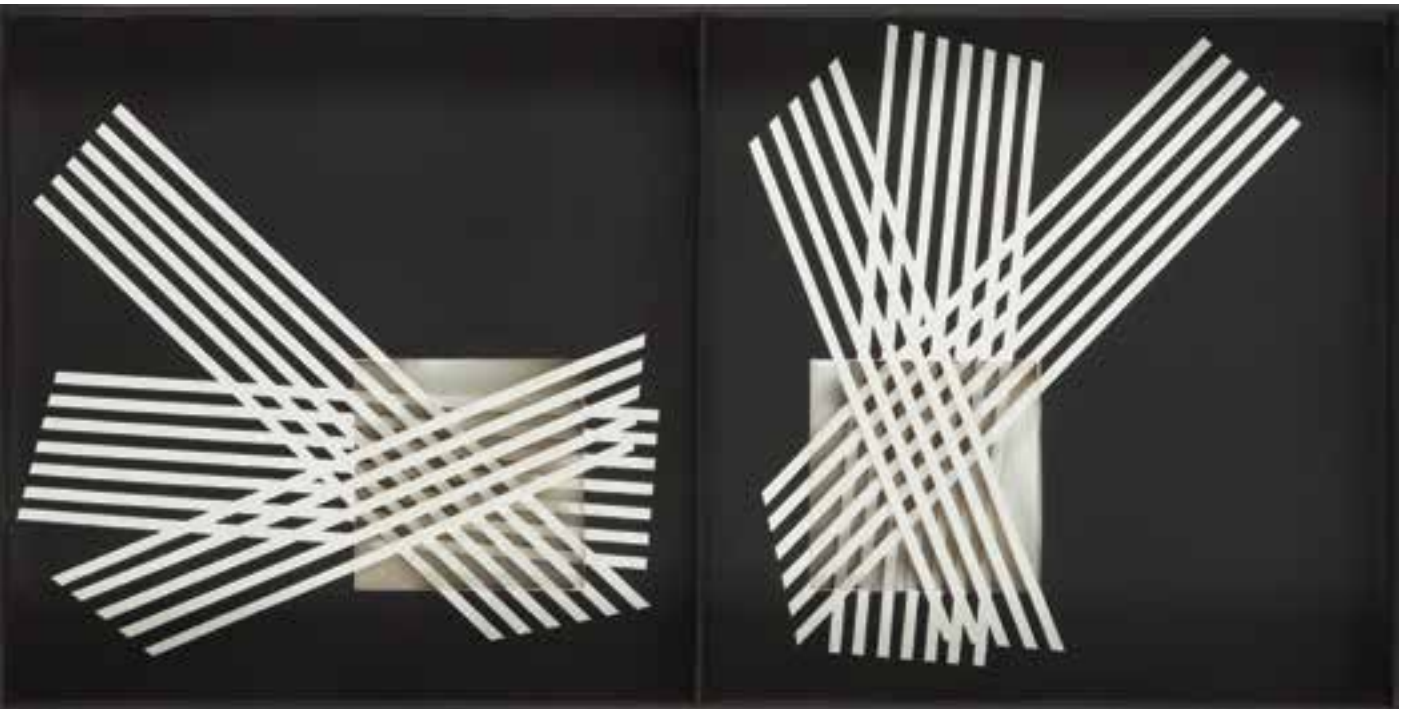
estymacja: 40 000 - 50 000

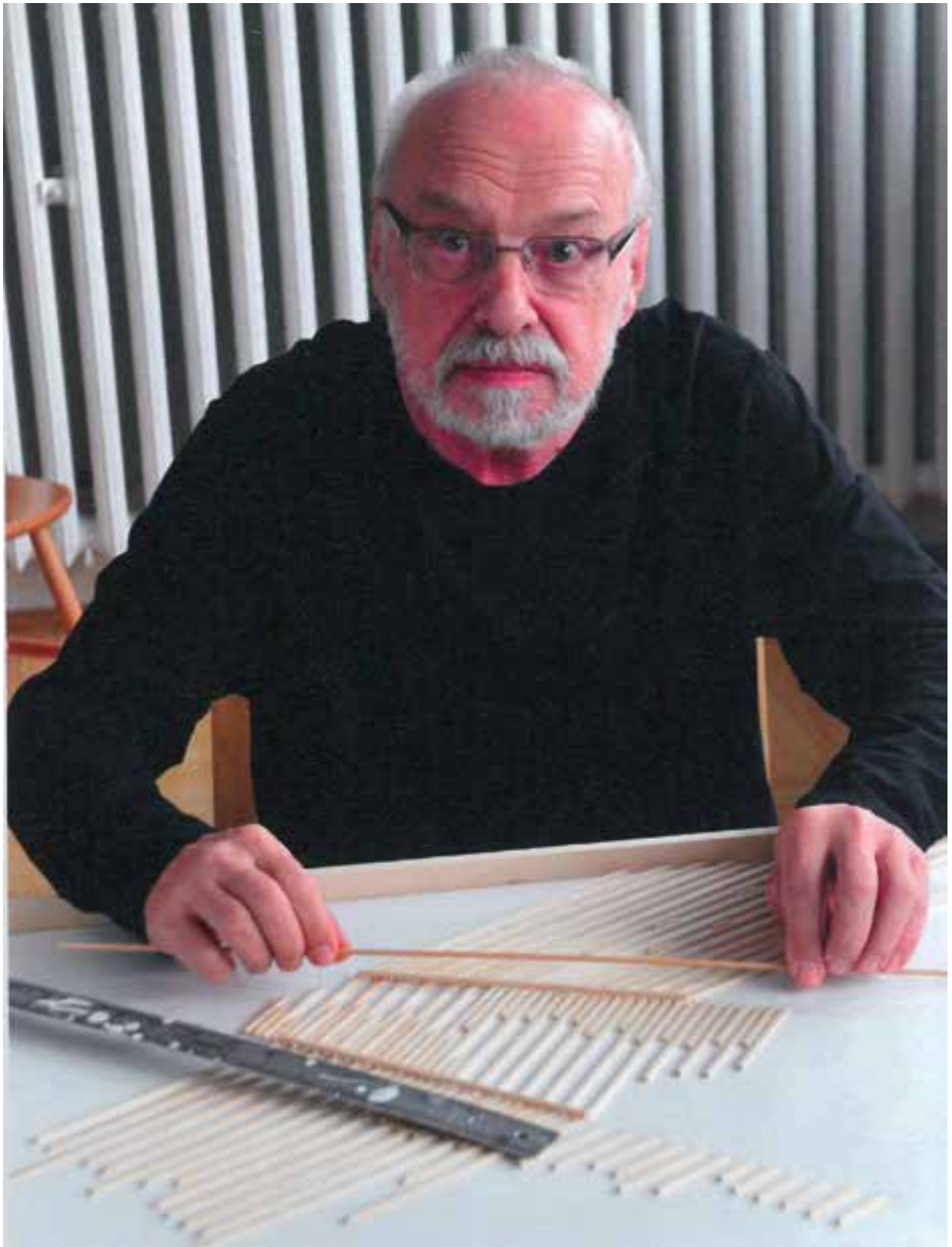
WYSTAWIANY:

- Galeria Krzysztofory, Kraków
- BWA, Rzeszów, 1980

LITERATURA:

- Janusz Orbitowski, katalog wystawy, BWA Rzeszów, Rzeszów 1980, (il.) na s. nlb.





Janusz Orbitowski, fot. Marek Szymański

„(...) Patrząc na obrazy Orbitowskiego, łatwo ulec rutynie klasyfikacji. Zamknąć je w zgrabnym sformułowaniu, tak zdawałoby się adekwatnym wobec artysty, którego język plastyczny z pozoru ulegał zaledwie minimalnym przekształceniom. Nietrudno dopowiedzieć sobie słowo cisnące się na usta wielu z widzów. Modema! (...) Wierność nauce modernistycznej ikony – Adama Marczyńskiego – na lata określiła działania artystyczne Orbitowskiego, sytuując jego prace w ścisłym, być może nawet ewolucyjnym, ciągu wizualności wyrastającym z doświadczeń pierwszej polskiej awangardy. O tym napisano już wiele, być może zbyt wiele, precyzując genezę i zakresając kontekst spójnego i klarownego oeuvre. Być może zapominając o archeologii modernizmu i geście Baudelaire'a, który w 1863 określił nowoczesność jako to, co przemijalne, nietrwałe, jedynie potencjalne, to część sztuki, której druga połowa jest wieczna i odporna na wszystko. A jednak świadomości próbującej przeniknąć w złożoność ich struktury obrazy te same stawiają opór, barierę. Stawiają nas w niezręcznej pozycji, wytrącają z równowagi, wymykając się przestrzeni jasnych sformułowań. Tworzą obszar aporii, której nie da się ominąć klasycznymi sformułowaniami, nic niewnoszącymi do rozpatrywania płaszczyzny i przestrzeni konkretnych prac. Właśnie gra powierzchni podobrazia i otaczającego go kontekstu stanowi fundamentalny gest artysty, gest, który powraca w setkach pozornie tylko sterylnych monochromatycznych kompozycjach. Próbuje choć na chwilę odrzucić historyczne klasyfikacje i pewność kontekstualizacji, stajemy przed obrazami. W tym momencie rozpoczyna się bezpośrednia konfrontacja, niezapośredniczona przez palimpsest tekstów. Dodajmy dobrowolną konfrontację, w której nie będzie zwycięzców i przegranych. To spotkanie, w którym stawką jest tylko/aż wizualność i radykalność jej języka.

(...) Reliefy Orbitowskiego, konstruowane przez niego od dziesięcioleci z równą precyzją i konsekwencją, utworzone są z układów wąskich listewek lub nawarstwiających się prostokątnych płytek naklejanych na podobrazie w rytmicznych, graficznych układach, malowanych następnie białą farbą, tak iż integrują się całkowicie z białą podłoża. Dramaturgię linii tworzy więc tylko światło, a raczej jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zerojedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność, wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić. Białe plamy – chciałoby się powiedzieć – natrętnie migoczą. Układy równoległych i prostopadłych elementów, nachodzących na siebie, spotykających się, czasem zatrzymujących nagle swój bieg, zdają się wibrować, gęstnieć i rozrzedzać.

Orbitowski wciąż widza w niekończący się proces ludzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrazona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozornej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii. Domaga się dynamicznego oglądu. Wymaga ruchu, tworzy się w procesie, nie istnieje jako na zawsze ustalone zjawisko plastyczne. Najmniejsze przesunięcie widza

określa ją na nowo, przenosząc akcenty, wibrując gęstą strukturą lub delikatnymi niuansami waloru. Jej reprodukowanie wydaje się niemożliwe czego dowodzą liczne próby, zwłaszcza w starych, czarno-białych folderach redukujących prace do efektywnych kontrastowych zderzeń jednolitych plam światła i cienia. Reliefy Orbitowskiego nie mogą funkcjonować jako graficzne znaki. Nie mogą oddziaływać emblematycznie, zamykając swoją strukturę dla odbioru w procesie. Nie takie jest ich istnienie. Jest raczej chwytne, niestabilne, uzależnione. Dynamiczny jest więc nie tylko proces ich odbioru dynamiczne jest także ich wpisywanie się w konkretną przestrzeń wystawienniczą. Paradoksalnie, dotyczyć może to również prac rysunkowych, rozedrganych i wypełnionych światłem. Konkretne kompozycje wymykają się syntetyzującemu spojrzeniu, prowadząc wyrafinowany dialog z otaczającą przestrzenią. Zdają się jedynie migotać na tle białej ściany, niepewne i tymczasowe. Mimo iż tak odległe technologicznie od reliefowych kompozycji, rządzą się podobnymi prawami, narzucającymi widzowi imperatyw dynamicznego oglądu, niezatrzymującego się na statycznej kontemplacji.

Reliefy Orbitowskiego nie są ponadczasowe – przez co należy rozumieć, że są od czasu uzależnione, podobnie jak ich funkcjonowanie definiowane jest przez kontekst. Mniej istotne staje się więc określanie chronologii ich powstawania, szeregowanie ich w konkretne grupy. Nie zachęca do tego także chłodna numeracja kolejnych realizacji, niewpisująca ich w żadne narracyjne serie opowiadające o rozwoju formy czy osobowości autora. Na pierwszy plan wybija się ich indywidualne istnienie wobec czasowości każdej pracy z osobna. Te z pozoru perfekcyjne, chciałoby się powiedzieć – maszynowe prace w bliskim oglądzie okazują się tworem ludzkiej ręki. Ujawniają miejsca, gdzie ślad narzędzia ukazuje się z pełną wyrazistością. Niedomalowane powierzchnie, grube pokłady gruntu lub farby rozbijają monolityczną (modernistyczną) ideę. Tu, gdzie spodziewalibyśmy się gładkiej powierzchni ujawnia się jej chropowatość, tu, gdzie oczekujemy jasnego podziału, ten zdaje się rozmywać. Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmijają się ze swymi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności. Te miejsca stają się pęknięciem jednolitej konstrukcji, sprawiają, że dzieła jeszcze bardziej intrygują. Nie tylko ujawniają autora, lecz także odkrywają podmiotowość samych obrazów. Umożliwiają również rozpoznanie fizjologii prac Orbitowskiego, zobaczenie ich tkanki jako żywego organizmu zawłaszczającego otaczającą go przestrzeń lub próbującego zamknąć się w sobie, uciec przed naporem bieli otoczenia. Ich fizjologia, zamknięta w czystej wizualności, nieustannie zaprasza nas do kolejnych konfrontacji, do kolejnych podejść i zbliżeń. Próby holistycznego, teoretycznego ujęcia prac upadają. Białe plamy udowadniają, że te z pozoru monotonne, niezróżnicowane ciągi obrazów budują swoją własną narrację – niezależną od dyskursywnych prób ich ujarzmiania. To rozedrgana narracja zawiązująca się nietrwale pomiędzy samymi obrazami, między obrazami a oświetleniem, ścianami i całą przestrzenią galerii, wreszcie, między obrazami a widzem. Same otwierają się na interpretację, same będą intensywne skojarzenia i intuicje. Funkcjonują jednak z dala od wszelkiego tekstu. Ich istnienie jest czysto wizualne. W ich obliczu adekwatny staje się z pozoru banalny retoryczny imperatyw: 'to trzeba zobaczyć!' (lub lepiej: 'to trzeba widzieć!')

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja X/90", 1990 r.

technika własna/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANUSZ ORBITOWSKI 1990 | X/90 | 92 x 73'

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

„Janusz Orbitowski ma w swej twórczości wielobarwne, urodzive kompozycje dowodzące dużej jego wrażliwości na kolor; ale najbardziej upodobał sobie biel – symbol czystości, wynik przemyślanych redukcji i cel ascezy. Już w połowie lat siedemdziesiątych pojawiły się pierwsze białe reliefy artysty, ale jeszcze z listewek nakładanych na obraz skośnymi wiązkami, co podkreślało przestrzenność i dynamikę tych kompozycji. Potem kilkakrotnie jeszcze powracał ów zamysł obrazów czysto białych, w których szczególnie istotną rolę odgrywa światło, rysując jasną kreską odbicia krawędzi form reliefu i po przeciwnej stronie ciemną kreską ich cień. W roku 2000 zdecydował twórca nie sięgać już więcej po jakąkolwiek barwę poza bielą. (...) Zdawać by się mogło, że powtarzalność achromatycznej barwy i podobieństwo struktur, z których tworzone są omawiane kompozycje, czynią je monotonnymi i odbierają im atrakcyjność. Tak jednak nie jest. Te białe obrazy różnią się między sobą. Występują na nich rytmy przyspieszone i zwolnione, rytmy zagęszczone i rozluźnione, układy skłaniające się ku symetrii i wyraźnie asymetryczne. Co zadziwiająco dla uważnego obserwatora tych prac, należących w sposób oczywisty do nurtu sztuki operującej geometrią – to wyczuwalny jej związek z inspiracją naturą. Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liściu grabu. Jednak ten związek z przyrodą

jest nieporównywalnie silniejszy niż w malarstwie – w rysunkach Orbitowskiego. Jego prace na białym papierze, budowane czarnym tuszem, bardzo cienkimi kreskami, są tak subtelne, tak delikatne, jakby utkane były z mgły. Ukształtowane z nich nieregularne formy wyłaniają się fragmentarycznie z przestrzeni; albo odwrotnie: zdają się w niej rozplýwać i zanikać. Skojarzenia roślinne nasuwają się nieodparcie. Ze szpilkową gęstością łodygi skrzyzpu, z misterną strukturą liścia paproci czy ulotnością puchu dmuchawca. Wokół osi kompozycyjnych rysunków kreski są zagęszczone, więc pociemniałe, im dalej od nich – jaśniejsze, na krańcu form postrzępione i wtapiające się w tło. Bywają sprowadzone lub wręcz zamknięte w jajowatą formę owalu. Te rysunki artysty w sposób oczywisty należą także, mimo niezaprzeczalnej więzi z naturą, do sztuki nurtu geometrii. Wskutek zawartych w niej czynników zarówno natury, jak i matematyki twórczość Orbitowskiego oddziałuje wielorako. Ład, równowaga i harmonia, właściwe geometrii, darzą poczuciem porządku, spokoju i wyciszenia; asocjacje z przyrodą niosą klimaty zmienności, nieuchwytności i poetyki. Sztuka Janusza Orbitowskiego – chłodna i ascetyczna, w sposób w pełni uzasadniony kwalifikowana do kategorii abstrakcji geometrycznej – jest równocześnie nasycona ciepłem emocji. Jest piękną, achromatyczną opowieścią o trwałości i przemijaniu”.



JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XXIII", 2012 r.

akryl/plótno, 160 x 115 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na bieżym: 'Jerzy Kałucki 2012', opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXIII'

cena wywoławcza: 16 000 zł †

estymacja: 35 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Kałucki. Przebiegi”, Galeria Sarmach, Kraków, marzec - kwiecień 2013

LITERATURA:

- Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy, Galeria Sarmach, Kraków 2013

„Przebiegi” Jerzego Kałuckiego to jeden z najnowszych cykli artysty – był realizowany w latach 2010-12. Pierwsza prezentacja geometrycznych kompozycji z tego cyklu odbyła się wiosną 2013 roku w krakowskiej Galerii Sarmach. O pracach z tego cyklu pisała Julita Deluga, kuratorka wystawy: „O ich szczególnym znaczeniu na tle dotychczasowej twórczości Jerzego Kałuckiego stanowi fakt, że artysta całkowicie porzucił konwencję z użyciem koła i łuku. Pojawiają się natomiast kompozycje zbudowane z form – belek. Są one oparte na diagonalach dających duże poczucie ekspresji. Wytyczone przez artystę trasy dynamicznie tną płaszczyznę, czasem się przełamując. Niekiedy mają zaznaczony punkt zwrotny. Kolor znów zaczyna odgrywać istotną rolę i nabiera podobnego nasycenia jak w latach 90., kiedy to powstawały bardzo piękne prace budowane przy użyciu równie intensywnych i kontrastowych zestawień barwnych. Artysta rezygnuje z dominującej dotychczas ascezy, poszukując nowej formuły, która trafnie określiłaby jego aktualne odczucia i spojrzenie na otaczający świat. O swoim nowym cyklu Kałucki mówi: 'Nowe obrazy od dotychczas powstałych odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej: zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury zawierającej całość doświadczonego świata we wszystkich jego punktach, to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami przemijającymi w ułamkach czasu i one są tym, co konstytuuje wszechświat'. Potrzeba rozwoju i zmiany jest stale

obecna w twórczości Jerzego Kałuckiego. Jest to cecha niezwykle cenna. W 'Przebiegach' artysta odważnie eksperymentuje, łącząc ze sobą dynamikę, wyraziste barwy oraz mocne i zdecydowane formy geometryczne. W efekcie powstają prace o niespotykanym do tej pory wyrazie, zachowując jednocześnie czystość, prostotę i klarowność, do których od początku dąży Jerzy Kałucki”.

Artysta ukończył Wydział Scenograficzny na krakowskiej ASP – wybrany kierunek z pewnością wpłynął na jego zainteresowanie przestrzenią i możliwościami oddziaływania na nią obrazu. Z jednej strony ukształtowało go doświadczenie Grupy Krakowskiej, a szczególnie bezkompromisowa postawa Tadeusza Kantora. Duży wpływ na malarza miało także doświadczenie funkcjonowania w obrębie artystycznych nurtów lat 60. i 70., wśród nich przede wszystkim tych zakorzenionych w ideach konceptualnych i czerpiących z doświadczeń konstrukturyzmu. Podobne jak u Kałuckiego zainteresowanie możliwościami oddziaływania na przestrzeń odnajdujemy u wielu współczesnych mu twórców, wśród których wymienić można chociażby Jana Berdyszaka oraz pionierskie w tej materii eksperymenty Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika. Poza krótkim epizodem związanym z ascetyczną odmianą malarstwa materii artysta wyraża się w abstrakcji geometrycznej. Pierwszymi twórcami, którzy wypłynęli decydująco na jego postawę, byli Kandinsky, Mondrian i Malewicz.



JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939)

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2005 r.

akryl/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1975 - 2005 | J. Robakowski'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy, na biejramie stempel Galerii Wymiany

cena wywoławcza: 12 000 zł †

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- Galeria Wymiany, Łódź
- kolekcja prywatna, Łódź

„Kąty energetyczne” to cykl zapoczątkowany przez Józefa Robakowskiego w 1975 roku. Artysta odwoływał się w nim do motywu, który nazwał „geometrią intuicyjną” – za pomocą niezwykle uproszczonej, kondensacyjnej formy badał funkcjonowanie praktycznych motywów w sztuce. „Kąty” miały charakter osobistego fetyszu Robakowskiego i, systematycznie powtarzane, stały się wyznacznikiem jego twórczości. Artysta, poprzez spójny układ prostopadłych linii, tworzył rzeczywiste napięcie w dwuwymiarowym dziele sztuki. „To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdałnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii” – pisał Robakowski.

Prezentowana praca należała do kolekcji łódzkiej Galerii Wymiany, będącej jednym z ważniejszych punktów na mapie awangardowej kultury czasów PRL-u. Powstała w 1978 roku z inicjatywy Józefa Robakowskiego i jego ówczesnej żony Małgorzaty Potockiej w ich mieszkaniu w Łodzi przy ul. Piłsudskiego 7/29. Miała charakter prywatnej, konceptualnej galerii wzorowanej m.in. na łódzkiej galerii „Adres” Ewy Partum, warszawskim „Biurze Poezji” Andrzeja Partuma, galerii „Na Długiej” Andrzeja Dłużniewskiego, „Hotelu Sztuki” i „Biurze Przewodników po Sztuce i Kulturze” Andrzeja Paruzela, koszalińskiej galerii „Na plebanii” Andrzeja Ciesielskiego oraz „Galerii Autorskiej” Jana Kaji i Jacka Solińskiego w Bydgoszczy.

Tego typu miejsca miały charakter antyinstytucjonalny w sensie społecznym – stanowiły punkt spotkań, tworzyły przestrzeń odczytów, pokazów i wystaw. Jak zauważa Łukasz Guzek, galerie konceptualne były prowadzone przede wszystkim przez artystów, a nazwa „autorskie” wskazuje na podobieństwo do autorstwa dzieł. Warto je rozważać w kategoriach artystycznych, jako aktywność tak samo bliską sztuce jak wizualne efekty pracy twórców.

Galeria Wymiany istnieje do dziś, działa na zasadzie „wymiany myśli”. W jej kolekcji znajduje się wiele cennych prac z okresu dwudziestolecia międzywojennego, m.in. obrazy Andrzeja Pronaszki z 1909 i 1912, ucznia Władysława Strzemińskiego – Samuela Szczekacza (1937), grafiki Stanisława Kubickiego i Josefa Čapka z 1918, wczesny obraz Gerarda Kwiatkowskiego (Jürgena Bluma), a także prace fotografów z grupy Zero 61 (m.in. Jerzego Wardaka, Andrzeja Różyckiego), prace Warsztatu Formy Filmowej oraz Łodzi Kaliskiej (Marka Janiaka, Adama Rzepeckiego), prace z kręgu „Kultury Zrzuty”. Artysta kolekcjonuje także prace artystów polskich młodego i średniego pokolenia, związanych z proklamowaną przez niego ideą „energetyczności sztuki” (której efektem jest na przykład prezentowana praca z cyklu „Kąty energetyczne”), m.in. realizacje Dariusza Korola czy Jadwigi Sawickiej.



45

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"14.12.15", 2015 r.

relief, akryl/deska, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '14.12.15 | A. NOWACKI 2015'

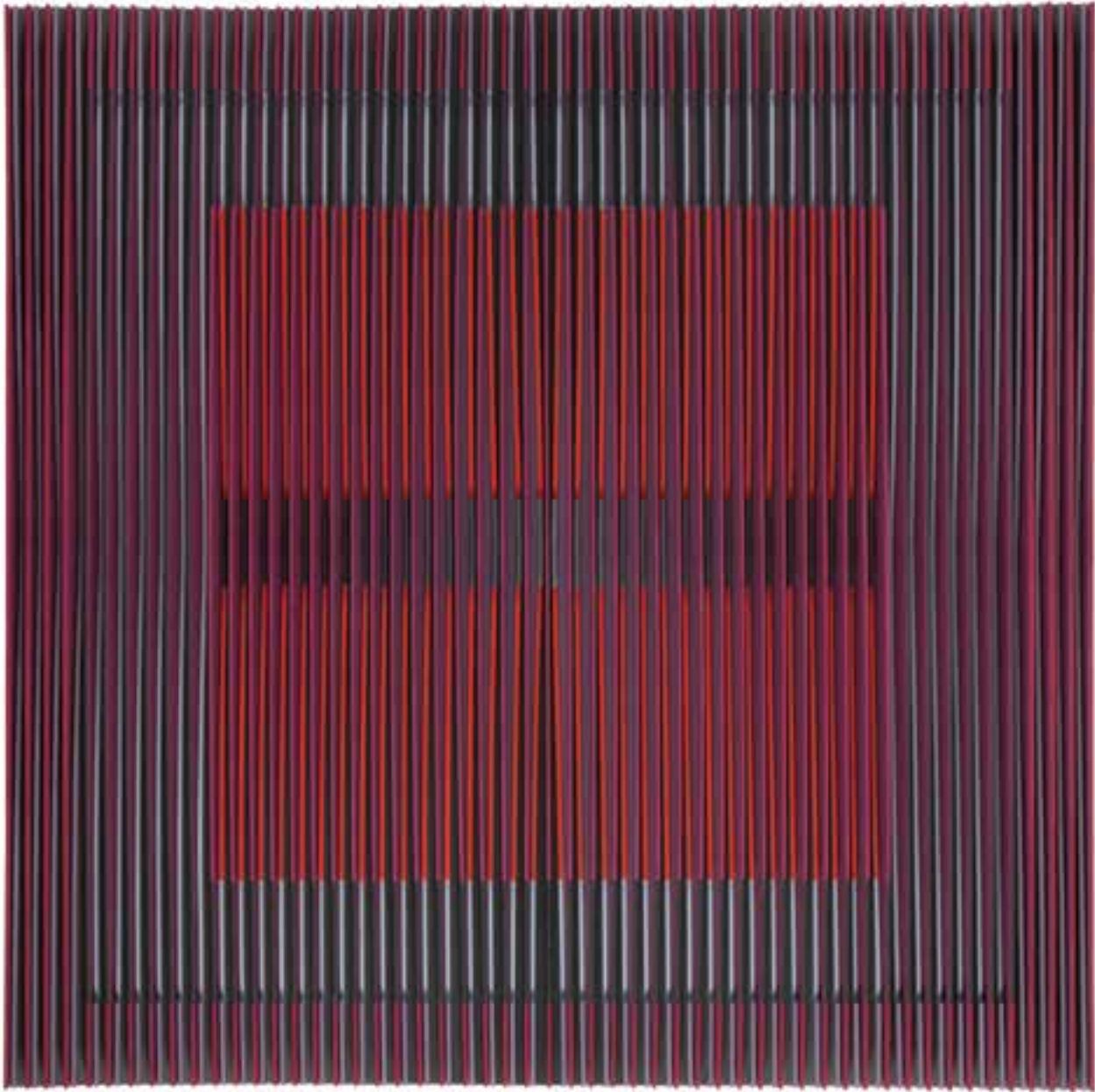
cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieswiadomego, jest źródłem energii. Przyciąga harmonią, to znów budzi lęk, intryguje, wprowadza niepokój. Kolor dla mnie jest miejscem spotkań. Właśnie tutaj rozum i logika natrafiają na tęsknotę. Wyobrażenia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. Posługując się wyłącznie kolorem, możemy przedstawić słońce, które jest źródłem i symbolem życia. Inne próby opisów – geometryczne czy też matematyczne – są martwe. W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia,

wywołuje emocje, które są bardziej swobodne, mniej określone niż te wywołane przez przedmiot. Antonio Calderara, którego twórczość budzi moją szczególną fascynację i podziw, twierdził, że 'obraz to nie relacja między kolorem, formą i płaszczyzną, a głównie wzajemna relacja barw'. Chwila, w której namalowany obraz zaczyna samodzielnie istnieć, szukając swojego miejsca w dialogu z odbiorcą, to moment najistotniejszy. Duchowa energia, wewnętrzny spokój – nie ten tożsamy z pustką, ale wynikający z równowagi – działając dojrzewającym kolorem, pobudzają emocje i fantazję. Obraz, posługując się językiem barw, nawiązuje rozmowę, otwiera całą głębię brzmienia i duchową gotowość odbioru, staje się bezustannym źródłem niespodzianek i odkryć, inspiracją dla wszystkich, którzy mają odwagę oderwać się od powszedniości i oddać bez reszty kontemplacji, słuchając w ciszy szeptu barw”.

ANDRZEJ NOWACKI, BERLIN, 07.2000-10.2001





Andrzej Nowacki (po prawej) w pracowni Henryka Stażewskiego, Warszawa 1982

„Kto tańczy na szczudłach, ten mierzy wysoko. Roztaczający się widok kryje w sobie obietnicę większej wolności działania. Ale kroczyć na szczudłach to również – związać się z nimi. Listwy obramowują ciało, ograniczają swobodę jego ekspresji. Może ona dojść do głosu tylko w narzuconych sobie ramach. Doczepione do kończyn szczudła rozszerzają, a zarazem redukują zasięg gestów. Paradoksalnie – wytyczanie granic intensyfikuje się ich fizjonomicznego wyrazu. I jeszcze jedno: dzięki klarowności linii ciała w oprawie szczudeł sprawia wprawdzie stabilne wrażenie, ale u tancerza wywołuje stan silnej labilności, niosącej z sobą niepewność. Tańczący na szczudłach, pozbawiony trwałego gruntu pod nogami, zaczyna się chwiać. Musi na nowo łapać równowagę.

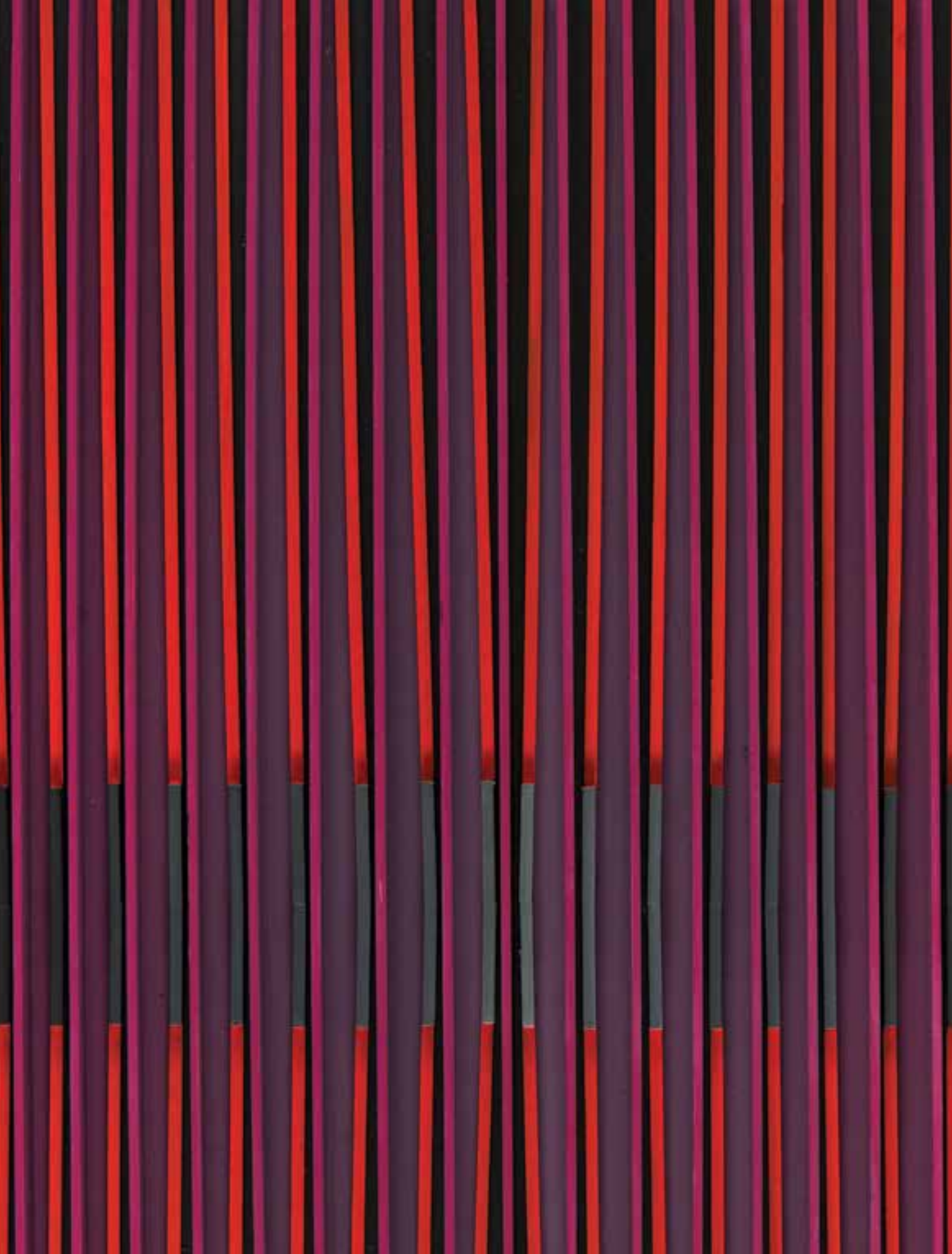
Właśnie to współdziałanie spętania i swobody, labilności i stabilności, równowagi i chwiejności, nadaje reliefom Andrzeja Nowackiego zasadniczy ton kontemplacyjnego napięcia. Ujęte listwami w kąty proste, pulsujące we wnętrzu serce nie jest jednak spętane. Rytm jego uderzeń sprawia, że kwadraty zaczynają tańczyć. A rzecz w tym, by w geometryczność tchnąć duszę, by rozjaśnić na powrót mroczną psychę. Chcąc uładzić jej chaos, artysta wprowadza w surowe zdyscyplinowanie geometrii kwadratów chaos uzdrawiający. To zarazem terapeutyczny akt tworzenia. Miejscem do tańca jest najbardziej wyważona ze wszystkich form – kwadrat. Dalej, w procesie twórczym płaszczyzna kwadratu, zrazu bezwładna, przeczekująca w sobie, wprawiona zostaje w ruch. Ale to nie formy tańczą w tych ramach, to ramy zaczynają się poruszać, rozwijają się jak wachlarz, zwielokrotniając niczym powidoki ruchu na siatkówce oka.

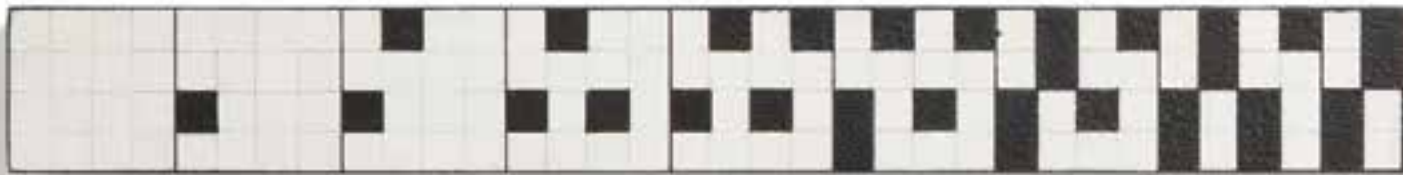
Pojawia się pytanie, coż właściwie zostało obramowane w tych wieloramowych reliefach. Na pierwszy rzut oka – nic. Jednak tylko po części zgadza się to z dostrzegalnym stanem rzeczy. Ktoś, kto postrzega tylko ramy i obramowaną pustkę, pozostaje w okowach dualizmu konwencjonalnej percepcji, która każe ramy oddzielać od obrazu, tło od figury, formę od treści, a każdą z tych par pojmując zaledwie jako naczynie wypełnione substancją, cukierek w papierku, przy czym opakowanie – w naszym przypadku ramy, tło i forma – musi zostać odrzucone, usunięte, by dotrzeć do tego, co rzekomo najistotniejsze, tzn. do obrazu, figury, treści. Reliefy Andrzeja Nowackiego negują

ten wygodny schematyzm, jako że i ramy, i to, co obramowane – zewnętrzne i wewnętrzne – mało ważne i istotne – przenikają się tu nawzajem w taki sposób, że z przeciwności tych powstaje kompleksowa i niepodzielna całość. Miast dualizmów – przechodzenie, powiązania sprzeczności; słowem – kompleksowe dynamiczne struktury.

Poprzesuwane w płaszczyźnie kwadraty układają się jeden na drugim, niekiedy w sześciu warstwach; nigdy jednak poszczególny, przysłonięty – a więc pokawałkowany – czworokąt nie traci swej tożsamości. W każdym z wielokrotnie przenikających się nawzajem kwadratów można bez trudu rozpoznać nienaruszoną całość. Klarowność współgra ze złożonością, nakładanie form i rozbijanie ich na fragmenty idzie w parze z nienaruszalnością formy pojedynczej – w tym właśnie tkwi bogactwo i estetyczne spełnienie tych reliefów.

Wielokrotne przecinanie się form ramowych i wprowadzenie koloru tworzą uwarstwienie głębi. W rzeczywistości jednak wszystkie pola i ramy leżą na tej samej płaszczyźnie, żaden element nie jest bardziej niż inne oddalony od powierzchni tła – z wyjątkiem małych kwadratów czy krążków, przymocowanych niekiedy do listew ram. To paradoksalne ich usytuowanie sprawia, że dążące do jednoznaczności spojrzenie widza znowu zostaje wprowadzone w błąd. Zmylenie to stymuluje wędrówkę oka, ponieważ jawna przejrzystość struktury reliefu nastrocza trudności w rozwikłaniu węzła sprzecznych wrażeń: jedna płaszczyzna – mnogość płaszczyzn; płaskość – głębia. Wrażenie wzrokowe oscyluje między czystą planimetrią a warstwowością głębi, co sprawia, że oko nastawia się na coraz to inną odległość, zaś każdy wybór potwierdza trafność jego przeciwieństwa. Konieczna jest permanentna korekta. Jednakże ustawiczne zmiany dystansu nie mącą bynajmniej wrażenia wzrokowego. Wręcz przeciwnie – dzięki klarowności i łatwej rozpoznawalności form elementarnych, a także dzięki rezygnacji z trójwymiarowych iluzji, powstaje wrażenie kompleksowego, niewyczerpanego bogactwa układów przestrzennych. Nawet jeśli przejrzeć strukturę tych układów, co zresztą nie jest trudne, również wówczas pozostanie w nich nieodkryta tajemnica’.





46

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Order ninth horizontal game 4 x 4", 1981 r.

akryl, ołówek/deska, 4 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'order ninth horizontal game 4 x 4 winiarski 81'

cena wywoławcza: 16 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 28 000

WYSTAWIANY:

- Galeria Desa, Kraków, 1983

LITERATURA:

- Winiarski, publikacja towarzysząca wystawie w Galerii Desa w Krakowie, Kraków 1983



„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy. W ogólnym zarysie nic się pozornie nie zmienia, w szczegółach za to wyraźnie, jako że cel mojego działania przez cały czas ewoluuje; ewoluuje w rytm zmian epoki. Na początku to, co robiłem, miało służyć przede wszystkim pewnej demonstracji, demistyfikacji określonego obszaru sztuki po to, by zamienić go w obszar konkretnego, rzetelnego doświadczenia. Konsekwencją takiej postawy było odrzucenie wszelkiej myśli o ekspresji, wszelkiej myśli o wrażliwym odbiorze tego, co robię”.

47

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Z cyklu "Układy równowartościowe", 1982 r.

technika własna, obraz szyty/płótno, 130 x 100 cm
opisany na blejtramicie: 'Kajetan | Sosnowski | 1982' (wtórnice),
obraz szyty z 8 części,
praca wtórnice nabita na blejtramicę

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 30 000 - 45 000

Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się logiczną wynikowością form jego prac, a także konsekwentnym, rozwijanym przez lata językiem plastycznym. Artysta łączył geometryczne układy prostych form z modyfikacjami płaszczyzny realizowanymi w przestrzeni samej tkaniny. Dla Sosnowskiego podstawowym medium wizualnym był materiał – bawełna, len, zazwyczaj w neutralnych kolorach. Malarz zszywał jego pocięte fragmenty, tworząc asymetryczne, gładkie kompozycje. Dla Sosnowskiego niezwykle istotnym aspektem działalności twórczej była analiza kontekstu przenikania się natury i kultury, a także obecność naturalnych surowców i różnorodne sposoby ich wykorzystywania. Pisał: „(...) Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem,

przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji”. Według Pauliny Sztabińskiej: „Patrząc na całokształt twórczości Sosnowskiego, znamienne jest fragment napisu, który umieścił artysta na odwrocie jednego ze swoich obrazów: '1. Sztuka nigdy nie wychodzi poza naturę. 2. Sztuka jest zawsze dokumentem świata i świadomości ludzkiej. 3. Sztuka zawsze wymagała i wymaga aktywności intelektualnej. 4. Sztuka zdobywa nowe obszary egzystencji emocjonalnej i intelektualnej człowieka'. Zapiski te świadczą o tym, jak ważną rolę w działalności Sosnowskiego odgrywało zainteresowanie naturą, fenomenem światła i efektami, jakie można dzięki niemu uzyskać, rozpatrywanymi w powiązaniu z intelektualną refleksją nad twórczością” (Paulina Sztabińska, Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku, Warszawa 2010, s. 47).



MIECZYŚLAW JANIKOWSKI (1912 - 1968)

Kompozycja abstrakcyjna

olej/plótno, 81 × 65 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'M. T. Janikowski | 2 Passage de Dantzig | Paris 15e'

na odwrociu papierowa nalepka z odręcznym opisem pracy, pieczęć galerijna Galerie David, trudno czytelna pieczęć galerijna

cena wywoławcza: 15 000 zł ↑

estymacja: 18 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- Galerie David, Bielefeld
- Galeria Gaga, Warszawa
- kolekcja Wojciecha i Olgi Fibak, Monte Carlo
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Malarstwa Janikowskiego nie można ani opisać, ani opowiedzieć, trzeba na nie patrzeć, tylko na nie, długo, aż się go samemu nie dostrzeże”.

PAUL COGNASSE

Słowa francuskiego malarza abstrakcjonisty, rówieśnika Mieczysława Janikowskiego, dobrze charakteryzują kontemplacyjny charakter obrazów artysty. Malarstwo Janikowskiego, mimo że dające się łatwo zaklasyfikować do nurtu abstrakcji geometrycznej, cechuje się jednak indywidualnym, rozpoznawalnym stylem. Zasadniczym jego wyróżnikiem są oszczędne, ograniczone raptem do kilku niezbędnych elementów kompozycje złożone z geometrycznych, pozbawionych konturu form o barwach oscylujących w podobnej gamie kolorystycznej. Plótno konstruuje relacje pomiędzy figurami i subtelne, walorowe niuanse barwne. Wyważone efekty kompozycyjne i kolorystyczne pozwalają wywodzić malarstwo artysty z natury, są świadectwem głębokiej kontemplacji otaczającego świata i przeżytej ascezy. Z nieskomplikowanych w swych układach, powtarzanych wielokrotnie prostych form geometrycznych stworzył Janikowski obrazy niezwykle, urzekające wielością efektów, swoją dostojnością i spokojem zdradzające emocjonalne i intelektualne zaangażowanie artysty. Tadeusz Kantor, który określił Janikowskiego mianem „mistyka malarstwa”, wspominał malarza jako człowieka wycofanego, małomównego, skupionego przede wszystkim na swojej pracy. Doceniali go również inni czołowi przedstawiciele polskiej awangardy – Henryk Stażewski uważał go za „świątynnego abstrakcjonistę”, natomiast Henryk Berlewi, dedykując artyście jedną ze swoich prac, napisał: „Panu Mieczysławowi Janikowskiemu dla przyszłej współpracy nad awangardą sztuki polskiej”.

Mieczysław Janikowski należał do grona nielicznych polskich artystów wiernych abstrakcji geometrycznej. Był również niewątpliwie na

tym polu twórcą niezwykle oryginalnym, jego nacechowana liryczną aurą twórczość sytuuje się pomiędzy konstruktywistycznymi poszukiwaniami powojennej awangardy spod znaku Stażewskiego i Strzemińskiego a malarstwem abstrakcyjnym artystów młodszego pokolenia, zdradzającym większy ładunek emocjonalny, jak choćby sztuka Stefana Gierowskiego. Zamiłowanie do abstrakcji zrodziło się u Janikowskiego po emigracji do Francji w drugiej połowie lat 40. Jak sam artysta wspominał, było wypadkową wpływu czasu popularności tegoż kierunku, środowiska, w którym się obracał, i radykalnego sprzeciwu malarza wobec tasyzmu, który święcił wówczas triumfy na równi z abstrakcją geometryczną. Wspomnieć należy również, że jego oryginalność, konsekwencja i kategoryczny stosunek do twórczości czyniły z niego artystę osamotnionego i za życia niedocenionego. We Francji uznawany za artystę polskiego, tutaj najczęściej przypisywany sztuce francuskiej, doczekał się raptem trzech indywidualnych wystaw swojej twórczości – w Londynie, Paryżu i krakowskiej galerii Krzysztofora w 1962 roku. Stanowczo odcinał się od polskiej tradycji abstrakcji wywiedzionej z dokonań konstruktywizmu, z kolei geometryczne kompozycje twórców związanych z Francją, jak choćby Vasarely, krytykował za całkowite odrzucenie treści, co uważał za zabieg w malarstwie niedopuszczalny. Jako ulubionego artystę wymieniał bez namysłu Francisco de Zurbarána – mistrza hiszpańskiego baroku, którego ascetyczne, poddane surowym rygorom kompozycyjnym obrazy, podobnie jak dzieła Janikowskiego, epatują szczególną liryczno-mystyczną aurą.



JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Emocje świetlne"

olej/plótno, 194 x 142 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "EMOCJE ŚWIETLNE 1971 ROK | olej', opisany na blejtramie: '194 x 142 cm'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„Ja już zapomniałem, co to jest dobry obraz. Nie mieszczę się w żadnej szkole, nie obchodzi mnie, czy moje obrazy zostaną uznane za lepsze czy gorsze. Chodzi o to, że gdyby wszystkie moje rysunki i obrazy połączyć razem – to byłby jeden obraz. Mój obraz i moich poszukiwań. Gdy maluję konkretny obraz – on jest fragmentem tego dużego i ten fragment lepiej czy gorzej oddaje moje całościowe widzenie świata. Od początku moja sztuka, cała droga, wszystko co stworzyłem, wynikało z tego, że pragnąłem coś wyrazić. To jest coś całkiem innego niż pięknie zestawić kolor”.

JAN DOBKOWSKI

W 1971 roku Jan Dobkowski był już doskonale znany ze swojego nowatorskiego, niepowtarzalnego stylu, będącego wynikiem fascynacji opływową linią secesji i kulturą wizualną późnych lat 60. Poszukiwania własnego języka artystycznego rozpoczął już podczas studiów na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczęszczał do pracowni wybitnego kapisty, Jana Cybisa. Sprzeciwiał się narzucanym wówczas środkom formalnym, takim jak fakturowe, wręcz strukturalne nakładanie farby olejnej czy stosowanie zrównoważonej, zniuansowanej kolorystyki. Zainspirowany estetyką plakatu i grafiki użytkowej zaczął stosować płaskie plamy barwne, wyrazisty kontur i delikatną, opływową kreskę, bardzo precyzyjnie wyznaczającą biologiczne formy postaci na jego obrazach.

Pierwsze prace Dobkowskiego z lat 60. charakteryzowały się syntetycznym sposobem kształtowania przestrzeni i stylizowaną, niezwykle dekoracyjną kreską. W tym stylu utrzymany był cykl 30 linorytów będących ilustracjami do „Zwierzyńca” Guillaume’a Apollinaire’a, który – jak pisze sam artysta – zaważył na zmianie jego sposobu malowania. Na czwartym roku studiów artysta poznał Jerzego Jury’ego Zielińskiego, z którym połączyła go jawna niechęć do postimpresjonizmu. Młodzi twórcy założyli grupę Neo-Neo-Neo, której powstanie oficjalnie ogłosili w 1967

roku w warszawskim Klubie Medyków. Nazwa miała sugerować, że w sztuce tak naprawdę nie istnieją całkowicie nowe i niepowtarzalne rozwiązania – Dobkowski zaczął wówczas malować dekoracyjne obrazy o kontrastowo zestawionych barwach, wykorzystując motywy zaczerpnięte z ikonosfery kontrkultury hipisów i formalne rozwiązania secesji belgijskiej.

W kolejnym roku wziął udział w wystawie „Secesja – Secesja?” w warszawskiej Galerii Współczesnej, a niedługo później – w sztokholmskiej Sveagalleriet, gdzie został uznany za „malarza dzieci kwiatów”. Jego prace bardzo szybko zyskały rozgłos za granicą – w 1968 roku Guggenheim Museum w Nowym Jorku zakupiło jego pierwszy, czerwono-zielony obraz zatytułowany „Podwójna dziewczyna”.

Na jego pracach z przełomu lat 60. i 70. postaci o bujnych, biologicznych sylwetkach przenikają się w erotycznych pozach z estetyzowanymi ludzkimi szkieletami, realizowanymi w wyrazistych, jasnych kolorach. To znany już ze starożytności topos – Eros i Tanatos – czyli symboliczne przedstawienie dwóch współistniejących w człowieku sił, sterujących jego życiem i motywami działania. W obrazach Dobkowskiego popędy życia i śmierci stają się dekoracyjnymi formami o koronkowej strukturze.





Jan Dobkowski

„W kształtowaniu kompozycji linia dla Dobkowskiego zawsze jest najważniejsza; żywa i finezyjna wyraża radość i pełnię życia, jest hymnem na jego cześć. 'Natura związała mi się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia. Linia stanowi ślad mojego myślenia', '...jest niepojęta i nieskończona w swoich możliwościach kreacyjnych'. Z wijących się kresek buduje artysta misterne rysunki. Przedstawiają one dynamiczne postacie kobiece i męskie, czasem przekształcone, fantastyczne, pozbawione głów twory lub same głowy, oddające się nieustającej aktywności seksualnej, wspólnemu tańcowi energii. Są to kompozycje fantasmagorie, jak halucynacyjne, psychodeliczne wizje. Gdybyśmy chcieli odnaleźć antenatów artystycznych Dobkowskiego, to właśnie w tym te rysunki są bliskie twórczości Witkacego – wystarczy przywołać jego 'Rozkosznego dręczyciela przy pracy' z 1936 r. Można też uznać Dobkowskiego za kontynuatora idei wyrażonej w opublikowanym w 1921 r. prowokacyjnym 'Manifeście w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia' Brunona Jasińskiego, który pisał: 'Podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny. Tragedie seksualne à la Przybyszewski są niesmaczne i dowodzą tylko zupełnej bezpacierzowości i impotencji mężczyzn. Wzywamy kobiety, jako zdrowsze i silniejsze fizycznie, do ujęcia inicjatywy w tej płaszczyźnie'. Postawie tej bliski był również Leon Chwistek, optymista i sybaryta z natury, również wydający się realizować futurystyczny postulat traktowania seksu jako manifestacji radości życia.

Charakterystyczną dla Dobkowskiego płaszczyznowość obrazu, z dominującą rolą linii, kojarzyć można natomiast z dalekimi echem secesji wraz z jej odniesieniami do sztuki japońskiej. Zwłaszcza przez wyrafinowanie estetyczne i swobodę obrazowania, a także przekraczanie społecznego tabu, rysunki te wydają się zbliżać do japońskich obrazów erotycznych 'shunga' kultury Ukiyo-e z okresu Edo (1603-1868) – obrazów Przepływającego Świata, z tak częstym w nich motywem wody, nieodłącznie kojarzonym z erotyką i elementem żeńskim w taoistycznej dwubiegowości yin i yang ('wodnym biznesem' nazywano w Japonii skomercjalizowany seks). (...) Artysta pisał: 'Treścią (...) jest wyrażenie autentycznych, ludycznych zachowań, istniejących jeszcze w świecie, a przywołujących w wyobraźni dawne kultury i obyczaje'. Mógłby się on wydać zlustrowaniem rytuałów seksualnych taoizmu chińskiego, w których podczas grupowych orgii mężczyzna spółkuje z kilkoma kobietami

i 'wchłania' swym płciowym narządem 'tchnienia' ich orgazmów, gdy kobieta wydziela z siebie określony element vitalny, wyzwalając energię fizyczną i psychiczną. W religii tantryzmu męski pierwiastek Wszechświata to nasienie Bytu. Nazywany jest często Śiwą i reprezentowany przez męski organ, 'lingam'. Zasada żeńska to bogini – czy Śakti – aktywna partnerka, której oddawana jest cześć jako żeńskiemu stwórczemu organowi świata, jego 'vulvie'. Ta para współtworzy Wszechświat. Akt seksualny przyjmowany jest więc za paradygmat czy symbol kultu i boskiego szczęścia. Doktrynę tego kultu zawarto w pismach zwanych Tantrami. 'Tantra' oznacza warsztat tkacki – symbol wiary, że dwa podstawowe składniki, męski i żeński, są osnową i wątkiem, z których utkany został gmach Wszechświata. 'Człowiek przebywa w określonym otoczeniu fizycznym, może korzystać z jego walorów i stworzonych przez niego możliwości postępu. Został obdarzony zmysłowym pożądaniem, aby wspomagało ono potrzeby jego ducha. Duszę może zbawić jedynie ciało, to właśnie w tym celu umieszczono ją w fizycznym wehikule, w którym może ona osiągnąć wyzwolenie. W istocie rzeczy nie ma sprzeczności między duchem a ciałem. Ciało tych, którzy wiedzą, jak to czynić, można zmusić, by służyło duszy. Właściwą drogą do zaspokojenia płciowych popędów jest zrytualizowany sposób postępowania.

(...) Erotyzm jako siła vitalna napędzająca życie, najpotężniejsza z energii życiowych człowieka, jest stale w centrum zainteresowań Dobkowskiego. Sam autor twierdzi, że łączy się on w jego twórczości z odwoływaniem do filozofii natury. Dobkowski mówił: 'Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że ona jest dobra' (w roku 1985 na przykład namalował obraz 'Stworzenie Kosmosu' – obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – gdzie jako elementy stwórcze widnieją piersi kobiece i męski organ płciowy). Szczególnie w rysunku intymność przeżycia odpowiada intymności tego medium i prowadzi niemal do eksplozji wyobraźni. Mówił także: 'Chodzi mi jednak o to, żeby kultura nie przeważała i nie zniszczyła pierwotności odczuć'. Debiut Dobkowskiego miał miejsce w czasie apogeum kontrkultury końca lat 60. XX w. Pierwsza wystawa grupy 'Neo-Neo-Neo' (Jan Dobkowski i Jerzy Ryszard Zieliński) odbyła się w roku 1967 pod hasłami miłości, wolności, poczucia jedności ze światem, życia sztuką – i to niemal hipisowskie wyznanie wiary towarzyszy artyście przez całą twórczość. Jego sztuka jest wyjątkowo konsekwentna i jednorodna (...)'.



50

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Smak początku", 1971-77 r.

olej/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

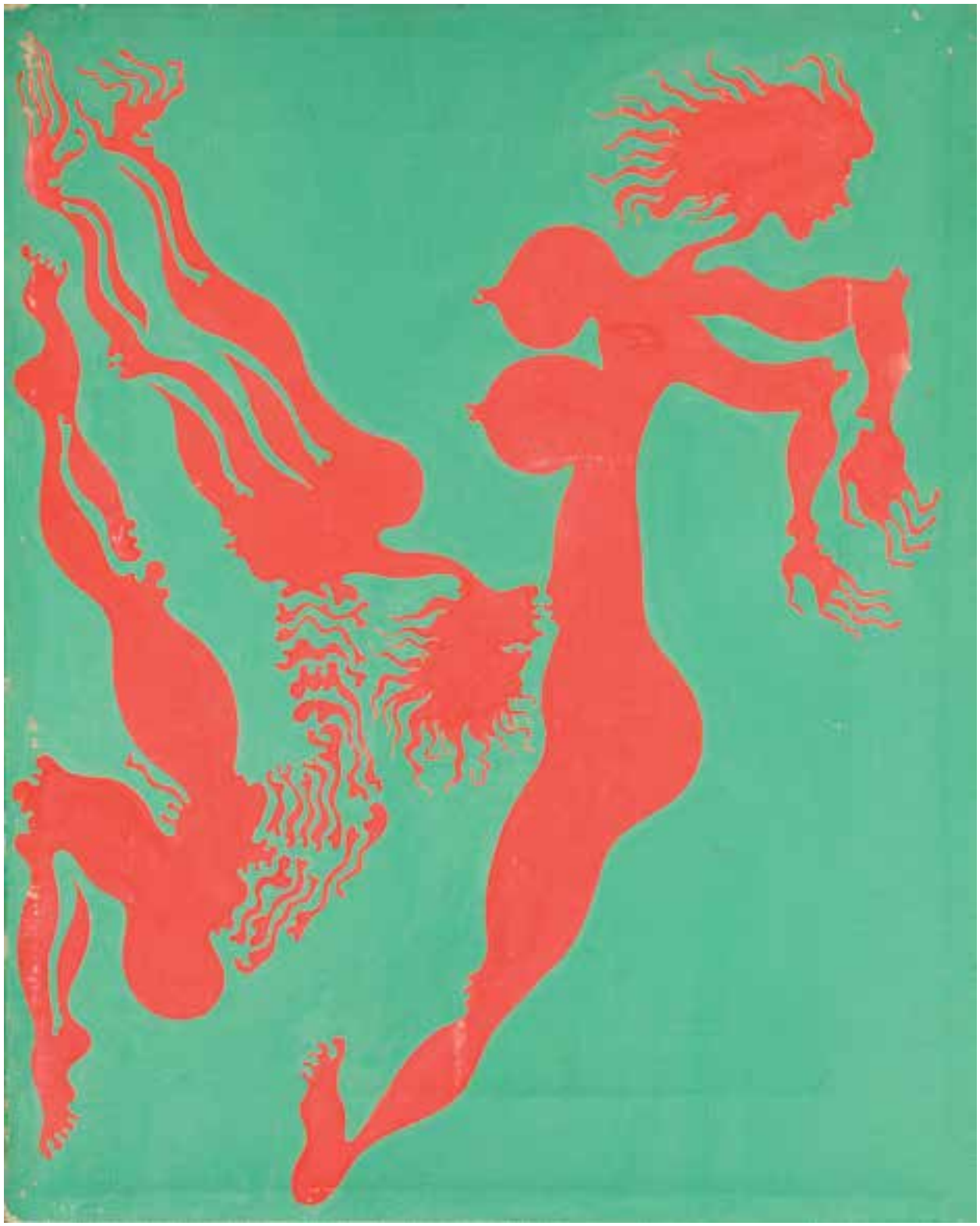
'Jan Dobkowski | "SMAK POCZĄTKU" | 1971/77 | olej, fluorescent | 41 cm x 33 cm'

cena wywoławcza: 4 000 zł ↑

estymacja: 6 000 - 8 000

„Nulla dies sine linea” to również zdanie, którym można oznajmiać nieustającą chęć pracy twórczej. Tak z pewnością mógłby powiedzieć o sobie Jan Dobkowski. 'Lubię malować – akcentował w jednej z dawniejszych wypowiedzi – (...) Czyż dlatego, że świat się coraz bardziej komplikuje, mamy zrezygnować z jego poznania? Chcemy odkrywać nowe piękno. Chłonąc je wszystkimi zmysłami. Cieszyć się, udzielać radości innym'. Była w tym również deklaracja malowania przeciw ciągle zmieniającym się kierunkom, zrozumiała dla młodego artysty, który żył przecież nieustannym pragnieniem głoszenia potrzeby własnego zdania. Miał wówczas przyjaciela Jerzego Ryszarda Zielińskiego, bliskiego mu w poglądach, równie zdolnego malarza, z którym ogłosili wspólny program działania 'Neo-Neo-Neo', właśnie w nazwie już wykipiający sztuczną według nich retorykę zmian artystycznych. Kończył się on znamiennej deklaracją: 'wołamy o sztukę egalitarną, o odkrywanie w sobie fizjologicznej potrzeby tworzenia'. Dobkowski dał temu wyraz w znanych dużych płótnach ze

stylizowanymi figurami, może zbyt pochopnie wiązany z erotyką, bo przecież poetyka układów w czerwono-zielonych kompozycjach szła jeszcze dalej, w głąb ludzkich zachowań. (...) Dobkowski będzie dalej prowadził swoją ikonografię w coraz ogólniejsze z ludzkiego punktu widzenia sfery, dla których syntezą mogłoby być połączenie sztuki abstrakcyjnej i metafizycznej (...). W tym celu niezmiennie posługiwał się linią, która według niego przecież zawsze 'dąży w nieskończoność'. Można w tym miejscu zaraz dodać, że jego linia w swojej narracyjnej pomysłowości buduje również plastyczną oryginalność jego dzieła. Ma nadto dwojaki charakter – to rysunek formujący obraz oraz linia stwarzająca ikonologię. Mielibyśmy także idącą od tego zasadę ogólną, którą można by posługiwać się przy własnych interpretacjach, pomnażających niekiedy nawet te miejsca, których nie odnalazł jeszcze sam artysta”.



EUGENIUSZ MARKOWSKI (1912 - 2007)

Diabeł, ok. 1970 r.

olej/plótno, 81 × 60,5 cm

sygnowany lg.: 'E. Markowski'

na odwrociu nieczytelna podłużna pieczęćka

cena wywoławcza: 22 000 zł ↑

estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Agra Art, 19.11.2006

- kolekcja prywatna, Francja

„Markowski niczym Dante Alighieri jakby schodził w swoich obrazach do Piekła, błędził po Czyśćcu i szukał drogi do Raju... Ale, kiedy zdarzy już mu się, że przebrnie przez tę płątaninę ludzkich słabości i ułomności, dotrze w rajskie okolice, wtedy okazuje się – co jest być może kolejnym ponurym paradoksem istnienia – że bramy Raju zardzewiały...”

MARIUSZ ROSIAK, EUGENIUSZ MARKOWSKI, POZNAŃ 1999, s.25

Malarstwo Eugeniusza Markowskiego zaliczane jest najczęściej do nurtu nowej figuracji. Mimo że artysta nie należał do pokolenia malarzy z nim związanych, na takie przyporządkowanie wpływa charakter jego sztuki. Ironia w jego obrazach przybrana zostaje w formy mitologicznej aluzji równie często jak w kostium rodzimej ludyczności, czego przykład stanowi prezentowana praca.

Postać diabła występuje w jego pracach często, zarówno w rodzajowych, ironicznych scenach („Diavoletto lubi wino”, około 1979) jak i w płótnach, w których podejmuje dialog z wielkimi tematami biblijnymi, jak na przykład walka dobra ze złem. Bohaterem jego obrazów najczęściej jest jednak człowiek poddany presji emocji i atawistycznych pragnień, zdeformowany człowiek-potworek, na pół śmieszny, na pół tragiczny. „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych,

ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej 'człękoksztaltne' figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetytą, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do 'art brut', czyli 'sztuki surowej', której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s.78).



JAN CYBIS (1897 - 1972)

"Akt", 1957 r.

olej/plótno, 46 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'JAN CYBIS | 46 x 33 | WARSZAWA | ul. Karowa 14 | AKT (mały) 1957 | kat: M.N.243'

cena wywoławcza: 35 000 zł ↑

estymacja: 40 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- „Jan Cybis”, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty - marzec 1965

LITERATURA:

- Jan Cybis, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, [red.] Jerzy Zanoziński, Warszawa 1965, poz. kat. 243

Sytuacja Jana Cybisa w polskim świecie artystycznym około 1957 roku, a więc w czasie kiedy pracował nad „Aktem” była bardzo złożona. Z jednej strony artysta po latach wymuszonej przez doktrynę socrealistyczną marginalizacji znów znajdował się w oficjalnym obiegu. W 1956 roku miała miejsce w stołecznej Zachęcie wielka monograficzna wystawa Cybisa. W tym samym czasie jego prace eksponowane były na wystawie Guggenheima w Paryżu i w Nowym Jorku. W 1957 roku na stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym w Poznaniu zawisło aż 14 jego kompozycji. Jesienią tego samego roku artysta objął profesurę na warszawskiej ASP. Cybis niewątpliwie uchodził więc w tym czasie za klasyka nowoczesności. Równocześnie niektórzy krytycy skłonni byli w nim widzieć zwolennika tradycyjnego, figuratywnego malarstwa czy kontynuatora postimpresjonizmu.

Faktem jest, że Cybis nigdy nie uległ modzie na abstrakcję i przez właściwie całe swoje twórcze życie pozostał wierny kapistowskiej formule malarstwa. W „Aktcie” doskonale widać, jakie były główne postulaty malarzy współtworzących Komitet Paryski. Prezentowany obraz Cybisa skonstruowany jest z niewielkich plam barwnych o mocno określonych konturach. Kolory są jasne, niekiedy nieco płowe. Razem tworzą dynamiczny układ przywodzący na myśl pointyizm Georges'a Seurata albo ekspresjonistyczne wykończenia typowe dla Szkoły Paryskiej. Kiedy stoi się przed obrazem „twarzą w twarz”, uwagę zwraca jednak nie tylko bogata struktura malarska i subtelne zestawienia kolorów, ale przede wszystkim kameralny

nastrój, współkształtowany m.in. przez niewielki rozmiar pracy. Jeśli skonfrontować „Akt” z innymi obrazami Cybisa, okaże się, że nie jest on jedyną pracą o rozmiarach zakrojonych na kameralne wnętrza. Cybis tworzył z myślą o prywatnych mieszkaniach, a nie monumentalnych salach wystawowych. Konsekwencją tej postawy jest tym ciekawsza, jeśli rozpatrzyć ją w kontekście trendów panujących w sztuce polskiej późnych lat 50. Właściwie wszyscy nowocześni artyści (Kantor, Gierowski, Kobzdej) tworzyli w tym czasie wielkoformatowe kompozycje zakrojone na puste muzealne sale. Nawet zatwardziali koloryści tacy jak Piotr Potworowski ulegali pokusie porzucenia sztalug. Cybis opierał się jednak modom i w swoich wyborach pozostawał konsekwentny. W 1956 roku, pisząc o swych obrazach nagrodzonych w konkursie Solomona Guggenheima, Cybis konfrontował swoją twórczość z wielkoformatowymi, zachodnimi nowinkami: „Moje obrazy małe, o technice wystawowej żadnej. (...) Jeden wniosek, gdyby mi o ten wniosek chodziło, ludzie tu lepiej pracują 'na wystawę'. Wszystko jest wielkie, brutalne, agresywne, wystawowo celowe. (...) Zostać z takim płótnem sam na sam to inna sprawa, nie dla mnie. Na całej wystawie byłem jedynym 'nieabstrakcyjnym', więc tylko dziwakiem” (Jan Cybis, Notatki malarskie: Dzienniki 1954-1966, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980, s. 69-70). Goryczy Cybisa i poczucia wyosobnienia nie podzielali jednak najważniejsi polscy krytycy, m.in. Zdzisław Kępiński. Kameralne sceny malowane przez polskiego artystę docenił również meksykański malarz Diego Rivera, który miał okazję oglądać w 1956 roku wystawę Cybisa w Zachęcie.





Jan Cybis w swojej pracowni, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

AUTENTYCZNY CYKLOP

„Jan Cybis był jednym z najwybitniejszych malarzy polskich zarówno okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak i okresu powojennego oraz najwyższym cenionym reprezentantem nurtu kolorystycznego w malarstwie polskim. Zauroczony bonnardowskim sposobem budowania obrazu kolorem i pełen podziwu dla odwagi malarskiej Cézanne'a, nie zapomniał nigdy lekcji ekspresjonizmu niemieckiego udzielonej mu przez Otto Müllera. Fascynacje te w małym jednak stopniu dotkną samej twórczości Cybisa. Sposób bowiem, w jaki przelewał na płótno swoją wizję malarską, wynikał z jego indywidualnej, niepowtarzalnej i osobistej koncepcji postimpresjonizmu.

Był oczywiście czas, kiedy malarstwo polskich kolorystów i ich program odrzucano. Pierwszy raz tuż przed II Wojną Światową, kiedy uznano je za zbyt zachowawcze w porównaniu z awangardową abstrakcją, a po wojnie dlatego, że nie było zaangażowane politycznie. Dzisiaj, kiedy nie kierujemy się już kryteriami awangardy ani zawartością ideologiczną dzieła sztuki, anachroniczne oceny nie mają znaczenia, a to pozwala ocenić nam rzeczyciwistą, malarską wartość obrazów Cybisa. Rola i znaczenie twórczości Jana Cybisa w rozwoju sztuki polskiej XX wieku przejawiały się przede wszystkim w przelamaniu silnie zakorzenionego w tradycji malarstwa polskiego historyzmu, symbolizmu i tak modnej w tym czasie ludowości, ale też w jasno i przekonująco sformułowanym przez polskich kolorystów (zwanych też kapistami) programie ugrupowania. Waleorem tego programu było m.in. danie malarzom możliwości swobodnego wyboru kolorystycznej stylistyki w zależności od artystycznego temperamentu, skłonności tematycznej czy techniki malarskiej. Dlatego też znaleźli się tak liczni kontynuatorzy koloryzmu zarówno w krakowskim, jak i warszawskim środowisku malarskim.

O Janie Cybisie i jego sztuce napisano bardzo wiele i wszechstronnie zbadano jego twórczość. Wśród krytyków, historyków sztuki i malarzy znaleźli się wszyscy ci, których głos był z uwagą słuchany i z których opinią szczególnie się liczone. Byli to malarze, jak kolega Cybisa, znakomity artysta Józef Czapski, który pisał o Cybisie, że od pierwszej chwili obcując z jego malarstwem, 'miał pewność jego absolutnego widzenia kolorystycznego'. Był to wybitny historyk sztuki Zdzisław Kępiński, który recenzując dużą wystawę Cybisa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1965 roku, pisał o niewystawianym wcześniej cyklu obrazów figuralnych, że 'zaskakuje patetycznym obrazem ludzkiej postaci i przy tym kolosalną lapidarnością środków wyrazu (...) i posiada wymowę manifestu artystycznego, pozostawiającego dawny kapizm w odległej przeszłości. Wciąż mało doceniamy, że Cybis to autentyczny Cyklop, a nie papierowy tygrys'.

Swoistym podsumowaniem tych głosów była entuzjastyczna wypowiedź wielkiego malarza meksykańskiego Diego Riveriego po obejrzeniu wystawy Cybisa w Warszawie w Zachęcie w 1956 roku: 'Niewiele razy w moim życiu doznałem tyle radości dzięki malarstwu, jak wczoraj na wernisażu wystawy obrazów Jana Cybisa, nazajutrz po moim przyjeździe do Warszawy. Niezwykle czuła i delikatna, a zarazem ostra i mocna wrażliwość tego artysty sprawiła, że z płócien jego bił ku mnie jakby strumień rozkosznej radości (...). Jest to po trzykroć i po trzykroć poeta, to znaczy jest to wielki malarz; na pewno bowiem, jeśli w malarstwie nie ma poezji – nie ma w nim nic'.

Niewątpliwie malarstwo Jana Cybisa jest dziełem wielkiego talentu, ale również dziełem niezwykłego, niemal sakralnego stosunku artysty do procesu twórczego, tytanicznej pracy i wymagań stawianych sobie przez samego artystę. Świadczy o tym jego wyjątkowa biografia. Pasja artystyczna, która dała mu siły, by pokonać opory ojca, przeciwnego jego malarskim studiom, szacunek do śląskiej tradycji, który kierował nim w dokonywanych wyborach kulturowych i politycznych po I wojnie światowej, gotowość do wyrzeczeń osobistych i materialnych, kiedy stawką staje się swoboda twórcza, czego z kolei doświadczył zarówno w Paryżu, borykając się z rozpaczliwą nieraz sytuacją materialną, czy kiedy w okresie stalinowskim, pozbawiony pracy, z pokorą znosił wszystkie niedostatki i przykrości.

Dzięki swej wyjątkowo indywidualnej twórczości i niezłomnej postawie cieszył się Jan Cybis wśród polskich malarzy pierwszej połowy XX wieku niezwykłym uznaniem i poważaniem. O rosnącym z roku na rok autorytecie Cybisa i roli, jaką odgrywał wśród przebywających w latach dwudziestych XX wieku w Paryżu polskich kolorystach, wspominał już Józef Czapski. Autorytet ten wzrosło po powrocie Cybisa do kraju, kiedy wejdzie do władz Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków i zostanie redaktorem naczelnym najważniejszego czasopisma poświęconemu sztuce współczesnej w Polsce – „Głosu Plastyków”. Po wojnie kontynuował będzie swoją działalność społeczną, zyskując zaufanie środowiska, które obdarzył go funkcją wiceprezesa Związku. Lata 1945-1972 są okresem, kiedy dzięki wystawom swojego malarstwa w kraju i za granicą oraz publikacjom, a ponad wszystko swojej pracy dydaktycznej w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Sopocie i licznym uczniom, umacniał wiarę w możliwość i sens istnienia malarstwa w świecie po wielkich wojnach i po Duchampie (...)'.

53

JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

"Alpy IV", 1985/94 r.

olej/plótno, 141 x 100,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1985/94'

na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

„Natura ma w sobie wartości, które wskazują na harmonię wyższego rzędu. Te wartości to: jakość, jasność i nasycenie. Cézanne wiedział, że ma być codziennie, dajmy na to o 16.45, przy motywie, bo o tej godzinie układy kolorów i kształtów dają mu wgląd w tę harmonię. Czerpał pełnymi garściami z bogactwa natury. Jakość jest zdeterminowana kolorem właściwym, jasność to energia, nasycenie to stosunek do czerni i bieli. Gdy zestawiasz żółć z zielenią, to jeden i drugi kolor muszą mieć przybliżoną jakość, jasność i nasycenie. Gdy trzymasz się tej zasady, trzymasz się natury i zawsze namalujesz przyzwoity obraz. Tu zaczyna się malarstwo, od uczciwości wobec natury, ale ta uczciwość jest uczciwością wobec samego siebie, bo przecież ty jesteś tym, przez kogo natura 'przechodzi'. Chodzi o to, aby przeszła przez ciebie i otrzymała godną siebie formę. Wtedy możemy mówić o uczciwości artystycznej. Nie muszę dodawać, że prawda natury powstaje w pocie, i nie ma wówczas większego wroga naszych wysiłków jak łatwość”.



„Maluję to, czego mi brak, i sądzę, że jeśli brakuje mi właśnie harmonii, uczucia, spokoju czy ciszy i syntezy, to być może i innym jest to potrzebne”.

JERZY MIERZEJEWSKI



Jerzy Mierzejewski w swojej pracowni na warszawskim Żoliborzu, fragment fotografii autorstwa Krzysztofa Hejke

„Nasze dzieciństwo spędzone na wsi przebiegało w atmosferze skupionej ciszy wokół śmiertelnie chorego ojca, malującego niemal do ostatnich chwil życia. Wpływ tego czasu na brata mojego i na mnie był ogromny. Nasz ojciec w zupełnym odosobnieniu tworzył pełne skupienia i ładu subtelne wizje, mówiące o sprawach zasadniczych dla człowieka – o życiu i śmierci”.

JERZY MIERZEJEWSKI

Jerzy Mierzejewski był artystą wszechstronnym: projektował mozaiki, ceramikę, tkaniny, pisał artykuły dotyczące zagadnienia plastyki w filmie, reżyserował filmy dokumentalne o sztuce, pisał scenariusze filmowe. Zamiłowanie 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 Cézanne'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. Natura stanowiła dla niego jednakże wyłącznie punkt wyjścia – pojmował ją bowiem w sposób szczególny: „Nawet gdy korzysta się ze swego wnętrza, korzysta się z natury, z życia emocjonalno-uczuciowego, które jest przecież czystą naturą. Dlatego nie istnieje coś takiego jak obraz abstrakcyjny. Ten termin jest absurdalny. (...) Przekonanie, że można stworzyć coś z własnego umysłu na zasadzie 'creatio ex nihilo', jak się wielu wydaje, bez umocowania w naturze, to symulacja, kicz, nieporozumienie”. Inspiracją dla jego obrazów stanowiły zarówno swojskie widoki, na przykład gorczańskiego Szlembarku, jak i echa licznych podróży w postaci pejzaży chorwackich czy włoskich. 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. Nie bez przyczyny przez krytyków nazywany był „malarzem ciszy”. Artysta ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Mieczysława Kotarbińskiego. Dyplom uzyskał w 1956 roku. W latach 1944-46 uczestniczył w organizacji i pierwszych wystawach Związku Polskich Artystów Plastyków, w latach 1954-60 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 roku został mianowany profesorem nadzwyczajnym, a w 1990 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 Mierzejewskiego eksponowane były dzieła Picassa, Chagalla, Braque'a. Pod koniec lat 80. artysta powrócił na stałe do Polski. W 1997 roku był laureatem Nagrody im. Jana Cybisa. W 2004 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się duża wystawa Mierzejewskich – Jerzego, jego brata Andrzeja oraz ich ojca – Jacka. W 2006 roku Jerzy Mierzejewski otrzymał tytuł doktora honoris causa PWSFTviT w Łodzi.

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz 1182: Krzesany - 2", 1987 r.

olej/płyta, 200 x 130 cm

sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego l.d.: 'DUDA GRACZ 1182/97'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy: 'DUDA GRACZ | OBRAZ 1182/
KRZESANY-2/ | OLEJ, PŁYTA | 200 x 130 cm | DUDA GRACZ | 1987 | KATAL. AUTOR. 1182'

cena wywoławcza: 38 000 zł ↑

estymacja: 50 000 - 80 000

Jerzy Duda-Gracz, mimo że znany jest głównie ze swoich surrealistycznych kompozycji o ostrym programie publicystyczno-moralizatorskim, w których boleśnie obnażał PRL-owską rzeczywistość i demaskował ludzkie przywary, uprawiał również twórczość bardziej pogodną, inspirowaną przyrodą i muzyką. Z jednej strony był artystą niezwykle uznanym, jego wystawy przyciągały tłumy widzów, jego antysystemowość i otwarcie krytyczna postawa wobec komunistycznej władzy przysporzyły mu tyleż samo wrogów, co zwolenników. Ze względu na charakter swojej sztuki – figuratywnej, mocno osadzonej w tradycji malarstwa, stojącej w opozycji do awangardy – przez niektórych współczesnych historyków sztuki niesłusznie pomijany jest w kanonie polskiego malarstwa powojennego. Prezentowana praca stanowi drugą wersję monumentalnej kompozycji namalowanej pierwotnie w 1983 roku. Przedstawiony krajobraz, mimo że inspirowany tatrzańskimi pejzażami,

nie stanowi bynajmniej realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistego krajobrazu, a jedynie rodzaj kolażu złożonego z wybranych przez artystę elementów. Tego rodzaju fantastyczne malarstwo uprawiane było już przez artystów XVIII-wiecznych, wkrótce potem jak nieco wcześniej – w XVII wieku – początkowo głównie na terenie Niderlandów, pejzaż ukonstytuował się jako samodzielny gatunek malarstwa. Dominacja estetyki realistycznej czy stawiającej sobie za punkt wyjścia rzeczywisty obraz natury spowodowała w XIX wieku zanik tego rodzaju przedstawień, których ewidentne przykłady odnaleźć można wówczas jedynie w płótnach symbolistów i niektórych postimpresjonistów. Pejzaże fantastyczne powróciły w XX-wiecznym malarstwie surrealistów i malarzy z kręgu tzw. realizmu magicznego. W Polsce najbardziej znanym obok Dudy-Gracza artystą posługującym się podobnymi zabiegami formalnymi był Zdzisław Beksiński.



DON'T GRACE 1867/8





„Wątki muzyczne w sztuce Dudy-Gracza są obecne na różne sposoby, co wynika z fascynacji i przyjaźni malarza z artystami estrady i kabaretu (Kofta, Grześkowiak, Młynarski, Kulmowa, Kreczmar, Lipińska) i z kontaktów z postaciami polskiego świata muzycznego (Waldorf, Kaczyński, Foftyn, Ochman, Olejniczak). W 1981 roku doszło do spotkania malarza z wybitnym polskim kompozytorem – Wojciechem Kilarą. Przyjaźń ta zaowocowała niezwykle bogato w twórczości Dudy-Gracza, a muzyka Kilara stała się impulsem do zilustrowania obrazami wszystkich większych dzieł kompozytora. 'Siwa mgła', 'Kościelec 1909' – to utwory o tematyce tatrzańskiej i hołd złożony tragicznej śmierci Karłowicza. Kolejne obrazy inspirowane przez muzykę Kilara to 'Bogurodzica', 'Madonna Sierpniowa', nawiązująca w swojej warstwie ikonograficznej do wydarzeń stanu wojennego. Natomiast 'Wiktoria', którą Kilara skomponował z okazji przyjazdu papieża do Polski w 1983 roku (prawykonanie nastąpiło w katedrze Chrystusa Króla w Katowicach), u Dudy-Gracza zrealizowana jest we fragmencie 'Drogi Krzyżowej Chrystusa' i wizerunek Marii pojawia się między postaciami ofiar pracy na Śląsku, z którymi spotkał się papież. Kolejny obraz to 'Angelus'. Utwór o tym samym tytule został napisany przez Kilara z okazji odnowienia ołtarza obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. U Dudy-Gracza 'Angelus' przedstawia wizerunek brzemiennej Marii, która unosi się nad klasztorem jasnogórskim. Jednak najważniejsze w serii obrazów poświęconych muzyce Kilara są: 'Kzesany' i 'Exodus'. Zostały namalowane w 1983 roku i stanowią ważne osiągnięcie w twórczości

malarskiej Dudy-Gracza. 'Kzesany' jest odzwierciedleniem miłości obydwu artystów do polskich Tatr. Kilara jeździł tam kilka razy w roku. Duda-Gracz od 1975 roku w tatrzańskiej wsi Brzegi znajduje jedno z najbardziej ukochanych miejsc na świecie. Tam powstają szkice i mniejsze studia do obrazu, który w 1983 roku przybiera kształt ostateczny. Jest to monumentalny (200 x 130 cm) obraz olejny przedstawiający panoramę Tatr, która w rzeczywistości nie istnieje, lecz przez dowolny układ tatrzańskich szczytów ilustruje, w jakimś sensie, rytmikę i nastrój muzyki Kilara. Na dalekim planie niebieskawe szczyty, sięgające zaokrąglonej jak w witrażu kościelnym krawędzi, są łagodne i pełne nostalgii. Bliżej nas, środek obrazu wypełnia dramatyczna 'smuga cienia', sugerująca grozę Tatr i ich dynamikę, aby na pierwszym planie, w pełnym blasku słońca zamienić się w skałę zbudowaną ze szczegółów, która jest niemal w zasięgu ręki. Jeśli posłuchamy muzyki, przez chwilę zamykając oczy i poddając się jej nastrojom, zaczniemy sobie wyobrażać Tatry, a po chwili otworzymy oczy, to zobaczymy malarski dalszy ciąg naszej wyobraźni. Autor z całym pietyzmem próbuje się wczuć w atmosferę muzycznego dzieła i stara się wyobrazić przeżycia, jakie towarzyszą człowiekowi w zetknięciu z nieobliczalnym pięknem potęgi Tatr. Od łagodności dalekich szczytów, poprzez zapierające oddech przestrzenie, aż do tajemniczości i grozy, z którymi można się spotkać w tych górach (...):

55

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

Miasto ("Obraz 1295"), 1989 r.

olej, płyta, 37 × 66 cm

sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego p.d.: 'DUDA GRACZ 1295/89'

opisany na odwrociu: '1295 | 37 × 66 cm | poz. I | Kl.(?) III - 5333/2025/90' oraz dwie nieczytelne

pieczętki

cena wywoławcza: 11 000 zł †

estymacja: 16 000 - 20 000

„Może być, że gdy wreszcie dorobimy się świata, w którym ludzie gołębiego serca będą uczyć się życia od innych ludzi gołębiego serca, w którym pociągi będą punktualnie docierać do stacji przeznaczenia, a w nowo wniesionych domach nikomu nie osypie się tynk na głowę; w którym prędeej zabraknie ekstra żytniej niż dobrego słowa; więc może być, że wówczas obrazom Jurka ubędzie jakaś część ich aktualnego sensu. Być może będziemy je wtedy oglądać jako niezbyt uzasadnione, ekstrawaganckie karykatury świata; egzotyczne i heretyckie apokryfy. Jednak, póki co, nie udawajmy zdumienia”.

HENRYK WANIEK, KATALOG BWA W ŁODZI, 1975

Kiedy patrzymy z perspektywy czasu na tak charakterystyczne dla Dudy-Gracza sceny rodzajowe ukazujące bezlitośnie polskie realia epoki socjalizmu, obawy Henryka Wańka wydają się uzasadnione. Na płótna, posiadające wówczas niezwykłą siłę politycznej i społecznej satyry, patrzymy dziś z dystansem i ironicznym uśmiechem jak na zapis bezpowrotnie minionej epoki. Inaczej rzecz ma się z malarstwem pejzażowym artysty, które niewątpliwie posiada walor ponadczasowości. Prezentowana praca powstała w specyficznym momencie historycznym, który nie pozostał bez wpływu na twórczość Dudy-Gracza. Rok 1989 – upadek komunizmu w Polsce – oznaczał dla

zaangażowanych politycznie artystów konieczność przewartościowań. Duda-Gracz zwrócił się w stronę malarstwa pejzażowego i scen metaforycznych, które choć zakorzenione w rodzimej ludowości, niosły przesłanie bardziej uniwersalne. Na prezentowanym obrazie przedstawiony został widok śląskiego miasta, być może są to przedmieścia Katowic, z którymi artysta związany był przez całe życie. Duda-Gracz rezygnuje tutaj z charakterystycznego dla siebie eksponowania brzydoty. Spokojne, jakby pograżone we śnie miasto zdaje się trwać w oczekiwaniu nadchodzącej zmiany, która nadciąga nad Polskę.



56

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Niedokończony dom V", 1998 r.

tempera żółtkowa/plótno, 180 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski | 1998 | „niedokończony dom - 5” | temp.ż. | 180 x 180'

cena wywoławcza: 65 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

- Art about simple acts, quattro dipinti di Jarosław Modzelewski, Galleria d'arte Spicchi dell'Est, styczeń 2000

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, poz. kat.311, s. 202 (il.)

Cykl obrazów „Niedokończony dom” powstawał od 1996 roku i ilustrował widoki kolejnych stadiów budowy domu w sąsiedztwie pracowni artysty w Gołkowie. Artysta realizował cykl przez siedem lat.

„Poszukuję miejsc odpowiednich i wystarczających dla mojej postawy wobec pejzażu. Widzę wyraźnie, że takim miejscem jest obszar prowincjonalny, poboczny, z pozoru pozbawiony cech tzw. malarskości. Rejon, który nie rości sobie pretensji (...)”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI





Niedokończony dom VI, 1999



Niedokończony dom VII, 2000



Widok na niedokończony dom, 1999



Podwórko pracowni Jarosława Modzelewskiego w Górkowie, ok. 2000

„ – Czuje się pan klasykiem?

– Nie. Dominuje poczucie niepokoju. Może nie pesymizm, ale zwątpienie, podejście sceptyczne. Moi bliscy twierdzą czasami, że nie korzystam ze wszystkiego, z czego bym mógł. Że nie czerpię satysfakcji proporcjonalnej do mojego dorobku. Nic na to nie poradzę.

– Czyli uznanie merytoryczne, ale przecież także medialne, nie przekłada się na pańskie dobre samopoczucie?

– Nie. Czasami sięgam nawet po własne katalogi, żeby zobaczyć, co do tej pory udało mi się osiągnąć. To mi daje pewną satysfakcję, czerpię z tego siły. Jednak na co dzień mam do swojej roboty bardzo krytyczne podejście.

– Robił pan już pierwsze bilanse czy podsumowania?

– Nie. Ale to może się brać z tego, że w tej pracy cały czas czeka się na to, co się zdarzy. Nawet jeżeli to czekanie nie jest niczym przyjemnym. To trochę tak jak z zaczynaniem obrazu, który posiada różne odcienie – człowiek się boi, czy obraz się uda. Czy uda się wszystko poprowadzić tak, jakby się chciało. I ta obawa powoduje, że ciężko jest zacząć. Przyszłość nie jest zbyt atrakcyjna, jeśli chodzi o uprawianie sztuki. Nie chodzi mi o rynek czy to, co na zewnątrz, ale o moją własną pracę. Jeśli akurat nie mogę wpaść w odpowiedni rytm, wtedy natychmiast wpadam w kiepskie samopoczucie. Natomiast jak już uda mi się zacząć, wtedy wszystko

schodzi na dalszy plan. Praca zmienia wszystkie relacje, jest wyzwoleniem i wynagradza zwątpienia, nawet je uzasadnia’.

JAROSŁAW MODZELEWSKI. WYMIAD – RZĘKA – WISŁA.
ROZMAWIAJĄ PIOTR BAZYŁKO I KRZYSZTOF MASIEWICZ, s. 260-261

Jarosław Modzelewski to kanoniczna postać polskiego realizmu. Początkowo jego prace przez krytyków sztuki uznawane były za wizualne dokumenty napięć pojawiających się w okresie stanu wojennego. Obecnie akcentowany jest przede wszystkim wnikliwy sposób obserwacji rzeczywistości oraz tworzenie intrygującego klimatu utrzymanego w realistycznej konwencji. Przez całą dekadę lat 90. Modzelewski skupiał się przede wszystkim na „malowanych orzeczeniach” – uproszczonych kompozycjach figuralnych zamkniętych w migawkowym ujęciu wykonywanych czynności. Studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1980 r. obronił dyplom z malarstwa w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Był współzałożycielem Grupy, z którą wystawiał w latach 1983-92. W tym też okresie w obrazach artysty znajdują odbicie wydarzenia, którymi żyła Polska. Jest uważany za jedną z głównych postaci „ekspresji lat 80.'. We własnym odczuciu artysta uważa lata 90. za okres twórczości o wiele ważniejszy niż wcześniejsze dokonania. W latach 90. prowadził wspólnie z Markiem Sobczykem prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie.



Jaroslav Modzelewski

WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI (ur. 1946)

"Amsterdam", 1994 r.

akryl/plótno, 107 × 107 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VLADIMIR JAN ZAKRZEWSKI | WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI | 1994 | ACRYLIC PENCIL | AMSTERDAM, 1994 | 107 × 107 cm'

cena wywoławcza: 22 000 zł †

estymacja: 30 000 - 45 000

WYSTAWIANY:

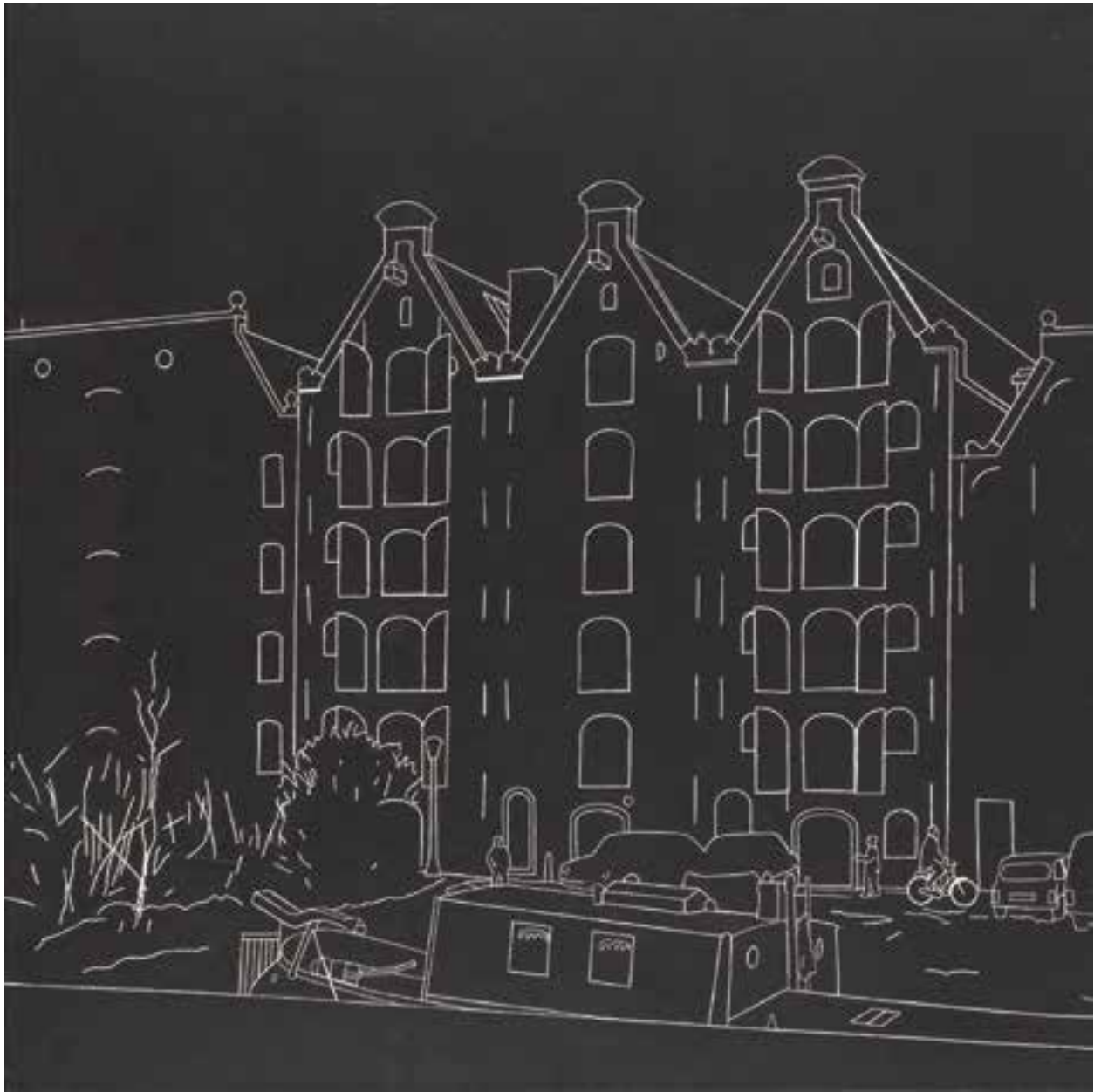
- „Włodzimierz Jan Zakrzewski. Z Warszawy do Łodzi, i dalej...”, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2006

LITERATURA:

- Włodzimierz Jan Zakrzewski, katalog wystawy w Muzeum Górnośląskim, Bytom 2006, poz. kat. 33, praca reprodukowana na s. 79

Włodzimierz Jan Zakrzewski, mimo że znany głównie z prac oscylujących w estetyce abstrakcji geometrycznej, nigdy nie zerwał definitywnie z tradycją malarstwa figuratywnego. Ze szczególną siłą powraca ono w twórczości artysty na początku lat 90. Początek tej tendencji zaobserwować można w serii prac poruszających wątki autobiograficzne, związane z chorobą i śmiercią ojca – malarza Włodzimierza Zakrzewskiego. W swoich obrazach zaczyna Zakrzewski nawiązywać do wspomnień, podejmować dialog z przeszłością i rekonstruować obrazy funkcjonujące dotąd wyłącznie w jego pamięci. Zmienia się także wizualny język artysty – jako elementy obrazu pojawiają się rysunki z dawnych fotografii, graficzne zapożyczenia z ilustracji książkowych lub z gazet, a także cytaty z obrazów ojca i rysunki z dzieciństwa. Podstawowym nośnikiem jest w tym czasie dla Zakrzewskiego jasna linia konturu na neutralnym tle, częstym zabiegiem jest nanoszenie na siebie kolejnych warstw rysunku dla uzyskania wielowymiarowego

efektu. W okresie lat 90. powstają również serie obrazów i rysunków, w których pojawiają się fragmenty pejzaży miejskich, miejsc, z którymi związany był Zakrzewski w sposób szczególny – Manhattanu, Warwick, Warszawy, Amsterdamu, Berlina. Z tej właśnie serii pochodzi prezentowana przez nas praca ukazująca charakterystyczne amsterdamskie kamienice i przycumowaną łajbę dryfującą na kanale. Plótno rozegrane zostało graficznie za pomocą środków formalnych ograniczonych wyłącznie do białej, konturowej linii, której dukt zróżnicowany jest w zależności od dynamiki kształtu. Zakrzewski łączy w swoich pracach wizualne doświadczenia z pamięcią, trawestacją emocji odnoszących się do danego miejsca jest kolor. Pejzaże zawsze stanowiły istotny motyw w twórczości Zakrzewskiego, ale wyłącznie prace powstałe po roku 1990 mają konkretne odniesienia do rzeczywistości. Artysta tworzył je także niekiedy w stylistyce nawiązującej do wykresów kartograficznych lub syntetyzował pejzaże w geometryczne okręgi.



MAREK SAPETTO (ur. 1939)

"Chór męski (II wersja)", 1973 r.

akryl/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Sapetto'

opisany na odwrociu:

'Tytuł „Chór męski” (II wersja) | 100 x 81 cm | akryl 1973 rok | Marek Sapetto | Warszawa'

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 20 000

LITERATURA:

- porównaj: Marek Sapetto. Obrazy z lat 1959-1979

„W latach 70. i 80. (...) zainstalowany przemocą w Polsce komunizm, mimo że stracił wówczas represyjną brutalność, zachował swoją istotę. (...) Nadchodził czas, gdy nie sposób już było dalej ignorować rzeczywistości lub też przesłonić ją szczerze nachalną propagandą. Masakra na Wybrzeżu w roku 1970, radomskie 'ścieżki zdrowia' roku 1976 to potężne ciosy w narodową ławę, która pod ich wpływem zaczyna się kruszyć. Wobec tych zdarzeń tworzy się zorganizowana opozycja i również sztuka zmuszona jest zająć konkretne stanowisko i znaleźć sposoby ich opisu. Jednym z nich staje się nobilitowana do rangi środka artystycznego wyrazu brzydota i specyficznie traktowana, zdeformowana ludzka figura. (...) Nie chodziło o 'pokraczność' fizyczną, lecz duchową, będącą efektem egzystencji w 'pokracznym', komunistycznym systemie, zakłamanym i opartym na przemoc. (...) Podobną postawę artystyczną przyjęło pokolenie artystów lat 70., przede wszystkim dwaj wielcy jego przedstawiciele – Marek Sapetto i Wiesław Szamborski. To oni jako jedni z pierwszych dostrzegli agresywną brzydotę komunistycznej Polski. Na obrazach swych obnażyli mizериę codzienności (W. Szamborski, *Obiad*, 1967), teatralność partyjnych ceremonii i porachunki zwalczających się koterii (W. Szamborski, *Stosunki znajomości*, 1971). Malarstwo Sapetty i Szamborskiego przedstawia człowieka, który nie tylko przemija, starzeje się, brzydnie, ale ponadto jeszcze przegrywa siebie, ulegając przemoc, zdradzając samego siebie, swe marzenia, ideały, najbliższych, donosząc, zmieniając się w tępego aparatczyka lub biernego obserwatora dramatu”.

ŁUKASZ KOSSOWSKI, Z OPISU WYSTAWY „CUDOWNE LATA. MUZYKA, POEZJA, MALARSTWO LATA 70. 80”. MUZEUM LITERATURY IM. ADAMA MICKIEWICZA W WARSZAWIE, 2009

Prezentowana praca powstała w ostatnich latach współpracy Marka Sapetto ze wspomnianym Wiesławem Szamborskim. Przybierająca na sile indywidualność obu członków Grupy

doprowadziła do zaprzestania ich wspólnych wystaw w 1974 roku. W przypadku twórczości Marka Sapetto lata 70. są czasem, gdy jego sztuka osiąga najwyższy poziom ekspresji. Obrazy, stanowiące niekiedy komentarz do aktualnej sytuacji politycznej albo problemów społecznych, czasem – tak jak w przypadku „Chóru męskiego” – przybierały też formę kompozycji metaforycznych i jakby wyrwanych nieco z kontekstu codzienności PRL-u. Marek Sapetto zadebiutował w okresie przewartościowości w sztuce – w momencie kształtowania się polskiej odmiany nowej figuracji, zwłaszcza w malarstwie. Wspólny mianownik dla artystów tego nurtu stanowiła niechęć do sztuki bezprzedmiotowej, jak również potrzeba zwrócenia się w kierunku świata realnego, człowieka i aktualnych problemów politycznych, ekonomicznych czy społecznych, w które jesteśmy uwikłani zarówno jako zbiorowość, jak i jednostka. Czyniło to z Nowej Figuracji kierunek zbliżony do Bauhausu czy szkoły frankfurckiej, w których także podkreślano aspekt funkcjonowania artysty w określonej rzeczywistości i niemożność wyabstrahowania z jej kontekstu. Zarówno w przypadku Nowej Figuracji jak i wymienionych powyżej ugrupowań podkreślano nierozzerwalny związek sztuki z ową realnością i kwestionowano sztukę pojmowaną jako abstrakcyjną, wewnętrzną sferę działalności artysty. Twórca jest bowiem uczestnikiem społecznego życia, konsumentem, krytycznym obserwatorem czy niekiedy kontestatorem istniejącego porządku i społecznego ładu. W malarstwie Sapetto pojawiają się zatem często aluzje do sytuacji politycznej, artysta oskarża totalitaryzm i składa hołd zbuntowanej przeciwko niemu jednostce. Na „Chór męski” można patrzeć zarówno jak na przykład indywidualnej formuły sztuki Sapetto, jak i emblemat całego nurtu polskiego malarstwa neofiguratywnego.



LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2007 r.

akryl/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L.Tarasewicz 2007 | AKRYL | 130 x 130'

cena wywoławcza: 65 000 †

estymacja: 75 000 - 100 000

„Moim marzeniem jest, by obrazy przejęły kontrolę nad odbiorcą w taki sposób, by jego otoczenie przestawało istnieć, wtedy obraz, nieograniczony żadnymi ramami, mógłby się bez przeszkód rozrastać, wciągając odbiorcę”.

LEON TARASEWICZ

Pionowe, wielobarwne pasy szczelnie pokrywające przestrzeń – nie tylko płótna – to najważniejszy motyw w twórczości Leona Tarasewicza, pojawiający się w jego pracach już od wczesnych lat 80. Początkowo artysta proponował bardzo intymną, własną wizję natury, a bezpośrednią inspirację do tworzenia podobnych kompozycji stanowiły regularnie rosnące drzewa czy ścięte pnie zaobserwowane w okolicy jego rodzinnej wsi Walały na Białostocczyźnie. Tarasewicz, wychodząc od bezpośrednich studiów natury, poddawał ją ciągłej redukcji, by w efekcie stworzyć własny, unikalny język plastyczny, będący de facto opowieścią o samym malarstwie. Jego monumentalne kompozycje stanowią swoistą apoteozę materii malarskiej, są wyrazem fascynacji kolorem oraz zestawieniami barw.

Malarstwo Tarasewicza ma charakter dzieła totalnego – jak pisała Anda Rottenberg, „Tarasewicz nie mówi o obrazach; mówi o kolorze, że wypełnia przestrzeń marzenia. Marzenie nie zna ram. Jest nieskończone jak wszechświat. Jak dzieło Boga, niemożliwe do ogarnięcia ni wzrokiem, ni myślą. Nawet w kościele – a w wypadku Tarasewicza raczej w cerkwi, gdzie symbole Bożego dzieła otaczają

nas z wszystkich stron, ciasno wypełniając nawy i sklepienie, łuki i pendentywy, kolumny i absydy – obcujemy zaledwie z fragmentem. Z modelem zbudowanym przez człowieka i dla człowieka, pozwalającym – dzięki darowi abstrakcyjnego myślenia – na dotarcie do istoty wszechrzeczy. Każdy z obrazów przedstawia zaledwie fragment. Podpowiada istnienie dalszego ciągu poza granicą płótna i ramy. Podpowiada, że dalej rozciąga się nieskończoność. Wyjście poza ramę i poza płótno, zagarnięcie ścian galerii, mieszkania, fasady budynku, kolumn i podłogi pozwala na wejście do wnętrza obrazu, jak do cerkwi, ale nie zmienia poczucia fragmentaryczności dzieła. Mamy do czynienia z modelem wykonanym w takiej skali, na jaką pozwalają warunki. Przystajemy obcować z lustrem poznawalnego świata; dotykamy jego esencji budowanej tylko kolorem. Tarasewicz podsuwa nam kolor jako substancję namacalną, która przeciska się przez szpary w deskach, staje się spoiwem muru, łącznikiem między tym, co wewnątrz, i tym, co na zewnątrz obrazu pomyślanego jako fragment nieskończoności. Zawsze tylko fragment. Całość można zobaczyć w marzeniu” (Kolor wypełnia przestrzeń marzenia, „Dobre Wnętrze”, 2005 nr 6, s. 115).



„Olaf Cirut: Naszą rozmowę prowadzimy w Pańskiej pracowni na Akademii, proszę powiedzieć, czy zdarza się, że mówi Pan niektórym ze swoich studentów, że tracą tu czas, że nie nadają się na artystów?

Leon Tarasewicz: – Oczywiście, zawsze im mówię – jeżeli widzę, że znaleźli się na Akademii przypadkowo – zrezygnujcie, zajmijcie się czymś innym. Od samego początku mówię im, jakie są realia. Do tego staram się, robiąc wystawy, zapraszać ich do uczestnictwa w przygotowaniach, tak żeby na własnej skórze poznali czy to w Zachęcie, czy w Zamku Ujazdowskim, jakie mechanizmy rządzą tym światem. Jakie jest życie artysty w Polsce. Nie chcę, żeby mieli potem do mnie pretensje, że ich nie ostrzegałem. Teraz student, przychodząc na Akademię, dostaje bardzo dobre stopnie i kończy, dostając bardzo dobre stopnie, choć jego los nikogo nie obchodzi – po nim przyjdą następni.

Przecież przed egzaminami można ich odsiać na teczkach, mają chyba świadomość, gdzie się wybierają?

Egzaminy na studia to straszna maszyna, która zaczyna się od kótek plastycznych w szkołach, potem kursów przygotowawczych, jakichś absolwentów po domach kultury uczących... i przyjmują nie osobowości, które mają jakiś potencjał, tylko tych, którzy spełniają ich kryteria. To paranoja! To zamknięte koło, które nic nie daje. Teraz kadry uczelni artystycznych nie są zainteresowane sztuką – ich interesują etaty. To smutne, ale takie są moje doświadczenia. W szkolnictwie artystycznym dalej pokutuje maniera fabrykująca różnego rodzaju estetyki. W krajach komunistycznych czy teraz postkomunistycznych pracuje się tylko nad estetyką, pomijając zupełnie rozwój intelektualny. W Bułgarii, na Białorusi i na Ukrainie dochodzą do takich konformizmów, że do każdego koloru należy dodać bieli. Obowiązuje nierealna przestrzeń i optymistyczna tematyka z elementami narodowymi. W Polsce za Sokorskiego bardzo sprytnie zaadaptowano abstrakcję amerykańską, pozwalając na nią, ale tępiąc wszelkie przejawy działań choćby konceptualnych. W tej chwili świadomość artystyczna kończy się na Hockneyu i Baconie. Do tej pory dla wielu poprzeczką nie do przeskoczenia jest Andy Warhol.

Czy w Polsce jest możliwe wykreowanie modelu kultury, który uwzględniłby te wszystkie mentalne ułomności?

Zobacz, jak się rozwijały państwa i jak się rozwijała sztuka. Aktywność ekonomiczna i kultura artystyczna. Powstaje najpierw jakieś skrzyżowanie dróg, rozwija się intelekt, rosną potrzeby duchowe, wieża Babel rośnie. Potem dochodzi do punktu krytycznego – imperium znika, cofa się i wtedy też jest najbardziej delikatne malarstwo. Choćby to w pierwszym wieku w Rzymie. Takie malowanie pojawia się dopiero w Renesansie. To musiałby być moment tak ważny jak powstanie kubizmu, które raptownie zmieniło całą perspektywę myślenia o sztuce. Wtedy człowiek nagle zaczął widzieć tyle różnych możliwości. To są piękne momenty cywilizacyjne, dlatego tak ważna jest sztuka w społeczeństwie. Z reguły im bardziej niesprzyjające warunki do rozwoju jednostki podlegającej wielu konfrontacjom, tym częściej wyrastają piękniejsze kwiaty i ciekawsi

ludzie, czego przykładem jest chociażby środowisko żydowskie. To samo było w Rosji. Tak ciężkie warunki, jakie historia i cywilizacja im zgotowały, spowodowały, że wyrosły jednostki pokroju Włodzimierza Wysockiego czy Malewicza – za Malewiczem nie jesteś w stanie nadążyć, bo widzisz prymitywnie zrobione rzeczy, które niosą wielką siłę intelektualną w sobie. Centra ściągają takich artystów: oni nadają ton, a potem bardzo często cywilizacja wchłania ich w siebie. Coraz bardziej obrastają i przestają być kreatywni. Zawsze jest tak, że centra kulturowe filtrują obrzeża.

No tak, ale Pan przecież też mieszka na prowincji i chyba trudno powiedzieć, że Pana sztuka jest tam akceptowana czy wspierana.

Ale tam jest to naturalne. Wieś dlatego zachowała tradycję, że jest konserwatywna. Tam nikt nie rozmawia o feminizmie, bo samo życie wymusza podział obowiązków. Czasami ktoś mnie pyta, dlaczego nie robię wystaw u siebie na wsi. Ja mówię wprost: ja po prostu nie chcę dostać po mordzie. Co to znaczy, że ty stawiasz pytania o sztukę? Zadając tam takie pytania kwestionujesz ustalony od wieków model życia, a sztuka jest ciągłym kwestionowaniem ustalonych reguł. Stawianiem nowych pytań. Ja, mieszkając w Walitach, 'oparłem się' o Warszawę. Później, po 1984 roku całkiem bym nie było, gdybym nie funkcjonował w Szwecji, Anglii i Włoszech. Na szczęście to, co robiłem, było na tyle wyalienowane z tej rzeczywistości polityczno-społecznej, że ma wymiar uniwersalny.

To w takim razie gdzie my teraz jesteśmy z naszą sztuką?

Na przedmieściach Rzymu, bo Rzym jest teraz choćby w Niemczech. U nas ciągle jest poślizg kilkudziesięciu lat. Wsiadasz w pociąg w Warszawie i za kilka godzin jesteś w Berlinie. Chodzisz, oglądasz, konfrontujesz. Nie można mieć pretensji do cywilizacji, że raptownie teren, w którym ty się znalazłeś i mieszkasz, znalazł się z boku. Jeżeli zostałeś na poboczu zmian, a chcesz uczestniczyć w procesie cywilizacyjnym, to musisz do niego dołączyć. I nie chodzi o ślepe naśladowanie, jak to się dzieje u nas w kraju, ale... dojeżdżasz tam i włączasz się do rozmowy na równych prawach. Po pierwsze nie można obrażać się na nasze społeczeństwo. Było tak zawsze i będzie, że sztuką zajmują się intelektualne elity. Ktoś może myśleć, że mając samochód jest elitą, ale jest w dużym błędzie. (...)

A może ludzie w ogóle nie rozumieją słowa 'sztuka'?

W białoruskim języku nie ma słowa 'sztuka' tak jak w polskim czy w angielskim – 'art'. Tam jest 'mactactwa' jako określenie każdej sztuki. O sztuce wyższej mówi się 'wyjaulenczaje mactactwa' i ten język białoruski, nietknięty wpływami francuszczyzny czy angielszczyzny, zachował słowa, które wszystko tłumaczą. Artysta to ten, który kreuje, wyjawia. Ja na przykład łapię się na tym, że zaczynam robić pracę, którą już dawno przemysłowałem – jestem pewny, że ona będzie wyglądać tak, jak to sobie zamierzyłem – a potem okazuje się, że to jest infantylne i głupie. I nagle zaczynam wchodzić na takie ścieżki, których nawet nie przeczuwałem. I właśnie w tym jest mactactwa – wyjawienie".



Leon Tarasewicz, Walily k. Białegostoku. 1990.
fot. Czesław Czaplirski/FOTONOVA

60

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1984 r.

olej/plótno, 40 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz | Walify 84'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 45 000 - 55 000

„Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji. (...) Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru, podobnie jak nie da się żyć, nie oddychając. To najistotniejszy budulec malarza, tak jak słowa dla pisarza. Albo dla rzeźbiarza materia, światło. Nie uświadamiamy sobie tego, jak bardzo jesteśmy związani z kolorem. Jest on w nas zakodowany”.

LEON TARASEWICZ

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. Wczesne obrazy artysty przypominały pejzaże, z których eliminował stopniowo „zbędne” elementy, proponując bardzo osobistą wersję natury. W pracach z ostatnich

lat przelamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy bieżącego. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg. Artysta jest laureatem wielu prestiżowych nagród, wielokrotnie wystawiał w kraju i za granicą, m.in. reprezentował Polskę na 49. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2001 roku.



61

TOMASZ CIECIERSKI (ur. 1945)

"Mętne sprawy", 1981 r.

olej/plótno, 155 x 220 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Ciecierski 81'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Tomasz Ciecierski 1981 | olej/plótno | 155 x 200 cm | „MĘTNE SPRAWY”'

cena wywoławcza: 65 000 zł ↑

estymacja: 85 000 - 95 000

POCHODZENIE:

- depozyt Muzeum ASP, Warszawa

WYSTAWIANY:

- „Uśpiony kapitał. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich”, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 29.05.-29.07.2012

LITERATURA:

- Uśpiony kapitał. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 44-45 (il.)

- To było tak... Kolekcja Barbary i Andrzeja Bonarskich - depozyt w Muzeum ASP w Warszawie, katalog wystawy, Pałac Królikarnia Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2002





„Obecnie spośród wielu znaków owego złożonego języka Ciecierski zdecydował się wybrać jeden – ‘nabazgraną’ sylwetkę ludzką. Ta figuracja, rodem z l'art brut, zwielokrotniona wypełnia jego płótna. Malarz zrezygnował też z ‘realistycznych’ pejzażowych kadrów, nie wyrzeka się jednak perspektywy. Poddane jej prawom, rozsypane lub uszeregowane figury cofają się w głąb, lub wysuwają na plan pierwszy neutralnej bieli płótna. Jednocześnie tło, przedtem wyraźnie widoczne, zaczyna znikać, jakby pod ciężarem naniesionej materii. Pociągnięcia pędzla, dawniej lekkie, szkicowe, jak kreska ołówkiem, teraz stają się szersze, uzyskują fakturalny ciężar. Malarz podkreśla znaczenie ‘szkicowości’ obrazów, ich pozorne ‘niedopracowanie’. To, że stanowią pewien etap pracy i mogą ulec dalszym przekształceniom”.

KINGA KAWALEROWICZ

Istotnie tym, co najbardziej charakterystyczne dla kompozycji Ciecierskiego jest ich dynamika. Wielowarstwowe kompozycje zapełnione syntetycznie ujętymi figurami ludzkimi i fragmentami pejzażu nie tworzą bynajmniej układów chaotycznych, wręcz przeciwnie – kompozycyjną równowagę uzyskuje artysta przez powtarzalność układów i rytmiczne relacje powtarzających się barw. Bardzo trafnej analizy malarstwa artysty dokonała Agnieszka Morawińska na łamach „Twórczości” w erudycyjnym tekście poświęconym drugiej wystawie artysty w Galerii Foksal: „Sztuka tego artysty – rzecz niezwykła w Polsce lat osiemdziesiątych – odnosi się bardziej do świata sztuki niż do rzeczywistości. Ciecierski nie poddał się muzeum historii współczesnej ani reporterskim pokusom walki z dniem dzisiejszym i zapasów z brzydota. Artysta wymyka się w rejony sztuki, tworząc świat bardziej uporządkowany, rytmiczniejszy, czystszy, a przy tym otwarty na sygnały z innych światów. (...) Ciecierski powołuje się na włoskich artystów protorenesansu, dopełniających główną scenę mniejszymi, bocznymi. Największą miłośnią obdarza dzieła florenckiego mistrza Quattrocento, Paola Uccella, i skoro to już wiemy, łatwiej dopatrzyć się w obrazach Ciecierskiego tradycji batalistycznej. Rytm, napięcia i energie ‘Bitwy pod San Romano’ Uccella, umowne formy koni, rycerzy i pejzażu nakładają się na siebie i spychają się wzajemnie w przestrzeni. W obrazach Ciecierskiego szeregi nacierających albo cofających się przekreślonych znaków-sylwetek przynoszą batalistyczne reminiscencje wachlarzowo rozwijanych frontonów i maszerujących armii” (A. Morawińska, Tomasz Ciecierski w Galerii Foksal, „Twórczość”, 1986, nr 9, s. 119-121). Dalej autorka przywołuje

dzieła jak pewne odniesienie Witolda Wojtkiewicza: „Nie o same motywy w tym porównaniu chodzi, ale przede wszystkim o tonację wypowiedzi – groteskę”. Idąc tym tropem dalej, pisała: „Artysta nie tai również swego dziedzictwa tradycji polskiego malarstwa pejzażowego: Stanisławskiego, Weissa czy Krzyżanowskiego”. Morawińska wskazuje także na wpływ dzieł m.in. Muncha, Matisse’a, Degasa, Cézanne’a czy Picassa. Nie pomija bynajmniej również współczesnych inspiracji, wskazując na niewątpliwe związki malarstwa Ciecierskiego z ekspresyjnym nurtem malarstwa amerykańskiego lat 60. Wskazuje na nie chociażby upodobanie artysty do tworzenia wielkoformatowych kompozycji. Formalne eksperymenty Ciecierskiego doceniał również inny wnikliwy obserwator polskiej i światowej sceny artystycznej Ryszard Stanisławski, za którego kadencji zorganizowana została retrospektywna wystawa artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1990 roku. Stanisławski pisał: „Poszukiwania malarstwa lat osiemdziesiątych mają swoje źródło w indywidualnych odkryciach wartości aktu malowania w czasach poprzedniej dekady, gdy jak wszędzie, tak i w Polsce, większość wystaw o dużych aspiracjach poświęcano najczęściej innym mediom. Tomasz Ciecierski od połowy lat siedemdziesiątych do tych poszukiwań przyczynił się w sposób znaczący, tworząc od początku obrazy wielkich rozmiarów, których właściwością był ich z zamierzenia jakby szkicowy charakter. Biel tła i rozsypanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika barwnym tuszem nerwowo zapełnionego. Zdawało się, że obraz na przekór monumentalizmowi formatu i gęstości farby jest jakby ekranem czegoś innego”.



62

ANDRZEJ KURZAWSKI (1928 - 2012)

Bez tytułu, 2005 r.

olej/plótno, 25 × 41 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'KURZAWSKI | 2005'

cena wywoławcza: 7 000 zł †

estymacja: 10 000 - 20 000

„Od dawna podejrzewałem, że Kujawski jest jednym z nich – gołębiem, którego skrzydłami są obrazy o szarej, pozornie ubogiej, a w rzeczywistości przebogatej kolorystyce: od wapiennej bieli i popiołu, przez wszystkie ziemie, do błękitów przestworzy. Może nimi ogarnąć najrozleglejsze pejzaże z pasmami odległych lasów, lśniącymi powierzchniami wód i spiętrzonymi masywami górskimi. Tak. Kurzawski stara się ogarnąć swym malarstwem świat cały. Ogarnąć obrazami, jak skrzydłami. Nie dość tego. Chce zmieścić w swym malarstwie całość swego egzystencjalnego doświadczenia. Bo jak sam mówi: dojrzewa się całe życie. Sztuka to nie jest tylko malowanie, to jest życie. Wyras malarstwa – to się rodzi z bardzo różnych rzeczy. Także z myśli, ale i z emocji, z rozmaitych wiar, lecz również ze zwańpień, z radości i ze smutków”.

JANUSZ MARCINIAK

Poznańska pracownia Andrzeja Kurzawskiego nazywana była przez samego artystę „gołębnikiem”. Ponoć dlatego, że pewnego razu wdarły się do niej ptaki, siejąc spustoszenie. Metafora „gołębnika” ma jednak do jego sztuki szersze zastosowanie – Kurzawski przez całą swą drogę twórczą zmagął się bowiem z bielą i z szarością, które stanowią jedne z najbardziej rozpoznawalnych składników jego sztuki. Cechą rozpoznawalną jest sposób, w jaki artysta operował kolorem. Większość polskich kolorystów na swoich płótnach posługiwała się intensywnymi zestawieniami barw – Kurzawski unikał kolorystycznej

polifonii. Operowanie minimalną paletą, ograniczoną do bieli, błękitów i szarości, pozwalało mu na odkrywanie bogatych i różnorodnych efektów. Gradację tonów i subtelny modelunek płaszczyzn podkreśla styl opracowania malarskiej faktury. Płaszczyzna płótna nie jest gładką taflą. Różne jej partie kształtowane są dynamicznymi i chropowatymi pociągnięciami pędzla. Kurzawski umiejętnie kontrastuje nie tylko intensywność barw, ale także bryły i pola. Dzięki temu światło osadza się na impastowo malowanych partiach płótna i pozwala na zbudowanie zróżnicowanych efektów wizualnych.



ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 - 1963)

Bez tytułu, 1963 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZTYMOSZEWSKI 1963'

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, bezpośredni dar od artysty

„Rehabilitujemy obrazy, lecz nie jesteśmy już w stanie dać ich twórcy jakiegokolwiek rekompensaty za przeżycie osobistego dramatu, nawet jeśli kanonizujemy go na mistrza. Akt kanonizacji następuje przecież wówczas, kiedy artyści już NIE MA'.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Samobójcza śmierć artysty w wieku zaledwie 39 lat nie pozwala zapomnieć o cenie, jaką wybitnie zdolne i wybitnie wrażliwe jednostki płacą za zbyt intensywne odczuwanie rzeczywistości. Prezentowana praca powstała zaledwie rok przed przedwczesnym odejściem artysty. Oryginalność malarstwa Tymoszewskiego wynikała z niezwyklej żarliwości i emocjonalnego posługiwania się środkami formalnymi. Jego ekspresyjne kompozycje, nasuwające skojarzenia z organiczną tkanką i procesami biologicznymi, porównywane bywały niekiedy do prac Jana Lebensteina oraz obrazów Jacka Sienickiego czy Jacka Sempolińskiego – artystów, dla których znaczenie prymarne miały emocje. Bardzo dobrze charakteryzuje jego malarstwo anonimowy recenzent „Przeglądu Kulturalnego”: „Duże płótna pokryte jakby 'tkanką mięsa, żył, ścięgien'. Koloryt stęzałej krwi, metalicznego połysku błon zwierzęcych, zieleniejących włókien, obnażonych mięśni. Tragiczne, obsesyjne malarstwo. Krzyk ujęty w okowy konwencjonalnych i nieistotnych dla tego malarstwa sposobów komponowania obrazu. (...) Jest w tym malarstwie

wewnętrzne wrzenie, gorączka twórcza, jest temperament Soutine'a, jest rembrandtowska cielesność (...)”.

Zbigniew Tymoszewski uzyskał dyplom w 1952 roku w pracowni Jana Cybisa na warszawskiej ASP. Uważany był, również przez kolegów z roku, m.in. Tadeusza Dominika, za jednego z najzdolniejszych uczniów wielkiego kolorysty. Początkowo malował realistyczne obrazy bliskie tej stylistyce. W latach 50. zafascynowany sztuką informel zaczął tworzyć inspirowane naturą kompozycje abstrakcyjne, odznaczające się nasyceniem kolorystyką oraz grubo modelowaną fakturą. Od roku 1955 był nauczycielem malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. W 1958 roku w Warszawie w salach wystawowych dawnego IPS odbyła się jedyna za życia indywidualna wystawa jego prac. W 1959 roku uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i w Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. W 1963 roku w Galerii Sztuki ZPAP odbyła się pośmiertna wystawa dzieł Tymoszewskiego z lat 1960-1963.



JERZY STAJUDA (1936 - 1992)

Bez tytułu, 1992 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Stajuda 1992'

opisany na odwrociu, na bieżym: '5 99,5 x 80, 5 | 5 99,5 x 80, 5'
na bieżym papierowa naklejka z odręcznym napisem 'spis 1406'

cena wywoławcza: 15 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

„Jego mieszkanie w starej kamienicy przy ul. Wiejskiej w Warszawie było materialną manifestacją przekonania, że światem rządzi entropia, i wszelkie próby przeciwstawienia się temu skazane są na niepowodzenie. To był kokon prywatności w szarej rzeczywistości realnego socjalizmu. Przez to nigdy nieodnawiane mieszkanie płynął nieustanny potok ludzi, przyjaciół, znajomych, ciekawskich. Jeden pokój był pracownią malarską, drugi – z fortepianem i fisharmonią – oprawą dla nocnych koncertów i życia towarzyskiego. Dla przyjaciół i znajomych, którzy tak jak ja chcieli porozmawiać o sztuce w sposób, w jaki tylko on potrafił mówić, był nieocenionym kompanem. Prowokacyjnym i przewrotnym, zachłannym na życie i jego uciechy. Wtedy, w latach 80., obok Jerzego była już Ola Semenowicz – znana scenografka wnosząca w ten równoprawny związek uczucie i nieomylną intuicję. Oraz Grzegorz Kowalski, rzeźbiarz i pedagog, który zaproponował mu prowadzenie zajęć ze studentami Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP. Kowalski chciał, by studenci mieli kontakt z tak bogatą osobowością. Stajuda szybko zrezygnował z formalności – korektę przeprowadzał w domu, tworząc wokół siebie kółko przyjaciół, wśród których byli i Paweł Althamer i Katarzyna Kozyra. Jest sprawą do dzisiaj nieopisaną, ile Jerzemu zawdzięcza 'polska sztuka krytyczna'”.

WALDEMAR BARANIEWSKI, JERZY STAJUDA. OKRĘT, KTÓRY ROZBIŁ SIĘ U WYBRZEŻY CZECH,
ŹRÓDŁO: WWW.WYBORCZA.PL

Jerzy Stajuda był jedną z najbarwniejszych osobowości artystycznych powojennej Warszawy. Znany przede wszystkim z krytyki artystycznej i niebywalej znajomości realiów świata sztuki, realizował się również jako twórca. Malował subtelne, abstrakcyjne i monochromatyczne akwarele, w których biologiczne, nieregularne formy rozlewały się na płaszczyźnie papieru. Również w pracach olejnych wykorzystywał niektóre elementy charakterystyczne dla malarstwa akwarelowego – rozwodnienie koloru, rozmyte plamy barwne, lawowanie. Specyficzny, transgresyjny charakter jego dzieł wynikał z unikalnej, własnej techniki, którą wypracował na początku swojej drogi twórczej: „Wiadomo, że w pracach olejnych artysta powtarzał i odtwarzał kompozycje akwarelowe (zachowały się matryce z kalki pokrytej inżynierską siatką, przy pomocy których przenosił je na płótno, potem, od lat 80. używał w tym celu epidiaskopu). Ulotność i niematerialność tych prac, ich status na pograniczu jawy i snu (artysta mawiał, że interesują go 'obrazy hypnagogiczne') były wynikiem rzemieślniczej biegłości odtwarzania przezroczytych kompozycji akwarelowych w odmiennej technice i skali” (Jerzy Stajuda, Nieznane rysunki. Znane obrazy, katalog wystawy, Galeria Kordegarda 28.01-2.03.2003, Warszawa 2003, s. 5).



65

JACEK SIENICKI (1928 - 2000)

"Kwiat", 1997 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm

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

opisany na odwrociu: 'JACEK | SIENICKI | "KWIAT" | 1997' oraz nr ewidencyjny i nieczytelna pieczęć

cena wywoławcza: 16 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 30 000

„Z dawna już uderzało mnie, że w malarstwie współczesnym martwa natura okazuje się tak często pułapką dla twórcy. Przekleństwo motywu kwiatowego, przekleństwo wszelkich bukietów i bukietów polega na własnych walorach dekoracyjnych tych przedmiotów. Dochodzi do tego czar konwencji, wygoda, jaką stwarza znany, dobrze zrozumiały, oswojony genre. Między artystą i jego publicznością tworzy się łatwe sentymentalne porozumienie. W dawniejszych dziejach malarstwa jest pewien przykład wielkiej kariery bukietu jako motywu sztuki. To tak zwane bukiety flamandzkie. Tutaj z dekoracyjności kwiatów zrobiono malarski problem. Te bogate, wprost monumentalne w swojej supersensualności wizje zachwycają i porażają. Przywołałem ten przykład dla kontrastu. Kwiat bowiem u Sienickiego służy filozofii będącej w opozycji do Flamandów. Sienicki pokazuje trudną 'kwiatowość' kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenu życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z łądogą o kilku liściach i paru kwiatkach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięski i dopiero w tym zwycięstwie piękny badył”.

JANUSZ JAREMOWICZ, MALARZ OSOBNY, [W:] JACEK SIENICKI, KATALOG WYSTAWY W GALERII BROWARNA, ŁÓDŹ, 1994, s. 28

Pytany o artystów, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez wahania wymieniał nazwisko swojego nauczyciela – Artura Nachta-Samborskiego, Olę Boznańską oraz Witolda Wojtkiewicza. Patrząc na melancholijne kompozycje Sienickiego, bez trudu odnajdujemy w nich reminiscencje twórczości powyższych mistrzów. W klasycznym temacie martwej natury zawiera Sienicki szeroką gamę wrażeń i uczuć, dla których wyrażenia owe kompozycje przedstawiające kwiaty stanowią jedynie pretekst. Sienicki jest bowiem daleki od uwypuklania waloru dekoracyjności czy naturalistycznych przedstawień. Jego obrazy przesycą rodzaj szczególnej melancholii, poczucia przemijania i kruchości świata. Mimo że sztuka Sienickiego zdradza ewidentne wpływy Nachta-Samborskiego – jego malarstwo pozostaje zjawiskiem odosobnionym. Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. W obrazach używał ograniczonej, stonowanej palety barw. Modele umieszczał w wyabstrahowanej, pozbawionej szczegółów i znamion realności przestrzeni. Prezentowany „Kwiat” stanowi znakomity przykład zbioru wszystkich elementów tak charakterystycznych dla malarstwa Sienickiego. Przez krytykę określany był mianem „malarza osobnego”, jego artystyczna konsekwencja i nacechowany indywidualizmem niepowtarzalny styl, malarska umiejętność skupienia i artystycznej analizy pojedynczego modelu istotnie czynią z niego twórcę niezwykle oryginalnego.



HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu "Reminiscencje", 1984 r.

technika mieszana, akryl/płyta, 53,5 × 38,5 cm

sygnowany l.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU | „REMINISCENCJE” | 1984 | MUSIAŁOWICZ'

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

„Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej. Symbol – to także prostota i jasność. Ukazanie tajemnego, własnego 'JA', to manifestacja duszy, to źródło mowy i ukrytych znaczeń, gdzie wszystkie myśli splatają się, dążąc do wzajemnego zespolenia. To także znalezienie tego, co wieczne. To związanie z odwiecznymi ideami ludzkości.

Malarstwo moje jest systemem metafor, wywodzi się ono z doświadczeń ludów wielu kultur – ich myślenia i tworzenia, tworzenia i myślenia. Poprzez rozważanie obecności prastarych impulsów i obrazów, szukam tego, co głęboko wspólne, kształtując siebie poprzez wrażliwość własnego wnętrza, jedność własnej formy i treści w nadziei, że dotknę właściwego nerwu i powiem prawdę”.

HENRYK MUSIAŁOWICZ

Wątki egzystencjalne należały do stałego repertuaru sztuki Henryka Musiałowicza. Równie charakterystyczne są stosowane przez artystę środki formalne. Ciemna kolorystyka, zbrudzona faktura, figuratywność, czasem jedynie aluzyjna, nawiązująca do archaicznych wyobrażeń, obrazowanie wewnętrznych przeżyć, zarówno tych osobistych, jak i archetypicznych. Stale obecnym elementem kompozycji jest umieszczone centralnie popiersie, nawiązujące

swoim kształtem do figur totemicznych, idoli, w czym wyraźnie manifestuje się fascynacja Musiałowicza sztuką archaiczną. Motyw ten występuje w większości obrazów z cykli powstających od końca lat 50., ale też zaczynają mu towarzyszyć inne formy aluzyjne nawiązujące do człowieka: para oczu zaznaczona obwódkami migdałowego kształtu oraz kreski ust i nosa. Z czasem w zarys ludzkich kształtów artysta zaczął wpisywać tylko jedno oko, złoty kwadrat lub spiralę modelowaną w materii czarnej farby, zarys krzyża, elementy wertykalne albo tworzące rodzaj nieregularnego ornamentu, nigdy dokładnie nie powtarzającego się w dwóch różnych obrazach. Od lat 70. powierzchnię swych obrazów Musiałowicz kształtował niezwykle precyzyjnie – „wielokrotnie nakładane cienkie warstwy farby, na przemian z odsłanianymi i przecieranymi fragmentami płaszczyzny obrazu, przeplatać się zaczęły z grubo nakładaną fakturą farby, gamę barwną obrazów jeszcze wyraźniej zdominowała czerń. Regularniejszy już ornament, czasem podkreślany przetartym złotem – tworzy w niektórych obrazach lub na ich ramach rodzaj bordiury, przypominający bordiury średniowiecznych ewangelarzy, formy znane z szat sakralnych, co być może jest echem wici roślinnych okalających wspomniane sceny z drzwi katedry w Gnieźnie, rodzinnym mieście artysty” (Ernest Malik, Musiałowicza – sens nieustającego poszukiwania, źródło: www.musialowicz.com).



EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Wolne Miasto Gdańsk", 1994 r.

olej/plótno, 120 x 190,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1994 | E.DWURNIK'

opisany l.d.: 'Wolne MIASTO | GDANSK'

opisany na odwrociu: '2071 1994. | E.DWURNIK | >>GDAŃSK<< | NR: IX 76.'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 40 000 - 60 000

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001

(wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy" 08.09.2001 - 07.10.2001), Cykl IX poz. 2071

„(...) Dwurnik w swoim ostatnim, malowanym od dwóch lat cyklu, proponuje postępowanie według recepty Goethego. Powinniśmy zestroić oko i ducha unisono i zatopić się całkowicie w błękitach, czy może raczej bogactwie błękitnych miast, w których malarz zignorował czerni i biel w ich czystej postaci. Zajął się jednym tylko kolorem. Kolorem najciemniejszym i najintensywniejszym, który sam, bez dodatku czerni, może – położony kryjąco – dać niemal czerni absolutną. Rozbielony całkowicie staje się najczystsza bielą. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że błękit ma największe walory dramatyczne wśród barw. A przy tym ma coś jeszcze – szlachetną jakość, która wyraża się tym, że nuży znacznie mniej niż inne kolory. (...) Świat błękitów może stać się światem samowystarczalnym, tak jak ma to miejsce w ostatnich obrazach Dwurnika. (...) Gdy paleta zostaje tak drastycznie ograniczona, każde drgnięcie koloru, każdy jego niuans zyskuje na znaczeniu. Dwoma podstawowymi pigmentami w obrazach Dwurnika stały się błękit pruski (zwany także paryskim lub berlińskim) i ultramaryna. Poza tym, czasami, zjawia się ceruleum, czyli kolor głupkowato niezmaczonego, pogodnego nieba (...) i, oczywiście, biel traktowana jako światło. Czerni jako takiej nie ma, ale przecież uzyskać ją można nakładając grubą warstwę błękitu paryskiego (...). Zieleni formalnie nieobecna na obrazach może pojawić się w wyniku zestawienia obok siebie ultramaryny z błękitem pruskim, który jako nieco cieplejszy i brudniejszy, wyda się wobec zupełnie oziębionej ultramaryny zielony. Błękit podobnie jak inne barwy może mieć rozmaite znaczenia symboliczne. Jest kolorem najgłębszym. Nasze spojrzenie rozplywa się w nieskończoności horyzontu. Jako barwa najczystsza i najzimniejsza zarazem staje się

najbardziej odrealnionym ze wszystkich. Kandinsky pisał o tym tak: 'Wiąże człowieka z nieskończonością i wyzwala w nim potrzebę czystości i pragnienie ponadnaturalnego'. Oczy wzniesione ku górze nieodwołalnie zwracają się ku boskiej istocie, która niechybnie musi się kryć gdzieś za zwalami tej błękitniejącej nieskończoności. Sam w sobie niematerialny błękit dematerializuje wszystko, co weźmie w posiadanie. Dlatego też odmaterializowane błękitne, niebieskie, niebiańskie miasta Dwurnika unoszą się ponad własnymi pierwowzorami na kształt i podobieństwo 'Niewidzialnych miast' Italo Calvino. Są i nie są zarazem tym, czym są. To, co namalowane, czy może raczej to, co służyło za wzór błękitnej wersji Wenecji, Warszawy czy Wiednia było tylko odskocznią niezbędną, by móc unieść się ponad. Wkroczyć w błękit to trochę tak, jak znaleźć się po drugiej stronie lustra, po tej, gdzie niemal wszystko jest możliwe, gdzie rządzi sen. Podobnie jak nie ma ludzi, którzy mogliby zmącić szarobłękitny spokój 'idealnego miasta' na słynnej tablicy z Urbino, tak samo ludzie są zupełnie nieobecni na obrazach cyklu Dwurnika. Artysta mówi, że ludzie wszystko psują, bo wymuszają zmianę proporcji. Zastąpiły ich samochody. Zjawiają się na wielu obrazach. Wprowadzają niepokój i pozór życia. Nie wiem czy są potrzebne. Może tylko po to, byśmy jednak nie dali się do końca uwieść błękitnej aurze spokoju, uduchowienia i nieskończoności. W wersji 'Idealnego miasta' Dwurnika na pustym placu pojawiają się głowy, tak charakterystyczne dla jego obrazów. Mącą harmonię, wątpią o odwieczności tego idealnego porządku, sugerując, że ma on jakąś przeszłość, może krwawą lub burzliwą historię. 'Et in Arcadia ego'".



68

MARIAN CZAPLA (1946 - 2016)

"Siewca", z cyklu "Romantyczny", 1970-80 r.

olej/plótno, 135 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'm.czapla - 1970-1980 | "SIEWCA" 135 x 180 cm | Z CYKLU "ROMANTYCZNY" | OLEJ - PŁÓTNO'

cena wywoławcza: 11 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Dorobek artystyczny [Mariana Czapli] obejmuje głównie cykle monumentalnych obrazów, przedstawiających zwykle abstrakcyjną przestrzeń, w której toczą się egzystencjalne dramaty ludzi i świętych. Czasem w jego dziełach pojawia się też symboliczny kształt krzyża (vide 'Misterium figury czteroramiennej'), którego ramiona są porozrywane lub zaznaczone licznymi nacięciami. Niekiedy kawałki drewna połączone są ze sobą jedynie prowizorycznymi paskami – wywołuje to skojarzenia ze szwami scalającymi brzegi rozległej rany. Marian Czapla jest również autorem martwych natur, które zazwyczaj przedstawiają kwiaty (...). Inspiracji do tworzenia dostarczają mu postaci oraz historie biblijne, które zyskują w jego dziełach wymiar ponadczasowy. Częstoimi bohaterami tworzonych przez niego prac są święci, których wizerunki bardziej przypominają jednak portrety ludzi przytłoczonych bólem istnienia niż obojętne oblicza religijnych męczenników znane z kościelnych

malowideł. Święci Mariana Czapli to przede wszystkim pogrążeni w samotności ludzie, przeżywający smutek, cierpienie, a czasami także zachwyty wynikający z obcowania z metafizyczną tajemnicą bytu. Sylwetki nagich, nieproporcjonalnie zbudowanych ludzi pojawiają się niemal zawsze na tle abstrakcyjnych kompozycji. Dzięki temu, że zostały one całkowicie wyizolowane od realiów geograficznych oraz historycznych, zaczynają funkcjonować jako uniwersalne postaci, z którymi każdy może się utożsamiać. Ekspresyjne płótna Mariana Czapli przykuwają wzrok zdeformowanymi sylwetkami monumentalnych ludzi oraz męczenników, których ciała wypełniają kolorowe plamy. Zastosowanie bogatej palety nasyconych barw nie tylko zwiększa ekspresję dzieł, ale również odgrywa istotną rolę w budowaniu symboliki obrazów”.

NINA KINITZ, EGZYSTENCJALNY BÓL NA TWARZACH ŚWIĘTYCH – OBRAZY MARIANA CZAPLI, WWW.POLSKIEMUZY.PL



69

MARIAN CZAPLA (1946 - 2016)

"Satyr", 1974 r.

olej/plótno, 135 x 100 cm

sygnowany i datowany p. g.: 'czapla 74'

opisany na odwrociu: 'MARIAN CZAPLA | WARSZAWA | UL. GRAJEWSKA 17 M 26 |

TYTUŁ - "SATYR" | TECHNIKA - OLEJ'

cena wywoławcza: 11 000 zł ↑

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

Studia odbył na warszawskiej ASP, dyplom uzyskał w pracowni prof. Stefana Gierowskiego w 1972 roku. Studiował także grafikę w pracowni prof. Haliny Chrostowskiej. Współzałożyciel grupy Sympleks S 4. Wzorując się na swoim profesorze Stefanie Gierowskim, klasyku polskiej abstrakcji geometrycznej, twórczość rozpoczął od abstrakcji „cieplej”, z metaforycznymi tytułami. Tworzył cyklami – abstrakcje tworzone w latach 70. ujął w cykle „Człowiek w przestrzeni”, „Misterium figury czteroramiennej”, „Romantyczny”.

Uprawiał malarstwo ekspresyjne, tematycznie poświęcone ludzkiemu cierpieniu, odwołujące się do przeżyć religijnych. Miał dziesiątki wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Jego prace są w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych w kraju oraz Włoszech, Francji, Finlandii, Anglii, Szwajcarii i USA. Od 1972 roku był pracownikiem dydaktycznym macierzystej uczelni – do śmierci w 2016 roku prowadził Pracownię Malarstwa na warszawskiej ASP.



70

JANINA KRAUPE (ur. 1921)

"Rozmowa", 1977 r.

akryl/plótno, 150 x 77 cm

sygnowany p.d.: 'J.Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | KRAKÓW | "ROZMOWA" AKRYL 1977'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

„To, co jest zmienne, nieuchwytnie, rozgrywające się w różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy, ale jako znaki, symbole, zapisy; cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie (...). Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka naszego istnienia, które definiuje sytuację człowieka jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym istnieje jakieś centrum, wewnątrz którego zbiegają się, jednoczą wszystkie linie metamorfoz, pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest i ruchem i trwaniem (...)”

JANINA KRAUPE

Sztuka Janiny Kraupe stanowi niezwykle oryginalne zjawisko na tle polskiej sztuki powojennej. Z jednej strony wpisuje się w kanon awangardy spod znaku Grupy Krakowskiej, z drugiej zaś zdradza intelektualne powiązania z filozofią Dalekiego Wschodu i malarstwem artystów z kręgu ugrupowania Oneiron. Powstałe w podobnym okresie co prezentowana praca płótna stanowią mariaż zagadkowej symboliki i scen figuralnych nasuwających skojarzenia ze stylizowaną estetyką średniowiecznych brewiarzy. Malarstwo Kraupe-Świdorskiej jest wielowarstwowe zarówno pod względem formalnym, jak i intelektualnym, dzięki surrealizującej poetyce i erudycyjnym odwołaniom do różnych systemów filozoficznych otwiera przed widzami mnogość interpretacji. Zainteresowanie surrealizmem

w kręgu Grupy Krakowskiej, do której należy artystka, nie jest bynajmniej postawą odosobnioną. Poza tym jednak, że kompozycje Kraupe ewokują rzeczywistość oniryczną i transcendentną, są bez wątpienia zjawiskiem oryginalnym. Wiele z obrazów Kraupe stanowi poetycką transpozycję osobistej refleksji artystki nad metafizycznym charakterem rzeczywistości i wizji teraźniejszości pozostającej w ponadczasowym, integralnym związku z przeszłością. Jeśli porównywać by Kraupe-Świdorską do innych powojennych artystów polskich stosujących podobną poetykę, to niewątpliwie pierwsze skojarzenie stanowi twórczość Erny Rosenstein, dla której również podstawę tworzenia stanowiło to, co wewnętrzne, ukryte pod powierzchnią zdarzeń i przedmiotów.



ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI (1939 - 2012)

"Der die das", 1984 r.

akryl, szablon/plótno, 304 x 162 cm
 sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'praca dedykowana | Danielowi Spoerri | A. Dłużniewski 1984'

cena wywoławcza: 35 000 €
 estymacja: 45 000 - 60 000

„Tylko tło jest metafizyczne. W moich obrazach ta szarość płótna to owa Otchłań, która fascynowała mnie jako małego chłopca na lekcjach religii. Wielka, pusta przestrzeń tablicy, na której katechetka w dolnym, lewym rogu umieszczała Niebo, Piekło i Czystań, a resztę zostawiała Otchłani”.

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

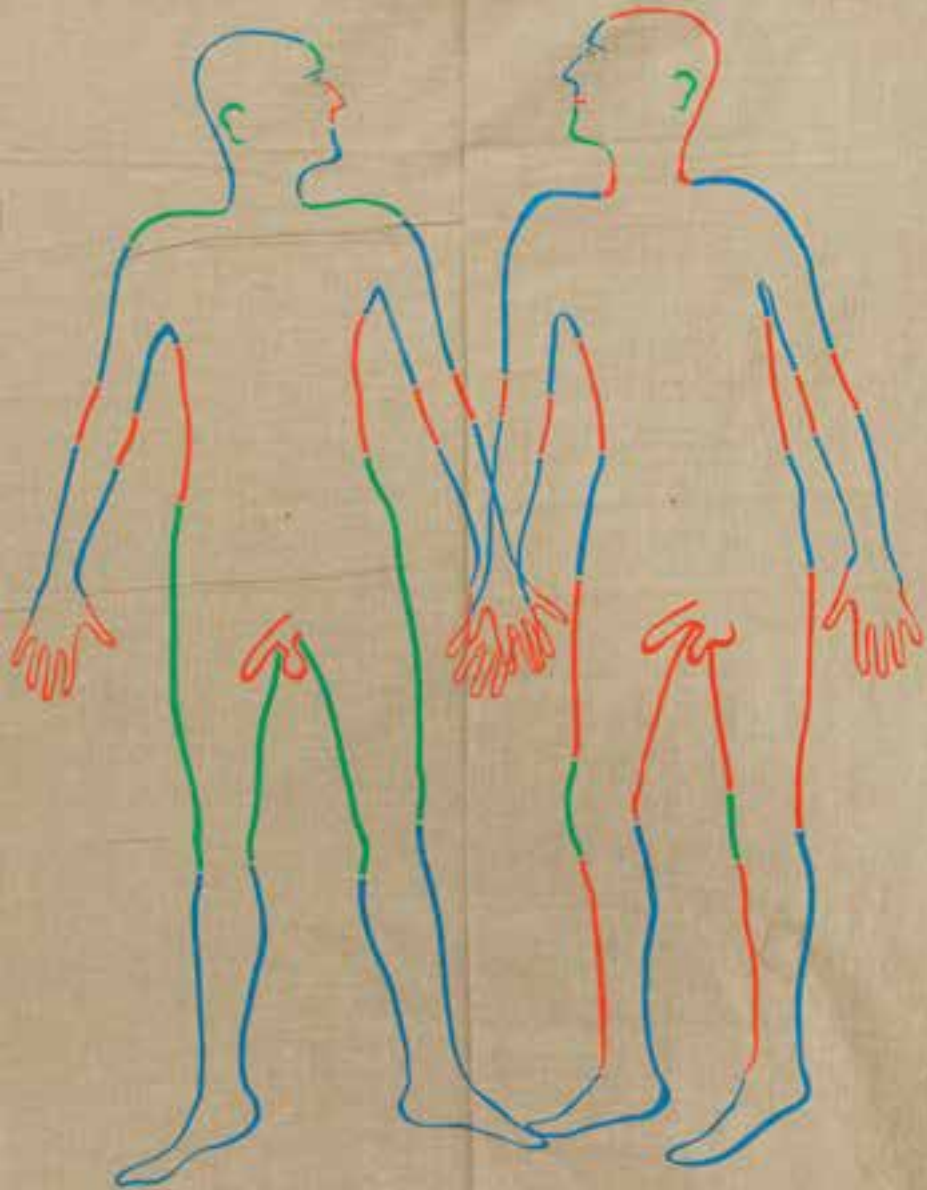
Praca „der die das” reprezentuje to, co w twórczości Andrzeja Dłużniewskiego drugiej połowy lat 80. najbardziej charakterystyczne – jej konceptualny rodowód i język jako paradygmat twórczości. Jak pisze Luiza Nader, przez artystów konceptualnych „język postrzegany był jako rzeczywistość, na gruncie której dochodzić można do prawd, jak również przeciwnie: jako system odsyłających do siebie nawzajem znaczących, przemawiająca nieświadomość, ruch pragnienia czy też – przedstawienie idei, która sama w sobie jest przedstawieniem rzeczy. Pytanie o język można zatem uznać za pytanie o obecność i nieobecność, o miejsce podmiotu w dyskursie, a także negację jedyne właściwego sensu”. Twórczość Andrzeja Dłużniewskiego wpisuje się w nurt zaangażowanej intelektualnie sztuki lat 70. i 80., w którym tworzyli także między innymi tacy artyści jak Zdzisław Jurkiewicz, Ewa Partum, Natalia LL czy Jarosław Kozłowski.

Równocześnie do wizualnej artysta uprawiał twórczość literacką, te dwa obszary połączył się w jego realizacjach plastycznych na początku lat 80. Początkowo realizuje cykle kolaży, w których na równi z obrazem jako środkiem wyrazu pojawia się słowo: „Podwójny różowy pieprz” (1980), „Artyści żyją na granicy dwóch światów” (1981), „Literatura piękna” (1982). Z czasem słowa zyskują w jego pracach coraz większą autonomię. W połowie lat 80. Dłużniewski skupia się na badaniu związków między znaczeniem słów a ich rodzajem gramatycznym w różnych językach. Przyczynkiem do tego staje się refleksja nad językiem, a dokładniej – formami gramatycznymi

słów określających pojęcia fundamentalne takie, jak śmierć czy wiara. Rodzajom przyporządkowywał kolory, odpowiednio rodzaj męski to kolor czerwony, niebieski – żeński, rodzajowi nijakiemu przypisywał natomiast barwę zieloną. Kolor w jego realizacjach (obok obrazów wykonywał także aranżacje przestrzenne) „pełnił więc zarówno funkcję symboliczną, jak i porządkującą językową analizę przeprowadzaną przez artystę”. Na charakterystycznym neutralnym tle surowego płótna umieszczał konturowo ukazane postaci, uwikłanie w międzypłciowe relacje, ilustrował też pojęcia takie jak słońce czy niebo.

Andrzej Dłużniewski ukończył studia na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom obronił w 1968 roku w pracowniach Mariana Wnuka i Oskara Hansena. Od 1970 roku wykładał na macierzystej uczelni. W latach 1980-1991 wraz z żoną, Emilią Małgorzatą Dłużniewską, organizował wystawy, odczyty i spotkania artystów z Polski oraz z zagranicy, w tym prezentacje grupy Fluxus w mieszkaniu prywatnym przy ul. Piwnej w Warszawie. W 1997 roku artysta uległ wypadkowi samochodowemu, w wyniku którego stracił wzrok. Od 1998 roku wykonawcami jego obrazów byli jego żona oraz dawny student Maciej Sawicki. W 1991 roku wydał książkę pt. „T.– literackie dzieło odsłaniające artystyczne związki między sztuką wizualną, poezją i refleksją nad prostymi i istotnymi pojęciami”. W 2000 roku opublikował zbiór powiastek filozoficznych pod tytułem „Odłot”. Trzy lata później otrzymał Nagrodę im. Katarzyny Kobro, a w 2006 roku Nagrodę im. Jana Cybisa.

der die das



ten ta to



72

WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

Bez tytułu, 1980 r.

asamblaż, technika mieszana, 45 x 27 cm

sygnowany, datowany oraz dedykacja na odwrociu: 'W. Hasiór 1980 | dla Amelie | ozdobie Europy Środkowej | Hasiór W.'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 18 000

„Sztuka Hasióra odzwierciedla świat trudnej egzystencji, nabrzmiałej bólem i cierpieniem. Zdumiewające przy tym jest to, że odnajdujemy w tej twórczości żart i kpinę, niejednokrotnie dużo groteskowego humoru (na przykład w 'Adoracji świętego Hasióra') i dużo poezji.

Złożoność sztuki Hasióra polega między innymi na fascynacji przedmiotami niejednokrotnie naiwnymi, na odkrywaniu uroku starych zabawek, zegarów, jarmarcznych sztucznych kwiatów, koronkowych serwetek, tak zwanych sreberek od czekolady. Hasiór umie zakpić z zakamuflowanego mieszczańskiego świata i świata dewocji, równocześnie umie pokazać urok jego naiwności. Tak zwane rzeczy popularne zostają włączone w dzieła o zaskakującej metaforze. Sztuka artysty narzuca impresje, które mówią o sentymentalizmie, cierpieniu, bohaterstwie, wspomnieniach wojennych. Andrzej Banach w swej książce o Hasiórze głównie akcentuje magię-prymityw-przedmiotowość. Zachowując te określenia, należałoby w większym stopniu akcentować niezwykłą wyobraźnię twórcy, symboliczność jego metafory, i to nie zawsze magicznej.

Czym wyraża się ten indywidualizm Hasióra? Twórczość jego jest wyrazem skłonności do zacierania granic między klasycznymi określeniami, jakie przyjmujemy, mówiąc o obrazie czy rzeźbie, czy wreszcie ogólnie o przedmiocie. W sztuce Hasióra występuje swego rodzaju teatralizacja. Zamiast wysublimowanego działania

kolorowej płaszczyzny obrazu czy trójwymiarowej rzeźby występuje skłonność do urozmaicania układów oraz działania różnymi zjawiskami złożonymi. Uwzględnia światło, buduje 'w głąb', ma skłonność do tego, co się nazywa la sculpture flottante – a więc ruch – zjawisk znanych nam z twórczości Marty Pan, fantazji Caldera czy Tinguely'ego.

Omawiając dzieła Hasióra, posługiwać się można takimi określeniami jak: kolaż, asamblaż, konstrukcje magiczne i fantastyczne, maszyny-zabawki, zjawiska czasoprzestrzenne, świetlne, ciepłe, żaro-parowe itp., a równocześnie mówić należy o emocjonalności, kreatywności i psychologizmie jego dzieł. U Hasióra widać w wysokim stopniu zrozumienie dla idei przenikania się wszystkiego: związków, wpływów, zmienności zjawisk, przemijania jednego, by mogło przerodzić się w drugie. W miejsce kontemplacyjnego bezruchu Hasiór do swych dzieł chętnie wprowadza symultaniczność, zmienność, współdziałanie różnych elementów, ruch.

Artysta dużo tworzy, jednakże przy całej swej znakomitej liczebności dzieła jego nie wydają się odznaczać trwałością. Są kruche i wrażliwe, skazane na ograniczoną w pewnym sensie egzystencję. Czy i w tym kryje się wyraz naszych czasów pospiesznych i żądnych zmian?"



73

NATALIA LL (ur. 1937) (Natalia Lach-Lachowicz)

"Trójkąt w kwadracie", 1986 r.

technika własna/plótno, 50,5 x 50,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'NATALIA LL 1986'

sygnowany, datowany i opisany na biejtramie: 'NATALIA LL - "TRÓJKĄT W KWADRACIE" 1986'

cena wywoławcza: 5 500 zł †

estymacja: 7 000 - 10 000

„Sztuka potrzebuje paliwa. Napędem sztuki jest wiara, nadzieja i miłość. Ale sztuka jako iskra bogów nie może obejść się bez pierwiastka szaleństwa, o który ociera się creatio. Tylko sytuacja zaprzeczenia normalności i nijakości może sztukę powoływać. Bezgrzeszna sztuka ociera się o grzech, by stać się świętością. Wspaniałość sztuki polega także na tym, że brud i śmietnik zamienić potrafi w bukiet polnych kwiatów”.

NATALIA LL, SZTUKA I WOLNOŚĆ, 1987 (FRAGMENT)

Mimo że Natalia LL najbardziej znana jest ze swoich realizacji fotograficznych, jej twórczość od początku ma charakter interdyscyplinarny. W latach 60. związała się z nurtem sztuki neoawangardowej, co dokonało się w dużej mierze dzięki kontaktom z grupą artystów wrocławskich, którzy wypracowywali w owym czasie koncepcję „sztuki pojęciowej”. Nawiązała wówczas również bliższy kontakt ze Zbigniewem Dłubakiem, mieszkającym w Warszawie awangardowym artystą, znanym od lat 40. z twórczości w dziedzinie fotografii i malarstwa. W dalszych latach współpraca artystyczna ze Zbigniewem Dłubakiem oraz Andrzejem Lachowiczem odgrywała ważną rolę w twórczości Natalii LL. Podobnie jak Dłubak realizowała swoje koncepcje w różnych mediach – fotografii, malarstwie, a także instalacjach i realizacjach przestrzennych z wykorzystaniem fotografii, typografii etc. Motyw rozciągniętego płótna pojawia się w twórczości Natalii LL już w latach 60., chociażby w pracy „Homage Luciano Fontana” z 1968 roku, i niewątpliwie inspirowany był dokonaniem włoskiego klasyka awangardy. Od roku 1958 Fontana realizował bowiem eksperymenty z formą polegające na tworzeniu obrazów przestrzennych, gdzie przestrzeń uzyskuje się poprzez dziurawienie i cięcie płótna oraz użycie drobnych przedmiotów. Na krótko przed śmiercią artysty – w 1968 roku – jego prace zaprezentowano na wystawie „Sztuka Niszczenia – Niszczy, by Tworzyć”. W pracy Natalii LL odnajdujemy ewidentne powiązania z surowymi formalnie płótnami Fontany i podobny artystyczny zabieg polegający na postawieniu znaku równości pomiędzy aktem destrukcji i kreacji. Charakterystycznym dla artystki motywem jest także geometryczna

figura trójkąta pojawiająca się zarówno w realizacjach malarskich, jak i fotograficznych oraz kolażach, m.in. w pracach „Amazing triangle”, „Pyramid”, „Tajemniczy trójkąt” czy „Trójkąt magiczny”. Fotograficzne realizacje z tego ostatniego cyklu artystka zaprezentowała m.in. na zbiorowej wystawie „Oddzielenie” w łódzkim Muzeum Kinematografii w 2008 roku. Wystawa traktowała o kondycji współczesnego człowieka w świecie, jego samotności, niepokojach, egzystencjalnym lęku, poczuciu tragiczności ludzkiego losu. Kuratorka wystawy, Alicja Ciechowicz we wstępie do wystawy, diagnozując tę problematykę, odnosi się również do symboliki platońskiej wielkiej trójki: „Przestaliśmy rozumieć samych siebie, również z powodu materialnego traktowania świata i egoistycznej jego ekspansji. Gromadzimy kolejne dobra doczesne, zajmujemy się tylko ciałem, zaspokajaniem jego potrzeb, nie mając czasu na refleksję, introspekcję, rozwój duchowy, i jesteśmy coraz bardziej nieszczęśliwi, bowiem zatraciliśmy poczucie sensu istnienia. Nie umiemy żyć naprawdę 'tu i teraz', podziwiając piękno świata, czerpiąc przyjemność z kontaktu z innym człowiekiem i sobą samym. Nie potrafimy cieszyć się własnym życiem, które powoli, lecz nieubłaganie przepływa obok nas. Wystarczy jednak zrobić wysiłek i pojąć świat holistycznie. Poddać się procesowi duchowej transcendencji. Zjednoczyć ciało i umysł, zestroić się z Kosmosem, którego nierozzerwalną część stanowimy. Przypomnieć sobie Platońską 'Wielką Trójkę' – wartości, które muszą funkcjonować razem. Są nimi: Prawda (natura, nauka), Dobro (kultura, moralność) i Piękno (subiektywne wyrażanie siebie, sztuka, estetyka). Samoświadomość człowieka XXI wieku w pełni nas do tego predestynuje”.



NAHLJA LL. 1906

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie 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 powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

- 1) 5% kwoty 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 kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

- - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty 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 za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Łukasz Biliński, Moon River, 2015 r.

Aukcja Młodej Sztuki

15 marca (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 1-15 marca 2015 r.

Salon wystawowy MARCHAND, pl. Konstytucji 2, Warszawa



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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za 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 niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa 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.



Michał Frydrych, „Thich Quang Duc”, 2007 r.

Aukcja Nowej Sztuki

14 kwietnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 4 - 14 kwietnia 2016 r.



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

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA 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 postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG 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 postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzą na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie 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 BPKOPLPWW tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu
- 3) Własność zakupionego obiektu nie przechodzi na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych, jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiek-



Gwiazda
sztuki
amerykańskiej
nareszcie
w Polsce

Frank Stella

i synagogi dawnej Polski
wystawa 19.02.–20.06.2016

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN ul. Anielewicza 6, Warszawa

Mecenas



Wspólna instytucja kultury



Sponsorzy



The David Berg
Foundation

Patroni



Partner



Współorganizatorzy



Patroni medialni



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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) 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;
- f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) 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 do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) 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:

- 1) DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, 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.”;
 - d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

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

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

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

10. PRAWA AUTORSKIE

- 1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- 2) 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

- 1) 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.
- 2) 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.
- 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałyby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 1) 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,
- 2) 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,
- 3) 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 15 000 euro.

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

- e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



Jan Lenica, Mężczyzna z fajką, serigrafia barwna

Aukcja Grafiki i Plakatu

22 marca (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 11-23 marca 2016 r.



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

HARMONOGRAM AUKCJI 2016

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

- 15.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
 - 19.04 termin przyjmowania obiektów do 1.03.2016
 - 17.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

- 17.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
 - 12.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU

- 22.03 termin przyjmowania obiektów do 15.02.2016
 - 19.05 termin przyjmowania obiektów do 9.04.2016
-

AUKCJA RZEźBY

- 7.04 termin przyjmowania obiektów do 20.02.2016
-

AUKCJA NOWEJ SZTUKI

- 14.04 termin przyjmowania obiektów do 5.03.2016
-

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

28.04 termin przyjmowania obiektów do 12.03.2016

AUKCJA BIŻUTERII

24.05 termin przyjmowania obiektów do 7.04.2016

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

2.06 termin przyjmowania obiektów do: 23.04.2016

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

część współczesna – 14.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

część dawna – 16.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

Biuro przyjęć obiektów DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. + 48 22 584 95 30
e-mail: wyceny@desa.pl
Godziny otwarcia: poniedziałek - piątek 11-19, sobota 11-16

Wyceny biżuterii odbywają się w Galerii Biżuterii
ul. Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa, +48 22 826 44 66,
e-mail: bizuteria@desa.pl
Wyceny: wtorek 11-15, czwartek 15 -19

JAK KUPIĆ

W DESIE UNICUM? _____

OFERTA

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

LICYTACJA

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

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

TRANSAKCJA I ODBIÓR

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



Alina Szapocznikow, „Ptak”, 1959 r.

Aukcja Rzeźby

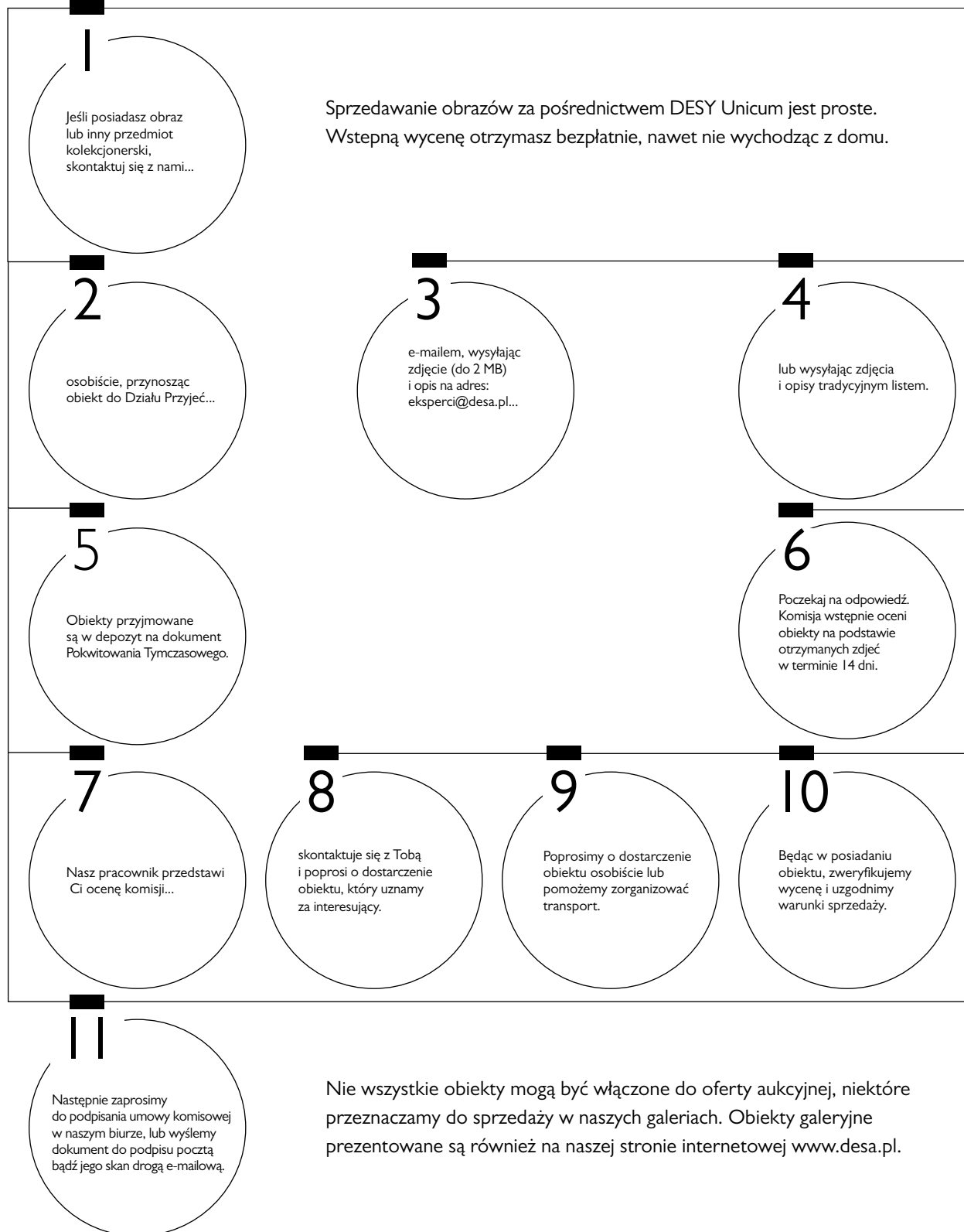
7 kwietnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 28 marca - 7 kwietnia 2016 r.



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

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?





DOŁĄCZ DO
GRONA KONESERÓW SZTUKI

Imagine

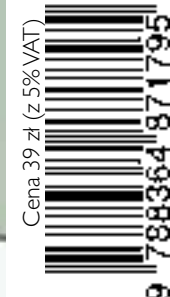
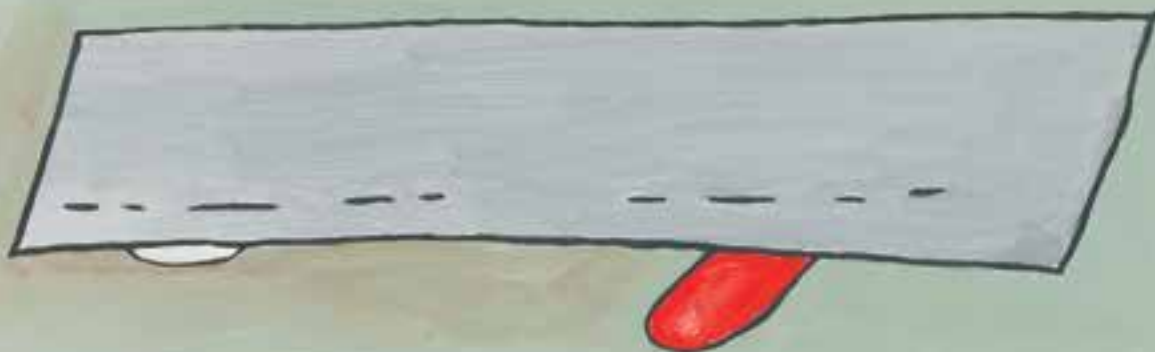
- Najważniejsze informacje z polskiego i zagranicznego rynku sztuki
- Indywidualna sesja definicji gustów artystycznych
- Dedykowany doradca
- Private view prac przed aukcją

Zapisz się na: desa.pl/pl/newsletter lub dla wygody zeskanuj kod





СВЯТЫЙ ПИРСИО
ГДАНСК



DESA.PL