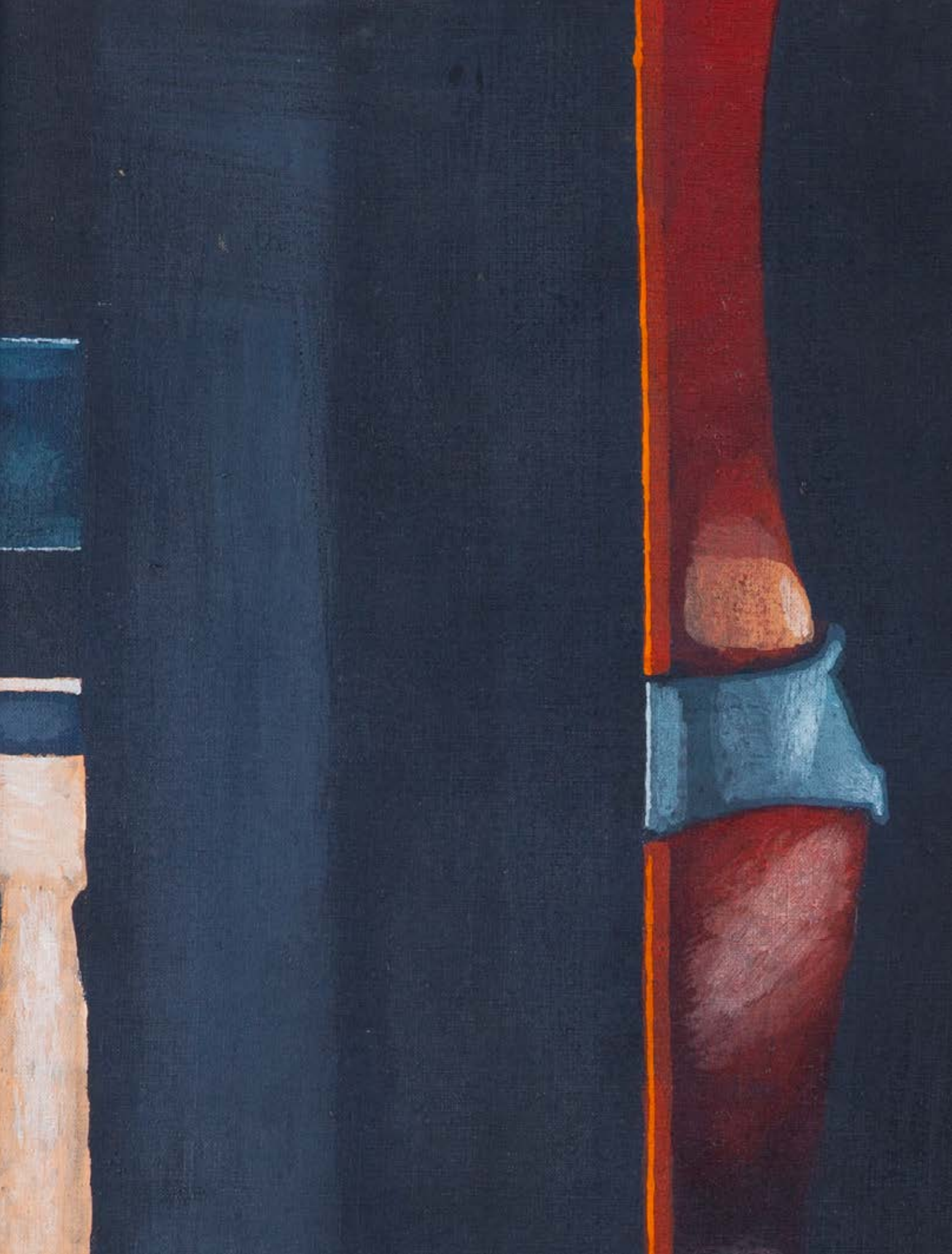


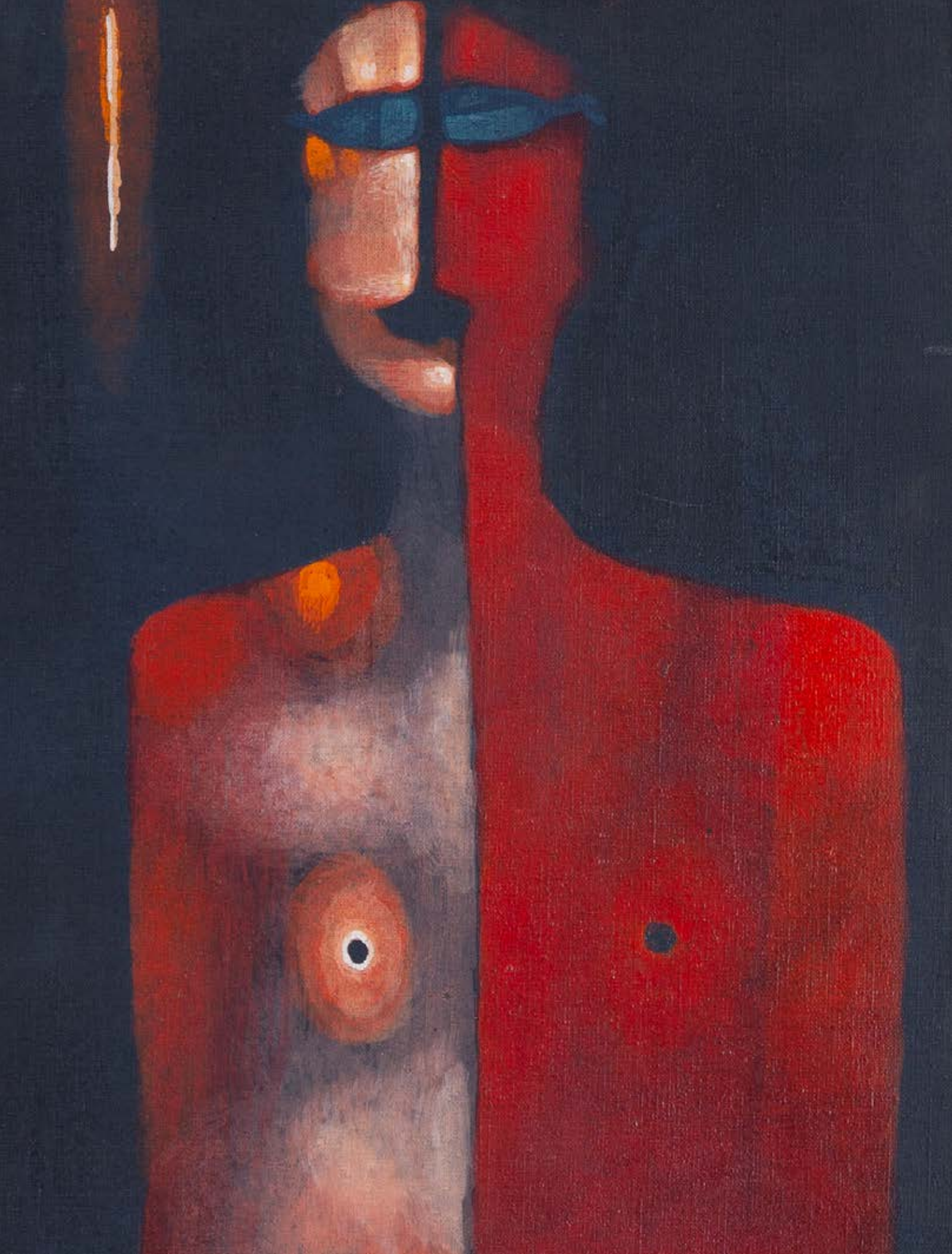
DESA
UNICUM

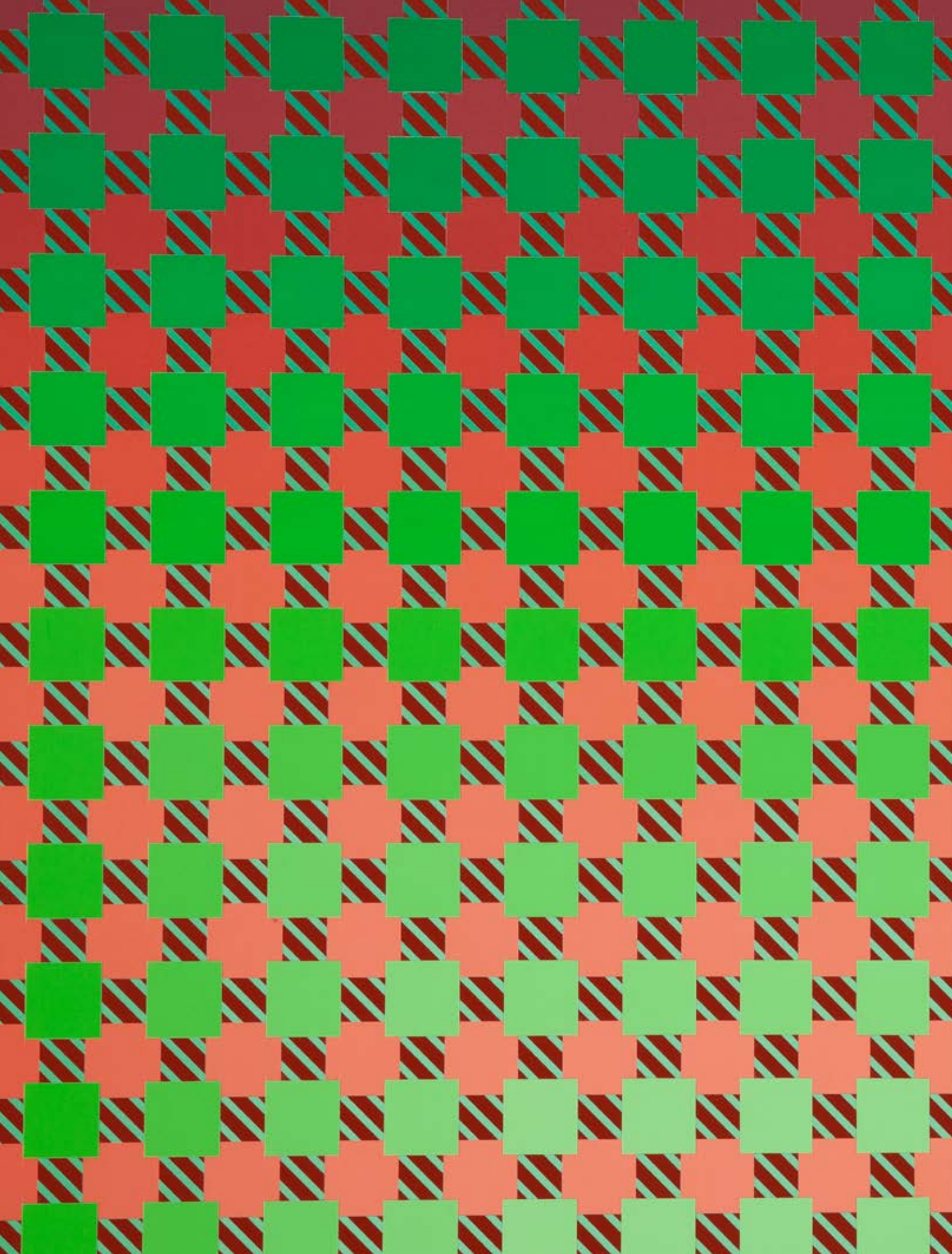
GRAŻYNA KULCZYK
COLLECTION

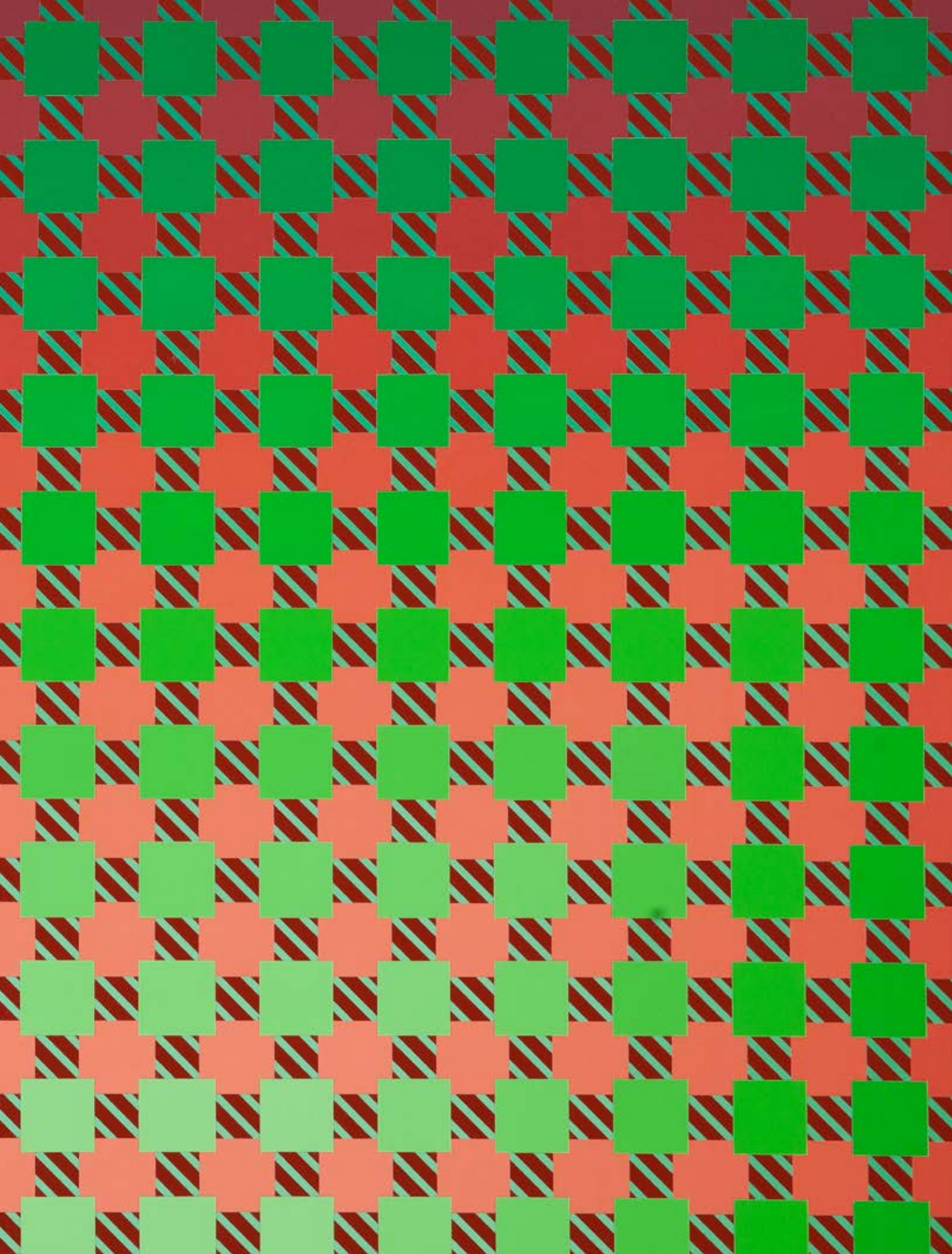
AWANGARDA

AUKCJA 18 PAŹDZIERNIKA 2022 WARSZAWA















AWANGARDA

AUKCJA 18 PAŹDZIERNIKA 2022

CZAS AUKCJI

18 października 2022 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 18 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Anna Szynkarczuk
tel. 22 163 66 41, 664 150 866
a.szynkarczuk@desa.pl

Alicja Sznajder
tel. 22 163 66 12, 502 994 177
a.sznajder@desa.pl

Michał Bolka
tel. 22 163 67 03, 664 981 449
m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopec
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



JADWIGA BECK
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna, Grafika artystyczna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KUŚ
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



CEZARY LISOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531



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



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453



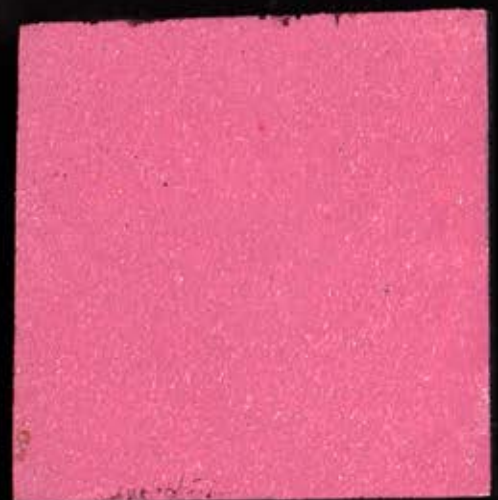
JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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



INDEKS

- Abakanowicz Magdalena 101-102
- Ambroziak Sylwester 146
- Bak Imre 129-133
- Benkert Ernst 120
- Berdyszak Jan 135-138
- da Silva Mavignier Almir 139
- Drózdź Stanisław 154-156
- Dwurnik Edward 157-158
- Fangor Wojciech 107-108
- Fijałkowski Stanisław 104-106
- Hasior Władysław 144
- Hewitt Francis 123
- Kamoji Koji 140-141
- Kierzkowski Bronisław 142
- Kozłowski Jarosław 149-150
- Kujawski Jerzy 103
- Lutyński Piotr 147
- Mieczkowski Ed (Edwin) 121-122
- Nowosielski Jerzy 112-116
- Opałka Roman 145
- Potworowski Piotr 148
- Sosnowski Kajetan 109-111
- Stańczak Julian 124-125
- Stażewski Henryk 117-119
- Tót Endre 134
- Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa) Teresa 143
- Waško Ryszard 151-153
- Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 126-128



Agata Szkup, fot. Marcin Koniak

Ostatnie lata na polskim rynku sztuki to historia przełomów – aktów odwagi, które ukształtowały naszą rzeczywistość. Do takich właśnie wydarzeń należy projekt, który mamy zaszczyt Państwu przedstawić. Jest to pięć aukcji dzieł sztuki pochodzących z kolekcji Grażyny Kulczyk – jednej z najważniejszych kolekcjonerek na świecie. W naszych oczach jest to nie tylko zbiór wybitnych wyrazów artystycznej kreacji, który inspirował i budzi podziw. Kolekcja Grażyny Kulczyk – podobnie jak jej twórczyni – to symbol wręcz niebywałej odwagi i wiary w sprawczą moc sztuki. Ten pogląd wyraża się zarówno w doborze dzieł, obejmującym najważniejsze nurty i media sztuki powojennej i współczesnej, jak i roli, którą kolekcja odegrała – i nadal odgrywa – w życiu publicznym.

Jak pisze Anda Rottenberg w tekście „Otwieranie drzwi”, działalność Grażyny Kulczyk nigdy nie była kaprysem, ale aktem odwagi w realizowaniu własnej wizji. A wizja ta zakładała coś wręcz przeciwnego do klasycznie pojmowanego kolekcjonerstwa. Grażyna Kulczyk tworzyła kolekcję nie dla prywatnej przyjemności, lecz po to, by zmieniać rzeczywistość wokół siebie. Ta potrzeba wyraziła się zarówno w kolekcjonowaniu tego, co inspirowało i rzuca odbiorcy wyzwanie, jak i intensywnej działalności mającej na celu udostępnianie ludziom sztuki. Wiele dzieł, które prezentujemy w katalogach, znalazło się w kolekcji po to, by móc je udostępniać publicznie. Jednocześnie za sprawą działalności najpierw Fundacji Art Stations, a następnie Muzeum Susch, Grażyna Kulczyk kontynuuje promowanie polskiej sztuki w kontekście międzynarodowym, zwracając uwagę na jej wysoką rangę.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że historia kolekcji Grażyny Kulczyk to opowieść o bezinteresownym dzieleniu się. A beneficjenci byli liczni – począwszy od artystek i artystów, poprzez instytucje kulturalne, skończywszy na szerokim gronie odbiorców, którzy dzięki niej mogli obcować ze sztuką w swoim życiu codziennym. Jednocześnie kolekcja ta nie bez przyczyny odzwierciedla kierunki rozwoju rynku sztuki – jest tak za sprawą wielkiej sprawczości osoby Grażyny Kulczyk, której kolekcjonerskie wybory miały wielki wpływ na całe środowisko. Nie jest przesadą stwierdzenie, że decyzje, które podejmowała kolekcjonerka, inspirowały innych do odwagi. Innym pozwalały dostrzec potencjał tam, gdzie dostrzegła go jako pierwsza. Taką właśnie rolę odgrywa projekt, który mamy przyjemność Państwu przedstawić.

Pięć aukcji dzieł z kolekcji Grażyny Kulczyk to wydarzenie, które jest okazją do opowiedzenia niebywałej historii. A jest to historia pasji i odwagi osoby, która stworzyła najbardziej znaczącą i odkrywczą kolekcję w Polsce, mającej swoje wysokie miejsce w świecie. Jednocześnie to wspinała historia sztuki i jej twórczyni oraz twórców – w każdym przypadku idących pod prąd, wyjątkowych i niepokornych. Dlatego niezmiernie cieszymy się, że przyszło nam tę historię Państwu opowiedzieć i jednocześnie przedstawić unikalny punkt widzenia największej polskiej kolekcjonerki.

Agata Szkup
Prezes Zarządu DESA Unicum



Aukcja „Awangarda” to wydarzenie, które jest okazją do przybliżenia kolekcjonerom i miłośnikom sztuki dzieł szczególnych – nie tylko stworzonych przez najważniejszych artystki i artystów powojennych w Polsce, ale również należące do najwyższej cenionych w ich dorobku.

Naszym celem jest ukazanie charakteru i szerokiego spektrum kierunków rozwoju kolekcji oraz odpowiedzenie na pytanie – dlaczego to właśnie ta sztuka miała tak wielki wpływ? Katalog ma na celu odzwierciedlenie podróży przez sztukę II połowy XX wieku i początek XXI wieku. Obok historii kolekcji zostały opisane artystyczne relacje i nurty reprezentowane przez artystki i artystów, których dzieła znalazły się w zbiorze. Szerokie opracowanie merytoryczne, które skupia się na kamieniach milowych rozwoju kultury europejskiej, pomoże nie tylko przybliżyć odbiorcom historię sztuki na przykładzie tych dzieł, ale ukazać, dlaczego kolekcja należy do najważniejszych w Europie.

Katalog otwierają dwie prace Magdaleny Abakanowicz – praca na papierze z cyklu „Katarakta” oraz „Studium faktur” z 1964, doskonały przykład jej charakterystycznej twórczości, którą docenili kolekcjonerzy i krytycy sztuki na całym świecie. Pojawia się też wybitne prace Stanisława Fijałkowskiego, w tym datowany na 1969 „Czas na przebudzenie”. Do najbardziej spektakularnych należą dwa dzieła Wojciecha Fangora – oba jak w soczewce pokazują rozwój artysty, który miał miejsce w latach 60. – droga od obrazów „bezkrwędziowych”, aż po „obrazy telewizyjne”. Na szczególną uwagę zasługują też prace Jerzego Nowosielskiego. Dwie z nich ukazują jego specyficzne spojrzenie na kobiety, które zajmuje szczególne miejsce w kolekcji Grażyny Kulczyk. Rzadko mamy okazję prezentować aż tak wybitne prace Henryka Stażewskiego – w tym niezwykle rzadki „Relief biały nr XXVIII” z 1961, należący do najbardziej poszukiwanych. W katalogu nie zabrakło też znanych przedstawicieli sztuki optycznej: Juliana Stańczaka, Ernsta Benkerta, Eda Mieczkowskiego i Francisa Hewitta. Prawdziwym wydarzeniem jest też pojawianie się trzech prac Jerzego Ryszarda Zielińskiego, czyli „Jurrego”. Od lat jego prace są obiektem nieustannych poszukiwań topowych polskich kolekcjonerów. W katalogu znalazły się też wybitne prace Jana Berdyszaka, Kojiego Kamojiego, Romana Opałki, Sylwestra Ambroziaka czy Teresy Tyszkiewicz. Grupę zagranicznych artystów w katalogu reprezentuje węgierski konstruktywista Imre Bak – kluczowa postać neoawangardy węgierskiej. Obok przedstawiamy prace Węgra Endre Tóta i Brazylijczyka Almira da Silva Mavigniera.



Anda Rottenberg,
fot. Maksymilian Rigamonti /Forum

Anda Rottenberg

Anda Rottenberg

Polska historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka i publicystka. Wieloletnia dyrektorka warszawskiej Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki. Inicjatorka powołania i budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Obecnie wykłada na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

OTWIERANIE DRZWI

Grażyna Kulczyk jest często utożsamiana z marką, jaką stało się jej nazwisko. Lecz w jej wypadku nic nie jest oczywiste. Przede wszystkim decyzje, które przeczą nie tylko jej wyglądowi, ale i wizerunkowi. Wielką urodę zawdzięcza genom, wizerunek ukształtowały media. Kiedy się na nią patrzy przez ten pryzmat, nie widzi się kobiety odważnej, pracowitej i zdyscyplinowanej, lecz osobę, której przypadkiem los zesłał wielką fortunę. Tylko nieliczni wiedzą, że ją współtworzyła, umiejętnie realizując wynikającą z jej filozofii życiowej zasadę 50:50, gdzie połowa przedsięwzięć biznesowych była związana ze sztuką. To według tej zasady zrealizowała w 2003 projekt wielokrotnie nagradzanej rewitalizacji i rozbudowy zrujnowanych XIX-wiecznych zabudowań Browaru Huggerów w Poznaniu, znany potem jako Stary Browar, w którym prowadziła ożywioną działalność kulturalną.

Nieliczni też wiedzą, że zainteresowania sztuką poprzedziły jej małżeństwo ze znanym przedsiębiorcą. Zaczęła się nią zajmować w rodzinnym Poznaniu, studiując prawo w Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Zaangażowana w studenckie inicjatywy kulturalne przełomu lat 60. i 70. penetrowała życie artystyczne toczące się w muzeach i galeriach, w tym galeriach studenckich. Obcowała z zawodowymi historykami sztuki i kuratorami, wraz z nimi, także już po zrobieniu aplikacji sędziowskiej, angażowała się w akcje promowania sztuki na wielkopolskiej prowincji. Ale szybko zrozumiała, że najlepszymi nauczycielami są sami artyści. Z tamtych lat datują się jej kontakty z Izabellą Gustowską czy Jarosławem Kozłowskim. Każde z nich ma dzisiaj swoje dzieła na stałej ekspozycji w muzeum, które zbudowała w szwajcarskim Susch, a przez to samo zaktywizowała kulturalnie mało uczęszczany skrawek Szwajcarskiej Gryzonii. Dziś, niemal po czterech latach istnienia, muzeum to jest klasyczną pozycją w programie znawców i miłośników sztuki.



Muzeum Susch, fot. © Andrea Badrutt,
Chur, courtesy Muzeum Susch,
Art Stations Foundation CH.



Muzeum Susch, fot. courtesy Muzeum
Susch, Art Stations Foundation CH.

Zbudowanie go nie było kaprysem, lecz aktem odwagi realizowania własnej wizji. Ale też sprawdzianem. Nie tylko na polu jej umiejętności menadżerskich – podobnie jak przy realizacji poznańskiego Browaru, nadzorowała tu dosłownie wszystkie etapy projektowania i budowy, włącznie ze stolarcją i kamieniarką.

Lecz miała też odwagę pokazania polskiej sztuki w międzynarodowym kontekście, a przez to zwróciła uwagę zarówno na jej oryginalność, jak i wysoką rangę artystyczną. Stale eksponowane są tam bowiem nie tylko dzieła Gustowskiej i Kozłowskiego, którym pozostała wierna. Jest też Zofia Kulik i Mirosław Bałka, Monika Sosnowska i Paulina Ołowska, Piotr Uklański i Joanna Rajkowska. Sąsiadują ze światowymi gwiazdami, takimi jak Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Marlene Dumas, czy mniej jeszcze znanymi w szerszym świecie – Heidi Bucher czy Sara Masüger.

Większość to kobiety, których w kolekcji systematycznie przybywa. Takie Polki, jak Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Natalia LL czy Maria Pinińska-Bereś, eksponujące w ten czy inny sposób swoją kobiecość czy nawet feminizm, przestały jednak tworzyć trzon zbiorów tego muzeum; pojawiły się w nim – i nadal pojawiają – artystki z różnych stron świata. Nie chodzi tylko o dzisiejsze gwiazdy takie jak Joan Mitchell, Yayoi Kusama, Barbara Kruger, Carolee Schneemann, Isa Genzken, Jenny Holzer czy Rosemarie Trockel. Ich obecność wydaje się oczywista. Chodzi o te, które są systematycznie i na bieżąco odkrywane, czy na nowo rozpoznawane i odczytywane: Birgit Jügenssen, Renate Bertlmann, Ana Lupas, Maria Bartuszo, Gego. Przykłady ich sztuki nadal trudno znaleźć w sieci. Podobnie trudno było do niedawna znaleźć w niej nazwiska kilku innych, którym Grażyna Kulczyk zrobiła w Suschu duże wystawy.

Inauguracyjna, zrealizowana przez Kasię Redzisz, dzisiaj dyrektorkę Pompidou Brussels, miała znamienity tytuł „Kobiety patrzące na mężczyzn, patrzących na kobiety” i obejmowała kilkadziesiąt dzieł z całego świata, które odsłaniały intymne narracje, czy może erotyczne fantazje, jakich jeszcze nie tak dawno próżno było szukać na międzynarodowych wystawach sztuki. Podobnie jak nazwiska ich twórczyń, które dopiero niedawno wyłoniły się z cienia historii. Następną ekspozycją poświęconą została radykalnej twórczości Carolee Schneemann. Kolejną przypominała odkrytą przez Haralda Szeemanna postać Szwajcarki Emmy Kunz,

artystki-szamaniki, tworzącej tajemnicze diagramy ilustrujące ludzką aurę i przepływy niewidzialnej energii. Po nich przyszła kolej na kobiety niemal zupełnie nieznaną, takie jak Belgijka Evelyne Axell (1935-72) czy Laura Gris – urodzona na Rodos w Grecji (1939), wykształcona w Paryżu, mieszkająca między Rzymem i Nowym Jorkiem, która dużo czasu spędzała w Afryce, Ameryce Południowej i Polinezji. A wreszcie Feliza Bursztyn, absolutnie jawiskowa kolumbijska rzeźbiarka, o której niewiele osób słyszało.

Takie wybory nie tylko dowodzą świetnej orientacji naszej rodaczki w tym, co się aktualnie dzieje w świecie sztuki, ale i jej wnikliwych badań nad mało znanymi pozycjami. Oraz tego, że nigdy nie przestała się uczyć. Poszerzała horyzonty uważnie i z namysłem. Swoją kolekcję zaczęła budować w czasie studiów. Najpierw, czego dowodzą także prace wymienione w tym katalogu, sięgała po to, co było jej bliskie jeszcze w młodości, a co dziś stanowi podręcznikową czołówkę polskiej sztuki, wówczas jeszcze wyznaczaną przez mężczyzn: Władysław Strzemiński, Andrzej Wróblewski, Jerzy Nowosielski, Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Stanisław Fijałkowski, Wojciech Fangor, Kajetan Sosnowski, Jan Berdyszak, Koji Kamoji, Władysław Hasior, zdecydowała się nawet na starego kapistę Piotra Potworowskiego. Warto też zauważyć, że – poza Kantorem – w większości są to dzieła powściągliwe w formie, nawet Nowosielski reprezentowany jest przez abstrakcję. Panujący w tej sztuce porządek zdaje się bliski jej osobistej dyscyplinie,

wykształconej w rodzinnym domu. Pewnie dlatego rozwijała kolekcję w stronę sztuki rozgrywającej rygorystycznie formowane efekty optyczne, przede wszystkim znanej poza granicami Polski. Do zbioru więc został bezkonfliktowo włączony Ernst Benkert, Ed Edwin Mieczkowski czy Francis Hewitt, a później również Kazuo Sasaguchi. Ozdobą kolekcji w tym kontekście stał się też Donald Judd i Sam Francis, wywodzący swoją sztukę z nieco innych, lecz równie podporządkowanych dyscyplinie tradycji.

Potem sięgnęła po pokolenie młodsze. Jerzy (Jurry) Zieliński, Marek Chlanda czy Piotr Lutyński mogli jej nie być zbyt bliscy, kierowała się bowiem nadal ku sztuce intelektualnej, w stronę konceptualizmu znaczonego takimi nazwiskami jak Stanisław Dróżdż, Jarosław Kozłowski, Grzegorz Kowalski, Ryszard Waśko, Teresa Murak, ale też Andrzej Szewczyk czy Węgier Endre Tót. Niedługo później tę linię uzupełnili artyści zagraniczni młodszego pokolenia: Thomas Hirschhorn i Zilvinas Kempinas. Z czasem kolekcja nabierała rozmachu, zaczęła się w niej pojawiać fotografia, właśnie wtedy, gdy stała się równoprawną dziedziną sztuki. Dostrzegła Krzysztofa Zielińskiego, Zbigniewa Libere, Konrada Kuzyszyna, Mikołaja Smoczyńskiego, Artura Żmijewskiego i Oskara Dawickiego. Spojrzała też na Zachód. Zobaczyła Andreasa Gursky'ego, Thomasa Ruffa, Dionisio Gonzáleza, Massimo Vitaliego, Thomasa Demanda.

Coraz więcej miejsca zajmowały uprawiające tę właśnie technikę kobiety: Vanessa Beecroft, Loretta Lux i ich polskie rówieśniczki: Joanna Zastróżna,

Bianka Rolando, Jadwiga Sawicka, Marta Deskur i Dorota Nieznalska. To dzisiaj również pozycje klasyczne, co oznacza, że zakupy dokonywane w kolejności, w jakiej zaczynało się publicznie mówić o autorach dzieł, były celne. Równie celne były decyzje pochylania się nad odkrywanymi od nowa starymi mistrzami fotografii: Bronisławem Schlabsem, Jerzym Lewczyńskim, Jerzym Romerem i Markiem Piaseckim.

W pewnym jednak momencie przyszedł czas na dokonanie podsumowania tego, czym stał się ten bogaty zbiór, jaką linię reprezentuje i jak świadczy o osobie kolekcjonerki. Kolekcja bowiem, dopóki nie przestanie się jej tworzyć i rozwijać, jest żywym organizmem. Ewoluuje nie tylko w zgodzie z dynamiką przemian w sztuce i zmianami upodobań kolekcjonera; nabiera też swojej własnej dynamiki zmierzającej do samookreślenia, sprostania opisującym ją definicjom. Najpierw intuicyjnym, potem świadomie sformułowanym. Dokonywane przez Grażynę Kulczyk fascynujące odkrycia sztuki zapomnianych kobiet współgrają z jej dojrzałym światopoglądem i jej własnym życiorysem osoby przez lata niedocenianej i niezauważanej. Nie w ogóle, lecz w tej dziedzinie, która dla niej była i jest najważniejsza: umiejętności twórczego korzystania z osobistego potencjału. „Jedne drzwi zamykam, drugie otwieram. To, co kiedyś zdobiło ściany moich domów, musiałyby teraz trafić do wynajętych magazynów. Lepiej, by te dzieła nadal żyły” – mówi dzisiaj kolekcjonerka.

Co oznacza, że nadal wytycza nowe cele, do których będzie zmierzać równie odważnie, jak dotąd.



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1”,
Art Stations, Poznań, 2007 /Archiwum
Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Obserwując kulturalną mapę Polski, w ciągu ostatnich lat, trudno wskazać drugą tak ważną, zaangażowaną, a zarazem wizjonerską instytucję, jaką była Art Stations Foundation. Spostrzeżenie to nie może dziwić, wiedząc, że fundacja powstała z inicjatywy Grażyny Kulczyk – najważniejszej polskiej kolekcjonerki, ambasadorki, mecenaski rodzimej sztuki na świecie i odwrotnie – promotorki międzynarodowych trendów w sztuce w kraju. Z perspektywy czasu fundacja była jedyną w Polsce instytucją o tak szerokim spectrum stawianych przed sobą zadań nieograniczających się jedynie do działań z zakresu prezentacji sztuki współczesnej, która, obok biznesu mogłaby się wydawać główną domeną wielopłaszczyznowych realizacji Grażyny Kulczyk. Fundacja postawiła przed sobą cele o wiele ambitniejsze, a z pewnością, biorąc pod uwagę klimat galeryjny wczesnych lat 2000 – pionierskie. Głównym założeniem Art Stations Foundation było kreowanie interakcji pomiędzy masową publicznością a takimi dziedzinami kultury jak sztuka nowoczesna, teatr, taniec, film eksperymentalny czy koncerty muzyczne. Przez 17 lat swojego funkcjonowania fundacja była jedną z najważniejszych instytucji wystawienniczych oraz edukacyjnych w Polsce i Europie. Tym bardziej mamy przyjemność przybliżyć historię fundacji, a przede wszystkim zaprezentować wkład, jaki Grażyna Kulczyk wniosła w rozwój polskiej sztuki u progu XXI wieku.

ART STATIONS FOUNDATION

BY GRAŻYNA KULCZYK



Michael Najjar na ekspozycji wystawy „Tożsamość”, Art Stations, Poznań, 2011 /
fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

GŁÓWNE ZAŁOŻENIA DZIAŁALNOŚCI ART STATIONS FOUNDATION

Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk została założona w 2004 w Poznaniu pod nazwą Kulczyk Foundation. Od samego początku fundacja odznaczała się odważnym, holistycznym programem łączącym wiele inicjatyw z pogranicza kultury, sztuki oraz biznesu. Nie sposób zliczyć podejmowanych przez nią przedsięwzięć, które przez niespełna 20 lat działalności przyczyniły się do kreowania sceny artystycznej w Polsce, jednakże szczególnie warte podkreślenia są dwa główne programy instytucji: wystawienniczy oraz performatywny. Pierwszy z nich okazał się kluczowy dla Art Stations Foundation, z biegiem czasu bowiem realizowane projekty wystawiennicze przyniosły jej obecną do dziś rozpoznawalność. Przez lata fundacja inspirowała, koordynowała i finansowała działania propagujące sztukę współczesną, a także, co niezwykle istotne, systemowo wspierała rozwój oraz promocję młodych artystów, których twórczość niejednokrotnie była eksponowana obok uznanych awangardowych dzieł. Zgodnie z założeniami fundacji, prezentowane z jej ramienia wystawy były oparte na pracach pochodzących w znacznej mierze z prywatnej kolekcji Grażyny Kulczyk i pokazywane w przestrzeni Galerii Art Stations, której siedziba znajdowała się w Starym Browarze w Poznaniu. Budowany przez ponad 30 lat zbiór dzieł sztuki umożliwiał mnogość kreowania innowacyjnych zestawień prac z kolekcji, które poprzez umiejętną kuratorską kontekstualizację podkreślały najnowsze poszukiwania natury estetycznej, naukowej czy kulturoznawczej. Drugim filarem działalności fundacji był program performatywny „Stary Browar Nowy Taniec”, który stanowił wielopłaszczyznową koncepcję promocji oraz prezentacji tańca współczesnego. Zakładał on organizację spektakli, pobytów rezydencyjnych, warsztatów i licznych projektów badawczych mających na celu popularyzację sztuki choreograficznej i, co znamienne dla filozofii fundacji, wspieranie profesjonalnego rozwoju młodych artystów.

CENTRUM HANDLU, SZTUKI I BIZNESU „STARY BROWAR” ORAZ ART STATIONS GALLERY

Powstanie Starego Browaru w 2003 było ukoronowaniem idei mariażu sztuki z biznesem – nadrzędnej, dualistycznej zasady, którą do dzisiaj konsekwentnie kieruje się Grażyna Kulczyk w swoich działaniach biznesowych. Jest ona związana z realizacją idei „50/50”, zgodnie z którą 50% przedsięwzięcia stanowi biznes, zaś druga część poświęcona jest promocji i popularyzacji sztuki. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż wspomniana koncepcja jest podstawową osią wszystkich inwestycji Grażyny Kulczyk, które metodycznie dzielone są w 50% na sztukę i 50% przez inny pierwiastek w zależności od specyfiki danego przedsięwzięcia.



Ekspozycja wystawy „Každy jest dla kogoś nikim”,
Fundación Banco Santander, Madryt, 2014 /Archiwum
Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Stary Browar, a właściwie Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu „Stary Browar” powstał w 2003 w centrum Poznania w miejscu dawnego Browaru Huggerów, wybudowanego w latach 70. XIX wieku i od samego początku miał stanowić przestrzeń przeznaczoną dla szeroko pojętych działań artystycznych. Podobnie jak dawny Browar był świadectwem przemysłowej rewolucji, tak Nowy Browar oddawał ducha rewolucji kapitalistycznej u progu XX wieku. Sam budynek został uznany za jeden z najciekawszych przejawów współczesnej polskiej architektury, który został doceniony również w skali europejskiej. Za realizację wielokrotnie nagradzanego projektu kompleksu urbanistycznego odpowiedzialni byli architekci: Przemysław Borkowicz i Piotr Barełkowski z poznańskiego Studia ADS.

Niemal paralelnie, wraz z otwarciem Starego Browaru w 2004, powstała prywatna Galeria Art Stations, za której program w pełni odpowiedzialna była fundacja. Wystawiane na ścianach galerii prace w niemal pełnej mierze pochodziły z prywatnej kolekcji jej fundatorki – Grażyny Kulczyk. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że była to pierwsza w Polsce poważna, niezależna od jakichkolwiek zewnętrznych wpływów kolekcja, która stanowiła nową oraz całkowicie wolną platformę dla rozwoju i ekspozycji sztuki. Ponadto, obok głównych instytucji publicznych, czy nielicznych wówczas niezależnych galerii komercyjnych, po raz pierwszy pojawiła się przestrzeń ekspozycyjna prowadzona przez kolekcjonerkę. Galeria znajdowała się w wolnostojącym budynku na dziedzińcu Browaru. Modernistyczne, powierchnie wystawowe tworzyły wręcz idealne warunki do prezentacji twórczości współczesnych artystów. W salach ekspozycyjnych Browaru przez lata odbywały się ogólnopolskie targi sztuki, biennale fotografii, spektakle tańca współczesnego, a także liczne konferencje akademickie, wykłady oraz panele dyskusyjne dotyczące sztuki i kondycji kultury wizualnej w Polsce.



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1”,
Art Stations, Poznań, 2007 /Archiwum Art
Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Przez ponad dekadę działalności zespół Galerii Art Stations zrealizował kilkadziesiąt wystaw dokumentujących dzieła z zakresu sztuki powojennej i aktualnej. Każda z nich wyróżniała się ambitną strategią kuratorską oraz niechybnym doбором wystawiających artystek i artystów pochodzących zarówno z Polski (z ewidentnie widoczną silną reprezentacją twórców z kręgu poznańskiego), jak i zapraszanych przez galerię z całego świata. Do najbardziej zapamiętanych należały: indywidualna wystawa naczelnej reprezentantki nurtu sztuki krytycznej Doroty Nieznalskiej (2006), solowy pokaz prac Jana Berdyszaka (2006/2007), ekspozycja obrazów czołowego polskiego przedstawiciela sztuki konceptualnej Romana Opałki (2010), wspólna wystawa, a właściwie międzypokoleniowy dialog Tadeusza Kantora i Piotra Ukłańskiego (2010/2011) czy zbiorowa ekspozycja „Rzeczy wspólne” (2013). Podsumowując, wystawiane przez lata w Galerii Art Stations dzieła sztuki w pełni odzwierciedlały artystyczną ideę jej założycielki, która opierała się na kolekcji o silnym pierwiastku osobistym. Program wystawienny czy Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk realizowany z konsekwencją od 2004 zwieńczyła wystawa „Nieczytelność. Konteksty pisma” zorganizowana wiosną 2016. Do wyeksponowanych przez fundację projektów wystawienniczych byli zapraszani znamienici kuratorzy z polskich i zagranicznych instytucji, wnoszący nowe spojrzenie na zbiór prac fundatorki. Ponadto każdej z wystaw towarzyszył bogaty program edukacyjny angażujący osoby z różnych grup wiekowych, na który składały się oprowadzania, wykłady czy pokazy filmowe.



Ekspozycja wystawy „Do każdego gestu inny aktor”, Art Stations, Poznań, 2014 /fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

MISJA SPOŁECZNA

Pasja do sztuki zrodziła się u Grażyny Kulczyk w trakcie studiów prawniczych na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pierwsze dzieła nabyła jeszcze w latach 70., a były nimi realizacje graficzne z kręgu „Polskiej Szkoły Plakatu”. W kolejnej dekadzie skupiła się na kolekcjonowaniu prac polskich artystów uznawanych za klasyków polskiego malarstwa: Jacka Malczewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego czy Władysława Strzemińskiego. Z biegiem czasu w zbiorze pojawiały się dzieła twórców nowego, debiu-



tującego wówczas pokolenia, których kolekcjonerka darzyła szczególnym zainteresowaniem. Sztuka aktualna, odzwierciedlająca i żywo komentująca otaczającą rzeczywistość jest bowiem jednym z ulubionych tematów Grażyny Kulczyk, o czym świadczy jej zainteresowanie pracami Piotra Ukłańskiego, Mirosława Bałki, Katarzyny Kozyry czy Jadwigi Sawickiej. Na oddzielny wątek zasługuje fakt, iż znaczną część kolekcji stanowią prace polskich i zagranicznych artystek, m.in. Aliny Szapocznikow, Zofii Kulik, Rosemarie Trockel, Joan Mitchell. Sztuka kobiet oraz sztuka feministyczna jest szczególnie bliska Grażynie Kulczyk, która od wielu lat jest jej ochoczą propagatorką. Jej kolekcja daleko wyrasta poza lokalny charakter i wpisuje się w europejskie czy też światowe standardy. Co więcej, wzbogacają ją prace zagranicznych artystek i artystów – Damiana Hirsta, Andy Warhola, Donalda Judda, Antoniego Tapiesa czy Anselma Kiefera. W swoim spojrzeniu na sztukę kolekcjonerka połączyła to, co lokalne z międzynarodowym, a ową dwoistość w pełni odzwierciedlają dzieła będące najważniejszym prywatnym polskim zbiorem oraz jedną

z istotniejszych kolekcji w tej części Europy. Spectrum zainteresowań artystycznych Grażyny Kulczyk zawsze było wyjątkowo szerokie i obejmowało niemałą liczbę współczesnych nurtów i kierunków sztuki, co bez wątpienia jest widoczne w pracach wchodzących w skład jej kolekcji, które mogą być układane w przeróżne konstelacje i wciąż odkrywane na nowo.

Zbierana konsekwentnie przez ponad 30 lat bogata kolekcja Grażyny Kulczyk od samego początku była budowana z myślą o prezentowaniu jej szerokiej gamie publiczności. Kolekcjonowanie nigdy nie było dla niej, co wielokrotnie podkreśla w swoich wypowiedziach, prywatną przyjemnością, lecz przede wszystkim było tworzone z myślą, by stać się dobrem publicznym. W konsekwencji 20 lat temu Grażyna Kulczyk zdecydowała się publicznie udostępnić swoje zbiory w specjalnie zaadaptowanym do tego budynku Starego Browaru, zaś dziś powołuje do życia prywatne muzeum w szwajcarskim Susch, będące kolejnym etapem jej społecznej misji.

GRAŻYNA KULCZYK

Kolekcjonerka sztuki i przedsiębiorczyni. Przez lata najbogatsza kobieta w Polsce wg Forbes, od ponad dekady związana ze Szwajcarią, gdzie w 2018 otworzyła Muzeum Susch (między St. Moritz i Davos). Jej kolekcja zaliczana jest do 200 najważniejszych kolekcji na świecie wg prestiżowego czasopisma Artnews. Od 2015 jest członkinią Modern Women Fund w nowojorskiej MoMie i pierwszą osobą w tym gronie pochodzącą z Europy.

Kolekcjonowanie dzieł sztuki rozpoczęła jeszcze na studiach prawniczych, a od lat 90., w myśl życiowego motta 50:50 (biznes:sztuka), Grażyna Kulczyk powoływała do życia i realizowała projekty łączące biznes i promocję sztuki współczesnej na niespotykaną w Polsce skalę. Jej flagowym projektem był Stary Browar w Poznaniu, gdzie od 2003 na powierzchni 130 tys. m², na bazie odrestaurowanego przez nią XIX-wiecznego browaru, stworzyła przestrzeń komercyjną i wystawienniczą, realizując ponad tysiąc projektów artystycznych, edukacyjnych i filantropijnych m.in. w obszarze sztuki współczesnej i tańca performatywnego (Art Stations Foundation) oraz mody i nowych technologii (Art & Fashion Festival, Art & Fashion Forum). W 2015 sprzedała wielokrotnie opisywany i nagradzany na całym świecie Stary Browar za 290 mln euro i skupiła się na inwestycjach w przedsięwzięcia technologiczne i nieruchomościowe, a przede wszystkim na rozwijaniu działalności promotorki i kolekcjonerki sztuki. W październiku 2022 przy okazji aukcji ok. 200 dzieł z jej kolekcji w warszawskim domu aukcyjnym DESA Unicum, utwierdza międzynarodowy rynek sztuki, że dziś jej misja jako kolekcjonerki skupia się na badaniach i prezentacji twórczości kobiet. „Mam poczucie, że w sztuce, jak i w wielu innych obszarach, kobiety miały i mają dużo trudniejszy start i ścieżkę kariery. Ich niedoszacowanie wypacza obraz historii. Podobnie jest w każdej innej dziedzinie: polityce, biznesie, nauce. Uważam, że to trzeba zmieniać. A że sztuka to ten kawałek rzeczywistości, na który mogę mieć wpływ – będę to robić. Chcę oddawać kobietom głos, na jaki zasługują”. – mówi Grażyna Kulczyk, a jej słowa od kilku lat potwierdza działalność Muzeum Susch, gdzie prezentuje wystawy niezwykłych artystek awangardy z całego świata.

Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE



Z GRAŻYNA KULCZYK ROZMAWIA ANNA WACŁAWIK-ORPIK

ZAMIAST SIEDZIEĆ Z DZIENNIKARKĄ W DESIE, MOGŁABY PANI TERAZ OGŁASZAĆ: „WYROK W IMIENIU RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ...”

GRAŻYNA KULCZYK: Jeżeli mam do wyboru te dwie ścieżki, bez wahania wybieram pierwszą. Jestem szczęśliwa, że tak potoczyło się moje życie i nigdy nie żałowałam tego, że zrobiłam tak radykalny zwrot. Zresztą jeden z wielu w moim życiu. Jestem niemal specjalistką od zamykania jednych drzwi i otwierania drugich.

Nie chcę powiedzieć, że nudzą mnie rzeczy, które już zrobiłam, ale mnie gna do nowych tematów. Kiedy coś się wyklaruje i osadzi, pytam: dlaczego nie miałabym pokonać następnego etapu? To jest ekscytujące! Jeśli kiedyś stwierdzę, że już niczego mi się nie chce, to będzie to bardzo zły znak. Często też powtarzam, że jak przestanę szybko i długo prowadzić samochód – ostatnio jechałam do Polski trzynaście godzin non stop – nie będę już tą samą Grażyną Kulczyk.

LUBI PANI DOKRĘCAĆ SOBIE ŚRUBĘ?

GK: Jasne!

SŁYSZAŁAM SPORO O PANI SAMODYSCYPLINIE I DETERMINACJI. TO EFEKT WYCHOWANIA?

To prawda, że wiele wynosi się z domu, z dzieciństwa. W tę dyscyplinę wyposażyli mnie mama i tata. To zresztą były różnego rodzaju dyscypliny, obie przesyczone miłością. Jedna miłością rozpoznawalną natychmiast i czułą, druga – skrzętnie skrywaną, bo mężczyźni wstydzą się uczuć. Ojciec był dotknięty wojenną traumą. Dopiero dzisiaj zdaję sobie sprawę z tego, jak trudne było życie wojennego pokolenia i jak my wszyscy, całe nasze pokolenie, nie potrafiliśmy zrozumieć tych ludzi. Dzisiaj jest mi z tego powodu przykro, wołałabym tę świadomość mieć wcześniej, żeby się tym zrozumieniem z tatą podzielić. Ale życie szło do przodu, a młodość ma to do siebie, że nie chce się cofać do trudnego czasu. Gdybym była chłopakiem...

A MIAŁA PANI NIM BYĆ...?

GK: Tak, miałam być chłopakiem. Wtedy może z większą uwagą podchodziłbym do wojennych przeżyć i tematów, które tata miał w swojej historii. Tym niemniej wypracował we mnie dyscyplinę absolutną. Zresztą mama też, tylko forma przekazu była inna.

PANI OJCIEC STANISŁAW ŁAGODA SŁUŻYŁ W RAF-IE, W POLSKIM 305 DYWIZJONIE BOMBOWYM. DOSTAŁ CZTERY MEDALE LOTNICZE. PRAWDOPODOBNIEM UŚCISNAŁ DŁOŃ

KRÓLA JERZEGO VI I KRÓLOWEJ ELŻBIETY, KTÓRZY ODWIEDZILI JEDNOSTKĘ.

GK: Tak! I ojciec o tym wspominał. Opowiadał też, że były z parą królewską ich córki – Elżbieta i Małgorzata. Elżbieta mimo młodego wieku była niesłychanie stonowana, a Małgorzata biegła pomiędzy nimi i próbowała wchodzić na płoty. Zachowywała się jak normalne dziecko, które nie czuje powagi sytuacji. To było bardzo ujmujące.

JAK PANI DZISIAJ MYŚLI O TYM TWARDYM WYCHOWANIU? NA CZYM ZALEŻAŁO PANI OJCU?

GK: Sądzę, że zewnętrzna twardość, którą się charakteryzował, pozwoliła mu przetrwać. Miał prawo przypuszczać, że historia Polski może się potoczyć bardzo różnie. Chciał mi dać tę odporność na tak zwany wszelki wypadek. Gdybym znalazła się – przecież nie w takiej samej jak on! – ale trudnej sytuacji – żebyśmy mogła przetrwać. Z kolei moja mama Maria była doktorem Judymem w spódnicy. Lekarką, i wojnę również przeszła w sposób nietuzinkowy, nocami przyjmując pacjentów w gabinecie zaaranżowanym w piwnicy. Wychodziła na wezwanie, również w czasie godziny policyjnej i udzielała pomocy. Była kochana przez ludzi, bo wszystko robiła z dobroci serca. Potem, już w tzw. wolnej Polsce, zależało jej na dobru pacjentów, a mniej na pieniądzu. Na sąsiedniej ulicy, przy naszym domu, było pogotowie ratunkowe. Funkcjonowało jak wszystko wtedy – słabo. Proszę sobie wyobrazić, że z tego pogotowia odsyłali pacjentów do mojej mamy: „Proszę iść do doktor Łagodowej, ulicę dalej”. My, z moją młodszą siostrą pamiętamy takie sytuacje, gdy w nocy rozlegało się pukanie, a mama zakładała kitel i udzielała pomocy. Była stomatologiem, gabinet znajdował się w domu. Ta surowość taty zderzała się w moim dzieciństwie z nieprawdopodobną wrażliwością mamy... nawet teraz, gdy o tym mówię, łamie mi się głos.

POWOJENNA POLSKA TATY NIE KOCHAŁA?

GK: Nie, nie kochała. Wiadomo jak traktowano w stalinowskiej Polsce żołnierzy wracających z Zachodu. Tata wrócił w 1947 albo 1948 roku. Byłam małym dzieckiem, ale w mojej pamięci zostało, że za ojcem chodziły służby. Mieszkanie mieliśmy tak usytuowane, że z dwóch niewielkich balkonów był widok na ulice sąsiadujące z domem. Moja babcia i mama je obserwowały. Pamiętam dwa hasła: „idziemy na balkon i obserwujemy” i „uciekaj do piwnicy”. I rzeczywiście – ojciec zniknął. Te piwnice w starych domach były połączone, czasami tata ukrywał się tam kilka godzin, potem wracał. Takie były czasy. Obrazy panów w czarnych, skórzanych płaszczach, którzy wyłaniali się zza rogów ulic pod naszym domem zostały mi w pamięci.

CZY RODZICE BYLI Z PANI DUMNI?

GK: Mama była zawsze dumna. Tata tego nie okazywał, ale sądzę, że na koniec tak.

A KIERUNEK STUDIÓW – PRAWO – TO BYŁ ICH CZY PANI WYBÓR?

GK: Wyłącznie mój, absolutnie świadomy wybór. Mama bardzo chciała, żebym kontynuowała zawód lekarza. Pomagałyśmy jej z siostrą w gabinecie, wszystko było wtedy bardzo archaiczne. Maszyna do borowania była napędzana pedałem, a narzędzia wieczorem trzeba było gotować, żeby je odkazić i przygotować na następny dzień. Wszystko musiałyśmy robić własnymi rękami. Marzeniem mamy było, żebym przejęła gabinet. Odpowiadałam, że mogę robić różne rzeczy, ale trudno mi patrzeć na czyjeś cierpienie. Oczywiście wiem, że ona pomagała pacjentom, ale to były czasy, gdy nie wykonywano zastrzyków znieczulających, więc słyszałam krzyki z gabinetu. Sama mogę się poddać każdemu zabiegowi, nie mam z tym problemu, ale cudze znoszę z trudem. Na szczęście moja siostra została stomatologiem, przejęła gabinet i kontynuuje rodzinną tradycję.

WIĘC DLACZEGO PRAWO?

GK: Prawo było dyscypliną uczącą logicznego myślenia. Za myśleniem idzie działanie. W szkole średniej uczyłam się łaciny, a z łaciną zdawało się na medycynę lub właśnie prawo. Poza tym moim konikiem była historia. Ten wybór był naturalną kontynuacją dzieciństwa i młodości, jedno z drugim mi się bardzo zgadzało. A gdy byłam już na studiach, bardzo mi się podobały wykłady z logiki z profesorem Zygmuntem Ziemińskim, uwielbiałam też prawo rzymskie. Poważnie myślałam, żeby zostać w zawodzie po aplikacji sędziowskiej. Moje historie z czasu, gdy ją robiłam, to osobny rozdział... nie mamy teraz na to czasu,

ale powiem tylko, że nikt młody dziś nie uwierzy, że można było przez to przejść, i to z uśmiechem. To było pasmo ogromnego wysiłku. Nie dostałam się na aplikację w Poznaniu, więc jeździłam do Zielonej Góry, bo tam było jedno wolne miejsce. To tylko 140 kilometrów, dzisiaj o rzut kamieniem. Wtedy, żeby zdążyć na poniedziałkowe zajęcia na ósmą, wsiadałam w Poznaniu w pociąg, o wpół do trzeciej w nocy. Pociąg dojeżdżał do Zbąszynka, gdzie czekałam półtorej godziny na następny, na peronie, w każdych warunkach atmosferycznych. Dojeżdżałam o siódmej i szłam do baru mlecznego na kakao w wyszczerbionym kubku. Piłam je, zagryzając bułką wrocławską z żółtym serem i już mi było lepiej (śmiech). Potem wykłady w Sądzie Wojewódzkim, a stamtąd biegłam na autobus do Krosna Odrzańskiego, bo tam miałam praktyki. Jechałam wbita w tłum ludzi wracających z pracy, albo zwisając na stopniach autobusu, bez wyobraźni. Krosno było miastem garnizonowym, gdzie stacjonowały wojska polskie i radzieckie. To bardzo rzutowało na charakter miasta, do dziś się dziwię, że nic mi się nie stało. Spałam w budynku sądu, w poniemieckiej willi, w pokoiku narad sędziów, wypełnionym do sufitu aktami. Pamiętam zapach akt, kurz, ogromne okna i drzwi na salę rozpraw. Musiałam przez nią przechodzić, idąc do łazienki. Tam wchodziłam jak do lodówki, bo brakowało szyby w połowie okna i nie było ciepłej wody. Wstawałam więc o szóstej, żeby zdążyć przed rozprawami. W piątki wracałam do Poznania. To trwało półtora roku. Hartowałam się więc również w dorosłym życiu. Ale jednocześnie, w tych trudnych czasach, świetnie się bawiliśmy, byliśmy żądni życia do końca, wszystko braliśmy garściami, z pasją.

IM DŁUŻEJ SŁUCHAM, TYM BARDZIEJ DOCHODZĘ DO WNIOSKU, ŻE PANI MIŁOŚĆ DO SZTUKI Z JEJ IMMANENTNYMI CECHAMI – WOLNOŚCIĄ, PRZEKROCZANIEM GRANIC I ODBIORU NIESKRĘPOWANEGO DYSCYPLINĄ – TO RODZAJ ODSKOCZNI OD RYGORÓW. MYŁĘ SIĘ?

GK: Myślę, że trafiła pani w dziesiątkę. Wtedy był to może nieświadomiony pęd do tego, co inne, co wyzwała.

GK: Tak.

PASJA DO SZTUKI SIĘGA CZASÓW STUDIÓW?

GK: Tak, ale muszę przyznać, że zaczęło się od relacji damsko-męskiej. Spotkałam młodego historyka sztuki, który mnie zafascynował i wciągnął do tego świata. Jemu to zawdzięczam, bo sztuka była jego naturalnym środowiskiem, a tylko ludzie z tego świata mogli mnie do niego wprowadzić. Jako outsiderka mogłabym co najwyżej uczestniczyć w wernisażach, chodzić na wystawy i słuchać anegdot.

Ta pasja się rozwijała i później, już w latach dziewięćdziesiątych, gdy wybudowałam salony samochodowe w Warszawie i w Poznaniu, w którym zaczęłam organizować wystawy. Pokazywałam prace młodych artystów, na początku tylko z Poznania. Jak po samochód przychodzili panowie z reklamówkami wypełnionymi banknotami, mówiłam: „proszę przy okazji zrobić prezent żonie, kupić dla niej obraz”. Różnych sposobów się imałam, rzadko mi odmawiano. Zbitka pieniędzy z moją miłością do sztuki przejawianą w ten sposób była złośliwie komentowana. Niektórzy artyści mówili, że nigdy nie wystawią prac w „takim” miejscu. Mówiono o nim „galeria w garażu”, co mi się nawet podobało, ale trzeba było dużo samozaparcia, żeby przy tego rodzaju komentarzach nie zrezygnować po pierwszym czy drugim wernisażu. To były ciekawe czasy. Salon samochodowy stał się miejscem, gdzie zaczęli się spotykać przeróżni ludzie – intelektualści, artyści, muzycy i tzw. nowobogacy, których to nobilitowało. Po czterech, pięciu latach miałam kolejkę chętnych artystów. Nie tylko z Poznania, z całego kraju. Poza młodymi debiutantami pokazywałam już wtedy prace uznanych artystów. Do dziś pamiętam Franciszka Starowieyskiego, który w salonie skaleczył się w palec szybką z oprawianego rysunku i krzyczał: „Grażyna! Jak przestanę być malarzem, to przez ciebie!”

JAKĄ PRACĘ KUPIŁA PANI JAKO PIERWSZĄ?

GK: Najpierw były plakaty kupione za studenckie pieniądze zarobione na myciu okien, a te pierwsze poważ-

niejsze zakupy zrobiłam podczas wystaw organizowanych w salonie samochodowym. To na przykład prace Eugeniusza Markowskiego, któremu zrobiłam wystawę w mojej galerii w 1996 roku.

Jedną z pierwszych w mojej kolekcji – która zresztą jakiś czas wisiała nad moim łóżkiem – była też cudowna praca Romana Cieślewicza, jednego z mężów Aliny Szapocznikow, fantastycznego grafika, którego serigrafie wystawiałam w salonie. Trzecie nazwisko to profesor Lech Ratajczyk, przedstawiciel nowej figuracji, którego wystawa cieszyła się dużym powodzeniem. Z tego wczesnego etapu kolekcjonowania jest też artysta, którego znałam osobiście, wspierałam i który robił świetne instalacje – Mariusz Kruk. I jeszcze Dwurnik, którego poznałam wiele lat temu i u którego dwa-trzy razy byłam w pracowni. To są moje początki i ja tych pierwszych prac nie sprzedaję, te pamiątki zostaną ze mną na zawsze. Dzieła kupowane później wymagały już większych sum. To takie nazwiska jak Kantor czy Nowosielski. A z tego wczesnego okresu mam też pracę Lucjana Mianowskiego, również wybitnego grafika, który jako jeden z nielicznych w tamtych czasach był obsługiwany przez paryskie galerie. Wspominam o nim, bo na zakończenie funkcjonowania galerii w salonie samochodowym zrobiłam mu wystawę w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1998 roku...

JAK?

GK: Tak samo jak robię to teraz, w Suschu. Zaprosiłam do współpracy zespół ludzi i sfinansowałam tę wystawę. To było pożegnanie i zwieńczenie kilkuletniej działalności wystawienniczej w salonie samochodowym.

A PÓŹNIEJ, GDY KOLEKCJONOWANIE STAŁO SIĘ BARDZIEJ ŚWIADOME, BUDOWAŁA PANI TEN ZBIÓR WEDŁUG JAKIEJŚ KONCEPCJI?

GK: Najpierw zakupy były oczywiście intuicyjne. W 2007 roku postanowiłam przyjrzeć się tym wszystkim pracom, które zgromadziłam, pokazując je na wystawie kuratorowanej przez Pawła Leszkowicza. Wtedy wyłoniły się z tego zbioru dwa wyraźne nurty: sztuka konceptualna i minimalistyczna oraz sztuka kobiet.

KTÓRY Z ZAGRANICZNYCH ARTYSTÓW BYŁ PIERWSZY W PANI KOLEKCJI? PAMIĘTA PANI?

GK: Tak, oczywiście. To była praca hiszpańskiego artysty Antoniego Tapiés. Kupiłam ją na aukcji w Sothebys.

WYOBRAŻAM SOBIE, ŻE TO MUSIAŁO BYĆ PRZEŻYCIE.

GK: Dla mnie to był pierwszy zakup w światowym domu aukcyjnym i faktycznie było to wielkie przeżycie. Przy okazji – zabawny zbieg okoliczności, bo licytowałam telefonicznie, a dziewczyna po drugiej stronie słuchawki, która składała oferty w moim imieniu, również robiła to pierwszy raz w życiu. Dopiero zaczęła tam pracować. Przez telefon ciągle słyszałam, jak cena jest podbijana... Ona dziś ma tam poważną pozycję i kiedy się spotykamy w Londynie, często wspominamy ten nasz wspólny pierwszy raz.

MA PANI JESZCZE TĘ PRACĘ?

GK: Tak, mam.

TAKA LICYTACJA TO REALIZACJA DZIECIĘCEGO PRAGNIENIA? ŻE BARDZO PRAGNIE SIĘ TO „COŚ” MIEĆ?

GK: Tak jak kiedyś zabawkę?

TROCHĘ TAK, ALE TEŻ COŚ WIĘCEJ. ZASTANAWIAM SIĘ – CZY TAKA RYWALIZACJA NIE PRZYPOMINA TROCHĘ HAZARDU...?

GK: Ja nie gram w kasynie, nie umiem porównać tych emocji, mogę sobie tylko wyobrazić, że to jest rzeczywiście coś podobnego. Rzadko bywam na aukcjach osobiście, najczęściej łączę się przez telefon. Będąc na

żywo, trzeba pilnować, żeby nie podnieść lizaka zbyt wysoko w nieodpowiednim momencie. Raz mi się zdarzyło, że walczyłam o pracę Donalda Judda, bardzo chciałam ją kupić, ale jednocześnie cena szybowała tak wysoko, że odpuściłam, zrezygnowałam. Mój lizak już szedł w dół, ale obsługa aukcji, ludzie, którzy patrzą na zebranych, są sprytni, wypatrzyli go i ktoś krzyknął: „pani kupiła!”. Bardzo to przeżyłam, bo kwota była zawrotna i byłam przekonana, że zapłaciłam stanowczo za dużo za tę pracę. Czy teraz mogę powiedzieć, że żałuję? Nie. Sztuka drożeje, a zwłaszcza dobra, więc poza tym, że praca jest piękna, rzeczywiście opłacało się ją kupić.

CHODZIŁO MI O TO, CZY MAJĄC ŚWIADOMOŚĆ WYSOKICH MOŻLIWOŚCI FINANSOWYCH, MOŻNA SIĘ POWSTRZYMAĆ PRZED POKUSĄ RYWALIZACJI DO KOŃCA? JEŚLI PODCZAS AUKCJI UJAWNIA SIĘ ZDETERMINOWANY KONKURENT, KTÓRY RÓWNIE MOCNO CHCE ZDOBYĆ JAKIEŚ DZIEŁO, CZY POJAWIA SIĘ MYŚL: ODCZEP SIĘ WRESZCIE, TO JEST MOJE?

GK: Ale tak właśnie jest (śmiech). Trudno czasami nad tym zapanować... może dlatego niezbyt często biorę udział w aukcjach, bo obawiam się, że moja wola walki właśnie tak by się objawiała. Mogłabym przesadzić w wydatkach, a jednak mam określone budżety. Oczywiście zdarza się, że ulegam. Kiedyś bardzo, bardzo chciałam kupić cudowną pracę Louise Bourgeois. Zestawiłam ją w głowie z pracą z mojej kolekcji „Matka z zabitym dzieckiem” Wróblewskiego. Ci różni artyści, z różnych miejsc i tradycji, z różnego czasu, wykonali podobne, wzruszające i rozmawiające ze sobą prace. W trakcie tej aukcji musiałam wsiąść do samolotu – więc zostawiłam w domu aukcyjnym przyjaciółkę, wyznaczyłam finansowy limit i powiedziałam: walcz. Już jadąc na lotnisko, wiedziałam, że to nie będzie łatwe, bo na sali był licytujący, który również mocno chciał mieć tę pracę. Przyjaciółka dzwoniła cały czas, a ja podnosiłam limit – jeszcze trochę i jeszcze jedna granica... Nie mogłam doczekać końca aukcji, bo wsiadałam do samolotu. Z bijącym sercem lądowałam, cały lot się zastanawiałam, czy się udało. Przyjaciółka, znając mnie, powiedziała: „wiesz co, poszłam trochę wyżej, ponad limit, ale nie tak dużo i mam nadzieję, że się nie gniewasz”. Odpowiedziałam, że jestem wdzięczna, że jednak przekroczyła ten limit, bo praca jest genialna i musiałam ją mieć. Wtedy faktycznie się uparłam.

OGLĄDA PANI PRACĘ PRZED AUKcją?

GK: Tak, lubię zobaczyć prace, choć zdarzało mi się też kupić dzieło na podstawie zdjęcia, takiego zrobionego telefonem...

SŁUCHAM?

GK: Wiem, że to raczej niespotykana praktyka.

NIGDY SIĘ PANI NIE ROZCZAROWAŁA?

GK: Nie, jakoś nie.

KUPIJE PANI SZTUKĘ ZE ŚWIADOMOŚCIĄ, ŻE JEST TO INWESTYCJA, CZY JEDNAK MIŁOŚĆ ZWYCIĘŻA?

GK: Zawsze zwycięża miłość, aczkolwiek po jakimś czasie, gdy jestem na targach sztuki i widzę prace artystek i artystów, których mam w kolekcji, podobne, z podobnego okresu, to nie omieszkam zapytać: „a ile kosztuje?”. Lubię się utwierdzać w przekonaniu, że jednak dobrze zrobiłam, że poza miłością, teraz jest to więcej warte. Ale przede wszystkim możliwość obcowania ze sztuką jest taką radością dodaną do życia. Przynajmniej dla mnie, może kogoś innego cieszy coś innego.

CIEKAWE, CZY NAZWISKO KOLEKCJONERA PRZYPADKIEM NIE PODNOSI CEN DZIEŁ SZTUKI?

GK: Jako klientka domu aukcyjnego nie wiem, kto jest po drugiej stronie, nie wiem, kto wykonuje kolejny telefon z chęcią zakupu. A czy galerie przypadkiem nie podbijają cen, wiedząc, że to ja kupuję...? Być może. Mówią, że wiedząc, że to do takiej kolekcji, że jestem stałą klientką i tak dalej – dają mi tzw. muzealny upust (śmiech). Oczywiście sprawdzam ceny w Artnetcie, ale kiedy już kupię jakąś pracę, staram się nie zastanawiać nad tym, czy ktoś przypadkiem nie przesadził z ceną. Myślę raczej, że mam kolejne piękne dzieło sztuki.

A TA KILKUDNIOWA AUKcja TERAZ, W DESIE, TO RODZAJ PERFORMANSU, TAK?

GK: Dlaczego?

BO ZOBACZYWSZY LISTĘ NAZWISK ARTYSTÓW I DZIEŁ Z PANI KOLEKCJI, KTÓRE IDĄ POD MŁOTEK, POMYŚLAŁAM: KTO PRZY ZDROWYCH ZMYŚLACH SPRZEDAJE FANGORA, KANTORA, FIJAŁKOWSKIEGO, STAŻEWSKIEGO...? ZWŁASZCZA JEŚLI NIE MUSI?

GK: Jeżeli sztuka nie może komunikować się z odbiorcą, to po co ta sztuka? Dlaczego ma zalegać w maga-

zynach? Tak było przez wiele lat, podczas których próbowałam zbudować w Polsce wielką przestrzeń dla udostępnienia mojej kolekcji. Nie po to, żeby się pochwalić, ile dobrych prac udało mi się zebrać przez te wszystkie lata, tylko dlatego, że w naszych muzeach takiej sztuki jest mało. Polskie instytucje, zwłaszcza na początku XXI wieku, nie robiły zbyt wielu zakupów, szczególnie sztuki światowej. A u mnie przybywało i się nawarstwiało. Pomyślałam, że chciałabym dać widzom możliwość zobaczenia tego, że byłaby to miła rzecz tutaj, na miejscu. Wystąpiłam z inicjatywą zbudowania muzeum, najpierw w Poznaniu, potem w Warszawie. Gdyby to się udało, nie byłoby tej aukcji, bo projekt muzeum był wtedy podporządkowany mojej kolekcji, tam miała być udostępniona publiczności.

TO ZNANA I NORMALNA PRAKTYKA NA ŚWIECIE, GDY OSOBY ZE ŚWIATA BIZNESU, KTÓRE CAŁE ŻYCIE KOLEKCJONOWAŁY SZTUKĘ, DZIELĄ SIĘ NIĄ ZE SPOŁECZEŃSTWEM, CZĘSTO W UFUNDOWANYCH PRZEZ SIEBIE MUZEACH.

GK: I taki był też mój zamysł. Uważałam, że najgorszą rzeczą jest zamknięcie sztuki w magazynach. Zaproponowałam nie tylko, że kupię działkę i wybuduję muzeum, lecz także, że kolekcja przejdzie na własność miasta po dwudziestu latach. Już nie chcę wchodzić w detale, jak wyglądały moje rozmowy z władzami miast. Nie rozumiem, dlaczego to szło tak opornie. W końcu straciłam cierpliwość, powiedziałam: „basta” i zrezygnowałam z budowy muzeum w Polsce, zdecydowałam się na wybudowanie muzeum w Szwajcarii.

POWIEM COŚ BRUTALNEGO – MOŻE MA PANI ZŁE NAZWISKO? NIE WIDZĘ INNEGO POWODU, BY NIE CHCIEĆ PRZYJAĆ KOLEKCJI KILKuset WYBITNYCH DZIEŁ ARTYSTÓW POLSKICH I ŚWIATOWYCH. TO MIAŁ BYĆ MODEL PARTNERSTWA PUBLICZNO-PRYWATNEGO?

GK: Tak, to miał być pierwszy projekt publiczno-prywatny związany z kulturą. Prawnicy dwóch znanych kancelarii przygotowywali projekty porozumienia, uregulowania tego, ale to w żaden sposób nie przekonało decydentów. Tak jak pani mówi – było to też tchórzostwo związane z nazwiskiem. Ale nie tylko u nas tak bywa. Rozmawiałam o tym z Ursulą Hauser, która jest szalenie zamożną,

wybitną kolekcjonerką, ale przede wszystkim wielkim człowiekiem. To ona zapoczątkowała działalność jednej z najważniejszych światowych galerii Hauser & Wirth. Chciała się podzielić swoją wyjątkową kolekcją z rodzinnym miastem St. Gallen, wybudować muzeum. A oni nie chcieli. To pokazuje, że podobne emocje czy niechęć są też w innych krajach.

NIE ŻAL SPRZEDAWAĆ TYLU WSPANIAŁYCH DZIEŁ?

GK: Kiedy zaczęłam wyjmować je z magazynu, nie mogłam uwierzyć, ile wybitnych prac zebrałam przez te lata. Czy nadal mają leżeć w ciemności? Nie, zdecydowałam, że dam im nowe życie. Może ktoś zainteresuje się tym ze zwykłej ciekawości i coś w nim zaiskrzy? Może to będzie zaczyn kolejnych kolekcji? Ktoś zacznie od jednej, tańszej pracy? Ja też zaczynałam od tańszych. Część z tych dzieł, którymi się nacieszyłam, może iść w świat.

DLACZEGO ZDECYDOWAŁA SIĘ PANI NA AUKCJĘ W WARSZAWIE, A NIE NA PRZYKŁAD W LONDYNIE?

GK: Nawet przez moment nie przyszło mi do głowy, żeby nawiązać współpracę z innym domem aukcyjnym. Gros prac, dziewięćdziesiąt procent, to jest sztuka polska. Nikt lepiej nie zrozumie sztuki polskiej niż my, Polacy. Chcę, żeby to zostało w kraju, a nie rozpięchło się gdzieś po świecie. DESA jest najpoważniejszym domem aukcyjnym, z przestrzeniami, które pozwolą na prezentację mojej kolekcji, z pracowniami, którzy są do tego świetnie przygotowani i z całą logistyką, która przy takiej liczbie prac nie była rzeczą łatwą.

CZY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ TRZEBA SIĘ UCZYĆ?

GK: Na pewno dobrze mieć solidne podstawy, bez nich nie zrozumiemy sztuki. Przez lata nabyłam wiedzę, oczywiście chciałabym więcej wiedzieć, więcej książek przeczytać, ale zwyczajnie brakuje mi czasu. Bywam w galeriach, na targach sztuki, ciekawych wystawach i sympozjach. Staram

się „naoglądać” – wtedy skojarzenia przychodzą bardzo szybko. Ale równocześnie jestem zdania, że narzucona interpretacja może blokować odbiór dzieła sztuki. Lubię samej sobie opowiedzieć jakąś historię, mieć wolność myślenia o dziele sztuki. To chyba Jaremianka powiedziała, że to, na co patrzymy, wyszło od artysty w określonym momencie. Gdyby miał o tym opowiedzieć po jakimś czasie, widziałby to inaczej. Przestrzeń między dziełem a odbiorcą – to jest najważniejsze.

PRZYJAŹNI SIĘ PANI Z ARTYSTAMI?

GK: Poznałam wielu wspaniałych artystów, ale nie działałam tak, jak niektórzy kolekcjonerzy, że zaczynam zakup dzieła od wizyty w pracowni i przyjaźni z twórcą. Takie sytuacje miewam rzadko, ponieważ moje życie biegnie innym tempem. Chętniej poznaję artystów, ciekawa ich jako ludzi. To jest pociągające.

CZY OSOBIE, KTÓRA SIĘ TYLE „NAOGLADAŁA” KATEGORIA ZACHWYTU JEST JESZCZE BLISKA?

GK: Ależ tak! Niedawno byłam w Pradze i wróciłam zachwycona. Może przesadziłabym, gdybym powiedziała, że nie mogę spać po nocach, ale wróciłam zachwycona pracami artystek, które tam zobaczyłam, na przykład fantastycznym zbiorem fotografii Běli Kolářovej. A jeszcze bardziej techniką, w jakiej to robiła. Tworzyła fotografie tak, jak dawniej wykonywano preparaty w laboratoriach – między małutkimi szkiełkami umieszczano materiał, robiono rozmaz i oglądano go pod mikroskopem. Ona taką małeńką płyteczkę kładła pod mikroskop, „zdobiła” ją, potem ją powiększała i fotografowała... jakiś obłęd wpaść na coś takiego. Jej mąż był również wybitnym, znanym artystą. To kolejny przypadek, jakich wiele w historii sztuki, gdy w związku dwojga artystów o nim słychać za życia, a o niej po śmierci. Widziałam też prace innej czeskiej artystki i teraz ścigam jej obraz...

...W CELU ZAKUPU DO KOLEKCJI?

GK: Tak, ja wtedy jestem jak myśliwy, który poluje. Wykonałam już naprawdę dużo telefonów do wielu instytucji. Trudno znaleźć tę artystkę. W latach dwudziestych i trzydziestych robiła takie rysunki, o jakich nikomu się nie śniło w sześćdziesiątych. Nie wiem, dlaczego jeszcze nie została wypromowana na miarę innych wielkich, światowych artystek.

A KTO TO TAKI?

GK: Nie powiem, bo poluję w samotności (śmiech). Dla mnie w kolekcjonerstwie najradośniejszy jest moment zakupu lub chwile tuż przed nim, bo patrząc na dzieło, muszę poczuć ogromną emocję, a potem o zakupie decyduję błyskawicznie.

A CZYJE PRACE MA PANI DZISIAJ W SYPIALNI?

GK: Na stałe mieszkam w Suschu i tam mam prace Marlene Dumas, małe obrazki, rysunki, które pokazują jej dziecko w różnych pozach. Przepiękne.

KUPNO DZIEŁA SZTUKI I OBCOWANIE Z NIM WYDAJE MI SIĘ WYZNANIEM ZROBIONYM ARTYSTCE CZY ARTYSTYCZNĄ EMANACJĘ INNEJ OSOBY.

GK: Dokładnie tak jest. Moje emocje przez te lata lokowałam prawie we wszystkich pracach, które nabywałam do kolekcji. W pewnym momencie zorientowałam się, że większość prac, które robią na mnie wrażenie, a tylko takie kupuję, okazywały się pracami kobiet. Wtedy też postanowiłam, że zacznę się nimi „poważnie” zajmować. Kiedy zdecydowałam się na budowę muzeum w Szwajcarii, już wiedziałam, że muszę się bardziej sprofilować i że to nie może być muzeum mojej kolekcji. Intuicja mi podpowiadała: „myśl o tych kobietach, trzymaj się ich”. To typowy dla mnie „skręćnik”, moment, gdy wchodzę na nową, nieznaną drogę. Dlatego program Muzeum Susch prezentuje perspektywę kobiecą. Jestem zdania, że tylko kobieta w pełni zrozumie, odczyta sztukę robioną przez kobiety. Teraz podróżuję w czasie, cofam się, odkrywając artystki zapomniane lub przemilczane przez historię sztuki.

POKAZUJE PANI W SUSCHU DOROBEK ARTYSTEK, O KTÓRYCH WCZEŚNIEJ SŁYSZAŁO NIEWIELKIE GRONO SPECJALISTÓW.

GK: Nie tylko pokazuję. Mówię, że trzeba je szanować i wydobyć z zapomnienia. I to mi się udaje, nie tylko przez profilowanie wystaw, ale i przez publikacje, które towarzyszą każdej z nich. To teksty na bardzo wysokim poziomie, eseje i opracowania specjalistów. Wystawa się kończy, ale książki, w których zawarty jest dorobek i analiza życia tych artystek, zostają. To są pozycje naukowe, które mogą trafić do uniwersyteckich bibliotek. Poza tym w muzeum osoby, które zajmują się researchem, badają życie i twórczość artystek oraz tworzą sieć kontaktów z podobnymi instytucjami. Mam nadzieję, że sieć, którą udało mi się stworzyć, będzie się rozrastać.

TO PROFILOWANIE TO ODBICIE DOŚWIADCZEŃ Z CZASÓW, GDY PATRIARCHAT BYŁ OBOWIĄZUJĄCĄ NORMĄ SPOŁECZNĄ?

GK: Tak.

MANIFEST?

GK: Oczywiście.

ODWET?

GK: Odwet nie.

PRZYWRÓCENIE RÓWNOWAGI?

GK: Nie, nie mamy czego przywracać, bo równowagi nigdy nie było. Czy pani wie, że w tej zmasakulizowanej Szwajcarii, w kantonie Appenzell kobiety otrzymały prawa wyborcze dopiero w 1991 roku? Że płacą podatek za posiadanie dziecka, że muszą w południe odebrać dziecko ze szkoły czy przedszkola na godzinny obiad do domu? Który pracodawca się na to zgodzi? Więc trzeba zarobić na nianię i tak dalej... Kobiety w Szwajcarii nadal mają pod górkę. W starszym pokoleniu zmiana myślenia nie jest możliwa, ale młodszy mogą to zmienić. W radzie mojej fundacji zasiada kobieta, która w szwajcarskim parlamencie walczy o równe prawa dla kobiet, krzyczy, że tak dłużej być nie może. Ja też krzyczę – w inny sposób. Kiedy kilka lat temu zaczynałam projekt w Suschu, Szwajcarzy nie wierzyli, że to się może udać jakiejś kobiecie z Polski.

Tyle osób z ogromnymi pieniędzmi wcześniej tu przyjeżdżało i nie zbudowało takiej instytucji. Gdy po trzech latach otwierałam muzeum, usłyszałam słowa uznania od tych samych panów, którzy sobie ze mnie żartowali.

JAK PANIĄ NAZYWAJĄ W SUSCHU?

GK: Grażyna. Albo Donna Grażyna, z szacunkiem.

ZNA PANI SWOICH SĄSIADÓW?

GK: Tak, oczywiście, każdy mieszkaniec wioski traktuje drugą osobę bezceremonialnie. Na początku mnie to nawet trochę zdziwiło. Wszyscy tu szybko przechodzą na „ty”, moi stolarze, ślusarze, którzy pracowali przy budowie muzeum, również mówią mi po imieniu. Tutejsza demokracja oddolna sprawia, że to jest bardzo naturalne. Myślę, że zbudowałam tu dobre relacje z mieszkańcami, czuję, że zwłaszcza kobiety mnie wspierają, czuję, że są ze mną, nawet jak nie potrafię ich zrozumieć, bo nie znam retoromańskiego. Przyjechała kobieta z innej części Europy, w której tradycje pracy kobiet są inne i pokazała, że może dużo zmienić.

JAK MUZEUM SUSCH JEST POSTRZEGANE W ŚWIECIE?

GK: Muzeum zbiera bardzo dobre opinie, trafiło i zostało docenione przez tzw. Artworld, odwiedziło je już kilkadziesiąt tysięcy osób. Doceniane jest nasze zaangażowanie, jakość wystaw. Nikt wcześniej w historii polskiej kultury nie zbudował takiej instytucji na świecie. Jestem z tego dumna. Nie to, że budzę się z tą myślą, ale po prostu cieszy mnie to. Pewien mój znajomy Szwajcar, ważna osoba w świecie sztuki, wrzucił mnie niedawno, mówiąc, że bardzo ceni to, co robię i dodał: „zastanawiam się, czy znalazłby się Szwajcar, który przyjechałby do Polski zbudować taką instytucję kultury?”.

Z CZEGO JESZCZE JEST PANI DUMNA?

GK: Jestem dumna, że potrafiłam wychowywać dzieci, nie rozpuszczając ich. Mając pieniądze, łatwo popełnić taki błąd. Jestem dumna z tego wszystkiego, co się udało osiągnąć w biznesie, że wspólnie z mężem tak wiele zrobiliśmy dla Polski i Poznania. A mnie udało się zmienić oblicze mojego miasta, bo Stary Browar całkowicie zmienił centrum. To były niezwykle projekty, które się udały dzięki mojej pracy i ludziom, którzy to ze mną robili. Jestem dumna z tego, że spod mojej ręki wyszło bardzo dużo wartościowych, świetnych ludzi, którzy zrobili kariery, którzy dziś wspaniale sobie radzą. Lubię otaczać się młodymi, w których wierzę. Dodam, że osiemdziesiąt procent moich współpracowników to zwykle były kobiety.

A WSPIERANIE OSÓB PRYWATNYCH LUB FINANSOWA POMOC DLA POLSKICH ARTYSTEK I ARTYSTÓW PODCZAS PANDEMII TO NIE JEST POWÓD DO DUMY?

GK: Oddzielam takie działania pomocowe od systemowej filantropii i nie mówię o nich, bo nauczono mnie w domu, że jeśli robi się coś dla innych, należy zostawić to dla siebie, nie chwalić się tym, bo to odbiera radość. Należy się cieszyć, że można było pomóc, bo skoro życie wyposażyło nas w środki, którymi można się podzielić, należy to robić. Dużo osiągnęłam, powiodło mi się, dzielenie się tym, co wypracowałam w przeszłości, jest też oddawaniem czegoś światu. A inną sprawą jest misja wspierania kultury, o tym mówię więcej. Sama dla siebie nie potrzebuję dużo. Jeśli czegoś potrzebuję, to przede wszystkim świętego spokoju, którego akurat mam najmniej. Ale jestem dumna z tego, że ludzie o mnie pamiętają i w imieniny lub urodziny dostają setki dowodów pamięci. Ważne dla mnie jest również to, że nie stworzyłam wokół siebie „dworu”.

POTRAFI PANI ROZPOZNAĆ POCHLEBCÓW?

GK: Ja nie cierpię pochlebców! I jestem dumna z tego, że mi nie odbiło. Luksus nie jest moim celem, najważniejsze są wyzwania.



Isabella Czarnowska / fot. dzięki uprzejmości Isabelli Czarnowskiej

Isabella Czarnowska

„Grażyna Kulczyk buduje zbiory polskiej i międzynarodowej sztuki współczesnej od ponad czterdziestu lat. Już podczas studiów prawniczych w Poznaniu brała czynny udział w życiu artystycznym miasta. Głębokie zainteresowanie procesami twórczymi otworzyło jej drogę do przyjaźni z artystami, wśród nich byli Jarosław Kozłowski, Izabela Gustowska, Ryszard Krynicki”.

“Później jako przedsiębiorczyni zdecydowała się kolekcjonować sztukę na szeroką skalę. Przynależność artystów do jej pokolenia i środowiska przestała wpływać na decyzje wyboru. Bardzo wcześnie zakupiła wybitne dzieła Aliny Szapocznikow, Andrzeja Wróblewskiego, Romana Opałki, Tadeusza Kantora. Jej bogate zbiory często stanowiły punkt wyjścia do kuratorskich projektów wystaw, które miały miejsce w przestrzeniach odbudowanego Starego Browaru w Poznaniu. Projekty wystaw sztuki współczesnej były realizowane na bazie jej kolekcji przez założoną w tym celu Fundację Art Stations. Jedną z niezapomnianych ekspozycji była wystawa gwaszy Andrzeja Wróblewskiego, prac na papierze Belga Luca Tuymansa oraz rysunków Holendra Rene Danielsa. Organizowane przez nią ekspozycje były nieodpłatnie otwarte dla szerokiej publiczności.

Po rozbudowaniu pozycji i kolekcji powojennej sztuki narodowej, tak koniecznej dla nowo odradzającego się społeczeństwa obywatelskiego, logicznym krokiem dla kolekcjonerki stała się ekspansja międzynarodowa. Na zaproszenie Fundacji Banco Santander w Madrycie Grażyna Kulczyk wystawiła większość swoich zbiorów sztuki w Hiszpanii, zestawiając dzieła polskich i międzynarodowych artystów i kontekstualizując w ten sposób sztukę polską w obiegu międzynarodowym. Następnie liczne rozmowy z Grażyną Kulczyk zaczęły demonstrować jej zainteresowanie twórczością kobiet. Od kilkunastu lat punktem ciężkości w jej zbiorach stała się sztuka artystek. Mecenaska umożliwiła wybitny projekt Amerykanki Jenny Holzer – słynącej z wyświetlania w przestrzeni miejskiej utworów literackich. W Poznaniu i Krakowie były to wiersze poetki Wisławy Szymborskiej. Po Jenny Holzer do jej

zbiorów trafiły dzieła Rosemarie Trockel, Magdaleny Abakanowicz, Cindy Sherman, Annette Messager, Agnes Martin, Kary Walker, Heidi Bucher, Evy Hesse, Marlene Dumas i innych.

Kulminacją jej życiowej pasji do sztuki stało się stworzenie Muzeum Susch w szwajcarskiej Engadynie. Istotą tego projektu było zbudowanie przestrzeni dla badawczych i kuratorskich projektów, a w części muzeum stałe ekspozycje, dla których artyści wykonali instalacje ‘in situ’. Wśród nich można oglądać fotografie z serii ‘Naziści’ Piotra Uklańskiego, obiekty Joanny Rajkowskiej, rzeźby Moniki Sosnowskiej, cykl fotografii Zofii Kulik. Pozostałe sale ekspozycyjne przeznaczone są dwa razy w roku na obszerne, monograficzne wystawy zapomnianych artystek ze świata, przeoczonych w przeszłości przez kuratorów. Obecnie Muzeum Susch prezentuje monograficzną wystawę Szwajcarki Heidi Bucher, do której ponownego odkrycia mecenaska się przyczyniła.

Ponadto zbiory Grażyny Kulczyk stały się lustrzanym odbiciem jej biografii intelektualnej. Tym bardziej, że zarówno Art Stations Foundation, jak i Muzeum Susch wydają obszerne publikacje o sztuce”.

Isabella Czarnowska

Historyczka sztuki, marszandka sztuki współczesnej, właścicielka autorskiej Galerie Isabella Czarnowska w Berlinie. Galeria przez 25 lat odegrała kluczową rolę w promowaniu wybitnych przykładów sztuki współczesnej w Europie Zachodniej. Galeria początkowo w 1986 znajdowała się w Stuttgarcie, a następnie po trzech latach została przeniesiona do Kolonii. Od 1995 do dziś galeria ma swoją siedzibę w Berlinie.

101 †

Magdalena Abakanowicz

1930-2017

Z cyklu "Katarakta", 2002

tusz/papier, 73 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu:

'M. Abakanowicz 2002 | Z CYKLU KATARAKTA'

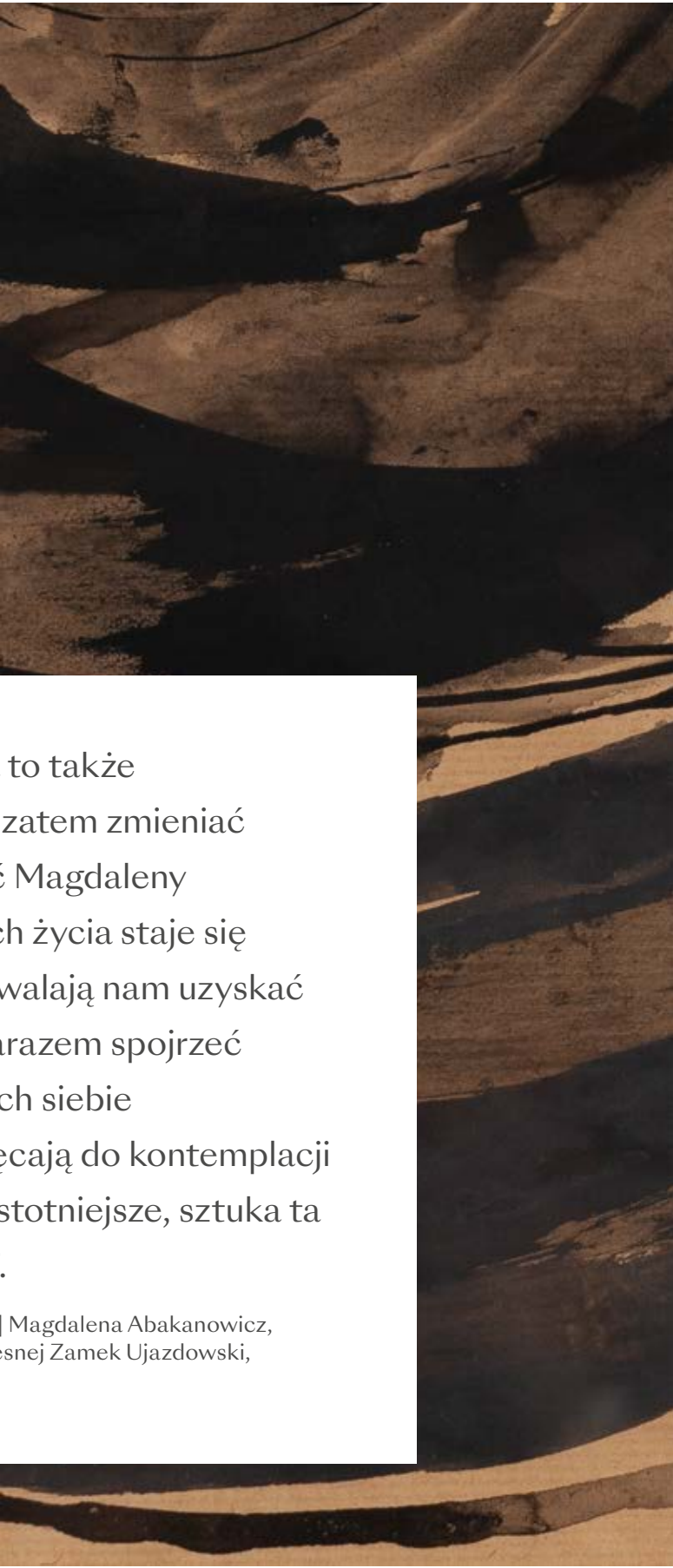
estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 500 - 12 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Dla każdego gestu inny aktor”, Art Stations, Poznań, 17.01-4.05.2014



„Sztuka to ludzka ekspresja. Sztuka to także doświadczenie. Zmienia się życie, a zatem zmieniać się może również sztuka, twórczość Magdaleny Abakanowicz zaś sprawia, że oddech życia staje się w sztuce odczuwalny. Jej prace pozwalają nam uzyskać wgląd w nasze własne wnętrze, a zarazem spojrzeć na zewnątrz, wyobrazić sobie samych siebie w szerszej społecznej całości; zachęcają do kontemplacji przestrzeni doświadczenia. I co najistotniejsze, sztuka ta ponagła do pozytywnej przemiany”.

Mary Jane Jacob, Gdy monolog staje się dialogiem, [w:] Magdalena Abakanowicz, Cysterna, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 19



102 †

Magdalena Abakanowicz

1930-2017

"Studium faktur", 1964

sizal, wełna, sznurek bawełniany, 105 x 150 cm
na odwrociu wszywka z odręcznym odautorskim opisem pracy:
'MAGDALENA ABAKANOWICZ | STUDIUM FAKTUR |
150 x 105 1964. | M.Abakanowicz'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2012

WYSTAWIANY:

„Wystawa gobelinów Magdaleny Abakanowicz”, CBWA Zachęta,
Warszawa, marzec 1965, poz. kat. 2, okładka (il.)

„Magdalena Abakanowicz Tkanina”, ZPAP BWA Zakopane,
sierpień 1965, poz. kat. 2, s. 3 (il.)



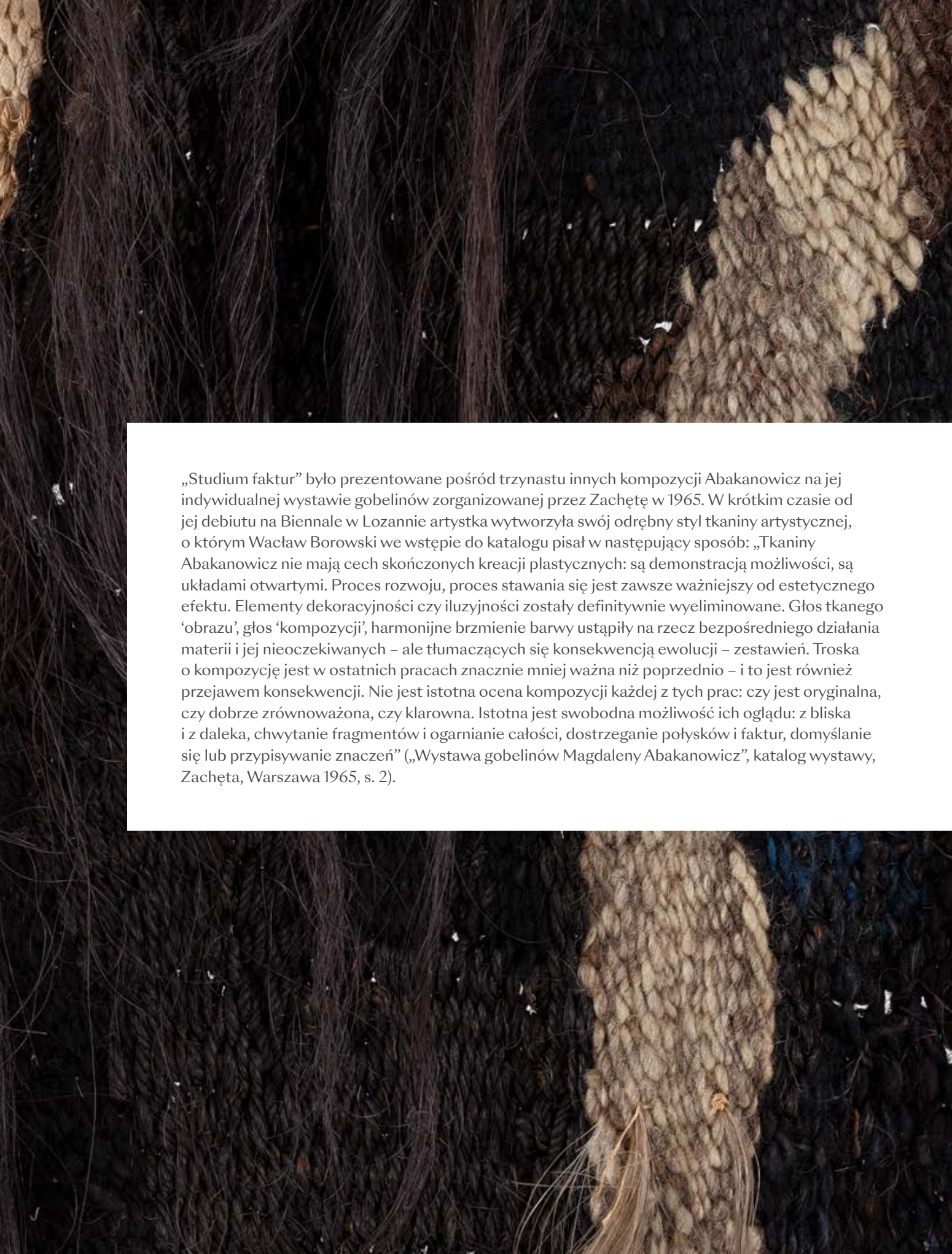
Początkiem lat 60. XX wieku Magdalena Abakanowicz porzuca malarstwo na rzecz tkaniny artystycznej, którą wkrótce zrewolucjonizuje. Zanim jednak powstaną abakany, artystka będzie eksperymentowała z gobelinami, coraz bardziej odchodząc od ich tradycyjnej, płaskiej formy w stronę przestrzennego reliefu. W 1962 na Biennale Tkaniny w Lozannie pokazuje „Kompozycję białych form”, która kwestionuje powszechnie uznany wzór współczesnego gobelinu, jaki stworzył Jean Lurçat. Przestrzenna koncepcja tkaniny artystycznej Polki przeciwstawiała się konwencji płaskiego, gładko tkanego i precyzyjnie wykończonego gobelinu francuskiego wyrastającego z tradycji średniowiecznej tapiserii. Geometryczna tkanina w neutralnych tonach bieli, szarości i beżów, choć wciąż relatywnie dość płaska, to już zdradza skłonności Abakanowicz do eksponowania fizycznych cech materiałów i budowania struktury. W kolejnych latach te aspekty będą rozwijane w jej twórczości.

Innowacyjność gobelinów Magdaleny Abakanowicz polegała na stosowaniu w jednej pracy różnych gatunków tworzywa, w tym na wprowadzaniu materiałów niezwiązanych tradycyjnie ze sztuką tkacką, takich jak surowe owcze runo, włosie końskie, szał, konopie, a nawet sznury od bielizny, skóra czy metal. Ponadto artystka różnicowała przędzę pod względem grubości oraz faktury, wplatając obok siebie włókna o różnym stopniu puszystości i sztywności, błysku i matowości. Wykorzystywała jedynie naturalne tworzywa, niepreparowane, ani niebarwione sztucznie. Nowatorstwo dotyczyło także sposobu wykonania tkaniny.

W przeciwieństwie do francuskich artystów, którzy ograniczali się do stworzenia projektu, zaś wykonanie pozostawiali wyspecjalizowanym rzemieślnikom, Abakanowicz sama tkła swoje prace bez szablonu, intuicyjnie reagując na napięcie nici i rytm krosna. Dzięki temu jej tkaniny zyskały niepowtarzalny charakter.

Oferowany na aukcji gobelin „Studium faktur” z 1964 stanowi doskonały przykład fascynacji artystki włóknami i ich naturalnymi cechami. W tkaninach artystycznych Abakanowicz chodzi bowiem przede wszystkim o właściwości materiału, a nie o motywy czy kompozycję. W „Studium faktur” głównym tematem staje się materia oraz ekspresja poszczególnych surowców. Artystka w kompozycji tej zestawia ze sobą wełnianą przędzę, bawełniany sznurek i szał. Wprowadza silne kontrasty barwne, zestawiając włókna w kremowych i brunatnych odcieniach oraz fakturowe, łącząc miękką, włoskową strukturę wełny, gładki splot bawełny i szorstki szał. Dodatkowej ekspresji kompozycji nadają wielorakie sploty przędzy o różnej grubości przeciwstawione luźno puszczone, długim włosom szalu. Te ostatnie wychodzą poza obręb utkanej pracy i dodają jej przestrzenności oraz reliefowego charakteru.



The image shows a close-up of a dark, textured fabric, likely a rug or tapestry. A vertical strip of lighter, knitted material is visible on the right side. The texture is dense and fibrous, with some fraying and loose threads visible. The lighting is dramatic, highlighting the intricate details of the weaving and the contrast between the dark background and the lighter strip.

„Studium faktur” było prezentowane pośród trzynastu innych kompozycji Abakanowicz na jej indywidualnej wystawie gobelinów zorganizowanej przez Zachętę w 1965. W krótkim czasie od jej debiutu na Biennale w Lozannie artystka wytworzyła swój odrębny styl tkaniny artystycznej, o którym Waclaw Borowski we wstępie do katalogu pisał w następujący sposób: „Tkaniny Abakanowicz nie mają cech skończonych kreacji plastycznych: są demonstracją możliwości, są układami otwartymi. Proces rozwoju, proces stawania się jest zawsze ważniejszy od estetycznego efektu. Elementy dekoracyjności czy iluzyjności zostały definitywnie wyeliminowane. Głos tkanego ‘obrazu’, głos ‘kompozycji’, harmonijne brzmienie barwy ustąpiły na rzecz bezpośredniego działania materii i jej nieoczekiwanych – ale tłumaczących się konsekwencją ewolucji – zestawień. Troska o kompozycję jest w ostatnich pracach znacznie mniej ważna niż poprzednio – i to jest również przejawem konsekwencji. Nie jest istotna ocena kompozycji każdej z tych prac: czy jest oryginalna, czy dobrze zrównoważona, czy klarowna. Istotna jest swobodna możliwość ich oglądu: z bliska i z daleka, chwytanie fragmentów i ogarnianie całości, dostrzeganie połysków i faktur, domyślanie się lub przypisywanie znaczeń” („Wystawa gobelinów Magdaleny Abakanowicz”, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1965, s. 2).

„Nie lubię reguł i przepisów. Są wrogami wyobraźni. Warsztatem tkackim posługuję się, zmuszając go do posłuszeństwa według moich zamierzeń. Moja twórczość od początku była protestem wobec tego, co w tkactwie zastałam. Zaczęłam używać lin, włosia końskiego, metalu i skór, ponieważ te materiały były mi potrzebne do wyrażenia mojej wizji i nie interesowało mnie, czy mieszczą się one w tradycji dyscypliny tkactwa artystycznego.

Nie interesowała mnie zresztą nigdy tkanina z jej rolą dekoracji ściany. Pasjonowało mnie po prostu to, co z tej tkaniny można zrobić: jak wreszcie może ta konstruowana powierzchnia nabrzmiwać i pękać, ukazując przez szczeliny tajemnicze głębie”.

Magdalena Abakanowicz (Magdalena Abakanowicz, publikacja okolicznościowa do wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 22



Magdalena Abakanowicz, fot. Artur Starewicz/East News

103 †

Jerzy Kujawski

1921-1998

Bez tytułu, 1965

olej/plótno, 127 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JERZY KUJAWSKI | (127 x 73) | 1965'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 900 - 19 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż



Obraz „Kompozycja” z 1965 jest reprezentatywny dla twórczości Jerzego Kujawskiego z II połowy lat 60. W pracach tych zawiera się niejako synteza doświadczeń artysty na polu sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej. Surrealistyczną scenę rozgrywającą się na pograniczu jawy i snu cechuje liryczny nastrój, subtelna erotyka zdradza rozwijające się w następnych dziesięcioleciach zainteresowanie cielesnością, a eksperymentalne środki formalne wywołują wrażenie efemeryczności. Znamienne dla prac powstających w tym okresie jest także defragmentacja ludzkiej postaci – dynamiczne, zgeometryzowane formy najczęściej łączą się z elementami realistycznymi w postaci kobiecych portretów, w tym przypadku jednym, przewrotnie umieszczonym na wysokości pośladków. Około 1965 Kujawski porzucił ekspresyjną abstrakcję na rzecz powrotu do malarstwa figuratywnego, w jego kompozycjach kluczową rolę znów zaczęła odgrywać surrealistyczna wyobraźnia, tym razem uwspółcześniona w stosunku do „ortodoksyjnej” sztuki z kręgu Bretona i wzbogacona o ikonosferę świata mediów. Charakterystyczne dla tego okresu jest również zgłębianie fakturowych efektów, jakie osiągał za pomocą łączenia ze sobą wielu różnych technik, często zapożyczonych z grafiki warsztatowej – monotypii, serigrafii czy kalkomanii. Sam Kujawski określił ten epizod swojej twórczości mianem „pornografii metafizycznej”.

Jerzy Kujawski, dziś pozostający nieco w cieniu innych wywodzących się z krakowskiego środowiska twórców, odegrał znaczącą rolę jako ich łącznik ze światem sztuki zachodnioeuropejskiej. Jak pisał Jerzy Turowski w katalogu retrospektywnej wystawy artysty w Zachęcie: „był artystą, którego wkład w tworzenie awangardy europejskiej XX wieku jest znakomitym przykładem związków, jakie łączyły polskich artystów z międzynarodowym modernizmem. Kujawski współtworzył w Europie zręby

powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy abstrakcji lirycznej, w sztuce abstrakcyjnej eksperymentował z materią, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała”. Studiował w krakowskiej ASP, związany był z kręgiem młodych twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora, z którymi tworzył pierwszy teatr podziemny, byli wśród nich Tadeusz Brzozowski czy Jerzy Nowosielski. Nieobce było mu także środowisko warszawskie, przyjaźnił się między innymi z Marianem Boguszem. Do Paryża wyemigrował na stałe w 1945, szybko nawiązał nowe kontakty artystyczne i zbliżył się do środowiska surrealistów z kręgu Bretona. Już dwa lata później zaprezentował swoje prace na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu. Charakterystyczne dla płócien z tego okresu są organiczne formy, pejzaże są w swoim kształcie bliskie wyobrażonym światom Rolanda Topora. Artyści byli przyjaciółmi, bliskie relacje łączyły Kujawskiego także z Aliną Szapocznikow czy Romanem Cieślewiczem. W 1957, w warszawskiej galerii Krzywe Koło, odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artysty w Polsce. Kujawski przez całe okres emigracji utrzymywał żywe kontakty z rodzimym środowiskiem – artystami z kręgu grupy krakowskiej, Boguszem, Jerzym Skarżyńskim, Alfredem Lenicą. Szczególnie w lirycznych abstrakcjach tego ostatniego daje się odnaleźć wiele dowodów na pokrewieństwo wrażliwości i wymianę doświadczeń obu artystów. Od końca lat 40. do mniej więcej II połowy dekady lat 50. Kujawski uprawiał sztukę abstrakcyjną, należał do grupy międzynarodowych pionierów informel, systematyczne kontakty z polskimi twórcami pozwalają na tezę, że inspiratorem taszystowskiej zawieruchy, która przetoczyła się nad polskim malarstwem lat 50., w dużej mierze był Kujawski.



Początek lat 60. to zainteresowanie przede wszystkim malarstwem materii. Artysta pozostał abstrakcjonistą, eksperymentował z różnymi technikami – nieoczekiwane skojarzenia wywoływała faktura olejnych obrazów malowanych na papierze i naklejanych na płótno. W tym okresie odbyło się wiele indywidualnych wystaw artysty na całym świecie, a jego prace trafiły do prywatnych i instytucjonalnych kolekcji. W II połowie lat 60. porzucił abstrakcję, „w jego obrazach zagęściła się surrealistyczna poetyka pokawałkowanego ciała i erotycznych obsesji. (...) Formy coraz bardziej efemeryczne nabrały przezroczystości muślinowej materii. Ten typ twórczości, skierowany wyraźnie ku sztuce końca wieku, będzie dominował aż po ostatnią dekadę minionego wieku” (Andrzej Turowski). Począwszy od lat 70. Kujawski wycofywał się z życia artystycznego, nie uczestniczył w wystawach i zerwał kontakty ze środowiskiem, tworzył głównie dla siebie i przyjaciół. Zmarł w 1998 w Paryżu.

104 †

Stanisław Fijałkowski

1922-2020

"Czas na przebudzenie", 1969

olej/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:

'Czas na przebudzenie S. FIJAŁKOWSKI 1969'

na odwrociu nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi, K.M.P. i K. "Ruch" Warszawa oraz z Desy

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR

WYSTAWIANY:

IV Sympozjum i Wystawa Złotego Grona, Zielona Góra, 1969

Stanisław Fijałkowski - wystawa malarstwa i grafiki, Galeria

Współczesna, Warszawa, 1970

Painters from Lodz, Middlesbrough Art Gallery, Middlesbrough, 1971

Art Exhibition of Contemporary Polish Artists, The Richard Demarco

Gallery, Muzeum Sztuki w Łodzi, Edinburgh Festival Society,

Edynburg, 1972

Stanisław Fijałkowski - malarstwo, grafika, Salon Sztuki Współczesnej,

BWA Łódź, 1973

Modern polsk konst, Malmö Museum, Malmö, 1973

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski - wystawa malarstwa i grafiki, Galeria

Współczesna, Warszawa 1970

Painters from Lodz, katalog wystawy, Middlesbrough Art Gallery,

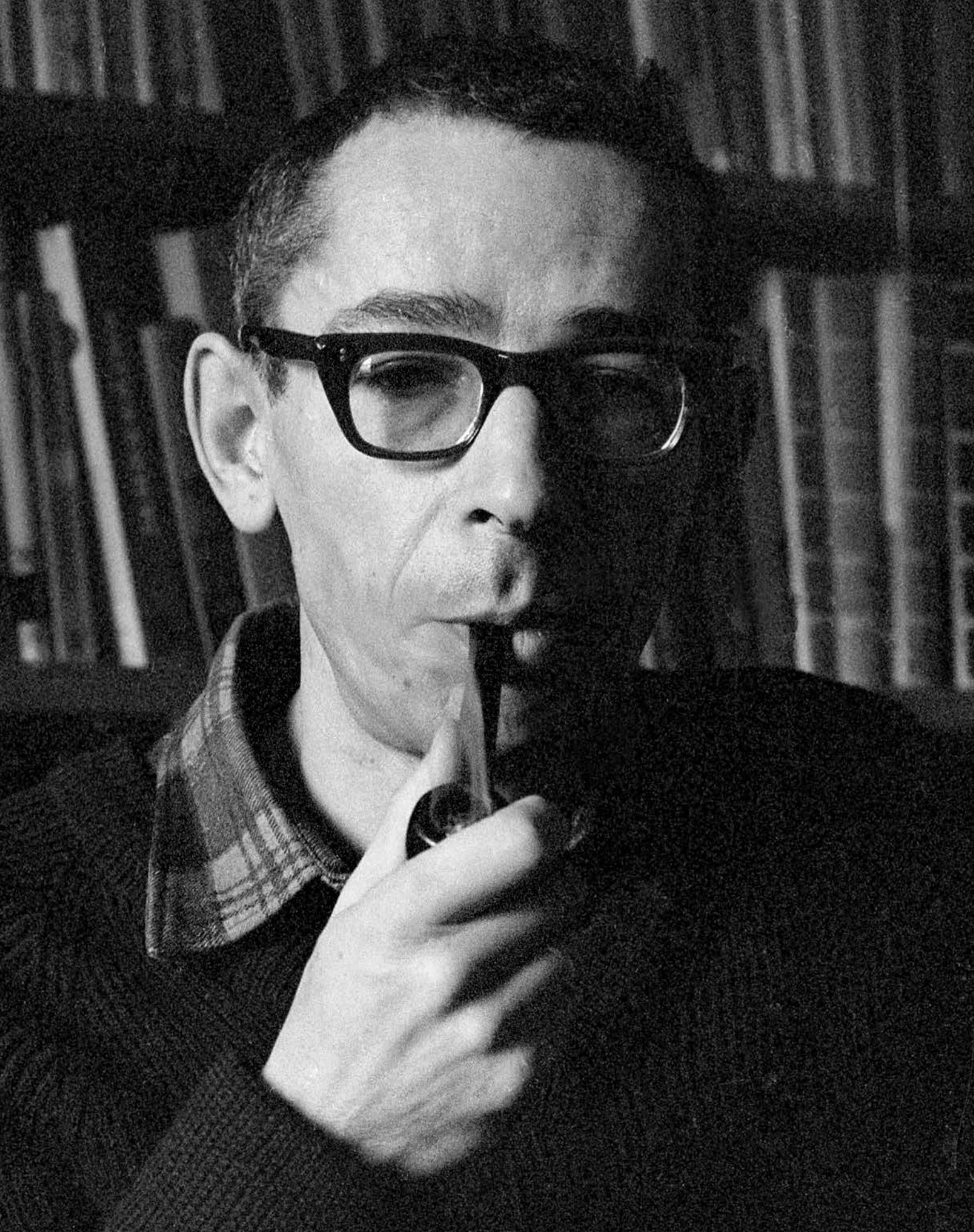
Middlesbrough 1971, s. nlb., poz. 9 (spis)

Art Exhibition of Contemporary Polish Artists, The Richard Demarco

Gallery, Muzeum Sztuki w Łodzi, Edinburgh Festival Society, katalog

wystawy, Edinburgh, 1972





Stanisław Fijałkowski, fot. Danuta B. Łomaczewska/East News

„Symbol jest to uświadczony archetyp. Przez działanie symboliczne rozumiem tu nadawanie formie znaczeń. (...) Nie dążę do jednoznaczności znaczeniowej, która jest w zasadzie obca malarstwu jako formie wypowiedzi niedyskursywnej. Staram się ujawnić funkcjonowanie myśli, sięgnąć do jej źródeł. W odniesieniu do treści, które mogą być związane z moim malarstwem, należy pamiętać o równoczesnym istnieniu dwóch języków – egzoterycznego i ezoterycznego. Warstwa egzoteryczna ściśle zależy od sformułowań ezoterycznych, które, kto wie, czy nie są ważniejsze od egzoterycznych. Przypuszczam, że nie ma istotnej twórczości bez przeniesienia sztuki na płaszczyznę wtajemniczenia. Jest to świeckie wtajemniczenie, podobnie jak w nauce, zdobywanie przez pracę wykonywaną z miłością”.

Stanisław Fijałkowski w rozmowie z Wojciechem Skrodzkiem, [w:] Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 65

105 †

Stanisław Fijałkowski

1922-2020

"24.IX.89", 1989

olej/plótno, 86 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'S. Fijałkowski 24 IX 89 Las 12/89'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski, Malerei Grafik, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg / Lahn, 1989

Stanisław Fijałkowski, Grafik, Xylon - Werkstätten und Museum Schweitzingen, 1989

Stanisław Fijałkowski, Paintings and Graphics, Polish Cultural Institut, Londyn, 1990

Stanisław Fijałkowski, Wystawa malarstwa, Galeria T, Łódź, 1991

Stanisław Fijałkowski, Galerie Ucher, Kolonia, 1995

„Stanisław Fijałkowski, Droga”, Galeria Kordegarda, Warszawa, 1995

„Stanisław Fijałkowski, Droga”, Muzeum Sztuki w Łodzi, MN - Galeria Pałacowa, Gdańsk - Oliwa, Centrum Sztuki - Galeria Kronika, Bytom, 1996

„Stanisław Fijałkowski - lata nauki i warsztat”, Galeria 86, Łódź, 2002

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski. Droga, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki w Bytomiu, Galeria Kronika, Łódź 1996, s. 69, poz. 3




Tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej w 1945 w Łodzi powstała Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych. Jednym z członków jej kadry został Władysław Strzemiński, którego twórczość i koncepcja dydaktyczna przyciągały wielu studentów. Wokół tego wybitnego artysty gromadziło się wielu adeptów sztuki, pragnących uczyć się od samego mistrza. Jednym z nich był Stanisław Fijałkowski. Na początku swojej drogi młody twórca buntował się przeciwko estetyce Strzemińskiego, odwołując się do doświadczeń impresjonizmu i kubizmu. Pragnąc stworzyć własny rys twórczy, poszukiwał inspiracji w tradycji i dorobku innych wybitnych artystów. Relacja ze Strzemińskim nie ucierpiała przez artystyczne poszukiwania Fijałkowskiego, który został asystentem mistrza. Dołączył także do grupy łódzkich awangardzistów z „kręgu Strzemińskiego”, propagujących myśl twórczą swojego wykładowcy.

Pod koniec studiów Fijałkowskiego zafascynowały środki wyrazu wykorzystywane w malarstwie abstrakcyjnym. Szczególną uwagę zwrócił na informel, w którym ekspresja była wyrażana za pomocą symbolu. W jego obrazach zaczęły pojawiać się figury geometryczne, rytmy i cyfry. Jednak dla Fijałkowskiego najważniejszym zadaniem było nasycenie ich sensem. Jego dzieła odznaczały się ascezą środków malarskich, skupieniem, harmonią między emocjami a intelektem. Od widza artysta wymagał wyważenia intuicji i świadomości, umiejętności rozumienia ekspresji indywidualnej, ale także znajomości treści powszechnych. Zabiegiem charakterystycznym dla jego twórczości, wyróżniającym jego dzieła, było utrzymanie stonowanej i chłodnej kolorystyki.

W trakcie poszukiwań swojego stylu artysta czerpał inspiracje z pism Kandinsky'ego i Mondriana oraz dokonań surrealistów.

W latach 50. szczególnie uwidoczniło się jego dążenie do osiągnięcia formy otwartej, pozwalającej na wolność interpretacyjną. Sztuka Fijałkowskiego otwierała się na odbiorcę, zapraszała do swojego świata, jednocześnie pozostawiając możliwość eksplorowania własnej wrażliwości i doświadczeń. Otwartość formy artysta odnajdywał w skromności, oszczędności i niedopowiedzeniu, tworząc kompozycje oparte na prostych, schematycznych zasadach. W swoich dziełach na jednolitym tle przedstawiał obiekty odwołujące się do figur geometrycznych o łagodnych krawędziach. Fijałkowski nie stosował wyrazistych kontrastów i intensywnych zabiegów. Pozostawione dla odbiorcy tropy były bardzo subtelne, opierały się na zmianie odcienia tła, jednak cały czas pozostając w bardzo stonowanej paletce barw. Dzięki tym rozwiązaniom sztuka tego artysty uzyskała wymiar poetycki, liryczny, niepozbawiony jednak napięcia.

Interpretacja dzieł Fijałkowskiego stanowi wymagające zadanie, zawarty w nich uniwersalizm i dążenie do formy otwartej, zasadniczo pozwalają na dowolność w tym zakresie. Pomimo monotonii i jednostajności twórczość tego artysty urzeka oszczędnością środków malarskich i skupieniem. Pociągająca dla odbiorcy staje się także tajemnica, która stoi za dziełami. Nawet ich tytuły nie są zwykle interpretacyjną pomocą, ponieważ od lat 80. Fijałkowski zrezygnował z ich nadawania, podpisując swoje obrazy jedynie datą. Lata 80. stały się cezurą kolejnego ograniczenia środków ekspresji w twórczości artysty, który ograniczył ikonografię swoich dzieł i zredukował do niemal jednolitych powierzchni. Sztuka Fijałkowskiego, odchodząc od estetyzacji, przybrała charakter kontemplacyjny, nakłaniający odbiorcę do poszukiwania ładu i harmonii, pozwalających na odnalezienie siebie.



Cała artystyczna droga tego twórcy była poszukiwaniem własnej tożsamości, dążeniem do wytworzenia oryginalnego języka malarskiego pozwalającego na wyjątkowość, wyjście z cienia swoich wielkich nauczycieli i mistrzów. Fijałkowskiemu udało się tego dokonać dzięki radykalnemu podejściu do sztuki, maksymalnemu uproszczeniu i wyciszeniu warstwy malarskiej. Jednocześnie operował formą otwartą, która pozwoliła na uniwersalizm, jego dzieła mogły oddziaływać na dowolnego odbiorcę. Te zabiegi sprawiły, że sztuka Fijałkowskiego stała się niepowtarzalna wobec twórczości innych artystów.

106 †Ω

Stanisław Fijałkowski

1922-2020

"Autostrada XV" - replika autorska, 2002

olej/plótno, 60 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:

'S. Fijałkowski - Replika XV Autostrady, 2002 20/2002'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

25 500 - 38 200 EUR



„Owe drogi i przestrzenie nie są ani dla samochodów, ani nóg ludzkich. Są dla człowieczej myśli. (...) Fijałkowski nie tworzy swoich obrazów i grafik jako plastyczne radości dla oczu. Są to małe, filozoficzne traktaty, refleksje i komentarze dotyczące życia duchowego, sytuacji i kondycji człowieka, są to liryczne notatki i zaprawione niekiedy ironią zapisy spostrzeżeń tyjących się natury człowieczej” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 215-216). Tak Bożena Kowalska opisywała „Autostrady” tworzone od lat 70. przez Stanisława Fijałkowskiego. Jej zdaniem artysta świadomie przyjął pozycję na styku awangardy i tradycji. Z uwagą obserwując współczesne poszukiwania malarskie, sięgał po abstrakcję geometryczną lub organiczną, aby wzbogacić wyraz plastyczny obrazu, przede wszystkim jednak zwracał się ku wieloznacznemu symbolowi, mającemu przywołać na myśl rzeczywistość niematerialną.

Fijałkowski próbował wizualizować duchowość poprzez formy uproszczone, oscylujące między naturą a światem nieprzedstawiających kształtów. Kluczami interpretacyjnymi do prac czynił nieraz tytuły, które miały naprowadzać na ekwiwalent danej płaszczyzny malarskiej





w rzeczywistości codziennej. Czy bez wskazówki, że obraz przedstawia autostradę, dojrzelibyśmy w czarnym pasie farby z białymi plamami asfalt, a w zielonej pościeli łąki i pola? Obok autostrad w pracach Fijałkowskiego powracają także inne wizualne znaki. „Można odnieść wrażenie, że za pomocą abstrakcyjnych form artysta układa swój własny, tajemniczy alfabet” (Sabina Sokołowska, „Muzyka form”, [w:] „Stanisław Fijałkowski”, katalog wystawy, [red.] Jolanta Pieńkos, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Warszawa 2003, s. 5). Fundamentem kompozycji jest niemal zawsze wykreślona wąską linią rama, oddzielająca autonomiczną sferę obrazu od świata zewnętrznego. Pojawiają się też enigmatyczne anielskie skrzydła, części ludzkiego ciała jak ręce czy głowa, liczby, wykresy, figury geometryczne czy „czarne słońca”.

„Nie dążąc do odkrycia w sztuce nowych dróg, stworzył Fijałkowski z tradycji wywiedzioną, ale własną wersję malarstwa lirycznego i skłaniającego do medytacji”.

Bożena Kowalska, dz. cyt., s. 216

107 †

Wojciech Fangor

1922-2015

"Two rainbows", 1962

olej/plótno, 180 x 69 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR 1962 | TWO RAINBOWS'

estymacja:

900 000 - 1 300 000 PLN

190 700 - 275 500 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. 309

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

Sotheby's, Nowy Jork, 2010

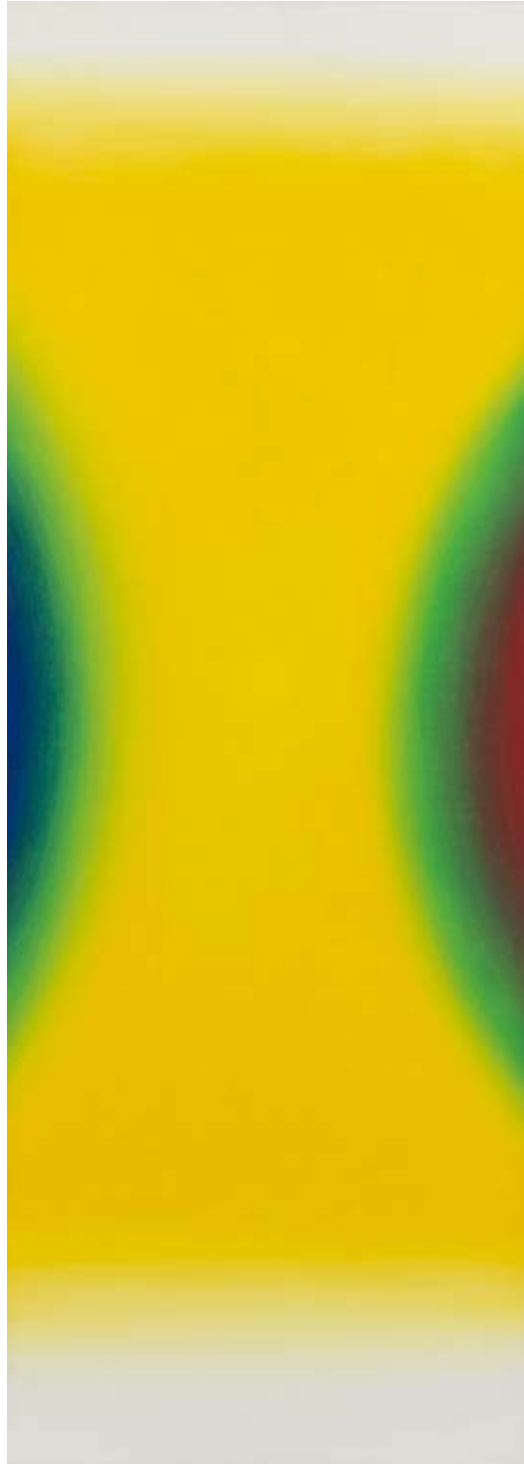
WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 108 (il.)

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 50-53 (il.)



„Paul Laffoley, jeden z amerykańskich admiratorów sztuki Fangora i autor poświęconego mu opracowania, sytuuje twórczość naszego artysty, nawet wczesne jego obrazy, w kulturze amerykańskiej. Dość zaskakująco umieszcza tam też Marka Rothko i dalej powiada: ‘Malewicz był urodzonym Europejczykiem, ale malował po amerykańsku. Frank Stella i Julian Schnabel młodszy współcześni Fangora są rodowitymi Amerykanami, ale

malują po europejsku' (Paul Laffoley
– Przestrzeń pomiędzy.
Sztuka Wojciecha Fangora, 1989).
Laffoley ma rację, ustawiając
twórczość Fangora w kręgu
takich zjawisk artystycznych
jak sztuka Malewicza i Rothko.
To jednak, co wiąże Fangora
z jego wielkimi poprzednikami –
to ów głęboko schowany
czynnik tajemnicy, przestrzeń
liryczna, dyskrecja wzruszeń
i skłonność do mistycyzmu, które są
niepowtarzalnie właściwe naturze
i mentalności Słowian”.

Bożena Kowalska, broszura towarzysząca wystawie
Wojciecha Fangora w Galerii 72 w Chełmie, 1994, s. nlb

WOJCIECH FANGOR: ZROZUMIEĆ PRZESTRZEŃ

W 2022 obchodzimy setną rocznicę urodzin Wojciecha Fangora. A jest to rocznica szczególna, ponieważ dotyczy jednego z najwybitniejszych polskich artystów w historii. Artysty-innowatora, któremu zawdzięczamy niepowtarzalne doświadczenia estetyczne.

Słusznie zajmujący czołowe miejsce w polskiej kulturze, Wojciech Fangor, tworzył dzieła, które wyznaczają kroki milowe historii malarstwa, plakatu, sztuki publicznej i environment, form przestrzennych i rzeźby, aż po sztukę socjologiczną. W trudnych czasach powojennych inspirował się twórczością Picassa, Matisse'a i Légera. W okresie socrealizmu, na przekór koszarowi kiczu i przeciętności, malował genialne prace, które na poziomie formalnym można porównać do twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Jego plakat do „Murów Malapagi”, filmu René Clémenta z 1952, przeszedł do historii jako dzieło inicjujące powstanie polskiej szkoły plakatu. Po kilku latach, w 1958, Fangor stworzył pierwszy na świecie environment – „Studium przestrzeni”. Powstające od 1958 do 1973 kompozycje, będące wyrazem jego teorii „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”, to innowacyjne i niepowtarzalne dzieła, dzięki którym stał się twórcą rozpoznawalnym na całym świecie, wystawianym w najważniejszych

instytucjach. W latach 70. zaczął tworzyć prace, w których podejmował się krytyki kultury masowej i relacji międzyludzkich – „Obrazy międzytwarzowe” i „Obrazy telewizyjne”. Po powrocie do Polski po wieloletniej emigracji, Fangor kontynuował badania nad przestrzenią. W 2007 rozpoczął pracę nad oprawą graficzną stacji II linii warszawskiego metra, w której podjął się zjawisku percepcji ruchu i przestrzeni.


Dziś, z perspektywy kilkudziesięciu lat, łatwo dostrzec, jak innowacyjna i nietypowa była sztuka Wojciecha Fangora w czasach, w których tworzył – zwłaszcza u progu szóstej dekady XX wieku. Początek lat 60. w Polsce to wszechobecny ekspresjonizm abstrakcyjny spod znaku malarstwa materii i tasyzmu. Za sprawą zafascynowanego francuską sztuką Tadeusza Kantora w Polsce panowała moda na informel: artyści tworzyli bezforemne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylewanie farby



na płasko położone płótno. Tazysci, tworząc asamblaż i dzieła o reliefowej strukturze, stosowali techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego. To właśnie wtedy The Museum of Modern Art urządziło wielką, przekrojową wystawę „The Art of Assemblage”, na której obok Pabla Picassa zawisły prace Kierzkowskiego i Warzechy. Najbardziej innowatorscy, awangardowi artyści amerykańscy, odreagowując modę na action painting Jacksona Pollocka, nierzadko wybierali matematyczną precyzję i geometrię, zwiastując niebywałą popularność op-artu, ale i malarstwa hard-edge. Wojciech Fangor eksperymentował z przestrzenią, ale nie przestrzenią wyobrażoną, czy nawet wykreśloną, ale iluzją prawdziwej przestrzeni, która niejako opuszcza powierzchnię płótna.

Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: „Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przypadku, widocznie szczególnego, nagłego wyostrenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami


z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenic widza. Złudzenie to było tak silne, tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuratywnymi. Poddał się magii niezwyklej ułudy i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia ‘iluzyjnej przestrzeni pozytywnej’: koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, dz. cyt., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badacze swoje założenia w liście z 1994: „Ażeby działanie (...) iluzyjne przestrzeni było silne – konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynikłą z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki.



obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) Przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia" (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 117).

Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy" (Bożena Kowalska, dz. cyt., s. 105).

Wedle Stefana Szydłowskiego, fangorowskie koła i fale są „klasycznym przykładem dzieła stosującego w granicach jednego dzieła odkrycie 'czasoprzestrzennych relacji' (...) Dzięki 'miętko' przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność



108 †Ω

Wojciech Fangor

1922-2015

"SU 2", 1971-1975

olej/plótno, 168,5 x 168,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | "SU 2" 1971 | 66 x 66"'

estymacja:

1 500 000 - 2 300 000 PLN

317 800 - 487 300 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. 848

WYSTAWIANY:

„Wojciech Fangor - 50 lat malarstwa”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1-28.10.1990

Wojciech Fangor, Atlas Sztuki, Łódź, 25.09-15.11.2009

„Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 20.10.2012-20.01.2013

LITERATURA:

Wojciech Fangor, katalog wystawy, [red.] Agata Mendrychowska, Atlas Sztuki, Łódź 2009, ss. 11-12 (il.)

Stefan Szydłowski, Atlas Sztuki zaprasza: „Wojciech Fangor” [w:] „Art & Business”, nr 9, 2009, s. nlb. (il.)

Piotr Sarzyński, Fangor zadziwia [w:] „Polityka”, nr 39, 26.09.2009, s. 63 (il.)

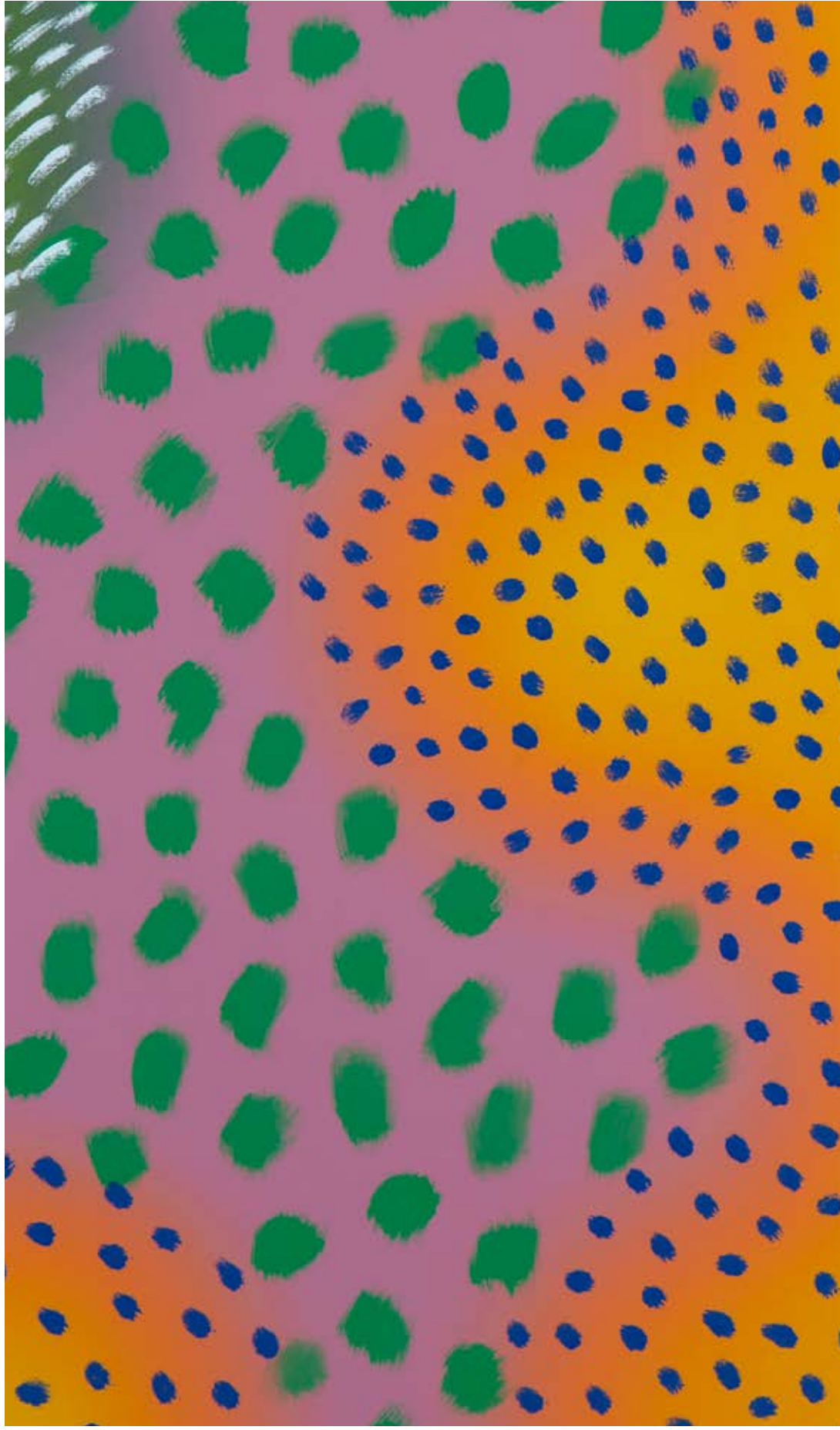
RS, Czołg i obrazy w Atlasie [w:] „Express Ilustrowany”, Łódź, nr 227, 28.09.2009, s. 182 (il.)


Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 233 (il.)

Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milano 2018, s. 147, s. 139 (il.)



“SU” JAK „SUMMIT”





Obrazy z najświetniejszego okresu w twórczości Wojciecha Fangora – malowane w duchu abstrakcji geometrycznej, wyróżniają się zagadkowymi tytułami, które dla widza niezaznajomionego dobrze z biografią artysty zawsze będą pozostawać enigmatyczne. Sposób tytułowania i numerowania prac twórcy był jednak bardzo prosty: pierwsza lub pierwsze litery zaczerpnięte były z miejsca, w którym powstały oraz kolejnego numeru płótna popełnionego w danym roku. I tak w katalogu dzieł malarza można znaleźć między innymi dzieła z pracowni w Berlinie (B), Madison (M) oraz Summit (SU). To ostatnie najbardziej będzie nas interesowało w tym przypadku ze względu na prezentowaną w katalogu pracę powstałą między 1971 a 1975.

Fangor wraz z żoną Magdaleną kupili posiadłość w Summit w 1969 i pozostali tam przez kolejnych 20 lat. W 1985, w okolicy starego domu farmerskiego artysta wybudował profesjonalne obserwatorium służące mu do podziwiania nieboskłonu. Miejsce było nieprzypadkowe – znajdowało się na wzgórzu, w oddaleniu od większych zabudowań miejskich, przez co dawało szansę na oglądanie wspaniałych obrazów mgławic, galaktyk i innych tego typu obiektów. Obserwatorium powstawało około roku i od początku do końca zostało zaplanowane przez artystę i zbudowane przez niego własnoręcznie. Fascynacja Fangora przestrzeniami kosmicznymi zaczęła się jednak długo wcześniej. Pierwsze próby w tym kierunku podjął już jako nastolatek. Młody artysta, mając 14 lat, w witrynie jednej z warszawskich księgarni dostrzegł cienki folder opisujący budowę lunet. Zagadnienie tak zafrapowało nastolatka, że na podstawie zawartych instrukcji postanowił własnoręcznie skonstruować narzędzie, które służyło mu później do oglądania nieba. Fascynacja przestrzeniami i ciałami niebieskimi od tej pory towarzyszyła artyście do końca życia.

Niejednokrotnie w tekstach krytycznych na temat prac malarza wspomina się zdawkowo zagadnienie astrologii, które stanowi ciekawą część jego biografii. Abstrakcyjne płótna przypominające pulsujące kręgi i fale mogą sugerować obserwowanie nieba przez teleskop – podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz – oglądający wyostreza i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować – tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kolistym. Sam artysta przyznawał się do tego powinowactwa, a nawet tworzył prace inspirowane astronomią. Dzieła zostały wystawione między innymi w 2015 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Wówczas pokazano 30 obrazów Fangora nawiązujących do XVII-wiecznych rysunków Jana Heweliusza.

W przypadku prezentowanego tu „SU 2” warto zwrócić uwagę na sposób wypełniania przestrzeni przez artystę. Dzieło jest o tyle ciekawe, że sytuuje się w momencie przejściowym pomiędzy malarstwem bezkrawędziowym w wykonaniu Fangora a okresem, w którym zaczął tworzyć słynną serię tzw. obrazów międzytwarzowych oraz telewizyjnych. Te ostatnie wyznaczały powrót mistrza do malarstwa figuratywnego, jednak w kompletnie innym wydaniu niż wcześniej. Zapożyczone z mass mediów wizerunki ekranów telewizyjnych artysta wypełniał siatkami plam przypominającymi piksele lub raster. Na powierzchni „SU 2” znajdują się właśnie tego typu elementy. Zostały one jednak nałożone na kompozycję należącą jeszcze do poprzedniej serii, zbudowanej na organicznych, płynnych kształtach. Prezentowana tu praca jest więc nietypowym przykładem dzieła granicznego, łączącego te dwa, tak od siebie różne cykle.





109 †

Kajetan Sosnowski

1913-1987

"Granatowa interwencja", 1981

bawełna, 50 x 40 cm

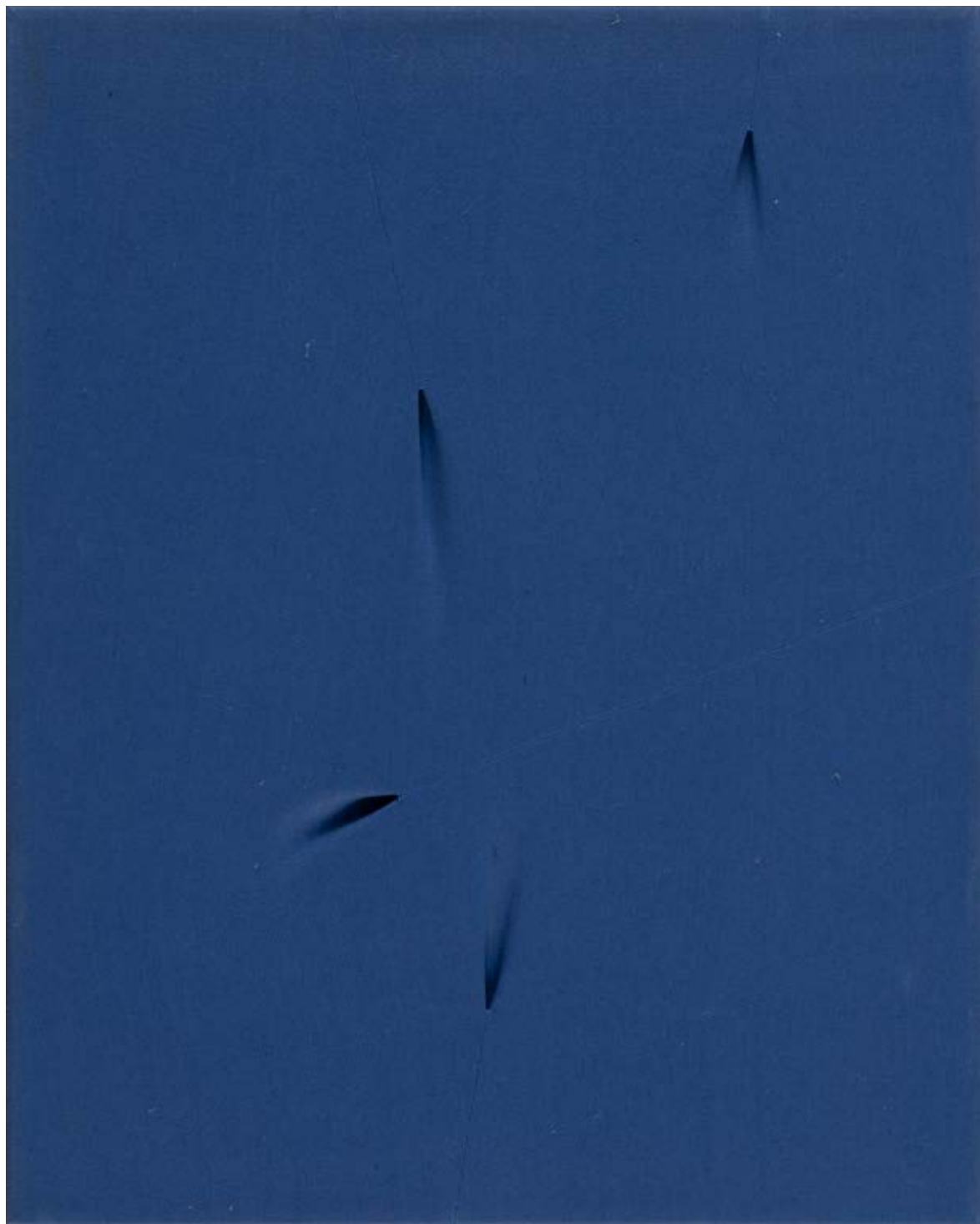
estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 500 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

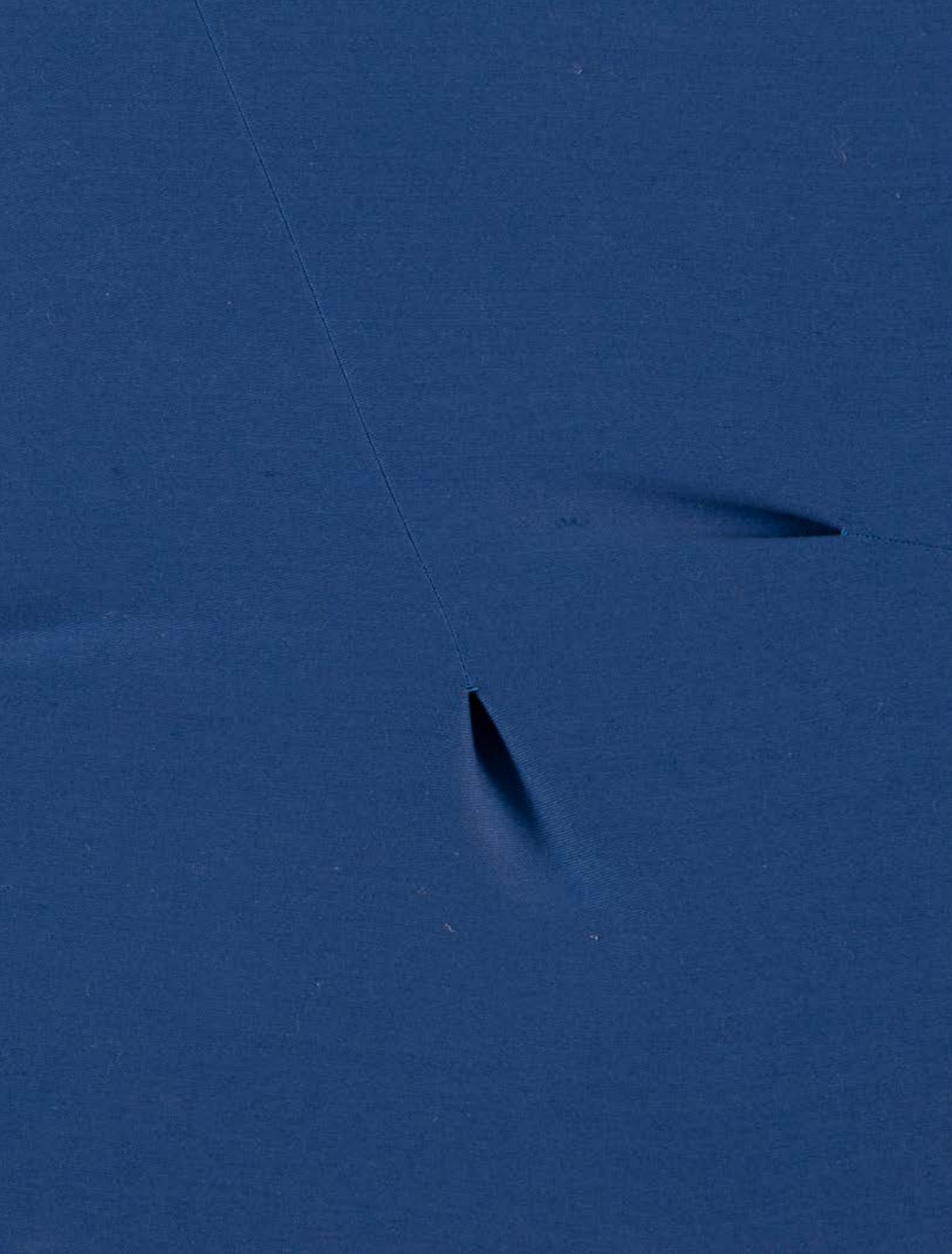
Galeria Fibak, Warszawa



„W moim odczuciu ‘Interwencje’ Sosnowskiego, ich czystość i ascezę, łączy wyrażna emocjonalna nić z unistycznymi obrazami Władysława Strzemińskiego. U obu artystów występuje podobna niechęć do gadulstwa.

Kajetan Sosnowski odbył długą, samotną i mozolną drogę, zanim udało mu się tak drastycznie zredukować swoje środki artystycznego wyrazu. Jego ponadczasowe spojrzenie na sztukę wyprzedza, jak sędzę, również dzisiejszą awangardę. A przecież zaczynał w pracowni prof. Pruszkowskiego, który bardziej tkwił w malarstwie renesansu i baroku, niż we współczesnej mu rewolucji artystycznej początku XX wieku”.

Janusz Michalik, Przedostatni etap upraszczania, [w:] Kajetan Sosnowski. Obrazy szyte, katalog wystawy, Spa.Spot, Nałęczów 2017, s. n1b



110 †

Kajetan Sosnowski

1913-1987

"Interwencja", 1981

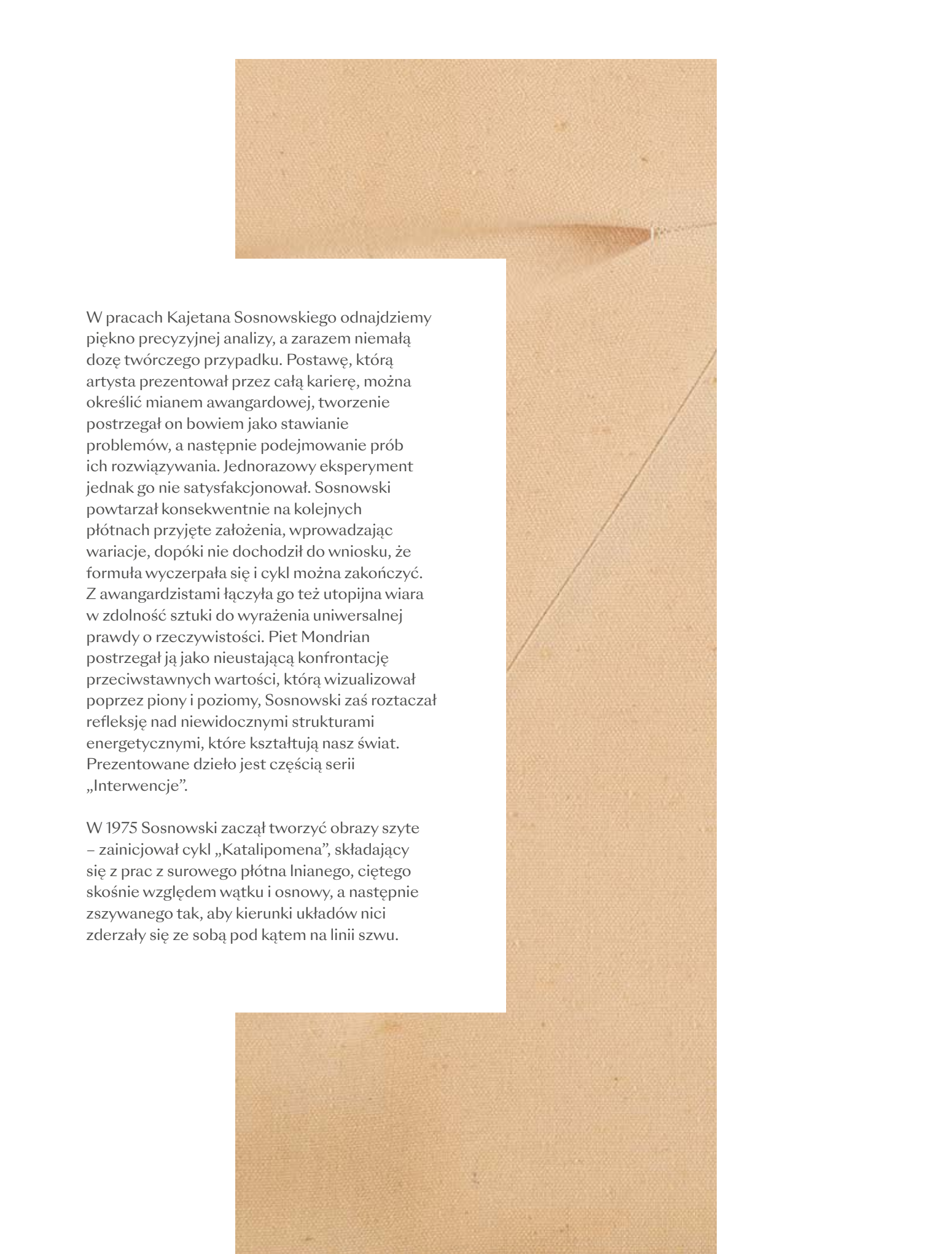
bawełna, 50 x 50 cm

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN


8 500 - 12 800 EUR





W pracach Kajetana Sosnowskiego odnajdziemy piękno precyzyjnej analizy, a zarazem niemałą dozę twórczego przypadku. Postawę, którą artysta prezentował przez całą karierę, można określić mianem awangardowej, tworzenie postrzegał on bowiem jako stawianie problemów, a następnie podejmowanie prób ich rozwiązywania. Jednorazowy eksperyment jednak go nie satysfakcjonował. Sosnowski powtarzał konsekwentnie na kolejnych płótnach przyjęte założenia, wprowadzając wariacje, dopóki nie dochodził do wniosku, że formuła wyczerpała się i cykl można zakończyć. Z awangardzistami łączyła go też utopijna wiara w zdolność sztuki do wyrażenia uniwersalnej prawdy o rzeczywistości. Piet Mondrian postrzegał ją jako nieustającą konfrontację przeciwstawnych wartości, którą wizualizował poprzez pionowe i poziome, Sosnowski zaś roztaczał refleksję nad niewidocznymi strukturami energetycznymi, które kształtują nasz świat. Prezentowane dzieło jest częścią serii „Interwencje”.

W 1975 Sosnowski zaczął tworzyć obrazy szyte – zainicjował cykl „Katalipomena”, składający się z prac z surowego płótna lnianego, ciętego skośnie względem wątku i osnowy, a następnie zszywanego tak, aby kierunki układów nici zderzały się ze sobą pod kątem na linii szwu.



„Interwencje” – tworzone od 1980, wykonywane z kosztowniejszych tekstyliów, takich jak bawełna, do których artysta miał dostęp po wyjeździe na stypendium do Düsseldorfu – kontynuują fascynację materialnością podobrazia. Tym razem jednak płótno było jedynie szyte, a w wybranych miejscach dukt szwu przerywany, co po naciągnięciu na blejtram skutkowało powstawaniem wypukłości i wgłębień. Zabieg ten potęguje znaczenie światła, ślizgającego się po fakturze lub zanikającego całkowicie w brzdach, dla efektu wizualnego, a także inspiruje do namysłu nad stosunkami sił funkcjonujących w naturze oraz kreacyjną mocą przypadku, jak to przenikliwie dostrzegł Maciej Gutowski: „Reliefy, poprzez tworzące je napięcia, uzyskują niejako same kształty naturalne, płynne, kojarzące się bezpośrednio ze światem tworów biologicznych, a zarazem jak wszystko co naturalnie kształtowane, przynoszą wrażenie formalnej doskonałości i celowości. Przy tym owa naturalność form powstaje pozornie w wyniku przypadku, różnorodność napięć powodujących dane kształty jest w tym stopniu złożona, że nie sposób w samym działaniu twórczym przewidzieć w pełni i ściśle kształtu danego reliefu” (Maciej Gutowski, wstęp do katalogu wystawy, Kajetan Sosnowski – prace z cyklu „Interwencje”, Galeria MDM Warszawa, kwiecień 1981).

111 †

Kajetan Sosnowski

1913-1987

"Kompozycja w białym B 9 XII", 1958

olej/plótno, 135 x 102 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 58'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI
| KOMPOZYCJA W BIAŁYM | "B9" | olej - 135 x 102 | XII - 1958'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

31 800 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy artysty

depozyt Muzeum Okręgowego w Chełmie (przynajmniej do 1998)

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski - malarz niewidzialnych światów, publikacja towarzysząca wystawie w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie i BWA w Katowicach, Warszawa 1998, ss. 63 (il.), 164

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy,
[red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 182-183 (il.)



1 lutego 1959 redakcja „Plastyki”, kierowana przez Janusza Boguckiego, obwieszczała czytelnikom: „W Krzywym Kole Biały Tydzień Kajetana”. Tak ponoć mówiono o prezentacji najnowszych prac malarskich Kajetana Sosnowskiego zorganizowanej w warszawskiej Galerii Krzywe Koło. Większość z nich skąpana była w białej farbie. Pismo zwięźle wyraziło uznanie dla prób artysty, poszukującego wówczas własnej metody tworzenia. Komentowało, że „choć nie na wszystkich płótnach farba ta przeobraziła się całkiem w żywą materię malarską – wystawa jest dobra i świadczy o dużym ‘skoku rozwojowym’ autora przede wszystkim w kierunku zdyscyplinowania formy” („W Krzywym Kole Biały Tydzień Kajetana”, „Plastyka” 1959, nr 30, dodatek do „Życie Literackie”, R. 9, 1959, nr 5, s. 7).

Podczas wzmiankowanej wystawy Sosnowski zaprezentował dzieła z cyklu „białych obrazów” – efekt dążeń do uwolnienia się od przedmiotowości i opracowania własnej formuły nowoczesnej abstrakcji. Jego edukacja artystyczna na warszawskiej ASP przypadła na okres tuż przedwojenny. W kolejnych latach podejmował się wyłącznie prac ilustracyjnych zapewniających mu zarobek. W dobie socrealizmu nie uczestniczył w życiu artystycznym. Jako lewicowy idealista podjął próbę malowania w myśl wytycznych realizmu socjalistycznego, jednak osiągnięty rezultat go nie usatysfakcjonował. Dopiero rok 1955 okazał się przełomowym. Wtedy pojawił się jako widz na wernisazu wystawy młodych artystów spotykających się w pracowni rzeźbiarki Barbary Zbrożyny na Żoliborzu: Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Marii Maliszewskiej, Andrzeja Szlagiera i Andrzeja Zaborowskiego. Wdał się tam w ożywioną dyskusję na temat sztuki z Dłubakiem. Po tym doświadczeniu dołączył do twórców, którzy zaczęli się określać mianem Grupy 55.





Działająca przy Klubie Młodej Inteligencji „Krzywe Koło” Grupa 55 odegrała niebagatelną rolę w powojennej historii sztuki w Polsce. Odznaczała się wielką aktywnością na polu organizacyjnym oraz prezentowała nowoczesne rozwiązania formalne. Intensywne kontakty Sosnowskiego przede wszystkim z Dłubakiem i Boguszem – przyjacielska więź, która ich łączyła – zaowocowały diametralną zmianą jego artystycznej postawy. W latach 1957-58, choć krok po kroku, dzieło po dziele, a jednak bardzo szybko, zmierzał ku efektom, które by go satysfakcjonowały. Obrazy z tego czasu balansują na granicy między figuralnym a abstrakcją. Bożena Kowalska, która z dużą uwagą przyglądała się sylwetce malarza, opisywała jego ówczesne rozterki: „Mimo ciągłego, przyspieszonego rozwoju dokonującego się w sztuce Sosnowskiego, żył on w stałym poczuciu niezadowolenia ze wszystkiego, co namalował. Trawiła go niecierpliwość. Oczekiwał stworzenia obrazu, który mógłby zaakceptować bez zastrzeżeń, który by mu nic nie przypominał już zawidzianego i z niczym się nie kojarzył. Oczekiwał na obraz, który by go samego zaskoczył, wytyczając mu nieznanne i nieprzeczuwane drogi dalszego działania” (Bożena Kowalska, *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*, Warszawa 1998, s. 19).

W końcu utęsknione dzieło pojawiło się, był to niewielkiego formatu „Ogród narzędzi”, utrzymany wyłącznie w bieli, o bogatej fakturze, z zaledwie trzema ciemniejszymi i dwoma jaśniejszymi od tła pionowymi kreskami. Zapoczątkował on cykl „białych obrazów”, który artysta malował w latach 1958-59.

Ograniczenie palety barwnej do bieli było radykalnym gestem plastyka ascety. Sosnowski narzucił sobie rygor, uporządkował kompozycję, ugniatał farbę, operował płaszczyzną, myślał nad kontrastami faktur, traktował malarstwo po rzeźbiarsku. „Te obrazy były jak reliefy. W ich zagłębieniach skrywał się cień, a na wygładzonych, wypukłych fragmentach płaszczyzny grało światło. W ciepłej bieli uboga szarość nagle stawała się błękitna, a w chłodnej bieli ledwie uchwytnie dotknięcie różu rozbłyскиwało niemal intensywnością czerwieni. Przy wzrastającym zdyscyplinowaniu kompozycji tego cyklu orkiestracja przepływów światła i cienia, bieli i utajonych, niedopowiedzianych barw stawała się coraz bardziej świadoma” (Tamże, s. 20). Od cyklu „białych obrazów” Sosnowski zaczął działać metodycznie. W kolejnych seriach, tworzonych do lat 80., drążył jeden nurtujący go problem, dopóki nie poczuł, że go wyczerpał. „Białe obrazy” wyznaczają początek poszukiwań świadomych i pogłębionych.



112 †Ω

Jerzy Nowosielski

1923-2011

"Dziewczyna z lustrem", 1976

akryl/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Nowosielski | 1976 | ACRYL'

na odwrociu nalepka z Desy, nalepka z opisem pracy

i stemple wywozowe

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

84 800 - 127 200 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie oraz

w archiwach fotograficznych działu dokumentacji Zachęty Narodowej

Galerii Sztuki

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Institut Polonaise, Paryż,

maj-czerwiec 1983

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, [red.] Maja Płażewska, teksty: Jerzy Madeyski, Dorota

Kaźmierska-Nyczek, Radeusz Nyczek, Warszawa 1992, s. 49 (il.)



Prezentowany w katalogu obraz to ikoniczne dzieło w twórczym dorobku Jerzego Nowosielskiego. Praca przynależy do serii tworzonych w 2 połowie lat 70. tzw. aktów czarnych i powiela częstokroć wykorzystywany przez artystę motyw lustrzanego odbicia.

Jak pisała Katarzyna Chrudzimska: „W obrazach tych Nowosielski postać kobiety umieszcza w płyciej, jednoplanej przestrzeni, ‘wycina’ jej fragment ramą płótna, a następnie powiela. Powstaje w ten sposób kompozycja rytmiczna i symetryczna, zarazem jednak nigdy nie w pełni rytmiczna, o zawsze zachwianej osi symetrii. Obrazy te mają ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony wynika ona na pewno z kontrastów barwnych mocnej czerwieni i głębokiej czerni (w większości są to tzw. czarne akty), a z drugiej – z nietypowej, intrygującej kompozycji planu. Trudno dokonać analizy tych obrazów. Trudno odnaleźć punkt oparcia, wokół którego udałoby się uporządkować przedstawione elementy. Dopiero tytuł, zdradzający istnienie lustra, pozwala odczytać ledwo zasygnalizowany kształt ramy i daje klucz do odczytania obrazu” (Katarzyna Chrudzimska, *Speculum mundi – motyw lustra w twórczości Jerzego Nowosielskiego*, „Konteksty” 1996, nr 3–4, s. 24).

Charakterystycznym zabiegiem dla obrazów z tego cyklu jest kadrowanie, pozostawiające widza w sferze niedopowiedzenia. Nie sposób rozsądzić, co jest odbiciem, a co rzeczywistością, ramy lustra zacierają się tak jak linia wyznaczająca granice obrazu, przecinająca w pół przedstawione postaci. Czarne akty przypominają bardziej figury totemiczne, obiekty kultu. Mniej jest w nich prowokacyjnego erotyzmu znanego z „sadosochistycznych” kompozycji artysty z lat 50., a więcej kobiecej siły, mistyki ciała, sakralizacji samej kobiecości. Niewątpliwie kluczowym dla uformowania się artystycznego języka Nowosielskiego było zainteresowanie surrealizmem, odzwierciedlające się w odważnych rozwiązaniach

perspektywicznych i kompozycyjnych, splatające się z prowokacyjną śmiałością tematyczną cechującą ten nurt. Sam malarz był jednak przekonany, że bez kontaktu z religijną ortodoksją rezultaty jego recepcji sztuki nowoczesnej wyglądałyby zupełnie inaczej.

Wizerunki kobiet, pochodzące – jak zaznaczał – prawie wyłącznie z wyobraźni i marzeń Nowosielskiego, stały się lejtmotywem całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo łączy się z nieskrępowanym i bezpośrednim erotyzmem. Może właśnie dlatego malowane z punktu widzenia obserwatora, lub nawet podglądacza kompozycje Nowosielskiego nieustannie fascynują widzów i należą do tych prac, które są najwyżej cenione przez kolekcjonerów.

Jerzy Nowosielski właściwie od samego początku swojej twórczości fascynował się kobiecą nagością w sztuce i przedstawiał ją w różnorodny sposób. Zawsze jednak jego modelki charakteryzowały się stateczną postawą, oszczędnością gestów i schematycznością postaci, zbliżającą je do malarstwa ikonowego. Jego pierwsze, często rysunkowe akty zdradzały najszybsze, sadosochistyczne fascynacje artysty – w swoich pracach mizoginistycznie wiązał kobiety, łamał je kołem, przedstawiał w karłowatych skrętach ciała, często batożone, poniżane, uprzedmiotowione w akcie seksualnym. Kolejne prace, już z lat 50. i 60. to kultowe wręcz przedstawienia sportsmenek – pływaczek, gimnastyczek, woltyżerek. Ich posągowe ciała były malowane w bardzo prosty, szablonowy, wręcz hieratyczny sposób, a stoicki spokój bijący z ich twarzy doskonale współgrał z oszczędną formą przedstawienia.

O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego Tadeusz Różewicz pisał: „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, garnek, 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” (Tadeusz Różewicz, *Notatki do Nowosielskiego*, [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63).



Jerzy Nowosielski, fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA





Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE

113 †Ω

Jerzy Nowosielski

1923-2011

"Półakt", 1973

olej/ płótno, 90 x 80 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Nowosielski | KRAKÓW | "PÓŁAKT"'

na odwrociu stemple z Galerii Muzalewskiej w Poznaniu

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

74 200 - 106 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków





„Z punktu widzenia tajemniczości i sugerowania przejścia ‘na drugą stronę lustra’, specjalne miejsce w tej twórczości mają akty, jak też i przedstawienia kobiet w ogóle. Ze starożytnej Grecji znany jest schemat, który nakazywał przedstawiać mężczyzn nago (jak kurosów), zaś kobietom (korom) przydzielał szczelnie otulające je szaty. Nowosielski czyni to akurat odwrotnie: jego mężczyźni ubrani są dość precyzyjnie, odświętnie i nie bez ironicznie podkreślanej szykowności czy elegancji. Kobietom zaś wyznacza artysta rolę ukazania własnego ciała, i to zarówno w wersji pełnej nagości, jak i w kostiumie kąpielowym. (...) Akt, jako jeden z głównych tematów jego malarstwa, dostarcza wyjątkowych okazji rozwiązania paradoksów podwójności, którymi artysta jest wciąż jakby osaczony. (...)

Zwróćmy też uwagę na akty ‘czarne’. Żarzące się w nich postacie są jak zjawy z luministycznych misteriów. Ich geneza sięga 1971 roku, kiedy to artysta opracował scenografię do ‘Antygony’ w reżyserii H. Kajzara. Owe eteryczne akty są próbą przekroczenia własnych kanonów malowanych postaci, a także wysiłkiem budowy ciemnych obrazów, które jeszcze mocniej niż we wcześniejszych dziełach sugerowałyby nieskończoność, czyli unaocznienie duchowości”.

Andrzej Kostołowski, [w:] Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1993, s. nlb.

114 †

Jerzy Nowosielski

1923-2011

Portret męski, 1960

olej/plótno, 73 x 60 cm

numerowany na odwrociu: '32'

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

46 700 - 59 500 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem
praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa,

wrzesień 1960 - luty 1961

Jerzy Nowosielski, Galeria „Zachęta”, Warszawa, 4.10-1.11.1993

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria „Krzywe Koło”,
Warszawa 1960

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,
Kraków 2003, poz. kat. 323, ss. 231 (il.), 716



115 †

Jerzy Nowosielski

1923-2011

Abstrakcja, 1958

olej/plótno, 91 x 68 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1958'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

74 200 - 106 000 EUR

OPINIE:

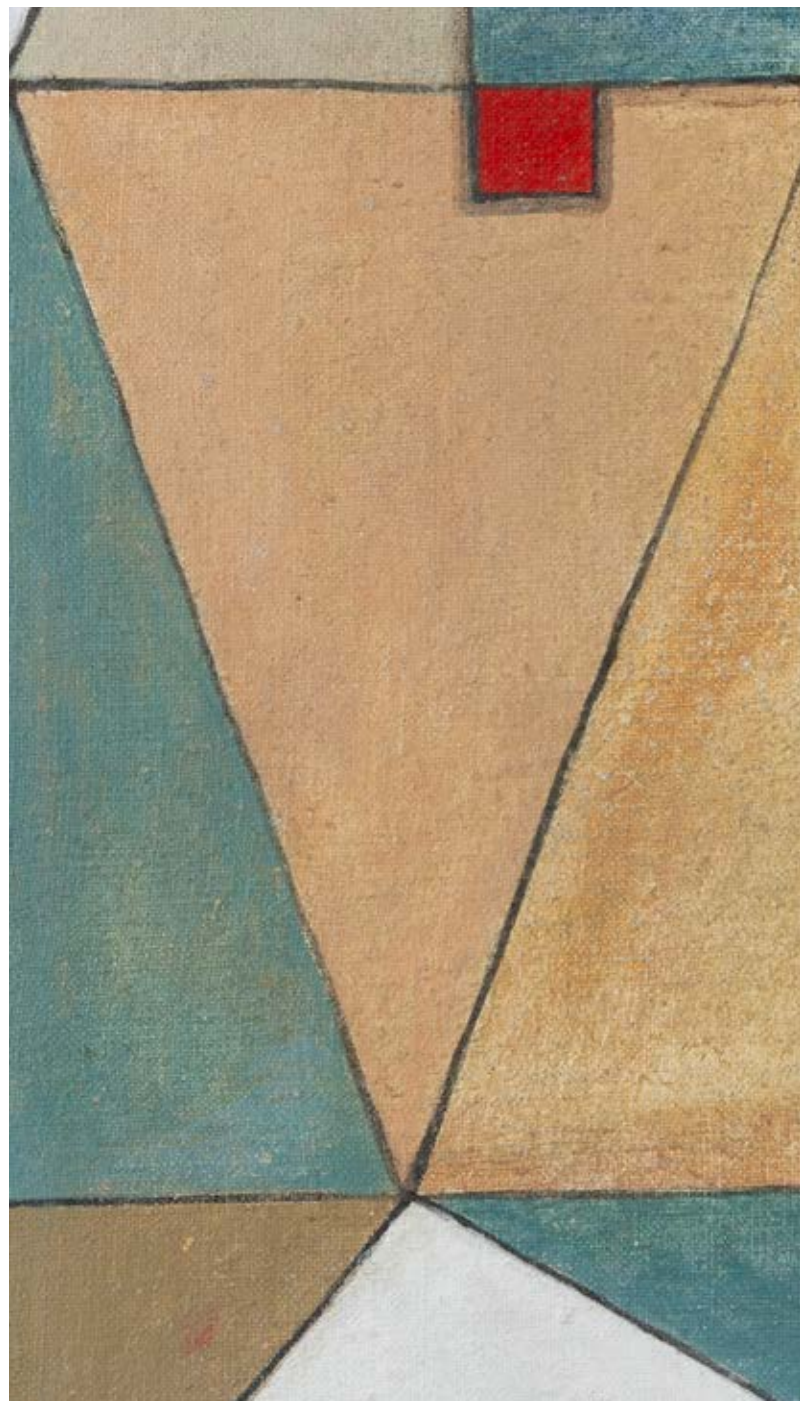
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie



NOWOSIELSKA PROSTA

Jerzy Nowosielski wielokrotnie podkreślał, że malarstwo abstrakcyjne ma wielkie filozoficzne znaczenie. Odkryta na etapie ateizmu bezprzedmiotowość stała się dla niego namiastką duchowości, a także języka liturgicznego. Artysta przez długi czas odczuwał pewne rozdarcie pomiędzy figuralnością a abstrakcją. Ukojeniem okazała się sztuka ikony. To w niej dokonała się synteza obu gatunków. Warto w tym miejscu przytoczyć pojęcie „nowosielskiej prostej”. W abstrakcjach Nowosielskiego pojawia się bowiem charakterystyczna linia malowana od linijki. Sformułowanie „nowosielska prosta” przypisuje się zresztą przyjacielowi malarza – Jerzemu Tchórzewskiemu. Sam artysta tak tłumaczył sens owej tajemniczej linii: „W swoim czasie, a było to pod koniec lat 40., bardzo wiele rysowałem i pragnąc pozbyć się pewnej manieri, która była wynikiem bądź to pewnych nawyków, bądź to jakiejś stylizacji, postanowiłem przez jakiś czas wyciągać linie wyłącznie za pomocą linijki. To znaczy, nie pozwalałem sobie na prowadzenie linii tak, jakby to ręka i nawyk dyktowały. Nawet jeżeli formy były obłe, owalne, wijące się, rysowałem je za pomocą linijki i jej obracania w pewnym kierunku tak, aby wyłączyć zupełnie mechanizm nawyków i poddać rysunek analizie czysto intelektualnej”.



„'Abstrakcja' w malarstwie nigdy nie była dla mnie zabiegiem optycznym. A uprawiam ją od 1947 roku, od czasu kiedy namalowałem pierwsze moje niefiguratywne obrazy. Od razu narzucały mi się ich tytuły... 'Skrzydło archanioła', 'Zima w Rosji', 'Pierwszy śnieg'... Tytułów tych nie wymyślałem. Pojawiały się one same poprzez bardzo trudny do wyjaśnienia dla mnie proces kojarzenia. Tylko niektóre elementy tego procesu mogłem pewnie zlokalizować w określonych miejscach malowidła. Jeżeli tak mało wagi przywiązujemy (i przywiązuję) do optycznej 'warstwy' moich malowideł abstrakcyjnych, to czymże właściwie one są dla mnie? W dużym stopniu zabiegiem magicznym”.

Jerzy Nowosielski, Wyznanie, „Polska”, nr 5, 1969



116 †

Jerzy Nowosielski

1923-2011

Pejzaż abstrakcyjny, 1952

akwarela/papier, 25 x 32 cm

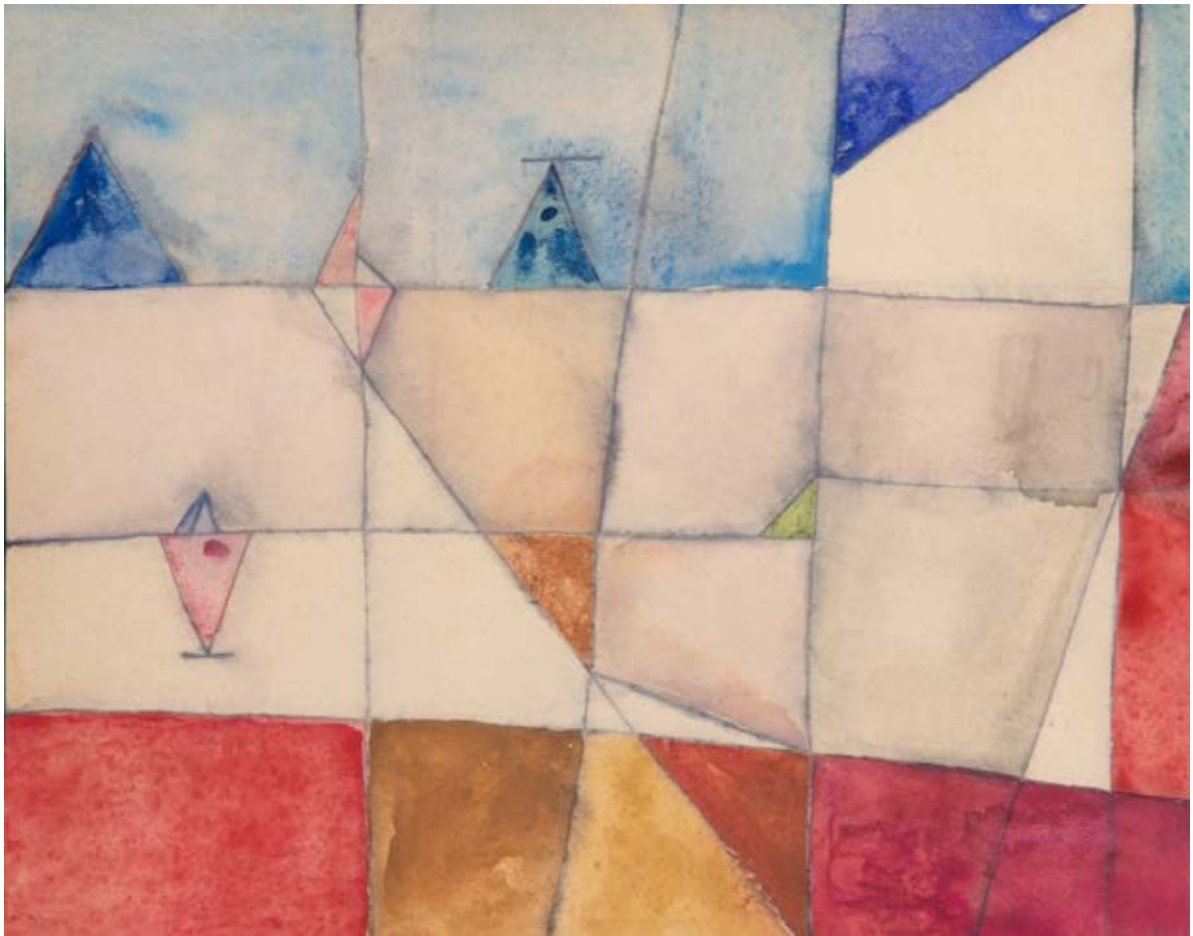
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 900 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem
praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie



117 †

Henryk Stażewski

1894-1988

"Relief biały nr XXVIII", 1961

relief, akryl/drewno, płyta pilśniowa, 31,5 x 38 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1961'
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'HENRYK STAŻEWSKI |
Relief Biały | 31,5x 38 cm | XXVIII | 1961' oraz potwierdzenie
autentyczności pracy przez Wiesława Borowskiego

estymacja:

600 000 - 900 000 PLN

127 200 - 190 700 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem
załączony certyfikat autentyczności Wiesława Borowskiego

POCHODZENIE:

Kazimir Gallery, Chicago

kolekcja prywatna, Paryż

Galeria Starmach, Kraków

WYSTAWIANY:

„Stażewski”, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1961

Henryk Stażewski - reliefy, Galeria Starmach, Kraków, luty 2001

Henryk Stażewski - reliefy, CSW Zamek Ujazdowski,
Warszawa, 2001

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

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

LITERATURA:

Stażewski, katalog wystawy, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1961,
poz. kat. 24, s. nlb. (spis prac)

Henryk Stażewski - reliefy, katalog wystawy, Galeria Starmach,
Kraków 2001, s. nlb.

Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia, [red.] Wiesław Borowski,
Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Turowski,
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005, s. 116 (il.)

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 193 (il.)

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca
Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 184-9 (il.)



W 1959 Henryk Stażewski rozpoczął nowy etap swojej twórczości. Zaczął wówczas pracę nad reliefami o różnych układach i wielkościach form geometrycznych, w których wykorzystywał charakterystyczny dla jego prac zestaw figur: prostokąta, kwadratu, asteroidy (prostokąta o wklęsłych bokach) i form „beczłkowatych”. Kształty geometryczne były wprowadzane do kompozycji zespołowo lub pojedynczo. Stażewski częstokroć powtarzał te same figury oraz zaburzał harmonię, stosując elementy skośne, które dodawały wrażenia „ruchu” w obrazie. Stosunki zachodzące między formami były różne, dzięki czemu różna była też sama kompozycja obrazów. Artysta w tamtym okresie stworzył całe serie reliefów monochromatycznych lub dwubarwnych, w których poza maksymalnym zredukowaniem kolorystyki dążył również do zmniejszenia istotności formy malarskiej. Dzięki zastosowanym uproszczeniom najważniejsza stawała się problematyka budowy obrazu.

Stażewski w tym czasie umieszczał drewniane klocki na płaskim tle, a następnie wszystko pokrywał jednolicie nasyconą barwą. Grubość i kształt użytych form miała tu decydujący wpływ na uzyskany wyraz plastyczny. Efektem pracy nad tą serią reliefów była wystawa zorganizowana pod koniec roku w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, na której pojawił się również „Relief biały nr XXVIII”. Artysta zaprezentował wówczas 26 reliefów powstałych między rokiem 1960 a 1961. Większość prac to reliefy białe, w których element budulcowy stanowiła forma zbliżona do podłużnego przekroju beczki. Wystawa była niezwykle istotna dla późniejszej kariery artystycznej Stażewskiego. W katalogu do ekspozycji Wiesław Borowski wypowiada się m.in. o białej kolorystyce reliefów:





„'Białość' obrazów tłumaczyć by można wynikiem syntezy wielu kolorów stosowanych przez artystę poprzednio. Można tłumaczyć – jakże uzasadnioną potrzebą uniknięcia tradycyjnych rozwiązań kolorystycznych, jakże współczesną wiedzą o braku 'realnej egzystencji' barwy przedmiotu materialnego, o braku jednoznaczności bodźców dostarczanych przez przedmiot z wrażeniem jego kolorowości. Można tłumaczyć wreszcie potrzebą osiągnięcia jedności kolorystycznej obrazu. Nie supremacji wybranej tonacji barwnej, lecz pełnej i neutralnej jedności obrazu”.

Wiesław Borowski, [w:] Stażewski, katalog wystawy, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1961, s. 5

118 †Ω

Henryk Stażewski

1894-1988

"Relief nr 4", 1968

akryl, relief/drewno, płyta, 40 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'nr 4 - 1968 | H. Stażewski'

na odwrociu dwie nalepki Desy

estymacja:

600 000 - 900 000 PLN

127 200 - 190 700 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

BHZ Desa, Warszawa

kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson, USA

Galeria Starmach, Kraków

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski - reliefy, Galeria Starmach, Kraków, luty 2001

Henryk Stażewski - reliefy, CSW Zamek Ujazdowski,
Warszawa, 2001

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

„Nowy Porządek”, Art Stations, Poznań 29.09.2011-2.01.2012

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

LITERATURA:

Henryk Stażewski - reliefy, katalog wystawy, Galeria Starmach,
Kraków 2001

Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia, [red.] Wiesław Borowski,
Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Turowski,
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005, s. 145 (il.)

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 195 (il.)

Nowy Porządek = New Order, katalog wystawy, [red.] Tomasz Plata,
Magdalena Popławska, Poznań 2011, s. 55

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca
Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 184-9 (il.)



Henryk Stażewski uznawany jest za klasyka abstrakcji geometrycznej w Polsce. Już za życia był doceniany zarówno za swoją twórczość artystyczną, jak i działalność intelektualną, stając się autorytetem w obu dziedzinach.

Stażewski posiadał szerokie zainteresowania artystyczne: zajmował się malarstwem, grafiką, scenografią, projektowaniem wnętrz i teorią sztuki. Najbardziej znany pozostał jednak dzięki pracom tworzonym w nurcie konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej. Twórcę od początku interesowały formy najprostsze, jednak zanim stał się powszechnie uznanym patronem polskiej awangardy, podejmował się działalności na polu sztuki przedstawiającej. Po 1956, już jako dojrzały artysta, zaczął zajmować się wyłącznie abstrakcją, ściśle powiązaną z logiką i analizą matematyczną.

Henryk Stażewski utrzymywał kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystycznym oraz współtworzył najważniejsze awangardowe ugrupowania w Polsce i za granicą: grupę kubistów, suprematystów i konstruktywistów „Blok” oraz „Praesens”.

W 1929 odnowił stare kontakty i został członkiem grupy „Cercle et Carré”, do której należał m.in. Kandinsky, Modrian i Seuphor. W latach 30. stał się członkiem międzynarodowej grupy „Abstraction-Création” oraz współpracował z grupą „a.r.”. Stażewski zajmował się również publicystyką i był współredaktorem pism wydawanych przez te ugrupowania oraz „L'Art Contemporaine”, „L'Art Concret”, „Europa”, „Pion”, „Nike”, „Wiadomości Literackie”, „Grafika” oraz „Kuźnica”. W 1927 zorganizował w Hotelu Polonia w Warszawie pierwszą zagraniczną wystawę Kazimierza Malewicza. Po wojnie artysta związał się środowiskiem Galerii Krzywe Koło, a także z młodymi artystami i krytykami, z którymi w 1966 założył Galerię Foksal.

W latach 60. Henryk Stażewski zaczął zgłębiać problem barwy. W swojej pracy twórczej badał stosunki kolorów oraz upodabniał reliefy do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Wykorzystywał, tak jak we wcześniejszych pracach, formy kwadratu, uznając je za najbardziej neutralne. Formy układał w rzędach oddalonych od siebie w jednakowych odstępach. Pod koniec dekady analizy i badania artysty zaowocowały eliminacją kontrastów kolorystycznych, które zastąpiły stopniowe przejścia i gradacja kolorów. Swoją metodę działania opisywał: „Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowej. Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone o małej różnicy.



Henryk Stażewski, fot. Lucjan Fogiel/East News



Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (wywiad Wiesława Borowskiego z Henrykiem Stażewskim, katalog wystawy w galerii Foksal, Warszawa 1969). Powodem wprowadzenia stopniowych przejść kolorystycznych było dążenie artysty do osiągnięcia efektu porządku i spokoju. Według Stażewskiego kontrastowe barwy powodowały podrażnienie siatkówki przez wysiłek, jaki podejmowało oko oglądającego, przeskakując z jednego koloru na drugi.

Prezentowane w niniejszym katalogu prace są przykładami takiej właśnie działalności badawczej Stażewskiego w dziedzinie koloru. „Relief 4” z 1968 stanowi rozczłonkowany na kwadraty gradient od purpury wypełniającej lewą dolną część kompozycji po fioletowy błękit wieńczący kompozycję w prawym górnym rogu. Późniejsze dzieło, „Relief nr 17” charakteryzuje skupienie na bardzo wąskiej gamie kolorystycznej oraz odejście od czysto geometrycznego budowania przestrzeni. W pracach z lat 70. w twórczości artysty zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Dzięki tego typu rozwiązaniom twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Janina Ładnowska pisała o serii: „Obraz możliwy ustępuje miejsca formie obiektywnej, serialnej, mechanicznej, wolnej od indywidualnego gestu, multiplikowanej, pozbawionej napięcia kierunkowego, dynamiki. Jest to forma bez granic, lecz ujęta w surowy system, próba uczynienia systemu artystycznego z metafizycznej idei kwadratu” (Janina Ładnowska, *Sztuka wolnego ładu*, [w:] Henryk Stażewski 1899-1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 24).

Artysta został laureatem Nagrody Fundacji im. Andrzeja Jurzykowskiego w Nowym Jorku w 1966, Nagrody Krytyków im. Cypriana Kamila Norwida w Warszawie w 1969 czy Nagrody im. Gottfrieda Herdera w Wiedniu w 1972. Prace Henryka Stażewskiego już od lat 20. były eksponowane na licznych wystawach zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych. Obecnie znajdują się w najważniejszych kolekcjach: polskich (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie), zagranicznych (Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie, Galerie Denise René w Paryżu, Kunstmuseum w St. Gallen; Galerie Berinson w Berlinie) oraz prywatnych.

119 †

Henryk Stażewski

1894-1988

"Relief nr 17", 1972

akryl, relief/płyta, 60 x 62 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'nr 17 - 1972 H. Stażewski'

na odwrociu pieczęć z Galerii Appendix w Warszawie

pieczęć wywozowa oraz numer inwentarzowy

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

63 600 - 84 800 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

WYSTAWIANY:

„Nowy Porządek”, Art Stations, Poznań 29.09.2011-2.01.2012



„A propos formy

Seryjność unieważnia formę. Szczególnie, jeśli formą jest kwadrat. Szczególnie, jeśli kwadraty (identyczne) ułożone są regularnie, w identycznych odstępach, bez jakichkolwiek różnic położenia, bez zakłóceń kierunku – bez kompozycji. Szczególnie, jeśli rzędy kwadratów w sumie tworzą kwadrat.

Ale formę unieważnić można jeszcze skuteczniej, jeśli stworzony model – doskonały nawet – nie ma mocy obowiązującej, jeśli bez większego pietyzmu porzuca się go dla innych. Mechanizm rozwoju Stażewskiego na tym między innymi polega – jego zasadniczym motorem okazuje się zdolność kwestionowania własnej formy”.

Hanna Ptaszkowska, O najnowszych obrazach Stażewskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.

120 †

Ernst Benkert

1928-2010

"Warszawa 5", 1965

akryl/plótno, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"'WARSAW # 5 | 1965 | 24" x 24" LIQUITEX | Ernst Benkert'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art Inc.

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2014

WYSTAWIANY:

Anonima Group, Institute of Contemporary Arts, Londyn,

1-28.02.1966

„Obrazy czarno-białe i szare”, Galeria Foksal, Warszawa,

lipiec - wrzesień 1966

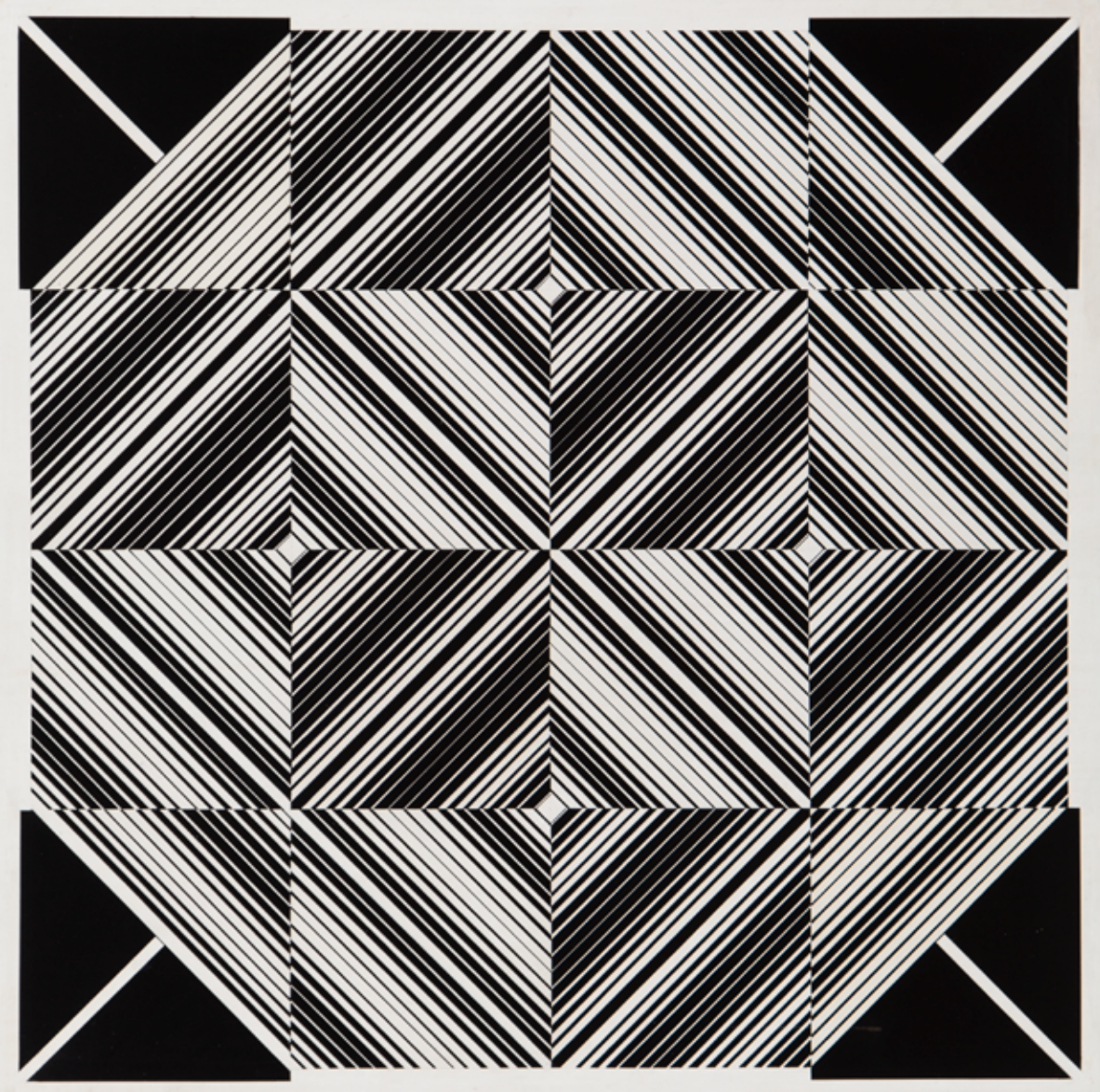
„Black/White and Gray Paintings 24" Square”, Anonima Gallery,

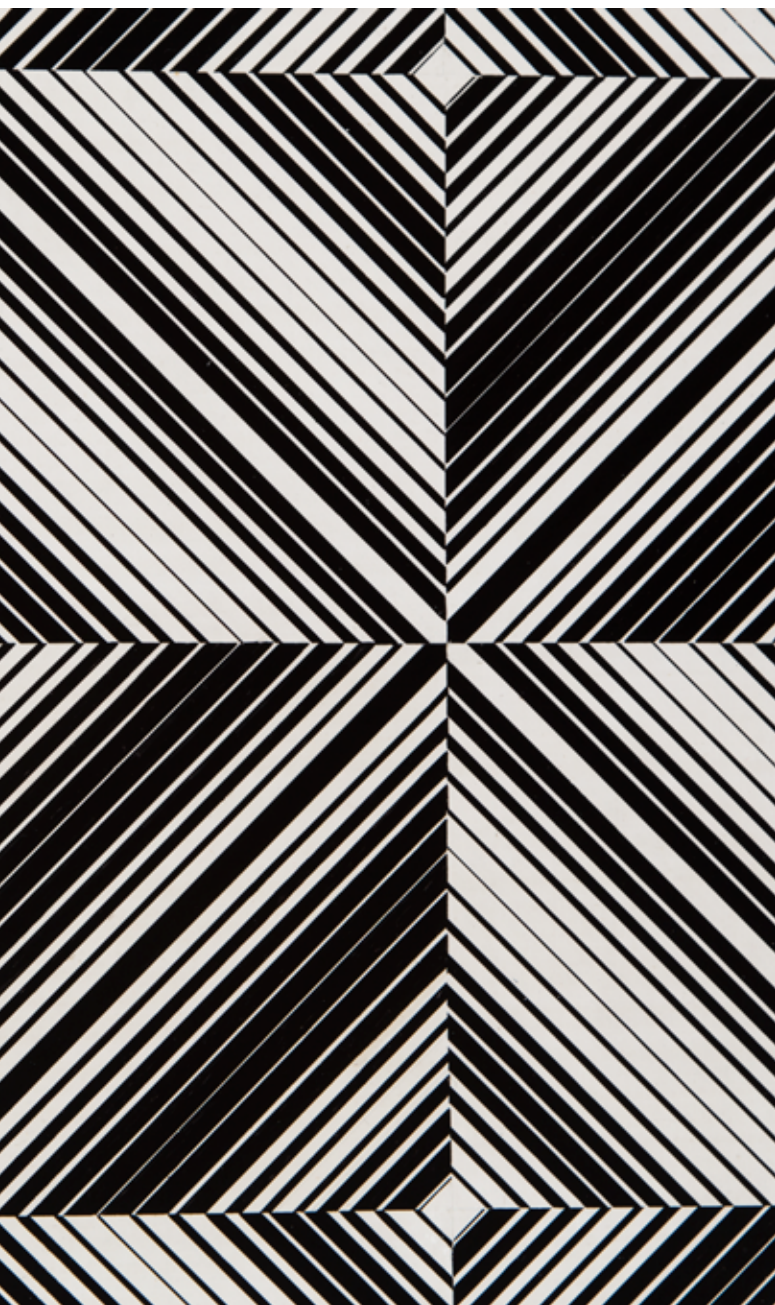
Nowy Jork, 1966

LITERATURA:

Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy, Galeria Foksal,

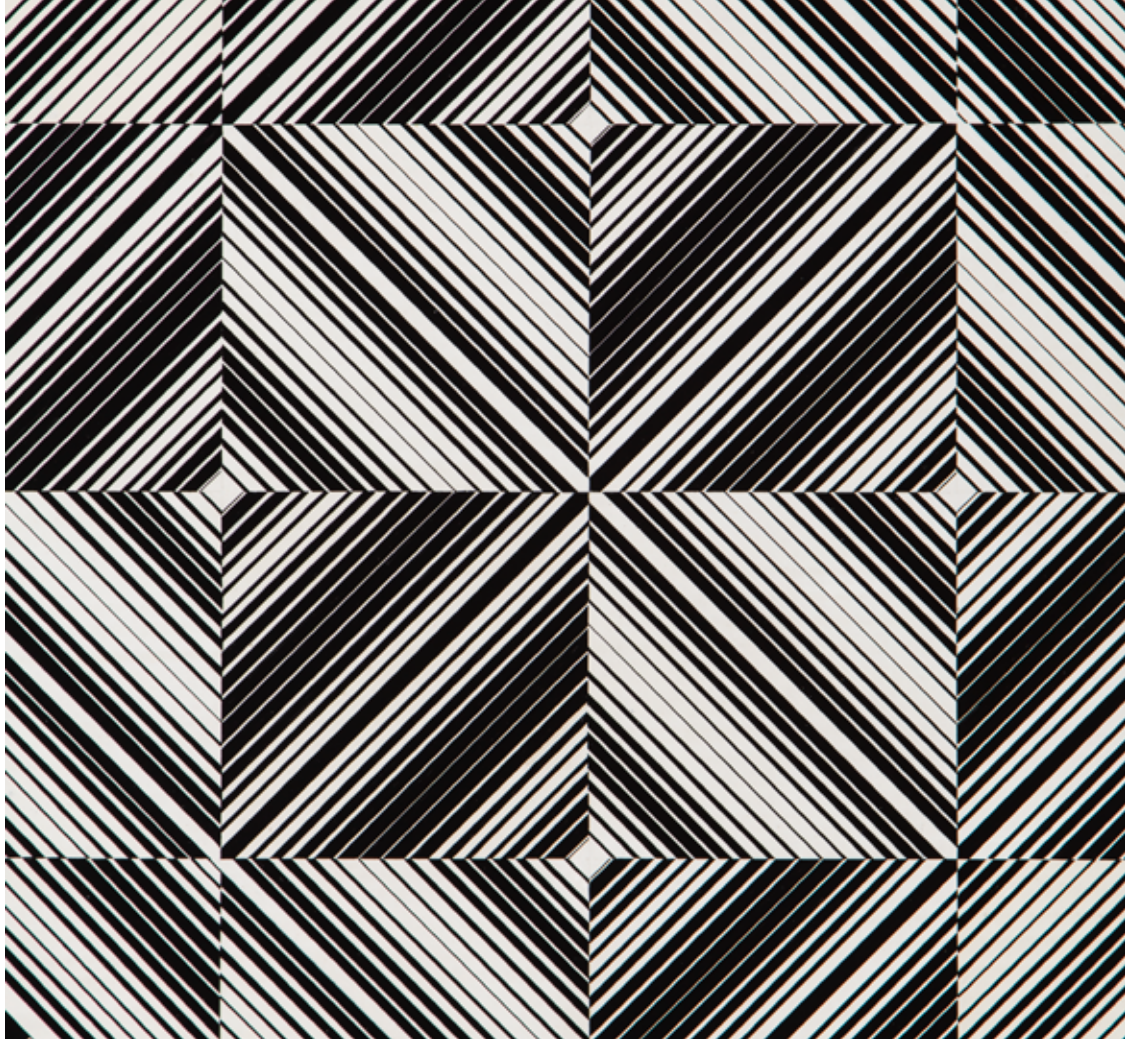
Warszawa, 1966, poz. kat. 6, s. 17 (lista prac)





Pierwszego lipca 1966 w mieszczącej się w Pałacu Zamoyskich galerii Foksal trzech nowojorskich artystów – Ernst Benkert, Francis Hewitt i Edwin Mieczkowski – zaprezentowało po 10 kwadratowych płócien o wymiarach 61 × 61 cm. Każde z nich było nośnikiem precyzyjnie rozplanowanych, czarno-białych, układów figur geometrycznych, linii i kształtów. Cel: poddać badaniu psychologię widzenia człowieka, sprawdzić, jak stosunki barw i form wpływają na jego percepcję. Prezentowany obraz „Warszawa 5” stanowił część tego laboratoryjnego eksperymentu.

Możemy sobie wyobrazić, że obrazy hipnotyzowały warszawskiego widza. Tak też sytuację oglądu wyobraża sobie w swojej analizie wystawy Anna Dzierżyc-Horniak: „Były to dzieła geometrycznie eleganckie, warstwowe, uważnie zaplanowane i wykreślone czarną i białą farbą akrylową, a przez to wszystko, można wręcz powiedzieć, że zachwycająco złożone. W swej »złożoności« przypominały one »Responsive Eye« [słynną wystawę z 1965 roku zorganizowaną w MoMA, gdzie artyści, również Benkert, Hewitt i Mieczkowski, prezentowali prace podejmujące refleksję nad zagadnieniami optycznymi] i całe to nowe spojrzenie, wzrokową iluzję, które powodowały, że wydawało się, że obraz żył w kontakcie z okiem. Czyniły one poniekąd widza świadomym uczestnikiem aktu tworzenia. Dopiero za jego udziałem, w jego indywidualnym spojrzeniu, dzieła te dopełniały się” (Anna Dzierżyc-Horniak, „Początki są zawsze najważniejsze... Geneza i działalność Galerii Foksal. Teksty programowe, wystawy, wydarzenia, artyści, 1955-1970”, Toruń 2019, s. 451).



Trzej artyści działali w grupie od 1960. Prowadzili przy tym własną pracownię, galerię i pismo. Nazwali się Anonima Group, ponieważ mieli pozostawać anonimowi wobec świata, trzy indywidualności artystyczne złączyć w jeden mózg, odrzucić pogoń za sukcesem, aby nie zakłócać badań nad wizualnością. Grupa reinterpretowała tradycję abstrakcji geometrycznej. Benkert w 1961 wyjechał do Paryża na zbieranie doświadczeń. Poznał tam Césara Domełą, najmłodszego reprezentanta de Stijl, Nelly van Doesburg, żonę Theo, Georges van Tongerloo, Henryka Stażewskiego czy Anthony'ego Hilla. Nowojorczycy odnawiali swoimi działaniami idee konstruktywizmu. Jak wskazywała Dzierżyc-Horniak, zapewne to, oraz kolektywne podejście grupy, najbardziej przyciągnęło uwagę Wiesława Borowskiego, współzałożyciela galerii Foksal, który żywo interesował się optycznymi próbami w sztuce współczesnej oraz wspomnianą wystawą „Responsive Eye”.

Obecność prac Anonima Group w Warszawie zawdzięczamy jednak w dużym stopniu losowi szczęścia. Ponoć Borowski spotkał Benkerta przypadkiem przy barze w kawiarni Hotelu Bristol. W czasie kilku kolejek okazało się, że Amerykanin tworzy ambitną sztukę i jest gotów zaprezentować wraz z Hewittem i Mieczkowskim swoje prace warszawskiej publiczności. Borowski skorzystał z okazji.

121 †

Ed (Edwin) Mieczkowski

1929-2017

"Model for Color Bloc # 2", 1966

gwasz/papier, 56 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MIECZKOWSKI 66'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

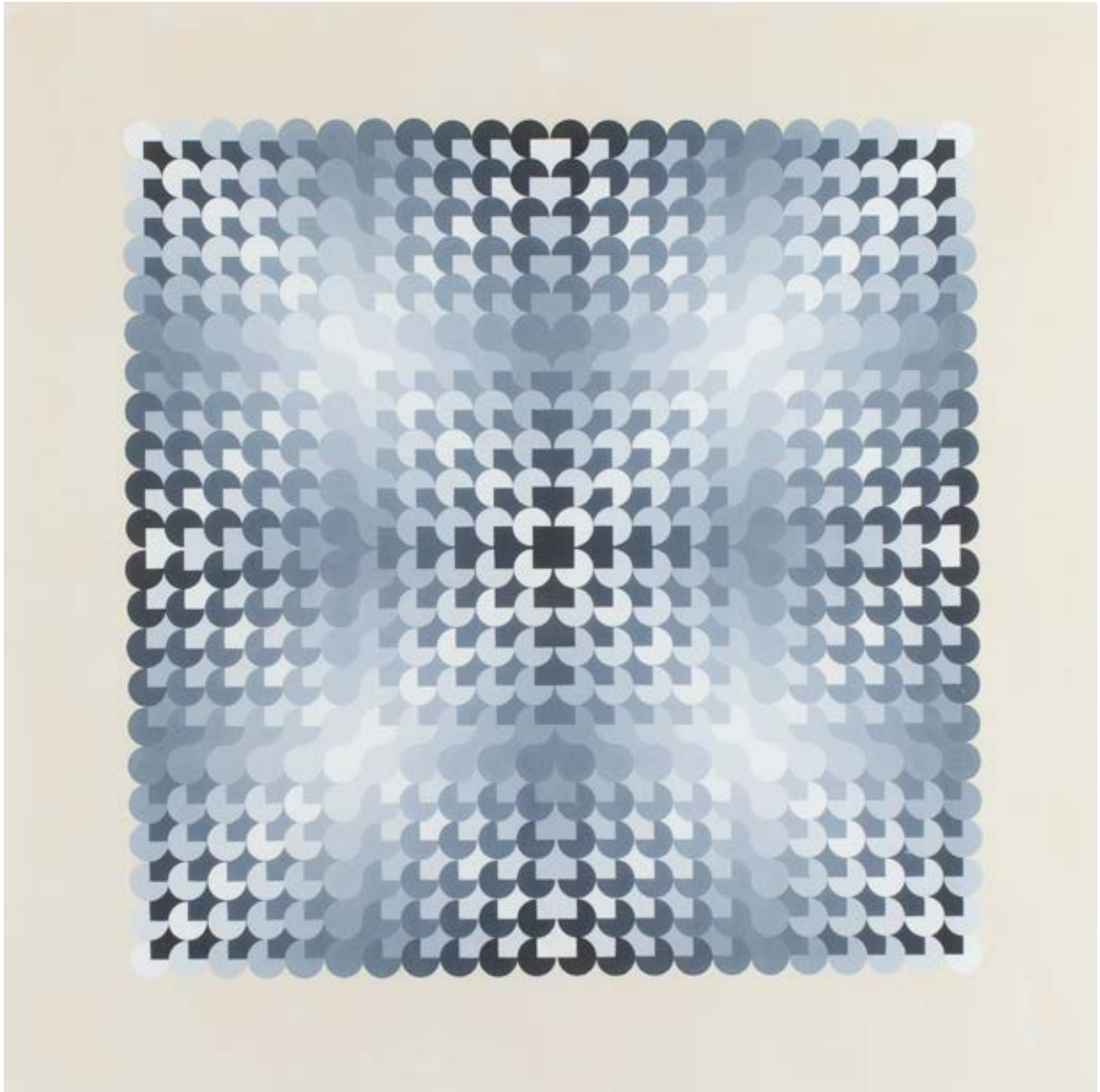
17 000 - 25 500 EUR

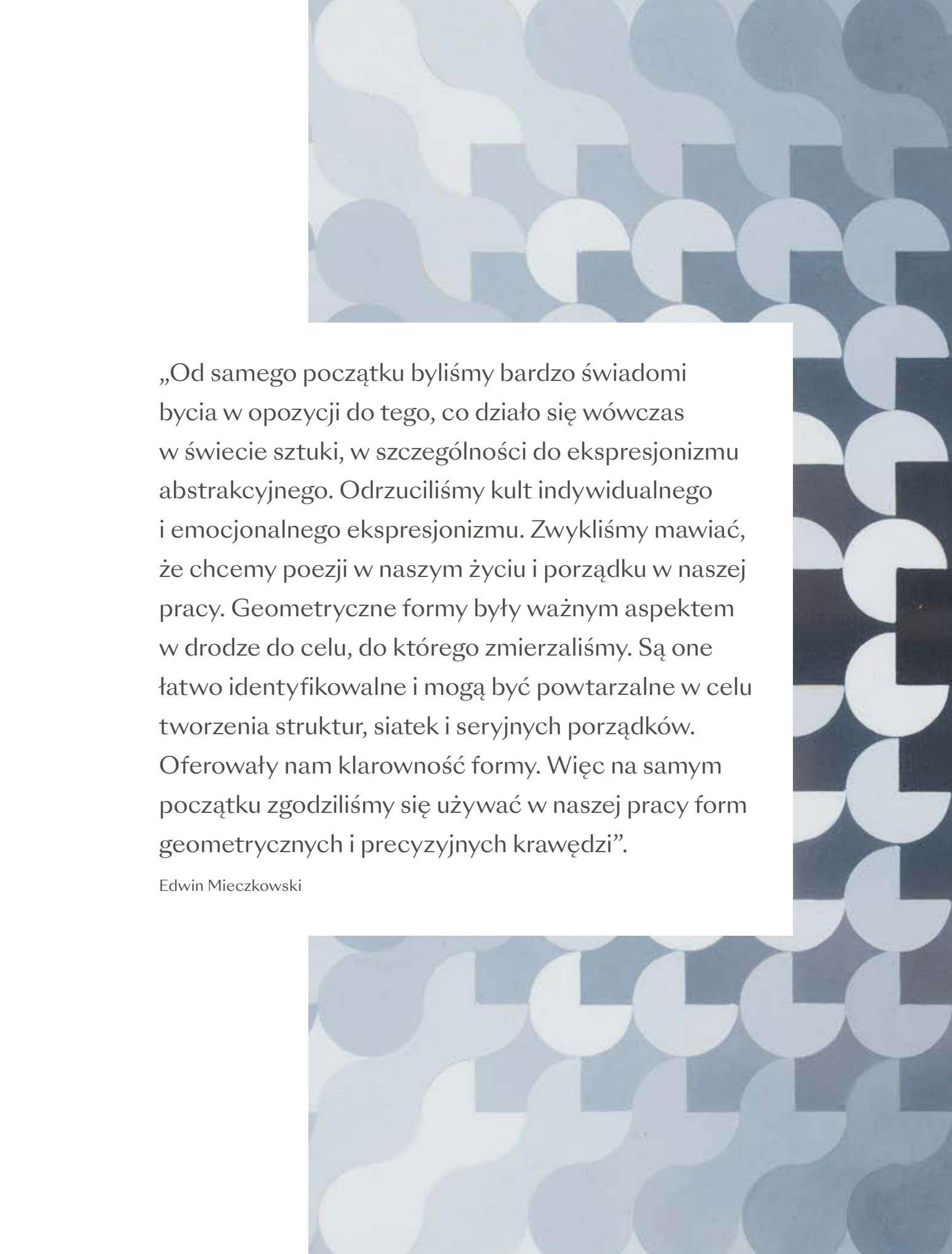
POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Arts Inc.

kolekcja instytucjonalna, Polska

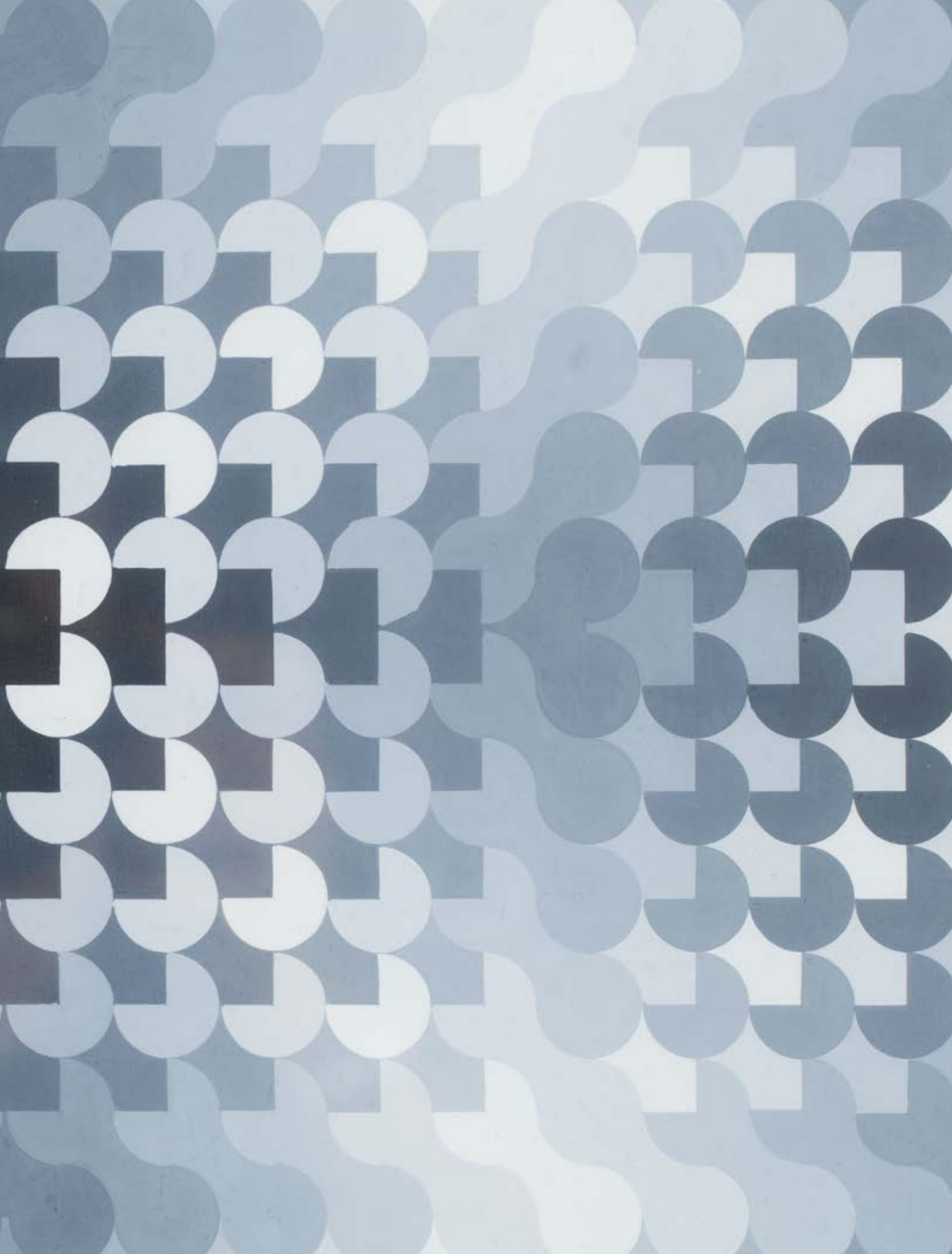
Desa Unicum, 2014





„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”.

Edwin Mieczkowski



122 †

Ed (Edwin) Mieczkowski

1929-2017

"Foksal II", 1964

akryl/płyta, 70 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ED MIECZKOWSKI 1964'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art Inc.

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2015



123 †

Francis Hewitt

1932-1996

"Treasure Trove", 1965

akryl/plótno, płyta pilśniowa, 61 x 61 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Francis R. Hewitt | May 1965'

na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art Inc. z opisem pracy

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

33 900 - 46 700 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art Inc.

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2015

WYSTAWIANY:

Anonima Group, Institute of Contemporary Arts, Londyn,

1-28.02.1966

„Obrazy czarno-białe i szare”, Galeria Foksal, Warszawa,

lipiec - wrzesień 1966

„Black/White and Gray Paintings 24" Square”, Anonima Gallery,

Nowy Jork, 1966

LITERATURA:

Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy, Galeria Foksal,

Warszawa, 1966, poz. kat. 10, s. 17 (lista prac)



124 †Ω

Julian Stańczak

1928-2017

"Opposing within systems, green-red", 1985

akryl/plótno, 142 x 142 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'JULIAN STAŃCZAK

"OPPOSING WITHIN SYSTEMS" | GREEN-RED 1985'

oraz sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 85'

na odwrociu nalepka z wystawy w Dennos Museum Center

oraz z Martha Jackson Gallery w Nowym Jorku

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

84 800 - 127 200 EUR

POCHODZENIE:

Martha Jackson Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Nowy Jork

D. Wigmore Fine Arts Inc.

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2014

WYSTAWIANY:

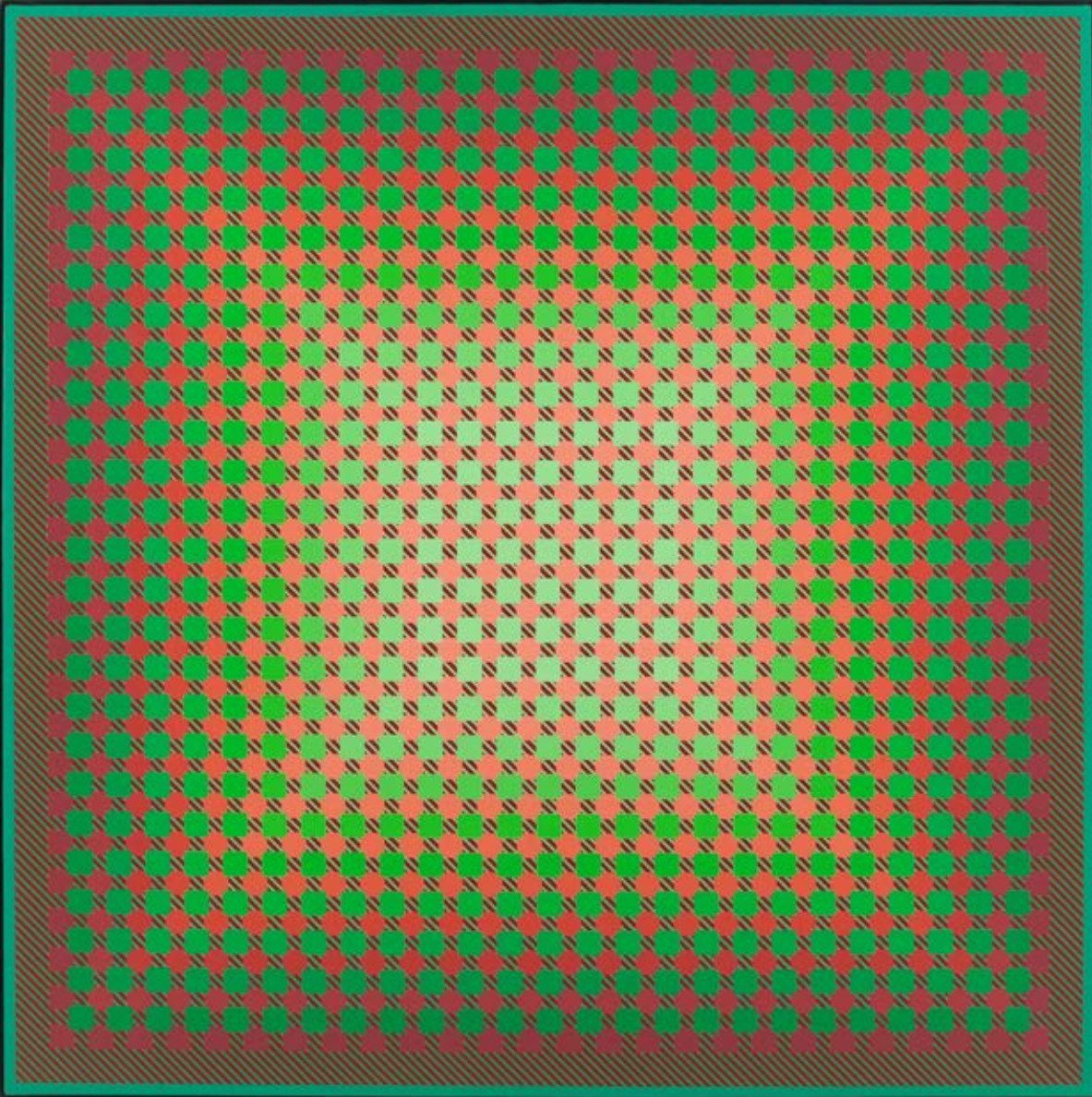
„Julian Stańczak: Color=Form”, Dennos Museum Center,

Northwestern Michigan College, Traverse City, 7.05- 5.09.1993

LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak: op-art i dynamika percepcji,

Warszawa 2014, s. 254 (il.)



Julian Stańczak to jeden z najświetniejszych artystów polskiego pochodzenia tworzących w nurcie abstrakcji geometrycznej. Najczęściej określa się go mianem malarza op-artowego, jednak sam twórca niekoniecznie chętnie utożsamiał się z tym ruchem.

Paradoksalnie sam termin został ukuty niejako dzięki twórczości Stańczaka: to właśnie od pokazu jego prac w Galerii Marty Jackson w Nowym Jorku w 1964 zapoczątkowano używanie nazwy optical art. Niebagatelną rolę w jego popularyzacji odegrał artykuł Jona Borgzinnera, który ukazał się na łamach magazynu „Time”. Tekst opisuje nowe zjawisko, opierające się na badaniach dotyczących aparatu wzroku. Zapowiada w nim również otwarcie wystawy „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku jako jednego z najgorętszych wydarzeń nadchodzącego sezonu. William C. Seitz, cytowany przez Borgzinnera, mówił: „Te prace istnieją niekoniecznie jako obiekty, a jako generatory reakcji wzrokowych”. Pokaz okazał się kluczowy w rozwoju op-artu w Stanach Zjednoczonych, i w zasadzie na całym świecie. Cytowany powyżej Seitz zaproponował reprezentację twórców z całego świata, uwzględniając artystów ze Stanów Zjednoczonych, Europy i Ameryki Południowej. „The Responsive Eye” przyciągnęła liczną publiczność i uzyskała duży rozgłos w prasie.

Niechęć Stańczaka co do użycia terminu op-art w przypadku jego twórczości była spowodowana powszechnym powiązaniem tego nazewnictwa z formalnymi rozwiązaniami dającymi wrażenie iluzji. Sam przyznał w jednym z wywiadów: „Nie uważam się za ‘ojca op-artu’ i nienawidziłem tytułu

mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia ‘malarstwa optycznego’, która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywołać. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysiącleci i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art to tylko nazwa”.

Na wystawie w MoMA Stańczak zaprezentował dzieło za pośrednictwem galerii Marty Jackson z 1962 zatytułowane „Ulterior Images”. Zarówno w tym, jak i reprodukowanym obok dziele artysty widać nadrzędną metodę myślenia polegającą na prezentowaniu zależności zachodzących między kolorami naniesionymi na płaszczyznę obrazu przy zachowaniu niezwyklej precyzji technicznej. W przeciwieństwie do powszechnego przekonania na temat sztuki optycznej Stańczak dążył jednak zawsze do uwzględnienia w swoim malarstwie pierwiastka natury. Mówił: „Nie próbuję imitować, ani interpretować natury, lecz – poprzez [artystyczną] reakcję na zachowanie kolorów, kształtów i linii, staram się stworzyć zależności podobne do związków człowieka z rzeczywistością” (Elizabeth McClelland, „The Art of Julian Stańczak”, [w]: Louis Zona; Elizabeth McClelland, Julian Stańczak. A Retrospective: 1948-1998, tłum. własne, Cleveland 1998, s. 33). Pisząc o obrazach Stańczaka, warto również zwrócić uwagę na technikę ich wykonania. Skomplikowane technologicznie obrazy Juliana Stańczaka powstawały dzięki użyciu niezliczonych warstw kolorystycznych precyzyjnie nakładanych przez artystę na powierzchnię płótna. O sposobie ich powstawania pisała Elizabeth McClelland: „W latach 70. Stańczak wypracował metodę wariacji na podstawie siatki pokrywającej całą powierzchnię podłoża. Głównym tematem jego pracy było często samo światło. Powtarzane kwadraty siatki wzmacniają tonacje kolorystyczne, w podobny sposób jak przesła w witrażach wzmacniają strumienie światła” (Tamże, s. 46).



Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE

125 †

Julian Stańczak

1928-2017

"Interlocked", 1967

akryl/plótno, 132 x 132 cm

sygnowany i opisany na krośnie:

'JULIAN STAŃCZAK "INTERLOCKED"'

oraz sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1967'

na odwrociu nalepka z Christie's

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

59 400 - 74 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, USA

Christie's, Nowy Jork, 2013

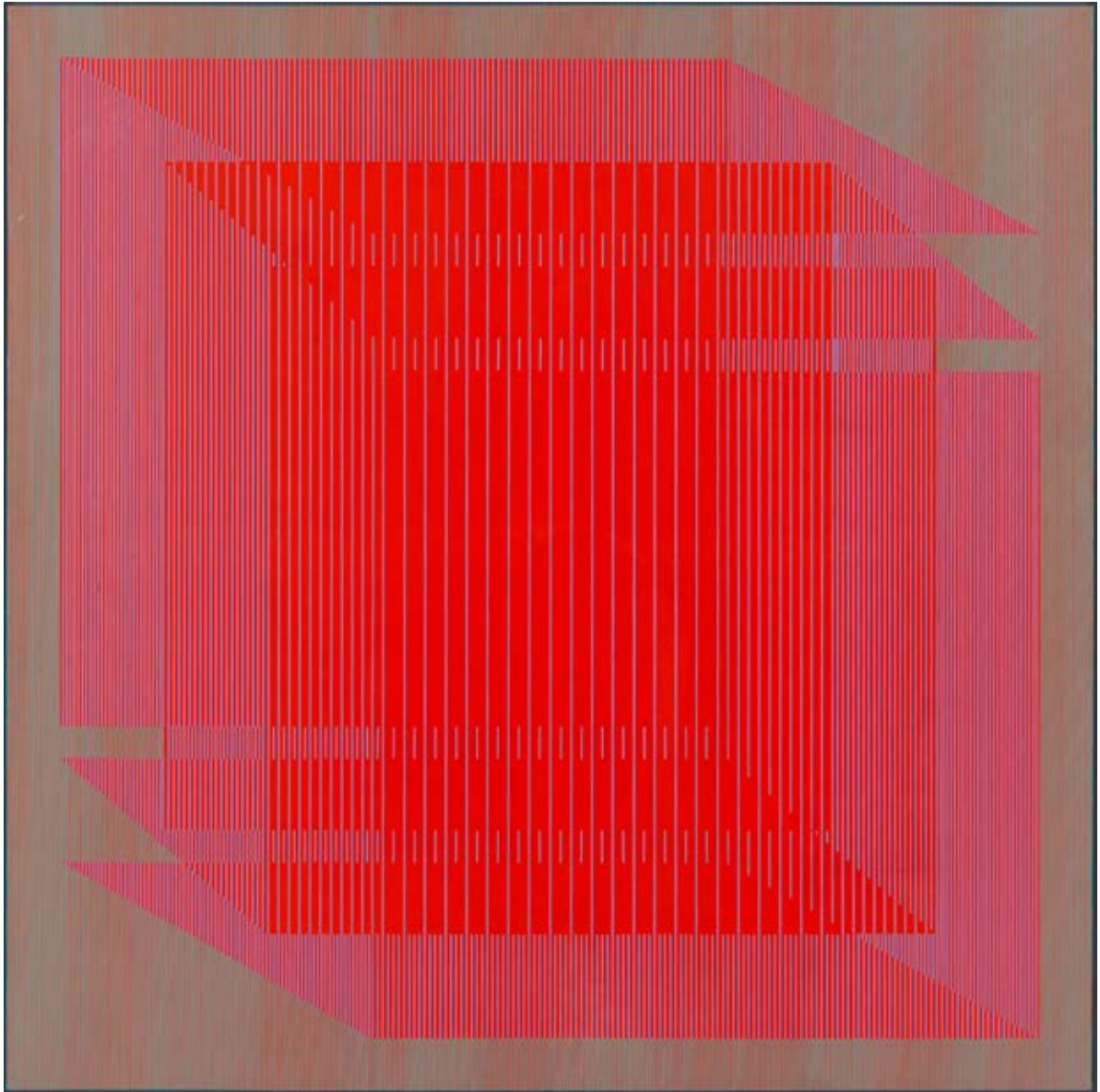
kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2014

LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji,

Warszawa 2014, s. 207 (il.)



126 †

Jerzy Ryszard Zieliński "Jurry"

1943-1980

"Kto ugasi", 1976

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JURRY | 23.08. | "KTO UGASI" | JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI | [...]'

na odwrociu nalepki z Zakładów Artystycznych Związku Polskich
Artystów Plastyków oraz z domu aukcyjnego Rempex

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

31 800 - 42 400 EUR

POCHODZENIE:

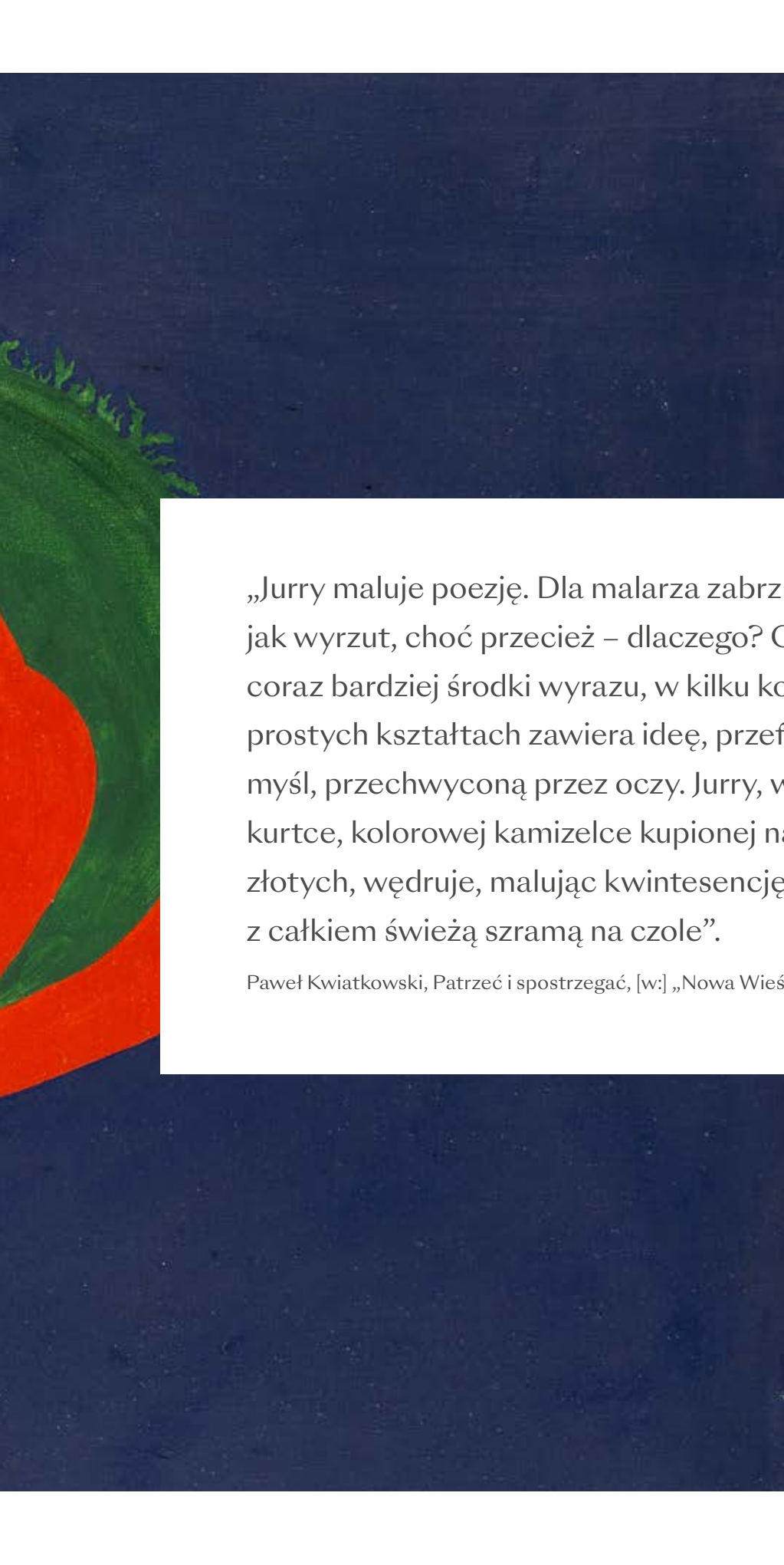
Rempex, przed 2005

LITERATURA:

Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 140, s. 454 (il.)





An abstract painting with a dark blue background. On the left side, there are curved, overlapping shapes in green and red. The green shape is on top, and the red shape is below it, both curving towards the center. The overall composition is minimalist and uses bold colors.

„Jurry maluje poezję. Dla malarza zabrzmieć to może jak wyrzut, choć przecież – dlaczego? Ogranicza coraz bardziej środki wyrazu, w kilku kolorach, w kilku prostych kształtach zawiera ideę, przefiltrowaną przez myśl, przechwyconą przez oczy. Jurry, w wojskowej kurtce, kolorowej kamizelce kupionej na bazarze za pięć złotych, wędruje, malując kwintesencję zabawy w życie, z całkiem świeżą szramą na czole”.

Paweł Kwiatkowski, Patrzyć i spostrzegać, [w:] „Nowa Wieś”, nr 2, 8.01.1978, s. 7

127 †Ω

Jerzy Ryszard Zieliński "Jurry"

1943-1980

"Przed (Genesis)", 1971

olej/plótno, 150 x 201 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY RYSZARD
ZIELIŃSKI "PRZED" (GENESIS) JURRY 71 IV'

na odwrociu nalepki z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

600 000 - 1 000 000 PLN

127 200 - 211 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście, Ciechanowiec (zakup bezpośredni)

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Neo „Brzask”, Galeria Sztuki Współczesnej,
Warszawa, czerwiec - lipiec 1971

Malarstwo Jerzego Ryszarda Zielińskiego, ZPAP BWA Bydgoszcz, 1972

„Powrót Jurry'ego”, Galeria Zderzak, Kraków, 8.10.2010-10.12.2010

Muzeum Narodowe w Krakowie, 8.10.2010-30.10.2010

Jerzy „Jurry” Zieliński: Paintings 1968-1977, Luxembourg & Dayan,

Londyn 15.10.2013-14.12.2013

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Neo „Brzask”, katalog wystawy, Galeria Sztuki
Współczesnej, Warszawa 1971

Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 105,
ss. 159 (il.), 450

Jerzy „Jurry” Zieliński: Paintings 1968-1977, katalog wystawy,
Luxembourg & Dayan, Londyn 2013, s. 58 (il.)



„Człowiek urodzony zostaje określony i wpisany jako jeszcze jeden, zanim się zacznie zastanawiać – potrzebny czy zbędny, z czyjej winy się znalazł na świecie, jest skazany, czy nagrodzony, docieka, niełatwe to, rozgląda się, karcą go zakazy, stawia dlaczego, – echo, błądzi, nie, nie błądzi, steruje nim instynkt, zostaje porwany – spada, w noc, w wodę, w żywioł, cuci go brzask, koło jest zamknięte, a w którym miejscu się otwiera, co jest w, – świat, jaki, duży, tak mało można o nim powiedzieć (...)”.

Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, [Człowiek urodzony zostaje określony...], 1971, tekst w katalogu wystawy „Jurry. Powrót artysty”, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 105-106

Dzieło Jerzego Ryszarda „Jurry” Zielińskiego zatytułowane „Przed (Genesis)” wpisuje się w najważniejszy okres twórczości artysty przypadający na przełom lat 60. i 70. XX wieku. Podstawowym językiem artysty była metafora – niejasna, operująca licznymi skojarzeniami i aluzjami. Oprócz malarstwa tworzył także poezję i refleksyjne teksty. Estetyka obrazów Zielińskiego wiele zawdzięcza popkulturze amerykańskiej, jednak artysta posuwa się o krok dalej, wykraczając poza erotyczno-zmysłowe konotacje twórców amerykańskiego pop-artu. Wszystko to wpłynęło na warstwę treściową prezentowanej pracy, gdzie Jurry odnosi się zarówno do zjawisk uniwersalnych, jak i ówczesnego kontekstu politycznego. Obraz „Przed (Genesis)” przedstawia nieuchwytnie i wieloznaczne formy, które prowokują do różnych interpretacji treści dzieła. Kompozycja jest bardzo oszczędna w środkach i wyrazie, a kolorystyka zredukowana do trzech barw

podstawowych. Zieleń tworzy formę fali pierwotnego oceanu, która tętni życiem. Od dołu kompozycji rysują się czerwone kręgi, oko, a nad falą tło tworzy błękit. W charakterystyczny sposób artysta oscyluje między abstrakcją a figuracją, stąd w zielonej fali można dostrzec formę profilu ptaka z dziobem – jednego z częstych motywów pojawiających się w twórczości artysty.

„Tworząc swój malarski przekaz, Jurry zdradził ideały kolorystów i odkrył dla siebie prosty, plakatowy styl sztuki propagandowej. Używał czystej, wewnątrz zintegrowanej barwy, igrając z jej bezideową pustką. Zrezygnował z faktury i akademickich smaczków. Nie poszukiwał wartości wewnątrz obrazu, lecz znajdował ją w śmiałych decyzjach kompozycyjnych” (Ryszard Woźniak, Dlaczego Jurry?, tekst w katalogu wystawy „Jurry. Powrót artysty”, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 64).

Tytuły dzieł Jurry'ego mają charakter semantyczny. Tak również dzieje się w przypadku omawianego obrazu „Przed (Genesis)”, gdzie tytuł wspomaga przekaz plastyczny. Przestrzeń plastyczna została tu zwerbalizowana, jednak jej znaczenie zostało ograniczone do odczytania metafory. Poetyckie szyfry odgrywają bardzo ważną rolę w twórczości artysty, a wysublimowana erotyka jest wyrażana przez często powtarzające się na płótnach motywy: ptaka, twarzy, czy sylwety leżącej kobiety.

„Założenie istnienia malarskiego metajęzyka w twórczości Jurry'ego łatwo daje się potwierdzić: przedmioty zwyczajowo przekształcane w obiekty o charakterze mimetycznym zostaną u Zielińskiego przetransformowane w płaskie formy sylwetowe, będące jakby jedynie obrysem przedmiotu, jego cieniem wyciętym z kolorowego papieru. Sam obiekt zostaje podobnie zredukowany do fragmentu (zamiast pełnej figury człowieka – tylko oko, tylko dłoń, same usta – etc.). To kadrowanie, „fokalizacja”, wydierają z rzeczywistości coś na kształt „form podstawowych”, emblematycznych, których rekombinacje będą pojawiać się na różnych obrazach. Ograniczeniu podlega także ilość używanych elementów: w ostatecznym uproszczeniu mielibyśmy tu do czynienia tylko z formami obłymi, jakby rysowanymi z użyciem standardowych krzywek (np. skrzydła) i ostrymi (np. dziób, litera „A”)” (Roma Sendyka, Jurry: uprawiam twórczość literacką, tekst w katalogu wystawy „Jurry. Powrót artysty”, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 34).

128 †

Jerzy Ryszard Zieliński "Jurry"

1943-1980

"Smak namiętności", 1971

olej/plótno, 150 x 199,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "SMAK NAMIĘTNOŚCI" JURRY 71'

opisany na blejtramicie: 'CYKL: 'ZMOWA RAJSKICH BANITÓW' | TYTUŁ:

'SPEŁNIENIE' | JURRY'

na odwrociu nalepki z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

600 000 - 1 000 000 PLN

127 200 - 211 900 EUR



POCHODZENIE:

spuścizna po artyście, Ciechanowiec, zakup bezpośredni

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Neo „Brzask”, Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa, czerwiec - lipiec, 1971

Malarstwo Jerzego Ryszarda Zielińskiego, ZPAP BWA Bydgoszcz, 1972

Jerzy Ryszard Zieliński JURRY, Galeria BWA Zielona Góra, grudzień 1972

„Powrót Jurry'ego”, Galeria Zderzak, Kraków, 8.10.2010-10.12.2010

Muzeum Narodowe w Krakowie, 8.10.2010-30.10.2010

Jerzy „Jurry” Zieliński: Paintings 1968-1977, Luxembourg & Dayan, Londyn 15.10.2013-14.12.2013

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Neo „Brzask”, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 1971 (il.)

Jerzy Ryszard Zieliński JURRY, katalog wystawy, Galeria BWA Zielona Góra 1972 (il.)

Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 95, ss. 158 (il.), 449

Monika Małkowska, Powrót Buntownika, „Rzeczpospolita”, nr 245 (8756), 10.2010 (il.)

Anna Arno, Nieznany Jurry Polska B, „Gazeta Wyborcza”, 21.10.2010

Agnieszka Sabor, Powrót Jurry'ego, „Tygodnik Powszechny”, nr 44 (3199), 31.10.2010

Katarzyna Wąs, Powrót „obywatela artysty”, „Artluk”, nr 4 (18), 2010 (il.)

Stanisław Gieżyński, Chuligan sztuki, „Weranda”, 08.2011

Jerzy „Jurry” Zieliński: Paintings 1968-1977, katalog wystawy, Luxembourg & Dayan, Londyn 2013, s. 26 (il.)

129 †

Imre Bak

1939

"NAP-EMBER-ARC MOTIVUMVARIACIO III", 1977

akryl/plótno, 180 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'BAK/77'

oraz opisany l.d.: 'NAP-EMBER-ARC/MOTIVUMVARIÁCIÓ III./'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'NAP-EMBERARC III Bak/77'

na odwrociu nalepka z Janus Pannonius Múzeum

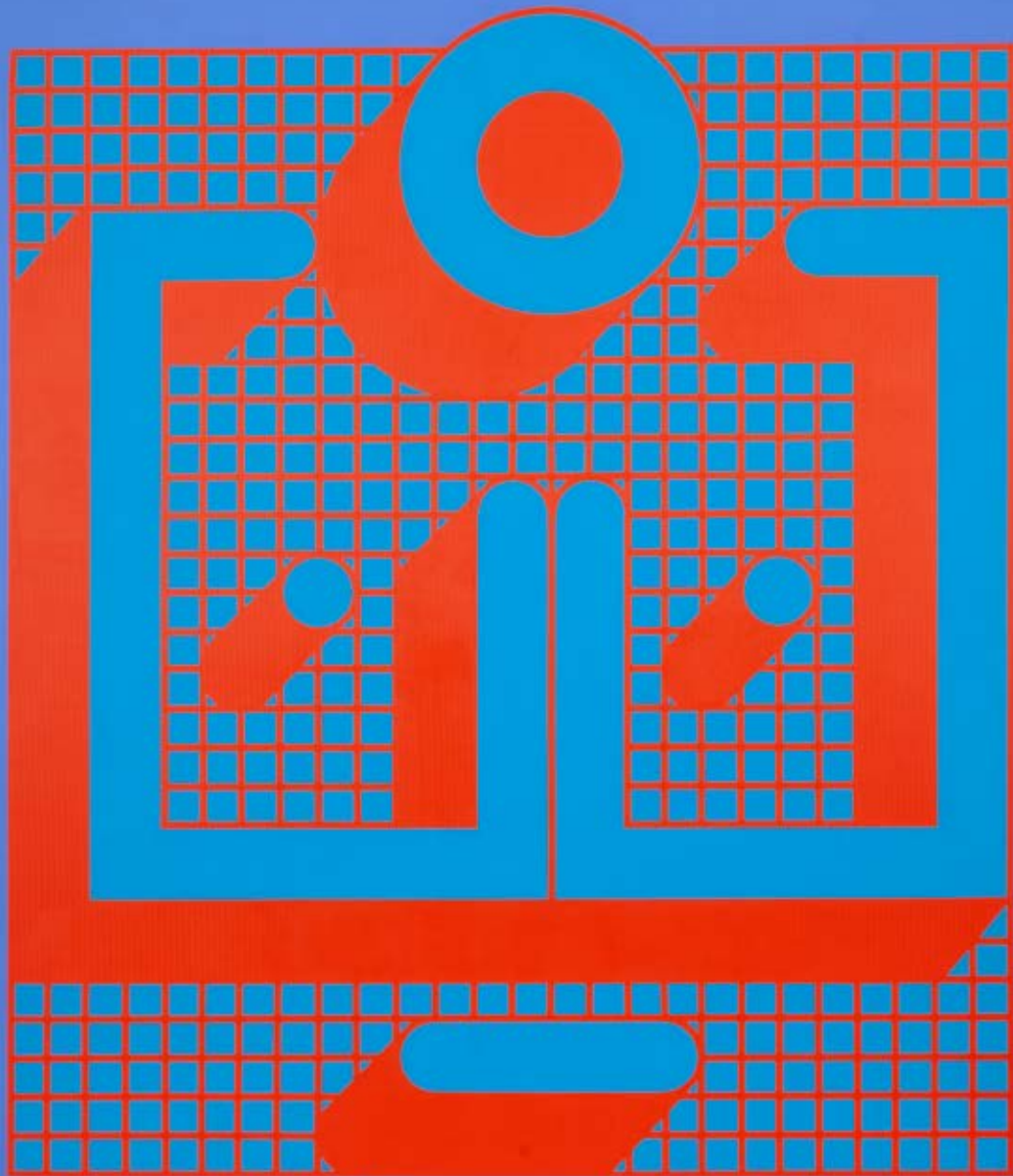
estymacja:

220 000 - 350 000 PLN

46 700 - 74 200 EUR

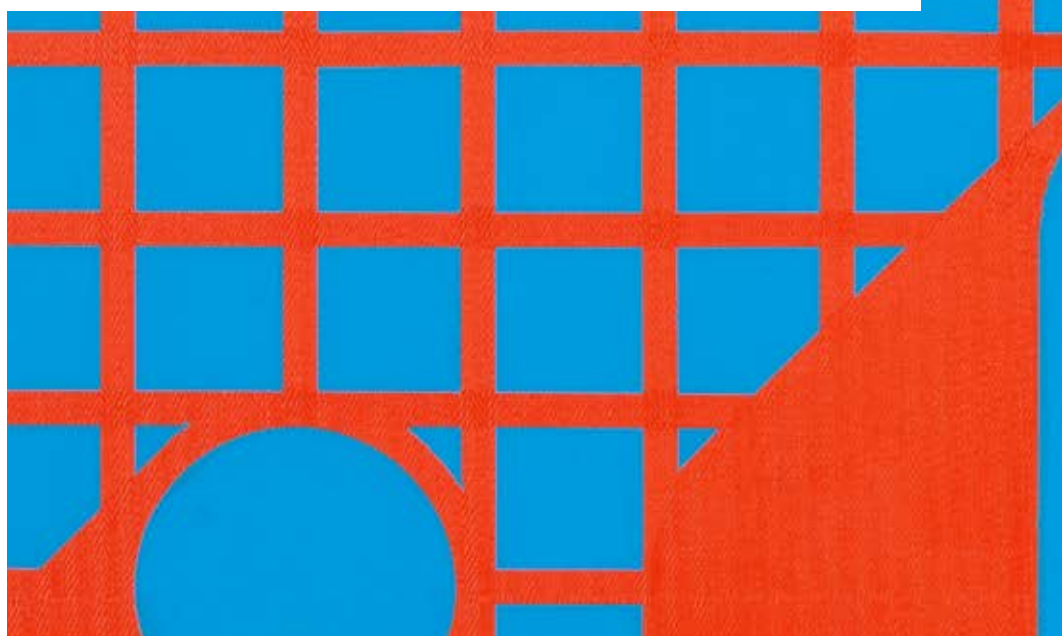
POCHODZENIE:

acb Gallery, Budapeszt



„Już podczas naszej pierwszej poważnej wystawy z Istvánem Nádlerem w Galerie Mueller w Stuttgarcie, padło pytanie: ‘co przywieźliście z rodzinnych stron?’ W moim podejściu do węgierskiej tradycji ludowej można wyróżnić dwie ważne płaszczyzny. Pierwsza to motywy i symbole zaczerpnięte z przedmiotów codziennego użytku. Drugą była etnografia. [w tamtych czasach] artystom węgierskim ciężko było związać koniec z końcem, na przestrzeni lat wykonywałem więc około 25 różnych zawodów. Jeden z nich polegał na bliskiej współpracy z etnografami. W tym okresie w kulturze węgierskiej można było zaobserwować początki strukturalizmu. Dzięki nowemu spojrzeniu na etnografię czy antropologię kulturową odkryłem dawne węgierskie symbole i tradycje zakodowane w sztuce ludowej. Poszukiwaliśmy ich w sztuce, tak jak Bartok dążył do znalezienia ich wówczas w muzyce”.

Imre Bak (transkrypcja wywiadu dla Studia International, marzec 2019, źródło: mayorgallery.com, dostęp: 29.08.2022)



130 †

Imre Bak

1939

"Sky Field River", 1972

akryl, technika mieszana/plótno, płyta, 190 x 106 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bak/72'

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

74 200 - 95 400 EUR

POCHODZENIE:

acb Gallery, Budapeszt

WYSTAWIANY:

„Druka jesień”, Art Stations, Poznań, 13.03-31.05.2015

SKY

FIELD

RIVER

IMRE BAK

Niebo-Pole-Rzeka / Sky-Field-River
1972

Krajobraz / Landscape
1972

Bez tytułu / Untitled
1971

Przedmiot krajobrazu / Landscape Object
1973

Wspinamy się w górach / Going up the Mountain
1971

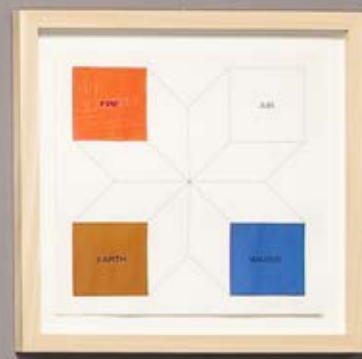
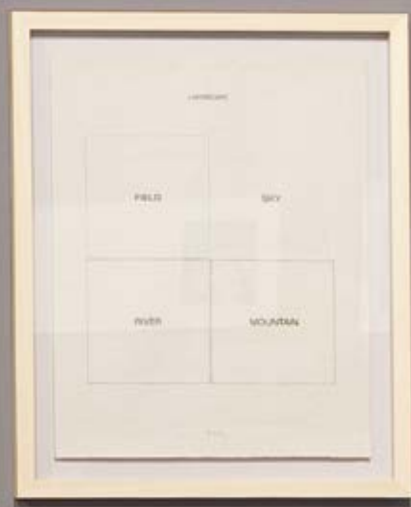
© Róbert Gyöngy Róbert
/ Róberta Gyöngy Róbert
Collection

Na wczesną twórczość Baka wpłynęły zasadniczo dwie inspiracje: z jednej strony abstrakcja liryczna, z drugiej tradycja konstruktywizmu, która rozbrzmiewała w środowisku węgierskim od początku XX wieku.



Liryczna relacja linii i barwnych obszarów, która zdominowała prace Baka w pierwszej połowie lat 60., została wkrótce zastąpiona koncepcją wewnętrznego porządku. W drugiej połowie dekady przejawiało się to już czysto geometryczną segmentacją płótna. Stopniowa racjonalizacja twórczego podejścia wiązała się z maksymalnym ograniczeniem gestu artysty – konsekwencją (lub celem) tego procesu było stworzenie czystej, nieodróżnianej, kolorowej przestrzeni. Rezultat można

formalnie przypisać do malarstwa hard-edge. W warstwie ideowej jest to mieszanka koncepcji neokonstruktywistycznych, próba przełożenia rzeczywistości na język koloru i geometrii w ramach kompozycji wizualnej złożonej z podstawowych zestawień barw. Od 1972 zainteresowanie Baka semiotyką i konceptualizmem skłoniło go do eksperymentowania z badaniem relacji pomiędzy formą, kolorem i tekstem w kształtowaniu znaczenia. Na jego podejście



Ekspozycja wystawy „Druka jesień”, Art Stations, Poznań, 2015 / fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

wpłynęła w szczególności twórczość Kazimierza Malewicza (1879-1935). Oprócz naturalnej wszechstronności i ciekawości w stosunku do całego pola twórczości, najbardziej znamienne dla działalności obojga artystów jest chęć przełamania kluczowej dychotomii abstrakcji i figuracji, która od początku stanowiła podstawę języka malarstwa. Kazimierz Malewicz po raz pierwszy wystawił swój Czarny kwadrat w 1915. Podobna postawa została zmanifestowana przez Baka w przełomowej pracy „Kompozycja”

(1973), w której cztery prostokąty – biały u góry (niebo), dwa zielone z lewej i prawej strony (pole) i niebieski w centrum (rzeka) – tworzą wspólnie jednocześnie abstrakcyjny zestaw form i malarstwo pejzażowe. Prezentowana przez nas praca stanowi jeden z wariantów tej ikonicznej kompozycji, którą artysta powtarzał zarówno w pracach na płótnie, jak i grafikach, gdzie wybrane pojęcia opisujące krajobraz zilustrowane zostały przez figury geometryczne (słońce-okrąg, góra-trójkąt, etc.).

131 †

Imre Bak

1939

"Landscape Object", "Going up the Mountain", "Landscape" -
zestaw trzech prac, 1972-1973

litografia barwna/papier

1. "Landscape Object", 1973

44 x 62 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'Bak/73'

2. "Going up the Mountain", 1973

38 x 62 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'Bak/73'

3. "Landscape", 1972

65 x 50 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'Bak/72'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

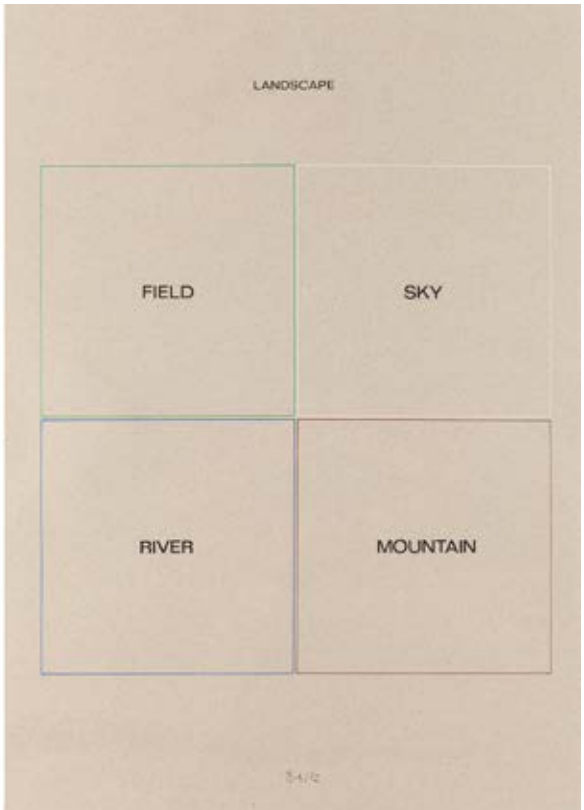
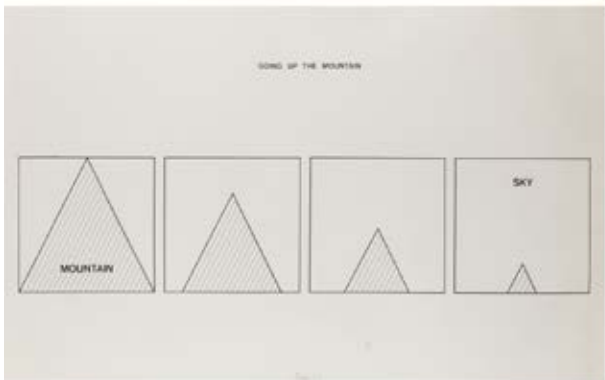
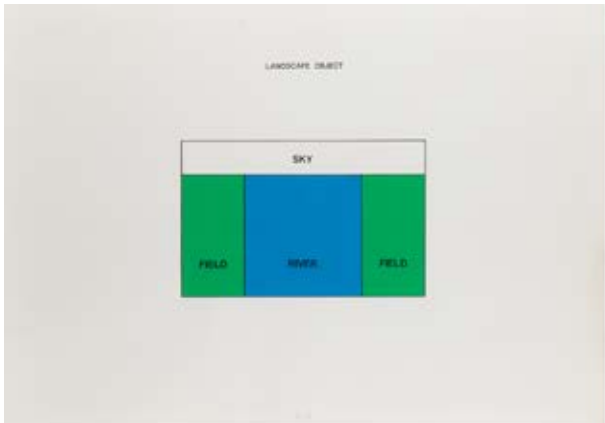
3 900 - 5 300 EUR

POCHODZENIE:

acb Gallery, Budapeszt

WYSTAWIANY:

„Druga jesień”, Art Stations, Poznań 12.03-31.05.2015





SKY

Oszczędne w formie, konceptualne szkice są charakterystyczne dla twórczości Imre Baka z 1 połowy lat 70. Istotą jego ówczesnych poszukiwań było ponowne przemyślenie definicji sztuki, jej funkcji i tego, jak skłania artystę do refleksji nad wielkimi pytaniami o egzystencję oraz w jaki sposób można ująć te zagadnienia w ramach dostępnego, kulturowego systemu symboli. W szczególności interesowały go możliwe warianty połączenia znaków słownych i wizualnych. Szkice z tego okresu przykładowo obejmowały schematyczny pejzaż – zbocze reprezentowane przez trójkąt bądź diagonalną linię i koło, które jest również formą geometryczną, ale jednocześnie symbolizuje słońce, światło, życie, człowieka.

W tamtym czasie fascynował go złożony mechanizm funkcjonowania znaku rozumianego zarówno jako figura geometryczna, jak i słowo. Interesowało go, do jakiego stopnia znaczenia dają się skondensować, do jakiej wartości można je zredukować, ale w taki sposób, aby nadal miały związek z otoczeniem. Jak sam mówił – tym, co sprawia, że abstrakcja jest tak trudna w uprawianiu i odbiorze, jest właśnie to, że chociaż tworzymy coś nieprzedstawiającego, wciąż istnieje ta pępowina łącząca formy z rzeczywistością i trzeba umieć powiązać to, co widzialne z jakimś punktem odniesienia.

RIVER

Imre Bak to kluczowa postać neoawangardy węgierskiej. W 1963 ukończył studia na Węgierskiej Akademii Sztuk Pięknych, w swojej dojrzałej praktyce twórczej inspirował się koncepcjami konstruktywistów, pionierskim modernizmem László Moholy-Nagy'ego, twórczością Kazimierza Malewicza, amerykańskimi i brytyjskimi przedstawicielami abstrakcji geometrycznej i pop-artu, w jego pracach odnaleźć także przetworzone motywy węgierskiej sztuki ludowej.

GOING UP THE MOUNTAIN

132 †

Imre Bak

1939

Bez tytułu, 1979

akryl/płyta pilśniowa, 120 x 120 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bak / 79'

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

59 400 - 74 200 EUR

POCHODZENIE:

acb Gallery, Budapeszt



133 †

Imre Bak

1939

Bez tytułu, 1977

akryl/płyta pilśniowa, 108 x 84 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'HÁROMSZÖG-KERESZT | Bak / 77'

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

59 400 - 74 200 EUR

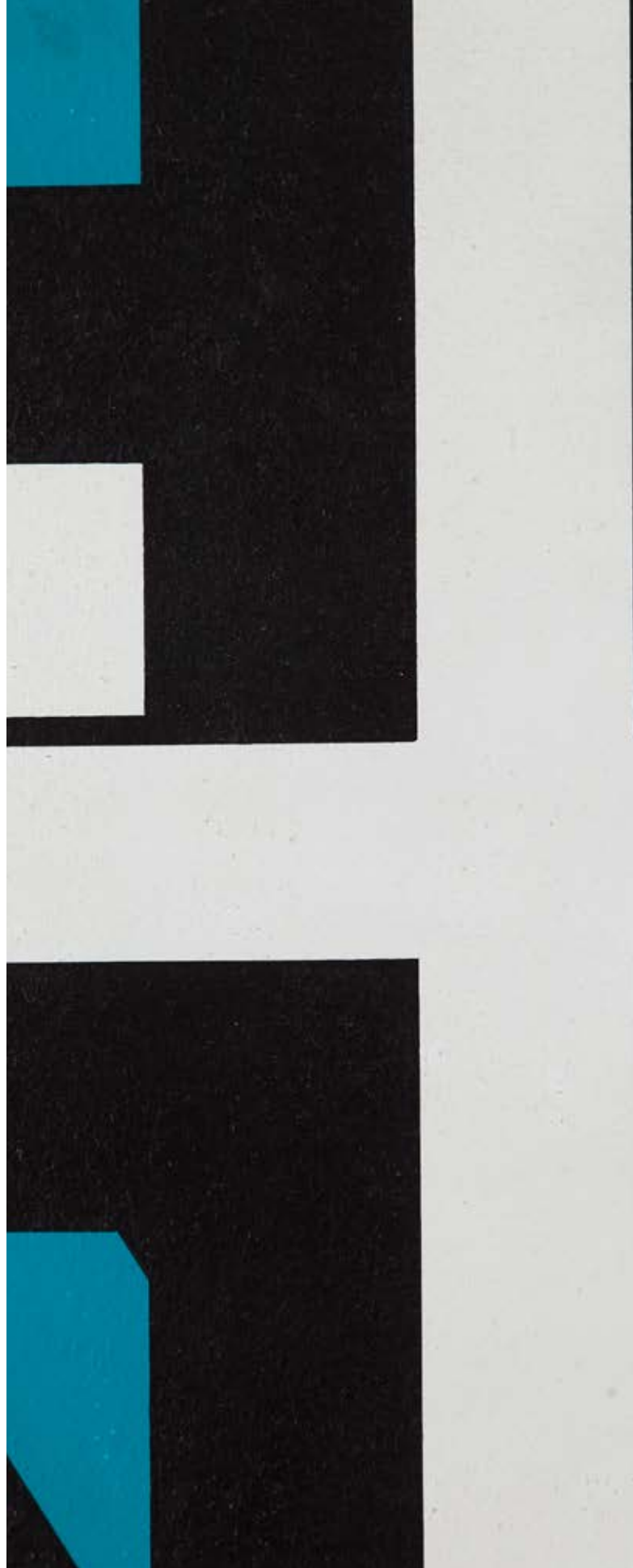
POCHODZENIE:

acb Gallery, Budapeszt



Sztuka abstrakcyjna rozwijała się na Węgrzech już w okresie międzywojennym, była reprezentowana przede wszystkim przez konstruktywistów, z których największą rozpoznawalność zyskał związany z Bauhausem László Moholy-Nagy. W latach 1919-20 większość awangardowych artystów wyemigrowała z Węgier, by rozwijać swoje kariery. Za cel podróży wybierali Wiedeń, Berlin, Weimar i Moskwę. W Wiedniu nastąpiła reaktywacja legendarnego, awangardowego pisma „MA”. Publikowane na jego łamach prace prezentowały nowe kierunki w sztuce: rosyjski konstruktywizm, suprematyzm czy holenderski neoplastycyzm. W okresie po II wojnie światowej w tej dynamicznej, artystycznej wymianie nastąpił wyłom.

Imre Bakowi przyszło kształtować swoją artystyczną tożsamość w kulturowo zamkniętej sytuacji powojennych Węgier – obowiązująca doktryna socrealizmu nie dopuszczała uprawiania sztuki nieprzedstawiającej. Tuż po odwilży Imre Bak był jednym z artystów zaangażowanych w tworzenie i rozwój węgierskich grup neoawangardowych 2. połowy XX wieku: Iparterv i Budapesti Műhely, w latach 60. był także jedynym członkiem Zuglói Kör – ruchu, który deklaratywnie przejął tradycję francuskiej abstrakcji lirycznej i modernistycznych ikon Kandinsky’ego, Klee, Malewicza, inspirował się także twórczością Jeana Bazaine’a. Bak bacznie obserwował i przyswajał nowe tendencje mnożące się w Europie Zachodniej i Ameryce, był czujny także na artystyczne precedensy w swoim kraju – zarówno pionierski modernizm László Moholy Nagy i Lajosa Kassáka, jak i węgierską sztukę ludową. W 1962 Bak wyjechał do Moskwy i Petersburga, gdzie po raz pierwszy zobaczył prace Matisse’a, Picassa, Legera



i Kandinskiego. W 1964 odwiedził Biennale sztuki w Wenecji, podziwiał tam między innymi dzieła Rauschenberga. W tym samym roku odbył także podróż do Londynu, gdzie na wystawie „Painting and sculpture of the decade” w galerii Tate zetknął się z artystami brytyjskiego i amerykańskiego pop-artu co, jak sam wspomina, fundamentalnie zmieniło jego podejście do malarstwa. Bak rozwijał zainteresowanie geometrycznym, abstrakcyjnym malarstwem i formami klarownie określonymi przez kontur. Zainspirowany sztuką konkretną, opierającą się na teoriach Bauhausu i grupy de Stijl oraz amerykańskimi i brytyjskimi przedstawicielami abstrakcji geometrycznej i pop-artu, skupił się na malarstwie niefiguratywnym, eksplorując w swoich minimalistycznych pracach zarówno mocny, czysty kolor, jak i ściśle ustrukturyzowane, ostre formy i linie. Łącząc uniwersalną symbolikę kultur Europy i Ameryki Środkowej z lekcjami, jakie wyciągnął ze sztuki konceptualnej, Imre Bak w swoich pracach stworzył unikalną formę reprezentacji.

W dynamicznych obrazach powstałych u schyłku lat 60. artysta korzystał z intensywnych, odważnych barw, charakterystyczny element stanowi często gruby, czarny kontur definiujący geometryczne formy układające w symboliczne kompozycje przypominające niekiedy współczesne totemy. Prace artysty z tego okresu często miały scentralizowaną, symetryczną formę. Po 1972 twórczość Baka ulega stopniowej konceptualizacji i związanej z tym dematerializacji, uwidacznia się to w uwypukleniu koncepcji i znaczenia dzieła przy jednoczesnej skrajnej redukcji formy do czystych, jasno określonych pól barwnych. Istotną rolę odegrało także wprowadzenie do obrazów semantyki, Bak koncentrował się na

relacji między desygnującym (niebieskie-słowo) a desygnowanym (niebieski-kolor), często, posługując się ironią, odwracał znaczenia, przypisując słowom barwy odwrotne od przypisanych kulturowo do danego pojęcia (jak w kompozycji „Dobro Zło” gdzie ze słowo dobro umieścił na czerwonym tle, a zło na niebieskim).

Imre Bak w niezwykle aktualny sposób odpowiadał na konceptualizujące tendencje obecne w sztuce lat 70., badając relacje między obrazem, tekstem i znaczeniem. Asymilując niekiedy węgierskie motywy etnograficzne, stworzył odrębną syntezę malarstwa podsyconą kosmopolitycznym impulsem. Imre Bak od 1966 wystawiał się na wielu wystawach w Niemczech, Polsce, Szwajcarii, Austrii, na Węgrzech i w USA, a jego prace znajdują się w licznych kolekcjach publicznych, m.in. Tate Modern w Londynie, Neue Nationalgalerie w Berlinie, MUMOK w Wiedniu, Musée d'Art Contemporain w Lyonie i Muzeum Sztuki Współczesnej w Budapeszcie, gdzie artysta mieszka i pracuje.



134 †

Endre Tót

1937

"I'm gład if I can rub out sentences, one after another" -
zestaw trzech prac, 1975/2015

ołówek/plótno, 40 x 30 cm (wymiary każdej pracy)

każda część sygnowana na odwrociu: 'Endre Tot'

obok pieczęć autorska

opisana na blejtramic:

'I'm gład if I can rub out sentences, one after another'

poniżej datowana: '1975/2015'

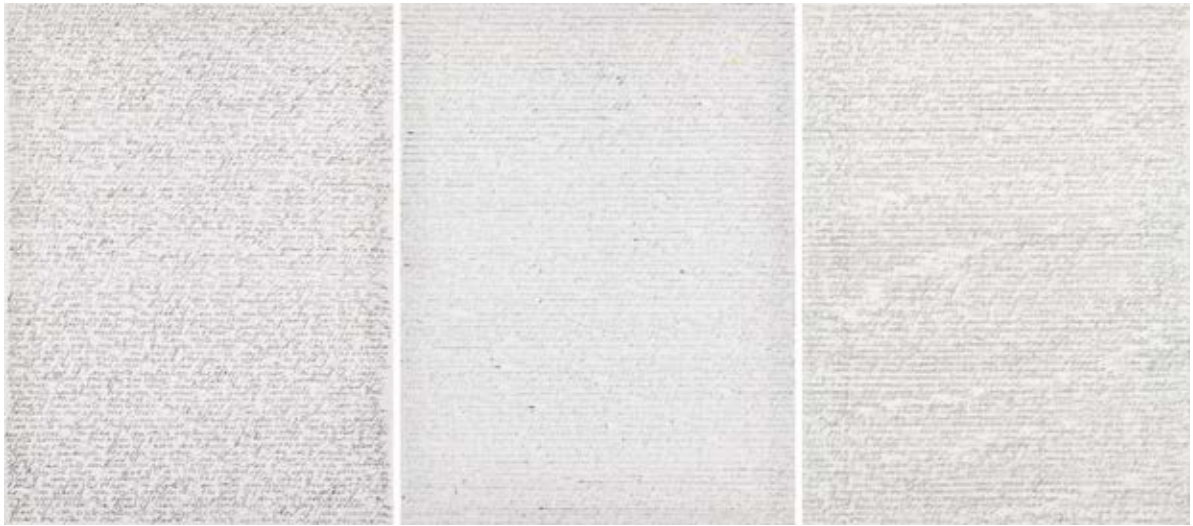
estymacja:

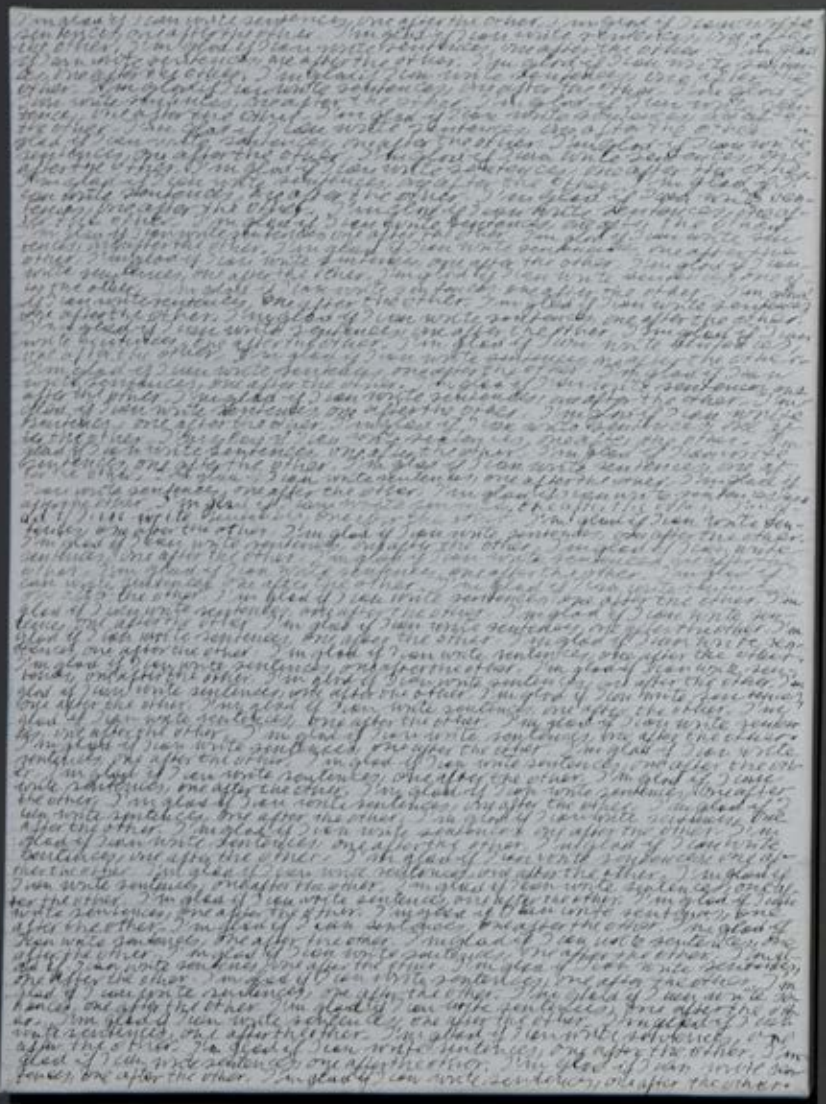
20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Niezczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań,
23.02-17.05.2016



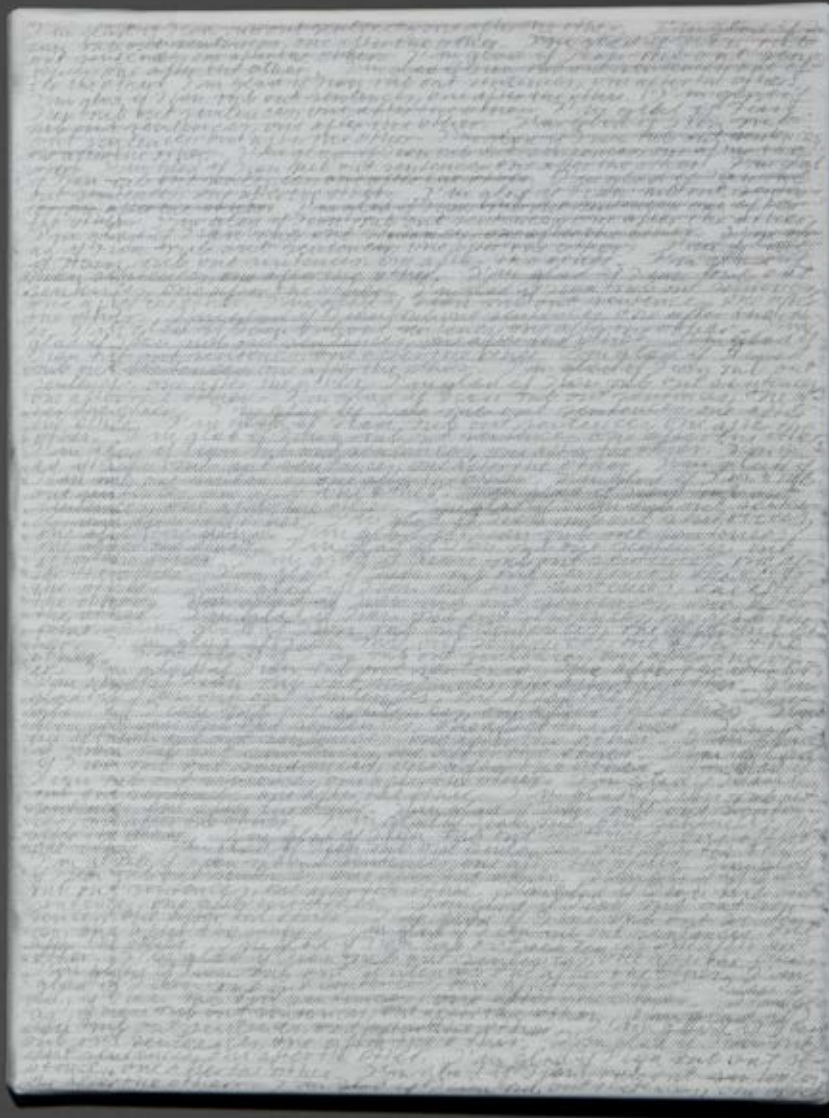
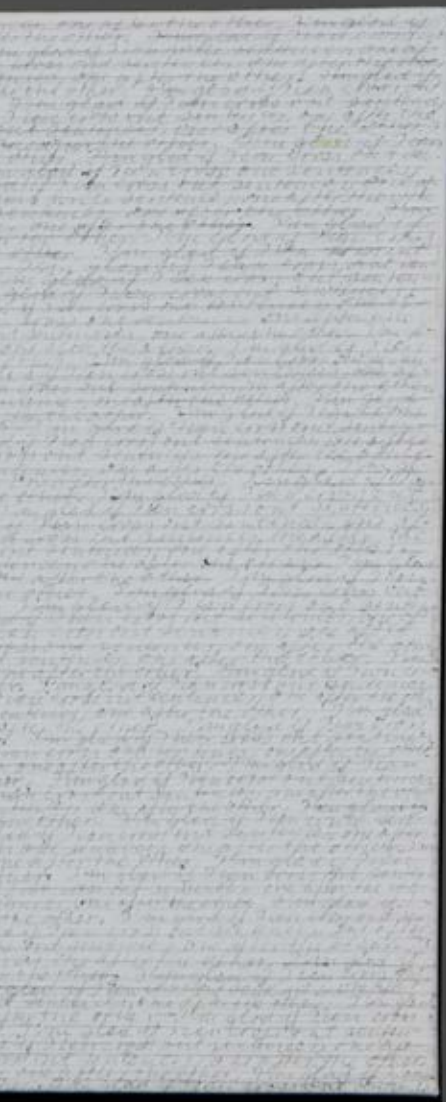


CIESZĘ SIĘ, GDY MOGĘ TELEGRAFOWAĆ

Znakiem rozpoznawczym Endre Tóta, przedstawiciela węgierskiej neoawangardy, są prace, w których występuje formuła „Cieszę się..” / „I'm glad if...”. Odczytywać ich przesłanie należy w kontekście ucisku reżimu, miały wymowę kontestacyjną wobec komunistycznej władzy. Znaczenia te odszyfrowywała Magdalena Radomska w książce „Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej” (1966-1980) z 2013.

Zdanie „Cieszę się, jeśli mogę stemplować” pojawiało się na pieczętce zaprojektowanej przez artystę, którą często się posługiwał. Podstemplował nią na przykład damskie

majtki. Działanie te miało wydźwięk seksualny, a jednocześnie, wzięwszy pod uwagę postawę polityczną Tóta, radość wynikać miała z pożądanego upadku komunizmu. Tak więc pragnienie przewrotu społecznego i wolności w owej pracy przyjęło wręcz charakter popędu seksualnego. Wiele swoich prac Tót wykonywał poza granicami kraju. Na murze berlińskim wykonał napis po niemiecku: „Cieszyłbym się, gdybym mógł napisać coś na drugiej stronie muru”. Formułę wykorzystywał też w akcjach mail artowych, które, jak to opisywał Piotr Piotrowski, w Europie Środkowo-Wschodniej dawały poczucie wolności, demokratycznego



kontaktu ze światem, niezależności od upolitycznionych komisji, subsydiów i cenzury, a z drugiej strony przyjmowały funkcję narzędzia w walce o obronę praw człowieka do swobody wyrażania się. Jedną z prac Tóta, odnoszącą się do sytuacji opresji, zawiera zdanie „Obijałem się bezcelowo po ulicach Kopenhagi, kiedy nagle przyszła mi ochota, by telegrafować. Poszedłem prosto na pocztę. Cieszę się, gdy mogę telegrafować”.

Pracom Tóta towarzyszy hasło TÓTallJOYS – pojawia się między innymi na stemplu. Proste odczytanie wskaże, że odnosi się ono do

niezmiernej radości artysty – „wszystkie radości Tóta” / „Tót all joys” albo „całkowite radości” / „total joys”. Radomska proponuje jednak, by „al” potraktować jako węgierski przedrostek oznaczający „pod” bądź „sub”. Tak więc wyznaniom artysty daleko jest do realnej radości z małych, codziennych aktywności. Radość z telegrafowania, stemplowania czy robienia jednego kroku w komunistycznej rzeczywistości to tak naprawdę „podradość”, „pseudoradość”, radość niepełna. Tę przenikliwą interpretację zdaje się potwierdzać fakt, iż po odzyskaniu suwerenności przez Węgry, Tót formułę zarzucił.

135 †

Jan Berdyszak

1934-2014

"Nieskończoność", 1975-1977

akryl/plótno naklejone na deskę

27 x 348 (x1)

18 x 350 (x2)

20,5 x 350 (x2)

26 x 347 (x2)

40 x 347 (x2)

każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'NIESKOŃCZONOŚĆ 1975-77 | ACRYLIC | JAN | BER | DYSZ | AK'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

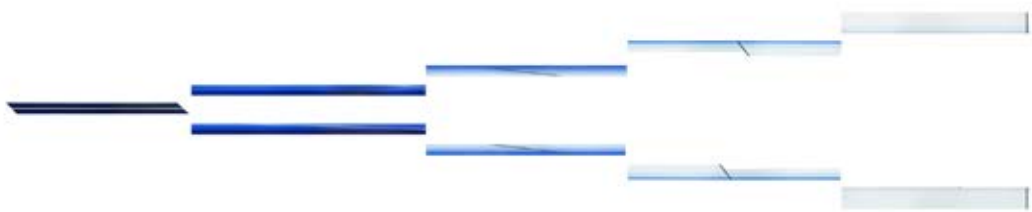
WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca
Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 34-35 (il.)

Marta Smolińska, „Otwieranie obrazu: de(kon)strukcja uniwersal-
nych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie
sztalugowym II połowy XX wieku”, praca dyplomowa, Wydawnic-
two Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012,
ss. 35-36, 404 (il.)









Ekspozycja wystawy „Každy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 2014 /
Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

„Nieskończoność” jest pierwszą w dorobku Berdyszaka pracą wieloczęściową, która została przeznaczona do prezentowania na kilku ścianach. W jej skład wchodzi pięć paneli horyzontalnych. Kompozycja pracy rozwija się od lewej do prawej, czyli od niebieskiego panelu ku dwóm białym. Ulega ona niejako rozkładowi. Jako widzowie, wychowani w kulturze zachodnioeuropejskiej, automatycznie „odczytujemy” dzieło od lewej do prawej. Tytuł nadany pracy prowokuje widzów do wyobrażenia sobie rozciągania się kompozycji w nieskończoność, na ściany przestrzeni wystawowej, a wręcz do jej „rozsadzenia”.

136 †

Jan Berdyszak

1934-2014

"O rzeźbie ciemności", 1979-2005

tkanina, zamsz, imitacja skóry, DMS

33,7 x 19 x 38 cm

33,7 x 24 x 40 cm

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Jan Berdyszak. Książki. Modele. Ciemność”, Galeria Piekary, Poznań,
24.11.2006-14.01.2007, wystawa w ramach „Jan Berdyszak - Prace

1960-2006”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 24.11-30.12.2006

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

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

„Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 30.05-31.10.2014

„Niezczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań,
23.02- 17.05.2016


LITERATURA:

Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, katalog towarzyszący wystawie
w Galerii Arsenał, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech
Makowiecki, Poznań 2003, poz. kat. 207, s. 232 (il.), 331





Ekspozycja wystawy „Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 2014 /
fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

A white, geometric sculpture with a central vertical slot, set against a light background. The sculpture is composed of several white, angular blocks that form a central, dark, rectangular void. The lighting is soft, creating subtle shadows and highlights on the white surfaces. The background is a plain, light-colored wall and floor.

„Filozofowanie Berdyszaka ma szczególny charakter, którego istota tkwi nie w formułowaniu jednoznacznych sądów, lecz w zadawaniu pytań, konstruowaniu problemów, wskazywaniu na dylematy, które pomimo wielu dotychczasowych prób pozostaną nierozwikłane”.

Witold Kanicki

137 †

Jan Berdyszak

1934-2014

"Szkicownik transparentny (Otwarty szkicownik przezroczystości)",
1977-2005

szkło, sznurek, 27 x 68 x 20 cm

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY:

„Jan Berdyszak. Książki. Modele. Ciemność”, Galeria Piekary, Poznań,
24.11.2006-14.01.2007, wystawa w ramach „Jan Berdyszak - Prace

1960-2006”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 24.11-30.12.2006

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

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

„Instalatorzy” Art Stations, Poznań, 30.05-31.10.2014

„Niezczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań,
23.02- 17.05.2016

LITERATURA:

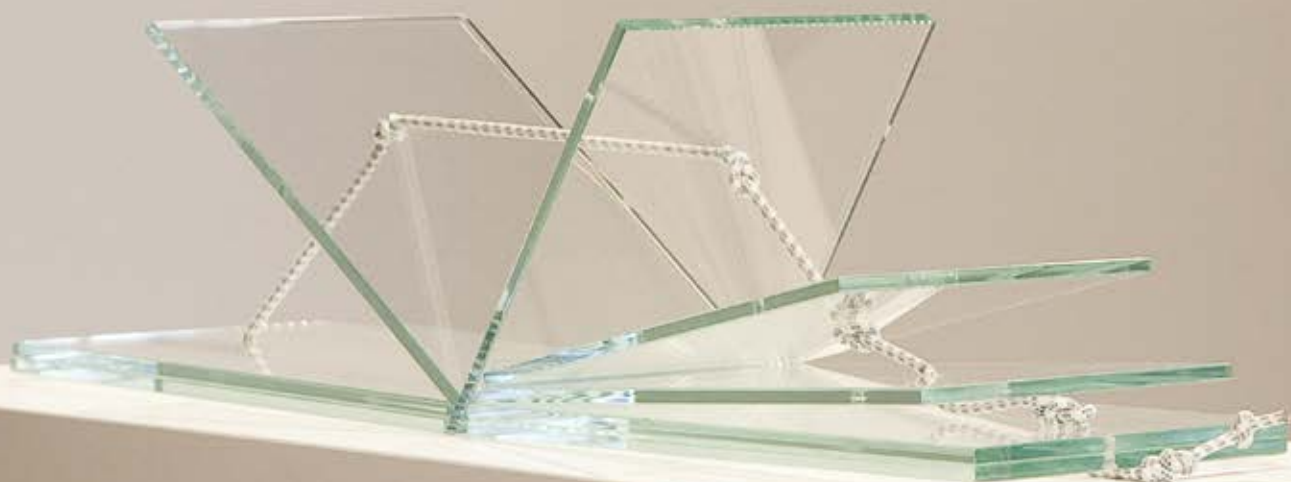
Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, katalog towarzyszący wystawie
w Galerii Arsenał, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech
Makowiecki, Poznań 2003, poz. kat. 203, s. 229 (il.)

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 41 (il.)




„Materie transparentne, niepozbawione kontekstów, warunkują konkretne intencje przesłania. Mimo tego nie pozwalają nam rozstrzygać, czy reprezentują tylko swoje rodzaje materialności, czy naznaczają jakąś nieobecność. Ta nierozstrzygalność nadaje materiom transparentnym, ale i pojęciom transparentności, cech bycia szczególnie równoczesnymi ze znamionami nieobecności”.

Jan Berdyszak



Szkicownik zawsze pełnił ważną funkcję w procesie twórczym Jana Berdyszaka. Artysta zaczął regularnie wykonywać notatki krótko po zakończeniu studiów, od 1959. Do 2006 powstało 180 szkicowników. W szkicowniku artysta nie tylko rysował projekty prac, ale także zapisywał komentarze oraz przemyślenia. W przypadku zaprezentowanej pracy artysta zaczerpnął formę szkicownika, ale przedstawił ją za pomocą szyby. Berdyszak w swojej twórczości często kierował uwagę widza na pustkę, na to, co pozornie niewidoczne.



Jak pisał Grzegorz Dziamski: „Berdyszak nie tworzył obrazów pustki, ponieważ obrazy, także obrazy pustki, przesłaniają rzeczywistość. Otwierał raczej swoje obrazy, swoje prace na puste, na to, co niewypełnione i nienazwane. Chciał, żebyśmy to nie my zadawali pytania światu, lecz żeby świat zadawał nam pytania, żebyśmy nie tyle pytali, ile byli pytani” (Szkicownik Jana Berdyszaka. Rola autokomentarza, [w:] Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Poznań 2006, s. 286).

138 †

Jan Berdyszak

1934-2014

"Obraz komplementarny (Refleksja komplementarna)", 1979-1980

akryl/plótno naklejone na deskę

180 x 6

180 x 28 (x2)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'REFLEKSJA | KOMPLEMENTARNA | JAN | BER | DYSZ | AK'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY:

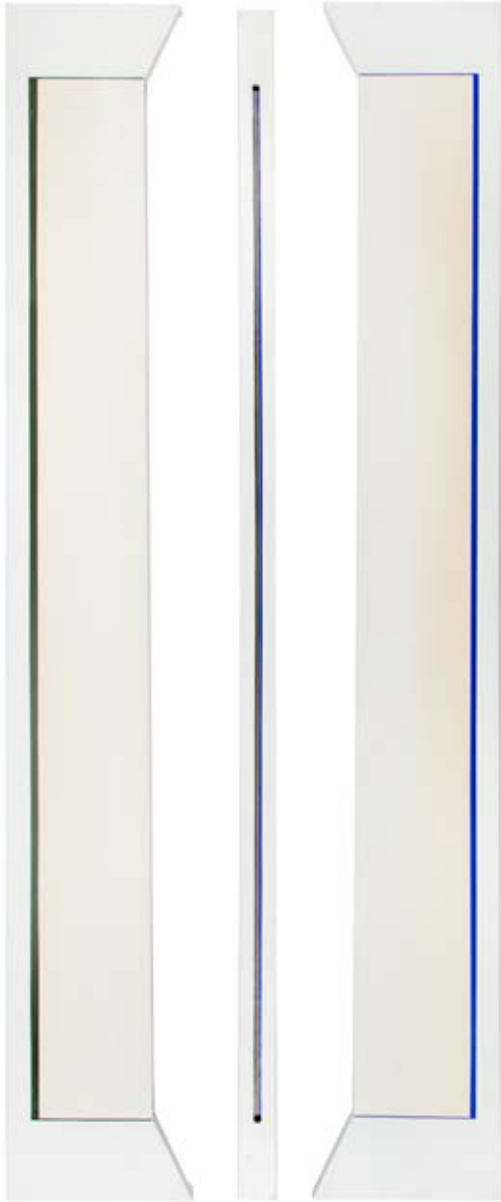
„Każdy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander,

Madryt, 15.02-15.06.2014

LITERATURA:

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 36-37 (il.)

Marta Smolińska, „Otwieranie obrazu: de(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku”, praca dyplomowa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, ss. 36-37, 405 (il.)



„Czym jest pytanie w sztuce:
jest może programem
jest drogą a nie celem
jest czekaniem nieosiągniętym
jest niepewnością posiadłą
jest i nie.

A pytanie w negatywie
nie jest pojęciowe,
jest nieobejmowalnym dylematem,
jest otwarciem ust zamiast niewystarczającego słowa
jest rzeczywistością na kształt jedni wielu rzeczywistości
jednak z granicy niewyraźności
jest wybieraniem nieosiągalnego”.

Jan Berdyszak

„Mój obraz to coś, czego nie ma, ale przecież on, obraz, istnieje. Przedmiot, którym prowokuję obraz i widzą, można zniszczyć, a przestrzeń, którą obraz tworzy, jest nie do zniszczenia. Bo przecież już powiedziałem, że my zaledwie przez chwilę przynależymy do przestrzeni, a nie odwrotnie. I ona nie jest naszą własnością. (...) W kreacji i istnieniu najważniejsze jest – dla mnie – to, co jest nie do zdefiniowania, ale co porusza wyobraźnię”.

Jan Berdyszak

Jan Berdyszak był nie tylko malarzem, ale także rzeźbiarzem, autorem instalacji, scenografem i teoretykiem sztuki. W centrum swoich artystycznych zainteresowań, bez względu na medium oraz podłoże, stawiał te same problemy – zagadnienia krążące wokół tradycyjnej formy obrazu oraz przestrzeni.

Zaprezentowana praca, „Obraz komplementarny”, składa się z trzech elementów. Instalacja jest efektem zainteresowania artysty aktywizowaniem odbiorcy oraz włączeniem w obszar jego zainteresowania przestrzeni, która znajduje się „pomiędzy”. Wspomniana przestrzeń „pomiędzy” została stworzona poprzez umieszczenie pionowych elementów obrazów w odpowiedniej odległości od siebie. Jak zauważa Elżbieta Błotnicka-Mazur: „Berdyszaka w tym czasie szczególnie interesowało aktywizowanie odbiorcy i włączanie w obszar jego percepcji wycinków przestrzeni wokół dzieła malarskiego, dzielonej przez jego wertykalne elementy, jak np. w Obrazie komplementarnym (1979-1980). Jak zauważa Marta Smolińska, takie ukształtowanie kompozycji kieruje uwagę na przestrzeń ‘pomiędzy’, a wprowadzenie dodatkowo trzeciej wąskiej pionowej listwy zmusza widza do dwóch odmiennych sposobów percepcji tej przestrzeni: od przemierzania wzrokiem rozciągłości strefy pomiędzy ‘skrzydłami’ do zogniskowania uwagi

na ciemnej szczelinie w pojedynczej listwie” (Elżbieta Błotnicka-Mazur, Plener „Przestrzeń Miasta” – Chełm 1978, Miejsce 3/2017, dostępny: <http://miejsce.asp.waw.pl/plener-przestrzen-miasta-chelm-1978-3/>).

Dokonania Jana Berdyszaka często były klasyfikowane jako przykład realizacji z nurtu konceptualizmu, jednocześnie podkreślano, że jego dokonania rzucają nowe światło na zagadnienia zdawałoby się opisane już przez historyków sztuki. Artysta sam zachęcał, aby traktować sztukę jako asumpt do wykroczenia poza to, co zastane i znajome. Jego sztuka podejmuje wątki związane stricte z naukami ścisłymi, geometrią i filozofią. Zwykł mawiać, że sztuka powinna pozostawać jednak czymś więcej niżli tylko poznaniem, powinna wzbogacać nas o nowe aspekty postrzegania i doświadczania. Berdyszak od wczesnych lat eksplorował różne artystyczne media, zajmował się nie tylko malarstwem czy rzeźbą, ale także architekturą, poezją i muzyką. Poprzez swoje realizacje, od niemalże 50 lat, poddaje analizie temat przestrzeni oraz pojęcia, takie jak transparentność oraz pustka. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, zarówno europejskimi, jak i dalekowschodnimi, zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy pośpiesznym oglądzie zazwyczaj ignorowano.

139 †

Almir da Silva Mavignier

1925-2018

Bez tytułu, 1981

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Mavignier | 1981 | [nieczytelne]'

estymacja:

380 000 - 480 000 PLN

80 600 - 101 700 EUR

PRZEPLYWAJĄCA ENERGIA W OBRAZIE ALMIRA DA SILVA MAVIGNIERA

Dzieło Almira da Silva Mavigniera reprezentuje dojrzałą fazę twórczości brazylijskiego artysty. Jako jeden z wielu artystów tego pokolenia inspiracje do stworzenia swojej metody malarskiej czerpał z teorii szwajcarskiego twórcy Maxa Billa, związanego z Bauhausem, ucznia Wassilego Kandinskiego i Paula Klee, którego twórczość odegrała ważną rolę w brazylijskiej sztuce lat 50. XX wieku.

Już na etapie studiów sztuka stała się dla Mavigniera nie tylko sposobem na poznanie świata, ale przede wszystkim narzędziem do badań nad zagadnieniami optyki. Odrzucił on malarstwo figuratywne i zwrócił się w kierunku abstrakcji, którą z perspektywy czasu można zaliczyć do kategorii op-artu. W jego pracach widać naukowe podejście do sztuki oraz zatracenie granicy między sztuką a technologią wynikające z teorii szkoły Bauhausu. Mavignier odcina się od wizji artysty, który kieruje się swoimi emocjami i to je przelewa na płótna, bliższa mu jest wizja malarza-eksperymentatora, projektanta, wszechstronnego, dla którego sztuka jest sposobem na życie.

Kompozycja, chociaż stworzona w latach 80., więc dość późno, stanowi kontynuację metody malarskiej wypracowanej przez Mavigniera w jeszcze w latach 50. Jego praktyka zaczęła się od obrazów nazywanych „Permutacjami”, składających się z matematycznych kombinacji form i kolorów. W swoich najbardziej znanych obrazach Mavignier używa charakterystycznych kropek, tworzących gradienty i niespodziewane formy geometryczne. W „Kompozycji” z 1981 idzie o krok dalej i decyduje się na dalszą eksplorację przepływów energetycznych poprzez manipulowanie teksturą i formą, ale już bez użycia kropek i wielu kolorów. Niebagatelną rolę odgrywa także w obrazie światło, które pada na impasty farby w konkretny sposób, tworząc obraz na nowo, w zależności od miejsca

i kąta. Gra z przestrzennością płótna staje się kolejną płaszczyzną poszukiwania odpowiedzi na pytanie o dynamikę i siłę w obrazie. Almir da Silva Mavignier jest perfekcjonistą, każdy element swojego obrazu maluje z dokładnością, pozostając otwarty na nieznaną, nazywając tę dowolność „zdeteminowanymi przypadkami”.

Prezentowany obraz jest jednym z serii jedenastu kwadratów malowanych białą farbą na białym tle. Mavignier za pomocą impastów farby buduje kompozycje o nierównej strukturze, której tematem staje się napięcie i kierunki zawarte w płaszczyźnie. Sześć z serii obrazów przedstawia pole płótna w pełni zamalowane grubo kładzioną farbą, reszta – fakturowane wielokąty obracane na płasko zamalowanym tle. W każdym z obrazów impasty układają się w inny sposób i tworzą iluzje przepływów powietrza i falowania powierzchni. Artysta zdaje się eksplorować formę kwadratu białego na białym, poprzez malowanie go w różnych perspektywach na płaskim jasnym tle. Jest to rejestracja obrotu struktury w przestrzeni, która jeszcze dodatkowo zmienia się sama w sobie, poprzez falowanie faktury płaszczyzny. „Kompozycja” to jeden z obrazów, których cała powierzchnia zamalowana jest fakturalnie. Tutaj poszczególne plamy koncentrują się w środku obrazu, płyną z zewnątrz do środka, stwarzając uczucie głębi w obrazie. Farba staje się materiałem artysty, za którego pomocą może zamykać wiele obrazów w jednym płótnie. Pomimo wyboru malarstwa, techniki płaskiej, artysta przemycił tu rozwiązania rzeźbiarskie.

Minimalizm środków formalnych, sprowadzenie wszystkiego do jednego koloru i operowanie tylko fakturą oraz niuansami kolorystycznymi, ukrytymi w białej farbie, można odczytać jako ukoronowanie twórczości artysty, rozwinięcie teorii artystycznej do samego końca, poprzez ukazanie nowej interpretacji podstawowej figury geometrycznej – kwadratu. Nie bez powodu obraz ten przywołuje na myśl ikoniczne dzieło Kazimierza Malewicza z 1918 „Biały kwadrat na białym tle”.

140 †

Koji Kamoji

1935

"Cisza", 2001

akryl, ołówek, kamień/sklejka, 75 x 103 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Cisza 2001 | Koji Kamoji'

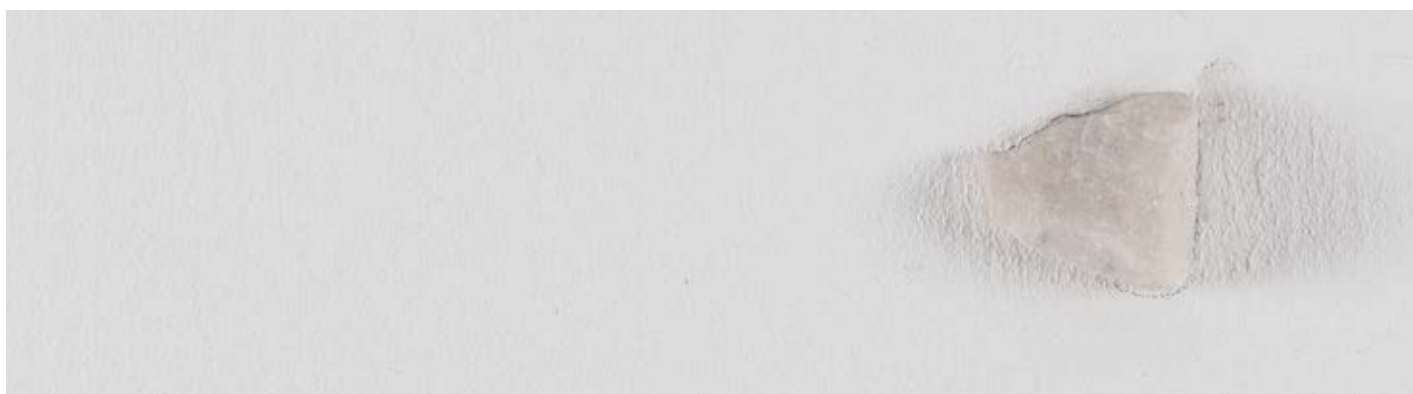
estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

11 700 - 17 000 EUR



NIEWIDZIALNE- NIESŁYSZALNE, SIŁA OBRAZU KOJIEGO KAMOJIEGO



Minimalistyczną kompozycję, która została stworzona w 2001 należy przypisać do dojrzałej twórczości Kojiego Kamojiego, kiedy artysta odrzucił skomplikowane kompozycje na rzecz syntetycznej, prostej formy.

Artysta wybrał poziome, statyczne płótno. Biały, neutralny kolor tła na pierwszy rzut oka wydaje się nie być istotnym elementem kompozycji, nie uderza swoją mocą, tak jakby zrobił to silny, nasycony niebieski lub różowy. Jest on jednak niezbędny dla budowania atmosfery spokoju i statyki w obrazie. Kamoji nakłada na biały podkład jasno-szare, nieregularne kamienie. W pierwszej chwili wydają się one swobodnie rozrzucone po płaszczyźnie, budują siatkę małych punktów, na których zatrzymuje się oko odbiorcy. Punkty te są ograniczone dwiema cienkimi, ołówkowymi, prostymi liniami dorysowanymi ręką artysty. Razem z linią łączącą



najniżej ustawione kamienie tworzą one figurę o proporcjach kwadratu na środku kompozycji. Dominantą obrazu staje się mały, ciemniejszy od reszty kamień umieszczony w lewej części obrazu, nadający całej kompozycji dynamiczny ruch. Między wszystkimi punktami wytwarza się przedziwna siła, która zdaje się w tym samym czasie przyciągać i odpychać je od siebie nawzajem. Artysta rozgrywa na obrazie grę opowiadającą o sile zawartej w pustce białej płaszczyzny. Umieszcza akcenty tylko tam, gdzie dostrzega taką potrzebę, syntetyzuje formę obrazu do granic możliwości. Buduje w ten sposób wrażenie ulotności, zatrzymania czasu i przestrzeni wokół obrazu.

Nieprzypadkowe jest użycie w tym dziele kamieni jako elementów budujących akcenty, między którymi rozgrywa się akcja obrazu. Kamienie są motywem pojawiającym się w wielu pracach artysty, stanowią dla niego odniesienie do natury, pierwotności, ale także ślad ludzkiej pamięci, w jego pracach stają się aktywnymi świadkami wydarzeń. W tym kontekście pracę tę można odczytywać jako pewnego rodzaju mapę topograficzną myśli artysty, opowieść o śladach przeszłości zawieszonych w pustce i ciszy. Akcenty umieszczone w obrazie mogą wydawać się bardzo dobrze zaplanowane, wręcz matematycznie wyliczone przez Kamojiego, jednak jak zaznacza artysta, w swojej sztuce kieruje się on bliższą japońskiej niż europejskiej myśli o sztuce – intuicją, a nie myśleniem analitycznym. Forma nie stanowi dla niego celu samego w sobie, staje się wynikiem

poszukiwania i wyrażenia odczucia bytu. Pomimo zmiany formy rdzeń bytu pozostaje u artysty taki sam. Kamoji opisuje siebie jako artystę, który obcuje z naturą i przetwarza ją, opowiadając swoje historie, niczego jednak nie wymyślając od początku.

Tak samo jest w tym obrazie, gdzie tematem staje się cisza wywołana przez obecność obrazu, odczuwana poprzez jego oglądanie. To ona pozwala dziełu sztuki zaistnieć i wybrzmieć. Tytuł można także odczytać, powracając do wrażenia zawieszenia rzeczywistości wywołanego przez rozłożenie akcentów w obrazie. To zatrzymanie czasu odczuwane może być także jako brak dźwięku, podobne do stopklatki z filmu akcji, gdzie brak fonii staje się nieznośny przez zestawienie go z dynamicznym obrazem. Taki temat obrazu nie jest niczym zaskakującym w twórczości Kamojiego. Artysta znany jest z zainteresowania przestrzenią zewnętrzną obrazu. Dbą o to, w jaki sposób jego prace są wystawiane, a także tworzy instalacje przeznaczone do konkretnych przestrzeni, które mają wywołać w odbiorcy bardzo ogólnozmysłowe odczucia. Jego sztuce zazwyczaj towarzyszy atmosfera spokoju i kontemplacji. Jak sam mówi, do aktywnego odbioru sztuki: „Potrzebne jest skupienie, wewnętrzna cisza i chęć słuchania” (Maria Brewińska i inni, Koji Kamoji. Cisza i wola życia. Silence and the Will to Live, [red.] Maria Brewińska, Warszawa, 2018, s. 220), a do słuchania najlepsza jest „Cisza”.

141 †

Koji Kamoji

1935

"Ślady", 1996

akryl, ołówek, kamień/deska, 75 x 104 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'[wskazówka montażowa] Koji Kamoji | 1996 | Ślady'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

11 700 - 17 000 EUR



Natura stanowi centralny punkt i ogromną inspirację dla Kojiego Kamojiego, japońskiego artysty, który od lat 60. mieszka i pracuje w Polsce. Przez większość lat swojej działalności po 1960 Kamoji szuka pewnego rodzaju balansu w kompozycjach, stara się uchwycić napięcie i energię zawartą w obrazach-instalacjach. Jego sztukę najlepiej podsumowują słowa artysty z 1967:

„Moja praca podobna jest w formie do pracy urbanistycznej. Ważne też są dla mnie rozstaw, ciężar, faktura i tło powierzchni – tylko cel jest dla mnie odwrotny niż w urbanistyce. Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność”.

Koji Kamoji, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1967, s. nlb.





Poszukiwanie balansu, harmonii kształtów, kolorów i równowagi w przedstawieniu tak zdynamizowanym widać także w prezentowanej tu, dość późnej pracy artysty. Kamoji od dużej liczby składowych dzieł dochodzi do syntezy i silnej geometryzacji. Widać tutaj zdyscyplinowanie formy i doprowadzenie jej do najpotrzebniejszych elementów. Swoje przemyslenia na temat świata notuje za pomocą kilku obiektów ustawionych na prostym tle. Artysta używa elementów przestrzennych, tworząc we własnej technice, wyrывая się z ciasnych ram płaskiego obrazu, aby nadać swoim kompozycjom większą dynamikę, pozwolić im zagrać nie tylko wewnątrz i między sobą, ale także z zewnątrz. Tutaj warto zaznaczyć, że twórca przykłada wielką wagę do przestrzeni, w jakiej wystawiane są jego prace, dbając o ich dialog z otoczeniem.

Kamoji wykorzystuje zestawienie płaszczyzny namalowanej z elementami naturalnymi – kamieniami, którym nadaje wartość symboliczną, nie tylko w tym dziele, ale także w wielu innych swoich realizacjach. Dla artysty stanowią one nie tylko fragment rzeczywistości, przyrody, ale także świadectwa czasu i nośniki pamięci. Stają się tytułowymi „ślądami”.

142 †

Bronisław Kierzkowski

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 235", 1959

asamblaż/deska, 140 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI 59 R'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW |
KIERZKOWSKI | KOMP. FAKTUROWA | NR 235/59 R.'

estymacja:

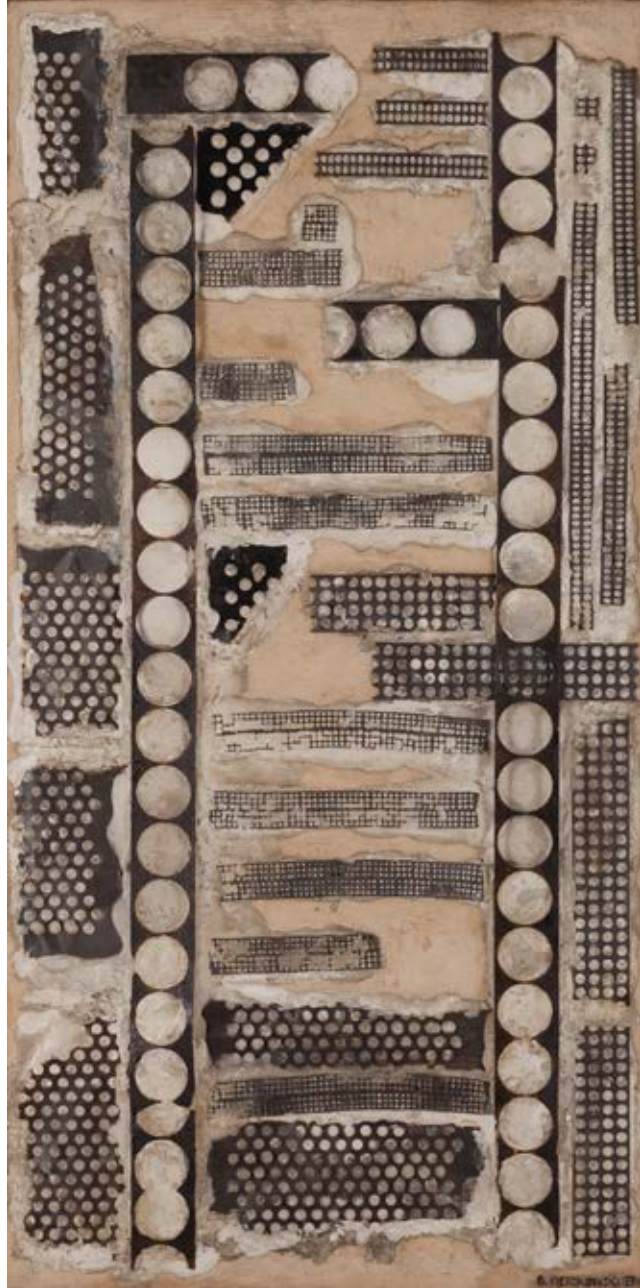
180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016



BIOLOGICZNE PODSTAWY MATERII W SZTUCE

Kompozycje fakturowe Bronisława Kierzkowskiego stały się najbardziej rozpoznawalną częścią jego twórczości. Dzieła z tej serii były eksponowane na wielu międzynarodowych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji wystawy „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art oraz na „The Art of Assemblage”, podczas której nazwisko Polaka znalazło się w towarzystwie między innymi Man Raya, Salvadora Dali czy Pabla Picassa. Udział w wystawie wyniósł nazwisko Kierzkowskiego do czołówki awangardowych artystów 2 połowy XX wieku.

Idea pracy z malarstwem fakturowym zrodziła się z inspiracji naturą: „Będąc już w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy, zrobiłem panneau na wystawę ‘Darwin’. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem przyłgnęły do mnie właśnie te elementy, faktycznie elementy. A tak na marginesie, to będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu pięknie. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r.

Spostrzegłem, że tamtejsza zieleń i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam w Afryce, wszystko jest spalone, zieleń szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Bronisław Kierzkowski cytowany we wstępie Doroty Czahorowskiej-Kierzkowskiej, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Galerii Renesans, Poznań 2001, s. nlb.). Opowiadając o przełomowej dla twórczości artysty wyprawie, wspominał: „Obudziło się wówczas we mnie jakieś atawistyczne zamiłowanie do materii, którą mogłem kształtować. A co najważniejsze, nie był to papier ani płótno. W ten sposób uzyskałem 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” (tamże).

Dzieła powstawały w dużej mierze ze znalezionych materiałów: Kierzkowski łączył na obrazach kawałki siatki, blach, prętów i gipsu. Plastyczność tego ostatniego przyczyniła się do rozbudowania tekstury kompozycji artysty, tak w tym przypadku bogatej. Kompozycje fakturowe wyróżniają się również bardzo stonowaną kolorystyką, którą malarz świadomie ograniczał, nie chcąc ingerować w proces odbioru dzieła przez widza podatnego na różne bodźce.





143 †

Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa)

1906-1992

"Gest", 1959

olej/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Tyszk 59'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA TYSZKIEWICZ | 1959 | "GEST"'

na odwrociu nalepka z Galerii Krzywe Koło

estymacja:

180 000 - 220 000 PLN

38 200 - 46 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Każdy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander,

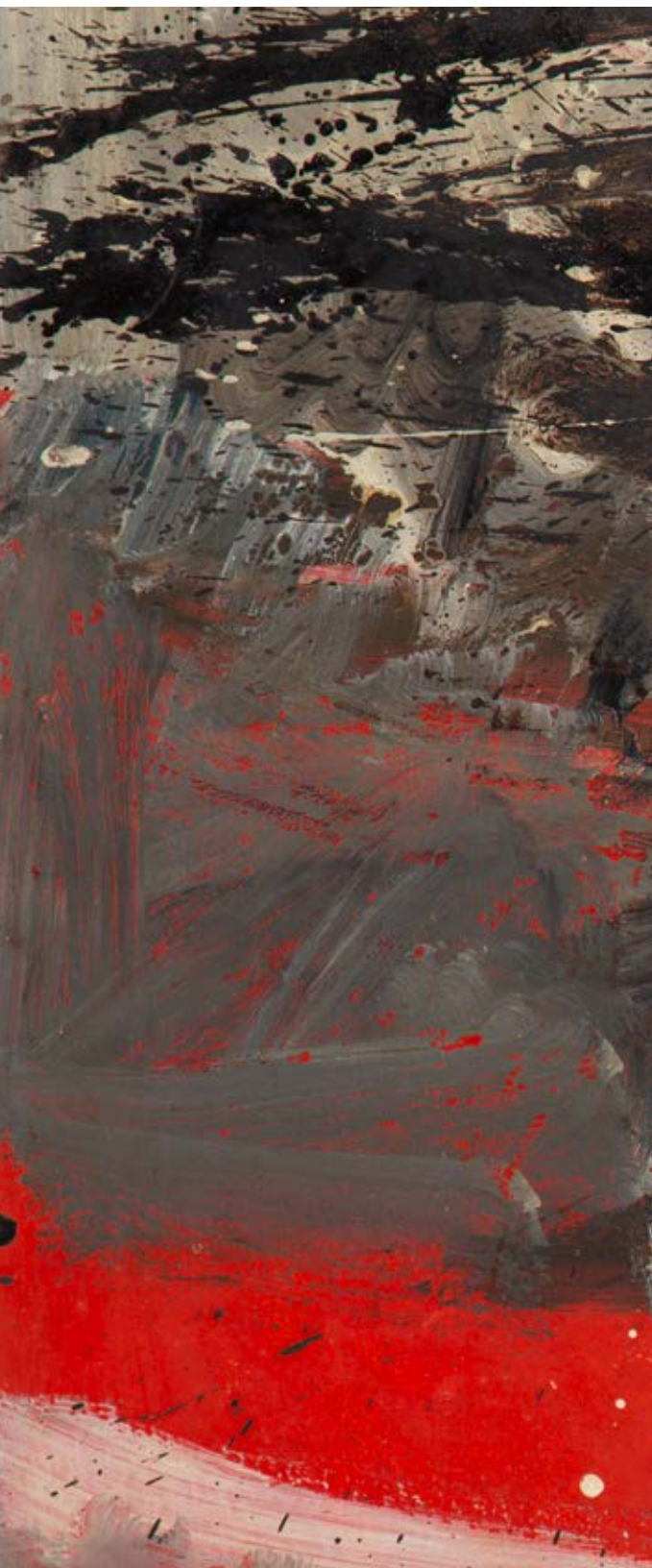
Madryt, 15.02-15.06.2014

LITERATURA:

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy,

[red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 212-213 (il.)





Wybitny polski malarz Stanisław Fijałkowski w 1995, trzy lata po śmierci autorki reprodukowanego tu obrazu, wspominał, że w łódzkim środowisku artystycznym w XX wieku ton nadawało dwoje artystów – do jego połowy rzecz jasna Władysław Strzemiński, a od lat 50... właśnie Teresa Tyszkiewicz.

Jako że Tyszkiewicz jest dziś postacią nieco zapomnianą, teza ta mogłaby się nam wydać przesadzona – być może podyktowana przyjaźnią, która łączyła Fijałkowskiego z malarką. Jednak stoją za nią solidne argumenty. Jej abstrakcja stanowiła przeciwwagę dla racjonalnej, podkreślającej rolę świadomości w procesie kreacji, postawy twórczej ojca unizmu. W 1958 Tyszkiewicz zapisała w swoim notatniku, że „taszym jest dalszym etapem abstrakcji geometrycznej. W pewnym okresie malarstwo abstrakcyjne szukało pomocy w figurach geometrycznych, po czym, przy pogłębiającej się świadomości, rzuciło ten niepotrzebny rygor, aby wyrażać się swobodniej” (Teresa Tyszkiewiczowa, 1958, [w:] Tejże, Notatki (1940-1983), Warszawa 2013, s. 127). Do malarstwa gestu dotarła w 2. połowie lat 50. – po przygodach z kubizmem i surrealizmem, które zaowocowały również godnymi uwagi pracami, o czym świadczy ich obecność na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1948. Było ono intuicyjne, spontaniczne, afirmowało emocje i pewnie także, w powojennej rzeczywistości, wyrażało zwątpienie w społeczne posłannictwo artysty: „Jedyną możliwością znalezienia formy, która by mogła wyrazić naszą epokę, jest szukanie w sobie, poprzez impuls wewnętrzny i pracę intuicji i podświadomości – wyrażone odruchem, gestem, szybkim działaniem niezmaconym refleksją” (Teresa Tyszkiewiczowa, 1965, [w:] Tejże, dz. cyt., s. 196).

„Gest” powstał w okresie, gdy Tyszkiewicz prezentowała swoje prace w legendarnej warszawskiej Galerii Krzywe Koło, która na fali odwilży przecierała szlaki w polskiej sztuce, między innymi lansowała nowoczesną abstrakcję.

Jej malarstwu poświęcono wystawy w kwietniu 1959 (salę ekspozycyjną współdzieliła wówczas ze Zdzisławem Głowackim) i w październiku 1961. W katalogu jesiennego pokazu Henryk Anders dostrzegał uniwersalizm jej propozycji: „Od prób geometryczno-konstrukcyjnych (...) które zawierały jeszcze pewne reminiscencje surrealizmu, Maria Teresa Tyszkiewicz przeszła do abstrakcyjnych rejonów czystej formy pomyślanej jako wyraz oraz język plastyczny zbliżenia i porozumienia między wszystkimi ludźmi” (Henryk Anders, Wstęp do katalogu wystawy „Malarstwo Teresy Tyszkiewiczowej”, Galeria Krzywe Koło, 21 października 1961, cyt. za: Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 103). Uczestniczyła również w wystawach zbiorowych, obok Mariana Bogusza, Henryka Stażewskiego czy Zbigniewa Dłubaka, na przykład w dwóch edycjach „Konfrontacji” z lat 1963 i 1965.

Druga połowa lat 50. była dla artystki czasem wypracowywania indywidualnego podejścia do malarstwa. Według Fijałkowskiego barwne, tasiemkowe obrazy jego przyjaciółki to coś więcej niż sama ekspresja gestu, ujawnia się w nich chęć nadania formom plastycznym symbolicznych znaczeń, tak aby ewokowały rzeczywistość niematerialną. Dążenia te poskutkowały w kolejnych latach – choć patrząc na żywiłowy „Gest”, wydaje się to aż nieprawdopodobne – porzuceniem koloru, wyciszeniem obrazu oraz mniej przypadkowym posługiwaniem się wyłącznie czernią i bielą, czego najwyrazistszym przykładem jest cykl „Ślepe drogi”. Niezmienne w postawie Tyszkiewiczowej pozostało jednak zaufanie do własnych przeczuc, wewnętrznego głosu. Jak pięknie podsumowywał to Fijałkowski: „Szczęśliwie uzupełnia ona konstruktywistyczną sztukę Strzemińskiego o niesłuchanie ważny element w życiu każdego człowieka i w życiu artysty – intuicję i głębokie pokłady nieświadomości, do której nie mamy dostępu przez nasz skromny intelekt, lecz tylko przez symbole naładowane silnymi emocjami. Umysł

trzeba pielęgnować i nim posługiwać się, jest to jednak za mało do wyrażenia pełni naszej duchowości. Teresa Tyszkiewicz ukazuje nam, jak można harmonijnie połączyć pewną myśl konstrukcyjną z napięciem wynikającym z uświadomienia sobie żywych źródeł wyobraźni tryskających z nieświadomego życia duchowego” (Stanisław Fijałkowski, O malarstwie Teresy Tyszkiewiczowej, [w:] Teresa Tyszkiewiczowa, Notatki (1940-1983), s. 510).



144 †Ω

Władysław Hasior

1928-1999

"Opiekun społeczny", 1980

asamblaż/płyta, 105 x 128 x 15 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Opiekun społeczny" | 1980 | HasiorW'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

31 800 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016



„Władysław Hasiór jest artystą, który nie zagłębia się w siebie – jak modelowi outsiderzy – tylko szuka własnych śladów w otaczającym go świecie. I znajduje ich mnóstwo. W jego sztuce nie pojawią się wyraźne elementy biograficzne, nie ma ‘strzępienia neurozy’, jest natomiast konfrontacja z symbolami, które służą do manipulowania naszym istnieniem. Człowiek – zawieszony między biologią a duchowością, między miłością do siebie a dystansem do innych – jest niezwykle podatny na opowieść o wieczności i wielkości”.

Maria Anna Potocka

Władysław Hasiór nieraz określany jest mianem artysty – outsidera. Operuje on swoim konkretnym językiem, a nośnikiem treści są dla niego rzeczy codziennego użytku – rzeczy wyrzucone, kiczowate dewocjonalia, fragmenty maszyn czy materiałów. Jego najślynniejsze dzieła pochodzą z pogranicza gatunków – malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego czy architektury.

Poprzez zastosowanie tych pospolitych elementów artysta jednak snuł historie o rzeczach największych – o przemijaniu czasu, banalności codzienności, a także autorytecie religii. Hasiór czerpał przede wszystkim ze sztuki ludowej oraz natury. Tworzył, opierając się na motywach ludowych, chrześcijańskich, martyrologicznych oraz narodowych.

Nieraz jego sceny oraz realizacje mają charakter cyniczny, ale zawsze obecne są w nich rzeczy, które rządzą ludzkim życiem – boskość, władza, dzikość, niewinność, naiwność czy przywiązanie do tradycji. Te przytoczone wielkie hasła poprzez elementy i ich odpowiednie zestawienie zdają się urealnione, sprowadzone na ziemię. Pomimo iż

artysta stosuje części, które łatwo określić mianem „kiczowatych” ich zestawienia, nad wyraz wyrafinowane, stają się grammi dla widza z pogranicza metafory oraz symbolizmu. Bije z nich dramatyzm, ale także patos oraz mistycyzm.

Jak zauważa Mariusz Hermansdorfer w katalogu do wystawy Hasióra „Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?” zestawione ze sobą formy opowiadają o walce, jaką stacza człowiek z „siłami konkretnymi i metafizycznymi”: „Ktoś zapytał Hasióra, z czego tworzy. ‘Z wyobraźni’ – odpowiedział. Potężna jego fantazja wypowiada się w niezliczonych drobnych odkryciach i w wielkich zamierzeniach artystycznych. Powaga i głębia ideowego przesłania, potrzeba integracji społecznej, kapłański wręcz wymiar sztuki Hasióra po szekspirowsku, splatają się z komedią istnienia. Czarny humor, groteska, szyderstwo, satyra, dowcip artystycznej niespodzianki, pogodny żart przenikają całe jego dzieło” (Hanna Kirchner, O Hasiórze – po latach, Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?, Katalog wystawy, MOCAK, Kraków 2014, s. 32).



„Asamblaże charakteryzuje też specyficzny dualizm: na przeżycie emocjonalne składa się bowiem pojęcie dzieła takim, jakim ono jest w swej integralnej całości, oraz nawykowe rozpoznawanie przedmiotów, które zwykliśmy znać z innego rodzaju zastosowania. Rzeczy gotowe składające się na dzieło zachowują równocześnie wartość wspomnienia, trwałego lub zupełnie wiotkiego, tego, czym były. W sztuce asamblażu następuje zaprzeczenie znanej wartości przedmiotu i nadanie mu zupełnie nowej. Reinkarnacja, prawda wiecznych przemian i związków zależnych od świadomego wyboru lub przypadku. I tak to też wygląda w przypadku Władysława Hasióra”.

Danuta Józefik



145 †_Ω

Roman Opałka

1931-2011

Akt z pomarańczą, 1958

gwasz, tusz/papier, 124 x 91 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. OPAŁKA 58'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

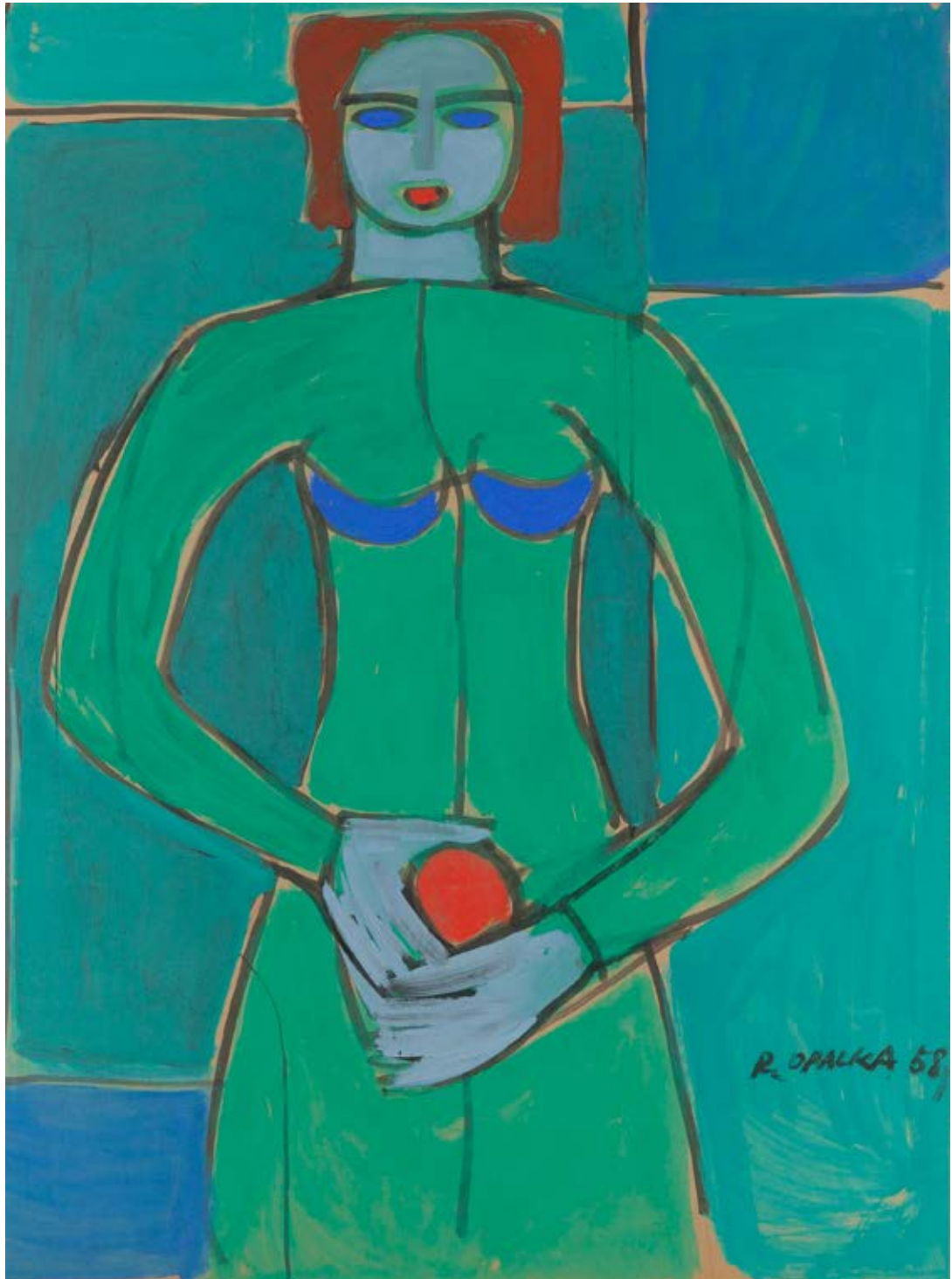
12 800 - 17 000 EUR

WYSTAWIANY:

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 61 (il.)



„Nader wcześniej, bo już w okresie poprzedzającym studia, opanował Opałka rzetelny realistyczny rysunek. W latach terminowania w akademii doprowadził tę umiejętność do perfekcji. Szkice z tamtych lat nosiły charakter reporterski lub studyjny. Przypadkowe kartki różnego formatu wypełniał wychwyconymi z otoczenia motywami”.

Bożena Kowalska





Zaprezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości. Dla wielu odbiorców sztuki Romana Opałka artysta narodził się wraz z pojawieniem się pierwszych cyfr na jego płótnach, a więc powstaniem cyklu „Obrazów liczonych” w 1965. Rzadko wspomina się, że Roman Opałka oprócz malarstwa zajmował się projektowaniem plakatów, pocztówek oraz wykonywał grafiki, a nawet próbował swoich sił w rzeźbie. Wykonane we wczesnym okresie twórczości szkice na różnorodnych formatach papieru, charakteryzują się wyraźnym, grubym konturem oraz daleko idącymi uproszczeniami. Prace te zdradzają cechy późniejszej, dojrzałszej twórczości Opałka: konstrukcyjny sposób myślenia oraz upodobanie czystości i porządku rysunku. W efekcie wiele z jego prac cechuje monumentalizacja przedstawionych postaci oraz martwych natur. Pokazują one również, że artysta, zanim zwrócił się w stronę sztuki nieprzedstawiającej, opanował tajniki realistycznego warsztatu malarskiego. Jak opisuje wczesne dokonania malarza Paweł Sosnowski: „(..) Dopiero teraz okazuje się, jak niebywale wszechstronnym artystą był Opałka w młodzińskich latach. Już jego studenckie szkice ujawniają niezwykłą łatwość panowania nad warsztatem. W wielu późniejszych pracach odczytujemy fragmenty biografii artysty żyjącego w komunistycznym schemacie. Są to projekty ilustracji i okolicznościowych plakatów, rozmaite przykłady prób zarobienia jakichkolwiek pieniędzy (projekty zaproszeń, pocztówek, znaczków). Jest też wiele różnorodnych szkiców, pomysłów rzuconych na papier, rysunków wykonanych wyłącznie z pasji rysowania... Po wnikliwym przyjrzeniu się z pewnym zaskoczeniem spostrzegamy, że właściwie we wszystkich pracach, nawet tych wykonanych na zlecenie instytucji wojskowych, Opałka nie poddaje się obowiązującemu kanonowi i zawsze próbuje rozwiązywać swoje własne problemy artystyczne” (Paweł Sosnowski, Roman Opałka. Katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. nlb.).

146 †

Sylwester Ambroziak

1964

"Opłakiwanie", 1999

drewno, 120 x 270 x 70 cm (wymiary całości)

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 100 - 25 500 EUR

LITERATURA:

Sylwester Ambroziak, [red.] Krzysztof Stanisławski, Orońsko 2011,
s. 171 (il.)



„Obcując z rzeźbami Sylwestra Ambroziaka, wchodzimy w dziwny świat – znany i nieznanym zarazem. Targają nami sprzeczne uczucia – widzieliśmy to już gdzieś na pewno, ale po chwili pojawiają się wątpliwości. Oglądając naturalnej wielkości nagie figury, lekko zdeformowane, o ekspresyjnych gestach, a czasem twarzach, wpatrujemy się w symboliczny świat wyobrażeń autora, który powraca do tradycji rzeźbienia postaci”.

Eulalia Domanowska

Postacie rzeźbione przez Sylwestra Ambroziaka zdają się mieć szkicową formę. Są uproszczone, nierzadko bezkształtne, posiadają za krótkie nogi, za długie ręce i charakterystyczną, wyolbrzymioną, jajowatą głowę. W swojej formie bardziej niż postacie ludzkie przywodzą na myśl neolityczne rzeźby. Powierzchnia nieraz jest nierówna, niektóre partie artysta pokrywa farbą.

Ambroziak przedstawia indywidualne postacie, czasem w parach oraz grupach. Jak w przypadku zaprezentowanej rzeźby, często nawiązuje w swojej twórczości do tematów biblijnych. Warto wspomnieć, że już dyplomowa praca artysty, która wzbudziła niemało kontrowersji na uczelni, nosi nazwę „Kuszenie św. Antoniego” (1989). Choć artysta nie tworzy sztuki religijnej jako takiej, jego rzeźby są natchnione oraz nawiązują do ikonografii chrześcijańskiej. Chętnie zapożycza oraz odwołuje się do archetypów oraz tematów kultury, które swoje źródła mają w Biblii. W przypadku sztuki Ambroziaka są to

niejedyne, choć najważniejsze w jego twórczości, punkty odniesienia.

W przypadku zaprezentowanej pracy artysta nawiązał do motywu opłakiwania Chrystusa, tematu z Nowego Testamentu. Kompozycja składa się z dwóch postaci – siedzącej z uniesionymi rękoma zaplecionymi wokół głowy i leżącej. Ze sceny bije rozpacz, smutek oraz niemoc. Sztuka Ambroziaka mówi o bezradności oraz ukrytych, wyciszonych emocjach. Pomimo nawiązań biblijnych, bije z nich uniwersalizm przedstawionych emocji. Artysta, poprzez uproszczenie zdaje się opowiadać o tym, że wszyscy jesteśmy tacy sami – bezbronni, zagubieni, bezsilni wobec wydarzeń, nad którymi nie mamy kontroli. Postacie, które wychodzą spod dłuta rzeźbiarza, zdają się mieć jedynie te cechy, które łączą wszystkich ludzi – dwie ręce, dwie nogi oraz głowę. Wszystkie inne szczegóły zostały zatarte tak, by opowiadać o uniwersalizmie ludzkiego doświadczenia.



Wnętrze Starego Browaru /
fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

„Dążenie do syntezy, do wyodrębnienia ważnych, być może nie tylko dla artysty, dylematów – odwiecznych pytań o granice dobra i zła, o źródło złości i nienawiści, o wiarę i motyw jej odrzucenia – skłania Sylwestra Ambroziaka do sięgania wciąż po nowy kawałek drewna, po gips i brąz, do formowania pieczołowitego kolejne wersji Pytania, dodajmy, najczęściej skierowanego do widza. Rzeźby drewniane Sylwestra Ambroziaka – duże, nieporadne, emanujące urokiem prymitywów, przejmujące nagością (tą dosłowną i przenośną), a niekiedy i bardziej współczesną w wyrazie groteskowością postaci – mają wymiar monumentalny. Pozwala im to zaistnieć w przestrzeni galerii dużo mocniej, bardziej 'cielesnie i konkretniej' niż nie mniej ekspresyjne,

niewielkich rozmiarów odlewy brązowe stanowiące często pierwowzór albo jedną z wersji rzeźby rozwiniętej w wielkim formacie. Wspomniana przeze mnie 'cielesność' podkreślona wielkością rzeźb, zręcznie kładzionym światłocieniem i wyszukaną barwą polichromii zmusza widzów do bezpośredniego odczucia ich ładunku emocjonalnego i faktu ich istnienia. Tych rzeźb nie da się obejść obojętnie, w sposób niezauważony, jak obojętnych przedmiotów wstawionych w obojętną przestrzeń, służąca do ich wystawienie”(Jolanta Ciesielska, Pytania o empatię, katalog wystawy „Sylwester Ambroziak: Rzeźba”, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz 1997, [w:] Sylwester Ambroziak, Orońsko 2005, s. 14).

147 †

Piotr Lutyński

1962

"Pisuar", 2004

pisuar, siano, wydmuszka strusiego jaja, 62 x 29 x 30 cm
opisany u góry: 'Duchamp'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

3 900 - 5 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

WYSTAWIANY:

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 146 (il.)



Symbioza między sztuką a naturą stała się głównym tematem twórczości Piotra Lutyńskiego. W swoich pracach artysta łączy abstrakcję ze światem fauny i flory, jednocześnie nie negując ich istoty. Sztuka w pracach pozostaje obiektem plastycznym, a natura zachowuje swój pierwotny charakter. To połączenie w świadomości Lutyńskiego pojawiło się na bardzo wczesnym etapie jego działalności artystycznej. Wpływ na to miała jego dorywcza praca w gospodarstwach rolnych na zachodzie Europy. Jako młody twórca z miasta znalazł się w zupełnie innym kontekście życia blisko natury, które samoistnie stało się inspiracją jego dzieł. Szczególna fascynacja dotyczyła zwierząt, które później wielokrotnie wykorzystywał w swoich instalacjach. Artysta nigdy jednak nie był nastawiony na ich wykorzystywanie, każdą z akcji planował w taki sposób, aby nie była krzywdząca dla zwierząt.

Jednocześnie Lutyński silnie osadzał swoją sztukę w kulturze, wykorzystując do tego ikoniczne dzieła mistrzów awangardy. Liczne nawiązania stanowiły artystyczny dialog, opierający się na szacunku względem tego, co wcześniejsze, ale także na chęci eksperymentowania i reinterpretowania zabiegów czy technik innych artystów. Przykładem tego typu działań była wystawa „Narodziny” z 2006, zorganizowana w Galerii Starmach. Jej motywem przewodnim była zmiana różnorodnych obiektów w ptasie gniazda, w których artysta umieścił jaja. Lutyński zdecydował się na stworzenie prac w formie ready-made, polegającej na wykorzystaniu przedmiotów codziennego użytku, ale osadzeniu ich w innym kontekście, niż ten, do którego zostały przeznaczone. W ten sposób zwyczajne obiekty nabierały nowego znaczenia. Technika ta była stosowana przez awangardę 1. połowy

XX wieku i stała się impulsem do dyskusji o istocie, a także granicach sztuki. Lutyński w swoich dziełach wspomina działalność dadaistów i surrealistów, reinterpreterując prace Meret Oppenheim czy Marcela Duchampa

Dzieło „Pisuar” z 2004 także czerpało z tych nawiązań kulturowych. Instalacja ready-made składała się z pisuaru, w którym artysta umieścił gniazdo z ptasim jajem. Jednocześnie odwołał się do słynnej „Fontanny” Duchampa, która zaprezentowana na jednej z wystaw stała się obiektem kontrowersji i wzmożonej dyskusji nadającej nowy kształt i charakter, ale także spojrzenie na sztukę awangardową.

Lutyński w swoim dziele połączył dwie perspektywy, pierwsza z nich stanowiła pewnego rodzaju hołd, uznanie dla przedwojennej awangardy, w drugiej, umieszczając w pisuarze jajo, sugerował nadejście nowego, które właśnie się wykluwa. Artysta wysuwał pewnego rodzaju postulat odejścia od tworzenia sztuki dla sztuki na rzecz zwrotu ku naturze.



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 2007 /
fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

148 †

Piotr Potworowski

1898-1962

Martwa natura z trąbką, 1960

olej/plótno, 64 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Potworowski 60'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. P. POTWOROWSKI 60'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN †

9 600 - 12 800 EUR

WYSTAWIANY:

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 211 (il.)







„Martwą naturę z owocami” Piotr Potworowski namalował w najbardziej aktywnym okresie swojej kariery, gdy po 18 latach spędzonych za granicą, w czerwcu 1958, wrócił do Polski. Wyemigrował w 1940, na stałe zamieszkał w Anglii. Tam jego malarstwo spotkało się z entuzjastyczną recepcją – otrzymał propozycję objęcia pracowni i profesury na Bath Academy of Art. Owo zainteresowanie nie mogło się jednak równać z estymą, jaką cieszył się po powrocie do kraju. Okazało się również, że nad Wisłą czeka go więcej inspiracji do twórczego rozwoju.

Potworowski, mimo swojego kapistycznego rodowodu, był przychylnie nastawiony do nowoczesnych rozwiązań formalnych. Nie miał jednak okazji zapoznać się z nimi w Bath, gdyż amerykański action painting zawitał w Anglii dopiero na przełomie lat 50. i 60. Tymczasem w Polsce, mimo żelaznej kurtyny, sprawnie posługiwano się już poetyką informelu. Zdziwienie Potworowskiego zastań gorączką odwilży tak wspominał Zdzisław Kępiński: „Poczuł się, nie jak się spodziewał, na czele, ale jakby trochę przy końcu uformowanego już szeregu. To dało mu wiele do myślenia i wyraźnie pchnęło ku poszukiwaniom jeszcze bardziej zwartej wypowiedzi, jeszcze bardziej abstrakcyjnego języka” (Zbigniew Kępiński, Piotr

Potworowski, Warszawa 1978, s. 34). Nie oznacza to, że porzucił całkowicie przedmiotowość. Jak pisała Krystyna Fabijańska-Przybytko, Potworowski mógł samego siebie nazywać abstrakcjonistą, jednak wciąż kultywował tradycję sztuki europejskiej. Spotkania z polską sceną artystyczną nie należy zaś traktować jako zupełnie nowego rozdania, a raczej impuls do konsekwentniejszego wdrażania prób z okresu angielskiego. Irena Moderska zwracała uwagę, że już wtedy jego niemal jednobarwne, bogate fakturowo kompozycje bliskie były abstrakcji, niemniej stało za nimi zawsze ‘głębokie przeżycie natury’” (Irena Moderska, Tadeusz Piotr Potworowski. Lata 1898-1958, [w:] Tadeusz Piotr Potworowski 1898-1962. Malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku 1973, s. nlb.).

Prezentowany obraz, aby nie szukać daleko, możemy zestawić z owalną i gubiącą kontury przedmiotów Martwą naturą fioletową z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Mimo podobnego czasu wykonania „Martwa natura z owocami” to zupełnie odmienna propozycja, wyjątkowa jak na ostatnie lata twórczości Potworowskiego. Świadczy dobitnie o owym niezmiennie obecnym przywiązaniu artysty do czujnej obserwacji natury.



149 †

Jarosław Kozłowski

1945

"Fakt rysunkowy XXIV", 1979

grafit/papier, 240 x 120 cm

datowany i opisany l.d.:

'Drawing-Fact XXIV, 240 x 120 cm, 12/13.09.1979'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Dla każdego gestu inny aktor”, Art Stations, Poznań, 17.01-4.05.2014



„Rysowanie jest bliskie myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych”.

Jarosław Kozłowski (cyt. za: Alicja Kępińska, Rysunek w przestrzeniach umysłu, [w:] Jarosław Kozłowski. Cudzysłowy, [red.] Bożena Czubak, s. 123

Jarosław Kozłowski ukończył Wydział Malarstwa na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w 1969. Od 1967 jest związany z macierzystą uczelnią działalnością dydaktyczną w zakresie rysunku i malarstwa. Obok pracy artystycznej i edukacyjnej angażował się także kuratorsko. W latach 1972-90 prowadził Galerię Akumulatory 2 w Poznaniu, zaś od 1991 do 1993 nadzorował program i kolekcję Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Ponadto w 1971 zainicjował powstanie międzynarodowej sieci artystycznej NET.

Jarosław Kozłowski jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce. W swojej twórczości porusza problem sztuki jako autonomicznej idei, która nie przynależy do rzeczywistości. Analizuje język sztuki oraz stereotypowe rozumienie dzieł. Artysta wypowiada się głównie w formie instalacji z wykorzystaniem różnych mediów, m.in. rysunku, światła, dźwięku, fotografii, przedmiotów. Tworzy ponadto książki artystyczne, prace rysunkowe,

fotografie, obrazy oraz wykonuje performance. Zwłaszcza rysunek zajmuje ważne miejsce w twórczości Kozłowskiego. Oferowane na aukcji dwie wielkoformatowe prace – „Fakt rysunkowy XXIII” i „Fakt rysunkowy XXIV” z 1979 – wykonane są właśnie w tej technice. Artysta okrągłymi, zamasytymi ruchami wypełnił grafitem papierowe podłoże. Kłębowisko linii jest na tyle gęste, że niemal całkowicie przysłania białe tło. Dla Kozłowskiego powstawanie rysunku jest trwającym w czasie, niemal teatralnym aktem fizycznego działania, równie istotnym jak ukończone dzieło. Kompozycje te nawiązują do cykli, które powstawały na przełomie lat 70. i 80.: „Rysunków czasowych”, „Rysunków wagowych”, „Rysunków ilościowych”, „Rysunków powierzchniowych”, w których papier w różnym stopniu był wypełniany rysunkiem, co było uwarunkowane czynnikami pozaartystycznymi. Artysta sprowadzał w nich dzieło sztuki do podanej w centymetrach powierzchni zarysowanego papieru lub czasu potrzebnego na ukończenie pracy, kwestionując w ten sposób stereotypowe rozumienie dzieła sztuki.



Ekspozycja wystawy „Dla każdego gestu inny aktor”, Art Stations, Poznań, 2014 /
fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk



150 †

Jarosław Kozłowski

1945

"Fakt rysunkowy XXIII", 1979

grafit/papier, 239 x 118,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kozłowski'

oraz datowany i opisany l.d.:

'Drawing Fact XXIII, 240 x 120 cm, 11/12.09.1979'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 900 EUR



151 †

Ryszard Waśko

1947

"Portret pewnej rodziny w czasie" z cyklu "Delusion Verblendung III", 2012

olej/plótno, 130 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'Portrait of a Family
in Time (3) R. Waśko 2012'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'R. Waśko | 2012 | 'Portrait of | a Family | in Time' | (3) | Delusion |
Verblendung | III'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 900 - 19 100 EUR



Od połowy lat 60. sztuka intermedialna zyskiwała na popularności za sprawą działalności grupy Fluxus. Miała przede wszystkim opisywać nienazwane, trudne do zidentyfikowania, interdyscyplinarne działania. Trend ten panował wśród nowych dziedzin sztuki, pozwalając na przekraczanie granic uznanych mediów. Był pewnego rodzaju buntem wobec starych zasad, jawiących się młodemu pokoleniu jako zachowawcze.

W takiej atmosferze idea intermedialności trafiła do studentów łódzkiej Filmówki, którzy rozczarowani jej programem nauczania i metodami pedagogicznymi w 1970 założyli Warsztat Formy Filmowej. Jednym z czołowych przedstawicieli grupy był Ryszard Waśko, łączący pasję do malarstwa i fascynację fotografią z warszatem filmowca. Tworzył dzieła awangardowe, których celem było eksperymentowanie ze sztuką wideo i instalacji. Relacje międzyrodzajowe, intermedialne, wykształcone już na początku artystycznej drogi, stały się charakterystycznymi cechami całej twórczości Waśki.

Pierwsza dekada XXI wieku była dla artysty powrotem do badania i eksperymentowania z relacją pomiędzy malarstwem a fotografią. W swoich dziełach Waśko wykorzystywał dawne doświadczenia związane z tradycyjnymi materiałami artystycznymi, jednak jednocześnie bawił się znakiem plastycznym, wychodził poza utarte ramy obrazu, grał nieostrymi kadrami. Te zabiegi były łączone z zainteresowaniami dotyczącymi kwestii intymności i prywatności, ale także nostalgii oraz tęsknoty do rodziny i najbliższych, które Waśko prezentował w postaci

portretowej.

Realizację tych zabiegów i problemów można odnaleźć w „Portrecie pewnej rodziny w czasie” z 2012. Artysta stworzył wielopostaciowe dzieło, które swoim układem kompozycyjnym odwołuje się do akademickich portretów rodzinnych. Także wybór techniki olejnej stanowił odwołanie do malarskiej tradycji, jednak to właśnie awangardowa intermedialność Waśki nadała obrazowi unikatowego charakteru. Dzieło namalowane pędzlem imitowało fotografię, wykorzystując nieczysty obraz i nieostry kadr, dodatkowo utrzymane w tonacji sepii. Te zabiegi odwoływały się przede wszystkim do problematyki pamięci i jej ulotności. Wykreowana rzeczywistość była niczym niematerialne wspomnienia, rozmyta i zamazana, a postaci zostały zamknięte pomiędzy istnieniem a nieistnieniem.

Dwa lata wcześniej, w 2010, w łódzkim Muzeum Kinematografii miała miejsce także wystawa pod tytułem „Portret Pewnej Rodziny w Czasie”, i choć został na niej zaprezentowany zupełnie inny cykl dzieł, jego wymowa również dotyczyła problematyki ludzkiej pamięci. Waśko w pracach wykonanych w technice found footage, polegającej na pracy artysty na cudzym materiale, wykreował historię rodziny. Widz zapoznawał się z nią dzięki tekstom o charakterze wspomnień, a także fotografiom, na których zamazano twarze i zmieniono wygląd postaci, lub dodano pierwotnie nieistniejące elementy, tworząc niemy film. Te „antyportrety” były dla artysty projekcjami własnej imaginacji, a być może także własnych wspomnień.





152 †

Ryszard Waśko

1947

"Dziadkowie" z cyklu "Delusion Verblendung II", 2012

olej/plótno, 131 x 170 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "GRANDPARENTS' |

R. Waśko, 2012 | R. Waśko 2012 | Delusion/ Verblendung | II'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 200 - 53 000 EUR



153 †

Ryszard Waśko

1947

"Guernica", 2008-2009

olej/plótno, 140 x 350 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Guernica" | R. Waśko | 2008/2009'

estymacja:

250 000 - 300 000 PLN

53 000 - 63 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Genesis”, Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2.08-20.10.2013

„Piękno idei. Obrazy z lat 1980–2020”, MCSW „Elektrownia”,

Radom, 5.03-23.05.2021





Od samego początku kariery Ryszard Waśko miał kontakt ze sztuką zachodnią. Jeszcze jako student i członek Warsztatu Formy Filmowej uczestniczył w XII Biennale w São Paulo czy documenta 6 w Kassel. Organizował także samodzielne wyjazdy, podczas których nawiązywał kontakty z innymi artystami, a za jego reprezentację odpowiadała Galeria m w Bochum. Ta pieczołowicie budowana siatka znajomości w 1981 pozwoliła na zorganizowanie, wspólnie z łódzkim odziałem NSZZ Solidarność, pierwszej niezależnej międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej w Polsce, niepozostającej pod żadnymi wpływami ówczesnych struktur państwowych. Wydarzenie nazwane Konstrukcją w Przestrzeni stało się inicjatywą cykliczną, a w pierwszej, przełomowej edycji brali udział m.in.: Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd.

W tym czasie sytuacja polityczna w Polsce ulegała ciągłemu pogorszeniu. Waśko w okresie stanu wojennego, po ostrzeżeniu przez członków podziemnej Solidarności, został zmuszony do emigracji na Zachód. Na początku stacjonował w Londynie, jednak w 1985, dzięki stypendium DAAD zamieszkał w Berlinie i dołączył do artystycznego środowiska, pozyskując w nim licznych przyjaciół. Jednym z nich był Emmett Williams, pionier grupy Fluxus, która stanowiła jedną z inspiracji dla działalności łódzkiego Warsztatu Sztuki Filmowej. Propagowała także ideę intermedialności w sztuce, będącej jednym z najważniejszych wyznaczników twórczości Waśki, zapoczątkowanym już w czasach studenckich.

Jednak opuszczenie granic kraju i zawarcie nowych znajomości stały się przede wszystkim początkiem nowego etapu w działalności polskiego artysty. Możliwość kontaktu ze współczesną sztuką zachodnią pozwoliła na fascynację dziełami Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, Josepha Beuysa czy Marcela Duchampa. Rewolucyjne stały się także wielokrotne wyjazdy do Stanów Zjednoczonych i Australii. Liczne podróże oraz działalność kuratorska pozwoliły Waśce na zapoznanie się zarówno z arcydziełami dawnych mistrzów, jak i sztuki najnowszej. Doświadczenia te znajdowały swoje odbicie w malarskiej działalności artysty, w której zaczął stosować naturalne materiały –



sadzę, złoto czy sypkie pigmenty – nawiązując tym samym do prehistorycznych rysunków i średniowiecznych działań alchemików-preartystów. Dzieła wykonane w ten sposób emanowały prostotą i spokojem. Także dzięki większej znajomości i bliskości sztuki światowych mistrzów malarstwa w twórczości Waśki zaczęły pojawiać się nawiązania zarówno do współczesnych artystów, jak i tych z ubiegłych epok. Pomimo upływu lat Waśko nieustannie nawiązywał dialog z klasykami takimi jak Goya, Caravaggio czy Picasso.

Równie ważnym motywem był temat roli, jaką może odgrywać film i fotografia w codziennym życiu człowieka. Wpływ na to miały wydarzenia z 11 września 2001 roku. Atak terrorystyczny na wieże WTC stał się pewnego rodzaju punktem zwrotnym dla mass mediów. Waśko definiował współczesność jako erę nowoczesnych mediów i stawał w opozycji do nadmiernej produkcji obrazów, wykorzystując tradycyjną technikę malarstwa olejnego. Właśnie na malarskiej ekspresji skupiała się monumentalna „Guernica”, nawiązująca wprost do ikonicznego już dzieła Pabla Picassa. Ta zbieżność tytułów była jawnym i jednoznacznym świadectwem antywojennego przekazu Waśki, który krytykował przemoc i okrucieństwo współczesnego świata. Jednocześnie wyraził sposoby kształtowania się medialnych narracji, naznaczonych przez polityczne manipulacje. „Guernica” stała w kontrze do nowoczesnych mediów, stworzona w wymagającej umiejętności i czasochłonnej technice olejnej, sprzeciwiała się nadprodukcji obrazów. Jednocześnie artysta

zastosował język mass mediów, cechujący się wyrazistością. W obrazie wykorzystał energiczne, jaskrawe kolory. Ich zadaniem było zelektryzowanie wzroku, przyciągnięcie uwagi widza, którego tak naprawdę powinien odrzucić i przerazić brutalność i agresja przedstawienia zamaskowanych mężczyzn z bronią. Waśko wykorzystał także estetykę medium fotografii, które w świecie wiadomości kojarzy się z podstawowym narzędziem reportażu. Namalowany obraz przypomina zdjęcie, zestawiony został jednak z nienaturalnymi barwami, wzbudza w odbiorcy dysonans poznawczy.

W 2013 dzieło prezentowane było na wystawie „Genesis” inaugurującej działalność szczecińskiej galerii TRAF0 Trafostacja Sztuki. Kuratorka wpisała je w obręb twórczości z lat 90. XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku, której motywem przewodnim był wpływ mediów na codzienne życie człowieka. „Guernica” została zestawiona z wielkoformatowymi pracami z serii „War Games” z 2006, ponieważ one również wpisywały się w tematykę kształtowania medialnych narracji. W tym samym czasie Waśko poruszał także problematykę bardziej osobistą, dotyczącą kwestii pamięci prywatnej. Prace, w których artysta bawił się rodzinnymi fotografiami, wciągając widza w swoją grę, polegały przede wszystkim na kreacji wymaganych wspomnień. Motywem łączącym dzieła osobiste z monumentalnymi płótnami była manipulacja, którą wykorzystywała zarówno wyobraźnia artysty, jak i media oraz polityka.

154 ₺

Stanisław Dróżdź

1939-2009

Bez tytułu, 1970

emulsja/płyta pilśniowa, 50 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STANISŁAW
DRÓŹDŹ | UNTITLED, 1970 | emulsja, 60 x 50 | POLAND |
/TAK-YES | NIE-NO/ | [sygnatura artysty]'

estymacja:

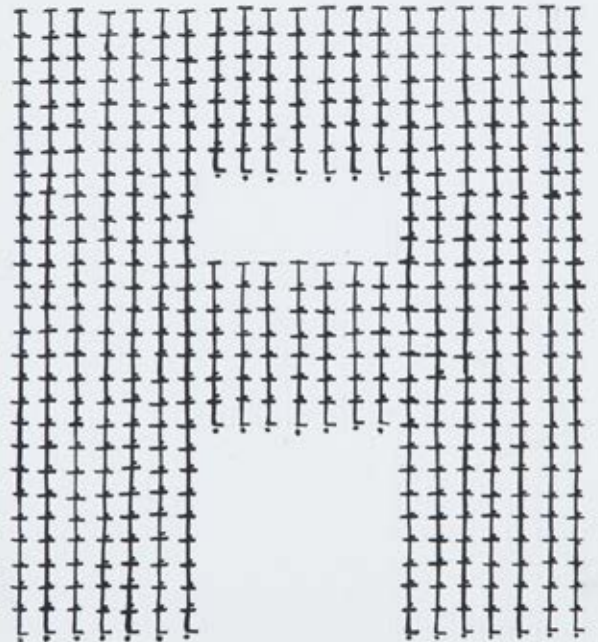
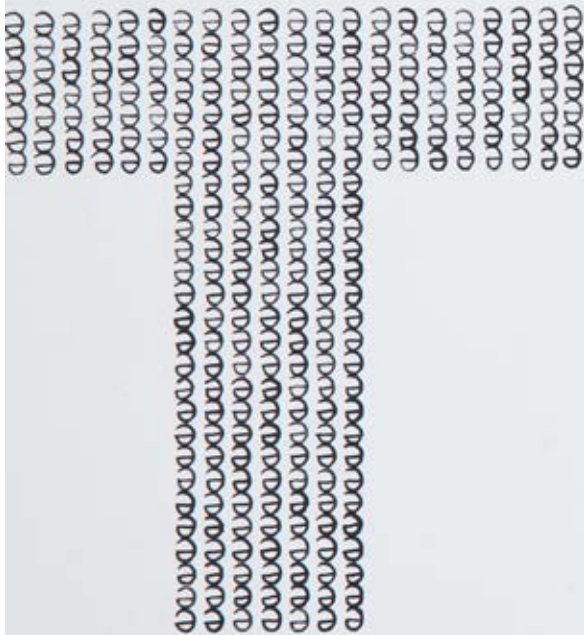
60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 000 EUR

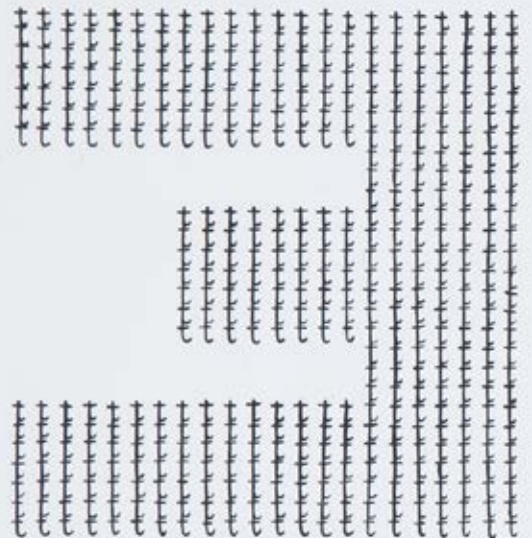
POCHODZENIE:

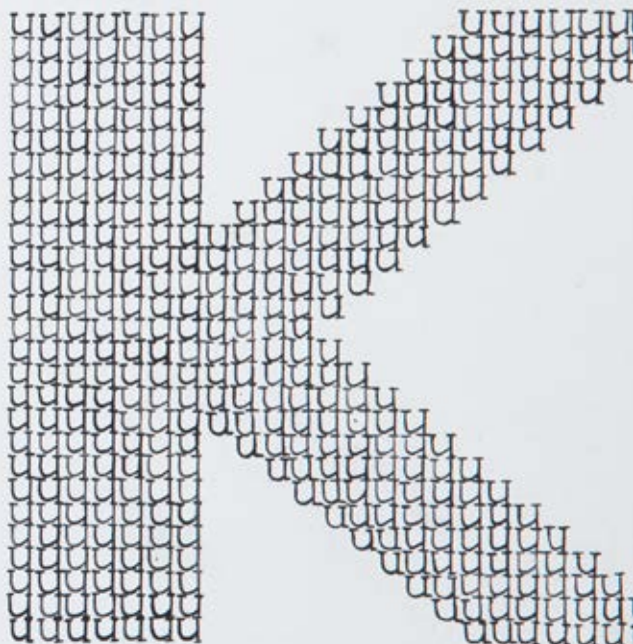
Galerie Schüppenhauer, Kolonia

Galeria Starmach, Kraków

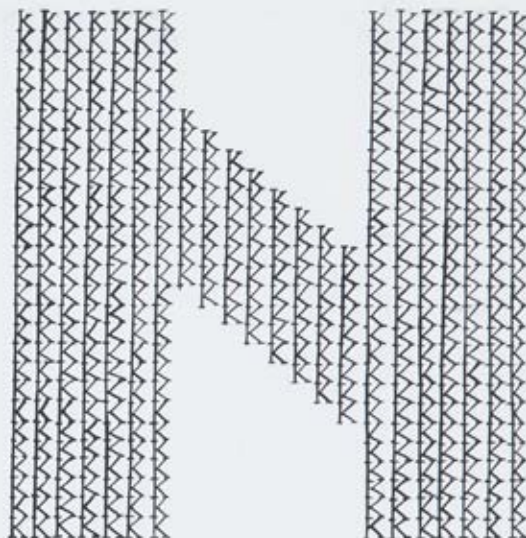
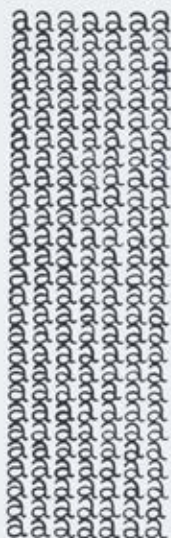


Połączenie sztuk plastycznych i słowa pisanego stało się w latach 60. głównym i najbardziej rozpoznawalnym nurtem twórczości Stanisława Dróżdża. Sam artysta był wykształconym polonistą, poetą. Po studiach zaczął tworzyć utwory o zwięzłej, minimalistycznej formie, nie zyskały one jednak przychylności wydawców, a samego Dróżdża nie przyjęto do Związku Literatów Polskich. Wówczas artysta związał się ze środowiskiem wrocławskich plastyków, a jego bliskimi znajomymi stali się Barbara Kozłowska i Zbigniew Makarewicz. W 1967 artysta zaczął tworzyć poezję konkretną i nazwał ją własnym terminem „pojęciokształtów”. Łączył w niej tekst i obraz, które stawały się nierozdzieloną całością. Głównymi cechami tego nurtu było ekstremalne uproszczenie oraz ascetyczny w formie i treści zapis, które prowadziły do osiągnięcia efektu skojarzeniowego. Dzieła Dróżdża operowały impulsem, to od odbiorcy zależało, w jaki sposób na niego wpłynie i jak intensywnie będzie to przeżycie. Artysta poruszał w swoich pracach problematykę ontologiczną i eschatologiczną, ale także kwestie filozofii języka.





„Pojęciokształty” zdominowały całą twórczość Drózdza, dlatego został on uznany za przedstawiciela sztuki konceptualnej. Jednak sam autor przez całe życie uważał się za poetę, choć był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Na początkowym etapie twórczości w sferze wizualnej pomagała mu Barbara Kozłowska. Punktem wyjściowym dla poezji konkretnej było zawsze słowo, które wyjęte z kontekstu regułą języka zostaje wstawione w nowy wizualny kontekst. Od strony plastycznej dzieło może ulegać pewnym modyfikacjom formy, ponieważ nie wpływa to na sens pracy, a jedynie na sugestywność jej recepcji przez widza. W twórczości Drózdza aspekt wizualny zawsze był zminimalizowany i neutralny w odbiorze. „Pojęciokształty” były tworzone od samego początku z dużą dyscypliną i rygiorem, co do spójności formy i treści, widać to w dziele z 1969. Na białym tle czarnymi wersalikami zostały zapisane zaledwie dwa słowa. Ta prostota pozwala skupić się odbiorcy na relacji między wyrazami, która została zaznaczona także poprzez układ liter. Artysta podjął grę z percepcją widza, który w trakcie oglądania minimalistycznej pracy odkrywa w niej coraz więcej szczegółów i zabiegów wizualnych mogących zmienić perspektywę odbioru.



155 ₺

Stanisław Dróżdź

1939-2009

Bez tytułu (Teksty numeryczne) - 12 części, 1974

wydruk komputerowy/karton, 41,5 x 79,5 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części:

'STANISŁAW DRÓŻDŹ | UNTITLED, 1974. | [sygnatura artysty]'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

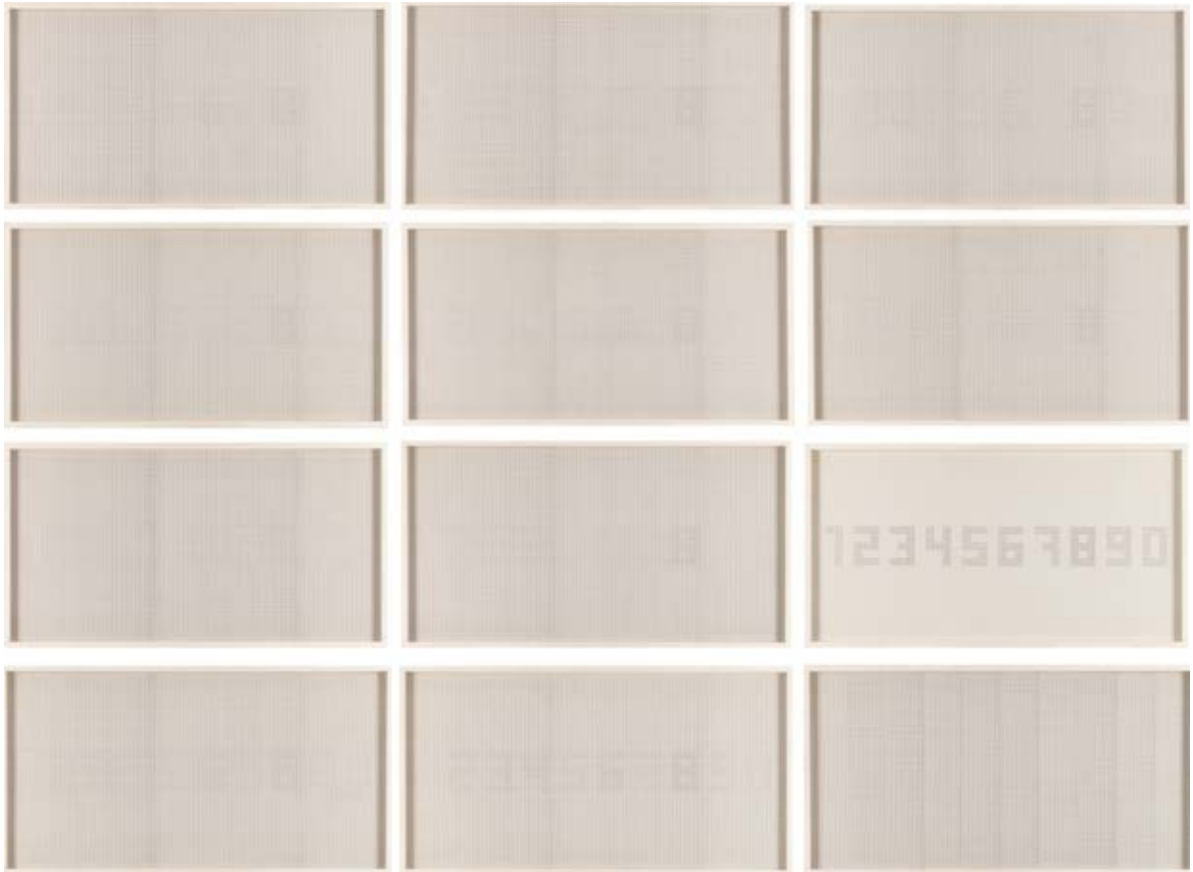
38 200 - 53 000 EUR

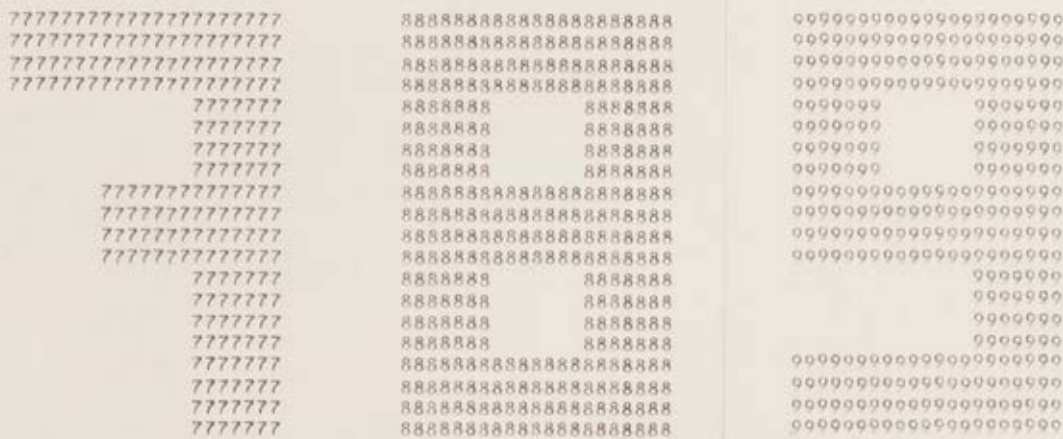
WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy,
[red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 42-54





Stanisław Dróżdź od 1967 tworzył dzieła na granicy poezji i sztuk wizualnych, które określał jako „pojęciokształty” i „formy treści”. Za pomocą symbolów językowych i matematycznych kreował systemy zbiorów, integrując naukę ze sztukami wizualnymi. Powstawały one w formie rękopisów lub wielkoformatowych kompozycji pisanych bezpośrednio na tablicach. Do najważniejszych dzieł artysty z tego okresu należą: „Zapomnienie”, „Samotność”, „było-jest-będzie”, „Pomiędzy” i prezentowane „Teksty numeryczne”. „Teksty numeryczne” Stanisława Dróżdźa należą do jednej z najbardziej radykalnych serii prac w dorobku artysty. Na dwunastu wydrukach komputerowych zostały przedstawione zestawy powtarzających się, następujących po sobie cyfr. Są one pozbawione funkcji informacyjnej i jakiegokolwiek szerszej narracji związanej z relacją do jednostek miary, pieniędzy lub czasu. Wydruki są abstrakcyjne i niepoliczalne, ale jednocześnie potencjalnie wielowartościowe. „Teksty

numeryczne” wpisują się w nurt poezji konkretnej, której Stanisław Dróżdź był najwybitniejszym przedstawicielem. Kierunek ten polega na wyodrębnieniu słów i podkreśleniu ich autonomii. Nurt poezji konkretnej powstał w 1953 na ogólnościatowym zjeździe w Sztokholmie, gdzie został ogłoszony jego manifest. Dzieła tego stylu tworzą poematy w postaci kompozycji wizualnych utworzonych z układów znaków typograficznych i liter, którym nie jest przypisywane znaczenie semantyczne i syntaktyczne. Aby słowo mogło oznaczać samo siebie, musi być odizolowane od kontekstu językowego i rzeczywistości pozajęzykowej. Formę determinuje tutaj treść i vice versa.

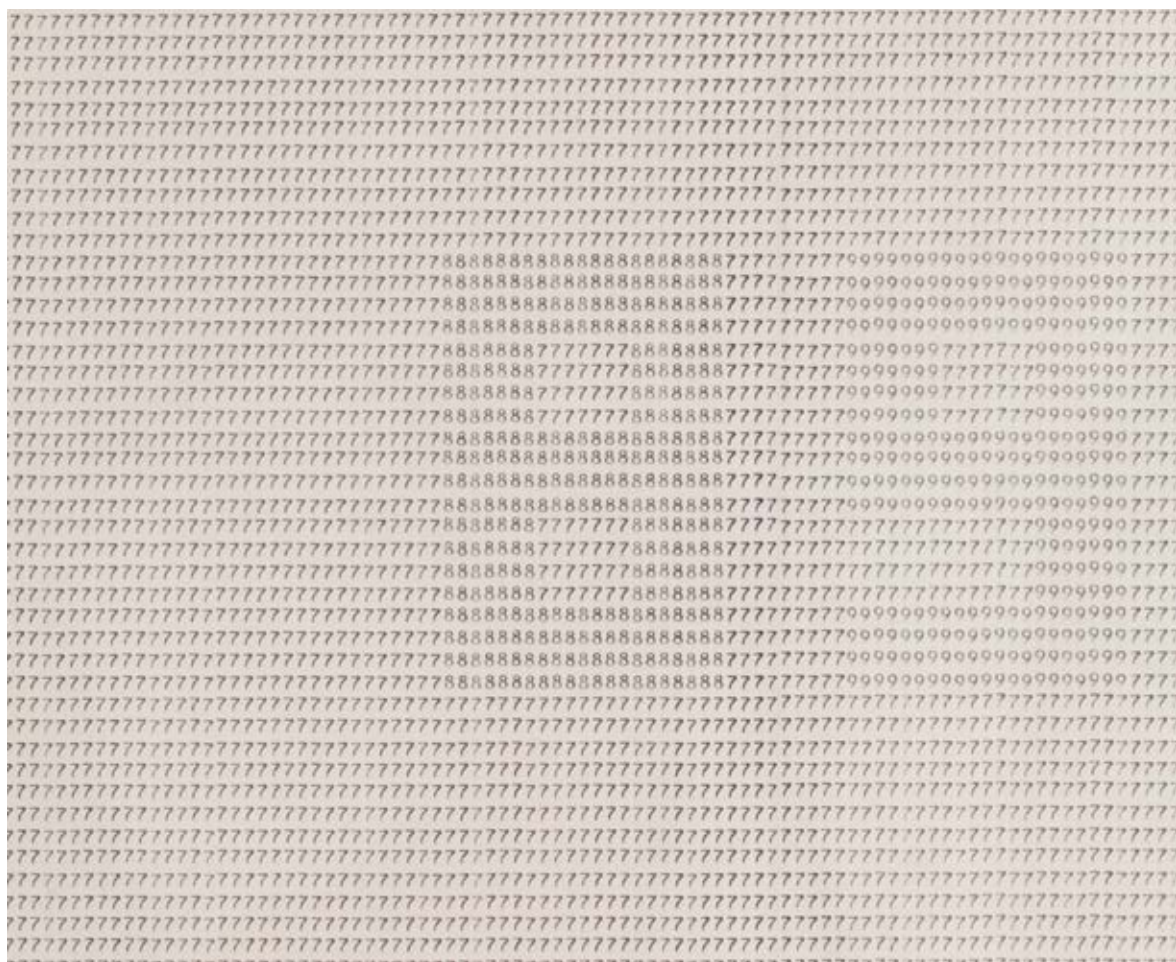
Seria „Tekstów numerycznych” została zapisana jednym konkretnym fontem, co wzmocniło jej wizualny efekt. Dzieło obejmuje zarówno egzystencjalne, jak i liczebne tendencje w twórczości Dróżdźa. Dynamiczne kombinacje spotęgowanej tautologicznie liczby cyfr

„biegają” od zera do dziewięciu, tworząc wysmakowane abstrakcyjne optyczne złudzenia.

„Na co patrzymy, stojąc przed pracami Stanisława Dróżdża, najwybitniejszego i najkonsekwentniejszego polskiego konkretysty? Pytanie nie jest obojętne nie tylko dlatego, że sugeruje kłopotliwą synkretyczność twórcy, którego działanie przekracza tradycyjnie wyznaczone granice dyscyplin: określane jako „poezja”, sztuka konkretna ta wystawiana jest w muzeum, a więc w przestrzeni zarezerwowanej zwykle dla innego niż „poezja” rodzaju sztuki. Ale pytanie staje się bardziej intrygujące, gdy przesuniemy akcenty i zamiast indagować „na CO patrzymy?” zapytamy „na co PATRZYMY?”. Prace Stanisława Dróżdża uzmysławiają nam, iż sfera widzenia, to, co w lekturze „tradycyjnej” poezji jest jakby niezauważalne, przezroczyście i nieobecne nieobecnością doskonale funkcjonującego mechanizmu, jest miejscem krystalizowania się najistotniejszych pytań

nie tylko o sztukę, ale o sposób istnienia człowieka w świecie. Jeżeli Dróżdż swoimi pracami prowokuje pytanie „na co PATRZYMY?” oznacza to dwie rzeczy: (1) iż nasze obcowanie ze światem jest w istocie kwestią spoglądania na jego przedmioty, czyli, że nie możemy istnieć, nie „czytając” (choć nie zawsze jest to czytanie liter, zdań i książek), oraz (2) iż uprawiając „czytanie”, najczęściej nie zdajemy sobie sprawy z tego, iż w akcie tym chodzi w istocie o skomplikowane procesy widzenia” (Tadeusz Sławek, Początekoniec. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”, tekst w katalogu wystawy „Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna. Concrete Poetry”, Galeria Foksal, Warszawa, 10.09 – 6.11.1997, s. 5).

Sztuka konkretna jest rozważaniem nad głębią widzenia. Oko spoglądające na dzieła Stanisława Dróżdża jest więcej niż biologicznym wyposażeniem człowieka. Jest darem spoglądającym w lustro, którym są teksty artysty.





Ekspozycja wystawy „Každy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 2014 /fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk



156 †

Stanisław Dróżdź

1939-2009

Bez tytułu, 1969

emulsja/płyta pilśniowa, 50 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STANISŁAW
DRÓŹDŹ | UNTITLED, 1969 | emulsja, 60x50 | POLAND |
[sygnatura artysty]'

na odwrociu numer inwentarzowy: 'DI 860/73 | D. MAB'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Schüppenhauer, Kolonia

Galeria Starmach, Kraków

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

157 †

Edward Dwurnik

1943-2018

"Madonna na skrzyconej kolumnie" z cyklu "Podróże autostopem",
1985

olej/plótno, 105 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1985 |

NR. IX. 323. 1089. | Madonna na | skrzyconej kolumnie'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

19 100 - 31 800 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2008

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta
Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek
do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retro-
spektywy”, (08.09-07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem”
(od 1967), poz. 322, nr 1089, s. nlb.



Lata 80. to w twórczości Edwarda Dwurnika szczególny okres. Wówczas artysta, mimo pozornego braku bezpośredniego zaangażowania w sprawy społeczno-polityczne, przekazywał w swoich płótnach atmosferę niepokoju, która towarzyszyła całej dekadzie. Jego dzieła stają się ciemniejsze, bardziej ekspresyjne, dramatyczne. Dwurnik maluje szerokimi plamami, mniej bacząc na szczegóły. Używa daleko posuniętej deformacji, palety barwnej ograniczonej głównie do ciemnych tonów. W latach 80. powstają cykle dedykowane ofiarom działań systemu komunistycznego: seria „Droga na Wschód” poświęcona tematyce przesiedleń oraz „Od grudnia do czerwca” powstała jako hołd dla kilkudziesięciu osób, które zginęły podczas stanu wojennego. Lata 1975-91 to również okres powstawania „Robotników” – obrazów skupionych wokół tematu pracowników strajkujących wówczas zakładów. W filmie „Artysta obłądny” Edward Dwurnik mówi o tym czasie: „W 1980 i 1981 robiłem bardzo dużo kolaży i rysunków, słuchając telewizji i Radia Wolnej Europy, gdzie były relacje ze strajków w Gdańsku i postanowiłem zająć jakieś stanowisko wobec tych wydarzeń. Wtedy zacząłem malować taki dosyć szeroki i brzydki cykl ‘Robotników’. Bo to są okropne obrazy, które, jak powiedział kiedyś Czapski, są malowane smołą i atramentem”.

Inny sposób obrazowania świata można zauważyć również w dziełach z serii kontynuowanych przez długie lata, między innymi „Podróżach autostopem”. Prezentowana w katalogu „Madonna na skrzyżowanej kolumnie” jest dobrym przykładem potwierdzającym tę tezę. Centralną część kompozycji obrazu wypełnia przedstawienie tytułowego pomnika umieszczonego pomiędzy dwiema ulicami. W przeciwieństwie do innych dzieł z tej serii, pustej przestrzeni nie wypełnia tu wesoły tłum, droga jest pusta i pokryta śniegiem. Znajdziemy na niej natomiast zasieki ustawione wzdłuż jednej z części jezdni. Płótno malowane jest zamasyście, z użyciem szerokiego pędzla oraz wąskiej gamy barw, przywodzącej na myśl mroźną i smutną zimę.





158 †

Edward Dwurnik

1943-2018

"Poznań" z cyklu "Podróże autostopem", 1989

olej/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany i datowany u dołu: '1989 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1989 | E. DWURNIK |

NR: IX- 407 1368 | POZNAŃ - | GALERIA "SŁOŃCE"

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

31 800 - 42 400 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09-07.10.2001), Cykl IX "Podróże autostopem" (od 1967), poz. 407, nr 1368, s. nlb.





Wielowątkowa twórczość Edwarda Dwurnika na stałe wpisała się w wizualny kanon polskiej działalności artystycznej po 1945. Artysta, dzięki konsekwencji w rozwijaniu swojego linearnego stylu, wypracowanego już na wczesnym etapie działalności, niezwykle higieny oraz tempa pracy, szybko stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców swojego pokolenia. Pomogły temu z pewnością „przebojowy” styl życia Dwurnika i ciekawa osobowość artysty-gwiazdora. Mimo popularnej opinii twórcy o lekkim podejściu do życia i zabawowym charakterze nie można mu odmówić niesamowitego talentu i zdolności obserwacji, wyraźnie dostrzegalnych w obrazach prezentowanych w katalogu.

Jednym z najstynniejszych oraz najdłuższych tworzonych przez Dwurnika cykli były „Podróże autostopem”. Seria została zapoczątkowana w 1966, czyli jeszcze w okresie studenckim, i miała swoją kontynuację do ostatnich lat życia artysty. Jedną z największych inspiracji dla młodego twórcy okazała się wystawa malarstwa Nikifora Krynickiego, obejrzana w 1965 oraz spotkanie z mistrzem, które odbyło się dwa lata później w warszawskiej akademii. Dwurnik wspominał jego twórczość: „To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkałem kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajer i to wszystko tak utkwilo w mojej podświadomości, że kiedy zetknąłem się z akwarelami Nikifora, wspomnienia, otoczenie, w którym wyrosłem, w pewien sposób podbiły znaczenie tych akwarel i nabrały one dla mnie jeszcze większego znaczenia, i mocno wpłynęły na moją psychikę.





Poczułem się, jakbym trafił na coś absolutnie swojego. Dlatego postanowiłem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podszywałem” (Małgorzata Czyńska, *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, Wołowiec 2016, s. 103).

Początkowa fascynacja przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie. Śladem krynickiego prymitywisty Dwurnik wyruszył w świat, skrzętnie dokumentując odwiedzane miejsca. „Podróże autostopem” to zapis niezliczonej liczby wycieczek odbytych po wszelkich zakątkach kraju i zagranicy. W atlasie Dwurnika znajdziemy z pewnością największe metropolie, jak Nowy Jork i Londyn, ale też polskie miasta powiatowe, które darzył równą uwagą i – wydaje się – sympatią. Weduty Dwurnika są pejzażami po części fantastycznymi, o swobodnie traktowanej perspektywie, z przeskalowanymi punktami, na które autor chciałby, byśmy zwrócili uwagę. Można je czytać jako opowieści, w których jednocześnie dzieje się wiele historii – bohaterowie umieszczeni w miasteczkach często pojawiają się kilkakrotnie w różnych miejscach. Znajdziemy w nich również postaci podpisane imiennie, znane Dwurnikowi z codziennego życia (w przypadku prezentowanego płótna są to na przykład Włodzimierz Nowaczyk oraz Barbara Czubak) oraz osoby znane z historii, polityki, literatury. Niebagatelną rolę w przedstawieniach z „Podróży...” odgrywa również sama architektura. Często traktowana w sposób bardzo luźny, jest jednak reprezentatywna dla danego obszaru. W wielu portretowanych miastach Dwurnik odnajdował swój ulubiony motyw, którego próby analizy malarskiej podejmował wielokrotnie. Jednym z takich miejsc, obok Placu Zamkowego w Warszawie, był właśnie poznański ratusz.



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 aukcyjone.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjone rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjone słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjone może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjone w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjone przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjone ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował 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.

8. 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 poświęconej 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 nieujawnione.

9. 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.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. 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 otrzymania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) 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. Opłata obliczana będzie z użyciem ceny dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wycycytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wycycytowanej
o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
∅ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKcją

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/> oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjone, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjone 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. Aukcjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjoneera 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 liżaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagą na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiccia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złoży ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postępień

cena	postępienie
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	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjoneera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. 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 mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacja

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, tj. 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 wygody 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.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r.

o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługują prawa do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 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.
- 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 dołoży 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 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, faksem, e-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.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytywane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 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

- 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.
- 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 jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 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 komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, 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 lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 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.
- 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 przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wycytywanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wycytywanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytywanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 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:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu 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

- Odbiór wycytywanych 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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wycytywane obiekty do magazynu ze-

wewnętrznego, 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 obiektu 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: 22 163 66 20.

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
 - odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
 - odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
 - naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
 - wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) 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 wykorzystywać 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 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 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, 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.”;
 - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 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.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

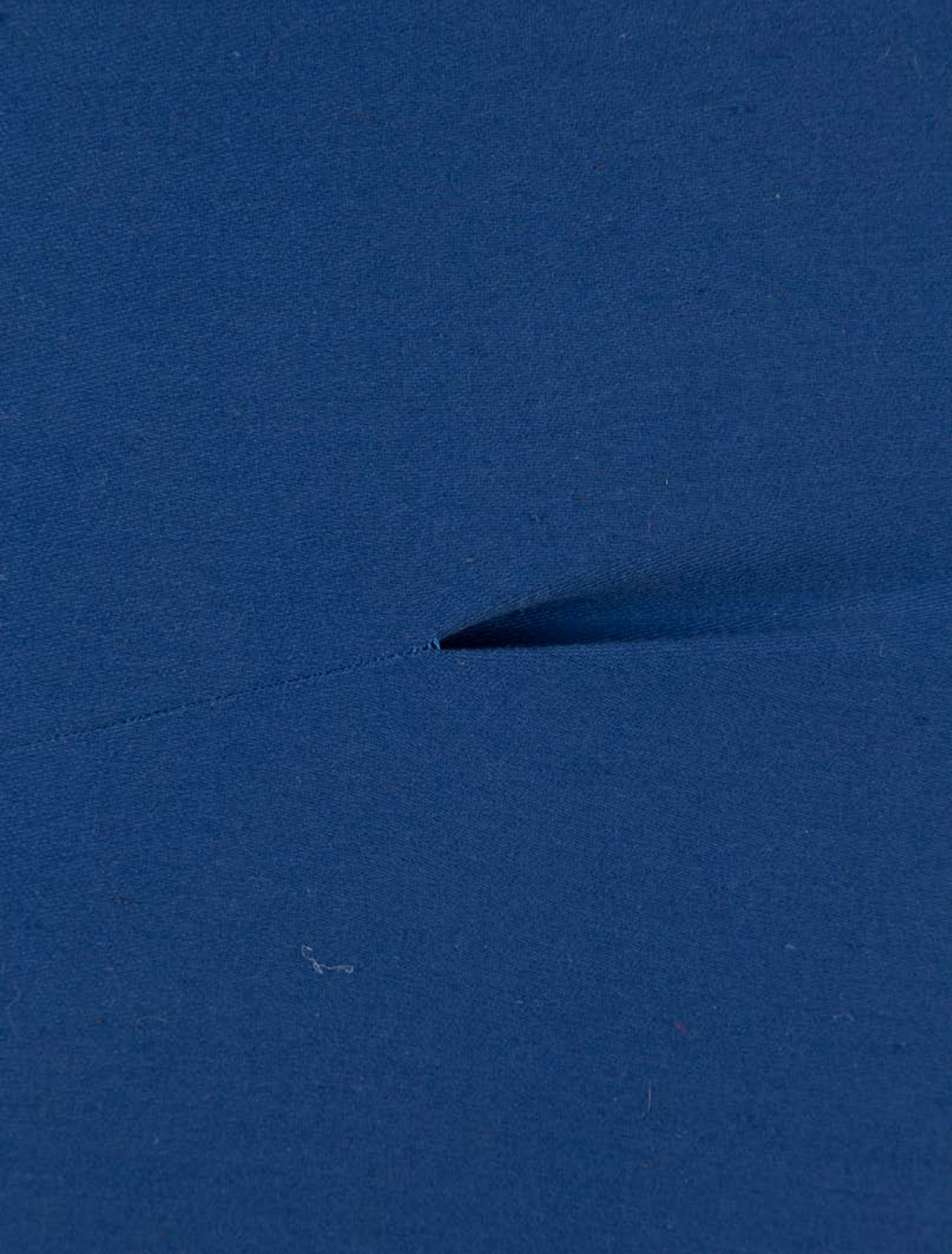
- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane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

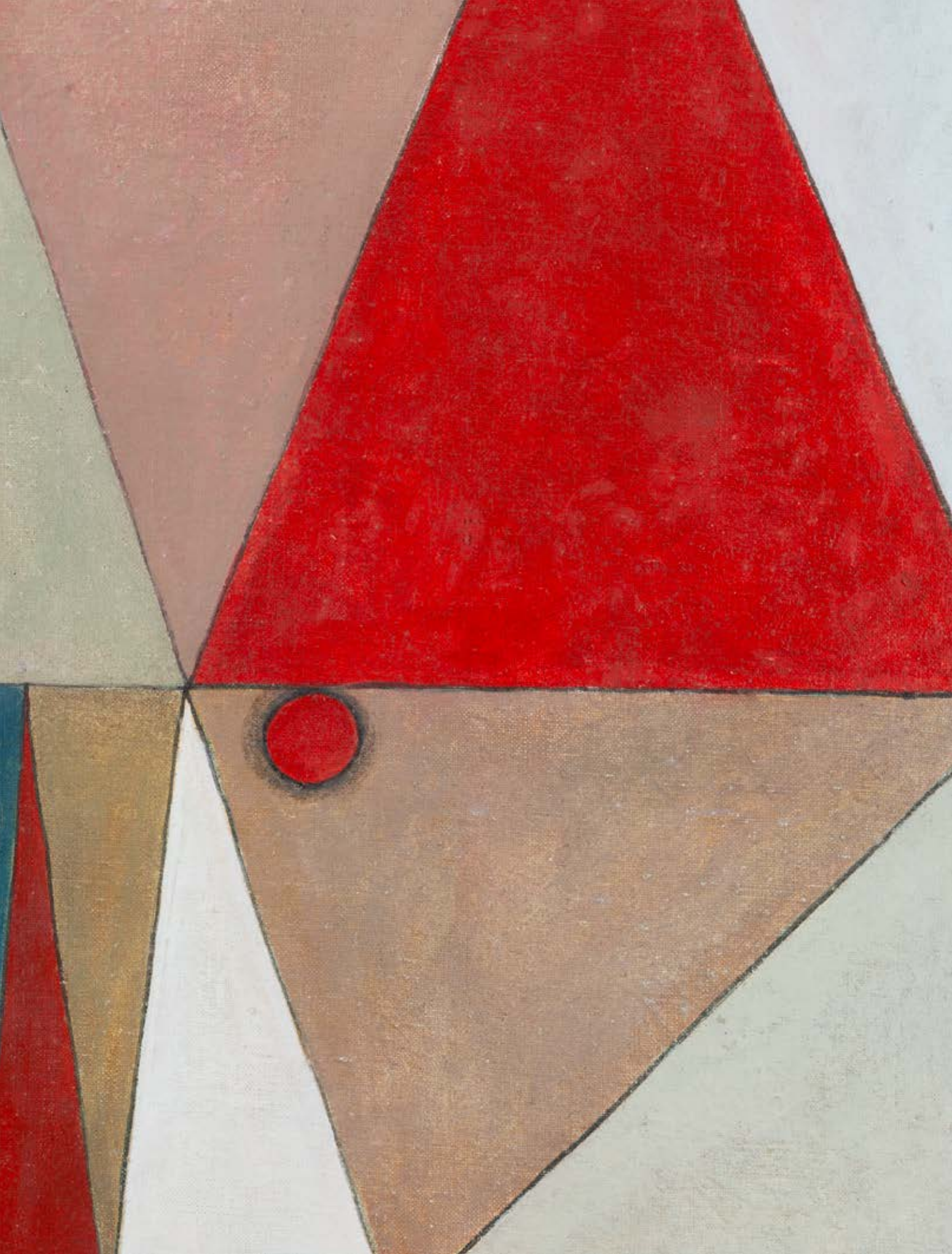
12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty 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;
- obiekty, 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. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.





REDAKTORZY TEKSTÓW

Matylda Bargielska poz. 105, 147, 151, 153, 154
Mikołaj Chmieliński poz. 106, 110, 111, 120, 134, 143, 148
Martyna Kolanowska poz. 102, 149
Anna Kowalska poz. 108, 124, 142, 157, 158
Nicole Lewandowska poz. 117, 118
Agata Matusielańska poz. 135, 137, 138, 144, 145, 146
Małgorzata Słomska poz. 103, 130, 131, 133
Alicja Sobiepańska poz. 139, 140, 141
Alicja Sznajder poz. 112, 115
Katarzyna Szczęsa poz. 127, 155
Anna Szykarczuk poz. 107

GRAŻYNA KULCZYK COLLECTION. AWANGARDA 22 PAŹDZIERNIKA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 102 Magdalena Abakanowicz, fot. Artur Starewicz/East News
poz. 104 Stanisław Fijałkowski, fot. Danuta B. Łomaczewska/East News
poz. 107 Wojciech Fangor, fot. Bogdan Sarwiński/East News
poz. 108 Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE
poz. 112 Jerzy Nowosielski, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
poz. 112 Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE
poz. 117 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007 / fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 118 Henryk Stażewski, fot. Lucjan Fogiel/East News
poz. 124 Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE
poz. 130 Ekspozycja wystawy „Druga jesień”, Art Stations, Poznań, 2015 / fot. Bartek Buško, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 134 Ekspozycja wystawy „Niezbytelnosc. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań, 2016 / fot. Bartek Buško, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 135 Jan Berdyszak, fot. Andrzej Rybczyński /PAP
poz. 135 Ekspozycja wystawy „Každy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 2014 / Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 136 Ekspozycja wystawy „Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 2014 / fot. Bartek Buško, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 137 Ekspozycja wystawy „Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 2014 / fot. Bartek Buško, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 146 Wnętrze Starego Browaru / fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 147 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 2007 / fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 149 Ekspozycja wystawy „Dla każdego gestu inny aktor”, Art Stations, Poznań, 2014 / fot. Bartek Buško, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 155 Ekspozycja wystawy „Každy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 2014 / fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

okładka front poz. 117 Henryk Stażewski, „Relief biały nr XXVIII”, 1961
II okładka – 1 strona poz. 112 Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna z lustrem”, 1976
strony 2-3 poz. 128 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, „Smak namiętności”, 1971
strony 4-5 poz. 124 Julian Stańczak, „Opposing within systems, green-red”, 1985
strony 6-7 poz. 107 Wojciech Fangor, „Two rainbows”, 1962
strony 8-9 poz. 139 Almir da Silva Mavignier, Bez tytułu, 1981
strony 10-11 poz. 102 Magdalena Abakanowicz, „Studium faktur”, 1964
strona 12 poz. 153 Ryszard Waśko, „Guernica”, 2008-2009
strony 18-19 poz. 118 Henryk Stażewski, „Relief nr 4”, 1968
strona 285 poz. 109 Kajetan Sosnowski, „Granatowa interwencja”, 1981
strona 286 poz. 115 Jerzy Nowosielski, Abstrakcja, 1958
strony 288-III okładka poz. 108 Wojciech Fangor, „SU 2”, 1971-1975
okładka tył poz. 104 Stanisław Fijałkowski, „Czas na przebudzenie”, 1969
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka





