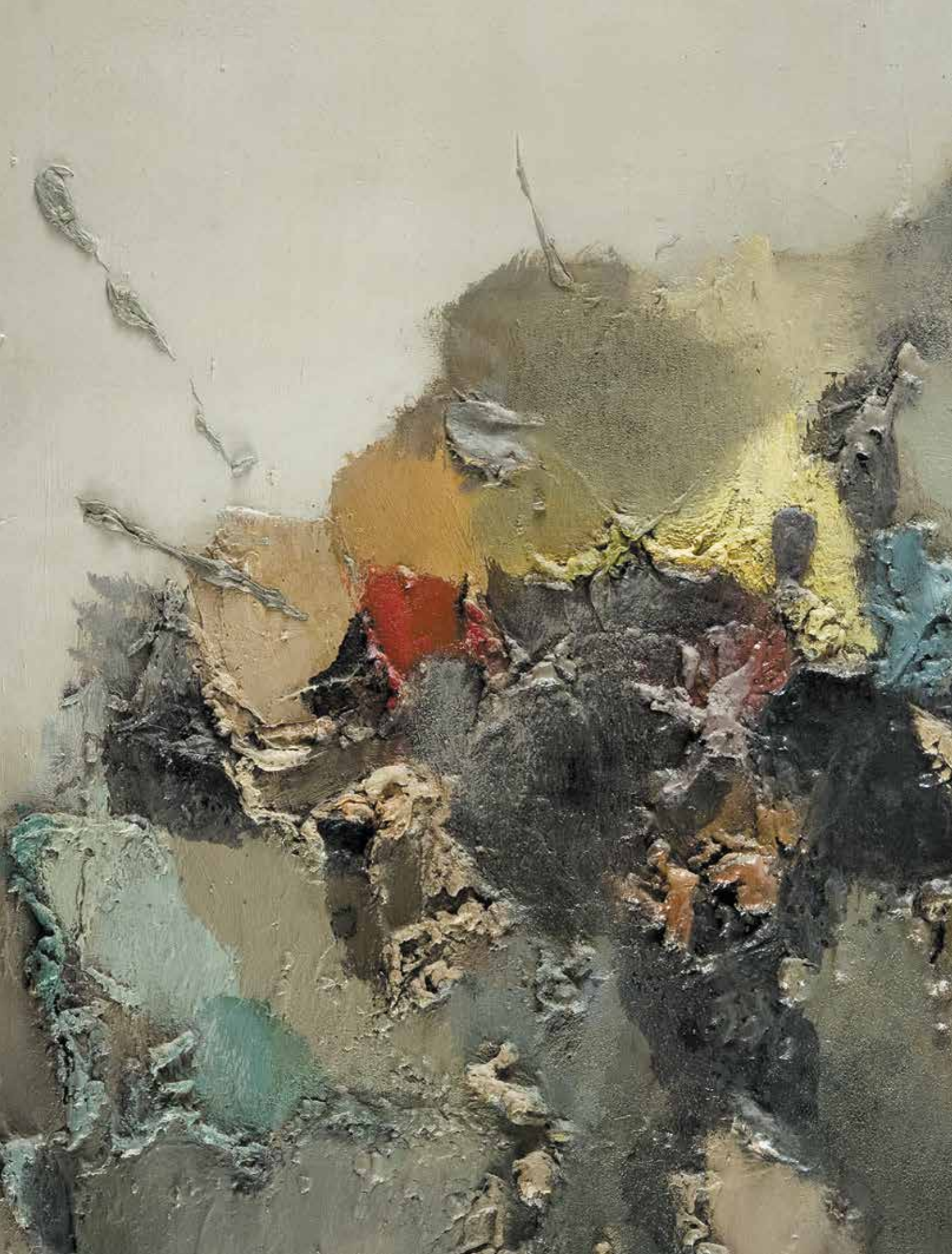
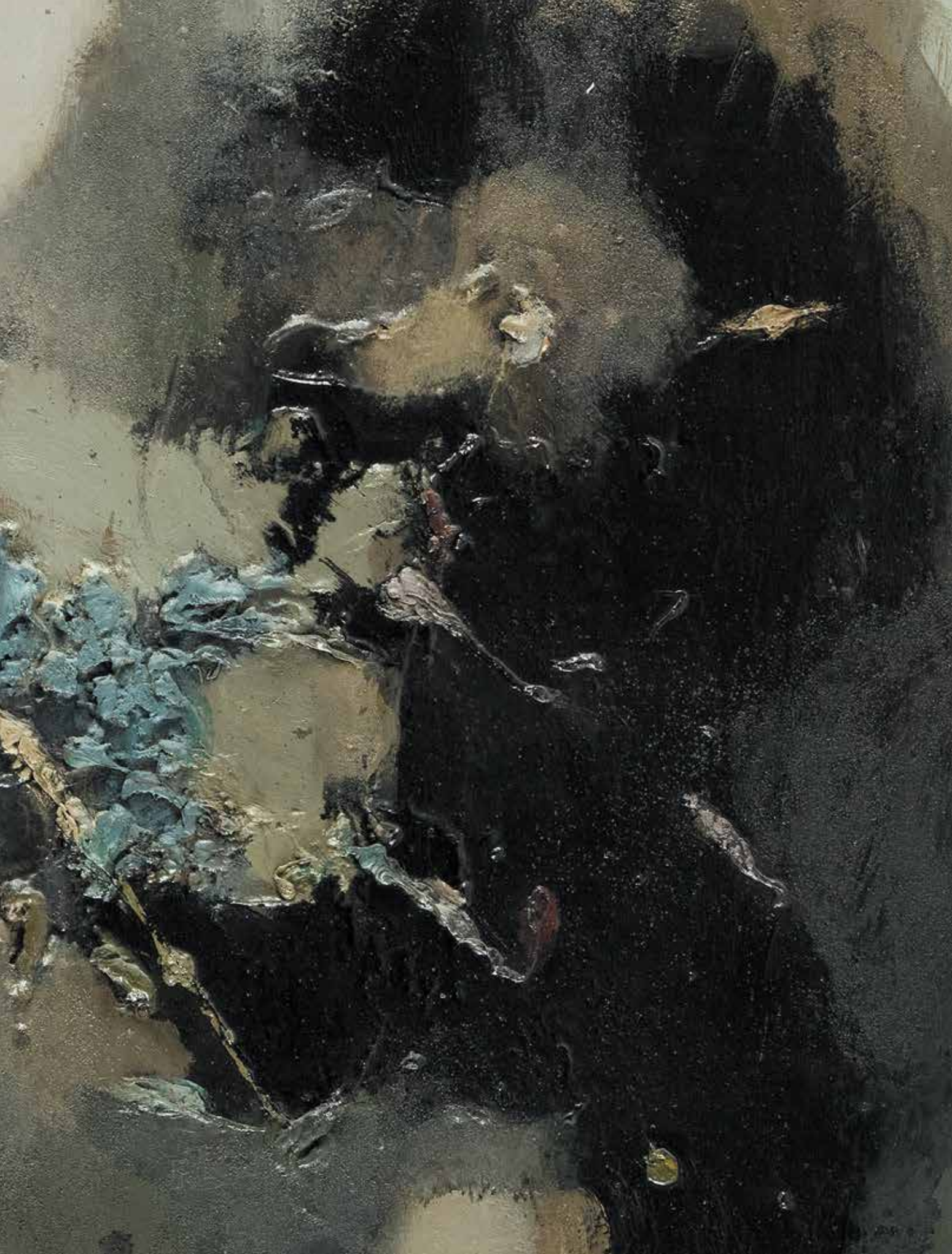
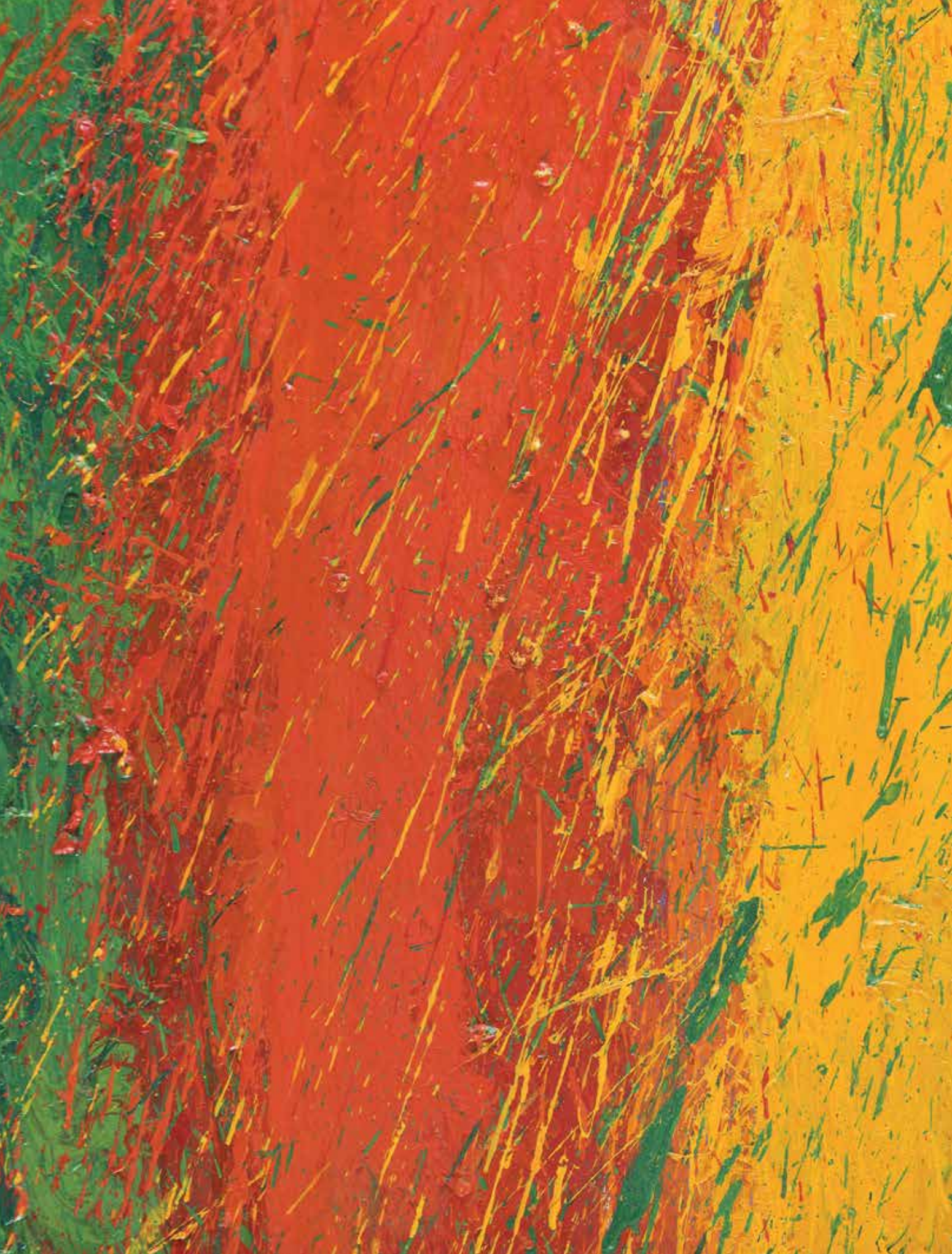
KLASYCY POLSKIEJ SZTUKI PO 1945

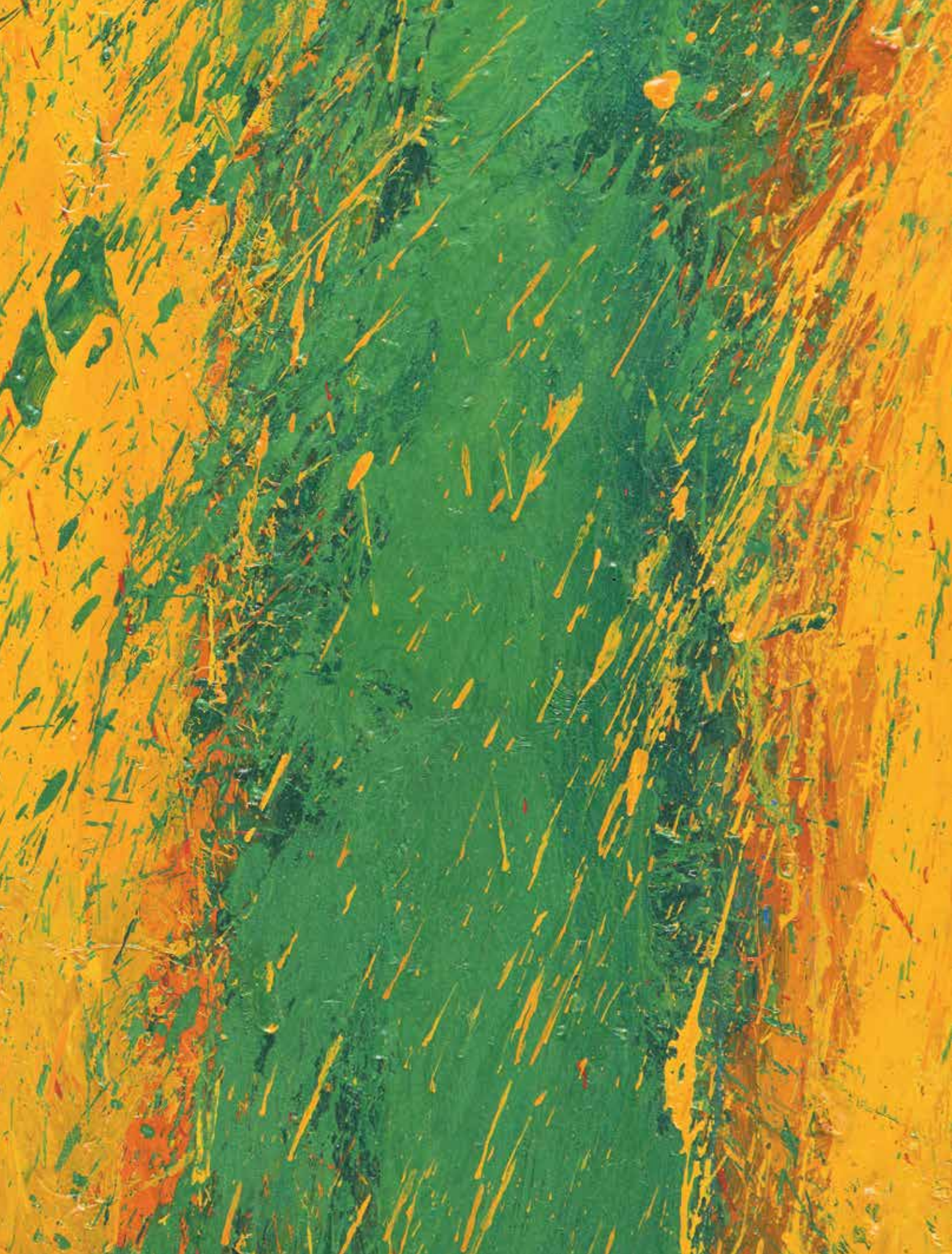
AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

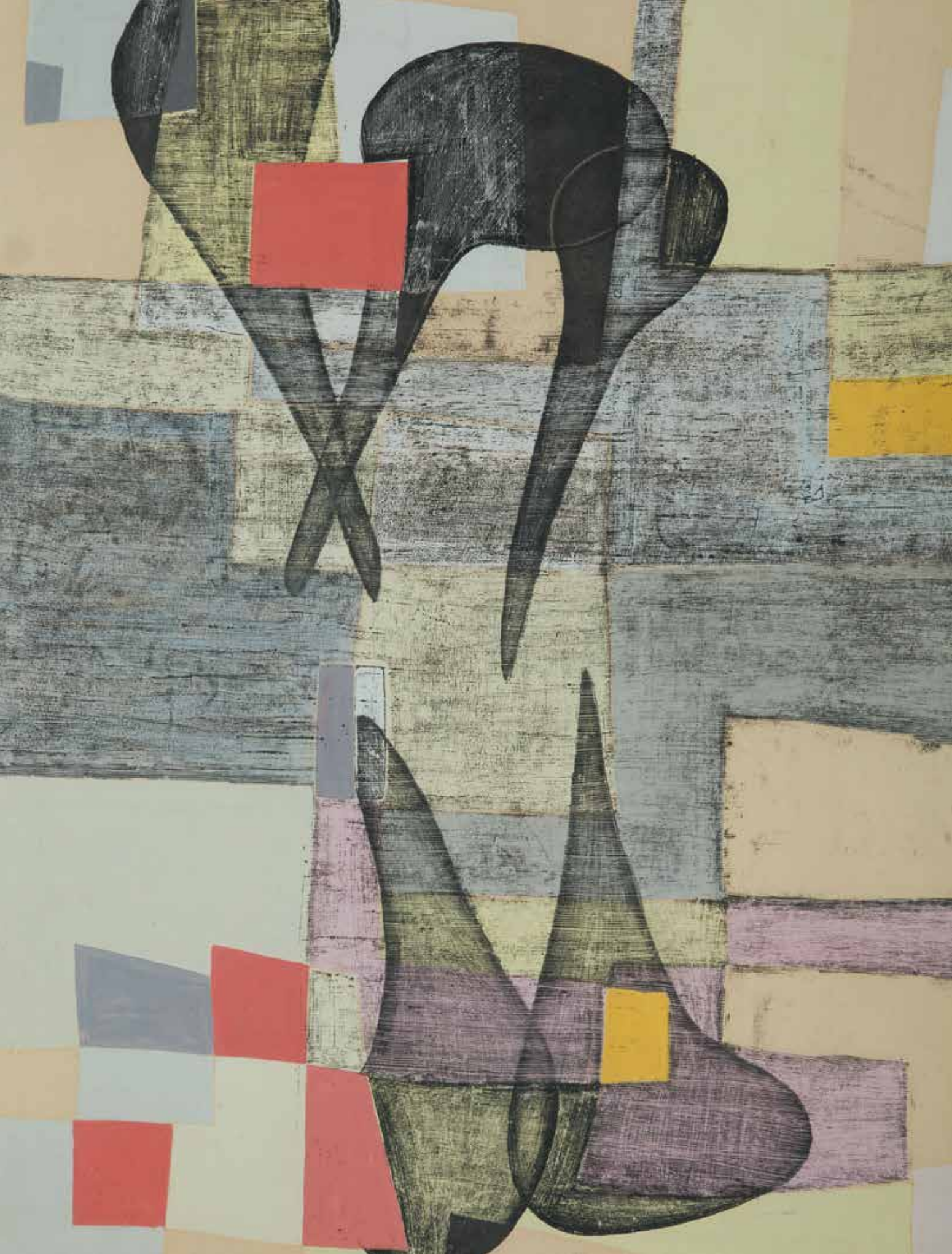
WARSZAWA 15 GRUDNIA 2016











KLASYCY POLSKIEJ SZTUKI PO 1945

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

15 GRUDNIA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

2 – 15 GRUDNIA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

INDEKS

Bogusz Marian **43**

Brzozowski Tadeusz **22 - 23**

Cybis Jan **68 - 69**

Czapski Józef **66 - 67**

Czełkowska Wanda **39**

Dobkowski Jan **1 - 2**

Dominik Tadeusz **54 - 56**

Dwurnik Edward **72 - 73**

Fangor Wojciech **12 -13**

Fijałkowski Stanisław **3 - 5**

Gierowski Stefan **59**

Jackiewicz Władysław **71**

Jarema Maria **14**

Kantor Tadeusz **15 - 17**

Kierzkowski Bronisław **45 - 46**

Kraupe Janina **40**

Lebenstein Jan **27 - 29**

Lenica Alfred **18 - 20**

Leszczyńska-Kluza Danuta **36**

Maziarska Jadwiga **38**

Mierzejewski Jerzy **62**

Modzelewski Jarosław **63 - 64**

Musiałowicz Henryk **42**

Nowosielski Jerzy **6 - 10**

Opałka Roman **11**

Pawlak Włodzimierz **65**

Pągowska Teresa **34 - 35**

Potworowski Piotr **44**

Rosenstein Erna **37**

Roszkowski Aleksander **53**

Rudowicz Teresa **30 - 32**

Sempoliński Jacek **61**

Sosnowski Kajetan **50**

Stangret-Kantor Maria **41**

Stern Jonasz **49**

Szewczyk Andrzej **48**

Taranczewski Paweł **70**

Tarasewicz Leon **57 - 58**

Tarasin Jan **25 - 26**

Tatarczyk Tomasz **51 - 52**

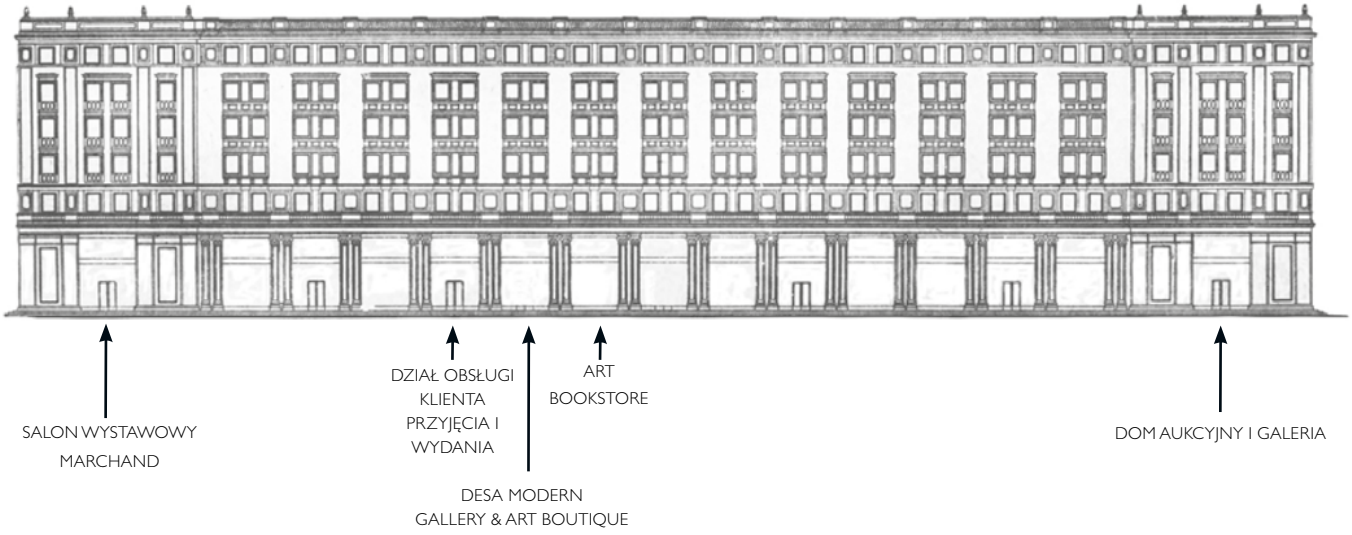
Tchórzewski Jerzy **24**

Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa) Teresa **33**

Wróblewski Andrzej **21**

Zieliński Krystyn **47**

Ziemski Rajmund **60**



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

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW
Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

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

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

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

OKŁADKA FRONT poz. 1 Roman Opałka, "1965/1-∞", 1965 r. "Detail 3065461 - 3083581" • **II OKŁADKA - 1 STRONA** poz. 33 Teresa Tyszkiewicz, "Godło obraz", lata 50. XX w. • **STRONY 2-3** poz. 21 Andrzej Wróblewski, "Pejzaż z wysokim niebem", 1953 r. • **STRONY 4-5** poz. 15 Tadeusz Kantor, "Obraz", 1963 r. **STRONY 6-7** poz. 58 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1996 r. • **STRONY 8-9** poz. 12 Wojciech Fangor, "Black 4", 1959 r. • **STRONA 10** poz. 14 Maria Jarema, "Formy", 1957 r. • **STRONY 11-12** poz. 19 Alfred Lenica, "Piętna", 1965 r. • **IV OKŁADKA** poz. 4 Stanisław Fijałkowski, "Nowa Chusta św. Weroniki", 1960 r. Klasycy Polskiej Sztuki Po 1945 • Aukcja Sztuki Współczesnej • **ISBN** 978-83-65519-26-9 • **Kod aukcji** 449ASW045 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 -1951, Warszawa 1953, s. 70
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka, tel.: (+48 22) 786 08 30, tel.: (+48 22) 786 04 05, fax: (+48 22) 786 89 04, www.artdruk.com

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

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

MONIKA MATUSEWICZ
Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Joanna Kiljan, *Brand Manager*
tel. 514 446 830, j.kiljan@desa.pl

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*
tel.: 502 994 177, m.borzym@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Małgorzata Danowska
tel. 793 919 167 pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Kacper Tomaszkiewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449
EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

DESA UNICUM S.A.
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl,
NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy
KRS 0000596761, kapitał zakładowy 8.000.000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 584 95 39

ANNA SZYNKARCZUK
Asystent
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39

ZOFIA ROJEK
Asystent
Sztuka Współczesna
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38

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

MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kus@desa.pl
22 584 95 38

MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38

ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39

MARTYNA MERKIS
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW

JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 30

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

KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30

KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE

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

ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853

ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34

MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36

ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 584 95 35

ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41

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

MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69

MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 621 66 69

MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 584 95 41

PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI

ANNA SZYNKARCZUK
Redakcja Katalogu
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39

ZOFIA ROJEK
Redakcja Katalogu
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38

AGATA SZKUP
Koordynator Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853

1

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

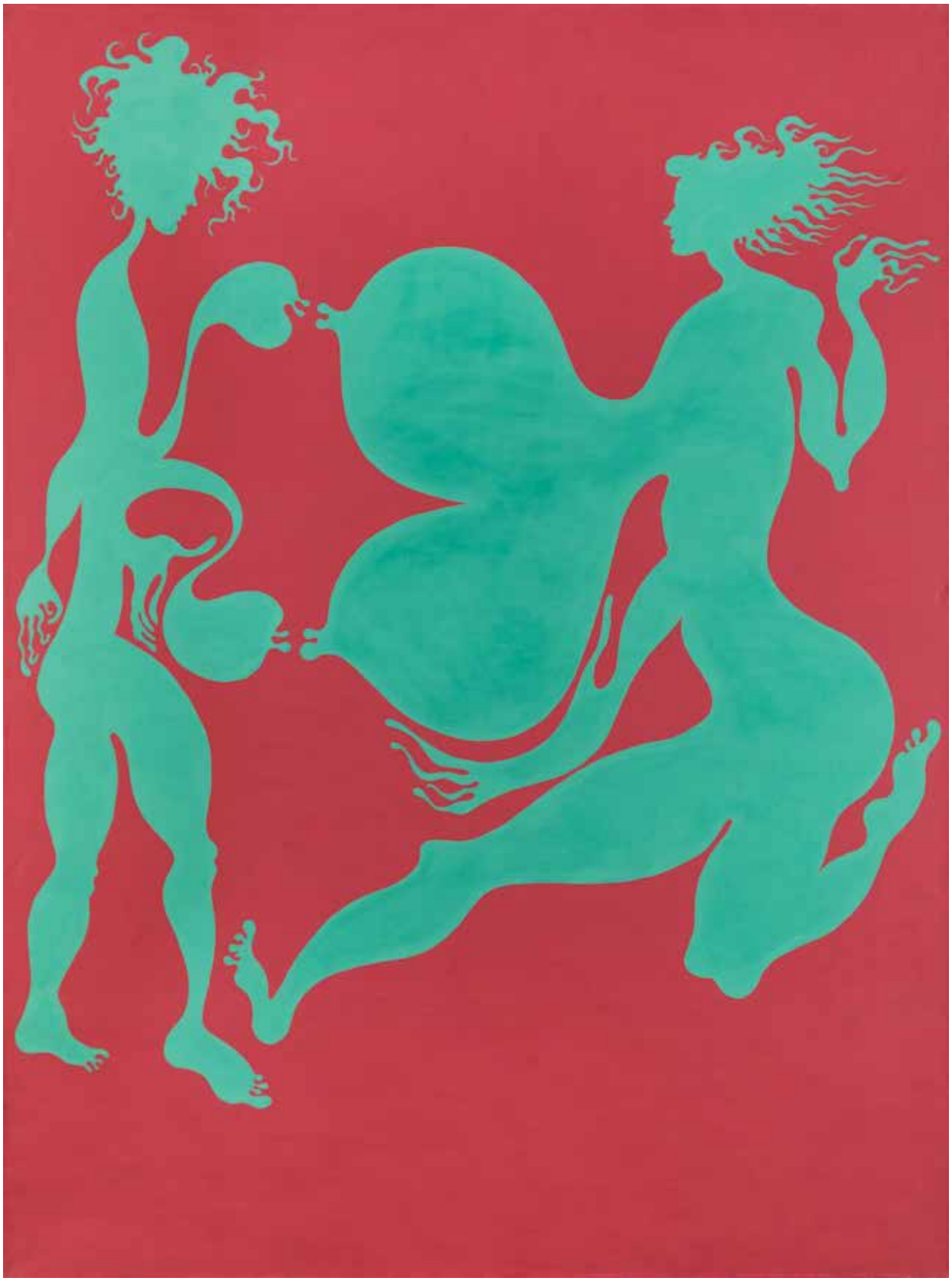
"Synergia", 1971 r.

olej/płótno, 196 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "SYNERGIA" 1971'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 25 000 - 40 000

„Pragnę w bogactwo świata i przeżyć wprowadzić jakiś porządek,
dlatego używam abstrakcyjnej linii".

JAN DOBKOWSKI



Jerzy „Jurry" Zieliński, „Fakt", 1972 r., Muzeum Narodowe w Szczecinie

Evelyne Axell, „La Chaine", 1966 r., kolekcja prywatna, USA

Prezentowane dzieło powstało w 1971 roku, czyli niedługo po tym, jak Jan Dobkowski uzyskał dyplom w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Mimo młodego wieku, był już artystą znanym, przede wszystkim za sprawą swojego oryginalnego stylu. Wielkoformatowe obrazy Dobkowskiego przedstawiają malowane płasko, uproszczone postaci o ornamentalnie rozrysowanych, stylizowanych konturach. W końcu lat 60. utrzymane były zwykle w kolorze czerwonym, w silnym kontraście z zielonym tłem. Wzajemne nachodzące na siebie obie strefy kolorystyczne wywołują wrażenie migotania i blasku. Treścią tego malarstwa jest najczęściej erotyka.

Twórczość Jana Dobkowskiego ma swoje korzenie w amerykańskim nurcie pop-art. W zachodniej plastyce lat 60. nastąpił przełom, który miał dużo bardziej „ekstremistyczny" charakter, niż inne epokowe nurty, takie jak kubizm, futuryzm czy suprematyzm. Jak pisał Aleksander Wojciechowski: „Kiedy Derain wygrażał sztuce tradycyjnej swym 'nabojem dynamitu' dzierżył wówczas w ręku jedynie tubę farby; kiedy Vlamnick wołał: 'Spalę École des Beaux-Arts' – miał na myśli swe rozżarzone cynobry i kobalty jako źródło płomienia. Podpalacze grozili światu farbami, nową formą artystyczną, nową konstrukcją dzieł, która zawsze kierowana była przeciwko jednemu wrogowi: dawnej formie, dawnej konstrukcji, dawnej palecie, dawnej estetyce. Były to więc niejako rodzinne spory o formę zapisu: walka przeciwko sztuce – w imię sztuki". Jednak szereg czynników, spośród których najważniejsze to rozwój ludzkiej interwencji poza naszą planetę, komputeryzacja, gwałtowny rozwój mediów masowego przekazu, spowodowały gwałtowną dewaluację obiektu sztuki jako unikalnego artefaktu. Kwestionowanie sensu twórczości indywidualnej szło w parze z podważaniem autorytetu historii sztuki i krytyki artystycznej i próbami zastąpienia ich antropologią strukturalną, socjologią i cybernetyką. Przełom lat 60. polegał na odrzuceniu „cywilizacji druku" na rzecz cywilizacji audio-wizualnej, zaś elitarna kultura zaczęła być wypierana przez kulturę masową.

W praktyce oznaczało to, że potoczny język pozaartystycznych przekazów wizualnych – takich jak reklama – zaczął być traktowany jako język sztuki. Indywidualny obraz (ikona), niejako rozpuścił się pośród anonimowych przekazów wizualnych (ikonosfera). Artyści, którzy budowali swój przekaz o mass-media i dokumentację, działali w przekonaniu, że jest to droga do całkowitej autonomii sztuki. Na kanwie tych poglądów i działań wyrósł pop-art.

Pop-art w Polsce nie przyjął się ani w dosłownej, amerykańskiej redakcji, ani tej zachodnioeuropejskiej. Wpływały na to względy natury politycznej, ekonomicznej i kulturowej. Mimo to, nurt ten oddziaływał na młodych polskich artystów lat 60., urodzonych w latach 30. i 40. To właśnie z tego nurtu czerpała założona w 1965 roku przez Jana Dobkowskiego i Jerzego Zielińskiego grupa Neo-Neo (choć swoją nazwą sugerowała postawę skrajnie modernistyczną). Jak pisał cytowany już Aleksander Wojciechowski: „Uproszczona forma obrazów przypomina plakaty. Zgrzytliwe zestawienia kolorystyczne, oparte na kontraście jaskrawej zieleni i czerwieni, były powtórzeniem chwytu powszechnie stosowanego przez grafikę reklamową. Wszystko to śmiało można odnieść do pop-artu. Ale Dobkowskiemu nie wystarczał szokujący w swej wulgarności styl comic-stripsu. Sięgał równocześnie do nabistowskiej płaszczyznowości i do dekoracyjności właściwej malarstwu syntetycznemu; delektował się także płynnością falistego konturu, charakterystyczną dla epoki l'art nouveau".

Jan Dobkowski

2

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

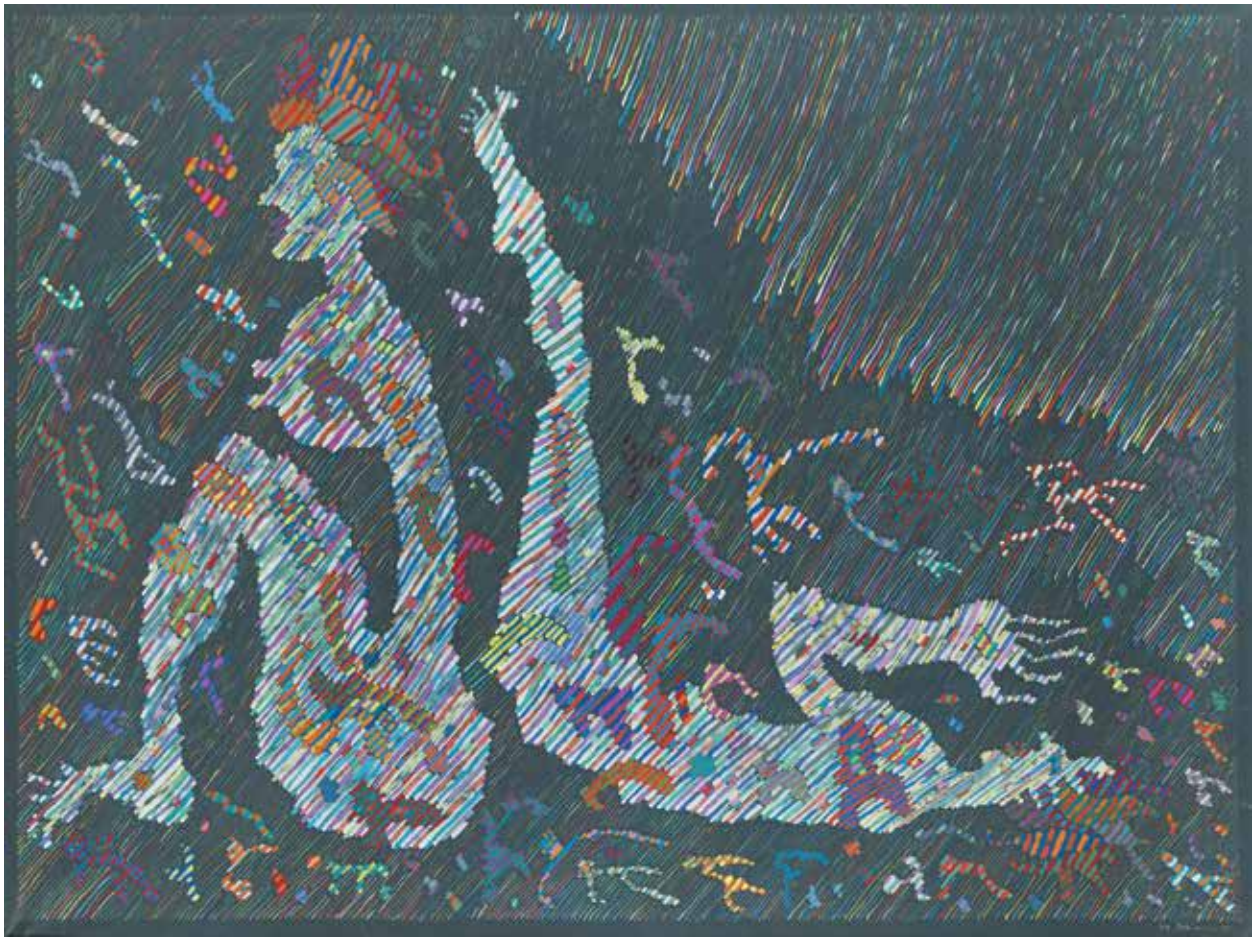
"Kobiece medytacje", 1990 r.

akryl, olej/płótno, 147 x 197 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KOBIECE MEDYTACJE" 1990 | olej+acryl | 147 cm x 197cm'

cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 20 000 - 35 000

„W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl".

JAN DOBKOWSKI



3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"*Autostrada*", *1995 r.*

akryl, olej/płótno, 117 x 82 cm
sygnowany i datowany na odwrociu, na krośnie: 'S. FIJAŁKOWSKI (AUTOSTRADA) 1995 21 WRZEŚNIA'

cena wywoławcza: 50 000 zł †
estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

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

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

Stanisław Fijałkowski rozwijał cykl „Autostrad" przez wiele lat – obok „Studiów talmudycznych" stanowią one najsłynniejszą serię artysty. Według twórcy, to współczesna wariacja na temat starotestamentowego tematu Drabiny Jakubowej. W jednym z wywiadów mówił: „To łączność ziemi z niebem, czyli materii z duchem. Uważam, że tylko symbol prosty, zarazem wieloznaczny, bliski abstrakcji, daje się rozmaicie interpretować. Każdy może go na swój sposób przeżywać, w zależności od bogactwa, jakie w sobie nosi". Scena wizji św. Jakuba wielokrotnie inspirowała artystów od średniowiecza do współczesności. Zobrazowali ją m.in. późnobarokowy malarz Michael Willmann, angielski romantyk William Blake czy oniryczny symbolista Marc Chagall. W obrazach tej serii dominuje zagarniająca widza przestrzeń. Kompozycje tworzą pasy – drogi przecinające się pod różnymi kontami, prowadzące w górę, w dół, na boki. Ich wyjście poza płótno ogranicza cienki kontur, utrzymujący je w granicach wyznaczonych przez przestrzeń obrazu.

Prezentowana praca jest niezwykle subtelna, niemal ascetyczna w strukturze kompozycyjnej, właściwie na granicy abstrakcji. Zawiera w sobie moc symboliczną, skłaniającą do osobistych refleksji i interpretacji.

4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"*Nowa Chusta św. Weroniki*", *1960 r.*

olej/płótno, 80,8 x 60 cm
sygnowany i datowany na odwrociu, na krośnie: 'S. Fijałkowski 3/60 Nowa Chusta św.Weroniki'
na odwrociu nalepki z opisem pracy

cena wywoławcza: 60 000 zł ♣
estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra-Art., 2006
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
- Galeria Współczesna, Warszawa 1966
- Związek Literatów, Łódź 1961
- Galeria Krzysztofory, Kraków 1961

„Z czasem coraz ważniejsze stawało się dla mnie dążenie do maksymalnego uproszczenia formy. Coraz bardziej zależało mi na tym, aby forma była tak oszczędna, jak tylko to możliwe; aby obraz nie zawierał niczego zbędnego, a jedynie to, co nieodzowne – to, bez czego nie mógłby istnieć, co jest warunkiem jego bytu".

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

„Jakże niesłuszne, niesprawiedliwe i naiwne bywało klasyfikowanie sztuki Artysty, zwłaszcza z wczesnych okresów Jego twórczości, jako nieco niezręcznej gry posługującej się prostymi formami jakby wyjętymi z dziecięcego szkicownika. Dość długo musiał On do swojego wizualnego języka przekonywać konsekwentną postawą, prostą, wyznaczoną przez siebie linią, jak przystało u prawdziwego Mistrza – nieudawanego – wiernego własnej, i nie tylko własnej etyce, dającego jej pierwszeństwo przed budzącą u wielu grymas nieprzekonania estetyką".

ANDRZEJ M. BARTCZAK

„Nie będą to sformułowania teoretyka, lecz prezentacja intuicji praktyka. Mają one poza wszystkim charakter marginalny, ponieważ w działalności artystycznej decydujące jest postępowanie, a nie teoria. Zacząć wypada od użytego w tytule pojęcia transcendencji. Wielka Encyklopedia PWN tak je definiuje: 'transcendencja (od łac. transcedens – przekraczający), termin oznaczający istnienie na zewnątrz, poza [ponad] czymś, w szczególności istnienie przedmiotu poznania poza umysłem poznającym, bądź bytu absolutnego poza rzeczywistością'. Transcendentny zatem to przekraczający, otwierający się na inny wymiar bytu, transcendować znaczy przekraczać. Mały słownik teologiczny Rahnera i Vorgrimlera zauważa: '(...) każde poznanie opiera się na wiedzy o bycie absolutnym, w którym jest już zawarta (...) wiedza o Bogu, o duchu i o wolności, a więc i o tajemnicy, która jest ponad nami i w nas. Dlatego też transcendentalność ludzkiego ducha jest istotną podstawą osoby, odpowiedzialności, doświadczenia religijnego'.

(…) Jakie doświadczenie transcendencji może mieć malarz albo miłośnik sztuk pięknych? Najprostsze dotyczy samego obrazu. Malując, artysta tworzy dwa przedmioty, wzajemnie od siebie zależne, ale różne. Kształtując pierwszy – malarz pokrywa rozpięte na krośnie płótno farbami, w odpowiednim porządku i w określonym celu. Najsłuszniej byłoby nazwać ten przedmiot malunkiem, dla odróżnienia od właściwego obrazu. Właściwym obrazem jest drugi przedmiot – to, co zostaje wyobrażone, przez ten malunek przedstawione, czyli zobrazowane. Są to przeważnie rzeczy, osoby, sceny, wydarzenia prawdziwe i fantastyczne, które sobie wyobrażamy, oglądając malunek. Są to także nasze myśli i emocje z oglądaniem malunku związane i przezeń spowodowane.

Wszystkie te przedstawione osoby, przedmioty, wydarzenia, myśli i poruszenia uczuć stanowią, sprawę nieco upraszczając, treść obrazu. Mają one swój, jakby to powiedział Roman Ingarden, fundament bytowy w malunku. Pojawiają się wtedy, gdy ów malunek jest przez nas oglądany i rozumiany w procesie przeżycia estetycznego. Jeżeli proces kontemplacji estetycznej przebiega prawidłowo, to tak postrzegana i przezywana treść jest właściwym dziełem sztuki. Czym innym jest zatem materialny malunek, a czym innym niematerialny obraz: nasze przeżycia, wyobrażenia i olśnienia, których doznajemy oglądając malunek i rozumiejąc jego formę. Dzieło sztuki to nie materialny przedmiot, jakim jest malunek. Dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym – jak to określa Ingarden – istnieje w naszej świadomości, jest przedmiotem duchowym. Jest ono budowane przez nas w każdorazowym przeżyciu estetycznym od nowa i w nieco odmienny sposób, bo każdy z nas jest trochę inny. Raz stworzony malunek trwa nie-przerwanie niezależnie od nas, aż do jego fizycznego zniszczenia. Dzieło, jako przedmiot intencjonalny, pojawia się na krótko w świadomości poszczególnych osób w kolejnych jego konkretyzacjach. W innej jeszcze postaci jest zapisywane w naszej pamięci i odnawiane w akcie przypominania.

Podsumowując najkrócej to nasze pierwsze doświadczenie, możemy powiedzieć: obraz, jako dzieło sztuki, jest transcendentny w stosunku do materialnego przedmiotu, jakim jest malunek. I to jest pierwsza konstatacja malarza w tej sprawie".

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, CZTERY NIEŚMIAŁE UWAGI MALARZA O TRANSCENDENCJI, [W:] FIJAŁKOWSKI. MALOWANIE, KATALOG KOLEKCJI ANZELM GALLERY, ZĄBKI 2008, S. 5-6

5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"*24 VIII 70*", *1970 r.*

olej/płótno, 40 x 29,8 cm
opisany na odwrociu na kośnie: '24 VIII 70 36/70'

cena wywoławcza: 20 000 zł †
estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Trzymając w ręku zaprawione na biało płótno, myślę o kromce chleba, którą oburącz przełamuję na dwie części wzdłuż pionowej linii łączącej niebo i ziemię. Najczęściej prostokątne, będące zarazem odmianą kwadratu, zawsze jest otoczone prostopadłym do niego kolistym horyzontem i tworzy archetypiczną mandalę: kwadrat wpisany w koło, zwrócony na cztery strony świata".

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

Artysta odbył studia w latach 1946–51 w łódzkiej PWSSP.
W początkowym okresie twórczości nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, w końcu lat 50. przeżył fascynację informelem. Przemiany, jakie zachodzą w jego malarstwie, skupiają się głównie na stopniowym odchodzeniu od formy dosłownej, wyrażonej wprost. Tworzył prace, które wykorzystują sugestie „przedmiotowe" i odnoszą się np. do ikonografii chrześcijańskiej, cykle kompozycji abstrakcyjnych (np. „Wąwozy", „Wariacje na temat liczby cztery", „Studia talmudyczne") czy sięgających do własnych przeżyć autora („Autostrady"). Artysta reprezentował Polskę na Biennale w Sao Paulo (1969) i na Biennale w Wenecji (1972). W roku 1977 wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida, a w 1990 roku uhonorowany został prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa.

6

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt z lustrem, 1973 r.

olej/płótno, 120 x 80 cm
sygnowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI'

cena wywoławcza: 130 000 zł †
estymacja: 220 000 - 300 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny Agra-Art (wystawione przez powyższego kolekcjonera)
- kolekcja prywatna, Polska (nabyte w powyższej transakcji)

LITERATURA:
- Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypriański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, s. 404 (il.)

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003

„Akt z lustrem" autorstwa Jerzego Nowosielskiego powstał w 1973 roku jako jedna z dwóch prawie identycznych prac, wykonanych w różnych technikach. Jest to jeden z „czarnych aktów", przedstawiających pół-nagie bądź nagie postaci kobiece w ciemności. Namalowana przez Nowosielskiego postać kobieca przegląda się w lustrze. Uderzająca jest intymność tej sytuacji – co jednocześnie stawia zarówno malarza, jak i widza, w roli podglądaczy. Rzecz jasna, jak w przypadkach prawie wszystkich portretów Nowosielskiego, nie jest to nikt konkretny. Jak pisał o swoich portretach we wstępie do katalogu wystawy w rzeszowskim BWA w 1975 roku: „Są one jakby refleksją malarza nad samą naturą określonych gatunków malarskich". Niespełna 20 lat później, w 1993 roku, Andrzej Kostowski we wstępie do przewodnika po wystawie Nowosielskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu opisał tę serię malarską Nowosielskiego tymi słowami: „Zwróćmy (…) 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 Helmuta 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".

W czasie powstania obrazu – w dekadzie lat 70. – Nowosielski był już artystą cieszącym się ogólnokrajową sławą. O artyście dużo pisano, tworzono filmy interpretujące jego dzieła, często wystawiano jego twórczość, nawet Poczta Polska wydała znaczek z „Wiolonczelistą". Równocześnie kwitła jego kariera akademicka – w 1972 roku podjęto decyzję przedstawienia jego kandydatury do tytułu profesora nadzwyczajnego. Jedną z recenzentek artysty była Teresa Tyszkiewicz: „Kiedy w roku 1948 poszłam po raz pierwszy do pracowni Jerzego Nowosielskiego, byłam zaskoczona faktem odwracania mojej uwagi od znanych mi, tak cenionych prac abstrakcyjnych, ku obrazom pokazującym dziewczyny w kostiumach i czepkach kąpielowych, leżących na plaży. Koloryt ogólny był rudawy, takież ciała i cienie na ciałach. W moim ustalonym naonczas mniemaniu o ciągłości biegu sztuki zwróciłam uwagę, że te obrazy się w nim nie mieściły. Odpowiedział mi wtedy dosłownie: 'Ja abstrahuję od sztuki współczesnej'. Autentyczność tej odpowiedzi, która wtedy wydała mi się pretensjonalna, zrozumiałam dopiero po wielu latach".

Tym, co zrozumiała Teresa Tyszkiewicz, była wybitnie oryginalna postawa twórcza Jerzego Nowosielskiego. Obrazy innych malarzy tego pokolenia powstawały wskutek pewnego ducha czasu, w nawiązaniu do rodzących się lub istniejących od dawna prądów i kierunków. U Nowosielskiego nie można dopatrzeć się żadnego z tych wpływów. Zarówno w jego abstrakcjach, jak i kompozycjach figuralnych, działo się coś, co było tożsame wyłącznie z jego własną, odrębną sztuką. Sztuką, której nie sposób pomylić z żadną inną i tym samym – nie sposób jednoznacznie sklasyfikować i zamknąć w prostych ramach.

Jerzy Nowosielski w pracowni z żoną Zofią, ok. 1970

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

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

7

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Cerkiew

olej/płótno, 50,5 x 70 cm
na odwrociu podpis wtórny: 'JERZY NOWOSIELSKI'

cena wywoławcza: 45 000 zł †
estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„Jest rzeczą filozofa sztuki i teologa sztuki wyjaśnić, czy między tymi dwoma skrajnie przeciwstawnymi, zdawałoby się, doświadczeniami malarskimi istotnie rozciąga się przepaść, czy też może jeden gatunek powstaje w jakimś wewnętrznym związku z gatunkiem drugim. Może się nawzajem warunkują? Jakiej natury jest ich przeciwstawność?"

JERZY NOWOSIELSKI, 1979

8

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

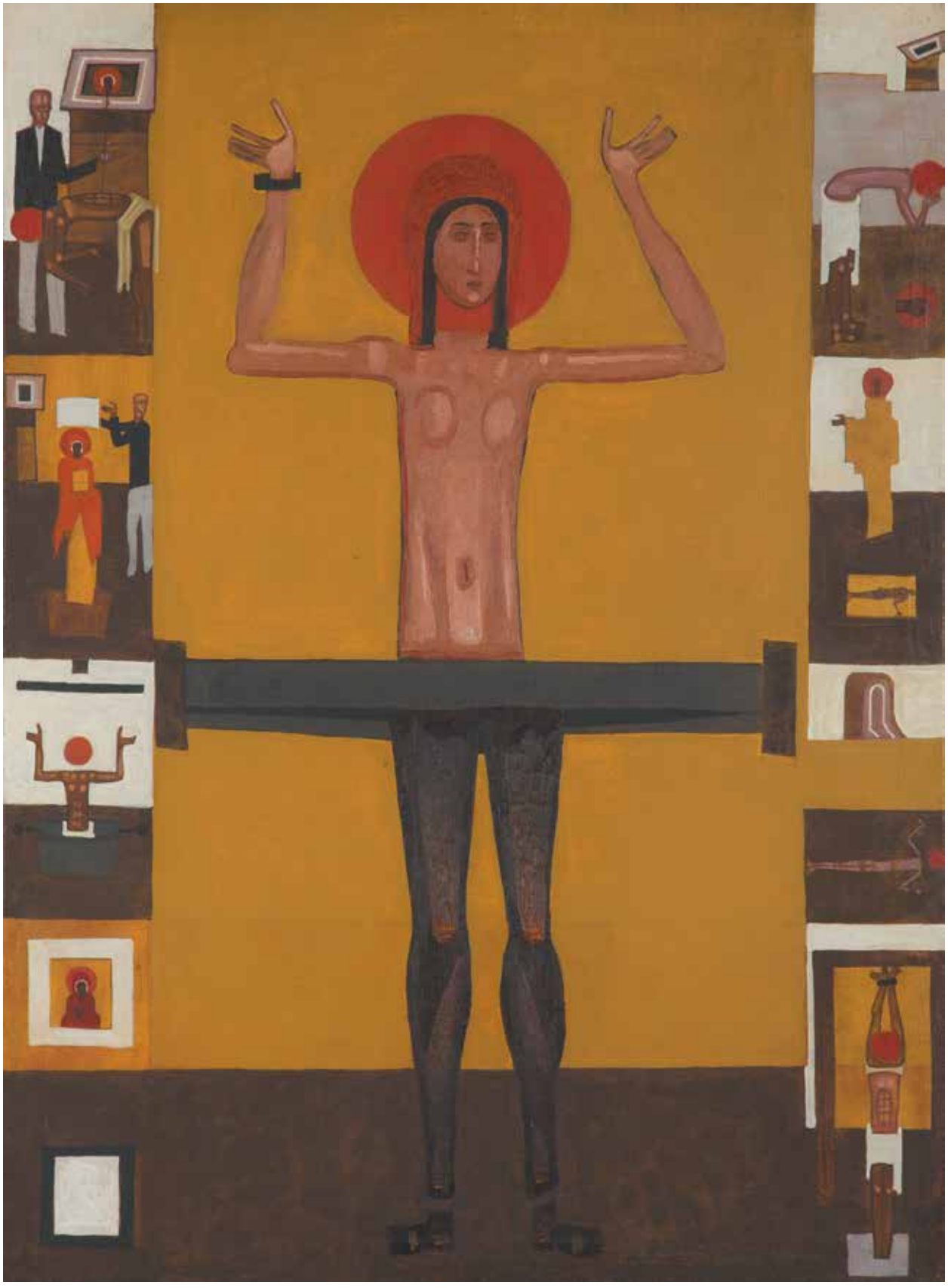
"Oranta" (Męczeństwo św. Agaty), 1961 r.

olej/płótno, 77 x 56,5 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'ORANTA JERZY Nowosielski 1961 r'

cena wywoławcza: 110 000 zł †
estymacja: 150 000 - 250 000

„Myślę, że cała d o b r a sztuka jest sztuką sakralną".

JERZY NOWOSIELSKI, 1969



Jerzy Nowosielski, fot. Sławomir Boss

Prezentowana praca przedstawia tytułową Orantę – postać w pozie modlitewnej, z uniesionymi rękami. Główne przedstawienie, na wzór ikon prawosławnych, otoczone jest małymi scenami męczeństwa. Nowosielski najprawdopodobniej przedstawił Agatę Sycylijską – jedną z dziewic-męczennic chrześcijańskich, święta kościoła katolickiego i prawosławnego, znaną przede wszystkim z tego, że podczas męczeństwa odcięto jej piersi.

Choć pewne aspekty głównego przedstawienia wskazują na świętą Agatę, obraz Nowosielskiego można interpretować zarówno jako opowieść hagiograficzną, jak i fantazję artysty na temat sztuki sakralnej i często poruszanych przez niego wątków tortur i egzekucji, którym poddawane są w jego malarstwie prawie wyłącznie kobiety. Obie te interpretacje się nie wykluczają i można traktować je równorzędnie. Sama postać w centrum ma pozę orantki, co jest bezpośrednim nawiązaniem do ikonografii chrześcijańskiej – tak jak ikonowa forma przedstawienia. Choć nawiązania do wschodniej ikonografii Agaty w kompozycji „Oranta" są trudne do dostrzeżenia, nie jest to jednoznaczne – owa ikonografia nie jest szczególnie rozbudowana, co pozwalało ikonopisom na pewną dowolność. Za drugą interpretacją przemawia wiele z nieprawosławnych elementów przedstawienia – chociażby ubrany w ciemny garnitur mężczyzna towarzyszący domniemanej Agacie, pojawiający się w kilku z mniejszych scen. Kolejnym aspektem jest całość twórczości Jerzego Nowosielskiego, który wielokrotnie posługiwał się schematem klejmowej ikony prawosławnej w celu przedstawienia niesakralnych, lecz wręcz

Jerzy Nowosielski, „Monografia nieznajomej", 1971 r., kolekcja instytucjonalna, Polska, fot. Fundacja Nowosielskich

Jerzy Nowosielski, „Tajemnica narzeczonych", 1962 r., kolekcja prywatna, Polska

seksualnych kompozycji – tak jak wizualnie zbliżony obraz „Tajemnica narzeczonych", pochodzący z 1962 roku.

Zresztą, sztuki Nowosielskiego nie można traktować w żadnej mierze jednoznacznie. W 1969 roku, opisując swoją twórczość o charakterze religijnym, Jerzy Nowosielski powiedział: „To nie była chęć naśladowania ikony. To był pewien zbieg okoliczności, który zmusił mnie do realizacji jednoczących elementów iluzji przestrzennej przedmiotu i płaskich struktur geometrycznych. To doprowadziło mnie do pewnego typu myślenia o malarstwie, które nazwałbym myśleniem 'teologicznym'. W moim odczuciu bowiem określone doświadczenia plastyczne i malarskie są jak najściślej z określonymi przeżyciami natury 'duchowej'". Można uznać, że sztuka Nowosielskiego nie jest więc inspirowana ikonopisarstwem, lecz raczej kontynuacją zarówno w sensie treściowym, jak i formalnym.

Doskonale ujęła to Teresa Tyszkiewicz, która w 1972 pisała: „Czytaliśmy wiele o związkach Nowosielskiego z formą bizantyńską, w sensie podobnym do chwytania się deski ratunku. Epoka zgubiła formę, zgubiła znak plastyczny, należy więc odszukać go poza kręgiem sztuki tej epoki, lub poza kręgiem świata sztuki. Bizancjum miało być dla Nowosielskiego tym, czym były komiksy dla Lichtensteina, rysunek krawiecki dla Jim Dine'a, fotografie dla Warhola; w odniesieniu do Nowosielskiego tłumaczenie to budzi wątpliwości. Sprawa nie wygląda analogicznie. Znak plastyczny przyjęty przez wyżej wymienionych twórców i wielu im podobnych zachowuje niezmienność, nie ewoluuje, nie ulega żadnym przeobrażeniom. Przyjęty jako 'forma gotowa' pozostaje takim w manipulacji jego elementami. Przyjęty dosłownie – trwa jako taki. Inaczej u Nowosielskiego. Forma Bizancjum staje się niejako pożywką dla niekończących się interpretacji 'na kanwie', ulega przy tym różnym, znanym nam z jego twórczości przeobrażeniom, podszeptom surrealizmu, nieoczekiwanym skojarzeniom, wieloznaczności, stosowaniu odwrotnych perspektyw. Ta żywotność przy jednokierunkowym doskonaleniu systemu, ciągnąca się od ćwierć wieku nie ma również odpowiednika w sztuce naszych czasów".

9

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akty we wnętrzu, 1968 r.

olej/płótno, 38 x 53,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 1968'
na odwrociu częściowo zachowana papierowa nalepka: 'JERZY NOWOSIELSKI - | LAUREATEM NAGRODY | ..CYBISA'

cena wywoławcza: 80 000 zł ♣
estymacja: 100 000 - 140 000

„Ja w swoim malarstwie zasadniczo nigdy niczego nie ukrywałem. Moje malarstwo jest jak spowiedź i to publiczna spowiedź. Ja w swoim malarstwie obnażałem się o wiele bardziej, niż mógłbym się obnażyć przed najbardziej wścibskim i wymagającym spowiednikiem lub psychoanalitykiem. Niczego nie ukrywałem. Wykładałem na stół wszystko, co miałem do pokazania ze swojego wnętrza".

JERZY NOWOSIELSKI, [W:] SZTUKA JEST ZAWSZE SZTUKĄ KOŃCA ŚWIATA. Z J. NOWOSIELSKIM ROZMAWIA W. PYCZEK, „KRESY" NR 4, 1998

10

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Studium mandali, około 1952 r.

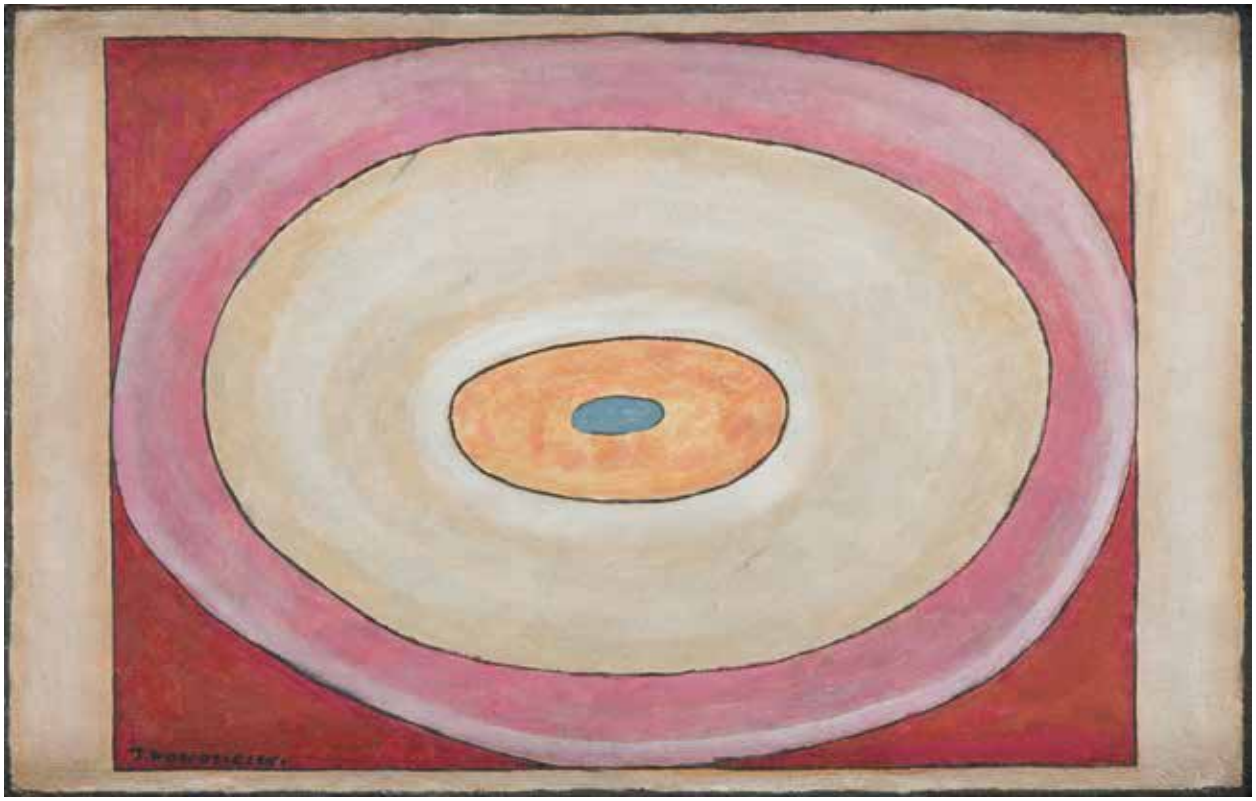
olej/płyta, 29,5 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'J. NOWOSIELSKI'
na odwrociu nalepka z opisem pracy z Galerii R w Poznaniu

cena wywoławcza: 40 000 zł ♣
estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:
- Galeria „R", Poznań (lata 1990.)
- kolekcja prywatna, Polska

„Otóż pierwszym takim 'etapem', który uważam za istotny w swoim życiu artystycznym, to było 'wynalezienie' w 1947 (w lecie – pamiętam dobrze ten moment), pewnej formy wypowiedzi malarskiej, wypowiedzi powstałej na bazie konwencji malarstwa abstrakcyjnego (abstrakcji geometrycznej), ale duchem swoim odległej od abstrakcji geometrycznej, związanej z kręgiem neoplastycyzmu, wraz ze sztuką Mondriana, Herbina, itp. To była inna niż dzisiejsza 'sztuka wizualna'. Dało to początek pewnej serii obrazów (…), do której ciągle wracam, rozbudowując ją i komplikując aż po dziś dzień. W jednej ze swoich wypowiedzi nazwałem to malarstwo 'abstrakcją magiczną'".

JERZY NOWOSIELSKI



11

ROMAN OPAŁKA (1931 - 2011)

"*1965/1-∞*", *1965 r.*
"*Detail 3065461 – 3083581*"

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL 3065461 - 3083581'
na odwrociu nalepka z opisem pracy z Galleria Mialno w Mediolanie oraz Artefiera w Bolonii

cena wywoławcza: 1 600 000 zł ♣
estymacja: 2 300 000 - 3 000 000

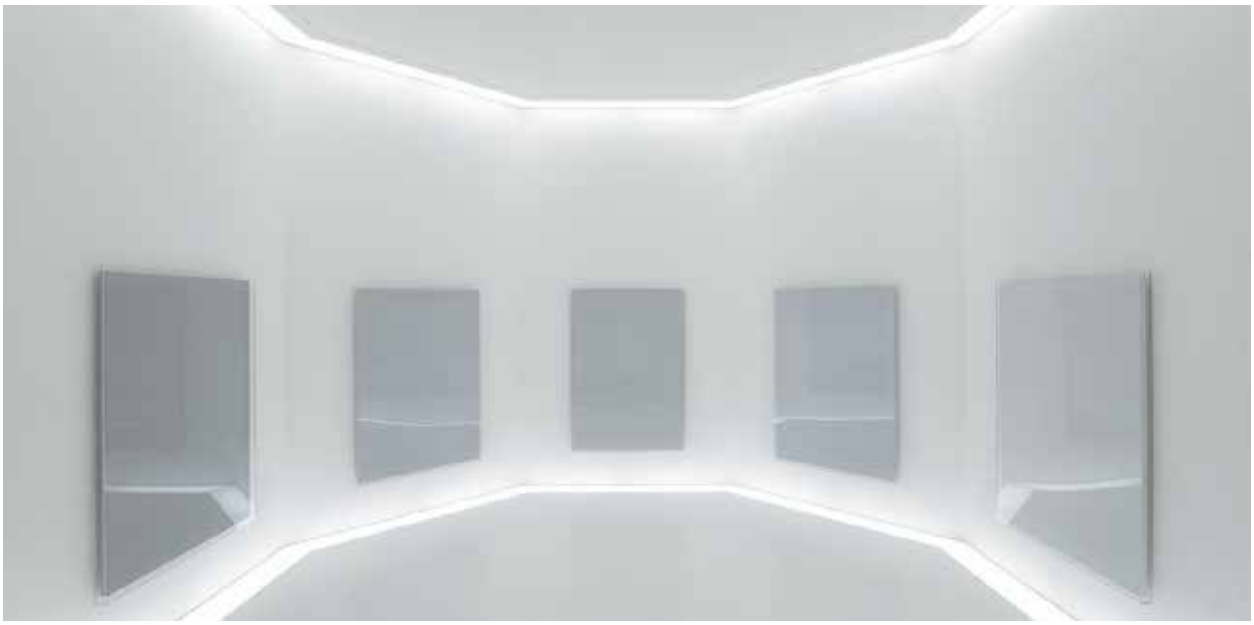
POCHODZENIE:
- Galleria Milano, Mediolan
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- COSTANTI del classico nell'arte del XXe XXI secolo, Fondazione Puclisi Cosentino, Catane, 22.02-29.06.2009
- L'autre moitié de l'Europe, Musée du Jeu de Paume, Paryz 8.02-21.06.2000
- Artefiera, Bolonia, 26-30.01.1995

LITERATURA:
- COSTANTI del classico nell'arte del XXe XXI secolo, katalog wystawy, Fondazione Puclisi Cosentino, Catania 2009, s.286 (il.)

Postanowiłem fakt, że jesteśmy skazani na niebyt – wykorzystać. Namalować to memento mori. Byłem więc człowiekiem w pełni wolnym, ale oszalałym dla malarstwa, dla swojej idei.

ROMAN OPAŁKA



Roman Opałka, wystawa indywidualna, Spectra Art Space MASTERS, 2015

W 1965 roku Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniała się już dobrych kilkanaście minut – dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. I w tym momencie zaczyna się jedno z najważniejszych działań artystycznych w historii polskiej sztuki powojennej. Opałka po latach wspominał: „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował". Rzeczywiście z przypadkowych notatek na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki.

Artysta postanowił rozpocząć proces malarskiego odliczania mijającego czasu na płótnie. Jego działanie miało utopijny charakter dążenia do niemożliwego, czyli ciągłego, bezustannego liczenia do nieskończoności. Zapisywanie cyfr na płótnie było jednocześnie dokumentacją zmian zachodzących w nim samym. Praca nad każdym obrazem była nagrywana – malarz rejestrował swój głos na taśmie magnetofonowej, a przed i po skończonej pracy wykonywał prostą, bardzo oszczędną w środkach formalnych fotografię swojej twarzy. Wszystkie „Obrazy liczone" były malowane na płótnach o stałych wymiarach – 196 x 135 cm. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej i tak ciągną się bez przerwy z jednego płótna na drugie.

Opałka rozpoczynał malowanie każdego obrazu pędzlem o numerze „0", na który nabierał dużą porcję farby i używał go do momentu, dopóty farba całkowicie się nie wyczerpała i nie spłynęła z włosia. Potem ponownie zanurzał pędzel w farbie i rozpoczynał pracę malarską od momentu, w którym się zatrzymał. Artysta malował w ten sposób, dopóki nie skończył pokrywać szczelnie całego płótna ciągami liczb. Dzięki temu obraz ma lekko pofalowaną fakturę, mieniącą się przeróżnymi odcieniami szarości.

Pierwszy obraz namalowany w ramach tego projektu, nazwany przez twórcę „Detalem", znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 na 135 cm pokryte białymi liczbami od 1 do 35327 namalowanymi cienkim pędzelkiem, zapisanymi kolejno w ciasnych, równych, poziomych rzędach. Następne obrazy są kontynuacją pierwszego – zapełnione są kolejnymi rzędami następujących po sobie liczb. W 1972 roku artysta pisał: „W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności, oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem 'kartek z podróży'), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli".

Determinacja, z jaką Opałka trwał przy swojej idei, spotkała się zarówno z podziwem, jak i negacją. Bożena Kowalska uważa Opałkę za niezwykłą osobowość i jest konsekwentną admiratorką jego sztuki, natomiast Andrzej Osęka pisał przed laty, że od obrazów artysty bardziej interesująca jest, również pełna liczb, książka telefoniczna. Niewątpliwie jednak to właśnie indywidualna koncepcja tej twórczości, poświadczona wykorzystaniem zmieniającego się w czasie prywatnego wizerunku i własnego głosu, podniesiona do rangi uniwersalnego przesłania, stała się jednym z symboli sztuki XX wieku.

Według Anne Rorimer prace Opałki mogą być postrzegane w odniesieniu do wielu nowych form estetycznego wyrazu, które – na różne sposoby – po raz pierwszy zaistniały na arenie międzynarodowej w połowie lat 60. XX wieku. To przede wszystkim konceptualizm, lecz także minimalizm i pop-art.

Roman Opałka, fot. Sławomir Boss

Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011 roku, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Opałki „Oktogon", liczbą, jaką artysta osiągnął w swoich płótnach, było 5 590 000. Jego marzeniem było dojście do siedmiu siódemek. Miał to być moment, w którym, jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.

„Decyzja podjęta przed czterdziestoma pięcioma laty przez Romana Opałkę to śmiały zakład ze światem. Pisałem już o tym, porównując zakład Opałki do 'Le Pari de Pascal'. Czas dzisiejszy, cechujący się zdruzgotaną 'świadomością nadprzyrodzoną' powoduje, iż analogia ta nie w pełni jest jednak stosowna. Zakład Blaise'a Pascala odnosił się do wieczności wedle eschatologii, ekonomii zbawienia. Myśliciel powiadał: 'Tak więc, kiedy jest się zmuszonym grać, trzeba być obranym z rozumu, aby zachować życie raczej, niż rzucić je na hazard dla nieskończonego zysku, równie prawdopodobnego jak utrata nicości'. Hazard Opałki to zakład o nieskończoność. Tyczy on bycia człowieka w świecie i stanowi próbę zaświadczania przez sztukę indywidualnego istnienia wobec czasu. Mamy tu do czynienia z ekonomią tworzenia, z troską o trwałość dokonania twórczego. To ultimatum wobec jednostkowego istnienia w świecie i w sztuce, której brak metafizycznego fundamentu (?). Znak zapytania! Sztuka Opałki, artysty świadomego niedostatku przeżycia metafizycznego, sam tegoż doświadczenia brak, nieobecność też uzmysławia. Uobecnia absencję. Podobnie jednak jak w Zakładzie Pascala, egzystencja zakładającego się stanowi tu stawkę, a dopiero kres życia gracza przynieść może rozstrzygnięcie. W 2000 roku artysta powiedział mi, potwierdzając wcześniej przeze mnie proponowane porównania: 'Każda wartościowa jednostka tworzy swoją jakość moralną i duchową poprzez świadomość materialnej małości; wielkości-małości egzaltowanej przez Blaise'a Pascala'. Zegar uruchomiony przez Opałkę w 1965 roku odmierza od tej chwili każdy moment nadziei i rozpaczy, entuzjazmu i znużenia, odlicza czas utwierdzania pewności wyboru, sekunduje stałości i trwaniu. Odmierza emocje. Na przykład: przekroczenie jednego miliona (1000000), o czym telegramem wysłanym z Warszawy do Turynu we wrześniu 1973 roku artysta zawiadamiał włoskiego kolekcjonera. Wtóruje medytacjom, jakie przez owe minione cztery i pół dziesiątków lat towarzyszą malowaniu liczb, wymawianiu przy tym liczebników, co rejestrują mikrofony i utrwalają na taśmie magnetycznej, odwzorowywaniu zmieniającego się z wiekiem oblicza malarza w fotograficznych wizerunkach wykonywanych w tej samej pozie, takiej samej białej koszuli na tle aktualnie malowanego Detalu po upływie każdego kolejnego dnia spędzonego w tej szczególnej, na cele wykonywania programu OPALKA 1965/ 1- ∞ 'instalacji malarskiej', albo aparatury stworzonej w pracowni. Sama ta 'instalacja', dzisiaj już nieco starodawna, a szlachetna, także została udokumentowana wielokrotnie fotograficznie i filmowo. Cały aparat wykonawczy programu nie zniweczył emocji, poruszeń serca (innej jeszcze niewidocznej miary – metronomu, chce się rzec), oraz świadomości autora dzieła, dzieła koncepcyjnie skończonego wraz ze swym poczęciem. Acz w efekcie medytacji przy jego wykonywaniu filozoficznie ono ewoluowało. Filozofia sztuki Opałki bywała wiele razy przez autora wykładana w autokomentarzach, konwersacjach, dysputach. Praca Opałki nad jego programem jest, trawestując słowa Simone Weil na temat pracy fizycznej: regularna, bezlitosna, acz różnorodna, tak jak dni i pory roku. Francuska myślicielka powiedziała też: 'Kontemplacja czasu to klucz do ludzkiego życia. To nieprzenikniona tajemnica, której nie naruszyła żadna nauka'. Opałka w czasie spotkania, jakie zorganizowaliśmy z nim przed laty w Auli Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego, mówił: 'Życie, nasza emocja jest wtedy silna, kiedy jest związana ze śmiercią. I również ze starzeniem się. Każdy myślący człowiek na zimno myśli również o śmierci. Ale są to emocje, które nie są emocjami natychmiastowymi. Ja często porównuję to z emocjami widzenia spadającego meteoru i patrzenia na niedawno widzianą kometę. To są zupełnie inne emocje. Inna strategia tworzenia dzieła"'.

JAROMIR JEDLIŃSKI, OKTOGON OPAŁKI. KU NIESKOŃCZONOŚCI [W:] ROMAN OPAŁKA. OKTOGON/1-∞, KATALOG WYSTAWY, ART STATIONS FOUNDATION, POZNAŃ, 24.06-12.09.2010, POZNAŃ 2010, S. NLB

12

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"*Black 4*", *1959 r.*

olej/płótno, 129 x 88 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'WOJCIECH FANGOR BLACK 4 | 1959' oraz papierowa nalepka
Gres Gallery i The Museum of Modern Art New York

cena wywoławcza: 340 000 zł †
estymacja: 500 000 - 800 000

POCHODZENIE:
- Gres Gallery, Waszyngton, Stany Zjednoczone
- kolekcja Alberta i Very List, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- „15 Polish painters", Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1961 (później Pittsburg, Carnegie Institute, 1961; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1961; St. Louis, Washington University, 1961; Utica Munson, William Proctor Institute, 1962; Montreal, Museum of Fine Arts, 1962; Ottawa, The National Gallery of Canada, 1962)

LITERATURA:
- 15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 20 (il.), s. 58, poz. kat. 12

„(…) tym, co bada malarz, nie jest natura fizycznego świata, lecz natura naszych reakcji nań. Nie zajmuje się on przyczynami, lecz mechanizmami pewnych efektów. Jego problem ma naturę psychologiczną".

ERNST GOMBRICH

Jeżeli spośród niezwykle bogatego dorobku Wojciecha Fangora postawiono by przed nami zadanie wybrania kilku prac mających decydujące znaczenie dla jego kariery artystycznej, płótno „Black 4" bez cienia wątpliwości znalazłoby się w tym zbiorze. Trudno domniemywać, jak potoczyłyby się losy artysty, gdyby nie zaprezentował go, wraz z dwoma innymi kompozycjami, na nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters" w Museum of Modern Art Nowym Jorku w 1961 roku. Objazdowy pokaz zaskarbił sobie uznanie amerykańskich krytyków i kolekcjonerów sztuki. Reprezentowany w późniejszym okresie przez szanowaną, nowojorską Galerie Chalette, Fangor sprzedał na rynek amerykański dziesiątki iluzyjnych płócien z serii „bezkrawędziowych". Miał również okazję do zaprezentowania swoich prac w tak prestiżowych instytucjach jak wspomniana MoMA czy muzeum Guggenheima. Historię tę zapoczątkowuje jednak właśnie „Black 4". Z trzech zaprezentowanych na „15 Polish Painters" prac było to płótno najwcześniejsze. Dwie pozostałe kompozycje „Black I" i „White Circle II" powstały w roku 1960. Jako jedyna z prac w momencie wystawy była już częścią prestiżowej kolekcji sztuki Alfreda Lista i jego małżonki Very. Przez wiele dekad, począwszy od lat 50. poprzez swoją filantropijną i edukacyjną działalność przyczynili się oni do popularyzowania sztuki współczesnej. Działający do dziś (pod szyldem „Public Art at Lincoln Center") przy Lincoln Center „Vera List Art Project" to popularyzatorska inicjatywa Very, która do współpracy z Lincoln Center zapraszała takich artystów, jak Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, przekazała też instytucji dużą część kolekcji zawierającej dzieła Jaspera Johnsa czy Henry'ego Moore'a. Kolekcja małżeństwa List stworzyła również podwaliny pod „The New School Art Collection" założoną w 1960 roku przy postępowej, artystycznej nowojorskiej placówce edukacyjnej. Obecność dzieła Fangora w tak wybitniej kolekcji była dla jego sztuki dużą nobilitacją i z pewnością przyczyniła się do tego, że większość zorientowanych na nowoczesność kolekcjonerów amerykańskich chciała mieć w swoich zbiorach pracę artysty. „Black 4" jako jedyne z płócien zaprezentowane w MoMA w 1961 powróciło do Polski, zakup go na naszej aukcji stwarza więc niepowtarzalną okazję nabycia pracy o niebywałej historii i bardzo znaczącej w dorobku artysty.

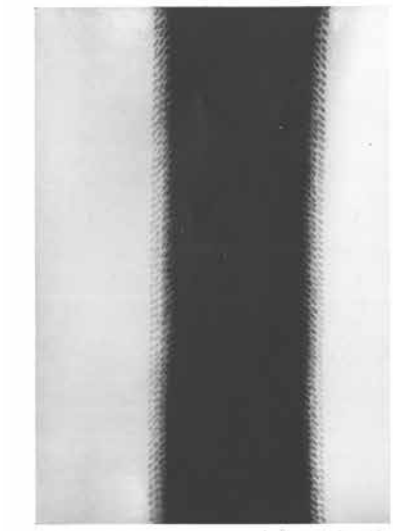
W 1958 w sztuce Fangora nastąpiło przewartościowanie formalne i ideologiczne. Odrzucił całkowicie malarstwo figuratywne na rzecz analizy efektów optycznych iluzji i możliwości ingerencji dwuwymiarowego płótna w przestrzeń. Ekspresja i indywidualność malarskiego gestu zyskały rolę podrzędną wobec rozważań intelektualnych i naukowych. Wojciech Fangor wspominał: „Czy w 1958 roku uważałem, że następuje koniec sztuki? Uważałem, że jest to koniec jednej formy sztuki i początek nowej. Koniec sztuki wizualnej w postaci przedmiotowego obrazu, obrazu, który poza swoją wewnętrzną treścią ma cechy przenośnego i zależnego od popytu i podaży towaru. Koniec sztuki zamkniętej w sobie, zdecydowanie autorskiej, której wartość zależy od, opartej na reklamie, sławy autora. Tak mi się wydawało w 1958 roku. Nowa sztuka miała być przeznaczona do współtworzenia i odbierania przez anonimową publiczność. Sztuka, której niematerialność odbierałaby cechy towaru, bądź której materialność osadzona byłaby w powszechnie dostępnej publicznej przestrzeni. Być może warunki życia w ustroju socjalistycznym o charakterze zamkniętego obozu, w którym nie mogło być wymiany dóbr konsumpcyjnych, w którym nie było indywidualnego kapitału i obrotu handlowego, sprzyjały stwarzaniu idei nowej formy sztuki możliwej do współtworzenia, co automatycznie powoduje anonimowość. Sztuki nieprzedmiotowej, niematerialnej i otwartej. Sztuki nie wymagającej reklamy, której żywotność warunkowana byłaby przez swobodną potrzebę publiczności. Rolę podobną do tej, jaką spełniają miejskie publiczne parki. Okazało się jednak, że ustrój socjalistyczny jest utopią sprzeczną z naturą człowieka i taką samą utopią jest przekonanie, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy jednakowe potrzeby odbioru sztuki. Dlatego też rację bytu mają dzieła indywidualne o zróżnicowanym kulturowo i estetycznie przekazie. W moim przypadku są to prace, które penetrują, czy też drążą zagadnienia przestrzeni rzeczywistych i wirtualnych, relacje przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, fenomenalnych i symbolicznych, naturalnych i kulturowych".

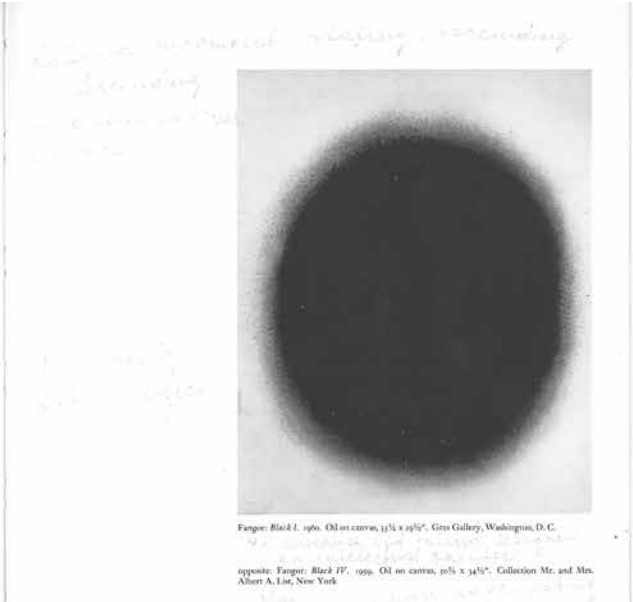
Wydarzeniem o charakterze prekursorskim zarówno w polskim środowisku artystycznym, jak i w stosunku do doświadczeń sztuki europejskiej i amerykańskiej było, zrealizowane w 1958 roku, „Studium przestrzeni" Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika. Stanowiło ono prototyp późniejszych aranżacji przestrzennych – environment. Zaprojektowane przez artystów wnętrze organizowały malarskie plansze rozmieszczone w pomieszczeniu. „Przy wejściu znajdowały się czarno-białe, w głębi – kolorowe: z czerwienią, zielenią, błękitem, żółcieniem i brązem. Wszędzie występowało sfumato. Formy kuliste lub rozwinięte w smugi zagęszczeń usytuowane były na planszach centralnie lub ucinane ich krawędziami. Zastosowany schemat geometryczny w ustawieniu ekranów ulegał przełamaniu dzięki wzajemnemu oddziaływaniu i relacjom kolorystyczno-przestrzennym zachodzącym między planszami. Stworzona została nowa przestrzeń: załamująca się, wypełniona iluzyjnym ruchem, rozrastaniem się i przepływem niechwytnych, barwnych form. Złudzenie nabierało wzrastającej siły w sytuacji rzeczywistego poruszania się widza we wnętrzu" (Bożena Kowalska). Na wizjonerski na ówczesne czasy pokaz Zamecznika i Fangora polska publiczność i krytyka artystyczna nie były gotowe i odniosły się do niego z dużą rezerwą. Wśród głosów na temat wystawy dało się wyczuć brak zrozumienia dla śmiałej koncepcji obu artystów. Mimo że Fangor mieszkał wówczas w Polsce, podejmował już starania o to, żeby zaistnieć na światowym rynku, z pewnością bardziej otwartym na podobne eksperymenty. Artysta nosił się z zamiarem przeprowadzki za granicę, przypadek sprawił, że nawiązał kontakt z jedną z amerykańskich marszandek – Beatrice Perry, przedstawicielki waszyngtońskiej Gres Gallery. Lata 60. w Ameryce stanowiły podatny grunt na eksperymenty z iluzją optyczną i malarstwem abstrakcyjnym – zaczynał się wówczas rodzić i konstytuować ruch op-art, który największe triumfy święcił w 1965 roku. Dzięki staraniom Beatrice Perry Wojciech Fangor został zauważony przez amerykańską publiczność i krytykę artystyczną. Ukoronowaniem początkowego etapu tworzenia obrazów bezkrawędziowych było zaproszenie do udziału w wystawie „15 Polish Painters". Podobnie jak dla większości artystów biorących udział w wystawie, także dla Fangora stało się początkiem międzynarodowej kariery. Malarz przeniósł się na stałe do Ameryki w roku 1962, gdzie intensywnie pracował na swój największy sukces – w 1970 roku otworzył, jako jedyny jak dotychczas polski artysta, indywidualną wystawę w nowojorskim Muzeum Solomona Guggenheima. Pokazał tam 37 płócien z nurtu malarstwa iluzyjnego, prekursorskich dla zachodnich op-artowskich poszukiwań. We wstępie do katalogu Margit Rowell pisała: „Dynamika przestrzenna Fangora istnieje gdzieś pomiędzy widzem a płótnem, w dostrzegalnym dla oka punkcie w powietrzu.

15 Polish Painters, katalog wystawy, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961

i łączą na nowo i które, jak powidok, umykają próbom utkwienia w nich wzroku. Kiedy wreszcie oku uda się przeniknąć przez to kinetyczne pole widzenia i zatrzymać się na płótnie, odbiorca uzmysławia sobie, że kolory i konfiguracje, które widzi z pewnej odległości, nie są przebarwionymi odcieniami ani rzeczywistymi kształtami, lecz iluzorycznymi pierwszoplanowymi obrazami powstałymi w wyniku czynności postrzegania" (Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, s. 12). Natomiast John Canaday w recenzji wystawy na łamach New York Timesa podsumowywał: „Jest on wielkim romantykiem op-artu, działającym nie według reguł, lecz według połączenia intuicji i eksperymentu, odwołującym się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tym, co tajemnicze. Kiedy już to czysto wzrokowe wrażenie nowości się zatrze, okaże się, że ta sztuczka optyczna faktycznie jest czymś więcej niż tylko sztuczką i jawi się jako brama do nowego doświadczenia koloru i przestrzeni" (John Canaday, Fangor's Romantic Op, „New York Times", 15.02 1970, s. 103).

Znaczenie wystawy „15 Polish Painters" w nowojorskim MoMA w 1961 roku było dla polskiej sztuki wydarzeniem epokowym. Po raz pierwszy stwarzało okazję do tak kompleksowej prezentacji dokonań artystów nowoczesnych. Historia rozpoczyna się pod koniec lat 50., kiedy z dyplomatyczną wizytą do Polski przybywa, w świecie ówczesnego prezydenta USA Roberta Nixona, Porter McCray kierujący międzynarodowym programem wystaw MoMA.




Fangor: *Black I*. 1960. Oil on canvas, 33¼ x 19½". Gres Gallery, Washington, D. C.

opposite: Fangor: *Black IV*. 1959. Oil on canvas, 50⅞ x 34½". Collection Mr. and Mrs. Albert A. List, New York

15 Polish Painters, katalog wystawy, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961

Wojciech Fangor, fot. Wojciech Zamecznik /Fundacja Archeologii Fotografii

13

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

Pejzaż, 1947-1948 r.

olej/płótno, 65 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Fangor'

cena wywoławcza: 30 000 zł †
estymacja: 50 000 - 90 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Kendart, Nowy Jork, 2002
- kolekcja prywatna, Charlotte, Karolina Północna, 2002-2013
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- „Wojciech Fangor", wystawa indywidualna w Klubie Młodych Artystów, Warszawa 1949 (prawdopodobnie)

LITERATURA:
- Chris Sztyber, Mój Drugi Świat. Kolekcja malarstwa polskiego, [red.] Jarosław Wach, Kielce 2012, s. 65

„Odkąd pamiętam, malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromat. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły".

WOJCIECH FANGOR

Burzliwe lata 40. odcisnęły na wrażliwości Wojciecha Fangora niezatarte piętno. Po traumatycznych doświadczeniach okresu okupacji – eksterminacji inteligencji, rozstrzelaniu m.in. profesora Tadeusza Pruszkowskiego, w którego pracowni rozpoczął naukę malarstwa, artysta podjął decyzję o osiedleniu się w Klarysewie. Fangor kontynuował artystyczną edukację i rozwijał swoją humanistyczną wiedzę pod okiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego – nauczyciela w Katedrze Rysunku i Malarstwa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz aktywnego uczestnika ówczesnego życia artystycznego. Był również jednym z założycieli Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Rytm" oraz członkiem grup o kolorystycznej orientacji – Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg" i „Pryzmatu". Reminiscencje formalnych cech twórczości artystów kręgu „Rytm" bez trudu odnaleźć można w pracach Fangora z lat 1948-50. Należą do nich stylizacyjne uproszczenia bryły, ostre krawędzie płaszczyzn, stosowanie geometrycznych form w motywach i charakterystyczna „rytmiczność"" kompozycji. Szczególnie w obrazach z 1949 roku widoczny jest wpływ malarstwa kubistycznego. Tuż po wojnie artysta oficjalnie ukończył studia, uzyskując dyplom na reaktywowanej, warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nadal mieszkał w Klarysewie, pracował intensywnie – malował prowincjonalne pejzaże i portrety bliskich. Przedstawiony motyw i środki formalne nie budzą żadnych wątpliwości, że prezentowana praca powstała podczas jednego z plenerów, pomiędzy rokiem 1947 a 1948. Pomimo pewnej alienacji młody malarz dostrzeżony został przez warszawskie środowisko artystyczne i zaproszony do zaprezentowania swoich prac na indywidualnym pokazie w kierowanym przez Mariana Bogusza Klubie Młodych Artystów Plastyków w 1949 roku. Mimo że w odczuciu artysty wystawa nie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony publiczności, stanowiła niewątpliwie dla młodego Fangora formę nobilitacji i ważny krok w kierunku rozwoju późniejszej twórczości. Echa obrazów z lat 40. powróciły później w plakatowej działalności artysty i obrazach figuratywnych powstałych po roku 1990. Do wielu kompozycji nawiązywał dosłownie na początku lat 2000 na nowo interpretując i uzupełniając prace z młodości o współczesne wątki.

„Kiedy i jak udało Ci się spojrzeć na świat samodzielnie?
Dopiero w 1947-48 roku odkryłem, że jako malarz żyję w połowie XX wieku, że sztuka jest odpowiedzią na to, co jest i zachodzi tu i teraz, a nie rozpamiętywaniem jakichś dawnych dobrych czasów. Wpłynęły na mnie na pewno nowa ideologia, filozofia, zachodni modernizm, lektura listów Van Gogha, wspomnień Benvenuto Cellini'ego, Eugeniusza Delacroix, ludzi, którzy reagowali żywiołowo na to, co ich otacza i co dzieje się w ich czasie. Jeździłem wówczas na rowerze między Wilanowem i Jeziorną i malowałem w plenerze to, co w danej chwili ujawnia się kolorem i uproszczonym kształtem, który umożliwiał bardziej niezależne działanie koloru i wiązał, poprzez pokrewieństwo z geometrią powierzchni płótna, wszystko razem, w całościową i bezpośrednią konstrukcję. Pod koniec lat czterdziestych zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom. Żyje się dziś, teraz i istotne są impulsy, które wynikają z bieżących doświadczeń, z życia. A tęsknota za dawnymi dobrymi czasami to sentymentalna, bezpłodna słabość. Zainteresowałem się egzystencjalizmem i marksizmem. Wtedy w tym duchu się myślało, to zdawało się otwierać oczy, pozwalało się otrząsnąć z przesądów, nawyków i uprzedzeń.

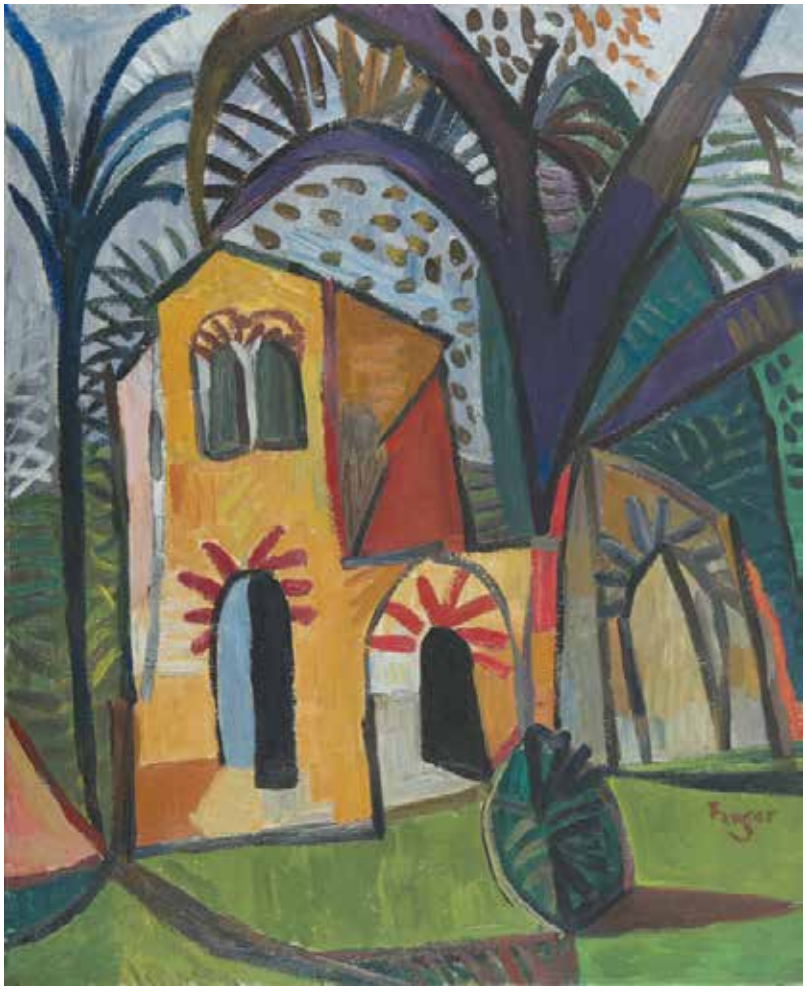
Czy wystawa w Klubie Młodych Artystów i Naukowców była dla Ciebie podsumowaniem, czy otwarciem nowych poszukiwań?
W 1949 roku wybrałem kilkanaście obrazów i pokazałem na wystawie w Klubie Artystów i Naukowców na placu Saskim. Wystawa nie została zauważona przez nikogo – ani przez artystów, ani przez krytyków. Była modernistycznym anachronizmem w budzącej się ideologii sztuki socjalistycznego realizmu.

Na wystawę zwrócił uwagę Janusz Bogucki. Podkreślał umiejętne skorzystanie ze sztuki ludowej.
O obrazach z tamtego okresu mówi się, że są kubizujące i wykorzystują siłę barw malarstwa ludowego. Wtedy o kubizmie to właściwie nic nie wiedziałem. Moja znajomość historii sztuki kończyła się, jak większości wówczas, na impresjonizmie. W czasie wojny korzystałem z przedwojennego wydania „Historii sztuki" Tatarkiewicza i tam o kubizmie było dosyć enigmatycznie i wszystkiego chyba trzy zdania. Jakieś reprodukcje prac Strzemińskiego i Kobro zobaczyłem dopiero w prasie, gdy pod koniec lat czterdziestych dyskutowano na temat sztuki współczesnej. Do czterdziestego dziewiątego publikowano różne rzeczy, dyskutowano, dawało to, jak się później okazało, złudne poczucie swobody wypowiedzi. Jeśli chodzi o ludowość, to odezwały się dawne doświadczenia wizualne i fascynacje. Przed wojną rokrocznie jeździliśmy na miesiąc do Zakopanego, moja matka znała się z Witkacym, który mnie portretował, a także z wieloma innymi artystami z ówczesnego środowiska, w tym z Brzegą. U nich widziałem różne obiekty ludowe, a i całe Zakopane przed wojną było bardziej autentyczne – wszystko przepadło wraz z rozwojem powojennej Cepelii i ludowością na zamówienie. Na mnie robiły wrażenie przedwojenny Ład i Arkady. To widać we mnie zostało.

Twoje malarstwo z końca lat 40., na czele z portretem matki, rodzi skojarzenia z malarstwem Picassa.
W 1937 roku byłem z rodzicami na Wystawie Światowej w Paryżu, tam w pawilonie hiszpańskim pierwszy raz w życiu widziałem Picassa, była to Guernica. Wtedy Picasso nie zrobił na mnie wielkiego wrażenia. Obraz odebrałem jako zbyt dekoracyjny, mimo czerni i bieli, i nawet nieco groteskowy. Większe wrażenie wywarła na mnie umieszczona w szklanej gablocie fontanna z rtęci, to było niesamowite. Pamiętam też pawilon włoski, były tam obrazy Morandiego, martwe natury. Na jednym obrazie było coś białego, zostało mi w pamięci, jak tłumaczyłem ojcu, który o malarstwie nie miał pojęcia, że ten biały kolor na obrazie wcale nie jest malowany białą farbą, że efekt ten został osiągnięty za pomocą kilku innych barw. Następną okazją do zobaczenia już nie tylko Picassa, ale także Matisse'a i Légera była Wystawa Malarstwa Nowoczesnego zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1947 roku. Wystawę tę aranżował Stanisław Zamecznik. Zafascynował mnie wystawiony tam przez Picassa portret, tak zwyczajnie namalowana głowa. To otworzyło mi oczy, zrozumiałem, że nie trzeba się nazbyt męczyć. Dotychczas mnie uczono, że potrzebne jest wybielanie, podmalówki temperą, laserunek itp., a tu nagle coś zwykłego, porażające prostotą i siłą działania. Jeśli chodzi o skojarzenia, to one mają to do siebie, że są szybsze od widzenia i myślenia. U Picassa charakterystyczne jest geometryzowanie – jak malowałem portret matki, chcąc uniknąć anegdoty, anegdotycznej fizjologii, szukałem uproszczeń, które doprowadziły mnie do geometrii i bezpośredniego działania koloru. Chodzi o to, by kładąc kolor, nie podporządkowywać go funkcjonalnie, np. różu ciału; uproszczona (zgeometryzowana) forma powoduje, że ten sam róż zaczyna zupełnie inaczej działać, współgrać z innymi kolorami".

WOJCIECH FANGOR W ROZMOWIE ZE STEFANEM SZYDŁOWSKIM, BŁĘDÓW – WARSZAWA 2009

Wojciech Fangor, Krajobraz, około 1948 r., kolekcja prywatna, Polska



Wojciech Fangor, „Jesień", 1948 r., kolekcja prywatna, Polska

14

MARIA JAREMA (1908 - 1958)

"*Formy*", *1957 r.*

tempera, monotypia/papier naklejony płótno, 84 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany p. d.: 'Maria Jarema 57 Paris'
opisany na odwrociu: 'Formy 1957 (Paryż) 84 x 65 | Kat Nr 384 monot. temp.'
na odwrociu dwie nalepki wystawowe z opisem pracy: 'Vléme Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paolo' z datą 1961 oraz: 'Musée d'Art et d'Histoire Salle des Casemates' z datą 1963

cena wywoławcza: 260 000 zł ♣
estymacja: 400 000 - 600 000

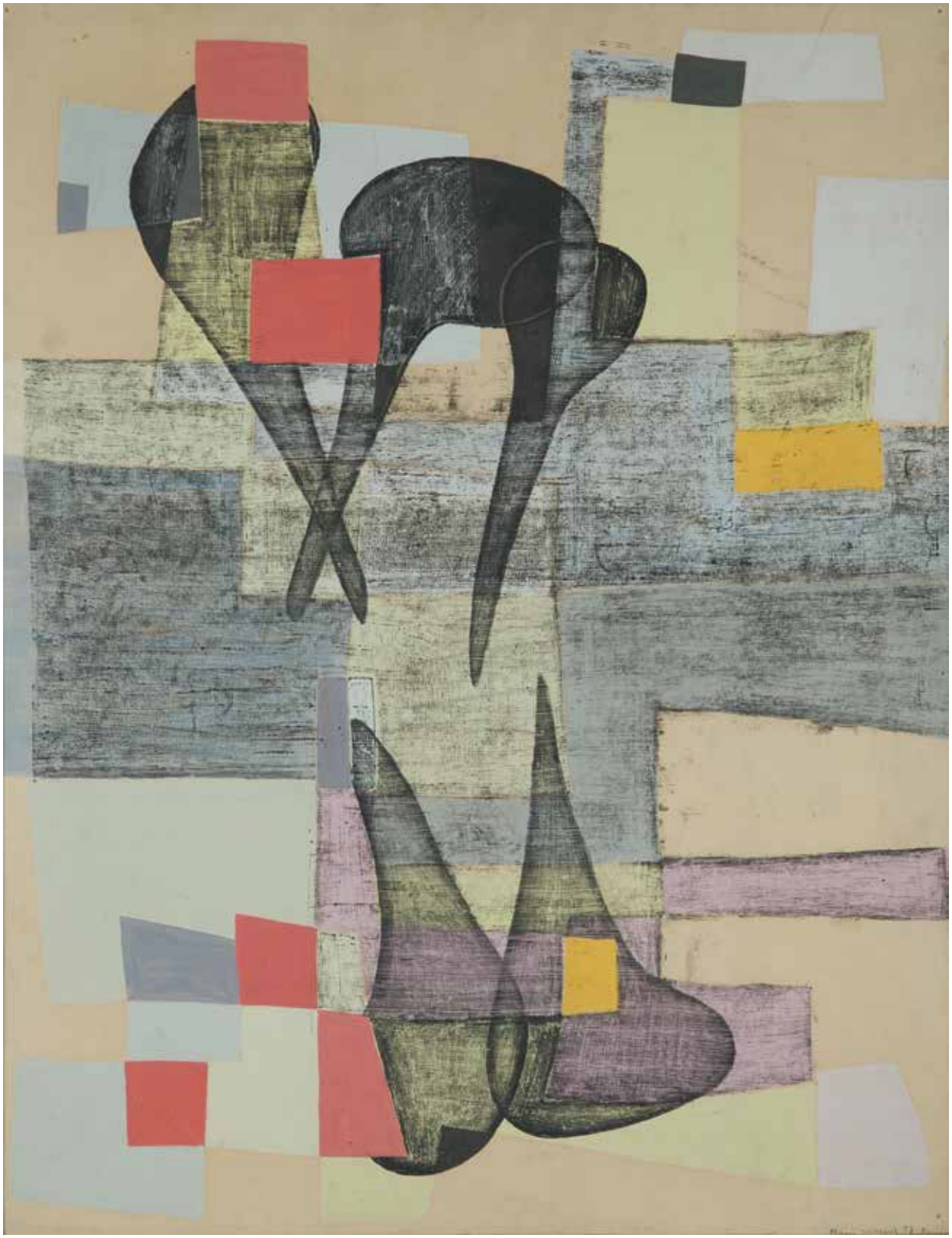
POCHODZENIE:
- kolekcja Kornela Filipowicza
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- ,,Deux Artistes polonais: Maria Jarema, Maria Hiszpańska-Neumann'', Musée d'Art et d'Histoire, Salle des Casemates, Genewa, kwiecień-maj 1963
- VI Bienal de São Paolo, wrzesień-grudzień 1961

LITERATURA:
- Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, katalog wystawy, Wrocław 1998, s. 197, poz. kat. 294
- VI Bienale de São Paolo, 1961, katalog, s. 328, poz. kat. 2

,,Podstawowym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność. Nie bezinteresowność, ani fantazja, ani oryginalność jak to się mówi 'za wszelką cenę' – ale prawo dochodzenia malarza bez zastrzeżeń, do ostatnich granic samego siebie. Swoje własne 'ja' – to dla każdego zagadnienie najbardziej pełne wątpliwości i najmniej dostępne''.

MARIA JAREMA



Maria Jarema, „Postacie", ok. 1957 r., fot. Agra-Art, kolekcja prywatna, Polska

Wystawa dzieł Marii Jaremy podczas VI Bienal de Sao Paulo, 1961

Prezentowana praca powstała na rok przed przedwczesną śmiercią artystki. Śmiercią tym bardziej przygnębiającą, że Maria Jarema znajdowała się wówczas u szczytu swoich sił twórczych. Obrazy powstałe w drugiej połowie lat 50. zalicza się bez wątpienia do najlepszych w dorobku artystki. W ostatnich latach, kiedy Jarema świadoma była już nieuleczalnej choroby, pracowała ze wzmożoną intensywnością jakby w obawie, że nie uda jej się zrealizować wszystkich koncepcji. Powróciła wówczas do rzeźby, tworząc m.in. ascetyczną w formie fenomenalną „Figurę" z 1956 roku, w malarstwie natomiast skupiła się na zgłębianiu problematyki ruchu i przestrzeni. Powyższy cytat, zaczerpnięty z listu Tadeusza Kantora do Marii Jaremy, napisanego w trzydziestą rocznicę jej śmierci, dobrze ilustruje twórczość artystki drugiej połowy lat 50. Jednym z kluczowych jej wyróżników jest technika monotypii, którą Jarema posługiwała się od 1951 roku. Jej zastosowanie w połączeniu z temperą poprzez nawarstwienie planów pozwalało artystce na uzyskanie wrażenia głębi i ruchu przestrzeni w obrazach. Wpływ na ówczesne prace miał niewątpliwie pobyt artystki w Paryżu w 1956 roku, gdzie rok wcześniej w galerii Denise René rozkwit przeżywała sztuka kinetyczna. Jarema zetknęła się wówczas z twórczością takich artystów, jak między innymi: Nicolas Schoffer, Yacov Agam, Jean Tinguely, Victor Vasarely, Jean Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay czy Sonia Delaunay. Artystka zanotowała wówczas: „W Paryżu zaintrygowały mnie bardzo oglądane w galeriach obrazy 'ruchowe'. Nie chodzi tu o znany nam ruch iluzyjny, ale o realny ruch elementów obrazu, w jednym przypadku wywołany ukrytym mechanizmem, w drugim zmianami usytuowania się przechodzącego widza, czyli oka w stosunku do obrazu. Realizatorzy pierwszego typu to Tinguely i Malina; drugiego Vasarely, Agam, Soto".

Efemeryczne formy w obrazach Jaremy odbite w technice monotypii kontrastują z syntetycznymi, zgeometryzowanymi plamami barwnymi naniesionymi temperą. „Aluzje cielesne zanikają. Kapryśna plątanina fragmentarycznych postaci ustępuje miejsca abstrakcyjnemu porządkowi kształtów. Dynamiczne formy, niekiedy płynne i liryczne, niekiedy zaś niespokojnie rozedrgane, przypominają nałożone na siebie wielobarwne szkiełka. Mnogość warstw i zmienność rządzących nimi rytmów zamyka czasoprzestrzeń w dwóch wymiarach obrazu. Precyzyjne i klarowne, a równocześnie arcymalarskie prace artystki z lat najpóźniejszych spotkały się z wielkim uznaniem" (Agata Małodobry, Maria Jarema, Kraków 2008, s. 26). Za życia artystki ukoronowaniem sukcesów był udział Marii Jaremy w Biennale w Wenecji w 1958 roku, gdzie jej prace reprezentowały Polskę obok obrazów Artura Nachta-Samborskiego i Wacława Taranczewskiego. Spośród polskich artystów nagroda przypadła jedynie Marii Jaremie. W większości pawilonów prezentowano prace z nurtu informel, do głosu zaczynało dochodzić również malarstwo materii. Poetyckie, wyważone kompozycje Jaremy stanowiły na tym tle zjawisko całkowicie odrębne. Tak relacjonował swoje wrażenia z weneckiego biennale Mieczysław Porębski: „Prace jej – ostatnie Rytmy i Penetracje – lekkie, świetliste, jak gdyby odmienione otaczającą je przestrzenią, jasnością nieba, barwnością wernisażowych tłumów, oddalającym i obiektywizującym połyskiem szklistych tafli użytych przy ekspozycji – spokojnie przeciwstawiały swą obecność tysiącom rzeźb i obrazów, setkom nazwisk, reprezentujących sztukę współczesną całego świata. (...) W rosnącym tumulcie malarskich wydarzeń, wśród powszechnego zmieszania języków, niejasności postaw, obojnactwa rodzajów, sztuka Marii Jaremy spokojnie i prosto proponowała świadomą konsekwencję wyboru, jednoznaczność środków, własną rację wypowiedzi. Taką też pozostanie". Już po śmierci artystki jej prace z kolekcji męża – Kornela Filipowicza (wśród nich prezentowany przez nas obraz „Formy") eksponowane były w sali specjalnej na VI Biennale w São Paulo w 1961 roku.

W krakowskim środowisku artystycznym indywidualność i siła charakteru Marii Jaremy zaznaczyły się wyjątkowo silnie, jak pisała Helena Blum: „jej autorytet był nienaruszalny. Obok zalet umysłu i serca cechowało Marię niezwykłe poczucie moralności, zwłaszcza w sprawach artystycznych; umiała rozstrzygać wszelkie dyskusje, kontrowersje i spory. Pewna była słuszności swoich własnych przekonań, lecz szanowała również osiągnięcia swoich kolegów, zwłaszcza z Grupy Krakowskiej. W restytuowanej Grupie Krakowskiej, w której była jednym z nielicznych przedstawicieli

Maria Jarema i Kornel Filipowicz, 1940 r.

przedwojennej formacji, ceniono ją również za własną orientację artystyczną. Przypomnieć należy, że były to lata pookupacyjne, kiedy przyszedł czas na rozbudzenie życia artystycznego, na podjęcie decyzji i wybór drogi. Analogiczna sytuacja zaistniała zresztą po roku 1945 w Paryżu, oczywiście w innych rozmiarach, w kolosalnym napięciu" (Maria Jarema, Wspomnienia i komentarze, Kraków 1992, s. 37). To właśnie na Paryż zwrócone są wówczas spojrzenia wszystkich twórców pretendujących do miana „nowoczesnych". Kierunek, w którym podążać miała powojenna sztuka europejska wskazywali wówczas tacy artyści jak Mondrian czy Kandinsky. W twórczości Marii Jaremy drugiej połowy lat 40. zwrot w kierunku sztuki nieprzedstawiającej postępuje sukcesywnie. Tworzy wówczas głównie niewielkie gwasze i tempery, które mimo ewidentnych walorów narracyjnych w kwestiach formalnych zdradzają już wpływy sztuki poetyckiej abstrakcji Kandinsky'ego. Wyraźna jest w nich fascynacja groteską, oniryczny klimat i zamiłowanie do kreowania fantastycznych światów pełnych aluzji i niedopowiedzeń. Powstają wówczas również symptomatyczne kompozycje inspirowane ideą tańca i rytmu, które na twórczość artystki lat 50. będą miały wpływ decydujący. Formy obrazów stają się coraz bardziej syntetyczne, linie konturów usamodzielniają się, uciekając w kierunku secesyjnej dekoracyjności, widoczne staje się zainteresowanie artystki efektami fakturalnymi. Za istotnie na drodze rozwoju dzieło Helena Blum uznaje w artystycznej biografii artystki rzeźbę wykonaną w 1949 roku: „Ideę abstrakcji podjęła w rzeźbie, w projekcie pomnika Chopina na konkurs w Krakowie z roku 1949. Pomysł niezmiernie jasny, trzy kształty – jakby młotki fortepianu, wyolbrzymione w różnych łukach, nachylone nad napiętymi liniami strun, związanych z kształtem, stanowiącym koncepcję pomnika. I wreszcie wstąpiła Maria zdecydowanie na drogę ku abstrakcji, którą starała się pojąć i przeprowadzić do końca. Oto obraz pt. 'Ptaki' ('Przelot') z roku 1952, w którym pojawiają się zasadnicze elementy jej twórczości. Formy bezprzedmiotowe, rytmika i kinetyka. Obraz jest daleki od przedstawienia ptaków, narzuca jednak wrażenie lotu, przesuwania się form w przestrzeni, a więc ruchu. Odwieczny dylemat dla sztuk plastycznych związanych z przestrzenią. Problem rozwiązywany przez nowoczesną fizykę, ale i podejmowany w plastyce. Od futurystów począwszy, aż do awangardy europejskiej lat powojennych, sprawa ruchu pojawiała się w twórczości nowatorskiej wielu artystów. I tu zjawia się koło tej problematyki drobna postać Marii. Nie wzięła ona gotowych, łatwych wzorów, lecz poczęła od własnych doświadczeń – od obserwacji strun dźwiękowych, lotu ptaków, by dotrzeć do problemów rozwiązywanych w cyklach czy seriach jak 'Rytm', 'Penetracje', 'Filtry' czy 'Obroty' – dając nowoczesne, własne rozwiązanie tego na wskroś nowoczesnego zadania" (Maria Jarema, Wspomnienia i komentarze, Kraków 1992, s. 39).

15

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Obraz", 1963 r.

technika mieszana , olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | CRACOVIE | julliet 1963 | "peinture"'

cena wywoławcza: 140 000 zł †
estymacja: 160 000 - 200 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Kantor, spośród wszystkich artystów kształtujących powojenną awangardę był tym, który najpilniej odrobił lekcję z najświeższych ówczesnych artystycznych trendów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Jego głęboka wiara w postęp w sztuce i środki wyrazu wciąż przez nią nie odkryte doprowadziła go do nieustannych poszukiwań formalnych. Najistotniejszym z artystycznych impulsów były dla Kantora wyjazdy do Paryża i obcowanie z tamtejszym środowiskiem artystycznym rozmiłowanym po wojnie w malarstwie abstrakcyjnym o ekspresjonistycznym rodowodzie. Pierwszy raz wyjechał do stolicy Francji tuż po wojnie, w 1947 roku. W maju 1955 wyjeżdża tam ponownie. Poznaje wtedy twórczość Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka. Po powrocie zaczyna tworzyć zupełnie inne obrazy, abstrakcje należące do propagowanego przez francuskiego krytyka Michela Tapié nurtu malarstwa akcji. Podobnie jak inni malarze gestu tytułuje je początkowo „Kompozycjami", a potem po prostu „Peinture" – „Obraz". Okres swojej działalności z lat 1956-63 on sam nazwał francuskim terminem "Informel". Informelowe obrazy Kantora po raz pierwszy pokazano w Warszawie w grudniu 1956 roku w salonie Po Prostu. Od roku 1957 Kantor ponownie wystawiał swoje obrazy za granicą: Monachium, Paryż, Duesseldorf, Kassel, Warszawa, Nowy Jork, Goeteborg, Wenecja. Informel był tylko jednym z przystanków na artystycznej drodze Kantora, jako formuła artystyczna zawładnął jednak jego twórczością na ponad dekadę i przejawiał się zarówno w malarstwie, jak i teatrze. Był dla Kantora jednocześnie wyzwoleniem i „piekłem" – pułapką bez wyjścia, wyczerpaniem możliwości rozwoju abstrakcji lirycznej. Gdy „taszyzowanie" zrobiło się w Polsce naprawdę bardzo popularne, Kantor definitywnie odrzucił ten sposób tworzenia, kierując swoje zainteresowania w stronę malarstwa materii i sztuki asamblażu.

16

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

Projekt kostiumu C1-6 - "Chłopiec z gazetami", 1984 r.

akryl/płyta pilśniowa, 180 x 110 cm
sygnowany na odwrociu, na krośnie: 'Kantor'
na odwrociu naklejka transportowa z Galerie de France oraz naklejka z opisem pracy: 'TADEUSZ KANTOR | "CHŁOPIEC Z GAZETAMI" | 1984 / 110 x 180 | acryl' oraz stempel wywozowy

cena wywoławcza: 340 000 zł †
estymacja: 500 000 - 800 000

POCHODZENIE:
- Galerie de France, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny Rempex, 2005
- kolekcja prywatna, Polska

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

JAROSŁAW SUCHAN

Tadeusz Kantor, „Człowiek Atrapa", projekt kostiumu, 1984 r., kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Kantor, Szkic do teatru Circot 2, 1963 r., kolekcja prywatna, Polska

„Mam do ciebie dwa pytania. Nic nowego, mówiliśmy o tym wielokrotnie. Od którego zaczniemy, to zostawiam tobie.
?

A zatem pierwsze. Chodzi o pewne trwałe nieporozumienie wokół twojej twórczości: malarstwo czy teatr? Ściślej: malarz, który robi teatr, czy człowiek teatru, który także i maluje. Mam swoją koncepcję, ale –
Więc powiedz, to by mi pomogło. Jak tłumaczysz to, że wspólna płaszczyzna malarstwa i teatru ma u mnie inny sens, czy stopień, aniżeli... Mamy kilku reżyserów...

teatralnych, filmowych...
...którzy równocześnie ukończyli Akademię Sztuk Pięknych, uważają się za malarzy.

To jest nawet jakby nasza polska specjalność. Wyspiański (nie reżyserował, za to rysował dekoracje, kostiumy, robił teatr) i tak dalej. Ale twój przypadek jest zupełnie nowy.
Tak. Przede wszystkim ci reżyserzy, którzy skończyli ASP, nie są żadnymi malarzami. Od tego się zaczyna. To są źli malarze. Albo w ogóle nie.

Wyspiański też?
A nie. Ja mówię o Szajnie. Wajda też zresztą ukończył ASP, ale nie maluje, tylko jest reżyserem. (…) Ja się nie uważam ani za malarza, ani za reżysera, dawniej uważałem się za malarza, na malarza mogę się zgodzić, natomiast gdy mi ktoś mówi, że jestem reżyserem, to się na to nie godzę. Ja nie jestem reżyserem, jestem, jak to się mówi, 'homme de théâtre', człowiek teatru. Na malarza się godzę, bo jest to stary termin z kolosalną tradycją, natomiast reżyser? Dwieście lat wszystkiego, przedtem nie było reżyserów, może ktoś tam tym kierował, ale to nie był ...

Może kierował zza kulis; ty pierwszy wyszedłeś na scenę.
To co innego.

I to jest dla mnie bardzo znaczące, jeszcze będziemy o tym mówić. Pytałeś o moją koncepcję. Mówiąc z grubsza sprowadza się ona do tego, że poprzez teatr wychodzisz poza malarstwo, a poprzez malarstwo poza teatr. Twój teatr to malarstwo tylko trochę jakby już dalej, trochę innymi, ale w gruncie rzeczy tymi samymi środkami. Na twój teatr się patrzy, musi się patrzeć, nie można go nadać przez radio, przeczytać. Scenariusz (partyturę?) piszesz po spektaklu, reżyser zaczyna od tekstu, dialogów, didaskaliów. Ty na tekście kończysz, opisując (zapisując) to, co zbudowałeś. I na odwrót. Twoje malarstwo to już, w zaczątku jakiś spektakl. Jakaś przestrzeń (zamknięta, bo ramy), jakieś działanie, rekwizyty, rzeczy znalezione, opakowane. Coś, co żyje. To tak jakoś najogólniej.
Tak, tak, oczywiście.

Więc mógłbyś może to skomentować. Bardziej od siebie.
Pytanie tylko, kiedy się wychodzi poza malarstwo, kiedy się poza malarstwo wyszło. Oczywiście, robili to już dadaiści, ale bez żadnej teorii.

Jak te zwierzęta z arki. (…)
Natomiast happening byt już pewną receptą. To była recepta formułująca brak ufności do dyscypliny malarskiej, żądanie, postulat, żeby z malarstwa wyjść, wyjść z płaszczyzny obrazu. Kierunek myślowy, bo u dadaistów to była kompletna anarchia, natomiast tutaj określony kierunek, metoda. Już zresztą Mathieu, który malował na oczach widza; już u nie-go ważny był nie efekt już nie. (…) Całą ideę, właściwie eksplikację tego wszystkiego, sformułował dopiero happening".

MIECZYSŁAW PORĘBSKI. T. KANTOR, ŚWIADECTWA, ROZMOWY, KOMENTARZE, WARSZAWA 1997, S. 93-94

Tadeusz Kantor i Erna Rosenstein, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960, fot. Tadeusz Rolke/ Agencja Gazeta

17

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Multipart", 1970 r.

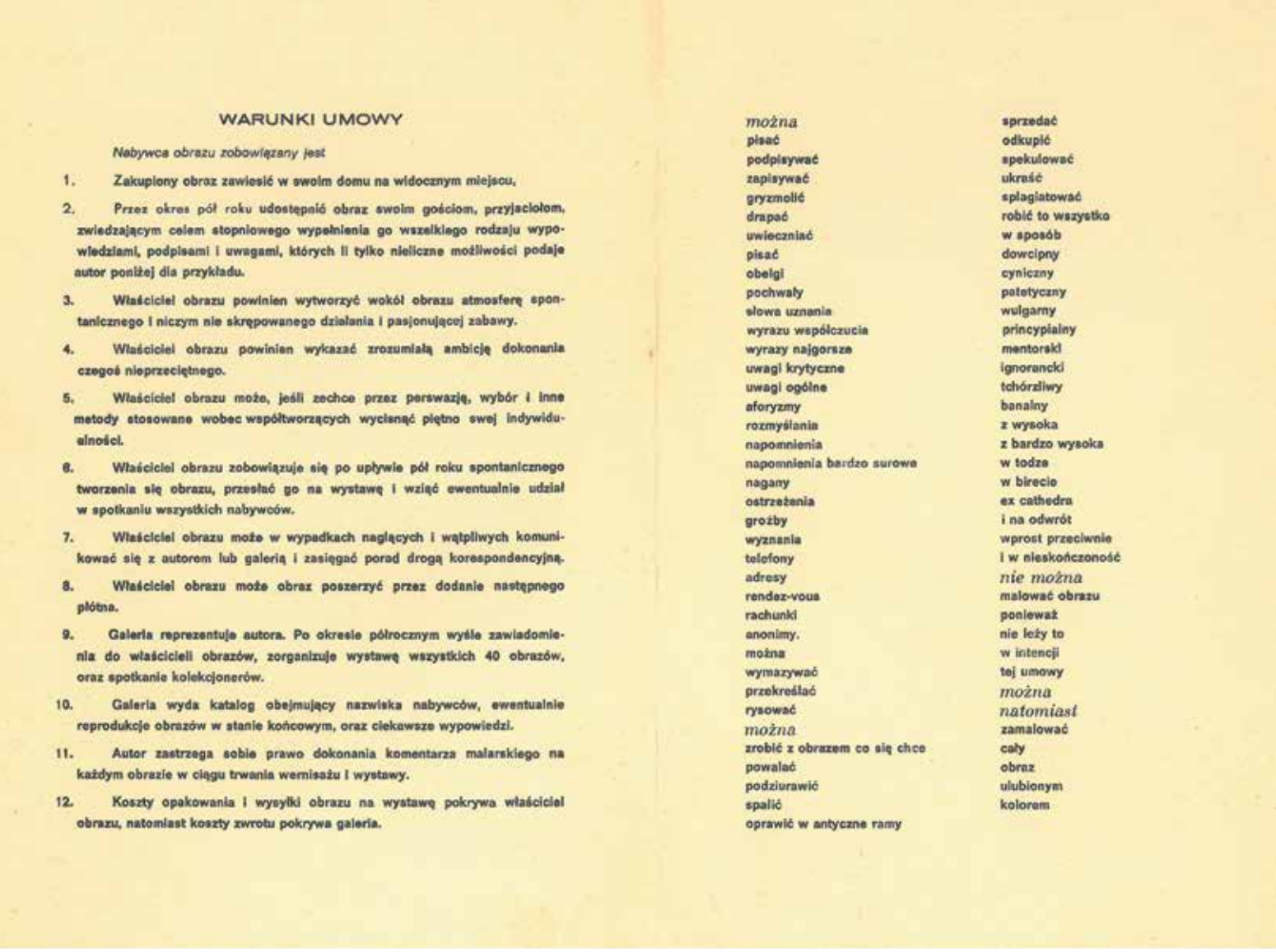
asamblaż, olej/płótno, 120 x 110 cm
na odwrociu dwie papierowe naklejki z opisem obrazu, w tym jedna z Galerii Foksal w Warszawie

cena wywoławcza: 150 000 zł †
estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:
- Galeria Foksal, Warszawa
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:
- Tadeusz Kantor, Multipart, Galeria Foksal, Warszawa, luty 1970

21 lutego 1970 roku, w warszawskiej Galerii Foksal Tadeusz Kantor zorganizował akcję zatytułowaną „Multipart" (nazwa powstała ze zbitki słów „multiplikacja" i „partycypacja"). Wystawiono wówczas 40 jednakowych, numerowanych egzemplarzy obrazu wykonanych według wskazówek artysty – do białego płótna o formacie 110×120 przytwierdzono zgnieciony parasol, całość pomalowano na biało i zatytułowano „Parapluie-emballage". Następnie, na wernisażu, wszystkie obrazy sprzedano po dość niskiej cenie. Kupujący podpisali z Kantorem umowę, zgodnie z którą na obrazie można było: „pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (…) wymazywać, przekreślać, rysować (…) zrobić z obrazem co się chce (…) podziurawić, spalić (…) sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść". Ponadto nowi właściciele zobowiązani byli do ponownego pokazania obrazów w Galerii Foksal po okresie używania płótna. 20 lutego 1971 roku zorganizowano wystawę pt. „Ostatni etap „Multipartu" Tadeusza Kantora", podczas której zaprezentowano 25 nadesłanych parapluie-emballage po rocznej partycypacji nabywców. Część egzemplarzy została zniszczona lub sprzedana, część kolekcjonerów nie odpowiedziała na prośbę o ponowne wystawienie. Dominującą formą partycypacji okazało się wypełnianie białego płótna zapiskami i różnego typu przedmiotami na zasadzie kolażu. W akcji Multipart Tadeusz Kantor kwestionował i redefiniował samo pojęcie dzieła sztuki – dzieła autorskiego, efektu twórczości – odstępując od jego osobistej realizacji, przedstawiając jedynie koncepcję i opis techniczny. Zaprzeczając unikalności dzieła sztuki i pozbawiając go godności zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów. Akcja ta należy niewątpliwie do najbardziej znanych happeningów Kantora a otworzyła ona nowy rozdział w myśleniu o sztuce na świecie i w Polsce.



WARUNKI UMOWY

Nabywca obrazu zobowiązany jest

1. Zakupiony obraz zawiesić w swoim domu na widocznym miejscu,
2. Przez okres pół roku udostępnić obraz swoim gościom, przyjaciołom, zwiedzającym celem stopniowego wypełnienia go wszelkiego rodzaju wypowiedziami, podpisami i uwagami, których li tylko nieliczne możliwości podaje autor poniżej dla przykładu.
3. Właściciel obrazu powinien wytworzyć wokół obrazu atmosferę spontanicznego i niczym nie skrępowanego działania i pasjonującej zabawy.
4. Właściciel obrazu powinien wykazać zrozumiałą ambicję dokonania czegoś nieprzeciętnego.
5. Właściciel obrazu może, jeśli zechce przez perswazję, wybór i inne metody stosowane wobec współtworzących wycisnąć piętno swej indywidualności.
6. Właściciel obrazu zobowiązuje się po upływie pół roku spontanicznego tworzenia się obrazu, przesłać go na wystawę i wziąć ewentualnie udział w spotkaniu wszystkich nabywców.
7. Właściciel obrazu może w wypadkach naglących i wątpliwych komunikować się z autorem lub galerią i zasięgać porad drogą korespondencyjną.
8. Właściciel obrazu może obraz poszerzyć przez dodanie następnego płótna.
9. Galeria reprezentuje autora. Po okresie półrocznym wyśle zawiadomienia do właścicieli obrazów, zorganizuje wystawę wszystkich 40 obrazów, oraz spotkanie kolekcjonerów.
10. Galeria wyda katalog obejmujący nazwiska nabywców, ewentualnie reprodukcje obrazów w stanie końcowym, oraz ciekawsze wypowiedzi.
11. Autor zastrzega sobie prawo dokonania komentarza malarskiego na każdym obrazie w ciągu trwania wernisażu i wystawy.
12. Koszty opakowania i wysyłki obrazu na wystawę pokrywa właściciel obrazu, natomiast koszty zwrotu pokrywa galeria.

można
pisać
podpisywać
zapisywać
gryzmolić
drapać
uwieczniać
pisać
obelgi
pochwały
słowa uznania
wyrazu współczucia
wyrazy najgorsze
uwagi krytyczne
uwagi ogólne
aforyzmy
rozmyślania
napomnienia
napomnienia bardzo surowe
nagany
ostrzeżenia
groźby
wyznania
telefony
adresy
rendez-vous
rachunki
anonimy.
można
wymazywać
przekreślać
rysować
można
zrobić z obrazem co się chce
powalać
podziurawić
spalić
oprawić w antyczne ramy

sprzedać
odkupić
spekulować
ukraść
splagiatować
robić to wszystko
w sposób
dowcipny
cyniczny
patetyczny
wulgarny
principialny
mentorski
ignorancki
tchórzliwy
banalny
z wysoka
z bardzo wysoka
w todze
w birecie
ex cathedra
i na odwrót
wprost przeciwnie
i w nieskończoność
nie można
malować obrazu
ponieważ
nie leży to
w intencji
tej umowy
można
natomiast
zamalować
cały
obraz
ulubionym
kolorem

Katalog wystawy indywidualnej Tadeusza Kantora, Galeria Foksal, Warszawa 1971

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

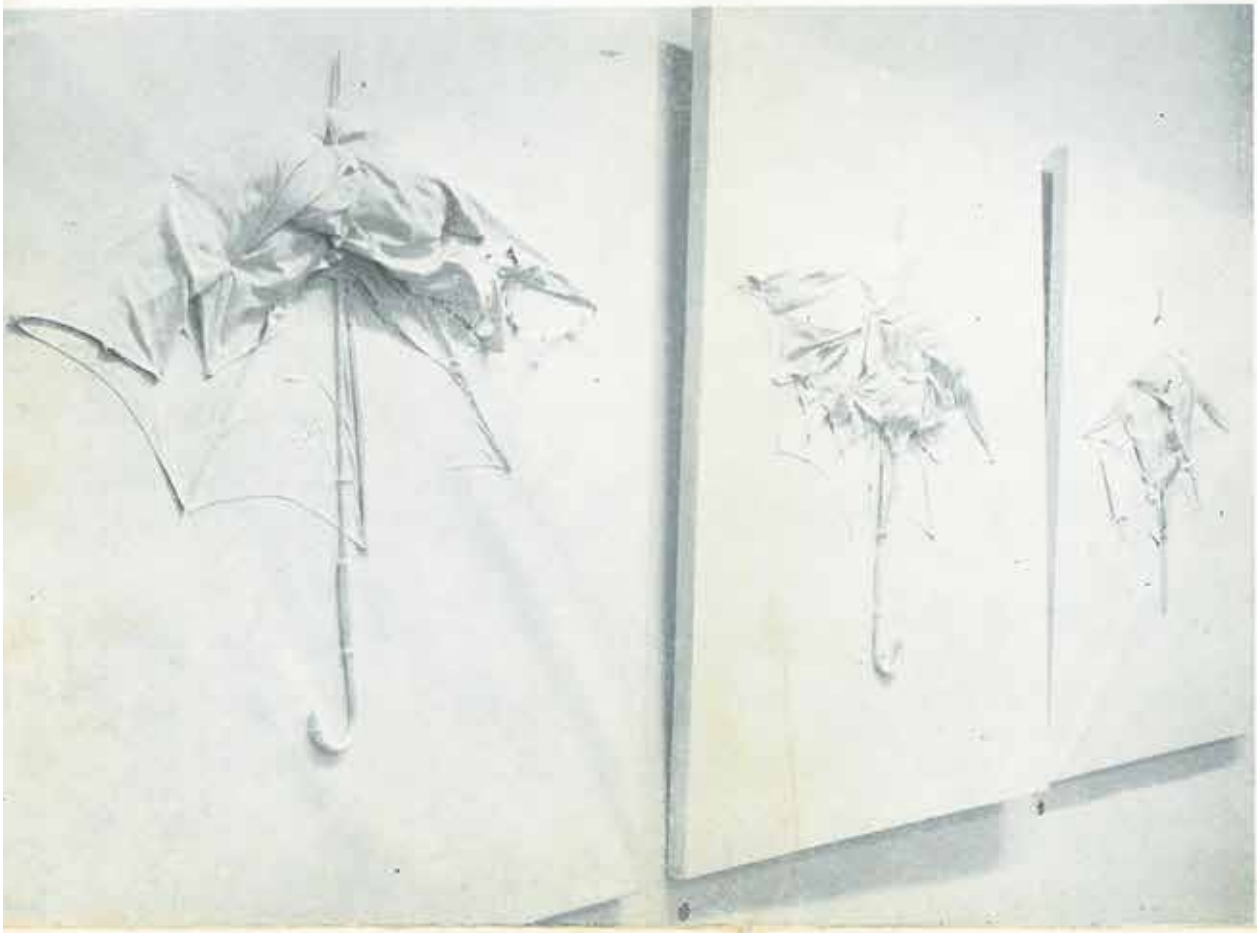
Sprzedano 34 obrazy, a w pokazie drugiego etapu (20 lutego 1971 roku) wzięło udział 25 dzieł z różnymi interwencjami kolekcjonerów. Pomysł MULTIPART-u zrodziły zarówno: działalność malarska Kantora, w której przekraczał i unieważniał konwencjonalne formy sztuki, jak i refleksje nad bezpośrednim zetknięciem sztuki z życiem oraz komercyjną, nierzadko brutalną ingerencją rynku w sferę twórczości. Dla Kantora twórczość nie była jednoznaczna z pojęciem dzieła sztuki. Utożsamiał twórczość z procesem kreacji, a nie finalnym artefaktem.

W akcji MULTIPART-u efekt twórczości w postaci obrazu został zdewaluowany poprzez pozbawienie godności, unikalności i oryginalności dzieła, a tym samym stawiał w kłopotliwej sytuacji krytyków, teoretyków sztuki, muzealników i kolekcjonerów. (…) Sens MULTIPART-u dotyczył idei, a nie przedmiotów. Chodziło o stworzenie dzieła sztuki o walorach wymykających się komercyjności. Artysta chciał 'stworzyć pozory komercyjności, rozdmuchać je, nadąć do kolosalnej fikcji, tak, że dzieło sztuki przestaje być towarem'. (…) W recenzjach, jakie ukazały się w polskiej prasie po MULTIPAR-cie, wielu krytyków dało się wyraźnie wciągnąć w pułapkę zastawioną przez Kantora, szczególnie w odniesieniu do pozorów komercyjnych akcji. KTT (Krzysztof Teodor Toeplitz) zarzucał artyście, że przyjechał z Krakowa z 40 parasolami, a wyjechał z Warszawy z 20 tysiącami złotych. Z kolei anonimowy czytelnik w liście do wrocławskich 'Wiadomości' wyliczał, że koszt parasoli, blejtramów, płótna, przejazdów i pobytu Kantora w Warszawie świadczy, że 'do całego interesu dołożył, a nie zarobił''.

LECH STANGRET, 2014

tadeusz
kantor

MULTIPART



kolekcjonerzy

Annette Ahrenberg — *Chexbres (Szwajcaria)*
Theodore Ahrenberg — *Chexbres (Szwajcaria)*
Idalia Bargiełowska — *Warszawa*
Walter Baran — *Frackville (USA)*
„Druga Grupa" — *Kraków*
Jerzy Frycz — *Toruń*
Wojciech Fałkowski — *Warszawa*
Georg Friede — *Nowy Jork*
Inessa Jeleńska PAP — *Warszawa*
Jerzy Kałucki — *Kraków*
Teresa Kelm — *Warszawa*
Alicja Kępińska — *Poznań*
Józef Kulesza — *Warszawa*
Adam Mauersberger — *Warszawa*
Ewa i Grzegorz Morycińscy — *Warszawa*
Katarzyna Markowska — *Warszawa*
Ewa Papè — *Nowy Jork*
Julian Pałka — *Warszawa*
Pierre Pauli — *Lozanna*
Achille Perilli — *Rzym*
Hanna Ptaszkowska — *Zalesie Górne*
Georg Posner — *Nowy Jork*
Erna Rosenstein — *Warszawa*
Marek Roztworowski — *Kraków*
Krzysztof Rusin — *Warszawa*
Janusz Skalski — *Warszawa*
Ryszard Stanisławski — *Łódź*
Janusz Strzałecki — *Warszawa*
Janina Ścieszko — *Warszawa*
Zygmunt Targowski — *Warszawa*
Bronisław Tomecki — *Warszawa*
Zuzanna i Spółka — *Warszawa*
Anders Wall — *Sztokholm*
Wanda Wedecka — *Warszawa*

Katalog wystawy indywidualnej Tadeusza Kantora, Galeria Foksal, Warszawa 1971

galeria foksal psp
warszawa 1971

18

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Plamy na niebie", 1958-1961 r.

olej/płótno, 91 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'A. LENICA | 1958-1961 | "PLAMY NA NIEBIE" | 72 x 91 olej pł', powyżej wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 40 000 zł †
estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa, 6.03-24.03.1974

LITERATURA:
- Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, Kraków, 2011
- Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, katalog wystawy indywidualnej, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa 1974, poz. 168

19

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"*Piętna*", *1965 r.*

olej/płótno, 130 x 165 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
opisany na odwrociu: '"PIĘTNA" A. LENICA | WARSZAWA | 1965 | 162 x 130'

cena wywoławcza: 120 000 zł ♣†
estymacja: 180 000 - 260 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty, 1976
- kolekcja prywatna, Polska (nabyty w powyższej transakcji)
- kolekcja prywatna, Polska (od 2012)

WYSTAWIANY:
- Alfred Lenica, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1.09-19.10.2014
- Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa, 6.03.-24.03.1974
- Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Salon BWA Szczecin, 1968

LITERATURA:
- Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2014, s. 188 i 388 (il.)
- Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, katalog wystawy indywidualnej, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa 1974, poz. 439

„Moje przejście od muzyki wypełniającej czas do malarstwa ciszy w przestrzeni nie było nagłe. Muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku."

ALFRED LENICA, 1965

Dekada lat 60., w której powstała prezentowana kompozycja „Piętna", to już dojrzała twórczość Alfreda Lenicy. Był on wtedy malarzem znanym i cenionym w kraju i za granicą, spełnionym artystyczne. Jego niepowtarzalny, charakterystyczny styl uzyskał wtedy pewną monumentalność i rozmach, której nie sposób zaobserwować w jego wcześniejszych pracach. Andrzej Osęka pisał o tej twórczości jako „agresywnej, wyrazistej w kolorze i pełnej eksplodujących form. Trochę to przypomina barwny, efektowny pejzaż – albo hodowlę roślin egzotycznych".
Inna recenzentka, Halina Grubert, wskazywała – „Lenica jest abstrakcjonistą, w naszym zrozumieniu. A w jego? Nie! – Maluję formy biologiczne, nawiązuję do świata roślinnego – mówi artysta – ale przede wszystkim staram się oddać klimat, nastrój, lirykę".

Alfred Lenica – wcześniej muzyk – nie był „skrępowany" gorsetem akademickiego wykształcenia artystycznego. Obszerną i wieloaspektową analizę twórczości tego artysty przeprowadził Wojciech Skorodzki: „U podstaw tego ostatniego, przeszło piętnastoletniego okresu twórczości Alfreda Lenicy, znalazły się założenia, wyprowadzone z poetyki malarstwa informel. Jednakże informel, przy całej swojej złożoności i bogactwie własnej problematyki, był prądem zrodzonym na gruncie surrealizmu – i tu właśnie dochodzimy do kluczowego określenia, obejmującego najszerzej całość dorobku malarza. Bo przecież nawet wczesne, realistyczne obrazy Lenicy nie wnoszą żadnego tonu sprzecznego z tak zdefiniowanym charakterem zakresu jego twórczości. Wszyscy, którzy choć trochę orientują się w układzie napięć przedwojennej sytuacji intelektualnej i społecznej, wiedzą, jak bliskie więzy łączyły obydwie postawy – surrealizm wiązał najściślej program twórczego działania z perspektywą rewolucji społecznej, a artyści o postawie i sympatiach postępowych próbowali odnowy języka realistycznego poprzez penetrowanie konkretnych przejawów zwykłego życia, zwrot ku problematyce pracy i negację postawy estetycznej. Wzajemne przenikanie się tych dwóch postaw możemy śledzić w twórczości Lenicy zarówno w latach trzydziestych, jak i w okresie powojennym. (...) Bardziej bezpośredni związek z głównym nurtem surrealizmu ustanawiało wykorzystywanie przez Lenicę – podobnie zresztą, jak przez wielu artystów Grupy Krakowskiej – rozmaitych procederów technicznych, jak wprowadzanie elementu callage'u ilustracyjnego (fragmenty barwnych fotografii) czy różnicowanie faktur. Przedłużeniem tego typu doświadczeń było wykorzystywanie różnych kombinacji tempery czy gwaszu w kompozycjach abstrakcyjnych. Ten typ obrazu pojawił się bowiem w twórczości Lenicy w połowie lat 50. (po wcześniejszych próbach w tym kierunku w latach powojennych), gdy artysta zainteresował się 'wiszącymi wówczas w powietrzu' poszukiwaniami w zakresie form i bryt w ruchu, przenikających się w przestrzeni (o oczywistym surrealistycznym rodowodzie). Niedługo potem jednak – z rzadkim u nas impetem, rozmachem i determinacją – Lenica rzucił się w wielką przygodę informelu. W latach 1957-59 powstają serie obrazów budowanych na zasadzie wykorzystywania przypadkowych rozprysków farby (powraca tu surrealistyczna fundamentalna zasada przypadku), w których zaczynają się już niekiedy pojawiać płynne, wstęgowate formy (wybierane szpachlą), tworzące podstawowy element strukturalny powstających do dziś obrazów" (Wojciech Skorodzki, Świadomość malarstwa, „Literatura" nr 12, 21 marca 1974).

Poszukiwanie źródeł malarskiej proweniencji Lenicy w surrealizmie jest jak najbardziej uprawnione: w latach 40. ideologia tego nurtu wpłynęła na niemal wszystkich ambitnych artystów tego – i młodszego – pokolenia, co spowodowały między innymi potworności doświadczeń II wojny światowej. Choć poszukiwania formalne Lenicy były wielotorowe, surrealizm był wątkiem realizowanym konsekwentnie. Mariusz Hermansdorfer wskazuje na połączenie malarstwa Lenicy i André Bretona. Za sprawą języka symboli, niejednoznacznej aluzji i nastroju tajemniczości, które gościły na wczesnych płótnach Lenicy, widoczne są powiązania jego malarstwa z twórczością Miró i de Chirico.

Wraz z upływem czasu, dosłowna figuratywność uprawiana jeszcze przed wojną zniknęła z płócien Lenicy. Konstelacje form mineralogicznych i roślinnych, które artysta wprowadzał od końca lat 40., rozwijały się w coraz bujniejsze wyimaginowane krajobrazy. Nie było to bez związku z ówczesną sztuką – w szczególności z twórczością jednej z najoryginalniejszych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Andrzej Nakov w 2014 roku porównał artystyczną drogę Jaremy i Lenicy: „[Maria Jarema] jak spadająca gwiazda rozświetlić miała firmament polskiej sztuki lat 50., a potem nagle zgasnąć w wyniku choroby. Wybuch twórczości Marii Jaremy, niemal natychmiastowe uznanie, z jakim się spotkała, jak również jej nie mniej szybkie zapomnienie ukazują jeden z najbardziej uderzających fenomenów polskiej sceny: kruchość i organiczność – dwie cechy, które należy koniecznie wziąć pod uwagę, aby pojąć samotność artystycznej drogi Alfreda Lenicy i nie mniejsze zapomnienie, jakie spotkało jego twórczość w ciągu ostatnich 35 lat". Podobnie jak Lenica, Maria Jarema również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Oboje spotykali się regularnie na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej" w latach 40. i 50. I oboje stronili od wielkich bojów intelektualnych, typowych dla postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora. Ścieżka Lenicy była na wskroś poetycka, oniryczna i autentyczna. Cała jego twórczość stała pod znakiem szczerości wypowiedzi artystycznej, której wyrazem były również tytuły prac Lenicy, wiodących odbiorcę poprzez ścieżki powiązań i osobistych przeżyć artysty.

Wystawa indywidualna Alfreda Lenicy - po lewej stronie widoczny obraz "Piętna", Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1974

Wystawa indywidualna Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1974

„DROGOWSKAZY

Pozwólcie, że wymienię kilka:
Komunizm – idea sprawiedliwości i wolności narodów.
Breton – manifesty sumienia, podświadomości, automatyzmu i snu.
Ernst wykręty – były dadaista, tajemnica + chwyty techniczne – collage, dekalkomanie, frottage inna Faktura, przypadek, biologia oraz botanika Fantastyczna.
Klee – skromny ale potężny.
Picasso – piewca Farby pokonanych i zwycięzców – zwłaszcza okres Guerniki.
Matta – zagłębiony w morfologii, zaangażowany w dramatyczne konflikty świata współczesnego – Kuba, Chile.
Masson – automatyczny ruch ręki.
Duchamp – funkcjonalne automaty i retorty. Odkrywca nowych obszarów plastycznych. Jeszcze dusząca erotyka – „La Mariée mise à nu par ses célibataires, même".
Polacy: Malczewski prekursor polskiego surrealizmu.
St. I. Witkiewicz i narkotyki.
Spychalski malujący naiwne surrealistyczne obrazki.
Kantor nonkonformista, mimoza zuchwała.
Kujawski świetny malarz, jak Rimbaud uwikłany w piekło handlu mieszkaniami paryskimi. Rosenstein (Sandauer) poeto-malarka miłująca koty, psy i konie tylko katowane.
Owidzki profesor, encyklopedia unerwiona.
Jeszcze o Duchampie, który przeistoczył język Form (formalizm) Malewicza, Kandynskiego, Mondriana i Stażewskiego w ruch przedmiotów".

Alfred Lenica, 1974

20

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"*Kochanka*", *1959 r.*

olej/płótno, 82 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'A. LENICA |WARSZAWA| 1959 | "KOCHANKA"'

cena wywoławcza: 40 000 zł ♣
estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, USA

„Kiedy Lenica mówi 'zawsze byłem surrealistą', 'uprawiam taszyzm' to nie należy tego brać dosłownie, ale można wierzyć, że te doniosłe i nie tak odległe rewolucje artystyczne nurtują go naprawdę i stanowią materiał nieustannych przemyśleń. Tylko ten artysta, który poważnie i dogłębnie studiuje bliskie mu konwencje, nie zastyga w konwencji, ale przeciwnie – odróżnia się i indywidualizuje".

WIESŁAW BOROWSKI, 1974

21

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927 - 1957)

"*Pejzaż z wysokim niebem*", *1953 r.*

olej/płótno, 80 x 101 cm
sygnowany p.d.: 'AW' [monogram wiązany]
na odwrociu napisy autorskie: 'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | PEJZAŻ Z WYSOKIM NIEBEM | olej 1953 | 80 x 101 kat. 56'
oraz nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu: Andrzej Wróblewski - Wystawa w X rocznicę śmierci kwiecień-maj 1967
Malowany: 5 września, ukończony: 17 października

cena wywoławcza: 500 000 zł ♣†
estymacja: 600 000 - 800 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Marty Wróblewskiej, Warszawa, 1998
- kolekcja prywatna
- Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa, 2006
- kolekcja prywatna
- Dom Aukcyjny Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:
- Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń-marzec 1996
- Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, październik-grudzień 1995 - Warszawa, Muzeum Narodowe (Kat. 1968, s. 38, nr 56), 1968
- Poznań, Muzeum Narodowe (Kat. 1967, s. 38, nr 56), 1967
- Sopot BWA (Spis prac wyst. 1958 s. 13, nr 23), 1958
- Łódź OPS, 1958
- Warszawa, Galeria Zachęta, 1958
- Kraków, Pałac Sztuki, 1958

LITERATURA:
- Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, katalog wystawy, red. Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta (Warszawa 1995, kurator: H. Wróblewska), Muzeum Narodowe w Krakowie 1996, kurator: Z. Gołubiew), Warszawa 1998, poz. kat. 159, s. 122, ilustracja barwna
- W. Bukat, Andrzej Wróblewski. Artysta, który niepokoi, ,,Ekspres Wieczorny'' 7.11.1995, s. 5
- M. Gutowski, Dwie wystawy, ,,Dziennik Polski'' 1958, nr 22, s. 8
- A. Zaniewski, Malarz ludzkiego sumienia, ,,Pomorze'' 1958, nr 18, s. 6
- [Andrzeja Wróblewskiego Kalendarz na rok] 1955
- Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego wykonany przez Krystynę Wróblewską 25 marca 1968, znajdujących się w mieszkaniu artysty – na pawlaczu – (przy ul. Ks. Józefa 55a), będących własnością jego żony, Teresy Wróblewskiej, nr 27

Lato 1953 roku było dla Andrzeja Wróblewskiego dość szczególne. Jesienią miał poślubić Teresę, co znacząco wpłynęło zarówno na jego życie osobiste, jak i twórczość malarską. Ciepłe miesiące spędzał na plenerze malarskim w podkrakowskich wsiach, gdzie malował dużo, zachłannie i szybko. Pisał o tym w liście do Andrzeja Wajdy: „Drogi imienniku! Właśnie dostałem od matki wiadomość, że przyszły od Ciebie zdjęcia do Krakowa, bo ja siedzę na zatentegowanym plenerze koło Słomnik i robię masowo socrealistyczne pejzaże. (…) Pozdrawiam Ciebie i Gabę z głębi, a raczej z wyżyny spółdzielni produkcyjnej w Czechach, gdzie złamałem sobie oko wypatrując socjalistycznego nurtu w życiu wsi. Właśnie w tej chwili suszę się po powrocie z 'centralnej' akademii ku czci 22 VII w gminie Niedźwiedź. Część artystyczna, którą zrobiliśmy, prawie dorównywała części oficjalnej pod względem socjalistycznej treści i zhuśtanej formy. Starałem się zaobserwować młode pokolenie rwące się do kolektywizacji, ale byli na akademii tylko starcy, nieletni i paru wiejskich dżolerów w kolorowych skarpetkach.

Prawdopodobnie prawdziwe serce ludu nie przyszło na zebranie i tętni gdzieś ukryte głęboko. Wobec tego zwróciłem się wyłącznie do pól i lasów oraz do inwentarza martwego i żywego, które to bydlęta wzbudzają rzeczywiście dużo natchnienia w byłym nadrealiście. Zwłaszcza świnie przy oczekiwaniu na żarcie mają tak ludzki wyraz tęsknoty, a zaś ludzie (studenci) przy śniadaniu mają tak świńskie parcie do niechlujstwa i nieumiarkowania w jedzeniu i piciu, że czuję się w jakimś nadświecie, kiedy treści umysłowe i uczuciowe przepływają przez przegrody, jakie stworzyła biologia (…)" (Andrzej Wróblewski, List do Andrzeja Wajdy, przedruk za: Andrzej Wróblewski 1927-1957. Unikanie stanów pośrednich, Warszawa 2014, s. 395).

W przytoczonym wyżej fragmencie listu doskonale widać ironiczny stosunek artysty zarówno do własnej pracy twórczej, jak i do obowiązku realizacji przedstawień w doktrynie socrealistycznej. Prezentowaną pracę można uznać za szczególną, bardzo indywidualną odmianę socrealizmu, będącą niejako wynikową buntu i niezgody na obowiązujące założenia. Najprawdopodobniej powstała właśnie na plenerze malarskim koło Słomnik i stanowi niemalże abstrakcyjne studium chmur. W swojej twórczości Wróblewski wielokrotnie odchodził od realizmu i do niego powracał, a epizod socrealistyczny jest w tym kontekście szczególnie interesujący. Wraz z utworzeniem Grupy Samokształceniowej artysta z przekonaniem opowiedział się za wprowadzeniem politycznej doktryny. Przez kilka następnych lat malował obrazy, które świadomie podporządkowywał narzucanym wzorcom artystycznym oraz ideologicznym. W 1949 roku ironizował w jednym z listów do Anny Porębskiej: „Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym". Malował niewiele – w 1951 roku powstały jedynie dwa obrazy tematycznie nawiązujące do wojny koreańskiej, w 1952 „Na zebraniu", a rok później – dwa warianty „Partyzanta radzieckiego". W 1954 roku na zlecenie krakowskiego Muzeum Lenina namalował „Krwawą Niedzielę", o której pisał w liście do Andrzeja Wajdy: „Nie będzie to nic przełomowego, tylko forsa i honor – będę wisiał razem z radzieckimi malarzami". Ostatnią z prac socrealistycznych w dorobku Wróblewskiego jest „Fajrant w Nowej Hucie", który artysta pokazał na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki.

Jednocześnie w zaciszu własnej pracowni i na plenerach malarskich tworzył intymne, bardzo kameralne kompozycje pozbawione ideologicznego zaplecza, lecz w pełni eksplorujące realistyczny warsztat. Były to głównie martwe natury i pejzaże, czyli tematy na stałe umocowane w tradycji i kanonie historii sztuki. Właśnie w nich doskonale widać indywidualność twórczą Wróblewskiego: niezwykle silne odczuwanie rzeczywistości, malarski instynkt, fascynację procesem twórczym i wrażliwość na kolor. Prezentowana praca jest przykładem takich właśnie przedstawień, jednocześnie jednym z ostatnich – ślub z Teresą i narodziny Kitka wprowadziły do jego twórczości wątki rodzinne i egzystencjalne. Do socrealizmu już nie wrócił.

Gustave Courbet, „Wybrzeże w Normandii", 1866 r., Musée Eugène Boudin, Honfleur

Jacob van Ruisdael, „Widok Haarlemu", ok. 1670-75, Królewska Galeria Obrazów Mauritshuis, Haga

22

TADEUSZ BRZOZOWSKI (1918 - 1987)

"*Konszachty*", *1974 r.*

olej/płótno, 35 x 91 cm
na odwrociu napis: 'T. Brzozowski góra 1 1974 upside' oraz napis zatarty (zapewne dedykacja dr Lecha Siudy),
na blejtramie napis niebieską farbą: ' "KONSZACHTY" | T.BRZOZOWSKI | 1974 | 35x91 '
na odwrociu ramy nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu z wystawy monograficznej artysty, 12.1974-02.1975

cena wywoławcza: 80 000 zł ♣
estymacja: 120 000 - 170 000

POCHODZENIE:
- kolekcja dr Lecha Siudy, Buk - zakupiony bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:
- „Tadeusz Brzozowski 1918-1987", Muzeum Narodowe w Warszawie, 04-06.1997; Zakopane, Muzeum im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem 06-07.1997; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 10-12.1997; Muzeum Narodowe w Krakowie, 02-04.1998
- „Kolekcja dr Lecha Siudy", Muzeum Narodowe w Poznaniu (Galeria Wystaw Autorskich) Poznań, 1992
- „Tadeusz Brzozowski", Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977, poz. 294
- „Tadeusz Brzozowski: obrazy, rysunki", Muzeum Narodowe w Poznaniu, 12.1974-02.1975
- „Marzenia, Mity, Wtajemniczenia", BWA Kłodzko, kwiecień-maj 1974

LITERATURA:
- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy monograficznej, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 294, s. 236
- Kolekcja dr Lecha Siudy, katalog wystawy, Galeria Wystaw Autorskich, Poznań 1992
- Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944-1974, Wrocław 1975, s. 50
- Tadeusz Brzozowski: obrazy, rysunki, katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, oprac. Irena Moderska, Poznań 1975, poz. kat. 237, s. 66 (il.)
- Marzenia, Mity, Wtajemniczenia, katalog wystawy, BWA Kłodzko, 1974 (il.)

Tadeusz Brzozowski, „Kretes", 1966 r.,
kolekcja prywatna, Polska, fot. Agra-Art

„Ja kocham człowieka takim, jakim on jest. Robię go takim, jaki jest. Każdy człowiek cierpi, przeżywa trudne rzeczy, dotyka go zło, a pomimo to żyje. Chodzi mi o to, żeby moje wzruszenie dało mu poczucie tego, jaki jest. Jak na katolickiej spowiedzi. Mnie się wydaje, że to jest najważniejsze".

TADEUSZ BRZOZOWSKI

Rok powstania obrazu to ważna data w artystycznej biografii Tadeusza Brzozowskiego. W grudniu w poznańskim Muzeum Narodowym otwarta zostaje duża monograficzna wystawa artysty, którą Brzozowski osobiście nadzoruje i decyduje, aby pokazać na niej 132 obrazy – wszystkie bez wyjątku płótna artysty znajdujące się w kraju. Jest wśród nich prezentowana przez nas kompozycja „Konszachty". Większość z eksponowanych prac trafiła później do kolekcji muzealnych, jak pisał syn artysty Wawrzyniec Brzozowski „był to kolejny znak, iż z artysty 'nowoczesnego' coraz bardziej zmienia się w 'klasyka'". Lata 70. to specyficzny okres dla polskiej sztuki – wyczerpują się awangardowe formuły, które ożywiały powojenne życie artystyczne. Malarstwo materii, będące motorem działań większości powojennych artystów, traci swój rozmach i przestaje być główną siłą napędzającą artystyczne przemiany. Do głosu dochodzą takie tendencje jak neokonstruktywizm, abstrakcja geometryczna, zbliża się czas neoekspresjonizmu. Po tak intensywnym i wielokierunkowym rozwoju malarstwa, jaki nastąpił w latach 1956-65 wielu krytyków ulega pesymistycznej wizji końca sztuki. W takim tonie utrzymana jest wypowiedź Mieczysława Porębskiego ze wstępu do poznańskiego katalogu: „Jeżeli malarstwo się kończy (a nikt nie wie, czy tak jest rzeczywiście), to w obrazach Brzozowskiego zapisuje się cała przewrotna i dumna świadomość tego końca. Jeżeli jednak kryje ono w swym wnętrzu jakąkolwiek szansę ocalenia, to każdy z obrazów Brzozowskiego jest oknem, które radośnie na tę wewnętrzną szansę się otwiera".

Prace Tadeusza Brzozowskiego z pierwszej połowy lat 70. charakteryzują obłe, wylewające się z powierzchni formy, jakby stłamszone przez ograniczające krawędzie płótna. Oprócz wyraźnego dążenia do trójwymiarowości szczególnie symptomatyczna jest organizacja powierzchni obrazu – plamy barwne nakładane są zamaszystymi pociągnięciami. W niektórych partiach płótna wciąż obecny jest szczegółowo dopracowany detal, ma on jednak zdecydowanie podrzędne znaczenie wobec niezwykle intensywnych w kolorystyce, monumentalnych płaszczyzn. Okres ten zapoczątkowany został przez kilkumiesięczny pobyt artysty w USA w 1972 roku. W listach pisał: „Pracuję jak nigdy. W 3 miesiące 11 obrazów + 26 rysunków – to cały mój przecież roczny 'przybytek'. Pracuję w napięciu 'amerykańskim'. …No i to światło, bardzo połyskliwie ostre!!! Chyba tak 'mocnych' obrazów nie miałem dotychczas… nigdy nie były tak 'piekące', tak kolorowe i tak nie 'estetyzujące'. To światło tutaj jest tak ostre, że nie wyobrażałem sobie czegoś takiego. Będę musiał je głęboko 'schować' i malując w kraju, dalej mieć je przed oczami" (cyt. za: Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Warszawa 2006, s. 65). Alchemiczny stosunek do materii i farby, zamiłowanie do intensywnych barw i ich szczególna świetlistość pozostaną charakterystyczną cechą malarstwa Brzozowskiego aż do końca jego drogi twórczej. Szczególnie uwidaczniają się w drugiej połowie lat 70. i na początku lat 80. w okresie zbliżenia się do figuratywności, który Maciej Gutowski określił mianem „post-baconowskiego ekspresjonizmu". W zakresie tematyki niezmiennie eksploatuje Brzozowski wątki fantastyczne osadzone w galicyjskiej prowincjonalnej obyczajowości, które krytyka artystyczna trafnie porównuje do literackich zabiegów Bruno Schulza czy Mirona Białoszewskiego. Niezmiennie bliski pozostaje mu także temat ludzkich słabości, których nie obnaża jednak bezlitośnie. jak robili to Eugeniusz Markowski czy Jean Dubuffet. Przeciwnie – przygląda się człowiekowi z rozczuleniem, obdarza go uczuciem z całą świadomością jego wad i niedoskonałej natury. Zapytany onegdaj o inspirację, odparł cytatem z dziecięcej rymowanki: „chodzę po świecie i zbieram śmiecie", podkreślając jednak, że jego intencją jest dostrzeżenie i ukazanie ich piękna. Wiele racji miał Jan Szczepkowski w twierdzeniu, że Brzozowski „posiadał jednocześnie duszę św. Franciszka i Hieronima Boscha". Również Maciej Gutowski zwrócił uwagę na nierozerwalny związek osobowości malarza i jego sztuki: „Pomiędzy osobą Tadeusza Brzozowskiego a jego malarstwem zachodziła jakaś niewyobrażalnie jawna, aż żenująco oczywista, jedność. Właściwie obrzydliwie wstydliwa, całkowita i rozpanoszona, unurzana w swej absurdalnej skromności sklejonej z pewnością siebie. Tadeusz kochał i szanował ludzi, bodaj wszystkich tak samo. Wszystkich też tak samo uważnie słuchał, przenikając równocześnie ostrymi szpileczkami spojrzenia, szpileczkami, które były dziwnie dobrotliwe i nie potrafiły ranić" (Maciej Gutowski, W pysze i bezwstydzie, [w:] Tadeusz Brzozowski, rekwizytornia, Warszawa 1993, s. 14). Intencją samego malarza było, aby jego obrazy stanowiły dla widza formę ukojenia, rozgrzeszenia: „Pragnę, aby moje obrazy działały tak, jak ta para staruszków, którzy przeżywają wielką miłość, kiedy śmiertka głaszcze już po głowie".

Tadeusz Brzozowski, ok. 1985

23

TADEUSZ BRZOZOWSKI (1918 - 1987)

"*Socjeta*", *1980 r.*

olej/płótno, 101 x 101 cm, 105 x 105 (wymiary w ramie autorskiej)
sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 1980.'
na odwrociu wskazówka montażowa: 'góra | upside'
opisany na odwrociu, na blejtramie: ' "SOCJETA | 1980 | T. BRZOZOWSKI. | 100 x 102'

cena wywoławcza: 120 000 ♗
estymacja: 200 000 - 250 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty, lata 1980.
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Niemniej, mówiąc o zjawiskach kulturowych, wpłynęły na moje malarstwo teorie naukowe. Bałbym się jednak zaprzeczyć, że mimo świadomego oporu można odnaleźć w tym, co robię, ślad, a może i wiele śladów tych ścieżek ludzkiej myśli, które krążą, niekiedy bardzo blisko, wokół Pascala.
Zapewne film, zwielokrotniający ostro intensywność obrazu życia, najczęściej formował moje malarstwo. (…) Całe moje malarstwo było i jest piętnowane literaturą i muzyką. Mógłbym pokazać konkretne miejsca obrazu 'Lombard', gdzie nie mogłem umknąć materialności wizji Grochowiaka.
Mógłbym pokazać obraz z roku 1945, inspirowany budową jednego z opusów Panufnika. Nieporadność realizacji nie przeszkadzała intencji klarownie sprecyzowanej. Przykłady przytoczone przypominają rysunek anatomiczny. Są błahe i uproszczone.

Nie stać mnie jednak na przeprowadzenie wszechstronnej analizy unaoczniającej 'krwiobieg' mej własnej pracy. Analizy ukazującej wszystkie możliwe wpływy i inspiracje.

Stwierdzam raz jeszcze – jest ich dużo. O wiele za dużo, aby moja świadomość mogła je przechwycić i sklasyfikować.

Równie niemożliwe jest dla mnie pochwycenie i sklarowanie wszystkich zjawisk plastycznych świata współczesnego.

Czuję się bezradny.
Więc jak prorokować?
I po co?".
Tadeusz Brzozowski, Odbiorcy i twórcy o plastyce, „Miesięcznik Literacki", nr 1, 1967

24

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"Oczekiwanie", 1967 r.

olej/płótno, 150 x 89,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J.Tchórzewski 67'
opisany na odwrociu: 'J.Tchórzewski 67 | "OCZEKIWANIE"' oraz nalepka wystawowa Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem pracy w języku angielskim i informacją o wystawie '6 Polish Painters | Royal College of Art, London'

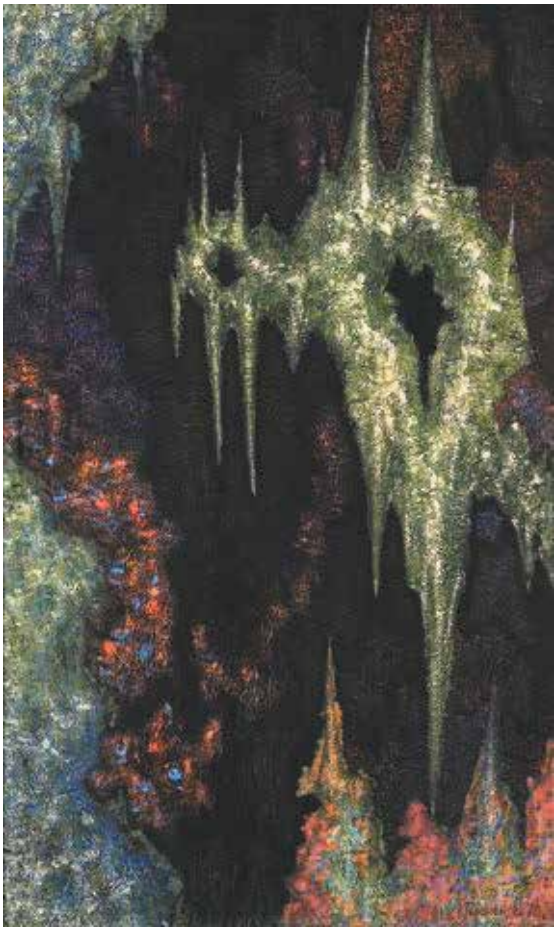
cena wywoławcza: 70 000 zł †
estymacja: 90 000 - 130 000

WYSTAWIANY:
- ,,Jerzy Tchórzewski'', Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1980, jako ,,Ocalony''
- ,,Jerzy Tchórzewski: malarstwo'', ZPAP CBWA Zachęta, Warszawa, kwiecień 1969, jako ,,Ocalony''
- ''Six Painters from Poland'', Royal College of Art, Londyn, luty-marzec 1968

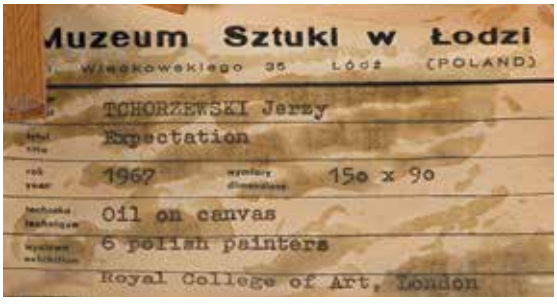
LITERATURA:
- Jerzy Tchórzewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980, oprac. Mariusz Hermansdorfer, s. 39, poz. kat. 48 (il.) jako ,,Ocalony''
- Jerzy Tchórzewski: malarstwo, katalog wystawy, ZPAP CBWA Zachęta, Warszawa 1969, poz. kat. 9 (il.) jako ,,Ocalony''
- Six Painters from Poland, katalog wystawy, Royal College of Art, Londyn 1968

,,Ta przestrzeń nawiedzona przez elektryczny przepływ wędrownej burzy, ta przestrzeń, która emanuje światło w obliczu niebezpieczeństwa, ta przestrzeń unosząca się i promieniująca swymi tajemniczymi odgromnikami, nic, żadne uporządkowane słowo, żaden rozkaz nie powstrzyma magii tkwiącej w każdym krzewie, każdym ptaku, każdym przedmiocie: ta przestrzeń jest wolnością''.

EDOUARD JAGUER, L'ESPACE SURVOLTÉ,
Z KATALOGU INDYWIDUALNEJ WYSTAWY ARTYSTY W GALERIE FURSTENBERG, PARYŻ 1959

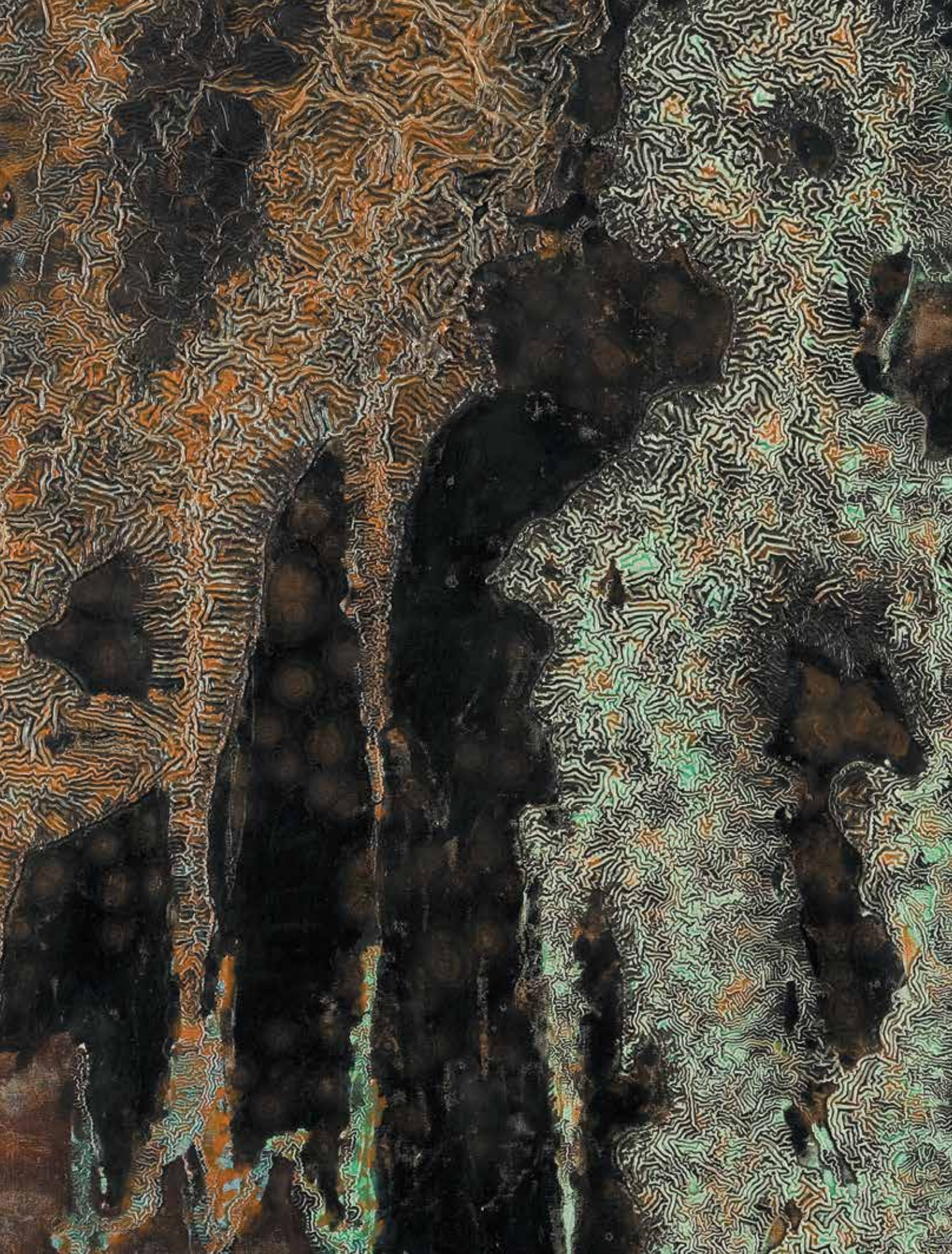


Jerzy Tchórzewski, „Późna godzina", 1970 r., Pawilon Czterech Kopuł, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



W drugiej połowie lat 60. szczególne miejsce w twórczości Jerzego Tchórzewskiego zajmuje człowiek. Dotychczasowe abstrakcyjne, rozżarzone tajemniczą aurą metafizyczne pejzaże zasiedlone zostają przez antropomorficzne sylwetki, których twarze zwracają się do gwiazd, kosmosu. Tchórzewski ewokuje światy, w których królują tajemniczy astronomowie („Astronom", 1967 r.) lub doznają cierpień mityczni bohaterowie („Tantal" 1969 r.). Niekiedy niemal całą kompozycję wypełnia sylwetka ludzka, którą artysta kształtuje z rozchodzących się promieniście elektrycznych wiązek światła („Postać II", 1966 r.). Cechą, która łączy wszystkie postaci, jest integralny związek z otaczającą je rzeczywistością, ta sama energia krążąca w wyimaginowanych gwiezdnych konstelacjach i ciałach ludzi przemierzających bezkresy kosmosu. Jakie jest ich miejsce w świecie? Są jego władcami czy poddanymi? Na co czeka samotny bohater „Oczekiwania"? Ożywieni przez artystę bohaterowie niczym mityczny golem zyskują wolność i podążają własnymi ścieżkami, pozostawiając odbiorcy obrazu pole do interpretacji.
O procesie kreacji sam Tchórzewski pisał: „Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywołania innej energii. Gdy ta wytrysła, stawał wobec czegoś, co odtąd żyło swoim własnym odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy, i zawsze jednakowo niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu. Zderzam ze sobą martwe tworzywo, naglę je swoją gorączką, aby zaczęło oddychać. Gdy rodzi się życie – moment zawsze jednakowo zdumiewający – zaczynam je ostrożnie rozniecać. Jeszcze jestem silniejszy, usiłuję je formować, chcę mu nadać rytm taki, który by odpowiadał rytmowi mojego życia, chcę mu nadać maksymalną siłę. Powoli tracę przewagę. Staję wobec czegoś, co ma swoje własne prawa. Dyskutujemy ze sobą. Gdy mnie przekona, przestaję malować. Często rozchodzimy się bez zgody i patrzymy na siebie niechętnie" (Jerzy Tchórzewski, tekst do katalogu wystawy „Alternative Attuali", L'Aquila 1962).

W przypadku omawiania twórczości Jerzego Tchórzewskiego tracą sens wszelkie próby przyporządkowania go do ówczesnych prądów artystycznych czy umieszczania go w chronologicznym ciągu rozwojowym powojennej sztuki polskiej. Niewielu było bowiem w naszej historii artystów o tak silnie zaznaczonej indywidualności. Tak charakteryzował jego sylwetkę malarz Jacek Sempoliński w katalogu pośmiertnej wystawy z 2003 roku: „Jerzy Tchórzewski to przykład artysty samorodnego i samoistnego. Zdumiewa, że na pytanie skąd się wziął, nie ma odpowiedzi. Na ogół możemy wytropić u malarzy ich proweniencję: o, to przychodzi od kubistów, to – od impresjonistów. To – od ekspresjonistów. Aura surrealna to nie 'styl', a w stylistyce Tchórzewskiego, w tej aurze nic od niczego nie pochodzi. I nie polega to na mozolnym wypracowywaniu odrębnego stylu właśnie – malarz tkwił w świecie swych form jakby od urodzenia. Ukazują to już prace studenckie, głównie rysunki – nie tknięte sztampą akademicką. Jakby artysta nie przyszedł do szkoły 'znikąd', lecz ze swego tajemniczego świata. Fragmenty wnętrza pracowni, postacie, elementy krajobrazu – to od początku utwory dojrzałego malarza. Na tyle dojrzałego, już jako młodzieńca, że do obecnej chwili nie straciły aktualności. Ostatnie cykle sprzed śmierci dodają tylko jedno: świadomość drogi utwierdzonej doświadczeniem (...)".
Mogłoby się wydawać, że taka bezkompromisowość czyniła z niego jednostkę odosobnioną, pozostającą na marginesie ówczesnego życia artystycznego i środowiska malarzy tak aktywnie zaangażowanego w kreowanie artystycznego języka odpowiadającego skomplikowanej, powojennej rzeczywistości. Tchórzewski jednak, mimo swojego izolacjonizmu na polu artystycznym, przez cały okres twórczej dojrzałości pozostawał czołowym przedstawicielem polskiej sztuki nowoczesnej. Jeszcze w czasie studiów na krakowskiej Akademii zaprzyjaźnił się z artystyczną śmietanką Krakowa – spędzał popołudnia w kawiarniach, dyskutując z Kantorem, Brzozowskim i Nowosielskim, Tarasinem, Jaremianką i Mikulskim. Wziął udział we wszystkich najbardziej znaczących wystawach sztuki powojennej – I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948, w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w Warszawskim Arsenale w 1955, znalazł się w gronie piętnastu polskich malarzy na legendarnej wystawie w MoMA w 1961, przez szereg lat z sukcesami reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo i Wenecji. W 1957 w salach Zachęty odbyła się wystawa jego obrazów i rzeźb przyjaciółki – Aliny Szapocznikow, sukces wystawy zapewnił mu należyte uznanie, którym cieszył się niezmiennie do końca twórczej drogi.



25

JAN TARASIN (1926 - 2009)

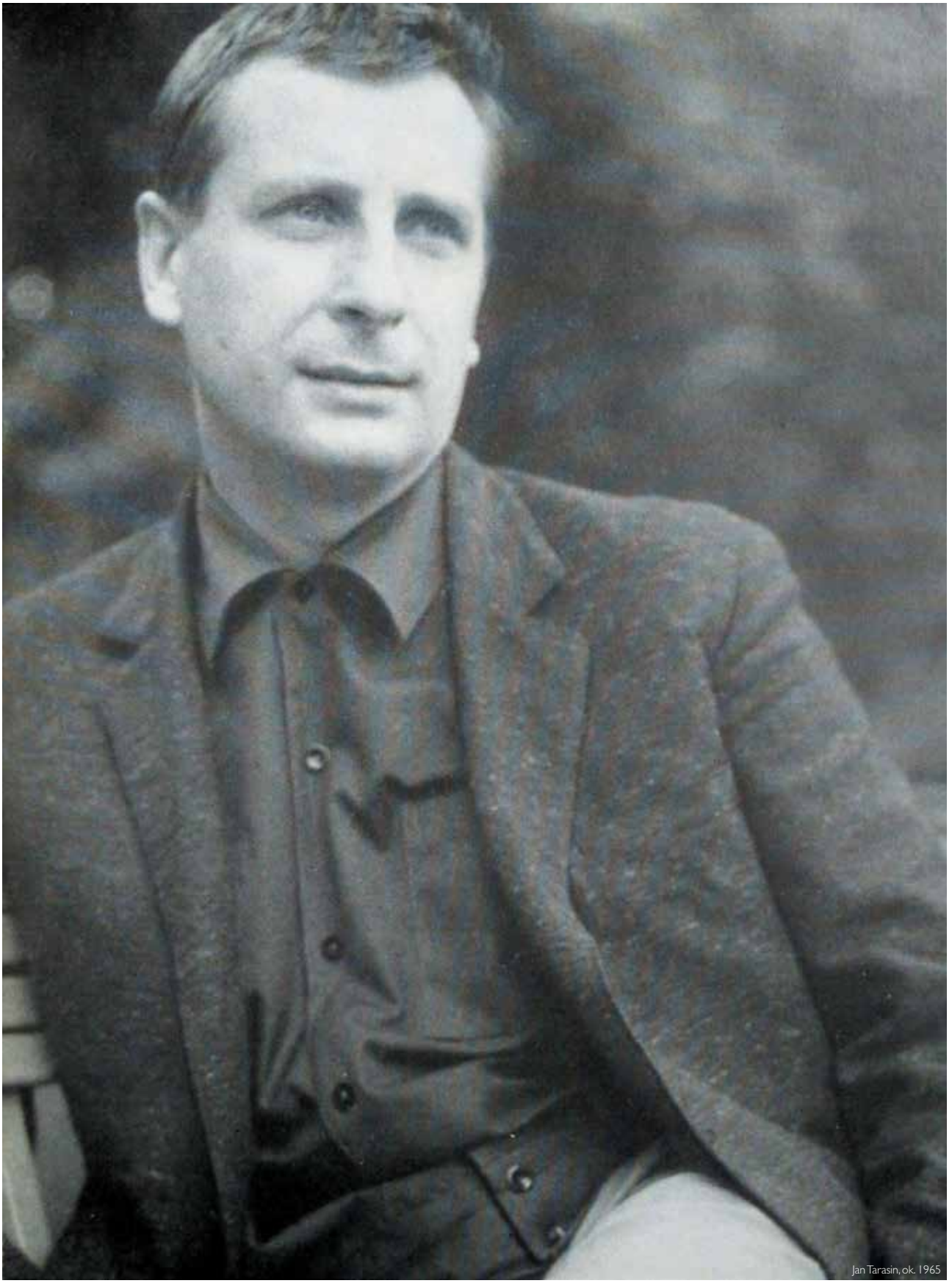
"*Narodziny Galatei*", *1965 r.*

olej/płótno, 100 x 74 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 65'
opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 65 | "NARODZINY GALATEI"',
na blejtramie nalepka adresowa artysty

cena wywoławcza: 90 000 zł †
estymacja: 150 000 - 200 000

„Uprawianie sztuki jest metodą poznawania świata, ale także sposobem fizycznego, niemal zmysłowego z nim kontaktu. Jest także źródłem ciągle nowych doświadczeń i zaskoczeń budujących naszą świadomość i osobowość. Jest nieustannym dialogiem z samym sobą i środkiem porozumiewania się z innymi. Jest bardziej drogą w nieznane niż docelową marszrutą".

JAN TARASIN



Jan Tarasin, ok. 1965

Jan Tarasin, ,,Danae'', 1965 r., kolekcja prywatna, Polska

Praca ,,Narodziny Galatei'' stanowi doskonały przykład obrazu z okresu, w którym zaczynała formować się artystyczna dojrzałość Jana Tarasina. Mimo, że sam artysta nigdy nie uznał się za twórcę skończonego, a malarstwo postrzegał w kategoriach niekończącej się wędrówki i poszukiwań, w jego sztuce wyodrębnić daje się wyraźnie okresy realistyczny i abstrakcyjny, które spinają jednak wspólne wątki, takie jak zainteresowanie przedmiotem i procesualnym charakterem rzeczywistości. Za tytuł obrazu przyjął Tarasin mitologiczny motyw narodzin Galatei ożywionej z posągu w skutek zabiegów zakochanego w niej do szaleństwa króla Cypru – Pigmaliona. Nie jest to bynajmniej jedyny obraz artysty zainspirowany podobną tematyką, w zbliżonej konwencji powstała w tym okresie między innymi kompozycja ,,Danae''. Podobnie jak w przypadku ,,Danae'' także w tej pracy artysta lawiruje na pograniczu abstrakcji i figuracji, nadając kształtom aluzyjny charakter. Tarasin przedstawia moment ,,narodzin'', a więc stworzenia rzeźby tak doskonałej, że sam jej twórca obdarzy ją uczuciem godnym jedynie istoty żyjącej. Kompozycja obrazu przywodzi na myśl wnętrze warsztatu rzeźbiarza, spod nawarstwionej faktury, niedookreślonych biologicznych, pierwotnych form wyłania się postać kobiety. Gładkość i świetlistość jej ciała kontrastuje ze zbrużdżoną fakturą i zgaszoną kolorystyką pozostałej części obrazu. Podobnie jak w przypadku ,,Danae'' artysta nie ucieka się do zagmatwanej narracji, a jedynie skupia na kluczowym dla siebie momencie historii i poddaje szczegółowej analizie proces przeobrażenia.

Wybór mitologicznego wątku jest symptomatyczny dla sztuki Jana Tarasina, który akcentował w przedstawianej rzeczywistości przede wszystkim wartości dynamiczne, odrzucając scjentystyczny model świata pozbawionego przypadku i zdarzeń wykraczających poza możliwości racjonalnego pojmowania. W jednym ze swoich niezwykle erudycyjnych esejów pisał: ,,Pierwszą troską każdego nowo powstałego organizmu jest wytworzenie wokół siebie ochronnej bariery, która chroniłaby go przed rozproszeniem się w otoczeniu i przed dopuszczeniem do siebie wszystkich szkodliwych i zbędnych dla własnej egzystencji i rozwoju elementów. Przed jaką ilością bodźców, informacji, oddziaływań docierających ze świata, odgrodził się człowiek w trakcie długiego okresu swojego rozwoju? Jak znikoma ilość tych impulsów dociera do naszej świadomości? Jak wąski jest margines tych, które możemy sobie jeszcze wydedukować, uruchamiając całą pomysłowość naszej wyobraźni?

W jakim stopniu możliwe jest poszerzenie zakresu odbieranych przez nas sygnałów dobiegających ze świata? Czy jest to w ogóle potrzebne nam – ludziom? Czy poszerzenie śluz, przez które łączymy się z otaczającym nas oceanem świata, nie stanowi dla nas jawnego zagrożenia? Czy biologiczny system, w jakim żyjemy, w ogóle pozwala na radykalne zwielokrotnienie naszego kontaktu ze światem? Jak dokonać tego sprzecznego z instynktem samozachowawczym zwrotu, nie narażając naszej egzystencji i naszej świadomości na niebezpieczeństwo całkowitej dezintegracji?

Ta największa obawa, hamująca nasz każdy radykalniejszy zwrot ku światu, jest spowodowana nawykiem naszej wyobraźni i całego systemu naszych wartości i odniesień, określających świat w 'bezpiecznych' kategoriach statyczno-mechanistycznych. Nawyk ten powoduje, że czujemy lęk przed wprowadzeniem naszej wyobraźni w świat otwartego i ruchomego systemu dynamicznych, niekończących się przemian. Jest to atawistyczny lęk, większy od tego, jaki odczuwa nieumiejący pływać przed skokiem w głęboką wodę lub ktoś stojący na wysokiej wieży wobec otaczającej go przepaści.

Od lat pojawiają się malarze, którzy co jakiś czas ponawiają próby uwolnienia naszej wyobraźni od tego lęku. Usiłują zrelatywizować nasze wyobrażenia, próbują wymienić język umownych symboli na sugestywną wymowę autonomicznych form i znaków, przełożyć bierną relację statycznego opisu na doświadczenie aktywnej analizy i dynamicznego spektaklu. Usiłują oswoić naszą wyobraźnię ze zmiennym rytmem dramatycznych konfliktów i monotonnych powtórzeń, z otwartością i relatywnością przestrzeni. Usiłują wyposażyć naszą świadomość w te wszystkie doświadczenia, by mogła bez obawy zagłady, coraz śmielej zwracać się ku niezrozumiałemu, pulsującemu wokół nas i w nas samych światu. Granica określająca w potocznym odczuciu zakres zainteresowań humanisty, zakres spraw dotyczących człowieka i służących człowiekowi, okazała się tak ciasna i tak ograniczająca naszą świadomość, ze w efekcie zamiast chronić człowieka przed światem, zaczęła zagrażać naszemu normalnemu rozwojowi. Dzisiejszy humanista, nie chcąc zamknąć się w ograniczonym kręgu 'ludzkiego wymiaru', musi wyruszyć na tę niebezpieczną wyprawę wyobraźni. Musi odnaleźć się w tym niewymiernym, niestabilnym i aktywnym systemie, gdyż sam do niego należy'' (Jan Tarasin, Powrót do świata, [w:] Jan Tarasin, Rzeczy, sytuacje i…, Płock 2002, s. 22).

26

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Schody Jakuba", 1992 r.

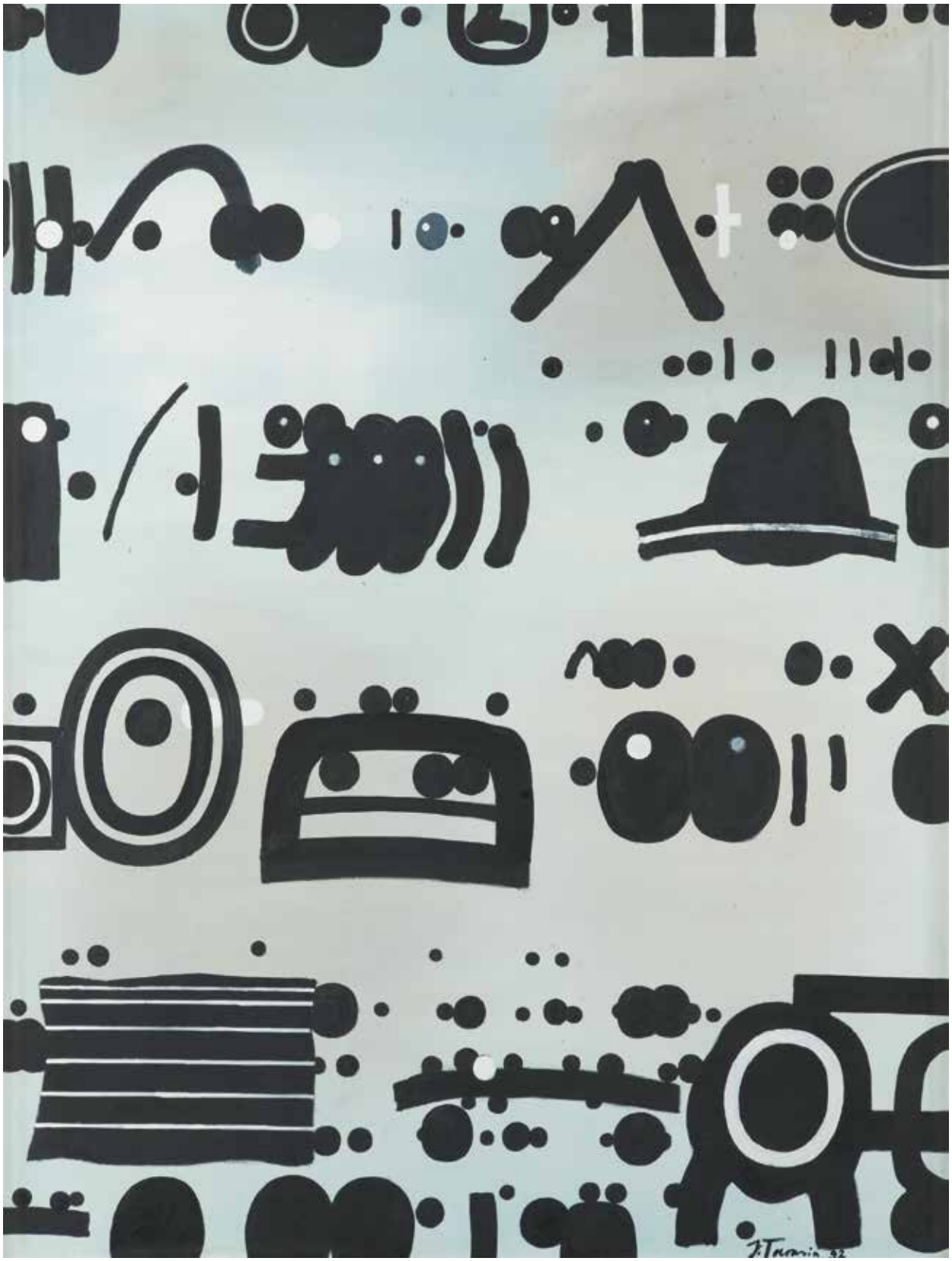
olej/płótno, 140 x 105 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J.Tarasin 92'
opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 92 | SCHODY JAKUBA'

cena wywoławcza: 90 000 zł †
estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Polswiss Art, 15.12.2012
- kolekcja prywatna, Polska

Patrząc na niezwykle aktualnie i formalnie nowoczesne obrazy Tarasina, trudno wyobrazić sobie, że artysta pojawił się na arenie polskiej sztuki już w 1948 roku, kiedy jeszcze jako student został zaproszony przez kolegów z krakowskiej akademii do wzięcia udziału w Pierwszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Od samego początku widać w jego malarstwie zainteresowanie światem przedmiotów. Początkowo zgłębiał go, posługując się konwencją realistyczną, z czasem realizm ten ulegał uproszczeniu, syntetyzacji, by w końcu przerodzić się w systemy znaków zbliżone do abstrakcji. Poniższy cytat, zaczerpnięty z rozmowy artysty ze Zbigniewem Taranienko, doskonale cechuje zmiany, jakie zaszły w malarstwie Tarasina od początku jego drogi twórczej. „Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się dawniej w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej 'osobowych' cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi. W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizykalne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy. Zacząłem więc różne rzeczy odrzucać na korzyść kinetyki, ale nie mechanicznej, właściwej jakiemuś aparatowi zrobionemu przez człowieka, ale kinetyki organizmów żywych, wytwarzającej rytm nieregularny, zmienny".

Cezurę w twórczości Jana Tarasina wyznacza rok 1966 kiedy, porzuca efektowne, fakturalne i światłocieniowe zabiegi na rzecz zagadnień kompozycyjnych i analitycznych. Jego dojrzały styl cechuje w dużej mierze wpływ sztuki i filozofii wschodu. Nawarstwione, dynamiczne, nieokreślone formy z lat 60. zastąpione zostają przez kaligraficzne znaki uszeregowane według mniej lub bardziej dynamicznych porządków lub celowo wchodzące we wzajemne komplikacje, które uważał Tarasin za jeden z podstawowych czynników konstruujących świat. Jego kompozycje stanowić mogą apoteozę harmonii, nie wspierają się jednak na logice czy wrażeniu ładu a paradoksalnie na chaosie, uwikłaniu, na rządzących się własnymi, niezgłębionymi prawami konstrukcjach. W warstwie filozoficznej tym, co narzuca się w interpretacji dojrzałych prac, jest odrzucenie antropocentryzmu i hierarchizacji świata przedstawionego. Artysta wnika w świat przedmiotowy, nie stawiając się w pozycji nadrzędnej, jego obrazy lawirują na pograniczu sztuki głęboko intelektualnej poprzedzonej filozoficzną refleksją i sensualnej – ukazującej niezwykłą zmysłową wrażliwość na biologiczne i fizyczne procesy zachodzące w otaczającej rzeczywistości.



27

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"*Nu à la Meridienne*", *(Naga na szezlongu), 1970 r.*

olej/płótno, 146 x 89 cm
sygnowany na odwrociu: 'Lebenstein 1970'

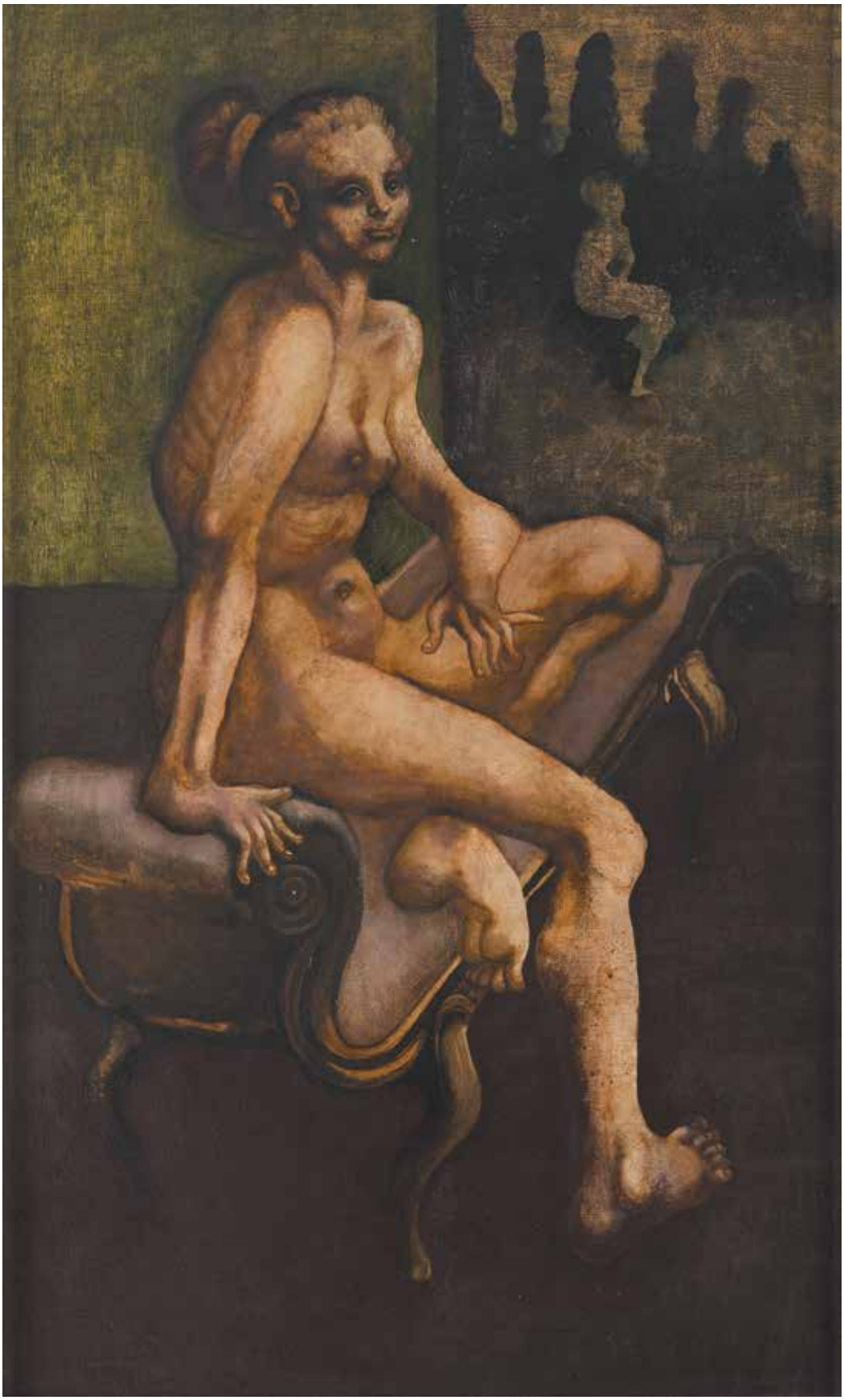
cena wywoławcza: 160 000 zł †
estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Paryż (nabyty w powyżej transakcji)
- Dom Aukcyjny Artcurial (S.V.V.), Paryż, 2007
- kolekcja prywatna, Polska (nabyty w powyższej transakcji)

„Nu à la méridienne" – „Naga na szezlongu" – to obraz, który powstał w 1970 roku. W dekadzie lat 70., w miejsce totemicznych figur osiowych i ekspresyjnych postaci niepozbawionych pewnego bestialskiego erotyzmu, pojawiają się kobiety, które stanowią personifikację płodności, prostytucji, biologicznej siły lub występku, będące matkami i kochankami zarazem. Dzieła Lebensteina z tego okresu to pewnego rodzaju sceny metamorficzne, stanowiące świadome nawiązanie do mitologii i ikonografii klasycznej i współczesnej kultury. Artysta dociera do granicy wnętrza i zewnętrza obrazu, kreując teatr, którego bohaterami są ludzie i bestie, przede wszystkim kobiety. W latach 70. są to kurtyzany – przyczyny występku i zła, symbol schyłku epoki.

W początku lat 70. Lebenstein zmienił stosowaną technikę malarską i – jak pisał Krzysztof Pomian – „Stąd zmiana faktury: rezygnacja z rzeźbiarskiego niemal traktowania powierzchni obrazu i pewne zmniejszenie formatów. Równocześnie rozjaśnił się koloryt: miast przebiegać, jak dotąd, gamę brązów, bordo, butelkowej zieleni, czerni nawet – Lebenstein sięga teraz przeważnie po ugry i sepie w różnych stężeniach. (…) Wraz z tym wszystkim uległ przeistoczeniu sam zasób przedmiotów przedstawionych. Czyżby Lebenstein zaczął malować rzeczywistość widzialną?".

Tytułowa naga na szezlongu pozostaje nonszalancka wobec swojej nagości. Jak kontynuuje Pomian, komentując taką twórczość Lebensteina: „Dziewczyny obnoszą swą nagość po nieco przetworzonym, ale łatwo rozpoznawalnym Paryżu: po nadbrzeżach Sekwany, ulicach, mostach. Wystawiają się w bramach domów, obsiadają wysokie stołki barowe, siedzą za stołami, rozkładają na kanapach i szezlongach. Ich zawód nie budzi wątpliwości: w dystyngowanym języku ubiegłego stulecia powiedziałoby się, że uprawiają miłość za pieniądze. Nie ma w nich jednak nic wulgarnego".



28

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"*Transsiberien*", *1964 r.*

olej/płótno, 100 x 230 cm
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'Lebenstein | 1964 | "transsiberién"' oraz
uszkodzona nalepka z galerii Lacloche z opisem pracy, napis coll particuliere oraz nalepka International Art
Transport Paris

cena wywoławcza: 170 000 zł †
estymacja: 260 000 - 350 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra-Art, 2007
- kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
- Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1964
- Musee Grimaldi, Antibes, 1964
- Galerie Lacloche, Paryz 5.09-5.12.1964
- „Jan Lebenstein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż, lata 60.", Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 25.06-28.08.2010

LITERATURA:
- Jan Lebenstein, Warszawa – Paryz, Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy Jan Lebenstein. Pieczec Erosa i Thanatosa. Paryz, lata 60., Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 130 (il.)
- Wieslawa Wierzchowska, Autoportrety, Warszawa, 1991 (il.)
- Creatures abominables de Jan Lebenstein et „Carnet intime", katalog wystawy, Galerie Lacloche, Paris 1964, kat. poz. 1, il. nlb (il.)
- Jan Lebenstein, katalog wystawy, Palais des Beaux Arts, Bruxelles 1964, s. nlb

List Czesława Miłosza do Jana Lebensteina

„Kochany Jasiu, malując swoje potwory towarzyszyłeś nam, naszej małej konfraterni, tak samo jak Ty potworami naszego stulecia przejętej. Twoje dzieło nieraz przypomina mi o opiniach Aleksandra Wata, który w sztuce i literaturze nam współczesnej widział odrodzenie się makabrycznej wizji baroku z jego stałym memento mori. Tragiczna religijność naszego przyjaciela Józka Sadzika znalazła wyraz w Twojej Księdze Hioba i Apokalipsie. Moja własna poezja również tutaj należy, bo u jej sedna znajdzie się ciemny obraz ludzkiej egzystencji.

Słusznie tedy byłeś ilustratorem ksiąg mało radosnych, choć może pobożnych, czy były to księgi Biblii, czy Twoich przyjaciół poetów.

To prawda, przez kilka dziesiątków lat próbowałem Ciebie namówić do malowania spokojnych, tłustych krów na łące, jak żywych. Siebie też próbowałem namówić, ale niezbyt udawało mi się naśladowanie mego idealnego bohatera, byka Fernando, wąchającego kwiaty.

Toteż przyjmowałem z pokorą Twoje upotwornienia, nawet Twój wybór krajobrazów, wśród których ostatnio coraz częściej pojawia się posępny, nagi, sprażony słońcem Grand Canyon.
Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowatością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest. Może dobrze czułbyś się w skórze jezuity księdza Baki, czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich piersiami i biodrami śmierć będzie wyprawiać.

Zdaje się, że pisząc niedawno wiersz o baroku, myślałem o Wilnie, o niektórych miastach włoskich i o Tobie. Pozwolisz więc, że tutaj ten krótki wierszyk przeczytam:

Na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego
My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach baroku Nie
pytając, jaki król ufundował kościół
Mijany co dzień, jakie księżne mieszkały w pałacu, Ani
jak nazywali się architekci, rzeźbiarze,
Skąd przybyli i kiedy, czym stali się sławni.
Woleliśmy grać w piłkę pod rzędem strojnych portyków, Biegać
obok wykuszów i schodów z marmuru.
Potem nam były milsze ławki w cienistych parkach
Niż nad głowami gęstwa gipsowych aniołów,
A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej, Wysokie
spirale przeciwieństw, płomieniopodobne, Strojenie kobiet w
suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów.

CZESŁAW MIŁOSZ
BERKELEY 1985 KULTURA, (PARYŻ) , NR 7-8, 1985

Jan Lebenstein, „Carapace", 1964 r., Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

28 Jan Lebenstein, „Jardiner", 1965 r., kolekcja prywatna, Paryż

29

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"*Dialogue vertebral*"

olej/płótno, 190 x 130 cm
sygnowany l.d.: 'Lebenstein'
opisany na odwrociu: 'Lebenstein | "Dialogue vertebral" | 1967 | 120 F'

cena wywoławcza: 210 000 zł †
estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:
- kolekcja M.A. Lipschultz, Chicago
- Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa, 2005
- kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Monako
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- Lebenstein. Oeuvres 1966-1968 – Galerie Desbrière, Paryż, 15.05-8.06.1968
- Jewish Artists of the XXth century – Spertus Museum of Judaica. Chicago, Illinois. 5.10.1975-30.01.1976

LITERATURA:
- Lebenstein. Oeuvres 1966-1968, katalog wystawy, Galerie Desbrière, Paris, 15V - 8VI 1968, s. 5 (il.)
- Jan K. Kapera, Od Guggenheim Museum do Currier Gallery: Jan Lebenstein – kronika amerykańska: (1958-1998), Archiwum Emigracji: Studia - Szkice - Dokumenty. Toruń, Rok 1999, Zeszyt 2, s. 59
- Jan Lebenstein, Warszawa – Paryż, Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy Jan Lebenstein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż, lata 60., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 152 (il.), 194
- Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa, V 2007, s. 110 (il.)
- Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 135 (il.)

„Ja wcale nie uważam, że sztuka jest jakąś świątynią ponad, wznoszącą się w obłokach ponad masami. Sztuka jest śladem człowieka, przynamniej w tej naszej aktualnej cywilizacji, to jest tylko ślad człowieka. Człowieka, który nie jest anonimem, który chce być sobą. Być sobą – to wymaga dużego wysiłku".

JAN LEBENSTEIN, 1998

Malarstwo Lebensteina rozwijało się na przestrzeni przeszło czterdziestu lat. „Dialogue vertèbral" to kompozycja, która powstała w drugiej połowie lat 60., kiedy artysta mieszkał już od prawie 10 lat we Francji. Jak pisał Mariusz Hermansdorfer: „Po roku 1960 zaczyna się początek procesu, którego konsekwencje są szerokie. Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zawarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei a nie konkretu. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach. Powstaje tak, jak powstawały inne, wykorzystujące dla własnych celów przyjęte przed wiekami symbole, adaptujące fantastyczne opowieści i zdarzenia historyczne. Stąd w realizowanych wówczas cyklach 'Potworne zwierzęta' i 'Karnet intymny' zjawiają się bohaterowie antycznych legend, szaleje w nich Minotaur – wyobrażenie prymitywnej siły biologicznej i krwiożerczości. W pracach trwa walka żywiołów, ściera się pierwiastek męski i żeński. Duch ustępuje przed biologią, asceza zmienia się w cielesność" (Mariusz Hermansdorfer, Kanon i wyraz, Wrocław 1981).

Prezentowana praca należała do kolekcji państwa Lipschultz, którzy w latach 60. i 70. rozpoczęli tworzenie kolekcji, która stała się jedną z najważniejszych w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie byli to jedni z nielicznych znaczących propagatorów polskiej sztuki w USA. W listopadzie 1966 roku zorganizowali wystawę „Polish Art From the Collection of M.A. Lipschultz" w Rosary College (obecnie Dominican University) w River Forest, Illinois. Obok prac Henryka Stażewskiego i Zbigniewa Makowskiego zaprezentowano szesnaście obrazów Jana Lebensteina, takich jak „La Bete Verte", figury osiowe numer 12, 60, 61, 69, 70, 96 oraz rysunki i gwasze artysty.

Na przełomie 1975 i 1976 roku, państwo Lipschultz byli jednymi z organizatorów wystawy zatytułowanej „Jewish Artists of the XXth century – Spertus Museum of Judaica", która odbyła się w Chicago. Na wystawie zaprezentowano m.in. pracę „Dialogue vertèbral" z 1967. Ekspozycja w Spertus Muzeum zyskała bardzo pochlebne oceny krytyki i spotkała się z dobrym przyjęciem. Do obydwu wystaw zostały wydane katalogi.

Pozytywna recepcja wystawy niewątpliwie przyczyniła się do otrzymania przez Jana Lebensteina prestiżowej nagrody Fundacji Alfreda Jurzykowskiego w dziedzinie sztuk plastycznych za rok 1975.

Obrazy Lebensteina z kolekcji państwa Lipschultz pojawiły się również na wystawie w Zachęcie w 1992 roku – jednej z największych dotychczasowych wystaw indywidualnych tego artysty, na której zaprezentowano 144 obrazy, 145 gwaszy, pasteli i rysunków i 31 grafik pochodzących z kolekcji 5 muzeów w tym m.in. z Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou w Paryżu i z Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris w Paryżu oraz z prywatnych kolekcji. Wystawa pokazana została też we Wrocławiu, Poznaniu i Krakowie.

Mr. and Mrs. M.A. Lipschultz działali intensywnie na amerykańskim rynku sztuki do końca XX wieku, organizując w tym czasie wiele wystaw. Część swoich zbiorów przekazali do Museum Of Modern Art w Nowym Yorku.

30

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"*Tu i tu*", *1956 r.*

olej/płótno, 171,5 x 131,5 cm
opisany na odwrociu: 'TERESA RUDOWICZ | "tu i tu " 1956 r.'

cena wywoławcza: 60 000 zł †
estymacja: 90 000 - 120 000

„Oto krótkie dzieje dojrzewania malarskiej wyobraźni. Na początku są formy prawie geometryczne, pęki i układy form w jasnej przestrzeni, smukłe jak skrzydła, cieszące oko chłodną i czystą barwnością. Ich niepokój bardzo jeszcze wstrzemięźliwie zapowiada to, co wkrótce nastąpi: gładka materia obrazów wzburzy się i zgęstnieje, rozerwie kształty zamknięte prostym konturem rozciągliwości, a jej gwałtowna, wielokierunkowa energia otworzy obszar ruchomy (…). Tak zapewne powstał 'Krajobraz organiczny' i kilka pokrewnych mu płócien. Jest też późniejszy nieco zespół prac, gdzie ów ruchomy żywioł malarski, wprzódy wypełniający sobą każdy zakątek obrazu – oddziela się od przestrzeni i na jej mrocznym tle wyrasta wielką niespokojną bryłą o formach powikłanych i barwach płonących na kształt postaci El Greca. Są i poszukiwania środków ekspresji właściwych taszyzmowi, podporządkowane wszakże dość jasno już formującej się własnej plastycznej wizji. Łączy ona w sobie porywcze zmysłowe odczucie bogactwa materii malarskiej z emocjonalną pobudliwością wyobraźni, w której prócz tego, co jest niepowtarzalne i własne, dostrzec można i wyraz pewnych tradycji środowiska. Myślę tu o romantyczno-ekspresyjnym nurcie sztuki krakowskiej, odradzającym się dziś raz jeszcze w twórczości młodego pokolenia. Tak można by rzecz opisać, pięknie ją umieszczając w kategoriach miejsca i czasu. Ale w opisie nie mieści się sprawa najważniejsza, a jest nią chyba ten okruch świadomości własnej, który artysta wynieść zdoła ponad nurt epoki, egzystencję środowiska. Malarstwo Teresy Rudowicz cenię dlatego, że będąc nowoczesne, nie powstaje z łatwych oczarowań nowoczesnością, a wyrastając z konkretnych wątków tradycji, umie być wobec nich przekorne. Można w nim znaleźć wrażliwość, biegłość i kulturę dające poczucie miary. Ale ważniejszy od nich wydaje mi się niecierpliwy upór, z jakim artystka porzuca we własnej pracy wszystko to, co staje się już łatwe, skończone, osiągnięte – aby przenikać wciąż głębiej, wciąż na nowo w wewnętrzny kształt swojej sztuki".

JANUSZ BOGUCKI, KATALOG WYSTAWY
OBRAZÓW TERESY RUDOWICZ, MARZEC 1958, CBWA KRAKÓW

31

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"*Kompozycja 1960/60*", *1960 r.*

technika mieszana , kolaż/płótno, 35 x 61,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 1960/60'

cena wywoławcza: 15 000 zł ♣
estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Kraków

„Te obrazy mają jedną, zaskakującą cechę: przy całej rozmaitości użytych materiałów, struktur, ruchliwości powierzchni – są w jakiś sposób jednolite, zamknięte jako estetyczna całość. Na dobrą sprawę, to co na nich widzimy, to klasyczny śmietnik – ale śmietnik archeologiczny, gdzie każdy odnaleziony okruch jest bezcenny, każdy strzęp materii wyrwany nicości, pieczołowicie wydobyty, wyeksponowany. Dzięki malarskiej 'obróbce', następuje znacząca unifikacja, równoważność wszystkich elementów, pokrytych szlachetną patyną werniksu. (…) Wszyscy archeolodzy wiedzą, że najcenniejszym wykopaliskiem jest właśnie wysypisko śmieci – bo pozostaje świadectwem przeszłości, kultury, śladem czyjegoś życia, obyczajów, kopalnią informacji. W tych obrazach informacja jest sentymentalna – każdy z tych strzępów ma swoją przeszłość, jakąś tajemniczą biografię, dotykały go czyjeś ręce, czemuś służył – możemy się tego tylko domyślać. (…) Każdy, kto zajrzał kiedyś do zapomnianej szuflady, pełnej szpargałów i rupieci, lub sprzątał mieszkanie po kimś, kto już odszedł, zna to uczucie – lawiny wspomnień, obrazów, zapachów. Może właśnie sentymentalny ładunek tej sztuki powodował, że Teresa nie lubiła tytułować obrazów, jakby nie chcąc dopowiadać, zagadywać wszystkiego. Warsztat Teresy – to były stosy papierzysk, szmat i złomu, znajdowane w dziwnych miejscach, na wysypiskach, targach staroci, znoszone przez przyjaciół, czasem przez nieznajomych wprost do galerii. Wizyty w słynnej pracowni na Widoku oznaczały przedzieranie się przez te stosy, były jakby 'wchodzeniem w obraz', do wnętrza sztuki".

KRYSTYNA CZERNI, ŚMIETNIK METAFIZYCZNY,
„TYGODNIK POWSZECHNY", NR 35, 1998

32

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"Kolaż 67/1", 1967 r.

kolaż, technika mieszana/płótno, 89 x 120 cm
na odwrociu naklejka z opisem: 'Teresa Rudowicz | 67/1' oraz wragment naklejki wystawowej: 'TERESA RUDOWICZ | COLLAGE 67/1'

cena wywoławcza: 30 000 zł †
estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Teresa Rudowicz na przełomie lat 50. i 60. zaczęła eksperymentować z techniką kolażu. Prezentowana ,,Kolaż 67/1'' jest interesującym przykładem poszukiwań artystki zrealizowanych w tej formule malarskiej. Na płótnie artystka zgromadziła zespół na pozór niezwiązanych ze sobą, pół-przypadkowych przedmiotów: guzik, drzeworyt wycięty ze starodruku, kameę przypominającą cmentarny medalion. Wszystkie zatopione są w biało-beżowej, ukształtowanej w miękki, opływowy sposób masie farby. W "Kompozycji 68/36" artystka ujawnia szczególną wrażliwość na specyfikę materiału. Znaleźć ją można również na kilku innych pracach powstałych w latach 60. Rudowicz wykorzystuje w nich papier, druki, rękopisy, dzianiny, fotografie, znaczki, kartki pocztowe i koronki. Bogactwo wplecionych w obraz nieartystycznych przedmiotów zwracało uwagę krytyki. Krystyna Czerni z zachwytem wymieniała obiekty znajdujące się na pracach artystki: ,,[Materiałami] były głównie papiery: szczątki zetlałych mszałów pokryte drobnym szlaczkiem cyrylicy, zbierane jeszcze w latach czterdziestych w zrujnowanych cerkwiach Łemkowszczyzny; łacińskie rękopisy skupowane za grosze u włoskich antykwariuszy na Piazza [Fontanella] Borghese, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania. A także ścinki materii: adamaszki, pasmanterie, tiule, fragmenty staromodnej garderoby, skrawki żakardowych tkanin z motywem włoskiej architektury - Colosseum, Łuk Hadriana...''. Inni komentatorzy próbujący zmierzyć się z kolażami Rudowicz porównywali je do archiwum prywatnej mitologii, intymnego dziennika czy pokłosia archeologicznej pasji artystki, wykształconej niewątpliwie jeszcze podczas jej pobytu we Włoszech. Przywołana już Krystyna Czerni zwracała uwagę, że kolaże Rudowicz nie epatują przepychem i nie ograniczają się do ekspozycji unikatowych, atrakcyjnych precjozów. ,,Te obrazy (...) - pisze krytyczka - są (...) zamknięte jako estetyczna całość. (...) Dzięki malarskiej 'obróbce' następuje znacząca unifikacja, równoważność wszystkich elementów pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety (...)''.

Lata 50. Były dla Teresy Rudowicz okresem artystycznych eksperymentów, poszukiwaniem własnej tożsamości. Prezentowane prace, tak odmienne pod względem techniki, nastroju, artystycznej formuły dobrze ilustrują przemiany, jakie zaszły w jej twórczości na przestrzeni raptem kilku lat. Wpływ na kształtowanie artystycznej indywidualności miało niewątpliwie niezwykle płodne krakowskie środowisko, z którym Rudowicz związana była od roku 1950 – momentu rozpoczęcia edukacji na krakowskiej Akademii. Początkowy okres to eksperymenty z techniką fotomontażu i fotokolażu. Pozostające w orbicie fascynacji surrealizmem, wzbogacone o abstrakcyjne wątki wczesne prace zwróciły uwagę krytyki i zyskały uznanie spiritus movens krakowskiego środowiska – Tadeusza Kantora. Echa dynamicznych form, przypominających według Piotra Krakowskiego ,,nadwieszone, kryształowe sklepienia czy skrzydła lotni'' powracają w jej późniejszych pracach malarskich, w których ujawnia się już zdecydowane dążenie artystki ku abstrakcji. W drugiej połowie dekady zaczęła bowiem tworzyć ,,obrazy abstrakcyjne, w zdecydowanych kolorach, na których pojawiły się wydłużone formy – czasami smukłe i lekkie ('Ogień lodowy', ok. 1956) czasami ciężkie i kanciaste ('Powalony oligarcha', 1957). Przestrzeń malarską artystka widziała przez pryzmat modnego wówczas taszyzmu. Komponowała dziwne, artystyczne byty, dynamiczne, pełne energii, zbudowane na bazie barwnych kontrastów. (…) W tym czasie podobnie eksperymentowała z kolorowymi monotypiami, w których, tak jak na płótnie, tworzyła pełne ekspresji i dynamizmu, kipiące energią 'tańczące' znaki'' (Anna Budzałek, Teresa Rudowicz, katalog wystawy w Galerii Żywa, Muzeum Narodowe w Krakowie 2013, s. 6-7). Prezentowana kompozycja ,,tu i tu'' stanowi doskonałą reprezentację ówczesnych formalnych eksperymentów. Wyłaniająca się z jednolitego, ciemnego tła dynamiczna forma w zdecydowanej, ognistej kolorystyce niemal rozsadza powierzchnię płótna. Widać w niej odwagę malarskiego gestu i zarazem subtelność w kształtowaniu formy oraz wrażliwość na barwne niuanse decydujące o charakterze kompozycji z jednej strony niezwykle dynamicznej z drugiej noszącej echa romantycznych odniesień do tradycji kolorystycznej. To połączenie szczególnego rodzaju sentymentalizmu i poetyki przeszłości z nowoczesnymi środkami stanie się na zawsze znakiem rozpoznawczym twórczości Rudowicz.

Na ukształtowanie dojrzałej twórczości artystki istotny wpływ miały dwa biograficzne epizody. Pierwszy z nich to trzyletni pobyt artystki w Sanoku, gdzie podjęła pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. Zetknęła się wówczas z ginącą kulturą Łemków, zaczęła kolekcjonować cerkiewne starodruki i ruskie grafiki, które później wykorzystała w swoich kompozycjach. Okres ten zbiegł się z zainteresowaniem Rudowicz malarstwem materii. Epizod drugi to przypadkowy zakup W 1960 roku na jednym z rzymskich pchlich targów opasłego, oprawionego w pergamin tomu. Była to zapisana sepiowym atramentem księga z notatkami genealogicznymi, która przez kilka następnych miesięcy służyła artystce jako materiał do pracy i przyczyniła się do wypracowania oryginalnej formuły łączącej malarstwo z kolażem, której Rudowicz pozostała wierna przez wiele kolejnych lat. W ,,Kompozycji 1960/60'' mamy zatem również do czynienia ze szczególnym mariażem sentymentalnych wątków historycznych z nowoczesną techniką kolażu wzbogaconego emocjonalnym oddziaływaniem subtelnej malarskiej materii. Prace z wykonanej w Rzymie serii zyskały uznanie krytyki artystycznej i marszandów. Rudowicz i jej mąż Marian Warzecha odnieśli we Włoszech finansowy i artystyczny sukces – obrazy kupili do swoich kolekcji nie tylko prywatni kolekcjonerzy, ale również muzea. Nawiązali kontakty z włoskimi galeriami: La Tartagua, w której wystawiali między innymi Rauschenberg i Cy Twombly, oraz z odpowiedzialną za sukces Burriego L'Obelisco. Dzięki udziałowi w wystawie ,,15 Polish Painters'' w nowojorskim MoMA dostrzeżeni zostali przez amerykański rynek sztuki. Tamtejsza krytyka artystyczna doceniła niezwykłą siłę przekazu i zarazem subtelność środków artystycznych, Peter Selz pisał o kolażach artystki: ,,Łączące fragmenty rękopisów ze starym, przemokniętym papierem i klejami kolaże Rudowicz nasuwają na myśl łuszczące się i kruszące ściany średniowiecznych gmachów Krakowa. Podobnie jak bardzo wielu współczesnych kolażystów i asamblażystów Rudowicz tworzy kompozycje pokrewne malarskiej wnikliwości fotografa (…). Technika kolażu jest tutaj użyta nie tylko ze względu na formalne aspekty, tak jak miało to miejsce u Braque'a i Picassa, kiedy ją wynaleźli; nie ma też wartości dynamicznego wstrząsu kolażu futurystycznego czy dadaistycznego. W pracach Rudowicz kolaż został zmiękczony i złagodzony przede wszystkim dlatego, że intencją artystki nie jest ani fabrykować i zadziwiać, ani zaskakiwać, ale zachęcić widza do rozważenia dwuznaczności i wielowarstwowości kolażu, tak jakby miał on odkrywać różne warstwy pamięci'' (Peter Selz, z katalogu wystawy ,,15 Polish Painters'', Nowy Jork 1961). W USA małżeństwo nawiązało współpracę z galerią Felix Landau, za pośrednictwem której mieli okazję zaprezentować swoje kolaże na dwóch indywidualnych wystawach – w siedzibie Felixa Landau w Los Angeles oraz Zabriskie Gallery w Nowym Jorku. W późniejszym okresie rozszerzyła Rudowicz wachlarz środków artystycznych o obiekty ready made – gipsowe plakiety, figurki, oprawione w zdobne ramki fotografie. Jej kompozycje zyskały walor trójwymiarowości, zagęściły się, Piotr Majewski pisze o ,,barokizacji'' formy. Główny motyw jej twórczości pozostał jednak niezmiennie ten sam – utrwalenie świata odchodzącego w zapomnienie, wytworzenie poetyckiej gry teraźniejszości z przeszłością, która mimo że stanowiła niezwykle osobistą refleksję artystki, otwiera przed współczesnym widzem mnogość interpretacji i pozostawia pole do indywidualnej refleksji.

33

TERESA TYSZKIEWICZ (TYSZKIEWICZOWA) (1906 - 1992)

"Godło", 1962 r.

olej/płótno, 81 x 101 cm
opisany na odwrociu: 'GODŁO | OBRAZ'

cena wywoławcza: 35 000 zł ♣
estymacja: 60 000 - 90 000

WYSTAWIANY:
-Teresa Tyszkiewicz (1906 – 1992). Trud myślanego ruchu. Prace z lat 1945 – 1992, Galeria Piekary, Poznań, styczeń 1992

LITERATURA:
-Teresa Tyszkiewicz (1906 – 1992). Trud myślanego ruchu. Prace z lat 1945 – 1992, katalog wystawy w Galerii Piekary, Poznań, styczeń 1992, kat. 10, s. 11 (il.), jako "Kompozycja"

W interpretacjach krytyków, lecz także w erudycyjnych esejach i wypowiedziach samej Tyszkiewicz powraca często wątek inspiracji filozofią Wschodu, szczególnie koncepcji mistycznej podróży w głąb siebie. Nieskrępowana formalnymi czy tematycznymi ograniczeniami, ekspresyjna twórczość, mająca źródło w wewnętrznych pragnieniach służyć miała dotarciu do własnego ,,ja''. Zwrot w kierunku duchowości i podniesienie aktu tworzenia do rangi mistycznego doświadczenia był zjawiskiem powszechnym w powojennych prądach filozoficznych i artystycznych: ,,Sztuka dzisiejsza, jak nigdy dotąd, pragnie dociec istoty, 'esencji' świata, ale nie ekscytuje się zanadto jego zewnętrzną, powierzchowną urodą, wyglądami rzeczy – nawet tak nowych i tajemniczych jak struktury mikro i makrokosmosu. Prawdzie naszych czasów nie można dać świadectwa tradycyjnymi środkami wyrazu, artysta współczesny nie może dłużej czerpać z jednego tylko nurtu: starej kultury zachodnioeuropejskiej. Coraz częściej szuka świeżych podniet i znajduje je przede wszystkim w filozoficznej spuściźnie Wschodu. Szczególnie w filozofii buddyjskiej sekty Zen – w myśli, która zapłodniła sztukę japońską ubiegłych stuleci – znajduje niczym nieskażone oznaki mistycznego uduchowienia oraz relacje wymykające się prawom przestarzałej już logiki arystotelesowskiej. Z tej to właśnie myśli wywodzi się głównie amorficzny dynamizm nowoczesnego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Między duchem a jego twórczym działaniem – głoszą wyznawcy Zen – nie może być najmniejszej luki. 'Odstąpisz na jedną dziesiątą cala, a niebo i ziemia będą rozłączone'. Ruch pędzla powinien być spontaniczny, jak krążenie liści na wietrze, najmniejsza przerwa między impulsem a kreską powoduje zagubienie idei, fałszuje sens wypowiedzi. Przy takich założeniach zanika w malarstwie kolor, monochromatyzm uzasadniony Jest szybkością aktu twórczego, gonitwa impulsów – nie myśli, bo chodzi tu raczej o emocje – musi być zanotowana bez zwłoki, na gorąco, ręka musi nadążać za nieuchwytnymi zmianami stanu psychicznego. Tyszkiewiczowa – choć zalicza swoje malarstwo do typu 'informel' a czasem, podkreślając spontaniczność gestu, wspomina o 'action painting' – jest czystej wody ekspresjonistką. Od prób geometryczno-konstrukcyjnych – jak podaje almanach New Art Since 1949 – które zawierały jeszcze pewne reminiscencje surrealizmu, Maria Teresa Tyszkiewiczowa przeszła do abstrakcyjnych rejonów czystej formy pomyślanej jako wyraz oraz język plastyczny zbliżenia i porozumienia między wszystkimi ludźmi''(Henryk Anders, 1961).

„Malarstwo stale musi ulegać samozniszczeniu po to, aby mogło na nowo się odrodzić".

JEAN FAUTRIER

Ta filozoficzna refleksja przedstawiciela francuskiego taszyzmu bliska była poglądom na sztukę Teresy Tyszkiewicz. Wierzyła w paradygmat awangardy, ciągłe przekraczanie granic sztuki. Jej malarskiej praktyce towarzyszyła niezwykle wnikliwa refleksja teoretyczna spisana przez artystkę w dziesiątkach esejów dotykających problematyki współczesnego malarstwa. Prawdziwy postęp upatrywała w działaniu, nieskrępowanej przez estetyczne kategorie i teoretyczne rozważania sile malarskiego gestu, uznając wieloznaczność i niedomówienie za zjawisko symptomatyczne dla powojennej sztuki. Pisała: „Nie wystarczy żywotny rozwój nowych technik i środków przekazu. Ich efektywność jest tylko częściowa. Sztuka, choć posługuje się nimi, realizując się w negacji, niszczeniu, drwinie, czy nawet odkrywczości nowych obszarów rzeczywistości, drepce w miejscu. Porzucając treści znane, nie zastąpiła nowymi, nieprzeczuwalnymi, automatycznie obleczonymi w formę. Nasz czas nie będąc gotowym do wyłonienia syntezy i klarowności, przypisuje sztuce rangę niejasności i wagę dzieła otwartego. Prawdziwe na dzisiaj, nęcące, ale nie wypada rysować przyszłości wywodzącej się z kontynuacji stanu aktualnego. Nie można szeregować wymykających się postaw. Nie czas na teorie. Przewidywania efemeryczne, drogi wieloznaczne i takież wypowiedzi: w zamierzony sposób niejasne. Nic nie jest jasne. Stanowiska nieprzekazywalne, a i nie wiadomo, czy to wszystko jeszcze obowiązuje". Ta szczególna postawa artystki, otwartej na wszelkie przejawy świeżości i oryginalności w sztuce bez wątpienia sprawiała, że Teresa Tyszkiewicz była doskonałym pedagogiem. Przez ponad trzydzieści lat wykładała w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Obok Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera to właśnie ona miała największy wpływ na merytoryczny kształt uczelni oraz na profil nauczania. Urodzona przed pierwszą wojną światową, a więc w latach powojennych, należąca już do pokolenia artystów dojrzałych, Tyszkiewicz reprezentowała jednakże typ malarki zorientowanej na nowoczesność. Wieloletni kustosz łódzkiego Muzeum Sztuki Janusz Zagrodzki pisał o niej, że: „swoją postawą zniosła granicę między dwoma pokoleniami twórców. (…) Będąc właściwie żywym pomnikiem minionej epoki, zachowała młodzieńczą myśl charakterystyczną dla twórców nowej sztuki. Jej osobowość umiała wydobyć i połączyć kulturę dnia codziennego z ferworem intelektualnych dyskursów awangardy".

Poszukiwania twórcze, a także inspiracje, jakie artystka czerpała ze świata nauk ścisłych – biologii, chemii i fizyki – doprowadziły ją po wojnie do sztuki informel. Swoje najciekawsze i najbardziej ekspresyjne prace realizowała w latach 50. W udzielonym wówczas wywiadzie mówiła: „Dążę do oczyszczania mojego malarstwa ze wszystkiego, co nie jest znakiem plastycznym, dążę do czystej abstrakcji. (…) Każda sztuka malarska musi coś wyrażać. Oto pierwszy i zasadniczy powód, dla którego malarz maluje. Tylko, że wyrażać można rozmaite treści. Malarstwo przedstawiające wyrażało treści zaczerpnięte ze świata widzialnego i przeżycia psychiczne twórcy. Treści malarstwa abstrakcyjnego są natury bardziej introspekcyjnej, psychicznej, a forma, którą posługują się twórcy, jest stwarzana ad hoc, z niczego, poprzez kształtowanie powierzchni malarskiej. W tym typie malarstwa twórca wykorzystuje podświadomość (instynkt malarski). Stąd ogromny prestiż, jakim cieszą się wszystkie filozofie Wschodu, uczące docierania do swojego 'ja', do wyzwolenia z siebie witalnych sił twórczych. Metoda pracy włączająca podświadomość w czasie tworzenia, wymagająca dużej szybkości i skupienia – wyklucza formę wykoncypowaną a priori. Z dużym zaciekawieniem czytam w niektórych pismach zagranicznych czy polskich, że obrazy abstrakcyjne przypominają, a nawet przedstawiają przestrzenie kosmiczne, czy konstrukcje biologiczne. Gdyby tak było, sztuka abstrakcyjna byłaby tylko dalszą kontynuacją sztuki przedstawiającej. Tymczasem malarstwo abstrakcyjne nie ma z tym nic wspólnego, ponieważ – podkreślam – operuje czystym znakiem plastycznym". Choć oglądana z dzisiejszej perspektywy, przez pryzmat późniejszych kierunków, jak choćby neoekspresjonizm, sztuka Teresy Tyszkiewicz nie szokuje, to pamiętać trzeba, że na ówczesne czasy było to malarstwo trudne w odbiorze dla galeryjnego widza. Nieprzedstawiające, agresywne formy malarskie i niezwykle szerokie intelektualne horyzonty jego twórczyni wówczas w pełni zrozumiałe jedynie dla wąskiego grona obiorców, dziś zasługują zdecydowanie na większe uznanie.

Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), „1/66", z cyklu „Przejścia", 1965 r., kolekcja prywatna, Polska

Teresa Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa), „Gest", 1992, olej/płótno, 114,3 x 145,7 cm, Kolekcja Galerii Piekary

34

TERESA PĄGOWSKA (1926 - 2007)

"*W teatrze*", *1989 r.*

akryl/płótno, 159,5 x 139,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'TP [monogram wiązany] 89'
opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1989 | W TEATRZE | 160 x 140 cm'
na odwrociu dwie naklejki wystawowe z galerii Arsenał w Białymstoku

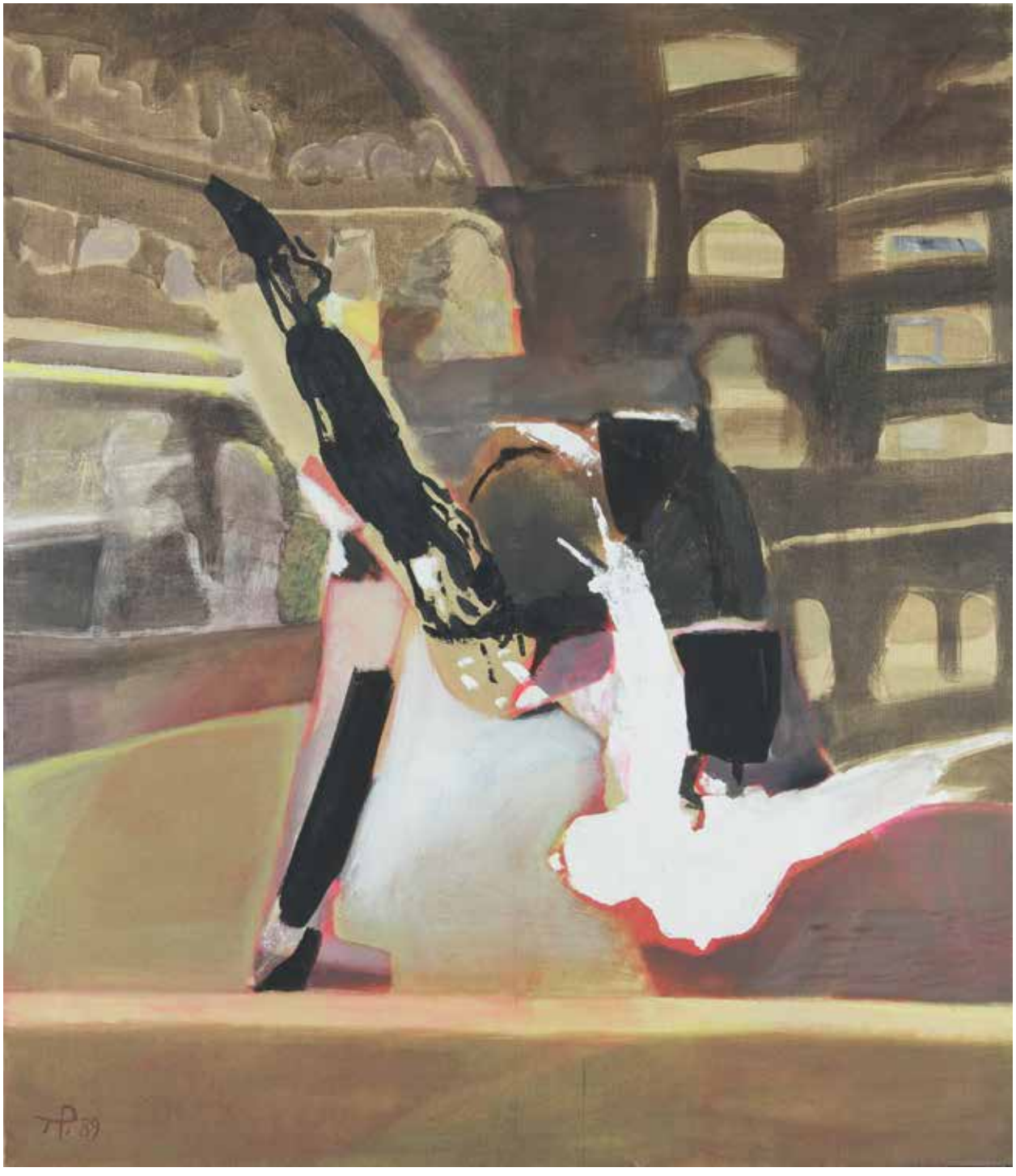
cena wywoławcza: 50 000 zł †
estymacja: 70 000 - 120 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
- Galeria Miejska „Arsenał", Białystok, 1992

„Obrazy Pągowskiej robią na mnie duże wrażenie. Z aluzyjnych konstrukcji plastycznych, które śmiało można nazwać abstrakcją, łyśnie raptem przejmująco rozedrgana pulsem płaszczyzna ludzkiej skóry, spomiędzy meandrów wysmakowanych form skoczą nagle do oczu cienie skręconego boleśnie ciała. Pągowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności i zapisania jej na płótnie zawartym w prostokącie ramy".

TADEUSZ KONWICKI



35

TERESA PĄGOWSKA (1926 - 2007)

"*Temat muzyczny*", *1958 r.*

olej, kolaż/płótno, 73 x 116 cm
kolaż, olej/płótno, 73 x 116 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie: 'TERESA PĄGOWSKA "TEMAT MUZYCZNY" 58'
na odwrociu naklejka wystawowa z Musée d'Art et d'Histoire w Genewie z 1959 roku oraz naklejka wywozowa z warszawskiej galerii Zachęta

cena wywoławcza: 30 000 zł
estymacja: 60 000 - 80 000

WYSTAWIANY:
- ,,Teresa Pągowska. Wystawa Malarstwa'', XIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot, 20.08-11.09.1960
- Wystawa Sztuki Polskiej w Genewie, Musée d'Art et d'Histoire, 1959

LITERATURA:
- Teresa Pągowska. Wystawa Malarstwa, XIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, 20.08-11.09.1960, Sopot, 1960, kat. 13, s. nlb
- ,,Argumenty'', nr 35 z dn. 30.08.1959, (il.) (jako ,,Na temat muzyki Szopena'')

Prezentowana praca ma szczególne znaczenie w ogromnym dorobku artystycznym Teresy Pągowskiej. To jedna z pierwszych, jeszcze abstrakcyjnych i monochromatycznych, kompozycji malarki, która powstała w 1958 roku i była wystawiona na drugiej, indywidualnej wystawie Pągowskiej w Sopocie. Artystka była wówczas u progu kariery: od kilku lat pracowała już na gdańskiej PWSSP. Dopiero trzy lata wcześniej pozwolono polskim twórcom odejść od doktryny socrealistycznej, co zagwarantowało im możliwość rozwoju i wypracowywania indywidualnego języka ekspresji. W pierwszej połowie lat 50. Pągowska z powodzeniem malowała złożone kompozycje socrealistyczne, pracując często w kolektywach malarskich. Współpraca z gronem plastyków zrzeszonych w tzw. szkole sopockiej zaowocowała powstaniem obrazu „Manifestacja 1-majowa w 1905 roku" (1952) – jednego z najbardziej znanych przykładów realizmu socjalistycznego, który Pągowska malowała wraz z Krystyną Ładą-Studnicką, Juliuszem Studnickim, Stanisławem Teisseyrem, Józefą Wnukową, Janem Wodyńskim, Hanną i Jackiem Żuławskimi. Artystka bardzo gwałtownie odeszła jednak od poetyki socrealizmu, nie powracając do niej w żadnym z późniejszych etapów swojej pracy artystycznej.

Od 1955 roku na płótnach Pągowskiej zaczęły pojawiać się liryczne, abstrakcyjne kompozycje, bezpośrednio odwołujące się do muzycznych inspiracji. Zdzisław Kępiński pisał: „W końcu lat 50. Teresa Pągowska, podobnie jak wielu malarzy jej pokolenia, podejmuje program spontanicznej malarskości bez pretekstów przedmiotowych. Ten ruch, który ogarnął plastykę światową, być może powszechniej niż jakikolwiek inny z prądów artystycznych doby powojennej, posiadał dla polskiego środowiska specyficzne walory. Kult malarskości ugruntowany przez pokolenie polskich kolorystów i zaszczepiony przez nich generacji powojennej stanowił podstawę dla rozwinięcia działań malarskich z najszerszą odruchową swobodą, ale bez zatracenia zamiłowań i umiejętności posiadanych. Gama barwna Pągowskiej opiera się wówczas na akordach brązów i szarości brzmiących bogatymi zestrojami rozwiniętymi w oktawach czerni i bieli. Wprowadzanie konkretnych materii, tak szeroko w owym czasie praktykowane, mniej pociąga artystkę niż praca w płynnej masie farby olejnej, jednolitej technicznie, ale ewokującej zróżnicowanie materialne powierzchni. Cała jej wizja ówczesna opiera się na właściwościach ewokacyjnych malarstwa, na jego zdolności sugerowania zjawisk. Jej obraz pozostaje wizją zjawisk, choć przedmiotowo nieokreślonych, abstrakcyjnych, jednak istniejących gdzieś w przestrzeni malarskiej. Działając odruchowo i wyzwalając spontaniczny odruch, artystka z jednej strony stwarza improwizacyjne układy rytmów linearnych i współdziałających ze sobą kontrastów wielkiej i samodzielnej w swoich woltach krechy, oraz powstrzymanych w ruchu plam tworzących jakby fermatę muzyczną, bądź uspokajającą, bądź też na odwrót – potęgującą wrażenie dynamiki przez rozgrywające się w jej wnętrzu skłębienia" (Zdzisław Kępiński, Teresa Pągowska, Warszawa 1969, s. nlb).

Teresa Pągowska, fot. Wojciech Druszcz/ Agencja Gazeta

36

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA (ur. 1926)

"Aureola", 2016 r.

olej/płótno, 140 x 100 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA 2016 r.'
opisany na odwrociu: '"AUREOLA" | DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA | 2016 MAJ | KRAKÓW | POLOGNE'

cena wywoławcza: 10 000 zł †
estymacja: 18 000 - 30 000

Prezentowana praca to jedna z najnowszych kompozycji Danuty Leszczyńskiej-Kluzy. Artystka już na samym początku samodzielnej pracy artystycznej stworzyła szczególny język form plastycznych, będący swoistym połączeniem abstrakcji niegeometrycznej i daleko idącej stylizacji form zaczerpniętych z natury. Krytycy często podkreślają upodobanie artystki do eksperymentów i poszukiwanie nowatorskich form wyrazu, co objawia się rezygnacją z klasycznego, prostokątnego formatu prac, łączeniem niejednorodnych znaków plastycznych i korzystaniem, przy zachowaniu własnej indywidualności, z wielu dyscyplin sztuki. Jerzy Madeyski pisał o niej: „Danuta Leszczyńska-Kluza jest wprost klasycznym przykładem artystki niepodległej. Nie musiała też specjalnie i z pełną świadomością zachodzącego procesu dopracowywać się swojego znaku, owego stempla rozpoznawczego swojej sztuki. Miała go niemal od momentu opuszczenia Akademii, była nim niejako przesycona, nosiła go w sobie od dawna. Trudno w tej sytuacji nie (…) odświeżyć dawno już (…) zbanalizowanego pojęcia 'duszy artystycznej', gdyż ono właśnie w swym pierwotnym, pozytywnym znaczeniu jest w tym wypadku najwłaściwsze. Danuta Leszczyńska-Kluza jest bowiem przede wszystkim artystką, zaś później dopiero malarką, rysowniczką, graficzką, a nawet pieśniarką; przez pewien czas wykonywała romanse w Piwnicy pod Baranami i radio. Jest artystką we wszystkich swych działaniach – zarówno tych najogólniejszych, w percepcji świata, jak i w najbardziej drobnych i codziennych: w dyskusjach, które przemienia na sceniczną modłę w charakterystyczny monolog pełen dynamiki gestów; w kształtowaniu swego otoczenia i w klimacie, który lubi stwarzać wokół siebie, i w którym się zatapia. Dziełem sztuki jest jej mieszkanie wypełnione tym, co zwykliśmy nazywać antykami i co sprzedają sklepy Desy (…). Leszczyńska-Kluza stopiła się ze swoją sztuką w jedność, utożsamia się z nią. O ile kiedykolwiek stwierdzenie, iż sztuka oddaje życie, było absolutnie słuszne, tak jest w tym wypadku. Oczywiście nie życie ogółu, nie splot wielkich wydarzeń dzisiejszej doby, lecz intymne, wewnętrzne istnienie jednostki w, nie tyle nawet wrogim, ile obojętnym i w swej mechanicznej obojętności spotworniałym, świecie (Jerzy Madeyski, Danuta Leszczyńska-Kluza, Kraków 1978, s. 15-17).

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

37

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"*Róża wiatrów*", *1961 r.*

technika mieszana , technika własna/deska, płyta, 28,5 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Rosenstein | 1961'
na odwrociu adres, numery inwentarzowe, podpis: 'ROSENSTEIN
| GALERIA KRZYSZTOFORY | RÓŻA WIATRÓW',
nieczytelny stempel wywozowy

cena wywoławcza: 6 000 zł †
estymacja: 10 000 - 12 000

POCHODZENIE:
- Galeria Krzysztofory, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

„Erna Rosenstein była wizjonerką i, niczym Rimbaud, wierzyła, że spojrzenie w głąb siebie jest istotniejsze od śledzenia rzeczywistości:
'Zamknęłam oczy – chcę widzieć
Zatkałam uszy – chcę słyszeć.
Wzięłam ołówek – niech mnie drogą prowadzi.
Szukam słowa dla niemych.
Chcę dotknąć.'
('W sobie samej wyjść z siebie', 1979)

Jej obiekty – podobnie jak asamblaże Kantora – zaczarowują codzienność, wynoszą zepsuty przedmiot na piedestał, ukazują tropioną przez surrealistów cudowność dnia powszedniego. Są też afirmacją biegu godzin, zapiskiem skazanej na zapomnienie chwili. Zrozumienie natury 'zlepów' łączyło Ernę Rosenstein z Mironem Białoszewskim, z którym się przyjaźniła. Jedność z rzeczami opisują jej wiersze. Są one skargą na świat i samotność, ucieczką w siebie, w ciszę pokoju o piątej rano, w miękkość opiekuńczego tapczanu.

Kolaże Erny Rosenstein mogłyby wisieć na jednej ścianie z kolażami Kurta Schwittersa. Jej przedmioty ocalają od wyrzucenia śrubki, sprężynki, druciki, gwoździe, tubki, kawałki szkła, blachy i skóry, opakowania po farbach, czekoladkach, cukierkach i lekarstwach, zwitki papieru, spłaszczone puszki po piwie, tekturki i deseczki, kostki i kamyki. Będący częścią ekspozycji kosz na śmieci – umieszczony pod stołem, choć świetnie się nadający do ustawienia na nim w charakterze eksponatu – spełniał w jej pracowni rolę chwilowej przechowalni cennych odpadków, a nie przystanku w drodze na śmietnik. Sposób, w jaki ów kosz jest pomalowany, przywodzi na myśl i wizerunek ognia buchającego za kolczastymi drutami, i symbolizujący braterstwo surrealistów koksownik z paryskiej Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu z 1938 roku. Gdyby Erna Rosenstein żyła w Paryżu, jej twórczość znana by już była z retrospektywy i licznych omówień".

AGNIESZKA TOBORSKA, „ZAMKNĘŁAM OCZY – CHCĘ WIDZIEĆ", CZYLI SZTUKA ERNY ROSENSTEIN, „DWUTYGODNIK", NR 58, CZERWIEC 2011

38

JADWIGA MAZIARSKA (1913 - 2003)

Bez tytułu

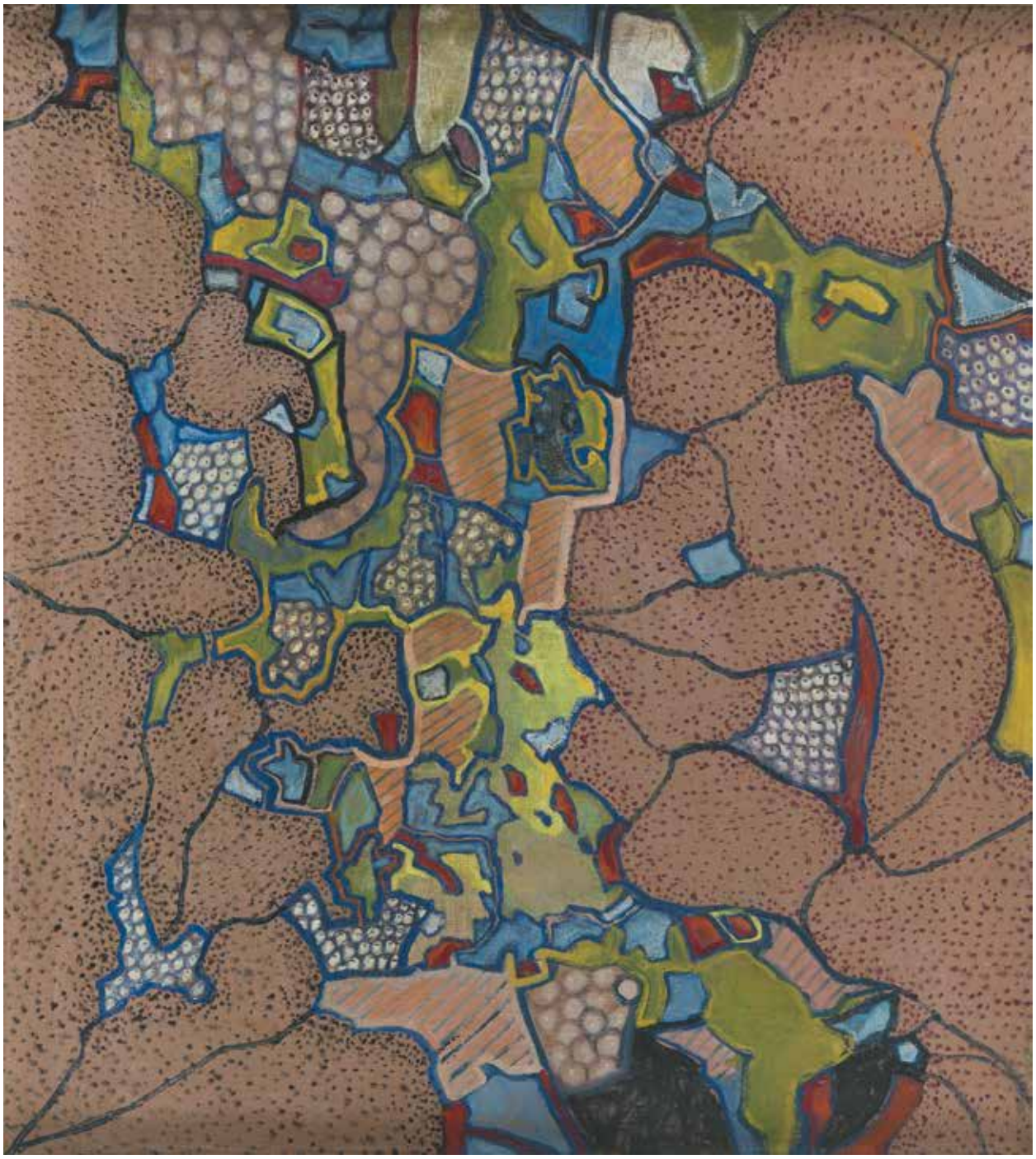
olej/płótno, 78 x 69,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska | Kraków...'

cena wywoławcza: 20 000 zł †
estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

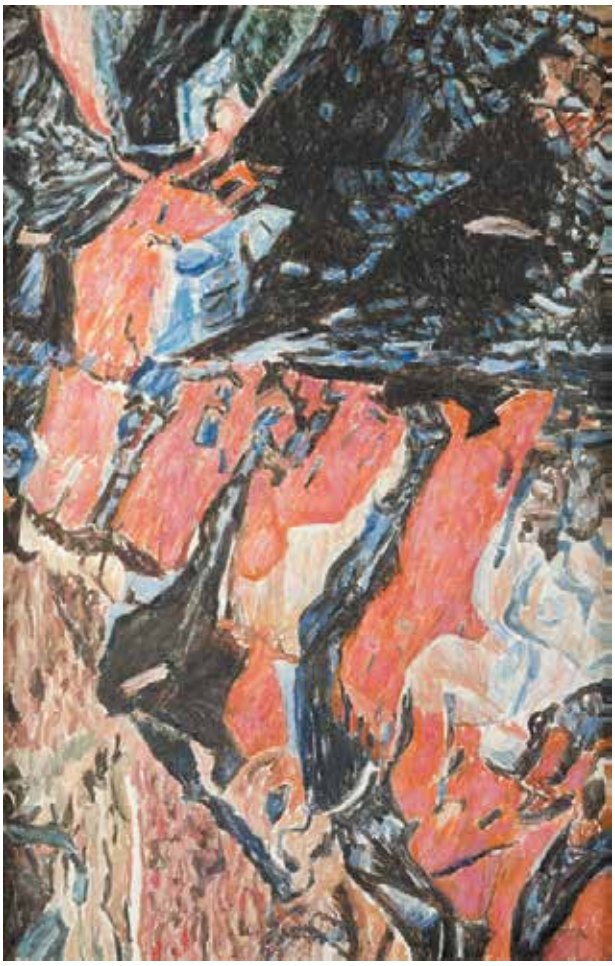
Maziarska rozpoczęła artystyczną edukację w 1933 roku w Prywatnej Szkole Malarskiej Alfreda Terleckiego w Krakowie. Studia kontynuowała w latach 1934-39 w krakowskiej ASP u Władysława Jarockiego, Stefana Filipkiewicza i Ignacego Pieńkowskiego. Od 1945 roku była członkiem Grupy Młodych Plastyków, a od 1957 – reaktywowanej wówczas Grupy Krakowskiej. Brała udział w trzech Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948-49, Warszawa 1957 i 1959). Decydujące dla twórczości artystki miały okazać się problemy struktury dzieła sztuki. Najpierw eksperymentowała z nakładaniem na płótno grubych warstw pigmentu. W 1947 roku wykonała pierwszą aplikację – pracę z różnobarwnych fragmentów tkanin o nieregularnych kształtach. W kompozycjach strukturalnych nie skupiała się tylko na stronie formalnej i technologicznej, ale nadawała im też aluzyjne tytuły. Sugerowały one chęć połączenia się poprzez sztukę z uniwersum ludzkich wyobrażeń, przeczuć i tęsknot. Później pojawiła się ciekawa seria obrazów wykonanych techniką łączenia farby olejnej ze stearyną. Kompozycje stearynowe eksponowały nie tylko fakturę, ale również rytm, który dynamizował ale i harmonizował powierzchnię płótna. W latach 70. zaprzestała ich tworzenia. Kolejną metamorfozę przeszła w latach 90., kiedy jej malarstwo opanowała dziecięca niemal radość zestawiania jaskrawych kolorów. W 1991 roku w krakowskiej galerii Krzysztofory miała miejsce jej retrospektywna wystawa monograficzna.

Na wielkich przestrzeniach obrazów rolę konstrukcyjną w obrazach Maziarskiej przejmuje barwa. Czasami są to ekspresyjne, mocno namalowane, chaotyczne struktury, gdzie przypadkowo nałożone kolory mieszają się ze sobą w obrębie płótna. Kiedy indziej kompozycja przybiera na subtelności, a składnikami obrazu są pajęczynowate, delikatne formy. Niektóre prace mają znaczące tytuły naprowadzające na skojarzenia ze światem przyrody, inne, abstrakcyjne kompozycje, są nośnikiem wartości, które da się przekazać jedynie za pomocą medium malarstwa.



„Materia mnie fascynowała, byłam nią bardzo podniecona. (...) Kolor ma na obrazie cechy materialne, konstrukcyjne (...). Obrazy wypukłe były dla mnie odkryciem nowej, nieznanej jeszcze formy materii. Tym właśnie jest dla mnie malarstwo – tworzeniem własnej artystycznej materii. (...) Kolor jest nie tylko farbą, którą nakładam na płótno. Jest jak krew. Jest tym dla malarstwa, czym krew dla organizmu".

JADWIGA MAZIARSKA



Jadwiga Maziarska, Bez tytułu, 1970 r., kolekcja prywatna, Polska

„Na przestrzeni kilku dziesięcioleci twórczego życia Jadwiga Maziarska (1913-2003) wielokrotnie zmieniała stylistyki, estetyki, ekspresje, techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też kolaże, reliefy, aplikacje, formy przestrzenne i rzeźby. Zmieniała niemal wszystko, pozostając wierna tylko sobie samej i przemianie. 'Przemienność' to chyba najwłaściwsze określenie twórczości Maziarskiej.

Studiowała na krakowskiej ASP w latach 1934-39, równocześnie z Erną Rosenstein i Tadeuszem Kantorem. W 1946 roku uczestniczyła w Wystawie Młodych Plastyków. Potem związała się z II Grupą Krakowską, będąc jednym z jej członków-założycieli w 1957 roku. W 1969 roku wzięła udział w wystawie 'Espaces abstraits' w Galerii d'Arte Cortina, wystawiając m.in. obok Lucia Fontany, Jacksona Pollocka, Wolsa. W 2001 roku otrzymała nagrodę im. Jana Cybisa.

(…) W swych poszukiwaniach pozostawała postacią osobną, luźno uczestnicząc w kolejnych zmianach stylistyk i kierunków. Rewelacją ostatnich lat stało się (jeszcze za życia malarki) odkrycie jej, pozostającego dotąd w utajeniu, malarskiego warsztatu. Okazało się, że jej obrazy – odczytywane zazwyczaj jako samorodne dzieła abstrakcyjne – miały swój rodowód w jedynym w swym rodzaju zbiorze obrazków. Wycinane z gazet czy pism ilustrowanych, były starannie wybierane i używane jako bezpośrednia malarska matryca, z której wyłaniał się obraz. Oczywiście, zmieniały się skala, technika, faktura, ale zarazem płótna pozostawały nad wyraz wierne swemu obrazkowemu, fotograficznemu pierwowzorowi.

Można nieco ironicznie zauważyć, że fatalna jakość poligraficzna tych ilustracji sprawia wrażenie niemal graficznej obróbki, wstępnie rozmywającej kształty, stępiającej wątpliwe kolory reprodukcji. O zdecydowanej w owym czasie przewadze ilustracji czarno-białych nawet nie warto wspominać. Ich estetyka wpływała zadziwiająco bezpośrednio na ostateczny wygląd obrazów Maziarskiej. W dość przedziwny sposób duch epoki socjalistycznej poligrafii odcisnął się na sztuce Jadwigi Maziarskiej, która go unieśmiertelniła. Trudno tego nie zauważyć, choć jednocześnie wiadomo, że malarka korzystała także z obrazków pochodzących z Zachodu.

(…) Nie podważając tej interpretacji dokonań Maziarskiej, chciałbym jednak zwrócić uwagę na nieco inny wątek w jej sztuce. Chodzi mi o woskowane reliefy, które zaczęła wykonywać w 1958 roku. Już samo wprowadzenie wosku w tamtym czasie było intrygujące, a pokrywanie nim reliefów – tym bardziej. Reliefy Maziarskiej są chyba jej najbardziej indywidualnymi dziełami. Choć w pełni realizują informelowskiego ducha tamtego czasu, mają zarazem niezależną śmiałość i siłę. Nieważne, czy wiszą poprawnie na ścianie, czy mniej poprawnie zalegają na podłodze, są nieodmiennie intrygujące i odrębne. Ich nieco kanciaste formy nie zostały zaczerpnięte z podręcznikowej geometrii. Przypominają raczej pociągłą, lekko wydłużoną strukturę kryształów. Czas wielkiego rozmalowania artystki przypadł na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku. Na białych tłach pojawiły się grupy kolorowych form bezforemnych, których struktura była pochodną kształtu pędzla wypełnionego wyłącznie barwą. Budzą odległe skojarzenia z pomysłami amerykańskich abstrakcjonistów z lat pięćdziesiątych. Pamiętam te obrazy z dużej wystawy w Galerii Studio w Warszawie w 1984 roku – były wtedy czymś nieoczekiwanym, nieledwie niepotrzebnym w malarskim pejzażu tamtych lat. Dziś dopiero widzimy, jak dobrze, że były".

BOGUSŁAW DEPTUŁA, WIELOŚĆ MAZIARSKIEJ, WWW.DWUTYGODNIK.COM

39

WANDA CZEŁKOWSKA (ur. 1930)

"Wstęp do ...", 1989 r.

olej/płótno, 110 x 110 cm
opisany na odwrociu: 'Wanda Czełkowska | Tytuł: "Wstęp do ..." | 1989'

cena wywoławcza: 10 000 zł †
estymacja: 15 000 - 20 000

Prezentowana praca stanowi ciekawy wyjątek w pejzażu twórczym artystów związanych z Drugą Grupą Krakowską. To abstrakcyjna kompozycja, malowana farbami olejnymi bezpośrednio na jałowym, niezagruntowanym płótnie. Jej tytuł: „Wstęp do…" może nawiązywać do szkicowego charakteru przedstawienia, będącego swoistym wprowadzeniem do badań układów przestrzennych i w efekcie – do realizacji instalacji rzeźbiarskich. Autorką wspomnianej pracy jest Wanda Czełkowska, wybitna, acz pozostająca nieco na uboczu polska rzeźbiarka, związana z powojenną Grupą Krakowską. Absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1954 roku obroniła dyplom u prof. Jerzego Bandury. Ma w swoim dorobku ekspresyjne rzeźby figuralne (cykl „Głowy" z lat 60.), rzeźby konstruktywistyczne („Koniec wieku czyli prosta nieskończona" 1996/1997) i projekty konceptualne („Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu" 1972/1994). Od lat 50. uczestniczyła w wielu wystawach międzynarodowych, m. in. w Norwegii (1958), Holandii (Wystawa Rzeźby Współczesnej w 1964 roku), Francji (III Międzynarodowym Biennale de Paris'63) i w Wielkiej Brytanii (Edinburgh International Festival, 1972) oraz w licznych wystawach krajowych we wszystkich znaczących galeriach w Polsce. W 1990 retrospektywną wystawę monograficzną jej prac zorganizowała krakowska galeria „Zderzak". We wstępie do katalogu Jan Michalski zauważył, że: „Prace Wandy Czełkowskiej warte są nie tylko przypomnienia, ale odkrycia. Po lawinie lat osiemdziesiątych, która odsunęła dalej niż przypuszczamy poprzednie dekady, zmieni się zapewne hierarchia jakości, tak jak zmienia się nasze poczucie smaku. Teraz czas przypomnieć twórczość artystów wysokiej klasy, o których dotychczas milczano. Dlaczego rzeźby Czełkowskiej nie zrobiły należnej im kariery we właściwym czasie, jest zagadką, pomimo tego że Czełkowskiej nigdy na karierze nie zależało" (www.zderzak.pl). W listopadzie tego roku w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w warszawskiej Królikarni otworzono kolejną retrospektywną wystawę artystki.

40

JANINA KARUPE (1921 - 2016)

"Notacje muzyczne", 1967/1970 r.

technika mieszana/deska, 50 x 62 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | "NOTACJE MUZYCZNE" | OLEJ 1967'

cena wywoławcza: 8 000 zł †
estymacja: 10 000 - 18 000

„Połyskujące srebrzyście powierzchnie jej obrazów malarskich czy malarsko-graficznych są jakże delikatnymi i wrażliwymi, jakże precyzyjnie przyozdabianymi ekranami, które zaczynają się mienić i fluoryzować, gdy padnie na nie niewidzialne światło wewnętrzne".

MIECZYSŁAW PORĘBSKI, POŻEGNANIE Z KRYTYKĄ, KRAKÓW 1966, S. 51

Artystka w 1938 roku rozpoczęła studia na ASP w Krakowie u Pawła Dadleza i Kazimierza Sichulskiego. Następnie w latach 1940-42 studiowała w Kunstgewerbeschule u Fryderyka Pautscha, a w 1945 ponownie uczyła się na ASP w Krakowie m.in. u Eugeniusza Eibischa, Wacława Taranczewskiego i Andrzeja Jurkiewicza. Od 1948 uczyła malarstwa sztalugowego i monumentalnego. Była współzałożycielką Teatru Konspiracyjnego Tadeusza Kantora. Należała do Grupy Młodych Plastyków, była również członkinią II Grupy Krakowskiej. Otrzymała wiele nagród m.in. nagrodę I stopnia MKiS (1984), nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza i Nagrodę Miasta Krakowa (1997). Jej obrazy można oglądać m. in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie, Szczecinie.

41

MARIA STANGRET-KANTOR (ur. 1929)

Bez tytułu, 1963 r.

olej/papier, tektura, 60 x 86,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Stangret | 1963'

cena wywoławcza: 10 000 zł ♣
estymacja: 15 000 - 20 000

Maria Stangret urodziła się w 1929 w Strzelcach Wielkich, w Krakowskiem. W 1958 skończyła krakowską ASP. Była żoną i bliską współpracowniczką Tadeusza Kantora. Partycypowała we wszystkich przedsięwzięciach Teatru Cricot2 i happeningach Kantora. Jest członkiem Stowarzyszenia Grupa Krakowska. Najmocniej związana z krakowskimi galeriami Krzysztofory i Galerią Starmach oraz z warszawską Galerią Foksal. Zaczynała od malarstwa informel: seria „Pejzaże Kontynentalne" (1959-60), kilka obrazów z tej serii przemalowała w latach 90. Artystka prezentowała swoje prace na wielu ekspozycjach indywidualnych w kraju i zagranicą. W latach sześćdziesiątych zainteresowania swe skupiła na realizowaniu happeningów. Od lat 80. artystka tworzy serie prac zwane „Hommage" – w hołdzie ludziom, których myśli życie i twórczość mają dla niej szczególne znaczenie np. Tadeuszowi Kantorowi, Annie Frank, Sergiuszowi Jesieninowi i innym.

42

HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu "Oczekiwanie", około 1980/81 r.

technika mieszana, akryl/płyta, 74 x 60,5 cm
opisany na odwrociu

cena wywoławcza: 7 000 zł
estymacja: 12 000 - 18 000

Henryk Musiałowicz tworzył prace funkcjonujące na styku malarstwa i rzeźby. Inspirował się tradycyjnymi, ludowymi technikami i uproszczonym, schematycznym sposobem kształtowania form. Jego prace charakteryzują się statyczną kompozycją, hieratycznością, niezwykłą kolorystyką oraz mistycznym nastrojem. Można w nich znaleźć odwołania do archetypicznego wizerunku człowieka lub totemu, pierwotnego wyobrażenia sił wyższych. W cyklach malarskich takich jak ,,Sacrum'', ,,Epitafium'' czy ,,Reminiscencje'' widoczna jest osiowość i koncentracja wokół ludzkiego kształtu. W większości prac redukcyjnie potraktowana sylwetka ludzka wpisana jest w dwuwymiarową płaszczyznę, co nawiązuje do sakralnego malarstwa Kościoła wschodniego.

Motywem łączącym większość prac artysty jest ich wyjątkowy koloryt – Musiałowicz najczęściej stosował głębokie, bardzo wyraziste odcienie czerni, o których pisała Alicja Kuczyńska: ,,Czerń w obrazach Musiałowicza nigdy nie była zwykłą, spokojną ciemnością. Są to obrazy (...) mocno przyciemnione, aż drgające od wewnętrznych napięć kolorystycznych, ukrytych poza płaszczyzną powierzchni – czasem gładkiej, częściej chropawej, o zróżnicowanej rodzajowo nierównej fakturze. Czerń, przeważnie z nieśmiałą domieszką odcieni granatu i fioletu, jest miejscami głęboka. Tkwi w niej coś, co sprawia, że postrzega się ją jako kurtynę, jako ruchomą, falującą zasłonę, która prowokuje do wejrzenia dalej, poza nią, w głąb, do n i e w y r a ż a l n e g o.

Być może u podstaw wizji Artysty tkwi przekonanie, ze skoro nie można namalować tajemnicy ani jej objąć ludzką wyobraźnią, jedyne, co mu pozostaje to ukazywanie znaków wskazujących na jej istnienie. Jednym z pośrednich środków przedstawiania numinosum w sztuce najczęściej bywa wzniosłość. Natomiast 'bezpośrednich środków ma ona u nas na Zachodzie tylko dwa. I są one w charakterystyczny sposób jedynie negatywne: są to ciemność i milczenie'. Ukryty w ciemnej kolorystyce obrazów Musiałowicza 'cały niepokój świata' sprawiał, że zawsze ruchliwa i wieloodcieniowa czerń, nieodparcie wciągała widza w swoje niezmierzone przestrzenie. Teraz możemy już nie tylko domyślać się, ale wiemy na jakiej zasadzie działała: stale tkwiły w niej pulsujące wibracje przysłonięte zwodniczym woalem spokoju'' (Alicja Kuczyńska, Filozoficzne treści obrazu. Malarstwo Henryka Musiałowicza, ,,Estetyka i Krytyka'' 6 [1/2004], s. 3).

43

MARIAN BOGUSZ (1920 - 1980)

"Płynność", 1959 r.

technika mieszana, olej/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'mbogusz 59'
opisany na odwrociu: '18/59 | mbogusz | wł.T. Rollke'

cena wywoławcza: 28 000 zł †
estymacja: 35 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Tadeusza Rokle
- kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
- „Marian Bogusz, malarstwo, grafika", Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 09.01-31.01.1967
- „Przestrzeń i Wyraz", III Sympozjum Złotego Grona, Zielona Góra, wrzesień 1967
- „Pologne 50 ans de peinture", Musée d'Art et d'Histoire, Genewa, 1959
- Galeria Sztuki Nowoczesnej Warszawa, lipiec 1959

LITERATURA:
- Pologne 50 ans de peinture, katalog wystawy, Musée d'Art et d'Histoire, Genewa 1959, s. 19 (il.)
- „Kamena" nr 4, 1-31.12.1959 [z tytyluem "Obraz"]

„Sztuka była jego ideą, której oddawał wszystkie siły, jego celem najwyższym, jego religią. Nie było nad nią nic ważniejszego".

BOŻENA KOWALSKA

Dekada, w której powstała prezentowana praca, to czas dla polskiej sztuki szczególny. Stopniowe rozluźnienie doktryny realizmu socjalistycznego aż w końcu upadek żelaznej kurtyny oddzielającej młodych polskich twórców od aktualnych idei przepracowywanych przez sztukę europejską pozwoliły na bardziej swobodne kontakty ze sztuką zachodu. Po drugiej wojnie światowej w zapomnienie odeszły utopie konstruktywizmu – abstrakcja geometryczna zeszła na drugi plan, a jej miejsce zajęło malarstwo informel. Artyści postawieni zostali przed zagadnieniem wyrażenia tego, co niereprezentowalne – doświadczenia zła, śmierci czy cierpienia. Filozoficzna refleksja w postaci pism Heideggera, Camusa czy Sartre'a, będąca źródłem artystycznych koncepcji odrodzenia sztuki po traumatycznym doświadczeniu II wojny światowej, trafiła w Polsce (szczególnie stygmatyzowanej przez historię) na podatny grunt. Przez wszystkie rodzime środowiska artystyczne przetoczył się huragan niosący za sobą ideologiczne i formalne przemiany w postaci malarstwa informel, taszyzmu i malarstwa materii. Wpływom tym poddała się polska elita artystyczna zorientowana na nowoczesność. Wśród tych twórców, a właściwie na ich czele znalazł się także Marian Bogusz. Schyłek lat 50. i lata 60. to w jego malarstwie czas rezygnacji z dotychczasowych poszukiwań – swoje kompozycje wyzbywa z metafory i aluzyjności. Podobnie jak czynili w tym samym czasie Aleksander Kobzdej czy bliski artyście Kajetan Sosnowski eksponuje autonomiczne wartości dzieła sztuki, szczególne zaś znaczenie w tym procesie zyskuje faktura obrazu. Doskonały przykład tych formalnych eksperymentów stanowi obraz „Płynność". Prezentowane płótno wzbogacone zostało dodatkowo reliefową strukturą, dzięki której artysta uzyskał efekt w postaci światła załamującego się na powierzchni obrazu, ujawniającego za każdym razem nowe walory zróżnicowanej faktury. Rok 1959 uznać należy za czas szczytowych osiągnięć w poszukiwaniach artysty na polu malarstwa materii, od początku lat 60. zaczyna się bowiem okres porządkowania dynamicznych kompozycji w kierunku geometrii. Tym, co unaocznił w malarstwie Bogusza etap ekspresyjny i co pozostało wyznacznikiem jego późniejszej twórczości, była niezwykła wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i niuansów. Owa wrażliwość i umiejętność harmonizacji bez wątpienia wyróżnia także prezentowaną „Płynność", której sugestywny tytuł koresponduje z niezwykle umiejętnym połączeniem w ramach jednej kompozycji wielu pozornie nie korelujących ze sobą odcieni. Poprzez wprowadzenie na pierwszy plan miejscami transparentnej warstwy szarości, przesuwającej się po licu płótna na kształt mgły lub pary artysta uzyskał wrażenie nieustannego ruchu i przeobrażeń tuż pod powierzchnią obrazu. Efekt owej „płynności" podkreślają dodatkowo załamujące światło elementy reliefowe.

44

PIOTR POTWOROWSKI (1898 - 1962)

"Mała spirala", 1960 r.

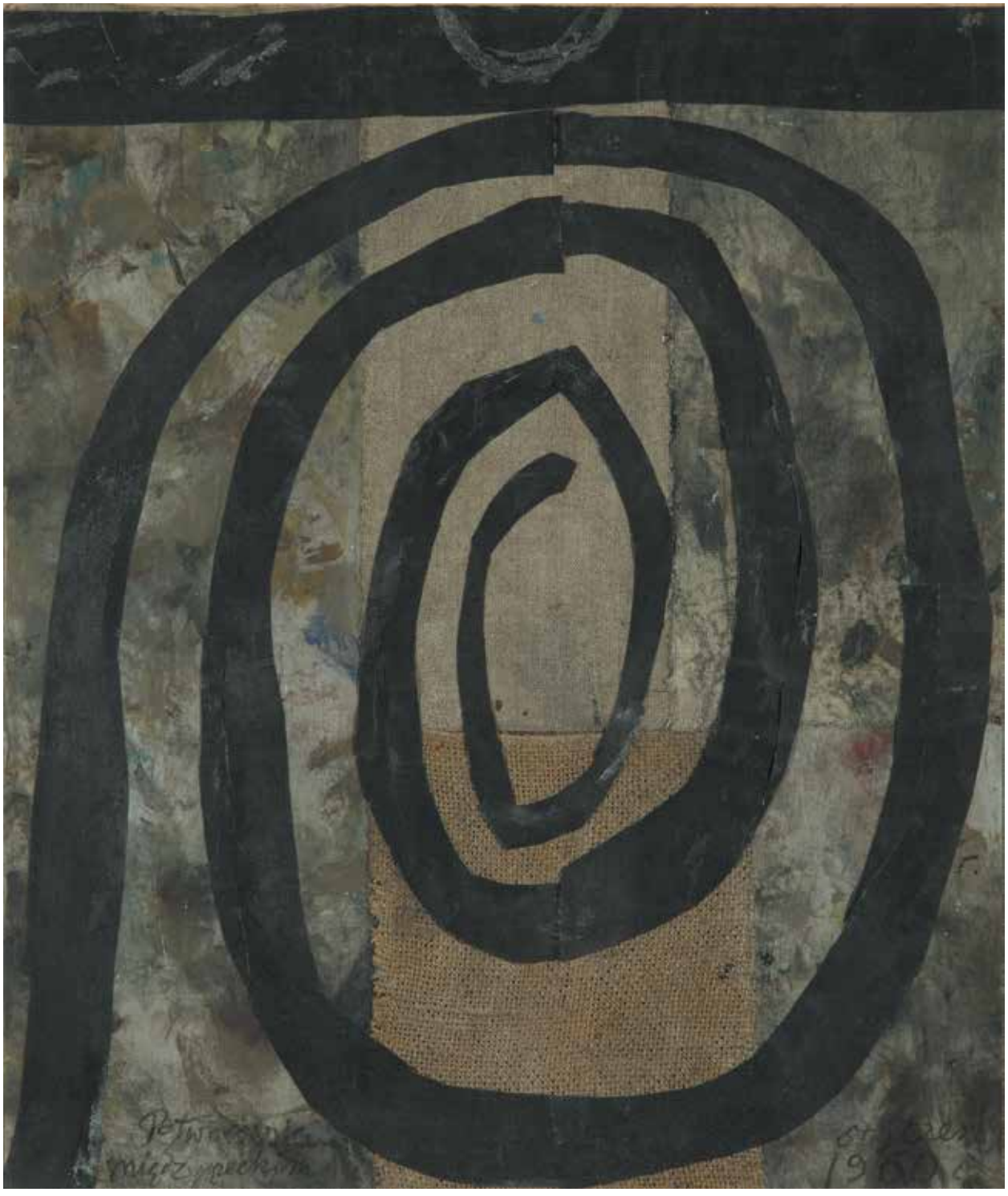
kolaż/płótno, 52 x 35 cm
sygnowany l.d.: 'POTWOROWSKI | Międzyrzeckim' oraz l.d.: 'styczeń | 1960'

cena wywoławcz: 26 000 zł †
estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWINY:
- ,,Piotr Potworowski, 1898-1962'', wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, październik 1976 – luty 1977

LITERATURA:
- Zdzislaw Kepiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, poz. 66 (il.)

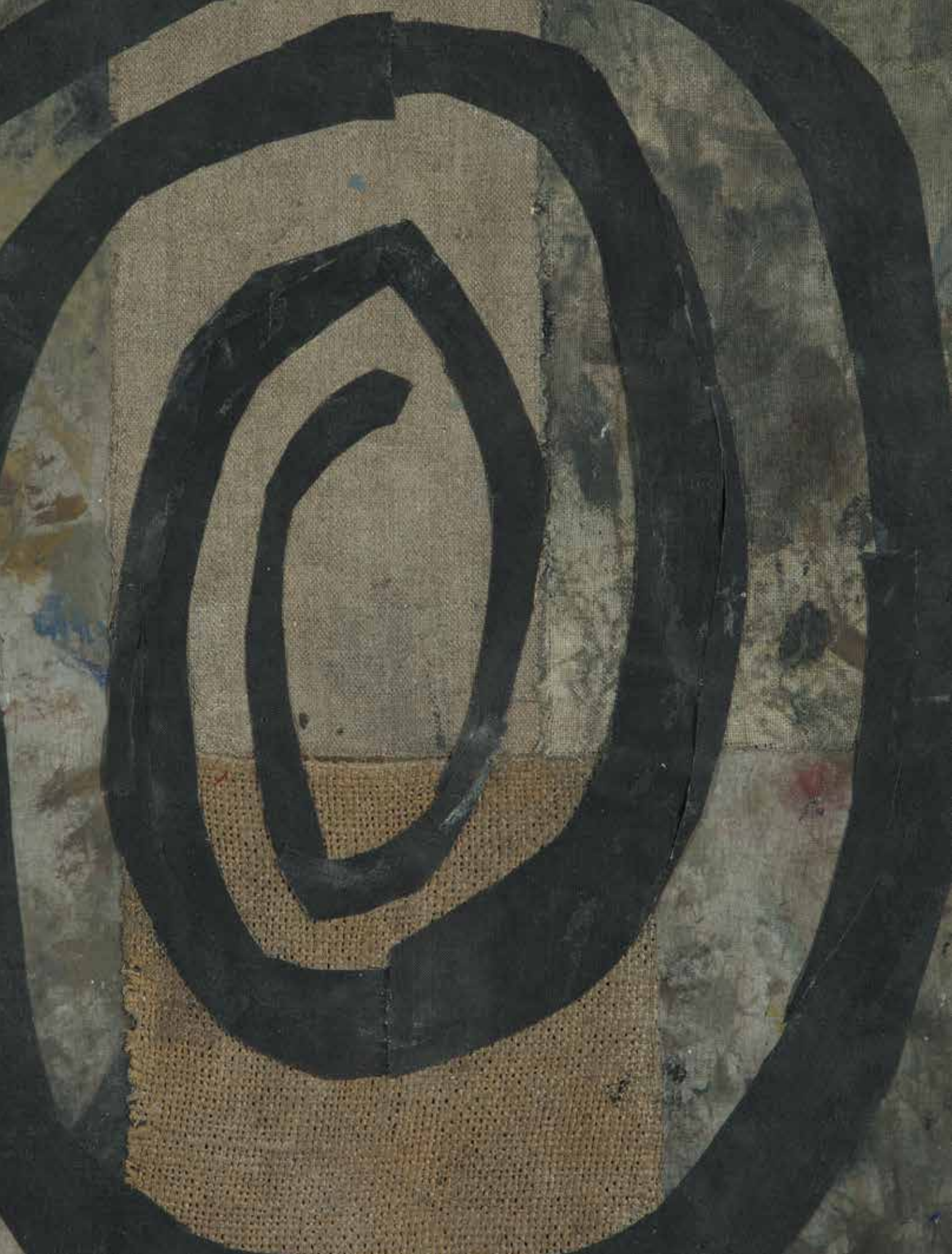


Studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Wraz ze swoim mistrzem i grupą tworzącą Komitet Paryski w 1924 wyjechał do Paryża. Do kraju wrócił w 1933 roku. W czasie wojny przedostał się do Szwecji, a stąd w 1943 do Anglii, gdzie miał swoją pierwszą wystawę indywidualną w 1946 w londyńskiej Redfern Gallery. Do 1958 roku, w czasie pobytu w Wielkiej Brytanii prowadził działalność dydaktyczną i artystyczną. Po powrocie do Polski otrzymał profesurę w PWSSP w Gdańsku i Poznaniu. Zajmował się głównie malarstwem, później zwrócił się stopniowo od malarstwa przedstawieniowego do abstrakcji, zachowując istotę polskiego koloryzmu. Twórczość powojenna artysty uznawana jest za jedną z najwybitniejszych w polskim dorobku artystycznym.

Pierwsze skojarzenia jakie nasuwają się na myśl o malarstwie Piotra Potworowskiego, to jego prace z czasów przynależności do grupy kapistów oraz ich wspólnego wyjazdu do Paryża w roku 1924. Trzeba jednak pamiętać, że Potworowski był niesłychanym indywidualistą. Często na przekór wszystkim poszukiwał swojej własnej formy ekspresji, swojej własnej drogi artystycznej. To właśnie on, ze wszystkich członków KP najwcześniej odwrócił się od malarstwa postimpresjonistycznego, fascynującego grupę młodych artystów, ku własnym poszukiwaniom. Do swoich obrazów wprowadził wówczas elementy geometrii, malarstwa materii, zabaw fakturą obrazów (liczne kolaże). Jego prace wyróżniały się niezwykle przemyślaną kompozycją, budowane były w oparciu o harmonię barw. Być może wpływ na kierunek tych poszukiwań miały również rozpoczęte na Politechnice Warszawskiej studia architektoniczne, które pozostawiły po sobie upodobanie do harmonii i porządku w komponowaniu.

Potworowski spędził znaczącą część swojego życia w Paryżu i Londynie, gdzie bezustannie pracował nad rozwojem swojej sztuki, wiążąc się nierzadko z awangardowymi ugrupowaniami artystycznymi. Po powrocie do Polski, w 1958 roku, i po spektakularnym sukcesie swojej pierwszej od tego czasu obszernej, monograficznej wystawy w Muzeum Narodowym Poznaniu, dużo czasu spędził na łonie natury, gdzie tworzył liczne prace oparte na obserwacji natury. Zdzisław Kępiński opisał sposób pracy twórczej artysty słowami: „(…) Zamiast modelować kłębiaste formy poszczególnych grup drzew, artysta dzieli, czy jakby kratkuje, gładką, płynną zielenią zakładane powierzchnie, tworząc kafelkowy ornament rombów, któremu towarzyszą podobnie geometryzowane sylwety drzew, przecinających od czasu do czasu miękkofaliste linie konturów terenu. Ten pejzaż, doprowadzony malarsko do poziomu wybitnych dzieł artysty, jest jakby syntezą bezpośredniego, zmysłowego odbioru fragmentu krajobrazowego z idącym gdzieś z głębi pamięci i sentymentu wspomnień wyobrażeniem kraju łagodnie zielonego, żyjącego zielenią jak Leśmianowska 'Łąka', mieniącego się nią jak słynny wiersz Tuwima 'O zieleni można nieskończenie', jest wizją kraju ujmującego swą rozległą zieleń w stylizowaną formę sztuki swego ludu. Kratkowane 'kafelki' jakże żywo przypominają optycznie uproszczoną charakterystykę lasu, ukazywanego z oddali na wzgórzach w gwaszach Nikifora! Potworowski stosował podobne ujęcia i wcześniej, nigdy jednak w tak konsekwentny i uderzający sposób. Jeżeli nawet zauważył gwasze Nikifora w domu któregoś ze znajomych, jasne jest, że mamy w tym dziele syntezę oglądanego widoku i sentymentu, jakim on trwa ponad doznaniem jednorazowym w ogólnej wizji własnego kraju, syntezę malarską, w której pamięć o sztuce prymitywnej ludu zamieszkującego ten kraj pozwala malarzowi złączyć w osobistym przeżyciu cechy typowości narodowej. (…)

Nabyta w londyńskim okresie metoda łączenia wewnętrzno-emocjonalnych i zewnętrzno-doznaniowych bodźców, metoda przekształcania dostrzeganeg o fragmentu natury w syntetyczny obraz całego otaczającego artystę środowiska, który ujawnia nie tylko fizyczne, ale i psychiczne, z różnych warstw podświadomości wyzwalające się bodźce, dała teraz efekt o znaczeniu przełomowym dla malarskiej świadomości Potworowskiego – zamknął w jednym obrazie znaczenia osobiste, narodowe, nawet historyczne".



45

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

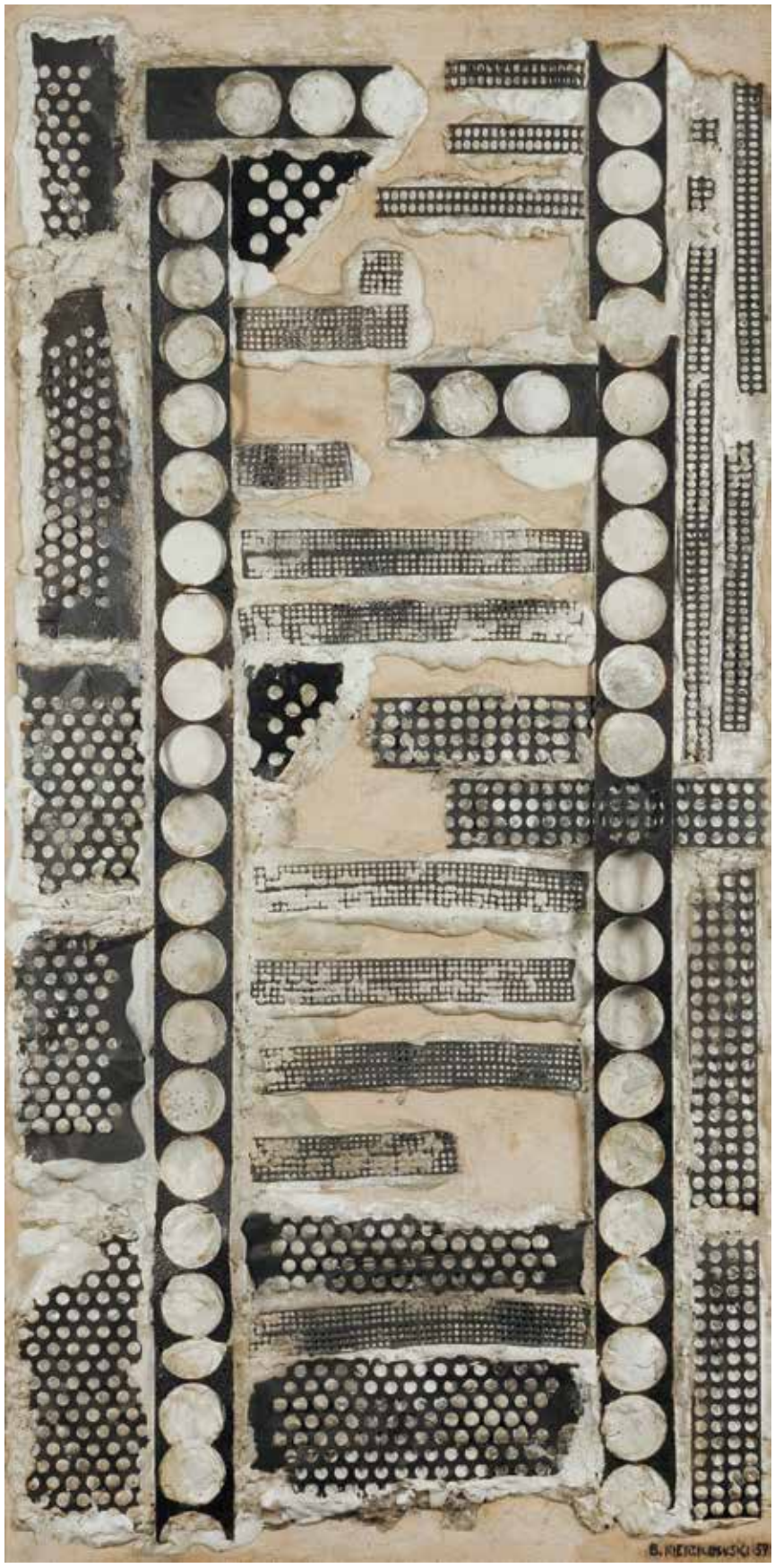
"Kompozycja fakturalna nr 235", 1959 r.

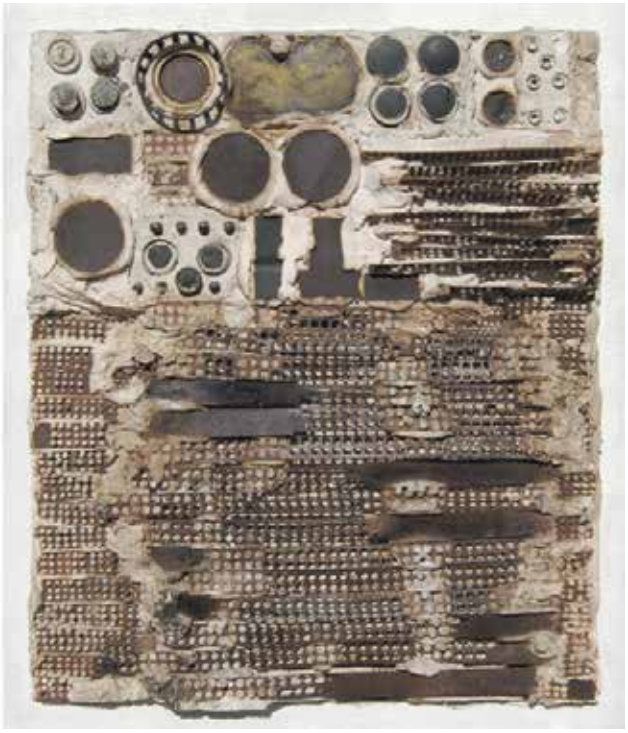
technika własna/płyta, 140 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI 59 R'
opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMP. FAKTUROWA | NR 235/59 R.'

cena wywoławcza: 60 000 zł †
estymacja: 120 000 - 150 000

„Wyobrażam sobie (…), że formy, które lubi przybierać materia ożywiona, są wszędzie takie same niezależnie od tego, czy chodzi o przedmioty małe, czy o wielkie formacje geograficzne (…). Sądzę, że odnalazłszy te rytmy materii, malarz może, przyznając je dowolnemu przedmiotowi (…), nadać mu życie".

JEAN DUBUFFET – BIOGRAFIA ARTYSTYCZNA, [W:] JEAN DUBUFFET 1901-1985, WARSZAWA 1994, S. 83





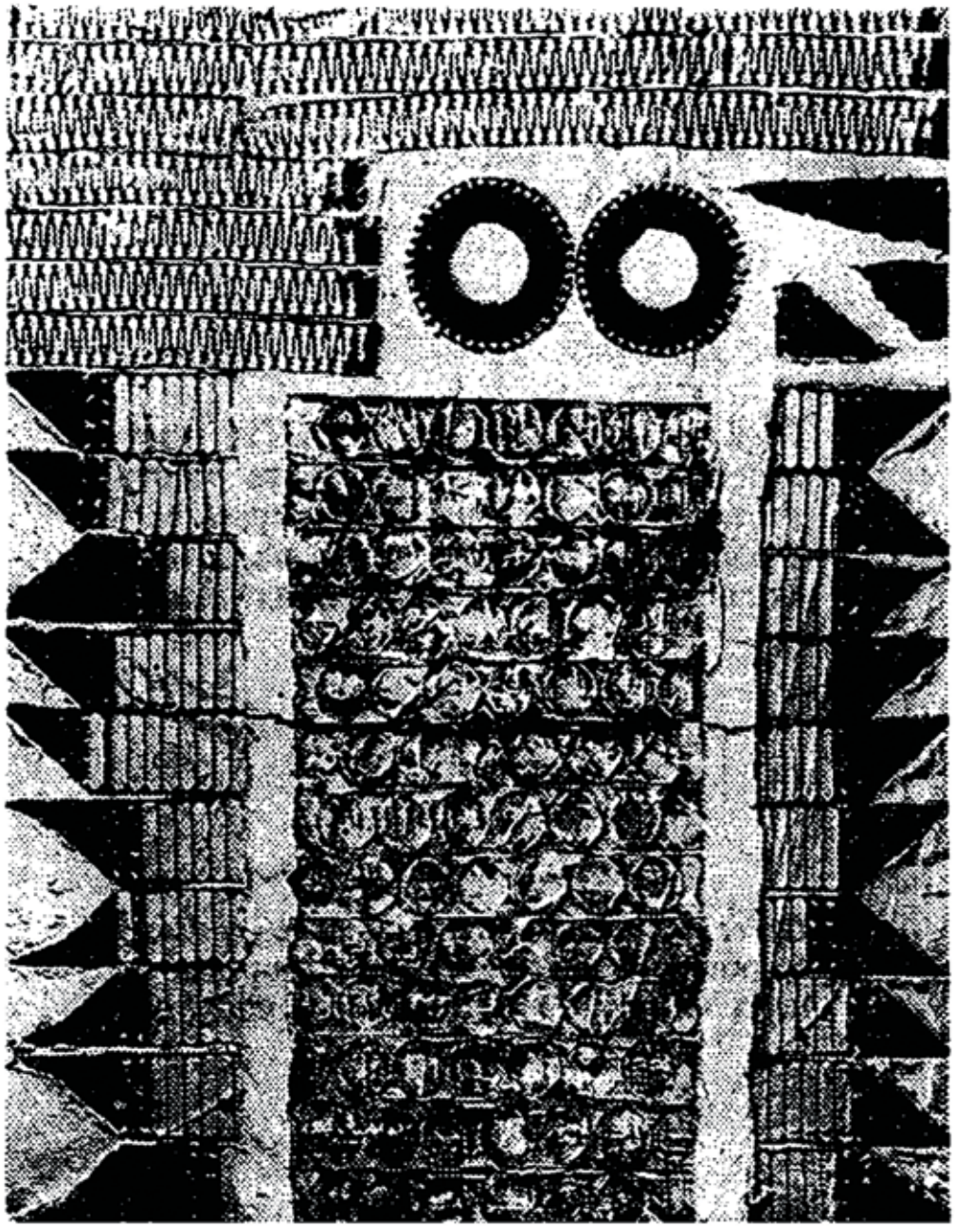
Bronisław Kierzkowski, ,,Kompozycja fakturowa 434'', 1960 r., fot. Galeria Beta16

Bronisław Kierzkowski, ,,Kompozycja fakturowa 933'', 1960 r., kolekcja prywatna, Polska

,,Zbiórka złomu? Tak! Jeden z warszawskich malarzy zbiera tutaj tworzywo do swej pracy twórczej. Zbrzydły mu już tradycyjne środki wyrazu, sięgnął więc po nowe, znamienne dla naszego uprzemysłowionego stulecia – metalowe ścinki, odpadki z fabryk. Nim zastygną w gipsowej polewie, trzeba im nadać artystyczny kształt''. Od tych słów rozpoczyna się sekwencja Polskiej Kroniki Filmowej zatytułowana ,,Gips i złom'' poświęcona twórczości Bronisława Kierzkowskiego. Artysta sfilmowany został w trakcie poszukiwań komponentów do obrazów na jednym z warszawskich złomowisk, w dalszej części materiału filmowego Kierzkowski z pietyzmem komponuje jeden ze swoich przestrzennych obrazów – drewnianą ramę zalewa gipsem, w którym zatapia następnie metalowe elementy. Realia, w których rodziła się artystyczna tożsamość Bronisława Kierzkowskiego i artystów jego pokolenia, były specyficzne – Warszawa w trakcie wojennej pożogi i późniejszej odbudowy. Oglądany z perspektywy czasu ówczesny krajobraz wywołuje rozbieżne konotacje. Z jednej strony reprezentuje proces kreacji, rodzenie się miasta z gruzów, rzeczywistość w trakcie konstrukcji, z drugiej zaś uderza posępność postapokaliptycznego pejzażu. Podobnie obiekty Kierzkowskiego daje się interpretować wielorako. Architektoniczne kompozycje, z jednej strony ułożone z elementów szpetnych, zbędnych odpadów, tworzą jednak dekoracyjne w swej formie kompozycje. Czy są, jak sugeruje narrator Kroniki Filmowej, peanem na cześć nowoczesności czy stanowią trawestację i krytykę ponurej PRL-owskiej rzeczywistości? Sam artysta unikał definicji i zamykania swojej twórczości w estetyczne kategorie. Miejsce dla swoich prac widział zarówno we wnętrzu galerii, jak i na elewacjach domów.

Bronisław Kierzkowski był bez wątpienia najbardziej radykalnym przedstawicielem malarstwa materii w środowisku warszawskim. Nie bez wpływu na całokształt jego twórczości pozostały sympatie konstruktywistyczne wyniesione z pracowni Władysława Strzemińskiego. Bożena Kowalska uważa natomiast, że podwaliny pod kompozycje strukturalne stworzyły podejmowane na studiach eksperymenty Kierzkowskiego z techniką collage. Własną formułę sztuki balansującej na granicy malarstwa i obiektów przestrzennych wypracował w drugiej połowie lat 50. i pozostał jej wierny przez kolejne dziesięciolecia. Kolejne okresy odróżniają się jednak stosowanymi przez artystę zabiegami kompozycyjnymi. Prezentowana ,,Kompozycja fakturalna nr 235'' dobrze ilustruje ówczesne zamiłowanie artysty do uporządkowanych układów poddanych rygorom geometrii. Pierwszy typ kompozycyjny reprezentują zarówno malarskie, jak i graficzne prace Kierzkowskiego przełomu lat 50. i 60. cechujące się kompozycyjną klarownością, w której dominują kierunki horyzontalne i wertykalne. W drugim typie układów geometrycznych poszczególne, zazwyczaj owalne formy zyskują coraz większą autonomię, podporządkowując sobie pozostałe elementy. Piotr Majewski tak charakteryzował typ pierwszy: ,,Jest on tak uporządkowany, aby wywołać wrażenie spokoju i ładu. Kierzkowski dążył w ten sposób do harmonii kompozycyjnej, zależało mu na wyeliminowaniu elementów łamiących kompozycyjny spokój. Postępował trochę jak Piet Mondrian, który dzielił prostokąt płótna pionowo i poziomo za pomocą linii i płaszczyzn w podstawowych kolorach. Kierzkowski postępował podobnie, tyle że podziały płaszczyzny, jej zróżnicowanie kolorystyczne i fakturalne, daleko bardziej urozmaicone od tego, które znane jest z obrazów Mondriana, wynikło z zastosowanych elementów metalowych i gipsowego tła. (…) Patrząc na reliefy Kierzkowskiego, można zauważyć, że są one wykonane z dużą pieczołowitością, a nawet 'przepracowaniem'. To cecha, która generalnie odróżnia malarstwo materii od na przykład taszyzmu – sztuki także posługującej się materią, ale raczej materią samej farby, bez charakterystycznych dla omawianego nurtu dodatków. Jednak obok tego podstawowego rozróżnienia, wynikającego z rozszerzenia środków malarskich, w malarstwie materii widać też różnicę w sposobie opracowania materii na płaszczyźnie. Obrazy taszystowskie, na przykład Kantora, były malowane spontanicznie i gwałtownie. Pełne były przypadkowych plam i kresek, rejestrowały gest malarski. Inaczej jest w malarstwie materii. Tutaj pośpiech i spontaniczność jest eliminowana na rzecz niemal pedantycznego postępowania malarskiego, które niekiedy kojarzy się z długotrwałym i mozolnym procesem dochodzenia do właściwej formy. Nie jest to sztuka, której towarzyszy spontaniczny, gwałtowny proces twórczy, ale raczej wynika ona z postawy medytacyjnej i cierpliwego oczekiwania na efekt końcowy '' (Piotr Majewski, Malarstwo jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 158).

Art: 15 Polish Painters



O. E. Nelson

"Textured Composition Number 402," in painted concrete, iron and steel, by Bronislaw Kierzkowski, is among works by Polish painters on exhibit at Museum of Modern Art.

75 Works by Contemporaries Go on View Today at the Modern Museum

John Canaday Art: 15 Polish Painters, „New York Times", 1.08.1961

By JOHN CANADAY

46

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

"*Kompozycja fakturowa nr 1/27*", *1968 r.*

technika własna/płyta, 71 x 51,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1968 | KIERZKOWSKI | komp. | Fakturowa | NR 1/27'

cena wywoławcza: 30 000 zł
estymacja: 60 000 - 90 000

„W ciągu paru ostatnich lat obserwujemy u nas rozwój tendencji liryczno-ekspresyjnych w tzw. nowoczesnym malarstwie młodszego pokolenia. Abstrakcyjna forma została podbudowana mniej lub bardziej wyczuwalnymi treściami – stała się bardziej aluzyjna, przekazująca pewien nastrój i w większym stopniu uzależniona od nastroju czy humorów artysty. Ogólnie biorąc jest to proces subiektywizacji formy; proces jej uromantycznienia. Na tle takich tendencji twórczość Bronisława Kierzkowskiego wyróżnia się obiektywizmem, logiką konstrukcji i tym rodzajem klarowności, który sprawia, te dzieło sztuki powstaje nie tyle w uzależnieniu od odgłosów jesiennego deszczu, widoku porannej mgły, czy poszumów wiatru – ile w oparciu o przemyślaną koncepcję, która nadaje mu kompozycyjną jedność: jednolity, organiczny charakter, tak pełny i oczywisty, jak forma rosnącego drzewa, forma liścia – forma natury. Plastyka Kierzkowskiego to plastyka rzeczowa. Nie stara się on sugerować czy budzić skojarzenia – pokazuje. (…) Organiczny proces powstawania kompozycji Kierzkowskiego uwydatnia się bezpośrednio w syntezie (assemblage) tak emocjonalnie zimnych materiałów, jakimi są na ogół gips, szkło i żelazo. W rękach Kierzkowskiego te skrawki żelastwa i kawałki luster – odpadki zmechanizowanego świata – nabierają specjalnego tycia. Wtłoczone w rozchlapujący się gips o fakturze, która czasem jest przypadkowa, czasem spreparowana – ale zawsze unaocznia paranie się plastyka z tworzywem – zaczynają istnieć w innym wymiarze. Ta organiczna mechanofaktura Kierzkowskiego jest bezsprzecznie efektowna. Posiada jednak swoistą szorstkość i zaczepność, a efektowność wiąże się z charakterystycznym brutalizmem. Agresywność oddziaływania logicznie zbudowanych kompozycji: powierzchnie pączkujące gruzłami gipsu, obrośnięte jak porostami pasmami metalowej siatki, czy listowiem zagiętych, pomalowanych blach – to miara autentyzmu tej sztuki, której treścią jest afirmacja procesów życia. Tak jak każdy żywy organizm – plastyka Kierzkowskiego potrzebuje światła. Światło padające z określonego kierunku ożywia fakturę, wzbogaca materialność elementów kompozycji, rozbija się w paskach luster – kompozycja zaczyna pulsować. Każda zmiana oświetlenia przeobraża relief, uwydatnia przestrzenne wartości tej plastyki. Uwydatnia też jej wartości monumentalne. Kompozycje Kierzkowskiego ściśle zawierają się w określonym prostokącie, powiększonym przestrzennie przez metalowy czy gipsowy relief; posiadają tendencje dośrodkowe, skupiające uwagę w centrum obrazu.
Ta statyczność i architektonika, uszanowanie określonej plastycznej przestrzeni gwarantowałoby dobre uzupełnienie nowoczesnej bryły budynku. Wydaje się, że plastyka Kierzkowskiego znakomicie nadaje się do współpracy z architekturą – nie w charakterze 'ozdóbki' – ale równorzędnego partnera. Wynika to w dużym stopniu z obiektywizmu, który dyscyplinuje kompozycje Kierzkowskiego, nadając im – poprzez dosłowną materialność – charakter przedmiotowy, bliski tableau-oblec, charakter pod wieloma względami pokrewny układom architektonicznym".

JERZY OLKIEWICZ, ORGANICZNA ARCHITEKTONIKA BRONISŁAWA KIERZKOWSKIEGO

47

KRYSTYN ZIELIŃSKI (1929 - 2007)

"M.II.67", 1967 r.

technika własna, relief metalowy na blejtramie, 85 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Krystyn Zieliński ŁÓDŹ ul. Krzemieniecka 6a M.II.67'
na odwrociu naklejka wywozowa z DESY z opisem obrazu i destynacją: 'Musée des Beaux Arts,
La Chaux de Fonds'

cena wywoławcza: 14 000 zł ♣
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:
- ,,Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967'', Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska
Arsenał, Poznań, 2007
- Art Polonais Contemporain. Peinture, tapisserie, affiches, gravure. La Chaux de Fonds,
Musée des Beaux Arts, 1967

LITERATURA:
- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, katalog wystawy w Galerii Olimpus
w Łodzi i w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Łódź 2007, s. 32 (il.), s. 39 (wykaz prac)

Krystyn Zieliński wypracował szczególny rodzaj malarstwa materii, będącego konglomeratem kolażu, reliefu i asamblażu, wykonywanego za pomocą łączenia metalowych elementów i przytwierdzania ich do drewnianych szkieletów. Co ciekawe, Zieliński realizując obrazy ,,malowane metalem'' zachowywał względnie płaski, dwuwymiarowy układ pionu i poziomu, odwołując się do wielowiekowej tradycji malarstwa sztalugowego. Prezentowana praca to abstrakcyjny układ form stworzony ze znalezionych przez twórcę przedmiotów, które zestawił w taki sposób, by w największym możliwym stopniu zaprezentować fakturę, zróżnicowaną kolorystykę i możliwości modyfikacji układu fragmentów metalowych blach. Jego kompozycje odwołują się do modernistycznego toposu ,,szczerości materiału'', w którym najważniejszym celem przedstawieniowym twórcy było zachowanie i uwypuklenie specyficznych cech tworzywa. Janina Ładnowska pisała o jego twórczości: ,,(…) Zielińskiego fascynuje czysta materia – metal, jego właściwości fizyczne, jego wprost biologiczna dotykalność. Teresa Tyszkiewicz twierdzi, że nie były mu wtedy potrzebne 'emocjonalne metafory wyrażające zagrożenie cywilizacyjne czy dehumanizację świata'. Po prostu budował. I był w tym taki rodzaj myślenia, który zawiera się w stwierdzeniu, że obraz jest zamkniętym światem i cała emocja artysty przynależna jest jego materii, która jest jego jedyną realnością i przestrzenią''.

Artysta uzyskał dyplom łódzkiej PWSSP w 1954 roku. W początkowym okresie twórczości związany był z grupą artystyczną ,,Piąte Koło'', później z grupą ,,Nowa Linia'', działającą przy Związku Literatów Polskich w Łodzi od 1959 r. W tym czasie tworzył abstrakcyjne kompozycje z pogranicza malarstwa i rzeźby. Z tego też okresu pochodzi prezentowana przez nas praca, zespawana z kawałków metalu o odmiennej fakturze i barwie tworzących malarski efekt. Artysta współpracował również z galerią ,,Krzywe Koło'' w Warszawie. Wziął udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Pod koniec lat sześćdziesiątych podejmował działania artystyczne z wykorzystaniem dźwięku (,,Audycja I'', 1967, ,,Audycja II'', 1968, galeria Foksal w Warszawie, ,,Audycja III'', 1972, łódzkie Muzeum Sztuki) Do końca lat 90. był pedagogiem swojej macierzystej uczelni, w 1984 roku uzyskał tytuł profesora. W latach 1981-1987 pełnił funkcję rektora uczelni. Wykładał również w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, a od 1997 roku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

48

ANDRZEJ SZEWCZYK (1950 - 2001)

"Niebieski śnieg", 1996 r.

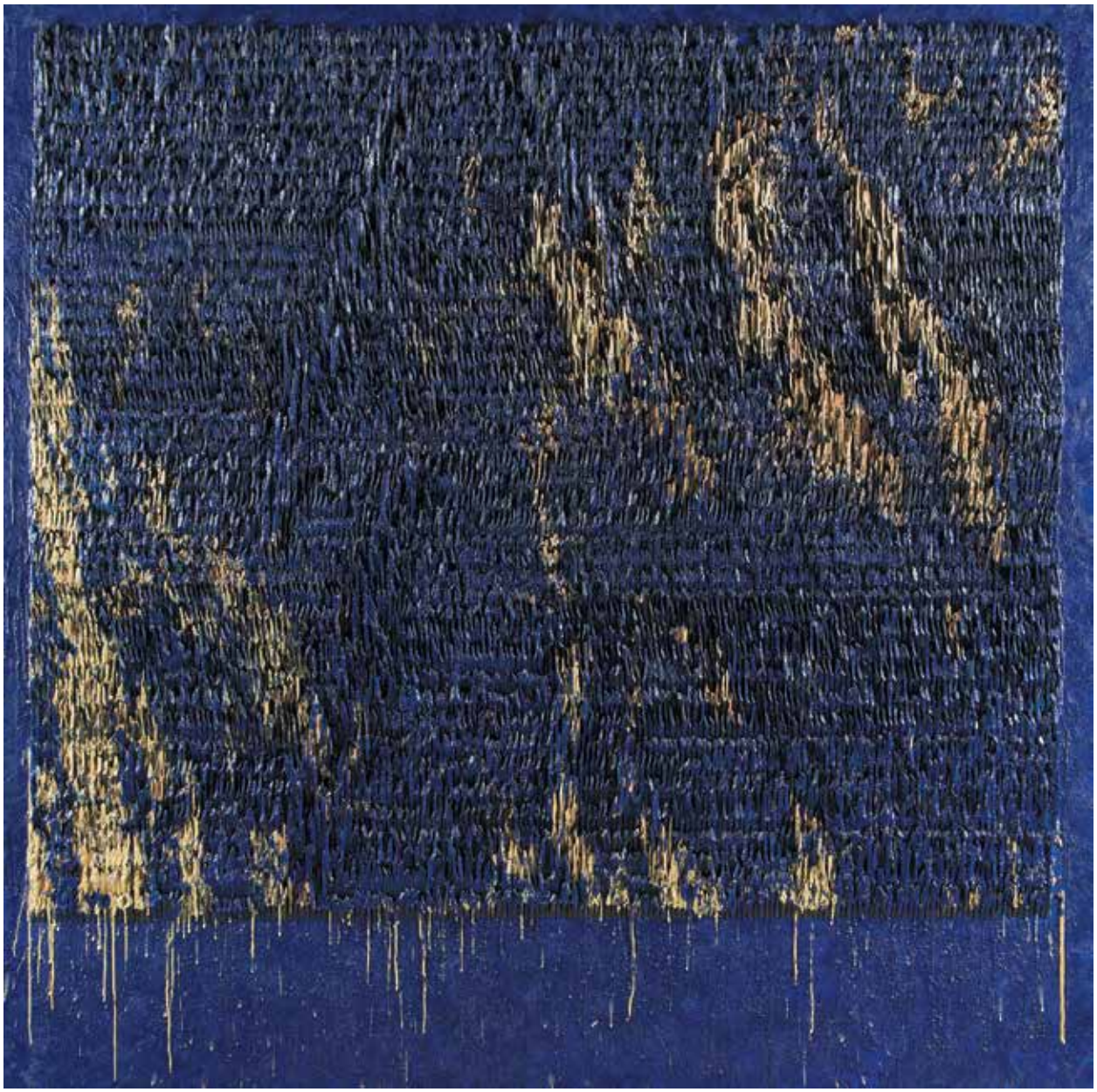
drewno, ścinki kredek, olej, enkaustyka/deska, 155 x 155 cm

cena wywoławcza: 80 000 zł †
estymacja: 110 000 - 150 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- Galerie Ucher, Kolonia (nabyty w powyższej transakcji)
- Dom aukcyjny Agra-Art, 2010
- kolekcja prywatna, Polska (nabyty w powyżej transakcji)
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
- Międzynarodowa Kancelaria Adwokacka Freshfields Bruckhaus Deringer, Berlin 2005
- Andrzej Szewczyk, Tomasz Tatarczyk ,,Volumina'', Galerie Ucher, Kolonia 1999
- Międzynarodowa Kancelaria Adwokacka Deringer Tessin Herrmann & Sedemund, Kolonia 1999
- Art Cologne, Kolonia 1996

,,Niebieski śnieg'' to kompozycja powstała w 1996 roku. Andrzej Szewczyk użył skrawków ołówków, enkaustyki, kawałków drewna i intensywnie niebieskiej farby w odcieniu IKB (International Klein Blue). Bliski ultramarynie, choć wywodzący się z zupełnie innego pigmentu odcień błękitu, podobnie jak tytuł dzieła Szewczyka, to hołd dla twórcy tego koloru – francuskiego artysty Yvesa Kleina. Dla Kleina sam błękit stał się sztuką – centralnym tematem najbardziej znanego etapu jego twórczości. Z rozmowy Szewczyka z Jedlińskim: ,,(…) trzeba było tego germańskiego Kleina z tym duchem, psiakrew, gotyckim, z tą jego rewolucją immaterialności błękitnej, jego skoku w próżnię. Ten jego monochrom na kilkanaście metrów długi z I.K.B. (International Klein Blue), ja przy tym oddycham swobodnie. Zastanawiam się co z Kleina dla mnie zostało. Najmniej znane rzeczy. Jego czerwony i niebieski deszcz, te jego patyki, pręciki pomalowane na niebiesko, na czerwono, jego ślady po ogniu. Piękne ich przykłady ma Gerhard Lenz. Oprawił je na sklejce w klasyczną, prostą, głęboką ramę. I lubię ten absolutnie pierwszy okres u Kleina i pewne prace, kiedy malował jeszcze na pomarańczowo i na zielono. To Iris Clert wspomina, że przychodził do niej taki o uśmiechniętych oczach chłopak i ma pomarańczowy obrazek, ostry oranż i pokazuje jej, że chciałby zrobić wystawę. I jego oczy na wszystkich fotografiach, one są naprawdę ujmujące. Ta jego poetyckość bycia skończyła się i została ta postawa. Jego postawa jest bez zarzutu!''.



Yves Klein, Monogold sans titre (MG 18), 1961, kolekcja prywatna

Listy

„‘Konieczne – powtarzał Andrzej Szewczyk – jest malować’. Taką samą dlań koniecznością, wręcz namiętnością, było pisanie listów. W swoim notatniku zapisał on przed dwudziestu laty, a zapiski te odnosiły się do grupy prac ‘Pomniki Listów Franza Kafki do Felicji Bauer’, operujących owymi ‘migotliwymi łzami ołowiu’, obecnymi w różnych jego pracach: ‘[4 maja 1984] Jestem owładnięty IDEĄ WIELKIEGO PISMA. To nie jest idea, właściwie jest to życie jako pismo. Cudem jakimś zrozumieć to pismo, życie jako hieroglif. Pismo jest teraz płaczem i smutkiem – to mój dzisiejszy etap. Malarstwo jako sobowtór: obraz jako sobowtór’.

Czego jednak miał to być sobowtór? Myślę, że samego życia; Andrzej domagał się, aby dzieło – a także pismo – miało swój ‘prześwit na życie’, tak na życie autora, jak i widza (adresata). Pragnął on aby poprzez materię i wyraz utworu artystycznego (a wręcz wszelkiej formy ekspresji) przezierało życie.

Otóż to, obraz jako sobowtór życia, powtórzmy raz jeszcze, pismo jako sobowtór życia. A szczególnym sobowtórem życia – myśli, emocji, potrzeb, obsesji, polemik – był dla Andrzeja list, czasem majstersztyk epistolograficzny, czasem jedno zdanie na karcie pocztowej, czy hotelowej, na zdjęciu, na pięcioliniach papieru nutowego albo na kartce z zeszytu, na rewersie własnego szkolnego świadectwa, w które wklejał fotografię Kurta Schwittersa, innym razem na wymyślnym arkuszu malowanym przez Andrzeja pędzlem, albo pokrytym deseniem wałka malarskiego, jeszcze innym razem telegram (nowsze nośniki korespondencji nie były przez Andrzeja używane).

W depeszy czytałem, na przykład: 'Nad Kaczycami frunie 27 bocianów. Aduś'. W Kaczycach Górnych opodal Cieszyna Andrzej, wraz z żoną Danką i ich synami Barnabą oraz Michałem, przeżył kawał swojej biografii. Potem ponownie się ożenił i zamieszkał w Cieszynie z Kasią.

Mówię tu o swojej własnej blisko dwudziestoletniej korespondencji z Andrzejem Szewczykiem, przez którą przezierają różne okresy jego życia. Wiem, że korespondował on też z wieloma innymi osobami. Forma listu była przy tym częstym środkiem używanym przezeń w ogóle w pracy umysłowej i manualnej, by wymienić wspomniane ‘Pomniki Listów...’, rzędy strużyn kredek albo łupin pistacji wyklejane na starych kopertach etc. Andrzej zdawał się nie rozróżniać pomiędzy aktem myślenia – często w formie wolnych asocjacji – zapisywanym w postaci listu, a aktem tworzenia – czynem manualnym (albo rękoczynem, jak mawiał) ucieleśnianym w dziele. Myślenie, pisanie, malowanie, a nawet rozmowę przy stole lub wspólne spacerowanie, czy włóczęgę w milczeniu, traktował jako przejawy tego samego rzemiosła. Jego naturę stanowiła erudycja wrażliwości, a także elokwencja, iskrzenie wielorodnych skojarzeń, ale czasem też – nagła milkliwość.

W liście sprzed kilkunastu lat czytałem, iż Carl Andre do niego był napisał:

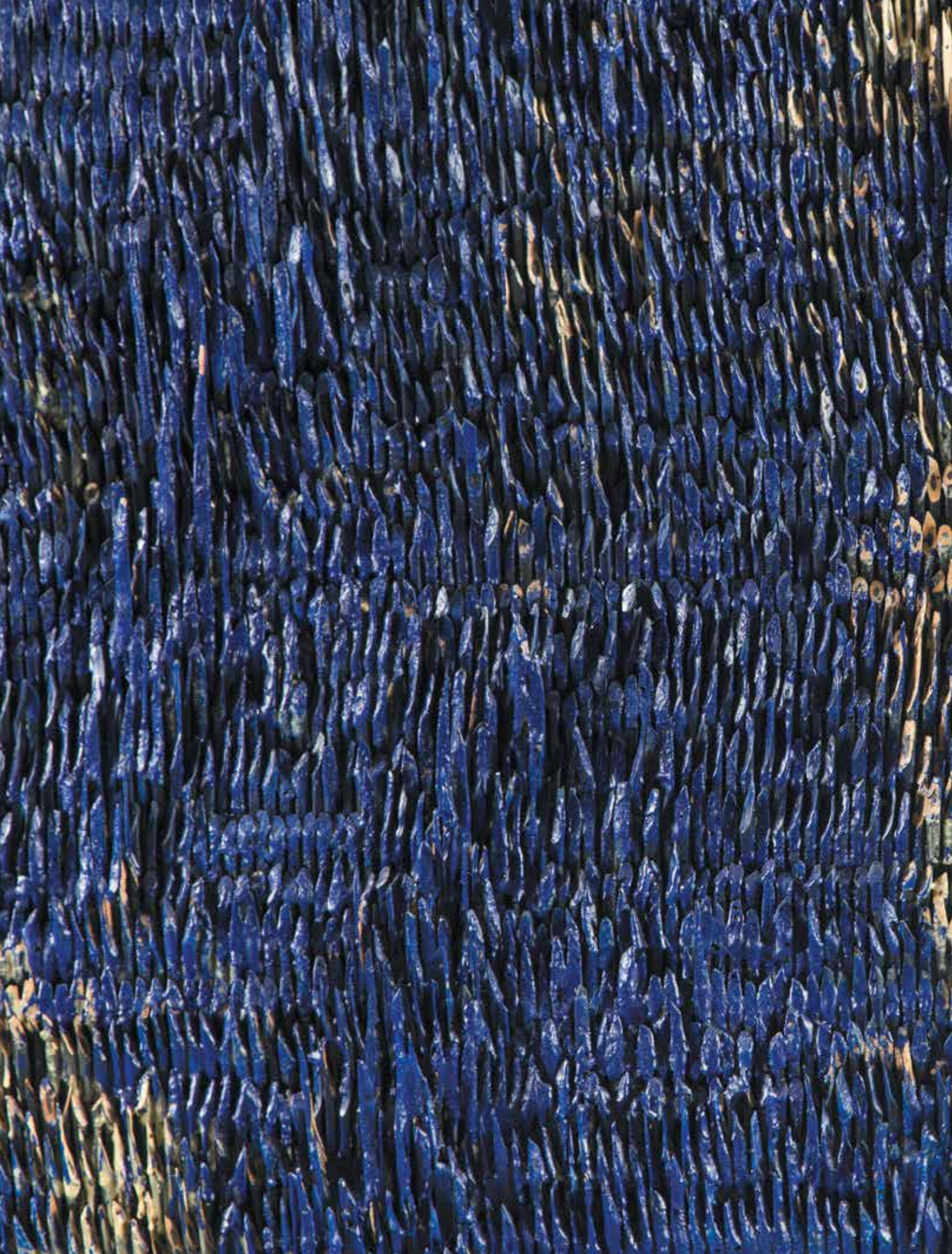
‘TEXT
WHAT CAN BE TRANSLATED
CANNOT BE POETRY.
WHAT MUST BE TRANSLATED
CANNOT BE ART’.

Nie podlegają tłumaczeniu słowa dopisane w liście Andrzeja do mnie z początku lat dziewięćdziesiątych, kończącym się tak:
‘Nie wierzyłem nigdy, że dożyję czterdziestki. Twój SZEWCZYK’,
a brzmiące: ‘miody
wosk
gniazdo szerszeni
gotowane
w czekoladzie’.

Innym razem, na wyrwanej z notatnika kartce, Andrzej komunikował: ‘Jaromir, napisałem zdanie, które od lat jest dla mnie jasne i pragnę byś je włączył do rozmowy (Gent):
ARTYSTA NIGDY NIE JEST MĘŻCZYZNĄ’’.

JAROMIR JEDLIŃSKI

Yves Klein, „Anthropometries of the Blue Epoch”, performance, Paryż 1960, fot. Charles Wilp



49

JONASZ STERN (1904-1988)

"Krajobraz II", lata 70. XX w.

kolaż, olej/płótno, 88 x 100 cm (wymiary w oprawie autorskiej)
na odwrociu dwie naklejki z opisem: 'STERN | TYTUŁ KRAJOBRAZ | II | COLLAGE | CENA 15,450' oraz: 'WYSTAWA | INDYWIDUALNA | 1977 NR. KAT. 25'

cena wywoławcza: 40 000 zł †
estymacja: 60 000 - 70 000

WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, 08.-10.1977

W prezentowanej pracy, Jonasz Stern zestawił ze sobą dwie abstrakcyjne formy, które flankują asamblażowy układ kości, piór i kłosów. Całość została niejako zatopiona w jasnofioletowej i błękitnej poświacie ze złotymi przebłyskami, co nawiązuje do tak często obecnego w pracach artysty motywu słońca. Przejmująco pisała o tym Anna Markowska: „Obraz słońca, który pojawia się u Sterna, jest obrazem najdroższym jego sercu. To ono towarzyszy mu w czasie egzekucji, a świadomość, że ogląda je po raz ostatni, jest nie do pojęcia. Kiedy strzelano do niego w piękny czerwcowy dzień 1943 roku, świeciło słońce. Także wcześniej, gdy oglądał idące na śmierć nagie kobiety. I kiedy strzelano do dzieci, słońce rozświetlało im drogę. To piękne, łagodne słońce w momencie terroru i przemocy, w czasie gdy do dołu obsuwali się konający ludzie, cierpiący w agonii i zupełnie martwi… przeobraziło się w potwora. Rozpaliło zło w niemieckich oprawcach, poraziło ich szaleństwem. Upiorna żarząca głowa skąpana była we krwi.

O zgniłym słońcu pisał Georges Bataille w odniesieniu do malarstwa Pabla Picassa. Hiszpański artysta znał oba, przeciwstawne słońca – wysublimowane słońce południa i to upiorne, w świetle którego człowiek zarzyna byka, by złożyć go w ofierze bogu Mitrze. (…) Ohydne zgniłe słońce pojawia się także u Sterna w 'Krajobrazie milczenia' z 1985 roku. Ma okrągłą twarz, wielką i obrzmiałą, całą w kościanych wypryskach. To ją widział na niebie w czerwcowy dzień, gdy tuż przed nim jakiś chłopak uciekał i zastrzelono go tak, że z głowy leciały strzępy. Głowa chłopca i głowa słońca były na moment w jednej linii, a potem jedna z nich rozprysła się jak czerwony wulkan. Niemcy byli wtedy pijani. Dano im wino na przydział, by się łatwiej uporali z zastrzeleniem prawie pięciu tysięcy ludzi. Na wzgórzu, w słońcu, połyskiwało wiele butelek po alkoholu. 'Stałem nagi, wyschnięty. Wnet się stanie. Widzę jeszcze, ale nikt mnie więcej nie zobaczy, a ja też więcej słońca nie zobaczę'" (Anna Markowska, Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna, Cieszyn 1998, s. 17-18).

50

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Obraz szyty z cyklu "Interwencje", 1981-1983 r.

płótno lniane, 81,40 x 60 cm
opisany na odwrociu: 'OD LEWEJ 3'

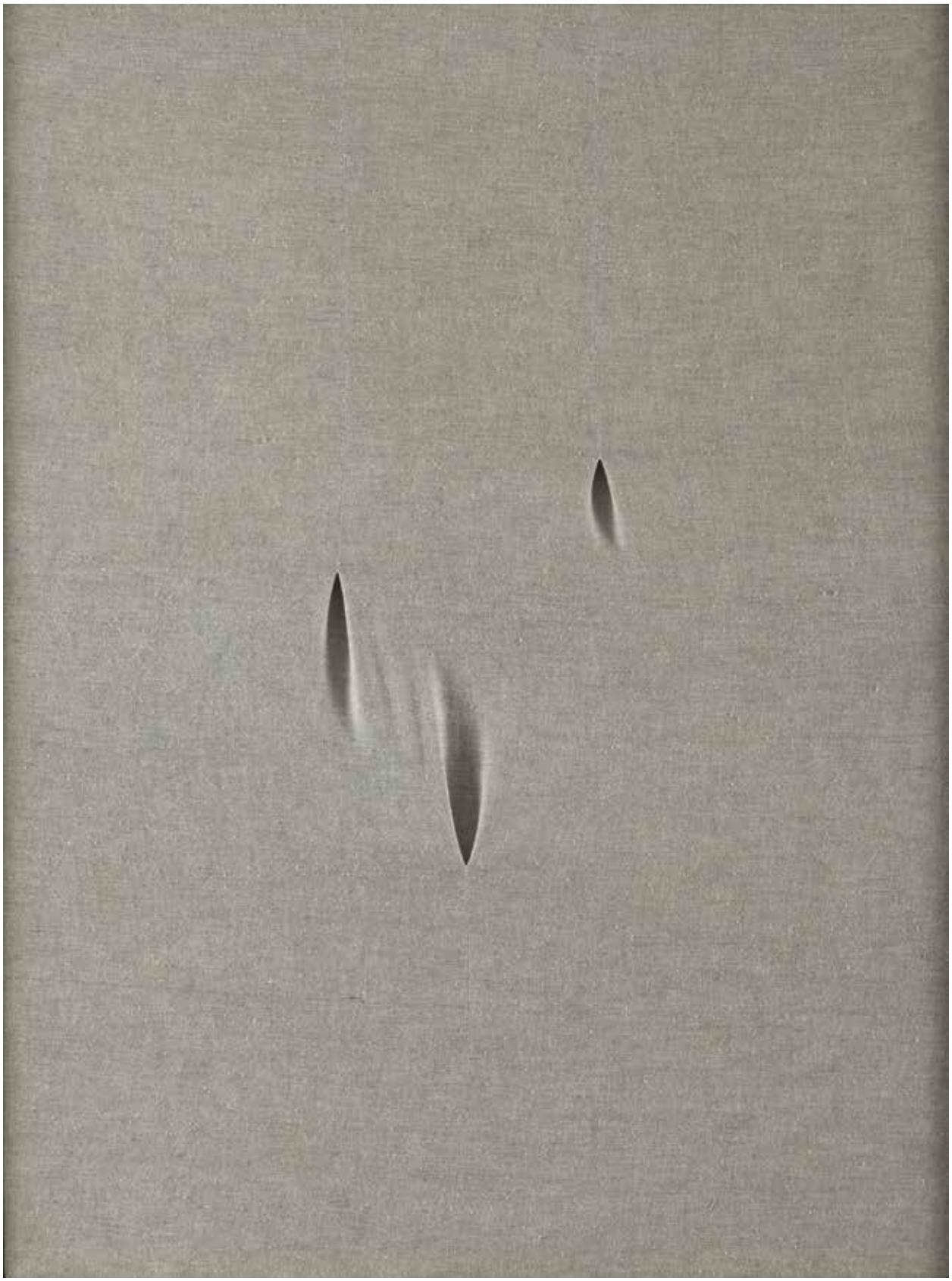
cena wywoławcza: 28 000 zł †
estymacja: 35 000 - 60 000

Prezentowana praca wybitnego abstrakcjonisty, Kajetana Sosnowskiego, powstała na początku lat 80., kiedy artysta rozpoczął nowy cykl obrazów szytych, zatytułowany ,,Interwencje''. Nie był to pierwszy cykl zrealizowany w tej oryginalnej metodzie twórczej; Sosnowski stworzył również serię ,,Katalipomena'' i systematycznie rozwijane ,,Układy równowartościowe''.

Pierwszy z nich artysta rozpoczął w połowie lat 70. – były to monochromatyczne kompozycje z pozszywanych kawałków surowego płótna, w których Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Pisał: ,,Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. 'Katalipomeny' stały się hołdem dla doskonałości natury - ku uwadze i refleksji widza''. Sosnowski podkreślał silne związki z naturą, choć równie istotne było w tych pracach zjawisko czasu. ,,Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane, aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji'' . Obrazy tworzył poprzez skośnie cięcie lnianego płótna i zszywanie tak, aby ,,kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem''.

Trzy lata później artysta rozpoczął tworzenie ,,Układów równowartościowych'', gdzie początkowo stosował proste podziały geometryczne na trójkąty o różnej kolorystyce. ,,Interwencje'' to cykl obrazów szytych, utrzymanych w jednym kolorze i nawiązujący do układu krzyża, a w 1982 roku powstały pierwsze obrazy szyte czarne – jedne z najbardziej rozpoznawalnych przejawów stylu Sosnowskiego, poświęcone wątkom martyrologii narodu.
W artykule w ,,Życiu Literackim'' Arnold Słucki podkreślił, że ,,światło jest zakorzenią obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów 'nieznanego'. (…) Świat zmysłów wkracza do abstrakcyjnych plansz artysty, świat fizjologii oczyszczonej, wysublimowanej do możliwych granic. (…) Ogniwem pośrednim w tych niezwykłych dla plastyka poszukiwaniach stały się częściowo teorie malarskie Władysława Strzemińskiego, pragnącego ewokować przez malarstwo swoistą energię naszych zmysłów, ich 'powidoki', skąd rozchodzą się dwie drogi: jedna wstecz do malarstwa figuratywnego i druga do liryki, operującej 'czystym' kolorem, czystym światłem. Sosnowski obrał drugą drogę i zmierza nią pracowicie do swojego artystycznego ideału''.

Julian Przyboś w ,,Kulturze'' w 1965 roku pisał wręcz, iż to właśnie światło stało się dla artysty ,,przedmiotem jego malowania'', powodując tym samym stworzenie nowej odmiany ,,malarstwa pozaabstrakcyjnego…''.



51

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Siedem grzechów głównych", 1986 r.

olej/płótno, 170 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK|
"SIEDEM "SEVEN | GRZECHÓW DEADLY | GŁÓWNYCH" SINS" version
| wersja 1986'
na odwrociu trzy wskazówki montażowe

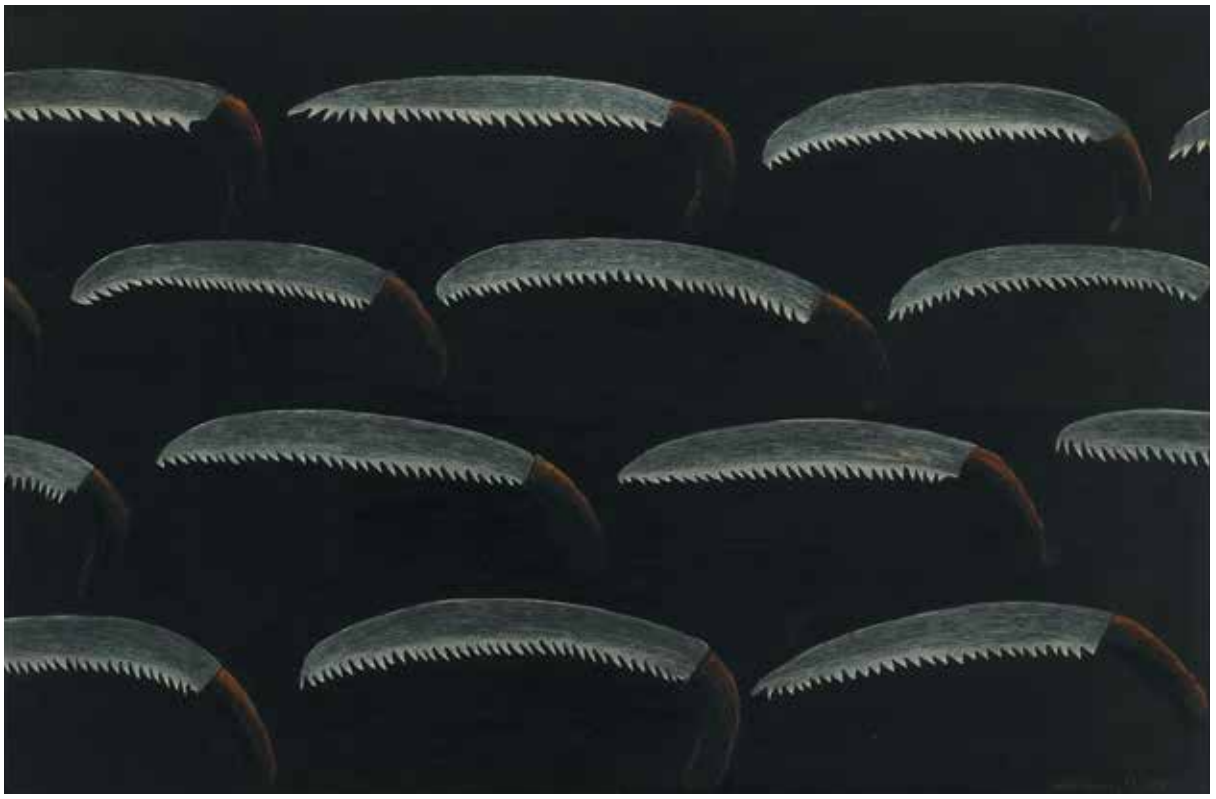
cena wywoławcza: 40 000 zł ♣
estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

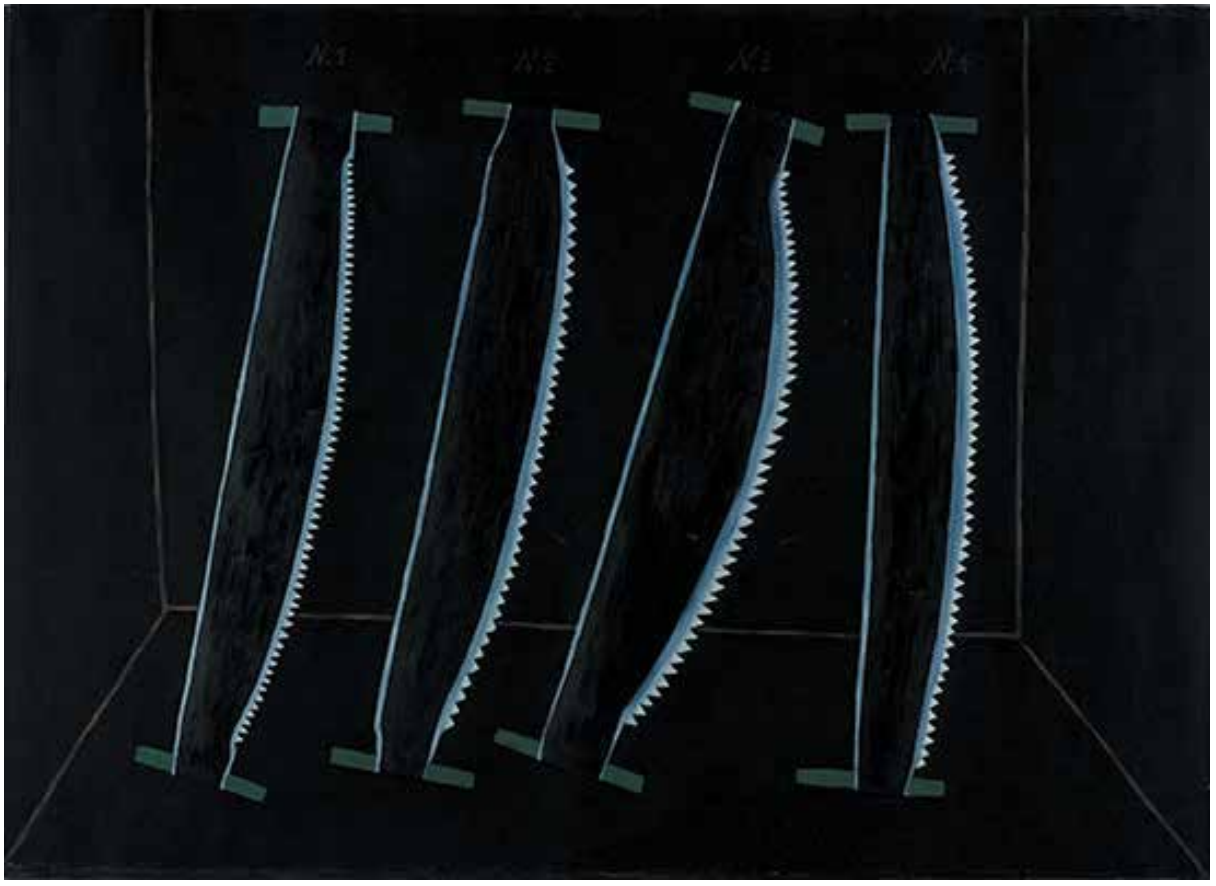
LITERATURA:
-Tomasz Rudomino, Góry, lasy, drzewa – o malarstwie Tomasza Tatarczyka,
„Projekt", nr 188, maj 1989, il. 9

„(...) u Tatarczyka zachodzi fenomen ćwiczeń z wiary, jaką jest własna tożsamość, testowanie jej wytrzymałości na formy życia i świata".

JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI



Tomasz Tatarczyk, „Piły", 1987 r., kolekcja prywatna, Polska



Tomasz Tatarczyk, „Cztery zakonnice", 1986 r., kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca doskonale obrazuje skłonność Tomasza Tatarczyka do fetyszyzacji przedmiotu i nadawania mu metaforycznego sensu. Kompozycja zorganizowana jest wokół jednego motywu – piły, powielonej i powtórzonej siedem razy. W prezentowanej pracy piła staje się swoistą wizualną reprezentacją grzechu – w tym wypadku aż siedmiu: pychy, chciwości, zazdrości, nieczystości, nieumiarkowania w jedzeniu i piciu, gniewu oraz lenistwa. Forma zostaje powtórzona, ale jednocześnie pozostaje zwornikiem całości – nie tylko malarskiej, lecz również znaczeniowej.

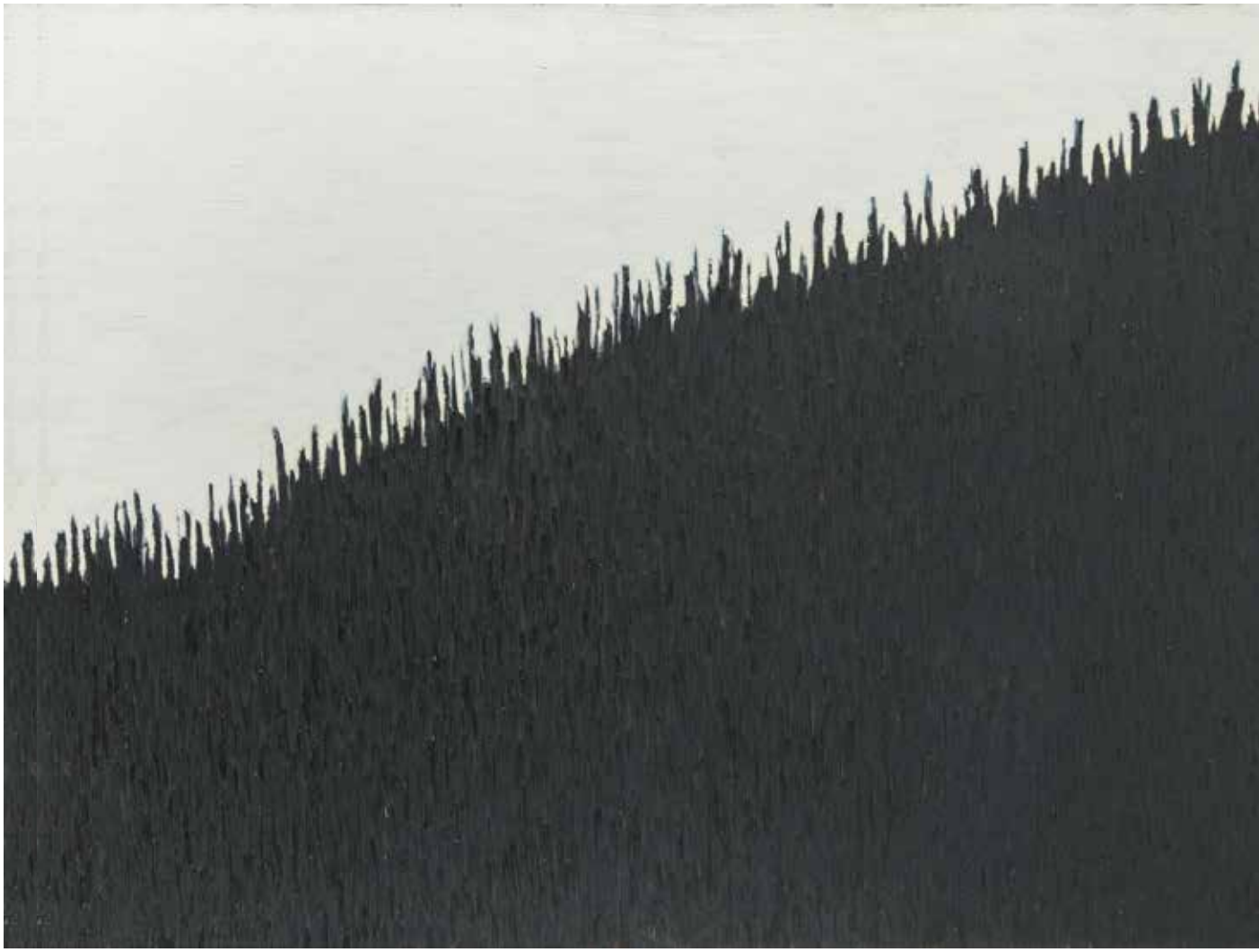
Waldemar Odorowski pisał: „Dominujący w obrazach Tatarczyka kontrast bieli i czerni narzuca wprost rozumienie go poprzez symbolikę z nim związaną – dobra i zła, światła i ciemności, życia i śmierci, a więc symboliki leżącej u podstaw naszej kultury, a więc i naszego myślenia i odczuwania. I tak w istocie jest, tyle że Tatarczykowi nie chodzi o rozgraniczanie tych pojęć czy przeciwstawianie ich sobie. Tatarczyk widzi siebie nie pomiędzy, ale wobec dobra i zła, wobec życia i wobec śmierci, lecz także wobec życia i wobec śmierci jednocześnie. Ta właśnie zdystansowana refleksja, a może dopiero taka refleksja, staje się nie tyle tematem obrazów, co przyczyną, dla której one powstają" (Waldemar Odorowski, Tomasz Tatarczyk. Malarstwo, katalog wystawy w Galerii Letniej w Kazimierzu Dolnym, VI – VII 1989, s. nlb).

Piła pojawiła się w pracach Tatarczyka z połowy lat 80. kilkukrotnie – między innymi jako znak zakazu („Przejścia nie ma", 1985), narzędzie męki („Corpus delicti", 1985; „Czarny krzyż", 1985/86) oraz wspomniany znak grzechu.

„Trudno powiedzieć, co było wcześniej: góry, las czy stosy drewna? Nie wiadomo, czy cykl z piłami niejako powiązał tamte idee przedstawiania natury, bo formalnie były pierwsze, ale ich jednorodność nie bierze się z przypadku. To tak jak z pytaniem: co było pierwsze piłka czy drzewo? Malarstwo Tomasza Tatarczyka pojawiło się w sztuce polskiej w latach osiemdziesiątych. Obok nieokiełznanej Nowej Fali, w gęstwinie form i stylistyk, na gruncie tradycji akademickiej Nowej Figuracji i debiutującej Transawangardy, propozycje warszawskiego artysty tchnęły świeżością, oddechem naturalnej prostoty i pewną, nieznaną szerzej świadomością artystyczną. A przy tym na tle uciekającej w skomplikowane symbole twórczości młodej generacji '80, Tatarczyk zademonstrował postawę, w której góruje fascynacja przyrodą nad kontemplacyjnym, sztucznie hodowanym sposobem jej odwzorowania. Dodajmy, iż postawę Tatarczyka cechuje również pokora, absolutna akceptacja praw przyrody, praw nie tyle uniwersalnych, co wyraźnych i sprawdzalnych jak np. światło, ciemność, słońce, śnieg. Nie ma jednak pewności czy obraz Tomasza Tatarczyka ukształtowała natura. Nie jest bowiem 'naturszczykiem'. Do swojej sztuki dochodził nie od razu, raczej powoli, najpierw poprzez własną, wyszukaną, ale nieprofesjonalną działalność, potem już na Uczelni pod okiem mistrzów gatunku, choć nie tylko. Oddzielony od natury, w skupisku odmiennej od wiejskiej pogodności kultury, gdzie wszystko jest proste: łodyga trawy, cień na śniegu, (…) deski (…).

Malował najpierw czysto ascetycznie, by trwając uparcie przy pejzażu stworzyć styl o silnych symbolach, zamkniętych w romantyczne, ale bardzo współczesne sposoby tłumaczenia natury na język malarstwa. W jakimś sensie można tutaj mówić wręcz o pikturalizmie, gdyż pojmowanie natury jest u Tatarczyka klasyczne: kreuje symbole, które tak jak u Rungego czy Friedricha, stają się kosmogoniczne, ale dopiero w tej nieokiełznanej potędze znaków i archetypów, np. góry. Góra występuje u Tatarczyka w sposób ukryty. Jej kształt i sylwetkę zakrywa gęsty las. Las ma tutaj odmienną symbolikę, jest bardzo ważny i ma swoje konsekwencje w innych cyklach, gdzie również się pojawia. Gdzie indziej występuje drewno, z którego usypany jest stos, rodzaj 'góry' pałeczek i bierwion. Ale nawet te przykryte lasem wzniesienia wyraźnie akcentują górę już nie jako element pejzażu. Pisał za platonikami Zwingli: 'Czymże byłyby góry, głupia, nieokrzesana i bezwładna masa, gdyby nie obejmowały, nie umacniały ziemi, jak kości umacniają ciało, gdyby nie wzbraniały przejścia lub nie utrudniały go; gdyby nie to, że chociaż cięższe od ziemi, przecież trwają na powierzchni i nie pogrążają się, lecz głoszą niezłomną moc Bóstwa, brzemię i ogrom jego majestatu? W tych zatem rzeczach, co istnieją, żyją i poruszają się, poznajemy obecność mocy Bożej, nie w człowieku'. (…)
Tatarczyk stosował suchy, ascetyczny kolor. Jego obrazy zwykle są dwu-, trzybarwne. Głównie odgrywają rolę akcenty stosowane na zasadzie: ciemne – jasne. Podkreślają w szczególny sposób wyrazistość obrazu, nadają mu swoistą ekspresję, ale głównie podkreślają znaczenie symbolu, który u malarza gra rolę pierwszoplanową. Otóż istota symbolu u Tatarczyka polega na zróżnicowaniu jakościowym Góry i Dołu. W tej mierze stał się bliski romantykom, którym bardzo zależało, aby rzeczy duchowe oglądać poprzez symbole rzeczy widzialnych, np. natury, pejzażu. Tatarczyk z pewnością świadomie tę harmonię Uniwersum utrwala, znajdując się – wedle niego – we względnym centrum świata, w jakiś sposób statycznie jak u Baldovinettiego, przyjmując klasyczną postawę względem przyrody. Jest więc szczególnym spadkobiercą myśli Leibniza, a może i Mikołaja z Kuzy, myśli czy idei mówiącej o jedności w wielości, doskonałej harmonii kosmosu. Te powiązania charakterystyczne dla postaw europejskiego ekoromantyzmu, są niezwykle rzadkie i stawiają Tatarczyka w rzędzie najciekawszych zjawisk sztuki polskiej lat osiemdziesiątych".

TOMASZ RUDOMINO, GÓRY, LASY, DRZEWA – O MALARSTWIE TOMASZA TATARCZYKA, „PROJEKT", NR 188, MAJ 1989



52

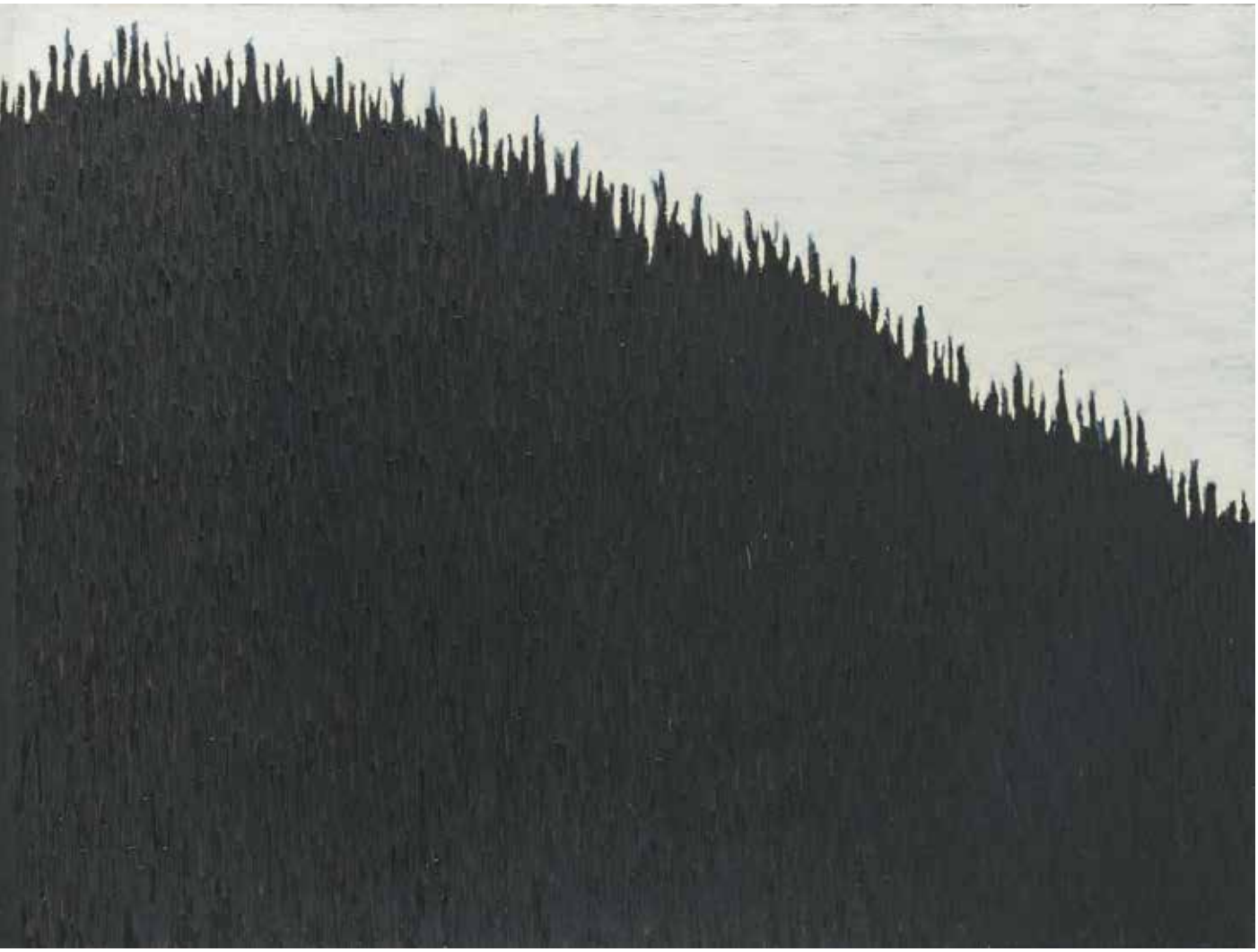
TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"*Czarne wzgórze*", *1988-90 r.*

olej/płótno, 130 x 340 cm, 130 x 170 (x2), dyptyk
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | "CZARNE WZGÓRZE" | 1988'
na odwrociu naklejka z Galerii Foksal z opisem obrazu, wskazówka montażowa oraz słabo czytelne stemple wywozowe

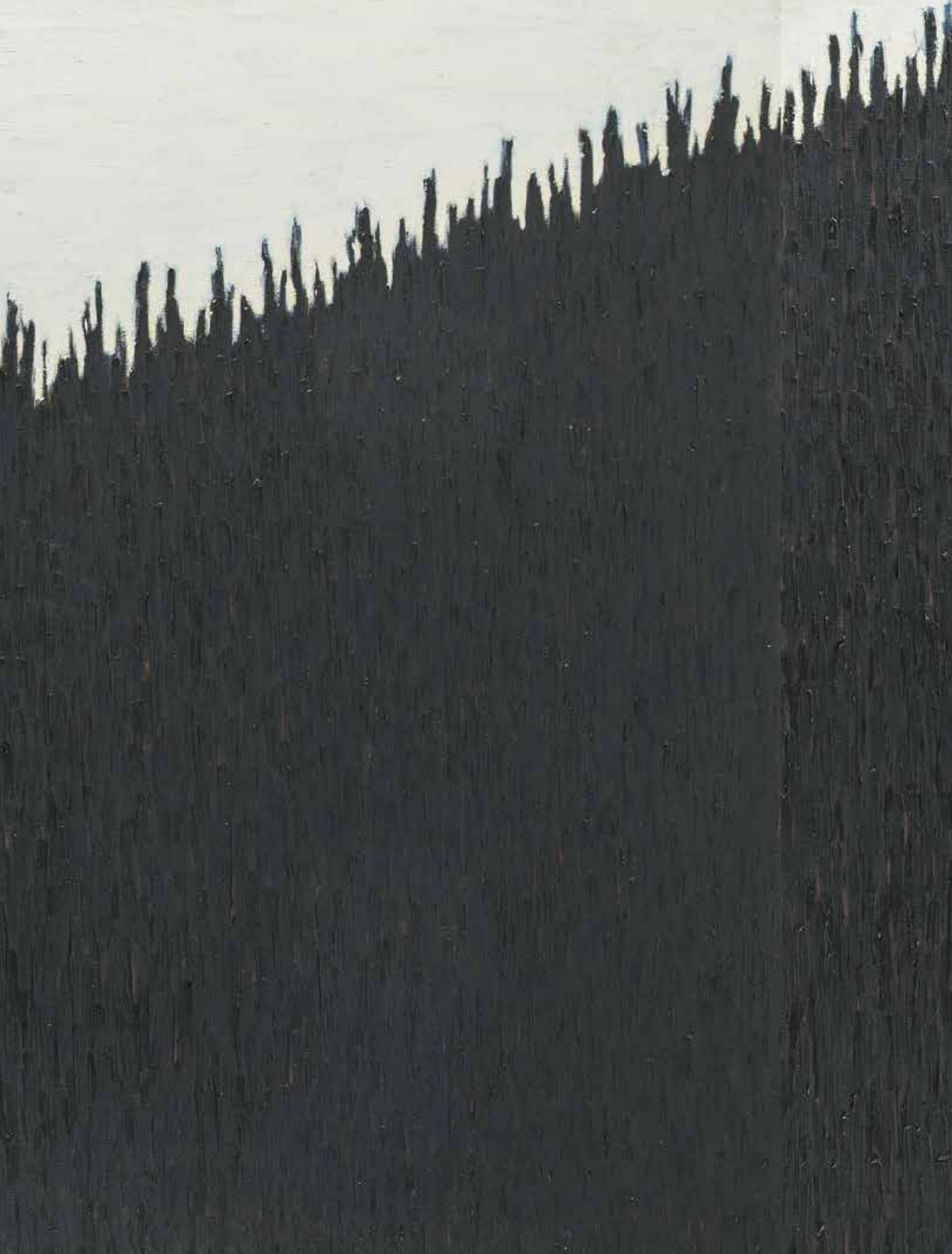
cena wywoławcza: 90 000 zł ♣
estymacja: 120 000 - 160 000

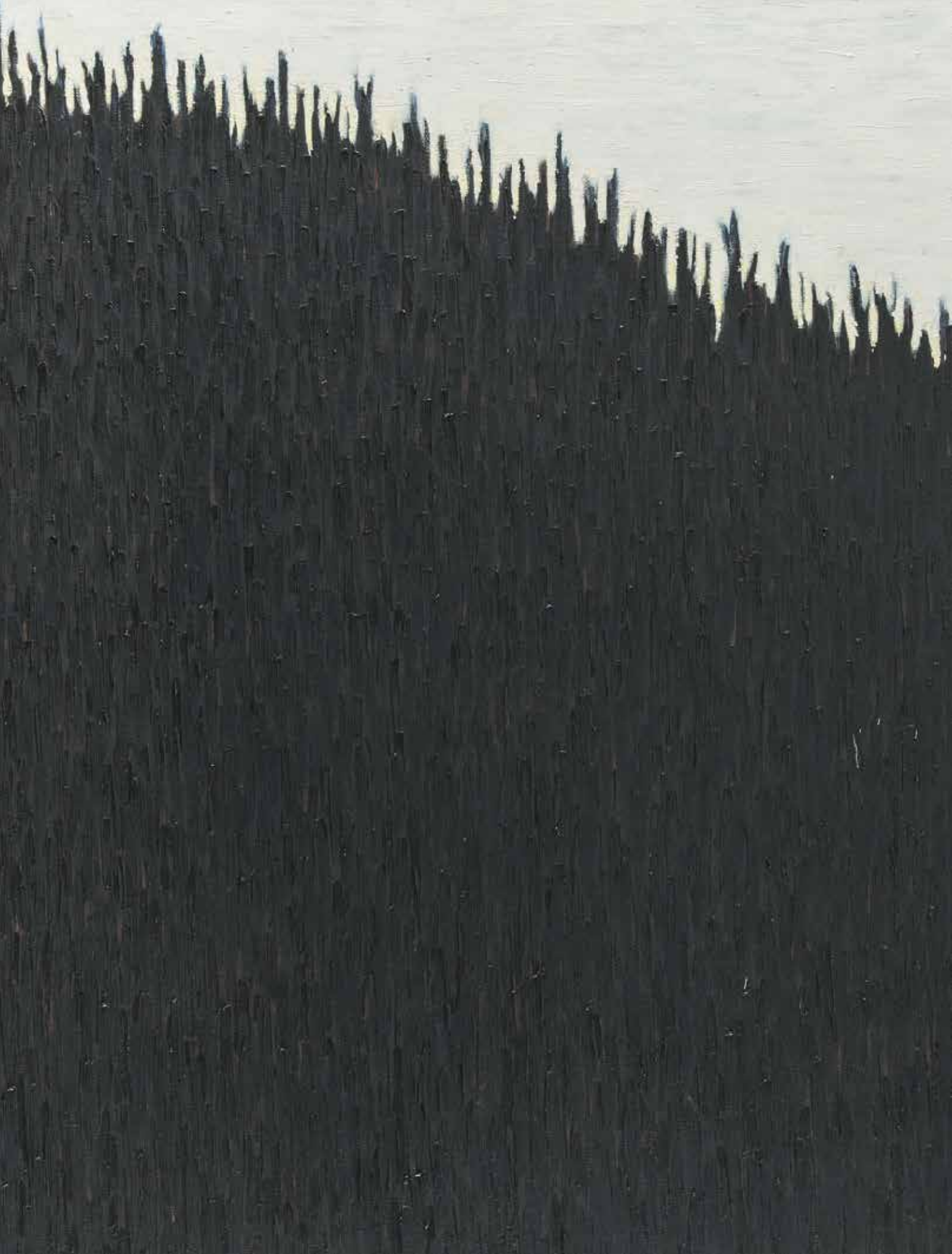
WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Galeria Foksal, Warszawa, 08.-09.1988



Ciemne, nieco abstrakcyjnie ukształtowane, wzgórza to jeden z ważniejszych motywów w twórczości Tomasza Tatarczyka. Artysta malował wzniesienia krótkimi, wyraźnymi liniami, tworząc zamknięte, jednolite przestrzenie o gładkiej fakturze. Prezentowana praca ma monumentalny i tajemniczy charakter, a jej ascetyzm podkreśla wąska gama barwna i oszczędność motywów.

Historycy sztuki i krytycy nazywali Tatarczyka „wirtuozem czerni" – w jego kompozycjach doskonale widać fascynację bogactwem jednego koloru. Był samotnikiem, mieszkał wraz z żoną w Mięćmierzu, niedaleko Kazimierza nad Wisłą, z dala od wielkomiejskiego szumu. Główną inspiracją dla jego malarstwa było najbliższe otoczenie. Obiekty zaobserwowane w naturze przepuszczał przez filtr własnej wrażliwości i sposobu widzenia świata, by później przenieść je na płótno w sobie tylko wiadomy sposób. W jednym z wywiadów mówił o wątkach, pojawiających się w jego pracach: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem(Artyści mówią. Z Tomaszem Tatarczykiem rozmawia Elżbieta Dzikowska, www.rosikonpress.com). Miał bardzo ciekawy, w pewien sposób ekstrawagancki, sposób organizacji pracy twórczej – wstępne szkice węglem tworzył zazwyczaj w ciszy, a dalej malował już przy muzyce klasycznej. Tomasz Tatarczyk to malarz, którego artystyczna droga rozpoczęła się stosunkowo późno. Kształcenie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął dopiero w wieku 30. lat, wcześniej ukończywszy studia na Warszawskiej Politechnice. Malarstwa uczył się w latach 1976-81 w pracowni Jana Tarasina, którego – obok Zbigniewa Gostomskiego – wymienia się jako twórcę mającego największy wpływ na późniejszy styl Tatarczyka.





53

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Drzewo" - tryptyk, 2002 r.

olej/płótno, 190 x 300 cm
opisany na odwrociu p.g.:' ALEKSANDER ROSZKOWSKI CZĘŚĆ 1| 734 "DRZEWO" 2002|', opis na ramie, tył: 'CZĘŚĆ 1'. opisany na odwrociu p.g.:' A. ROSZKOWSKI "DRZEWO" CZĘŚĆ 2', opis na ramie, tył: 'CZĘŚĆ 2 '. opisany na odwrociu p.g.:' A. ROSZKOWSKI "DRZEWO" CZĘŚĆ 3', opis na ramie, tył: 'CZĘŚĆ 3'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

„Można powiedzieć za Bachtinem, że w malarstwie Roszkowskiego wszelkie zjawiska zachodzące w skali makrokosmosu sprowadzone zostały do mikrokosmosu ciała ludzkiego".

ANDRZEJ MATYNIA

Aleksander Roszkowski studiował w latach 1980-85 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Po studiach podjął pracę pedagogiczną w macierzystej uczelni. W 1987 roku zdobył dwa wyróżnienia honorowe na XIII Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Jana Spychalskiego w Poznaniu. Uczestniczył w zbiorowych pokazach „Arsenał 88" i „Red & White" w Hali Gwardii w Warszawie, uzyskując na pierwszej z nich nagrodę honorową. Zamaszysty, energiczny ruch pędzla oraz krzycząca kolorystyka wczesnych płócien każą sytuować jego ówczesne malarstwo w modnym w latach 80. nurcie nowej ekspresji. Już jednak przy końcu dekady artysta radykalnie zmienił styl i tematykę. Zaczął tworzyć monumentalne obrazy figuralne. Zazwyczaj samotna, pozbawiona głowy, naga sylwetka wyłania się z ciemnego, rozwiązanego fakturowo tła. Artysta często korzysta z kanonicznych ujęć, np. ukrzyżowania, niekiedy poddaje swe figury torturom, wiesza je, wiąże etc.

54

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Kwiaty", 1997 r.

olej/płótno, 91 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1997 | OL. PŁ. 91 x 100 | KWIATY'

cena wywoławcza: 20 000 zł ♣
estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„Jestem zwolennikiem żelaznej dyscypliny i metody, ale każde prawdziwe dzieło musi mieć świeżość, musi być zaśpiewane, a nie wydukane".

TADEUSZ DOMINIK W ROZMOWIE ZE ZBIGNIEWEM HERBERTEM, „WIĘŹ", NR 61, 1981

Tadeusz Dominik był jednym z najważniejszych twórców polskiej sztuki po wojnie. Choć był artystą głęboko zanurzonym w tradycji malarstwa polskiego, na jego płótnach nie widzimy bezpośrednich nawiązań, lecz raczej subtelne echa twórczości postimpresjonistów, Makowskiego, Wojtkiewicza, czy nawet Chełmońskiego. Nie ulega wątpliwości, że jego oryginalny styl był niezależny od modnych nurtów i popularnych tendencji.

Zbigniew Herbert porównał obrazy Dominika do powiększonych przez lupę obrazów impresjonistów francuskich. Za najważniejszą jednak inspirację tego artysty uznawał sztukę ludową ,,nie w sensie powtarzania motywów, lecz bardzo głębokiego zrozumienia rudymentów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu".

Jak przystało na ucznia impresjonistów, Tadeusz Dominik był wrażliwy na kolor. Choć nieraz wydają się wręcz abstrakcyjne, jego prace przedstawiają kwiaty i kwieciste ogrody; są to przede wszystkim fantastyczne pejzaże, w których definicją materii jest kolor – najważniejszy element tej sztuki. Jak napisał Herbert: ,,Bo Tadeusz Dominik jest zarazem tradycyjny i nowoczesny, abstrakcyjny i konkretny, ludowy i tkwiący w nurcie sztuki europejskiej". Trudno lepiej podsumować tę twórczość, będącą wyrazem autentycznie artystycznego postrzegania rzeczywistości.

Dominik podkreślał swoje pochodzenie. ,,Urodziłem się na wsi – mówił – i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. (…) Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy". To właśnie dzieciństwo spędzone w gospodarstwie w rodzinnym Szymanowie miało być bezpośrednim źródłem twórczości tego artysty.

Formy, które kreował Dominik na swoich płótnach, budowane są zamaszystymi pociągnięciami pędzla, skontrastowanymi z niewielkimi detalami kropek, plamek, krótkich kresek. Niezwykle dużo się tu dzieje; obrazy tego artysty są angażujące, zajmujące, pełne życia. Ale nie tylko kreowanie pewnej wizualności stało za tymi kompozycjami. Dominik posiadał niezwykle szeroki intelektualny horyzont, który pozwalał mu sięgać do przeróżnych objawów i dziedzin sztuki. ,,Uznaje się za naturalną prawidłowość, że wielu muzyków inspiruje malarzy i odwrotnie – mówił. Taka sama wymiana wartości istnieje pomiędzy malarstwem a poezją. Można znaleźć powinowactwa pomiędzy różnymi gałęziami sztuki. Artysta jest tylko bardziej wrażliwy na jedną z tych dziedzin".

Olga Wolniak, studentka i zarazem synowa Tadeusza Dominika, powiedziała, że artysta ,,malował tak, jak śpiewa ptak – po prostu, z natury. I tak żył, czerpał pełnymi garściami radość i zamieniał ją w kolory". Dominik kształcił się w pracowni Jana Cybisa, a następnie został asystentem w jego pracowni w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gdy sam zajął się nauczaniem, w jego pracowni ksaztałcił się m.in. Leon Tarasewicz, który to właśnie swojemu nauczycielowi zawdzięcza niezwykłą wrażliwość na barwę.

Talent Dominika pozwolił mu w 1956 roku reprezentować Polskę na Biennale w Wenecji, gdzie zaprezentował cykl "Macierzyństwo". Całkowite odejście od bezpośredniej figuratywności zawdzięcza jednak pobytowi w Stanach Zjednoczonych, gdzie zetknął się z malarstwem abstrakcjonistów takich jak Jackson Pollock.

Tadeusz Dominik był artystą wszechstronnym – tworzył nie tylko obrazy, lecz także ceramikę, tkaniny, a nawet grafikę komputerową. Olga Wolniak wspomina: ,,Był barwną postacią, duszą towarzystwa, anegdociarzem, a jednocześnie tytanem pracy. Malował, tkał, uprawiał ceramikę i rzeźbę. Miał gest - z ASP do barku w Hotelu Europejskim jeździł taksówką. Nawet ciężko chory, leżąc w łóżku, popalał cygaro. Uwielbiali go studenci, kochały modelki. Słynna Elka - modelka - nosiła go na rękach. Druga, ukochana żona Cynthia ostudziła szalony tryb życia Tadeusza, za to inspirowała jego twórczość pasją do podróży – zwiedzili prawie cały świat. W ostatnich latach, kiedy już raczej nie ruszał się z fotela, obserwował z okna ptaki. Karmił je i opiekował się nimi, niczym św. Franciszek".

Claude Monet, ,,Les Nymphéas" (fragment), ok. 1918-1926, Musée de l'Orangerie, Paryż

Pierre-Auguste Renoir, Kobieta z parasolką w ogrodzie, 1875 r., Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

55

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Drzewa", 2011 r.

olej/płótno, 70 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2011 | OL. PŁ. 70 x 70 | DRZEWA'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

OPINIE:
- odautorski certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania".

TADEUSZ DOMINIK

56

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 2009 r.

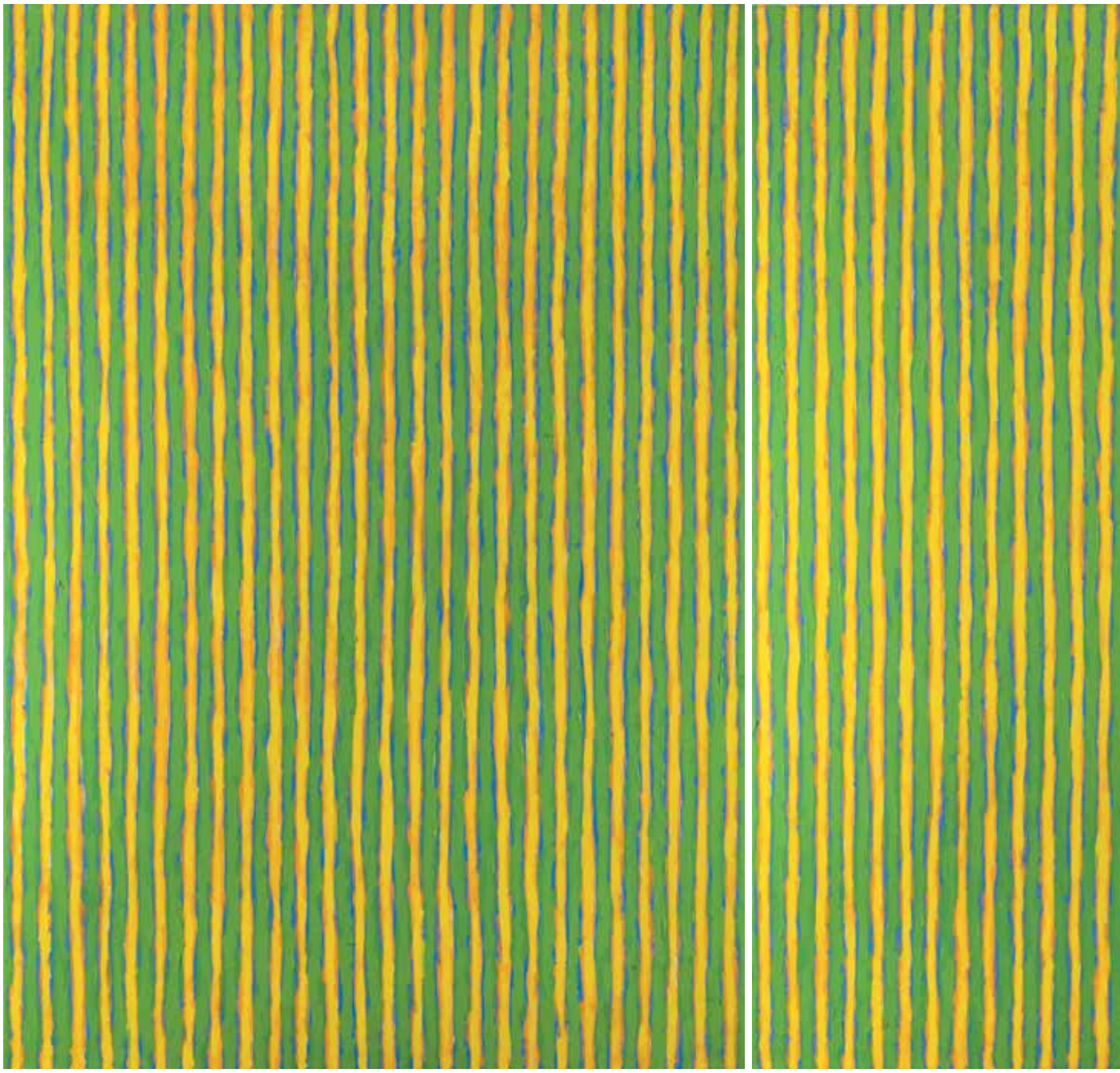
olej/płótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2009 | OL. PŁ. 90 x 90 | PEJZAŻ'

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

OPINIE:
- odautorski certyfikat autentyczności

„Uważam, że naśladowanie natury nie ma sensu, ale nie odszedłem od niej, bo jest najbogatsza dla wyobraźni malującego artysty. W naturze jest właściwie wszystko i każdy może znaleźć to, czego szuka – co wziąć, żeby było osobiste, żeby nie była to kopia natury"

TADEUSZ DOMINIK



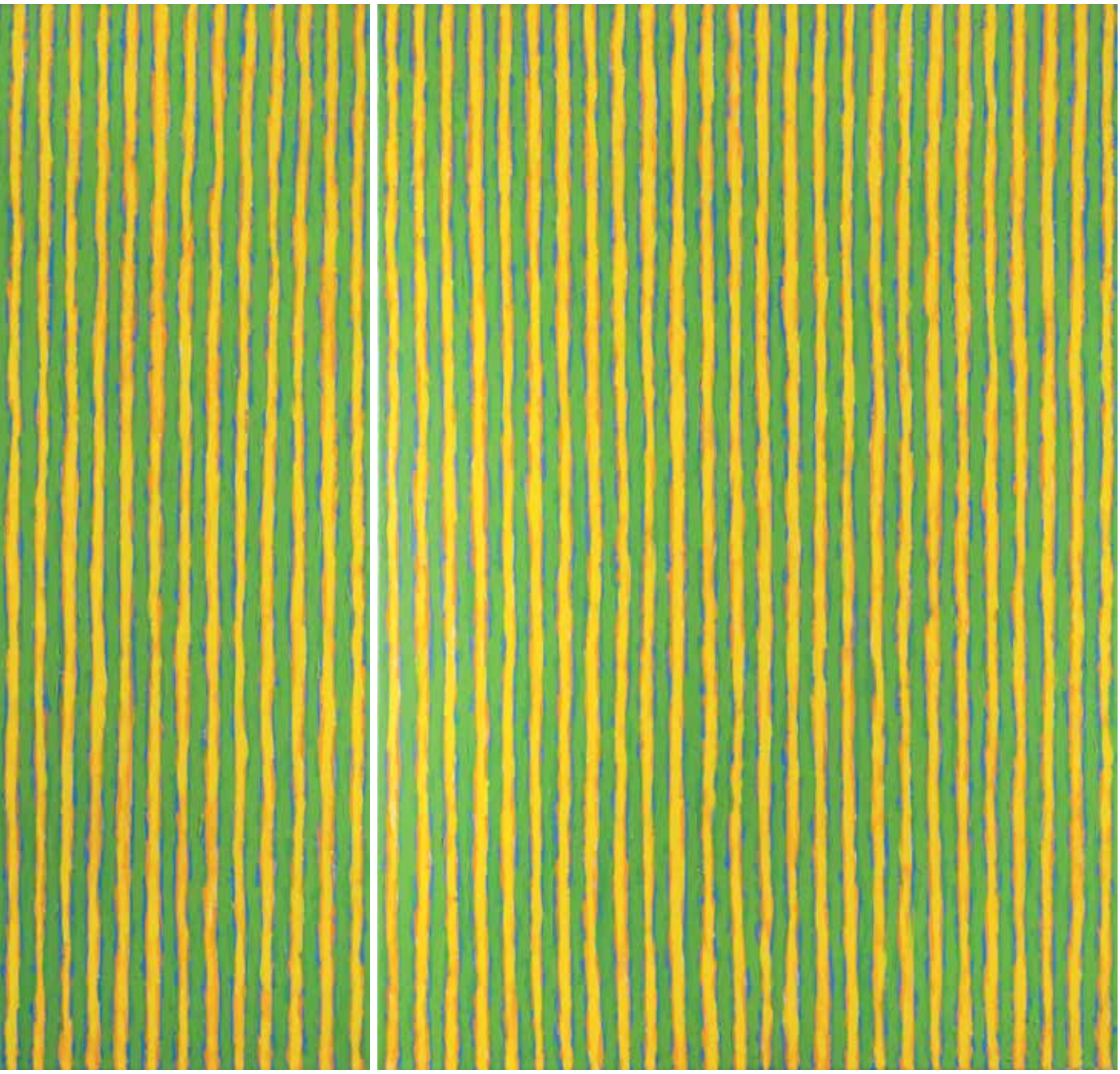
57

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

4 (pionowy zielono-żółty), 2004 r.

akryl/płótno, 190 x 396 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pierwszej części tryptyku:
'L.Tarasewicz | New York 2004.| 396x190 cm.'
poniżej wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 150 000 zł ♣†
estymacja: 220 000 - 300 000



POCHODZENIE:
- Gary Tatintsian Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:
- Leon Tarasewicz. New works, wystawa indywidualna, Gary Tatintsian Gallery, Nowy Jork, 2004

„Leon Tarasewicz rozwiązuje w praktyce teoretyczny dylemat, który niejednemu spędza sen z oczu – czym jest malarstwo, czy jest sens je dalej uprawiać, a jeśli tak, to co malować na obrazach? W odpowiedzi na te pytania Tarasewicz maluje. Co maluje? Nic. Kładzie kolory na płótnie, a ostatnio i na ścianach, co złośliwie określa się mianem tapety. Tematów na tapecie nie więcej, a nawet mniej. Dziesięć lat temu można było na jego obrazach rozpoznać pieńki, gałęzie, ptaki, drzewa, góry. Teraz widać już tylko paski.

W XX wieku okresy zachwytu dla abstrakcji występują na przemian z okresami jej potępienia, co przypomina trochę pasiastą kompozycję z obrazu Tarasewicza. Obrazy bez treści łatwo poddają się manipulacjom ideologicznym. Raz widzi się je jako symbol wyzwolenia (od figuracji), innym razem abstrakcja, zwłaszcza ta oparta na geometrycznych podziałach, uchodzi za symbol zniewolenia – ugrzęźnięcia w schemacie. Sposób rozumienia zależy od warunków politycznych, filozoficznej mody. W roku 1915 w Rosji abstrakcja geometryczna mogła być symbolem wolności. W roku 1984 w Polsce pokazywana w oficjalnych salonach kojarzyła się z konformizmem. Rzeczywistość domagała się oceny, a tu sztuka nie wyrażała nic prócz "ładu i porządku'.

Dzisiaj obserwujemy wiek XX z dystansu. Wydaje nam się, że już nie damy się oszukać. Jeśli jednak w obrazach Tarasewicza nie zobaczymy ani płaskiego schematyzmu, ani szczególnej manifestacji wolności twórczej, to cóż zobaczymy? Może się tak zdarzyć, że nie będzie to nic prócz kolorowych pasków. A co można ciekawego powiedzieć o paskach?

Od piętnastu lat – najstarszy obraz pochodzi z roku 1983, czyli rok przed ukończeniem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Tarasewicz maluje obrazy, o których niewiele da się powiedzieć ponadto, że są doskonale skomponowane, piękne w kolorach, że są dowodem niespożytej energii twórczej. Widać, że są malowane z inspiracji naturą.

Tarasewicz (ur. 1957) w warszawskiej ASP studiował u Tadeusza Dominika. Jest też w jego sztuce pokrewieństwo z malarstwem Stefana Gierowskiego oraz amerykańskimi malarzami abstrakcyjnymi, jak Mark Rothko czy Barnett Newman, operującymi syntetycznymi formami w wielkiej skali. Rozmach, jaki ma Tarasewicz, to także zasługa czasu, w którym debiutował – wielkie formaty w Polsce pojawiły się wraz z falą "nowego dzikiego' malarstwa w latach 80.

Widać, że droga Tarasewicza nie idzie jednostajnie wzwyż. Najlepiej było wtedy, kiedy szedł za swoją własną naturą, a leży w niej zapewne skłonność do powielania motywów, rytmiczności form, sugerowania nieskończoności. Może jest w tym odbicie unizmu Władysława Strzemińskiego? Patrząc na to, co artysta stworzył w ciągu ostatnich lat, można powiedzieć, że jest dzisiaj na szczycie.

Teraz maluje obrazy kwadratowe i pokryte poziomymi pasami w kilku kolorach. Bywa, że pasy znikają. Wygląda to tak, jakby przesuwały się przed naszymi oczami z potworną szybkością, która sprawia, że wszystko się zlewa w kolorową smugę, o przewadze jednego tonu i temperatury. Wewnętrzne podziały zanikają, zostaje sama przelewająca się po powierzchni oleista magma. Wyglądają tak, jakby były pastiszem malarstwa Cybisa. Są tak samo ciężkie od farb, pokryte ich tłustą, nierówną skorupą. Tyle tylko, że tę straszną pracę przetransponowania kształtów widzianych przedmiotów na obraz, która tyle przemyśleń i cierpień kosztowała Cybisa, Tarasewicz zdaje się ignorować. Dopowiada tu coś od siebie – brutalnie, ale może i słusznie – przecież nie chodziło i nie chodzi tak naprawdę o nic innego, tylko o przyjemność z nakładania kolorów na płótno i oczekiwania, co z tego wyniknie. Sen o namalowaniu świata w jeden właściwy sposób już dawno minął.

Tarasewicz, który wciąż znajduje upodobanie w pokrywaniu kolorowymi paskami powierzchni ścian i filarów, w latach 1998-99 namalował serię raczej niewielkich obrazów. Zmniejszył radykalnie format płócien, tak jakby miał świadomość, że to, co maluje, to i tak jest zawsze fragment. Fragment tego, co się widzi, i tego, co by się chciało namalować. Można więc spokojnie malować małe obrazy. I tak ogarniają one mniej więcej tyle co ogromne – czyli prawie nic.

Przyglądając się tym paskom, odkryjemy jeszcze jeden dowód na takie poczucie własnej podrzędności wobec tego, co się maluje. Zwłaszcza w malarstwie ściennym Tarasewicza widać mechaniczność położenia farby. Jest w niej pewien zamiar – mechaniczność pozwala zapomnieć o ręce malarza. To tak, jakby nie on nałożył paski na ścianę o przygotowanym odpowiednio gruncie, ale jakieś kolorowe pasma nie bardzo wiadomo skąd, przypadkiem odbiły się na ścianie.

Gdzieś tutaj należy szukać klucza do tego malarstwa. Wyraża się w nim postawa artysty wobec świata i natury. Postawa raczej podporządkowana i skromna – malarz to tylko obserwator, który nigdy nie ogarnie całości. To, co jest w stanie zrobić, to schwytać trochę koloru, a może chodzi po prostu o światło. Dla tych, co lubią wzniosłe słowa, można by to ująć tak – Leon Tarasewicz jest kimś bardzo pokornym, kto tylko ustawia swoje płótna tak, by padł na nie strumień światła biegnący przez świat".

DOROTA JARECKA, ZAKLINACZ PASKÓW. WYSTAWA LEONA TARASEWICZA W WARSZAWSKIEJ ZACHĘCIE, „GAZETA WYBORCZA", 19.03.1999

Leon Tarasewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, fot. Grzegorz Dąbrowski/ Agencja Gazeta

58

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1996 r.

olej/płótno, 65 x 65 cm
sygnowany na odwrociu: 'L. Tarasewicz'
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerie Nordenhake z opisem pracy

cena wywoławcza: 28 000 zł †
estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- Galerie Nordenhake, Berlin, 2001
- kolekcja prywatna, Paryz

WYSTAWIANY:
- „Leon Tarasewicz, Paintings", Galerie Nordenhake,
Berlin 17.11.2001-11.01.2002

„Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsce urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostocczyzna, Białoruś… Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślić inaczej: pole, las łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie".

ANDA ROTTENBERG, 1989

59

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"*Obraz CCCLIX*", *1976 r.*

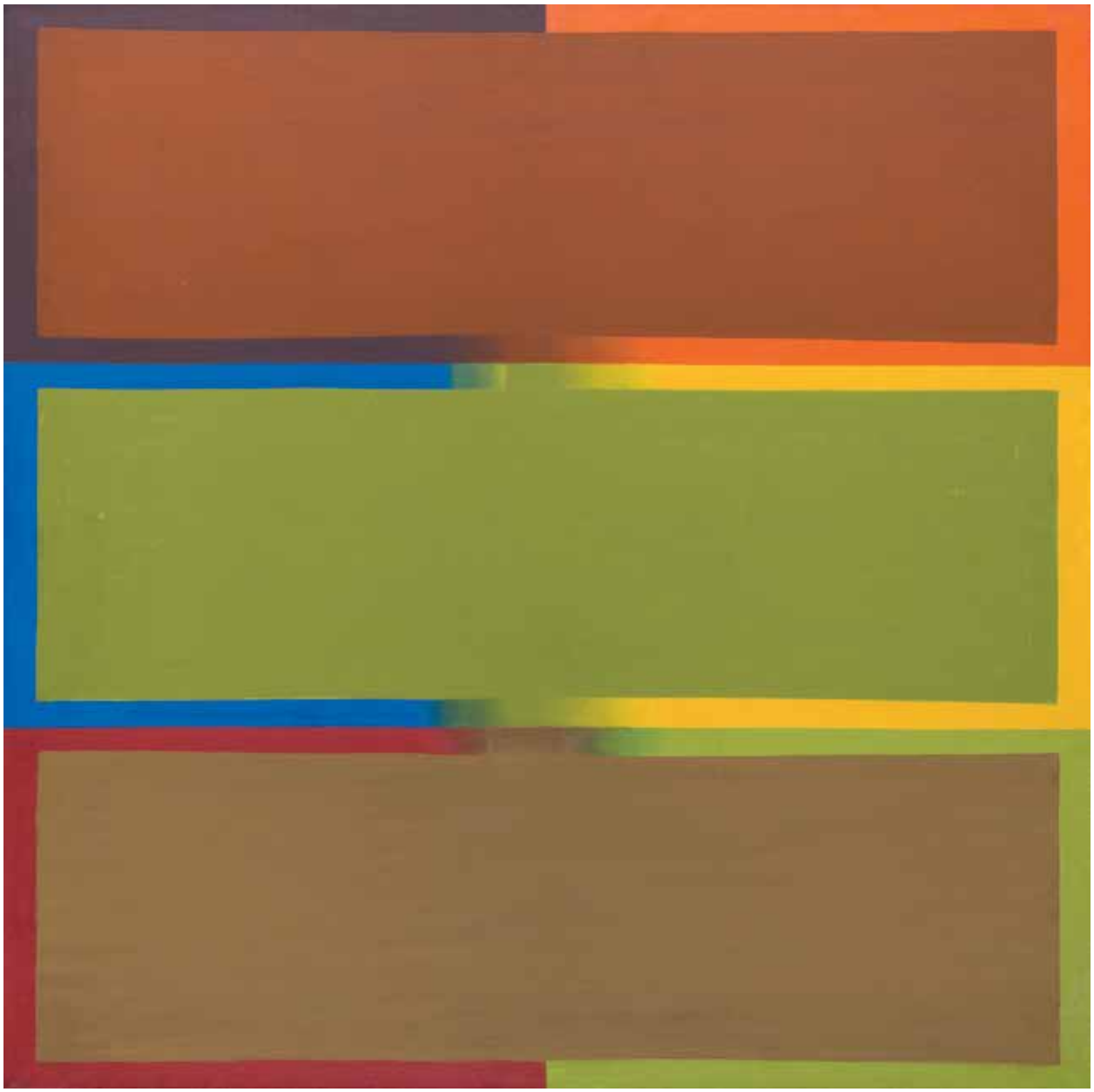
olej/płótno, 114,5 x 114,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 's.gierowski | Ob.CCCLIX | WARSZAWA 1976'
na blejtramie numer inwentarzowy

cena wywoławcza: 140 000 zł †
estymacja: 180 000 - 200 000

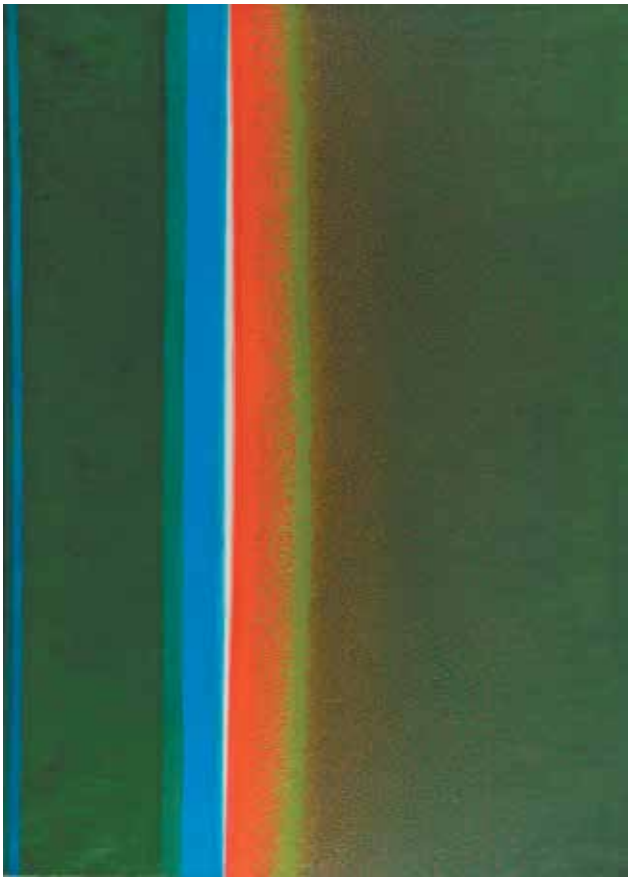
WYSTAWIANY:
- ,,Stefan Gierowski. Obrazy'', Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 1993

,,Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębiania moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego o fakty realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni. Aby zachować dystans w stosunku do własnych intencji przekazu i uniknąć nieporozumień, przyjąłem jako tytuł moich prac słowo 'obraz' (obraz czegoś) oraz wprowadziłem kolejną numerację rzymską (nie dla wszystkich czytelną)''.

STEFAN GIEROWSKI



Stefan Gierowski



Stefan Gierowski, ,,Obraz CCLXVII", około 1970 r., kolekcja prywatna, Polska

W końcu lat 50. Gierowski rozpoczął eksperymenty z linią, której nadał nowe, symboliczne znaczenie podziału płaszczyzny. Choć związek z teorią i sztuką Strzemińskiego można dostrzec w całej twórczości Gierowskiego, wprowadzenie linii podziału było absolutnym odejściem od koncepcji unizmu. Prezentowana kompozycja ,,CCCLIX", pochodząca z połowy lat 70., jest efektem nie tylko pracy z podzieloną płaszczyzną płótna, ale i samą linią, której Gierowski nadaje osobną materialność. Kompozycja płótna jest uporządkowana przy pomocy gradacji barw dużych płaszczyzn koloru o odmiennych tonacjach. Różnokolorowe linie, które nieraz gwałtownie się urywają, lub stopniowo zanikają, zdają się przenikać powierzchnię pól barwnych obrazu. Rozwiązanie kolorystyczne jest niemalże iluzjonistyczne, co stanowiło nawiązanie do sztuki optycznej. Linie u Gierowskiego interpretowano jako odniesienie do fizyki, widziano w nich transpozycję wykresów fizycznych, wizerunku fal uderzeniowych, określenie granic pola magnetycznego.

Jak określił Aleksander Wojciechowski, sztuka Gierowskiego to ,,abstrakcja autonomiczna". Trudno lepiej to ująć. Obecnie nazywany klasykiem polskiej nowoczesności, Stefan Gierowski rozpoczął swoją twórczości od malarstwa figuratywnego, w którym zauważalny był wpływ postkubizmu i sztuki naiwnej. W drugiej połowie lat 50. na płótnach tego artysty zaczynają pojawiać się kompozycje abstrakcyjne, które do dnia dzisiejszego pozostaną jego głównym obszarem zainteresowania. Abstrakcje te, wtedy jeszcze inspirowane francuskim informelem, dominował czynnik intelektualny, przejawiający się w klarownej konstrukcji obrazu. Już wtedy czytelna była w obrazach Gierowskiego zainteresowanie problematyką światła, przestrzeni i ruchu. Wtedy też Gierowski rozpoczyna numerować swoje obrazy w systemie rzymskimi, zamiast nadawać im tytuły literackie.

Droga twórczości Stefana Gierowskiego oznaczona była poszukiwaniem nowej formuły obrazu malarskiego, pozbawionego przez twórcę wszystkich innych treści, poza tymi jakie niesie działanie koloru i figury. Pod koniec lat 50., kiedy pojawiła się seria srebrzysto-szarych płócien, krytycy wiązali poszukiwania Gierowskiego z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. W 1957 r. Julian Przyboś po obejrzeniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której zobaczył pierwszą serię ,,Obrazów" Gierowskiego, napisał: ,,Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity Obraz XIII delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu". Podobne zdanie mieli także Jerzy Stajuda, Stanisław Rodziński i Aleksander Wojciechowski.

Wraz z rozpoczęciem kolejnej dekady, twórczość Gierowskiego coraz silniej charakteryzowała geometryzacja. Znika emocjonalność i intymność, a język wypowiedzi artystycznej drastycznie się upraszcza. Paleta barw została mocno zawężona – kolorystykę subordynują zaakcentowane krawędzie płótna. Niemalże unistyczna powierzchnia płótna zorganizowana była subtelnymi rozwiązaniami kolorystycznymi. Lata 60. to już silne nawiązania do niezwykle popularnego w owym czasie nurtu op-art. Jednakowoż, podobieństwo to było czysto formalne i zewnętrzne i polegało przede wszystkim na gradacji walorowej i rytmice podziału pól płótna za pomocą linii. Obrazy Gierowskiego z tego okresu to dynamiczne wizje wewnętrznej budowy obrazu organizowane rytmem linii prostych, kolistych lub eliptycznych, nakładających się na stopniowanie natężeń walorowych. Przestrzeń i linia traktowane są iluzyjnie. Kolor zaś stanowi sugestię przestrzeni. Artysta układa go w pasy o różnym nasyceniu barwy, kontrastując takie czynniki jak świetlistość i przestrzenność. Linie rysują strefy. W obrazach z lat 80. wraca porzucona niegdyś emocjonalność, która pojawia się przede wszystkim w stosunku do oddziaływania barwy. Sam Gierowski zaś coraz silniej zaczął podkreślać duchowy i subiektywny aspekt swojej sztuki.

"Malowanie Dziesięciorga Przykazań. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku", wystawa w Bazylice Mariackiej w Gdańsku, 2015

59 Imagines Medii Aevi. Wystawa z okazji 1050. rocznicy chrztu Polski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2016

60

RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"*Pejzaż 15/65*", *1965 r.*

olej/płótno, 150 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ZIEMSKI | 65'
opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 15/65 | 150 x 100 | 1965'
na odwrociu, na blejtramie naklejka z wywozowa z DESY z numerem '38' i destynacją: 'WASHINGTON GALLERY OF ART', a także naklejka z numerem '258' i wymiarami obrazu

cena wywoławcza: 45 000 zł
estymacja: 60 000 - 80 000

WYSTAWIANY:
- Washington Gallery of Art

ZIEMSKI
65

Pejzaż heroiczny

„Dzieje europejskiego malarstwa pejzażowego rozpocząć można od greckiej legendy o Anteuszu. Był on synem Posejdona i Gai – Matki Ziemi. Ten tytan libijski odnosił zwycięstwa w walce tylko wówczas, gdy dotykał stopami ziemi, królestwa swej matki. Pokonany został przez Heraklesa, który uniósł go do góry.

Mit o Anteuszu to najstarsza poetycka metafora o materialnym związku człowieka z przyrodą, z naturą, z pejzażem. W malarstwie do tematu tego nawiązali Tintoretto i Tiepolo. W filozofii Francis Bacon nazwał artystę homo additus naturae. Rzeczywistość wyglądała nieco inaczej. Ołtarz Łukasza Mosera w Tiefenborn powstał w 1434 roku. Część środkowa tryptyku była – zdaniem Michała Walickiego – 'rewelacyjną na owe czasy apologią krajobrazu'. Moser przewidywał jednak klęskę swego prekursorskiego pejzażu, umieszczając na ramie bolesny autokomentarz: 'Płacz sztuko, płacz, albowiem już nikomu nie jesteś potrzebna. Biada mi. Łukasz Moser ręką własną'. Jeszcze w XVII wieku malarstwo krajobrazowe osiągało w Holandii najniższe ceny. Po stuleciach w dyskusji zabrał głos Baudelaire, natrząsając się z pejzażystów, którzy 'otwierają okno i cała przestrzeń zawarta w ramie okiennej /.../ ma dla nich wartość skomponowanego już poematu'. W przeciwieństwie do autora Kwiatów zła Gauguin usiłował sprowadzić dyskusję do ściśle malarskich konkretów, głosząc, iż 'sztuka jest abstrakcją wyprowadzoną z natury', w której istnieją nieograniczone możliwości harmonii tonów, rytmiki lub płynności form, dekoracyjnych splotów linii oraz różnorodnych efektów kolorystycznych i świetlnych.

Można zaryzykować twierdzenie, iż od średniowiecza aż do naszych czasów niełatwy był los malarzy, czerpiących natchnienie ze zjawisk natury, szczególnie, jeśli przybierało ono formę obrazów metaforycznych – na przykład w twórczości artystów uczestniczących w warszawskiej wystawie 'Sztuka wobec natury' (1996) czy Rajmunda Ziemskiego. Są to artyści, którzy zamiast nazwiskiem sygnują swe dzieła znakiem. Paul Klee wprawdzie podpisywał niektóre obrazy nazwiskiem, ale domagał się także, by wydawcy jego monografii wkładali między kartki książek zasuszone listki koniczyny (w języku niemieckim Klee znaczy koniczyna).

Wczesne obrazy Rajmunda posiadały też swój charakterystyczny znak: czarną tarczę słoneczną, stanowiącą nieodłączny atrybut. Owe czarne słońca nie oświetlały niczego, jedynie 'klamrowały' swymi promieniami przestrzeń. Z czasem słońca zachodzą. Pojawiają się inne znaki, inne symbole, bardziej wyrafinowane, wieloznaczne, niekiedy wręcz abstrakcyjne. Spirytualizm sztuki Dalekiego Wschodu, jej kontemplacyjny charakter, prowadzący do zatracenia człowieka w bezkresnej przestrzeni natury, wytworzył specyficzne cechy chińskiej i japońskiej kaligraficzności. wykraczającej ponad mistrzostwo literacze. Słowo kaligrafia rozpoczyna się od greckiego kallos, które w języku helleńskim odpowiadało pojęciu piękna. Tak rozumieli to artyści Młodej Polski i ich kontynuatorzy, zafascynowani misternym splotem linii i znaków, tworzących owo niepowtarzalne 'kallos' japońskiej grafiki i malarstwa.

Posługiwanie się rozległymi płaszczyznami niemal pustego tła, zderzanymi z partiami zagęszczonymi, budowanymi z grubo kładzionej farby o ziarnistej strukturze – to również trwający do dziś wpływ sztuki Kraju Kwitnącej Wiśni. Cechy te odnajdujemy w pejzażach Ziemskiego, powstałych po 1960 roku oraz w jego gwaszach, które tworzył także przy użyciu tuszu lawowanego, służącego do subtelnego cieniowania obrzeży kompozycji centralnej. W sposobie lawowania doszedł do mistrzostwa również w rysunkach tuszem. W dziełach najnowszego okresu, pokazanych na obecnej wystawie, wzmaga się dynamika formy i materii. Nie jest to już dawna wizja baśniowych krajobrazów imaginatywnych, pełnych wzruszającej intymności, jak na przykład Pejzaż (1957) we fioletach i zieleniach czy Ciemny znak (1959). Decyduje się teraz na przejście do pejzaży zmonumentalizowanych czy wręcz 'heroicznych'. Ziemski nadal tworzy prace pozbawione sztafażu. Posługuje się w nich odważnie prowadzonymi smugami farby. Biegną one niemal przez całe płótno, przekreślając jaskrawą barwą jednolicie rozmalowane tło. Znaki te wprowadzają czynnik agresywnej ekspresji. Są jednocześnie 'wektorami', wskazującymi na wertykalny kierunek ruchu. Niespokojne i skłębione formy, zawieszone w przestrzeni, przykrywa czasem delikatnie zarysowaną cienkimi kreskami siatką. Stwarza to efekt podobny do rozpostartej w tle pajęczyny. W dziełach z lat 90. śmiałe zestawienia kolorystyczne to ugry, ochry, czernie, błękity, czerwienie. Artysta wprowadza złociste i srebrzyste akryle (na przykład tzw. bianco perlą). Odnajduję w tym nawiązanie do prac młodzieńczych, w których owym 'złotkiem' bawił się jak dziecko naiwnie wierzące w wartość fałszywych klejnotów, lepionych z papierków po czekoladzie. Metaliczna złocistość i srebrzystość farby nie tylko rozjaśniają najnowsze obrazy, lecz także wzmagają ich wewnętrzne olśnienie. Jest to rodzaj specyficznego dla Rajmunda światło-koloru. Łagodząc ostrość farb akrylowych, przykrywa je werniksami. Dzięki temu jaskrawość metaforycznych pejzaży zostaje subtelnie stonowana, nie tracąc nic ze swej bogatej skali barw.

Tekst ten nie powinien mieć żadnego logicznego zamknięcia czy podsumowania. Mamy tu, bowiem do czynienia z żywą i rozwijającą się twórczością, będącą – mimo jej oczywistej dojrzałości – nadal in statu nascendi".

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI [W:] RAJMUND ZIEMSKI.
PEJZAŻE / LANDSCAPES, GALERIA KORDEGARDA, WARSZAWA 1997

Rajmund Ziemski

61

JACEK SEMPOLIŃSKI (1927 - 2012)

"A. R. Brazylia", 2001 r.

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | marzec 2001 | A.R. Brazylia | N'

cena wywoławcza: 14 000 zł ♣
estymacja: 18 000 - 25 000

„Jego sztuka miała ambicje – wbrew tradycyjnemu medium malarstwa, które wybrał – zaczynać ciągle od początku, całkiem od nowa. Ten splot tradycji i debiutanckiej świeżości zbliżał go bardzo do jego zamieszkałego w Rzymie rówieśnika, Cy Twombly'ego. (…) Byli sobie równi w uporczywym podkreślaniu braku rutyny, nieobeznaniu w biegłości, co sprowadzało się do umiejętności ustawicznego dziwienia się światu".

ANNA MARKOWSKA

„A.R. Brazylia" to cykl, który Sempoliński realizował w późnym, dojrzałym etapie swojej twórczości. Po raz pierwszy obrazy z tej serii zostały wystawione latem 2001 roku na dwóch ekspozycjach – w Nieborowie i w Kazimierzu nad Wisłą. To refleksyjny cykl o wspomnieniowym charakterze, w którym Sempoliński w symboliczny sposób przywołuje dawne autoportrety i wizerunki z przeszłości. Rok później, w warszawskiej Galerii Zachęta, miała miejsce duża, retrospektywna wystawa artysty, na której pojawiło się wiele prac ze wspomnianego cyklu. Tytuł wystawy – „A Me Stesso", czyli „Samemu sobie", nawiązywał do niezwykle osobistej, pełnej indywidualizmu twórczości Jacka Sempolińskiego. Według Marii Poprzęckiej ekspozycja miała charakter „introspektywny", stanowiła bowiem najpełniejszy zapis stanów emocjonalnych twórcy. W jednej z recenzji Lechosław Lameński pisał: „Już samo wejście do Zachęty wywoływało dreszczyk rzadko spotykanej

emocji. Kłębiący się przed gmachem i na schodach prowadzących do drzwi wejściowych tłum młodzieży akademickiej, artystów i krytyków sztuki, ludzi kultury, przyjaciół i znajomych artysty zapowiadał coś niezwykłego, wielkiego. A potem kilka sal wystawowych, gwarnych, tłocznych, jarzących się od świateł reflektorków, które wydobywały z mroku, rozjaśniały płaszczyzny wielu płócien, prostokątne arkusze papieru i folie stopione w jedną spójną całość z wypełniającą je warstwą malarską i szkicami, ustawionymi na przeźroczystych plastikowych taśmach tworzących wertykalne ciągi sięgające od podłogi po szklany sufit, lub też ciągi horyzontalne, rozłożone na pasach ustawionych tuż nad podłogą i obiegające jedną z sal. A ponadto przezroczyste ekrany ustawione po środku, wymuszające określony ruch publiczności, konkretny punkt widzenia zawieszonych na nich obrazów, i same ściany, wypełnione gęsto płótnami. Wrażenie ekstatycznej przestrzeni ekspozycyjnej atakującej, wręcz wchłaniającej widza, pogłębia samo malarstwo Jacka Sempolińskiego, zwłaszcza jego drapieżne, ekspresyjne i niespokojne, zdeterminowane tematem nagiego ludzkiego ciała obrazy z ostatnich lat. (…) Malarstwo pozornie proste, sprawiające w pierwszej chwili wrażenie powstałego bardzo szybko, podczas jednego seansu studyjnego, jakby od niechcenia, na marginesie innych, rozlicznych zajęć. A przecież za tą szybką, nerwową kreską tworzącą syntetyczny zarys twarzy i nagiej sylwetki ludzkiej, kryją się lata wytężonej pracy twórczej. Lata przemyśleń, indywidualnego podejścia do uprawianej sztuki, budowy warsztatu, zdobywania doświadczenia i kształtowania własnej osobowości" (Lechosław Lameński, A Me Stesso – Sobie Samemu. Jacek Sempoliński i jego widzenie świata, „Saeculum Christianum" 10 [2003] nr 2, s. 41-42).

62

JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

"*Amsterdam III*", *1978 r.*

olej/płótno, 94,5 x 116 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Mierzejewski 78'
opisany na odwrociu, na krośnie: 'JERZY MIERZEJEWSKI - POLAND - 1978 - 95X117 - AMSTERDAM III'

cena wywoławcza: 14 000 zł †
estymacja: 18 000 - 30 000

„W naturze znaki są jak pismo, trzeba je tylko po swojemu umieć odczytać. Wiedząc zresztą, że wszystko składa się z jakiejś artystycznej ekspresji i matematyki, bo tylko te dwa zagadnienia są uniwersalne".

JERZY MIERZEJEWSKI

Prezentowana praca powstała w 1978 roku, zaledwie trzy lata po przeprowadzce artysty do Amsterdamu. Mierzejewski mieszkał tam do 1988 roku, dzieląc swoje życie pomiędzy Holandię a Polskę. Decyzja o zmianie miejsca zamieszkania była spowodowana przede wszystkim wysokim zainteresowaniem jego działalnością twórczą na Zachodzie: Mierzejewski, dzięki licznym podróżom artystycznym, m.in. do Anglii, Austrii, Francji, Niemiec i Stanów Zjednoczonych, stworzył specyficzny, nieco anachroniczny, język nawiązujący do tradycyjnego malarstwa realistycznego, który cieszył się ogromną popularnością właśnie w krajach Europy Zachodniej. Wspominając swój pobyt w Holandii artysta mówił: „Nauczyłem się tam, że trzeba pracować, pracować i pracować. A także, że malarstwo jest integralną częścią pewnych narodów. Na pewno nie Polski. My mamy świetnych malarzy, ale nie mamy malarstwa. Mamy świetnych artystów, ale nie mamy sztuki. I nie ma w tym nic dziwnego, bo w Europie posiada tę właściwość niewiele krajów. (…) Praca w Holandii skierowała moje zainteresowanie na wnętrze, tak jak to było u malarzy holenderskich, którzy dążyli w sumie do tego, by obraz był w ich domu, by z nim byli" (Elżbieta Dzikowska. Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, s. 140-144).

Jerzy Mierzejewski znany jest przede wszystkim z nastrojowych, medytacyjnych pejzaży, utrzymanych w monochromatycznych barwach, wydobywanych za pomocą stonowanego, często redukcyjnego traktowania formy plastycznej. Na kontemplacyjny charakter jego malarstwa z pewnością znaczący wpływ miała praca w Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi, gdzie przez długi czas pełnił funkcję dziekana Wydziału Operatorskiego. Jego fascynacja filmem zaczęła się w końcu lat 40., kiedy realizował pierwsze filmy artystyczne i dokumentalne, a później także telewizyjne. Fascynowały go miejsca wspólne plastyki i filmu, o których często pisał w tekstach krytycznych i teoretycznych. W malarstwie Mierzejewskiego doskonale widać inspiracje długimi ujęciami i statycznymi kadrami, a każdy z obrazów artysty to subiektywny zapis niepowtarzalnej atmosfery chwili.

63

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"*Odpoczynek na schodkach*", *1999 r.*

tempera żłótkowa/płótno, 136,5 x 160 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | 1999 [w kółku] | Modzelewski | "odpoczynek na schodkach" | tempera ż. 136x160'

cena wywoławcza: 38 000 zł †
estymacja: 50 000 - 80 000

WYSTAWIANY:
- ,,Art about Simlpe Facts'', Galeria Spicchi dell'Est, Rzym 2000

LITERATURA:
- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderza, Kraków 2006, il. 308, s. 201

,,(…) największą inspiracją jest oczywiście świat. To, co mnie otacza, i to, co widzę. Obserwacja to podstawa. Skąd pojawia się obraz? Nigdy do końca nie wiadomo. Czasami zupełnie niespodziewanie może pojawi się i z zupełnie nieoczekiwanego kierunku. Dlatego trzeba być cały czas czujnym, ale nic nie jest przewidywalne i nie ma żadnej powtarzalnej sytuacji. Zazwyczaj czekam na to, co otoczenie mi przyniesie i co uda mi się wypatrzeć''.

JAROSŁAW MODZELEWSKI

64

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Drzewo poobcinane", 2010 r.

tempera żółtkowa/płótno, 90 x 120 cm
opisany na odwrociu: 'Jarosław 2010 [w kółku] | Modzelewski | Drzewo poobcinane | 90x120| tempera żółtkowa'

cena wywoławcza: 18 000 zł †
estymacja: 25 000 - 35 000

„Drzewo poobcinane" urzeka swoim klarownym kadrem zakomponowanym z fotograficzną precyzją. Szczególny nastrój buduje też wyważona kolorystyka, jakże odmienna od krzykliwych kompozycji artysty z lat 90. Powszednia chwila, przypadkowy moment – absurdalnie okaleczone w imię pragmatyzmu drzewo ujrzane na tle różowiejącego zachodzącym słońcem nieba nabiera mistycznego charakteru i wymownej symboliki. Ilustruje również charakterystyczne dla wielu prac Modzelewskiego zainteresowanie wątkiem osamotnienia i alienacji jednostki. Świat w obrazach Jarosława Modzelewskiego to rzeczywistość otaczająca każdego z nas. Artysta unika w nich komplikacji, nie mnoży narracji, redukuje swoje kompozycje zazwyczaj do jednego głównego motywu, posługuje się uproszczonymi środkami formalnymi – operuje dużymi płaszczyznami koloru i sumarycznie opracowanymi kształtami. Często przedstawia banalne, chociaż niepozbawione napięcia emocjonalne sytuacje, maluje chwile zobaczone w rzeczywistości i zatrzymuje jak stop-klatka w kadrze obrazu: prosta czynność wykonywana przez człowieka, fragment wnętrza albo pejzażu. Jednak jego obrazy przesycone są szczególnym nastrojem i symboliką, świadczącymi o niezwykle wyostrzonym zmyśle obserwacji i umiejętności komentarza rzeczywistości na wyższym, wykraczającym poza wizualną percepcję poziomie. Krytycy widzieli w jego malarstwie z jednej strony inspirację szkołą czystego malarstwa wyniesioną z pracowni Stefana Gierowskiego, z drugiej sugestywną figuracją Andrzeja Wróblewskiego.

65

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"*Czy śpię, czy czuwam, ciągle słyszę", 1986 r.*

olej/płótno, 160 x 135 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'WALDEMAR PAWLAK | CZY ŚPIĘ, CZY CZUWAM CIĄGLE SŁYSZĘ | TRĄBY SĄDU OSTATECZNEGO | 160x135 | 1986'

cena wywoławcza: 48 000 zł †
estymacja: 55 000 - 70 000

WYSTAWIANY:
- ,,Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach'', Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, 08.09-02.11.2008

LITERATURA:
- Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, red. A. Szewczyk, Warszawa 2008, s. nlb (il.)

Włodzimierz Pawlak tak zwykł pisać o swych artystycznych początkach: ,,Malarstwem zainteresowałem się w dzieciństwie, gdy Tato pozwolił mi pomalować furtkę na zielono''. Stosunek Pawlaka do sztuki jest niezwykły, to malarz ,,z urodzenia'', który musiał pokonać niezwykle przeszkody w drodze do realizacji artystycznej pasji.

Był wolnym słuchaczem, a potem studentem w pracowni Rajmunda Ziemskiego na Warszawskiej ASP. Jeszcze jako student w końcu 1982 r. został członkiem Gruppy. Był uczestnikiem niemal wszystkich jej wystaw i akcji, współredaktorem pisma ,,Oj dobrze już'', w którym zamieszczał wiersze, manifesty, teksty odczytów. Wspólnie z Gruppą uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym lat 80. W tym okresie dał się poznać jako artysta wrażliwy na uwikłania społeczne i polityczne czasu stanu wojennego. Komentował zastaną sytuację sięgając po niewyszukaną, trafiającą wprost metaforykę, jak w cyklu ,,Świnie'' (1983), czy symboliczne przetworzenia pięcioramiennej gwiazdy, jak w obrazach ,,Czerwony autobus rusza w drogę dokoła świata'', ,,Droga z piekła do piekła'' (1984). Cykl obrazów dyplomowych Pawlaka nosi tytuł ,,Obrazy zamalowane'' (1985), artysta miał bowiem zamiar (niezrealizowany) zamalować je w obecności komisji dyplomowej. Miało to być gestem zniszczenia, a zarazem solidarności z anonimowymi ,,malarzami'' politycznych napisów na murach. W grupie obrazów z lat 1986-1987 stosował zabieg przesłaniania kompozycji maskującą ją warstwą farby, co było oryginalnym przeniesieniem i utrwaleniem w sztuce charakterystycznego motywu zamalowanych politycznych haseł na murach. Radykalnej zmiany formy dokonał w cyklu ,,Tablice dydaktyczne'' (1987-88). Płaszczyzny obrazów zapełniają graficzne siatki ideogramów, wykresów, map, znaków symbolizujących wiedzę i kulturę. Porównywano je do negatywu zarysowanej tablicy szkolnej. W 2008 roku miała miejsce monograficzna wystawa artysty zatytułowana ,,Autoportret w powidokach''.

66

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Martwa natura, 1969 r.

olej/płótno, 65 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Czapski | 69'
na blejtramie dwie naklejki: 'desa PT 6/A', 'desa 1/12' oraz odręczny napis: '1969'

cena wywoławcza: 65 000 zł †
estymacja: 75 000 - 95 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio u artysty, w Paryżu, lata 70. XX w.
- kolekcja dr Lecha Siudy z Buku
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
- „Kolekcja dr Lecha Siudy", Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Wystaw Autorskich, 09.1991-01.1992

LITERATURA:
- Wojciech Makowiecki, Kolekcja dr. Lecha Siudy, Poznań 1997, s. 64 (il.)
- Kolekcja dr Lecha Siudy, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1991, kat. 11

Prezentowana praca to nastrojowa martwa natura, charakteryzująca się syntetycznym ujęciem formy i stonowaną kolorystyką. Czapski zastosował w niej nawiązania formalne do świetlistego i pełnego zamaszystych pociągnięć pędzla stylu impresjonistów oraz kubizującego układu brył zaczerpniętego z malarstwa Paula Cézanne'a. Obraz stanowi intymny zapis wnętrza pracowni artysty, a wybór kanonicznego tematu pozwolił na pełną prezentację szerokiego spectrum umiejętności warsztatowych twórcy.

Józef Czapski to twórca o niezwykle ciekawej i barwnej biografii artystycznej. Był synem hrabiego Jerzego Hutten-Czapskiego i Józefy Leopoldyny z hr. Thun-Hohenstein (1867-1903).
Jeszcze przed I wojną światową rozpoczął studia prawnicze w Petersburgu. We wrześniu 1917 roku krótko przebywał w 1. Pułku Ułanów Krechowieckich, formowanym w Mińsku.
W październiku 1918 roku zapisał się do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, lecz wkrótce potem wyjechał do Petersburga z misją poszukiwania zaginionych ułanów ze swojego pułku. Walczył w wojnie polsko-bolszewickiej – otrzymał Order Virtuti Militari. W latach 1921 – 1924 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni prof. Józefa Pankiewicza, i tam, dzięki wspólnym staraniom grupy studentów, współzałożył tzw. Komitet Paryski.

J. Czapski
69.

67

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Pejzaż podgórski, 1966 r.

olej/płótno, 60 x 92 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J.CZAPSKI. 66.'
na odwrociu naklejka wystawowa i stemple wywozowe

cena wywoławcza: 28 000 zł †
estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:
- zakup w pracowni artysty w Paryżu w 1966 roku przez Jana hrabiego Badeniego
- drogą spadkową trafił do kolekcji Aleksandra hrabiego Pinińskiego

„(…) Myślę, że każdy malarz ma takie stany, niewspółmierne z codzienną pracą, kiedy naraz czyta to, co pisał, widzi to, co malował, i zdaje mu się, że to jest To. Ale to wszystko chciałbym obstawić znakami zapytania. Bo nie trzeba zapominać, że są malarze pracujący w wiecznej szczęśliwości. Myślę o Corocie, który co roku wyjeżdżał na wieś i notował sobie jeziora, drzewa itp. Potem, jak wracał do pracowni – a wszystkie swoje pejzaże malował w pracowni – mówił: 'Jak maluję, słyszę wszystkie ptaki, których przez lato wysłuchiwałem'. Wszystkie słyszał, kiedy pracował. A kiedy raz przy Corocie impresjoniści ścierali się i dyskutowali, czy wolno używać czarnej farby, i o inne rzeczy, Corot siedział przy nich trochę zirytowany, wreszcie nie wytrzymał: 'Co wy opowiadacie! Najprościej bierze się paletę, bierze się pędzel i się maluje'.
Jeżeli ja o tym mówię, to dlatego, że sam miałem ogromne trudności. Bywały takie okresy, kiedy mi się wydawało, że nie będę malarzem, że nie dam rady. Są ludzie, którzy wchodzą w malarstwo, jak Waliszewski, z jakimś nieustającym entuzjazmem i zapałem. Pewnie, też miał trudne momenty, ale więcej szczęśliwych. Ale ja zacząłem naprawdę malować w 1928 roku, a rozpoczynałem w 1920. Przez osiem lat targałem się do tego stopnia, że moi koledzy uważali, że jestem niezdolny i nigdy do niczego nie dojdę".

PRZYKŁAD NAD PRZYKŁADAMI. Z JÓZEFEM CZAPSKIM ROZMAWIA WIESŁAWA WIERZCHOWSKA, [W:] AUTOPORTRETY, WARSZAWA 1

68

JAN CYBIS (1897 - 1972)

Martwa natura z fioletowym kielichem, 1970 r.

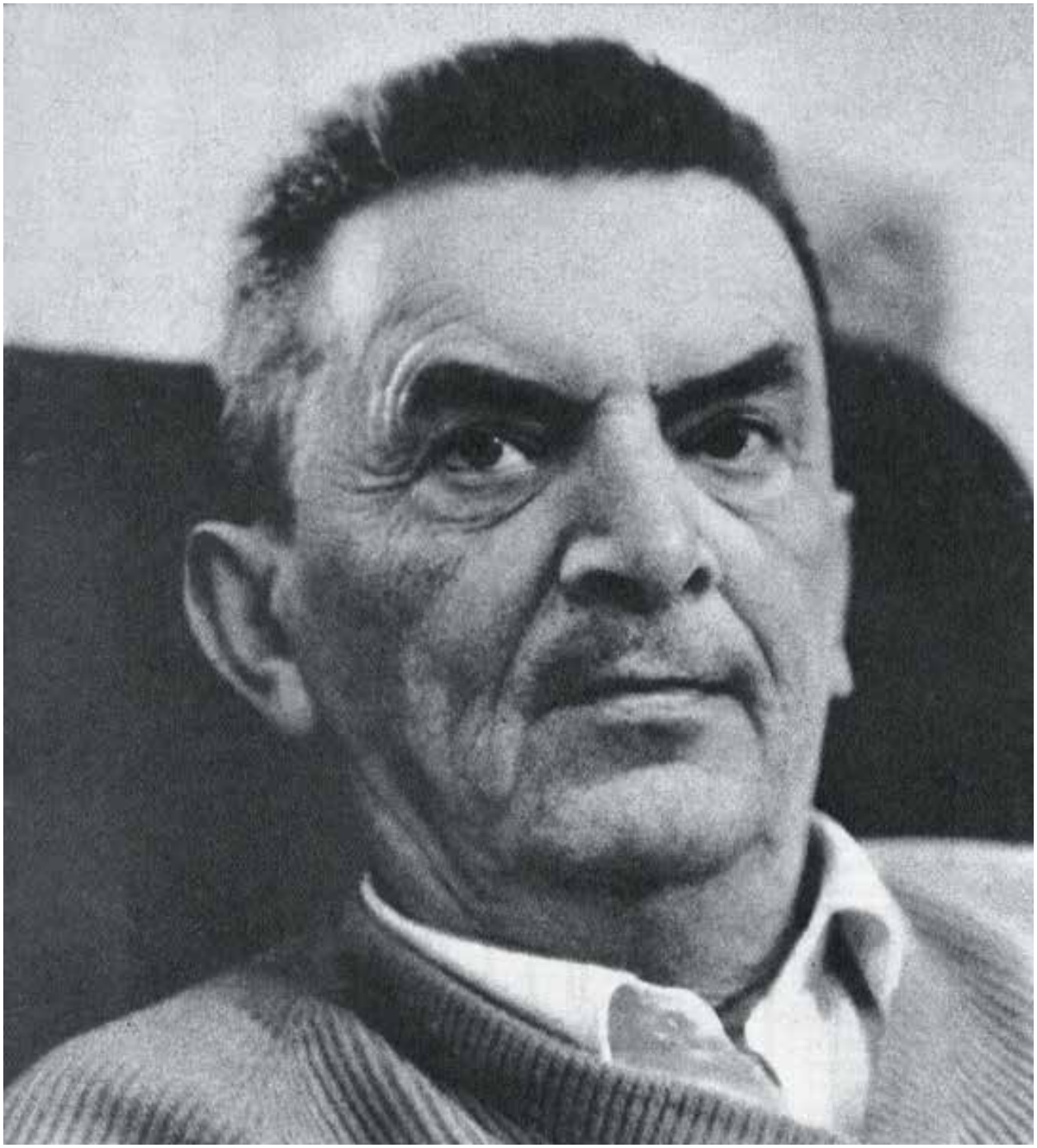
olej/płótno, 65 x 81 cm
sygnowany p. d.: 'J Cybis'
na odwrocie płótna napisy: 'JAN CYBIS WARSZAWA 81x65', 'JAN CYBIS ,,MARTWA NATURA z fioletowym kielichem", 65x81, 1970', 'KOCHANEMU MAĆKOWI | TEN PIĘKNY OBRAZ NA PAMIĄTKĘ | I KOMUNII ŚWIĘTEJ | OFIARUJE DZIADEK LESZEK | BUK MAJ 1990 r.'
na blejtramie napis ołówkiem: '405 Martwa natura ze szklanką wina 1970 65x81 | MARTWA NATURA z fioletowym kielichem 65x81 1970r.'

cena wywoławcza: 55 000 zł †
estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio u artysty, lata 70. XX w.
- kolekcja dr Lecha Siudy z Buku
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
- ,,Kolekcja dr Lecha Siudy'', Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Wystaw Autorskich, 09.1991 - 01.1992

LITERATURA:
- Wojciech Makowiecki, Kolekcja dr Lecha Siudy, Poznań 1997, il. s. 33 oraz s. 83.
- Kolekcja dr Lecha Siudy, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1991, poz. 9 (wymieniony jako ,,Martwa natura ze szklanka wina i fioletowym kielichem'')
- Tadeusz Dominik, Jan Cybis, Warszawa 1985, ,,Wykaz dzieł'', poz. 503, s. 137



Jan Cybis

„Martwa natura z fioletowym kielichem" datowana na 1970 rok, to praca z późnego okresu twórczości Jana Cybisa. Martwe natury to jeden z tematów, do którego artysta chętnie powracał przez całe swoje życie. Mimo tego, że obraz został namalowany na dwa lata przed śmiercią artysty, widzimy w nim niezliczone podobieństwa do obrazów z lat 50. Wspomnieć można tu chociażby „Martwą naturę z chorągiewką i kapeluszem" z 1953 roku, czy "Dzban do kawy i karafkę" z roku 1957. Na prezentowanej pracy widzimy zdawałoby się niedbale rozrzucone na stole przedmioty: dzban, napełnioną szklankę, misę z owocami, kilka leżących bezpośrednio owoców (jabłek?) oraz tytułowy fioletowy, kielich. Przedmioty pojawiające się w kompozycjach Cybisa charakteryzowały się w większości dość „dowolnymi układami". Często dla utrzymania rytmu płótna oraz wzbogacenia kompozycji artysta często wkomponowywał w obrazy kunsztowne przedmioty.

„Obrazy Cybisa mają uderzające cechy dzieł stworzonych. Pierwsze i zasadnicze wrażenie jakie wywierają idzie nie od tego, co i jak przedstawiają, lecz od sztucznego malarskiego tworzywa z jakiego powstały i władczości indywidualnej woli, która suwerennie zagospodarowała wyznaczonym polem. Suwerennie – ale dla objawienia rozumu i dyscypliny, a nie dla malarskiego sobiepaństwa. Wszystko zdaje się iść tutaj tylko z sił twórczych i na tym polega przynależność tego malarstwa do autentycznych kreacji sztuki nowoczesnej, sztuki dwudziestego wieku.

Linia w sztuce Cybisa jest elementem rytmicznej budowy obrazu, wykorzystanym z rozmaitych właściwości przedmiotów oglądanych w określonych warunkach, ale nie musi być granicą fizyczną przedmiotu. Efekty bryłowatości i płaszczyzn pozwalają tworzyć koncentracje i rozluźnienia potrzebne dla odpowiedniego skupienia się obrazu w sobie i pełnego wykorzystania jego zdolności załadowczej. Nie usiłują one bynajmniej oddawać pełnego wrażenia brył fizycznych określonych przedmiotów, jednak respektują stosunki i utrzymują hierarchię względną bryłowatości, niejako schemat gradacji brył w danej sytuacji wzrokowej. Przestrzeń służy do objęcia wszystkich stosunków między bryłami i utrzymuje rygorystycznie następstwo planów zróżnicowanych proporcjonalnie w ich oddaleniu, ale cała aparatura przestrzenna wyznacza stosunki oddaleń tylko w granicach obrazu, który posiada swą niejako „grubość" przestrzenną jako przedmiot samodzielny, a w żadnym wypadku nie jako okno na widok rozciągający się w przestrzeni, gdzie mógłby wjechać automobil albo przebiec pies.

Światło jest tu tylko światłem wewnętrznym obrazu, jednością wszystkich stosunków – nigdy momentem meteorologicznym – aczkolwiek wiem, jak często Cybis powracał do wspomnienia chwili w jakiej motyw objawił mu swe wartości, aby nadać płótnu, z którym zmagał się w pracowni, rozstrzygającą jednolitość.

Plama barwna wyraża przede wszystkim wszystkie stosunki, zwłaszcza przestrzenne. Od tego zadania nie może się ona w malarstwie Cybisa nigdy uchylić i nigdy nie ma nadziei, aby malarz dał jej wychodne czy wczasy dla pobrykania gwoli wyzwolonym z tych obowiązków rozrywkom zmysłowym. Poza tym plama ta ulega rozszczepieniu i wzbogaceniu – tylko nie tak, jak to się zazwyczaj mówi, na skutek wyczulonego wpatrywania się w przedmioty i wypatrywania w nich migotliwych odcieniów, lecz w następstwie dążności do nasycenia partii obrazu pulsującym życiem, które wynika ze współżycia plam barwnych w zamkniętym polu obrazu. Malarstwo Cybisa wynika z dążenia do autentyzmu, bogactwa i spontaniczności".

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI [W:] JAN CYBIS, WYSTAWA MALARSTWA, WARSZAWA 1956, S. 4-5

Vincent van Gogh, „Ogród szpitala św. Pawła" (fragment), 1889 r., Van Gogh Museum, Amsterdam

Vincent van Gogh, „Morwa" (fragment), 1889 r., Norton Simon Museum, Pasadena

Vincent van Gogh, „Gwieździsta noc" (fragment), 1889 r., The Museum of Modern Art, Nowy Jork

69

JAN CYBIS (1897 - 1972)

Widok z balkonu, 1962 r.

olej/płótno, 50,5 x 63 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J.Cybis Krzemieniec 62'

cena wywoławcza: 22 000 zł ♣
estymacja: 35 000 - 50 000

OPINIE:
- potwierdzenie autentyczności podpisane przez Jacka Cybisa, 2015

„W ramach konsekwentnie realizowanego od dawna programu malarstwa opartego na ściśle przeprowadzanej grze barw ciepłych i zimnych Cybis rozwija w obrazie tym niezwykłe mistrzostwo w określeniu formy i planów przestrzennych kolorem. Ekspresję (…) prac Cybisa z lat po 1955 podnoszą zabiegi fakturalne, polegające na kładzeniu farby grubymi impastami, jak gdyby wyciskanymi wprost z tuby a podatnymi na modelujące działanie światła".

JAN CYBIS, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, WARSZAWA 1965

70

PAWEŁ TARANCZEWSKI (ur. 1940)

Drzewa

olej/płótno, 158 x 93 cm
sygnowany l.d.: 'P.T.'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 12 000 - 20 000

Malarz, filozof, pedagog i publicysta. Syn słynnego malarza, Wacława Taranczewskiego. Studiował malarstwo sztalugowe, ścienne i grafikę w ASP w Krakowie. W 1963 roku otrzymał dyplom. W latach 1965-66 studiował rzeźbę w pracowni Wandy Śleńdzińskiej. Od 1967 roku studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim u prof. Władysława Stróżewskiego. Na tej też uczelni uzyskał doktorat na podstawie pracy pt. „O płaszczyźnie obrazu". Wraz z Jerzym Nowosielskim pracował przy polichromii Kościoła na warszawskich Jelonkach. W 1997 roku otrzymał tytuł profesorski. Obecnie wykłada na ASP i PAT w Krakowie. Na ASP pełni funkcję kierownika Katedry Historii i Teorii Sztuki. Zajmuje się zagadnieniami z pogranicza filozofii, sztuki i estetyki. Stworzył pojęcie „malarstwa klauzurowanego".

P.T.

71

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (1924 - 2016)

"Obraz 11/92", 1992 r.

olej/płótno, 76 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
opisany na odwrociu, na krośnie: 'W.JACKIEWICZ OBRAZ | BILD | 11/92
75 x 60'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 9 000 - 15 000

„Malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent".

JERZY MADEYSKI, „ŻYCIE LITERACKIE", 1986

72

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Gniezno", 1990 r.

olej/płótno, 147 x 115 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'GNIEZNO | 1990 | E. Dwurnik', z lewej: 'Legiony 1919'
opisany na odwrociu: '1990 | E. DWURNIK | NR: IX.422 - 1392 | "GNIEZNO"'

cena wywoławcza: 25 000 zł ♱
estymacja: 35 000 - 50 000

LITERATURA:
- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001 (wydane jako dodatek do katalogu wystawy ,,Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy'' 08.09.2001-07.10.2001), Cykl IX poz. 422

,,[Praca] to rodzaj egzystencji. Pełnia życia. Praca to narkotyk. Bywa, że łączą się z nią szaleństwa osobiste, nieprzemyślane kroki, absolutne odrzucenie intelektu. Coś pragnę łapać, czymś się zachłysnąć. Można sobie wprawdzie nałożyć kajdany, żyć spokojnie, ale ja się do tego nie nadaję. Z twórczością nie wolno żartować''.

EDWARD DWURNIK, W WYWIADZIE ELŻBIETY DZIKOWSKIEJ, 2011

GNIEZNO
1990
E. DWURNIK

„Twórczość Edwarda Dwurnika to permanentny stan roboczy. Można w niej, co prawda, wydzielić pewne nurty, cykle, okresy, zespoły prac, momenty skupienia uwagi na czymś szczególnie inspirującym autora w danym czasie, ale granice są płynne, umowne. Trwa ciągłe przewartościowywanie doświadczeń, odniesień, kategorii intelektualnych, estetycznych, moralnych. Można, z niewielkim ryzykiem, stwierdzić, że rządzi tu prawo przechodzenia ilości w jakość. 'Ręka' artysty w wielkim trudzie odsłania własne cele, pracuje równolegle do myśli, nieraz ją wyprzedza kreując niepowtarzalną rzeczywistość formy. Otwartość, spontaniczność, wieloznaczność – naładowane emocjami. Metafizyczne nienasycenie.

Istotna trudność, na jaką napotyka usiłujący przeniknąć głębiej tę sztukę, polega na jej aliterackości, ateoretyczności, atendencyjności, a – do pewnego momentu – i afilozoficzności. Z naciskiem artysta ten rozważa kondycję 'niemego człowieka', jakim jest według niego malarz, skazaniec naoczny. Obecnie mówi o potrzebie głębszych myśli w obrazie, o tym, czy malarz może sobie pozwolić na filozofowanie w sztuce, ('... tu jest pewien dramat, bo nie zawsze jest do tego przygotowany; rodzaj pracy, absorbujący czas i siły, rodzaj kształcenia w akademii, nie sprzyjają wyrobieniu intelektualnemu w odpowiednim czasie. Nie dają trwałych narzędzi').

'Ta cholerna publicystyka!', mówi Dwurnik. Nie godzi się na taką formułę, i ma rację. Jacyś faceci, najczęściej z kompleksami nierozwiązanego języka, uparli się by przypisać mu swoje własne potrzeby. Podobni im są ci nieodróżniający podmiotu od przedmiotu, którzy wszystko widzą jako 'polityczne', i wciąż przeprowadzają rachunki słuszności.

Po pierwsze trzeba być rzeczywistym. Dwurnik jest. Osiągnął to, być może, nie najbardziej ekonomiczną metodą (zobaczyć i 'zanotować' Polskę 'jak leci'), ale osiągnął. Był to swojego rodzaju bunt przeciw nieautentyczności, widmowości, filisterstwu. Zaowocowało goryczą, owszem, ale nie była to gorycz rodem z Cafe Mozaika i moralnym prawem do samostanowienia. Wtedy akurat zerwała się burza.

Mam takie ukryte podejrzenie, że wielkie wydarzenia historyczne, gwałtowne ruchy społeczne dziwnie są odbierane przez artystę, o ile ważna jest dla niego sztuka i jej przede wszystkim chcą służyć, (swoistej formie poznania życia, swoistemu osądowi życia, próbie jej przekształcenia), niczemu ani nikomu więcej. Takie wydarzenia są w ich oczach rodzajem gigantycznej bójki, rodzajem prawie kosmicznych chuligańskich ekscesów, brutalnych, okrutnych, godnych najwyższej litości. Gorzej, bo ta bójka połyka w swojej bezmiernej zachłanności to, co dla nich najcenniejsze: ich małą, osobistą świętą wojnę toczoną ze światem. W tym punkcie sprawy stają się głębokie, muszą zajść zmiany w świadomości dotychczasowej. Ale nie może to być tylko zmiana 'poglądów', postawy politycznej lub podobnych zewnętrzności. Jeżeli mam rację w swojej intuicji, to w wypadku Dwurnika rzeczy miały się mniej więcej tak: jego twórczość do początku lat osiemdziesiątych, jego ówczesny bunt zderzył się z nadciągającą falą i groziło mu rozmycie, wchłonięcie przez zbiorowość, (inna sprawa, że tego rodzaju 'pochlebstwo' historii przez wielu witane jest z ulgą, i mocno trzymają w dłoni kwit na emeryturę); prawdziwy artysta jednak, (z satysfakcją piszę właśnie 'prawdziwy'), świadomie lub intuicyjnie, (jeszcze lepiej), musi się temu biegowi rzeczy przeciwstawić. W dwójnasób. Zbiorowości, oraz sobie takiemu, jakim był. A nie może, ot po prostu, odciąć sobie ręki czy nogi, tym bardziej kawału własnej duchowości. Musi walczyć w inny sposób.

Całe to piekło oglądane na obrazach Dwurnika, (życzyłbym wszystkim, aby mogli kiedyś obejrzeć wystawę jego obrazów w liczbie, powiedzmy, dwustu, trzystu) jest jego własnym piekłem, wyrąbywaniem sobie drogi w żywiołach zbiorowości, tworzeniem wizji zdolnej objąć i przeniknąć je wszystkie. To walka o własną wybitność jako artysty, i daje ona rezultaty. Pole się oczyszcza, pojawia się wielka, dojrzała metafora ludzkiego losu, synteza, filozoficzna głębokość. Dwurnik stał się dla samego siebie jeszcze bardziej okrutnym niż czas. Zanurzył się (jako artysta – powtarzam) w jego wrzątku i smole doznając oczyszczenia. To klasyczna formuła: katharsis. Potrafił stanąć przeciw sobie, żeby ocalić siebie, potrafił też zaakceptować siebie niegdysiejszego i obecnego. (To nie jest sprzeczność, ani pusty paradoks). Dobrał się w końcu do jedności własnego stworzenia, a więc do każdego w sobie, I tu pojawia się uniwersalizm.

Ostatnio, nawet parokrotnie, artysta ten wyjawił swoje marzenie: malować piękne, czyste obrazy, stworzyć 'prawdziwe' dzieło sztuki, z uśmiechu a nie z błota, jasne i zrozumiałe dla wszystkich, takie, jakiego wszyscy zawsze pragną, i o jakim marzą wszyscy artyści. Piękne i Dobre. Nie myślę, że to tylko przekora, raczej świadectwo godności".

MIROSŁAW RATAJCZAK, DWURNIK, KONSPEKT, „ODRA" 1990, NR 12

Edward Dwurnik

73

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"*Cieszyn*", *1990 r.*

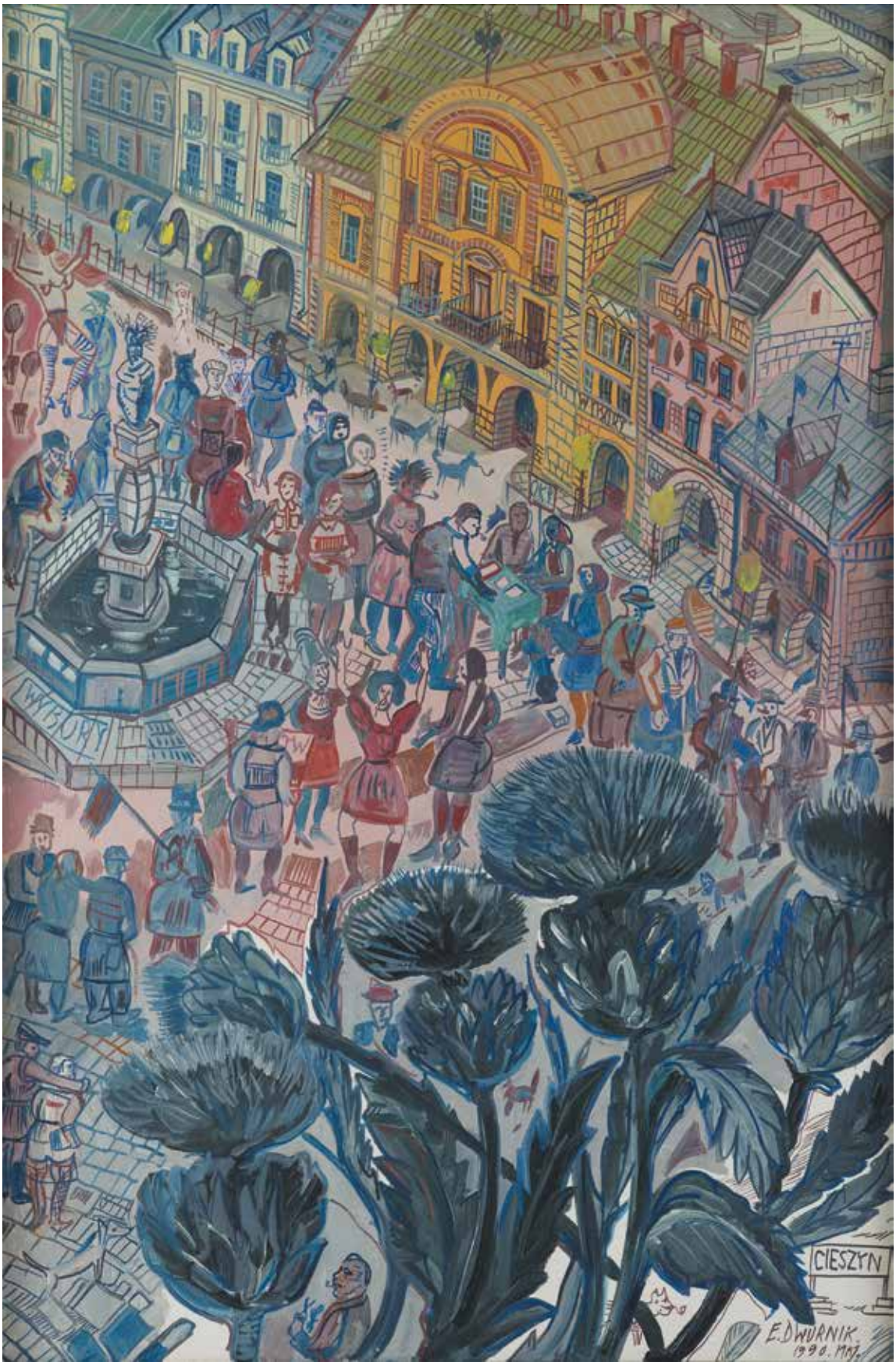
olej/płótno, 147,5 x 96 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'CIESZYN | E.DWURNIK | 1990. MAJ.'
opisany na odwrociu: 'CIESZYN [w prostokącie] E.DWURNIK | 1990 | NR: IX:477
1468 [w prostokącie]'

cena wywoławcza: 20 000 zł †
estymacja: 35 000 - 50 000

LITERATURA:
- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001 (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy" 08.09.2001-07.10.2001), Cykl IX poz. 477

„To co znajduje się na jego obrazach, ta "publicystyka", znane nam postacie i wydarzenia, to tylko tło 'małej, świętej wojny ze światem'. Całość jest wizją ogólnoludzką, przerażającą i niemal piękną w tej intensywności, wizją Edwarda Dwurnika. Ma do niej prawo. (Ktoś napisał o jego obrazach, ze są: 'namalowanymi olejną farbą formami naszej powszechnej i narodowej świadomości', i że są to 'wyobrażenia zbiorowe'. Śmiem twierdzić, że to nieprawda; a jeżeli - to tylko 'poniekąd', 'mimochodem'. Nie muszę nawet powoływać się na fakt, że pewien sukces, jaki Dwurnik odniósł w RFN, Francji, Holandii czy w Stanach Zjednoczonych świadczy o uniwersalności jego malarstwa)".

MIROSŁAW RATAJCZAK


WYBORY
CIESZYN
E. DWURNIK
1990. MAJ.

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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

8. Stan obiektu
Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

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

10. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. *droit de suite*, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
● – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
O - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

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

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

Warssawa Tiles /Adam Ankiewicz, Mewa 003, ceramika betonowa

Aukcja Młodej Sztuki

22 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 13 – 22 grudnia 2016 r.

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

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera 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 nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka 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 postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

Kolia w formie kwiatowej, ok. 1880 r.

Aukcja Biżuterii

13 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 19 listopada – 13 grudnia 2016 r.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1.WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera 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

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum 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 umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera 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.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard,VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

POLIN Museum of the History of Polish Jews

ul. Anielewicza 6, Warszawa

www.polin.pl

TVP wyborcza wyborcza.pl ams sens VIVA! empik Multikino LAVIE Insider onet

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: 22 584 95 32.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
e) odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
h) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNIKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNIKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

JAK KUPIĆ W DESA UNICUM?

OFERTA

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

LICYTACJA

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

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

TRANSAKCJA I ODBIÓR

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

HARMONOGRAM AUKCJI 2017

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

24.01 termin przyjmowania obiektów do 10.12.2016
28.02 termin przyjmowania obiektów do 14.01.2017
28.03 termin przyjmowania obiektów do 14.02.2017

AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU

26.01 termin przyjmowania obiektów do 10.12.2016

ARTOUTLET

część współczesna – 2.02 termin przyjmowania obiektów do 14.12.2016
część dawna – 23.02 termin przyjmowania obiektów do 9.01.2017

AUKCJA NOWEJ SZTUKI

2.03 termin przyjmowania obiektów do 19.01.2017

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

9.03 termin przyjmowania obiektów do 26.01.2017
Prace na papierze – 30.03 termin przyjmowania obiektów do 15.02.2017

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

Prace na papierze – 16.03 termin przyjmowania obiektów do 31.01.2017
23.03 termin przyjmowania obiektów do 9.02.2017

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

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

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?

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

1. Jeśli posiadasz obraz lub inny przedmiot kolekcjonerski, skontaktuj się z nami...
2. osobiście, przynosząc obiekt do Działu Przyjeć...
3. e-mailem, wysyłając zdjęcie (do 2 MB) i opis na adres: wyceny@desa.pl...
4. lub wysyłając zdjęcia i opisy tradycyjnym listem.
5. Obiekty przyjmowane są w depozyt na dokument Pokwitowania Tymczasowego.
6. Poczekaj na odpowiedź. Komisja wstępnie oceni obiekty na podstawie otrzymanych zdjeć w terminie 14 dni.
7. Nasz pracownik przedstawi Ci ocenę komisji...
8. skontaktuje się z Tobą i poprosi o dostarczenie obiektu, który uznamy za interesujący.
9. Poprosimy o dostarczenie obiektu osobiście lub pomożemy zorganizować transport.
10. Będąc w posiadaniu obiektu, zweryfikujemy wycenę i uzgodnimy warunki sprzedaży.
11. Następnie zaprosimy do podpisania umowy komisowej w naszym biurze, lub wyślemy dokument do podpisu pocztą bądź jego skan drogą e-mailową.

Nie wszystkie obiekty mogą być włączone do oferty aukcyjnej, niektóre przeznaczamy do sprzedaży w naszych galeriach. Obiekty galeryjne prezentowane są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl.

ZLECENIE LICYTACJI

Klasycy polskiej sztuki po 1945 • Aukcja Sztuki Współczesnej • 449ASW044 • 15 grudnia 2016 r.

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

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer) NIP (dla firm)

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

DESA Unicum S.A., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26,
e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 8.000.000 zł

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych zawartych w ofercie pracy dla potrzeb niezbędnych do realizacji procesu rekrutacji zgodnie z ustawą z dnia 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. z 2002 r. Nr 101, poz. 926 z późn.zm.)

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe Banku Pekao S.A.
27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11–19)

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie ☐ faksem
☐ listownie ☐ e-mailem

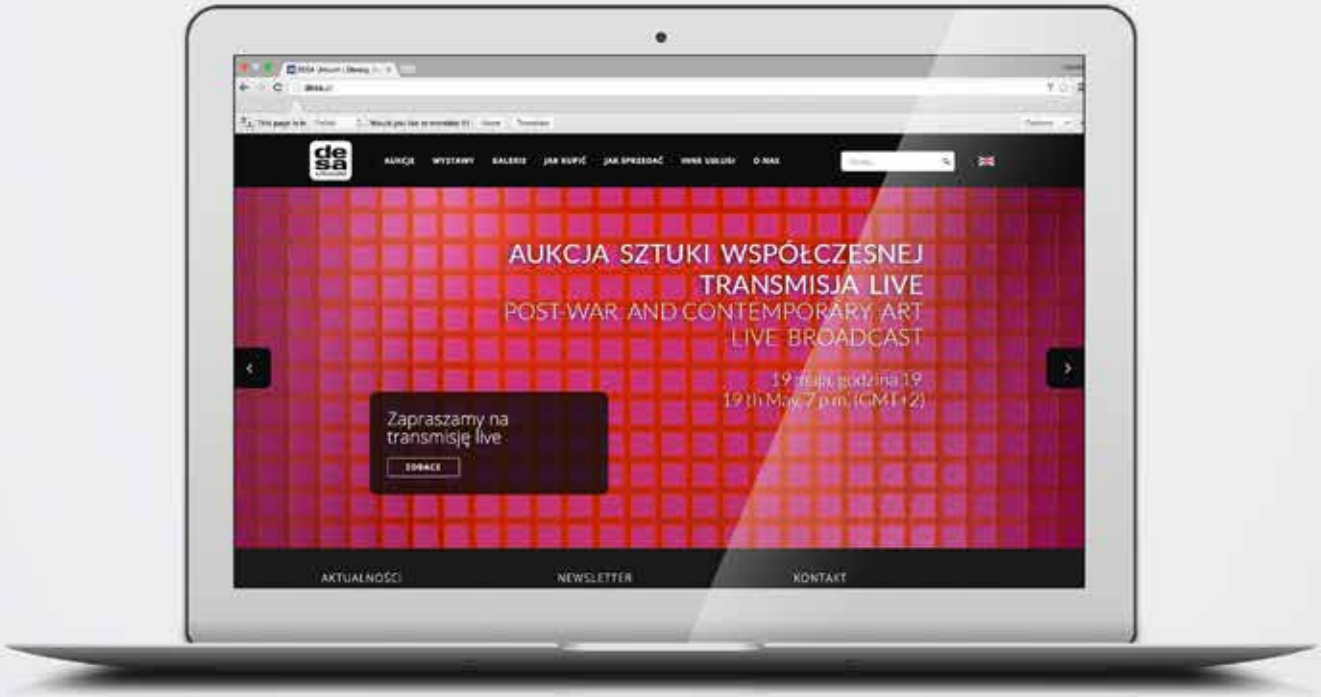
☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY **LIVE**

Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



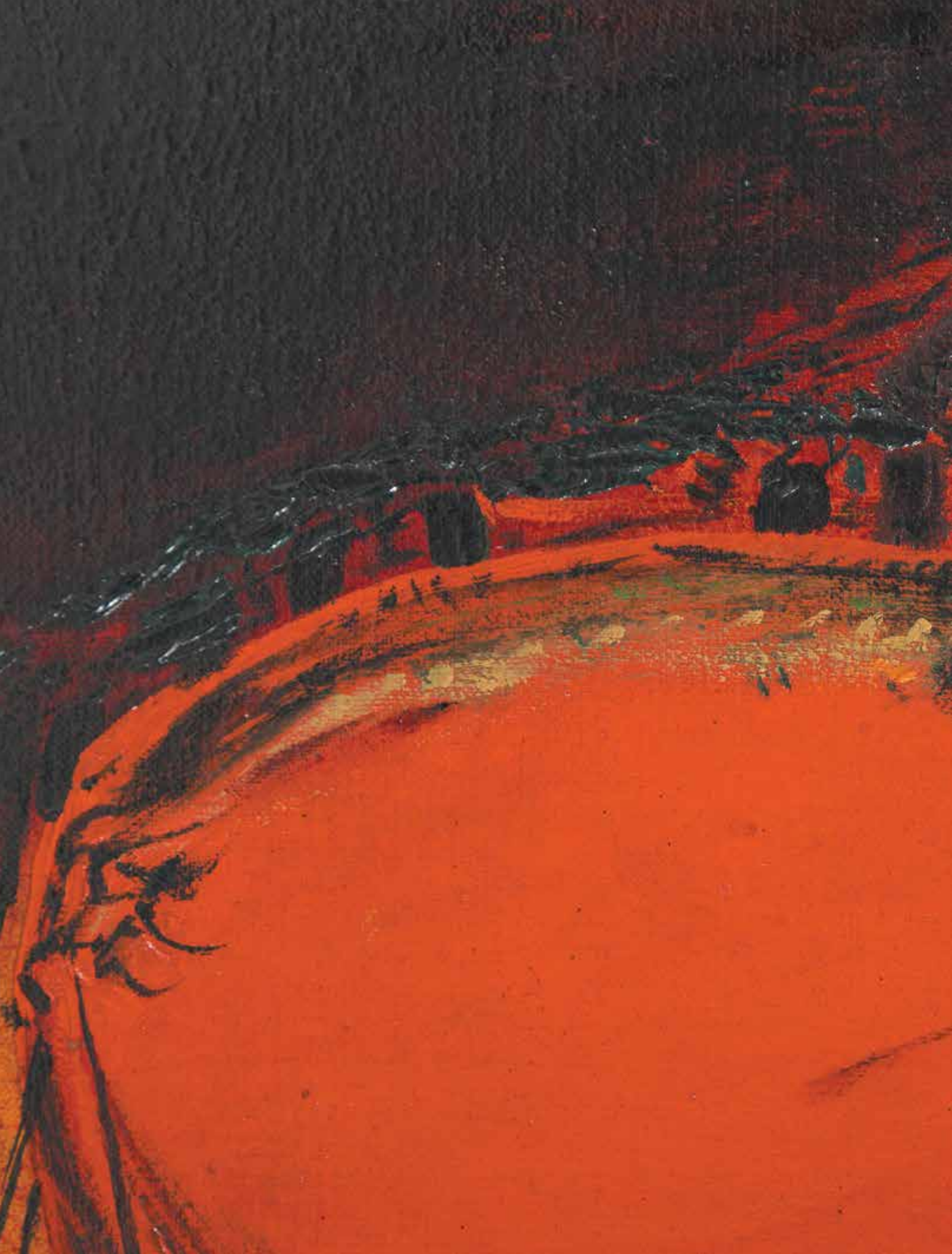
Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrybcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

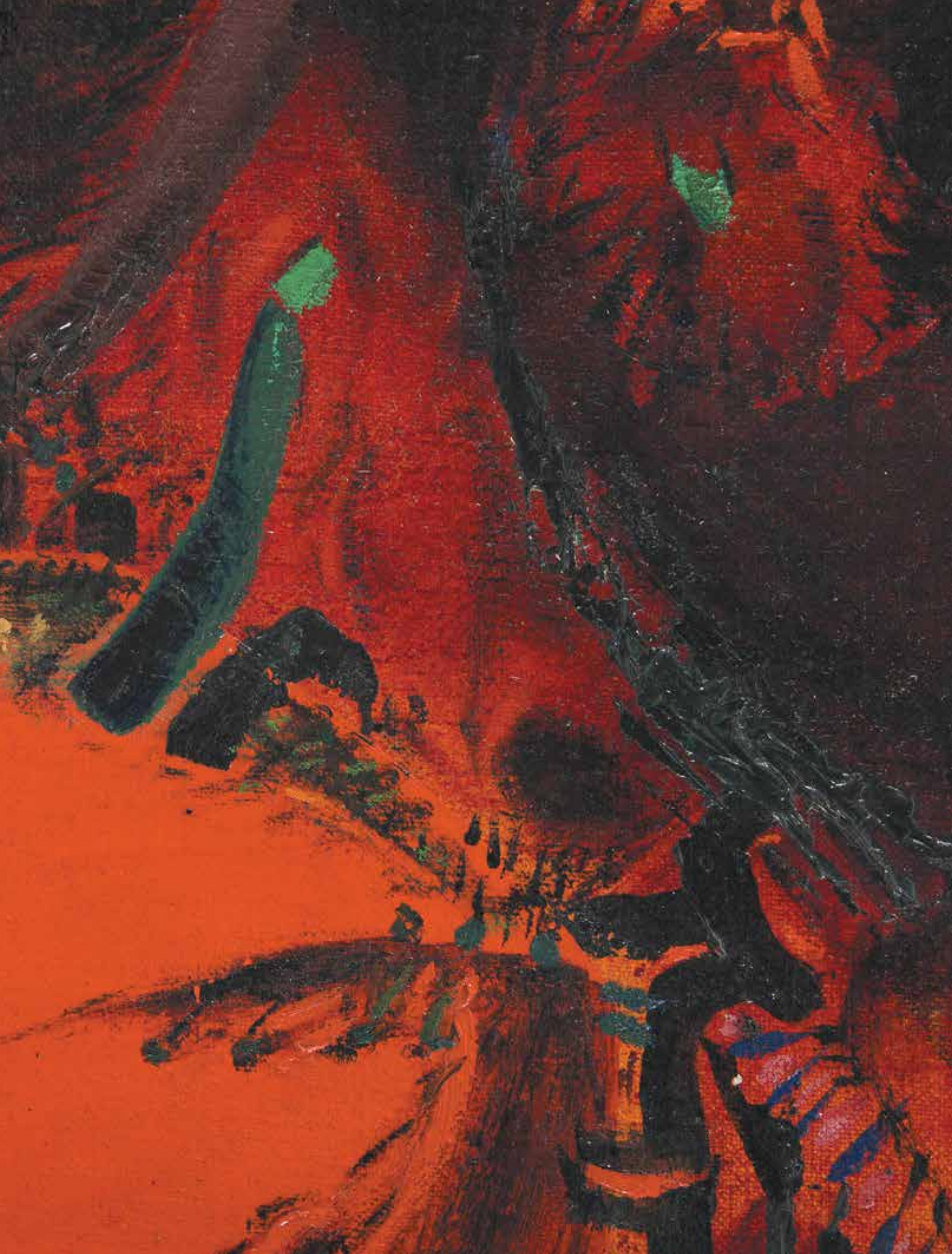
Dla youtube: zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznaczy się z czerwonej na szarą.

Dla facebook: po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisje z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyraźnej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.

#DesaUnicum facebook.com/DesaUnicumWarszawa youtube.com/DesaUnicum





Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50 00-554 WARSZAWA TEL.: 22 584 95 25 E-MAIL: BIURO@DESA.PL