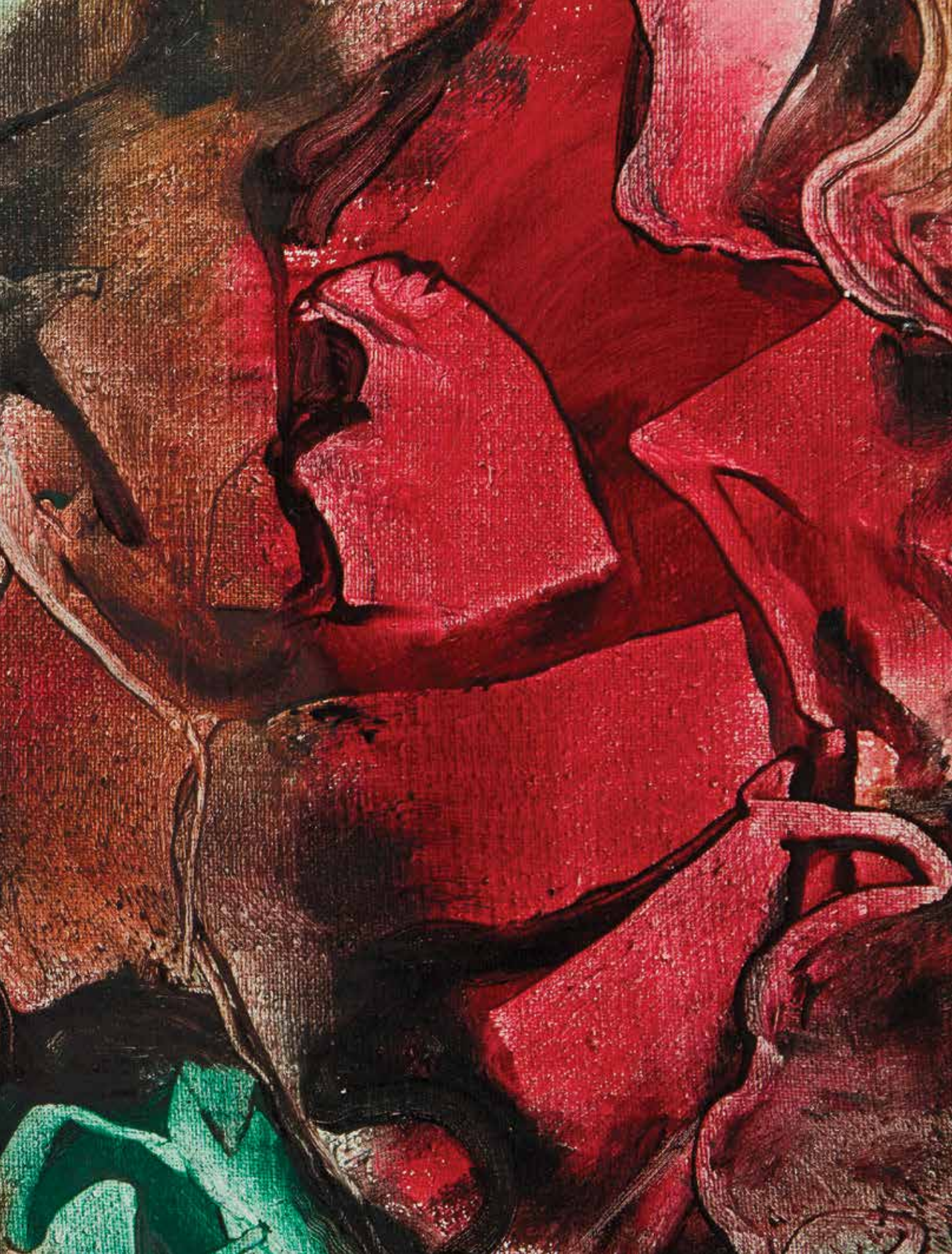


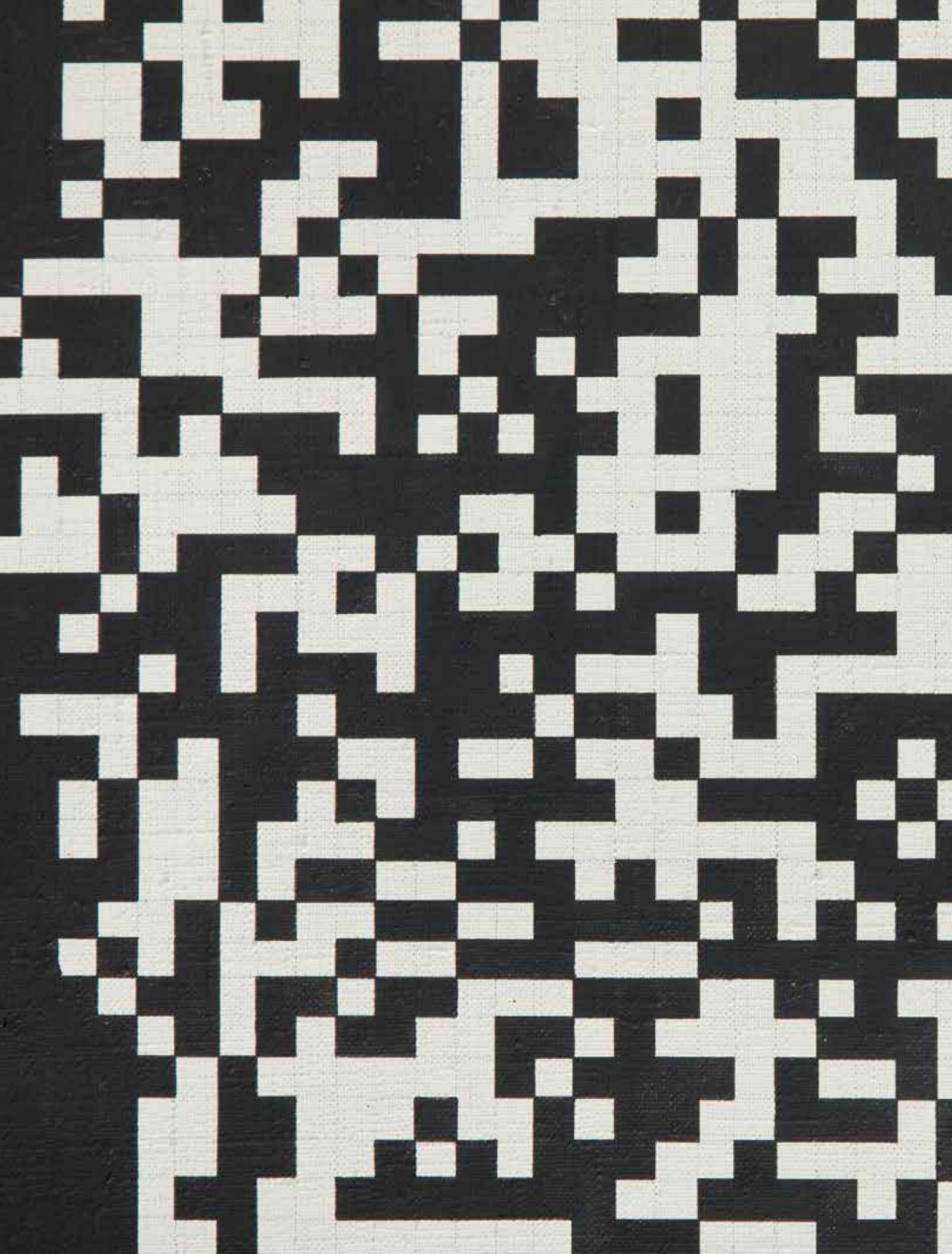


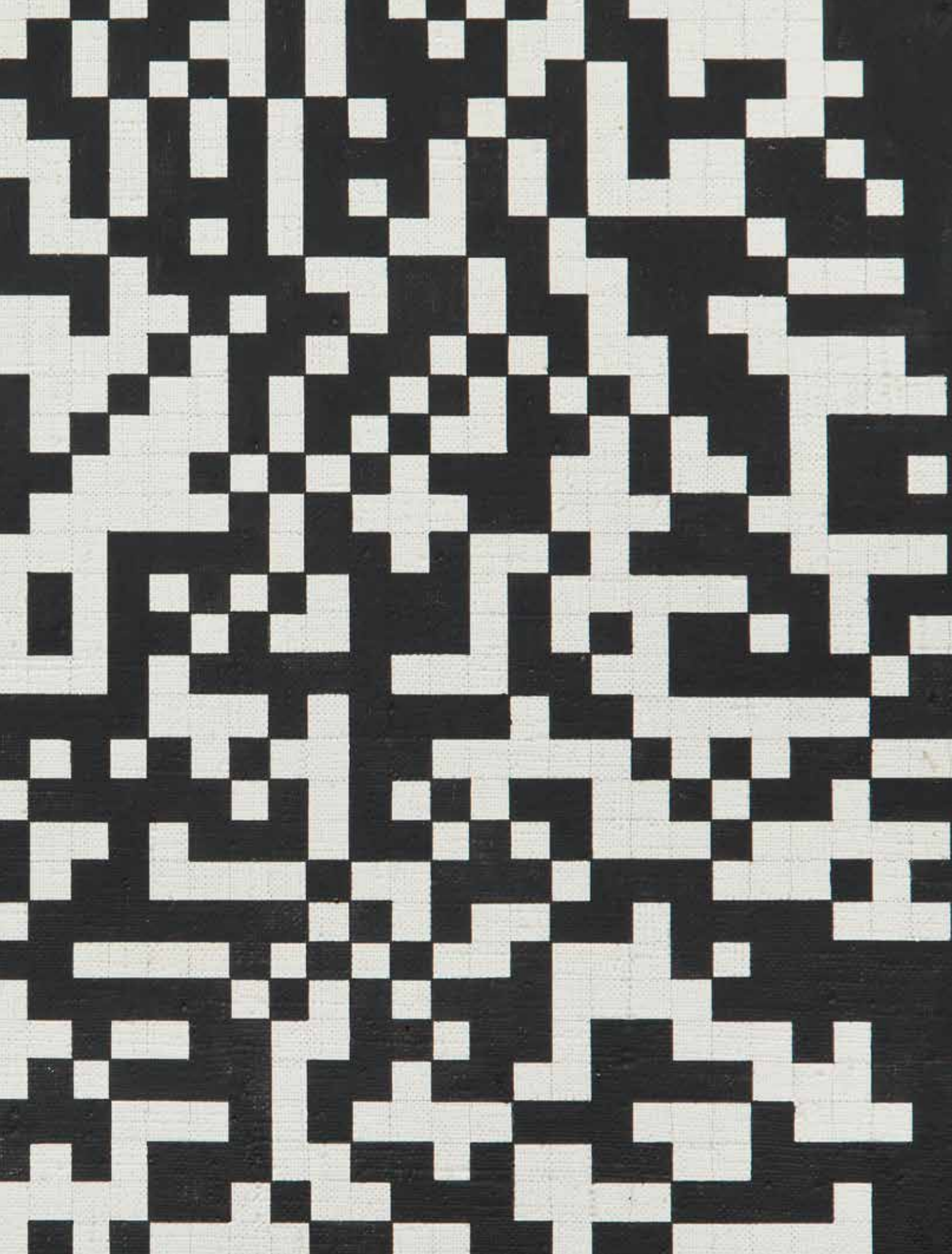
AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZWA 15 GRUDNIA 2015









of the
cell
in the

cell
in the

Mani° del fondo p. 2. 129 al.

1521 anno 1254





Somnium revocare vigilantis est. Sen. Epist. 53.

Zbigniew Makowski II 1975





AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

SESJA 2:

OBIEKTY 51 – 130

15 GRUDNIA 2015 (WTOREK) GODZ. 19

WYSTAWA

5 – 15 GRUDNIA 2015

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKO WSKA 34-50

WARSZAWA



MECENAS KULTURY





INDEKS

- Anuszkiewicz Richard 9,80
Beckmann Hannes 8
Beksiński Zdzisław 5
Berdyszak Jan 2,83
Bereźnicki Kiejstut 28
Bogusz Marian 4,95
Brzozowski Tadeusz 2
Dobkowski Jan 24,125
Dominik Tadeusz 3,54,55
Duda-Gracz Jerzy 16
Dwurnik Edward 15
Fangor Wojciech 1
Fijałkowski Stanisław 1,52
Gierowski Stefan 0
Grzyb Ryszard 13
Hasior Władysław 04
Jackiewicz Władysław 19,120
Janikowski Mieczysław 9
Kałucki Jerzy 1
Kowalski Andrzej S. 00
Kraupe Janina 6,97
Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 7
Lach-Lachowicz Natalia (Natalia LL) 30
Lebenstein Jan 4
Lenica Alfred 2
Łukomski Józef 05
Makowski Zbigniew 6
Markowski Eugeniusz 22
Mikulski Kazimierz 9,60
Modzelewski Jarosław 11
Musiałowicz Henryk 03
Natalia LL (Lach-Lachowicz Natalia) 30
Nowacki Andrzej 5
Nowosielski Jerzy 7,58
Orbitowski Janusz 1,72
Panek Jerzy 23
Pawlak Włodzimierz 14
Robakowski Józef 0
Rudowicz Teresa 3,64
Rykała Jacek 29
Sienicki Jacek 08
Sobczyk Marek 12
Sobel Judyta 26
Sobocki Leszek 18
Sosnowski Kajetan 7,88
Stajuda Jerzy 21
Stażewski Henryk 5,66,67
Stern Jonasz 1
Streng Henryk (Włodarski Marek) 3
Strumiłło Henryk 27
Szewczyk Andrzej 6
Szpunar Tadeusz 4
Tadasky (Kuwayama Tadasuke) 7
Taranczewski Wacław 07
Tarasewicz Leon 09,110
Tarasin Jan 6
Tymoszewski Zbigniew 06
Urbanowicz Andrzej 01
Urbanowicz Danuta 02
Urbański Szymon 17
Wejchert Aleksandra 3
Winiarski Ryszard 8,69
Włodarski Marek (wł. Steng Henryk) 3
Ziemski Rajmund 8,99



SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

DZIAŁ PRZYJĘĆ

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

GALERIA BIŻUTERII

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

PRZEDSTAWICIELSTWA:

NOWY JORK

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

OKŁADKA FRONT poz. 57 Jerzy Nowosielski, Pejzaż zielony VI, 1985 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 92 Alfred Lenica, Kompozycja
STRONY 2-3 poz. 68 Ryszard Winiarski, Bez tytułu, 1968 r. • STRONY 4-5 poz. 64 Teresa Rudowicz, "Numer 78", 1960 r.
STRONY 6-7 poz. 76 Jan Tarasin, "Krąg", 2004 r. • STRONA 8 (TYTUŁOWA) poz. 56 Zbigniew Makowski, "Somnium nazzaze...", 1975 r.
III OKŁADKA-STRONA 224 poz. 109 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 2013 r. • IV OKŁADKA poz. 86 Andrzej Szewczyk, "Kolęda", 1993/94 r.
Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-64871-65-8 • Kod aukcji 391ASW038 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Małgorzata Lewicka-Koniak • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70

**JULIUSZ WINDORBSKI**

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

**JAN KOSZUTSKI**

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

KSIĘGOWOŚĆ

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

Emilia Kuczevska, *Księgowa*
tel. 22 584 95 21, e.kuczevska@desa.pl

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

DZIAŁ PRAWNY I HR

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU

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

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

PUBLIC RELATIONS

FineArt Communications

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

DZIAŁ TECHNICZNY

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

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

KONTA BANKOWE

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

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



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

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



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



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



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

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



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

BIURO PRZYJĘĆ



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

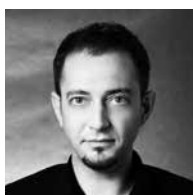


MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomińska@desa.pl
22 584 95 30



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



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

DZIAŁ SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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

KOORDYNATORZY AUKCJI



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



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



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

51

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"21 III 2001", 2001 r.

olej/plótno, 162 x 114 cm

sygnowany i datowany na odwrocie: 'S. Fijałkowski - 21 III 2001'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

WYSTAWIANY:

- Stanisław Fijałkowski, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2002
- Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Zachęta – Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, wystawa prac malarskich, Łódź 1957
- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, poz. kat. 384, s. 255 (spis prac)

W początkowym okresie twórczości Fijałkowski nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, w końcu lat 50. przeżył fascynację informalem. Lata 60. to początek świadomego kształtowania drogi twórczej artysty, spotęgowany lekturą rozprawy Wassilego Kandinskiego. Fijałkowski świadomie upraszcza formę, sprowadza ją do gry symboli, znaków. Interpretację, niczym logiczną zagadkę, pozostawia odbiorcy swoich prac. Odwołuje się do wrażliwości i wyobraźni, związków intelektualnych między obrazem a odbiorcą. Tworzył prace, które wykorzystywały sugestię „przedmiotowe” i odnosiły się np. do ikonografii chrześcijańskiej, cykle kompozycji abstrakcyjnych (m.in. „Wąwozy”, „Wariacje na temat liczby cztery”, „Studia talmudyczne”) czy sięgały do własnych przeżyć autora („Autostrady”).

Zgodnie z podstawową zasadą, którą kierował się artysta, większość prac charakteryzuje się gładkim, jednolitym tłem, oszczędną formą, ubogą paletą barw. Powstała w ten sposób najczęściej otwarta i harmonijna kompozycja daje pole do spokojnej interpretacji łączącej pierwiastki emocjonalne z intelektualnymi. We wszystkich pracach, do których Fijałkowski wprowadzał kolor, stanowił on świadomą dominantę

kolorystyczną powodującą wrażenie ruchu, wklęsłości lub wypukłości na pracy. Mimo użycia prostych form jego dzieła charakteryzuje ekspresja stworzona za pomocą użycia diagonalnych linii. Artysta często używa form geometrycznych, opracowując ich krawędzie umownie, wypełnia je subtelnym kolorem. Prace wydają się malowane alla prima, pod wpływem chwili, impulsu.

W prezentowanej pracy białe, jednolite tło stanowi kolorystyczną dominantę obrazu. Wrażenia tego nie burzą dwie lekko falujące, masywne czarne linie płynące poziomo wzdłuż górnej i dolnej krawędzi obrazu. Obie umiejscowione na płaszczyźnie płótna pod lekkim kątem, przemykają niemalże niezauważone. Kontrast pomiędzy bielą a czernią nadaje pracy dynamizm. Mimo to obraz w ogólnym odbiorze jest spójny i harmonijny.

Prezentowany obraz – tak charakterystyczny dla twórczości Fijałkowskiego – za pomocą sprowadzonych do najuboższej formy symboli opisuje świat rzeczywisty i duchowy. Tytułem, jak w zdecydowanej większości prac artysty, jest jedynie data – w tym przypadku: „21 III 2001”.



„Codzienna praktyka malarza polega na formowaniu materii i dowiadywaniu się od niej, w którym momencie pojawia się duchowość. Artyści mają ambicje, by uchwycić moment przekroczenia progu materialności, chcą wiedzieć, co jest niezbędne, by z malowidła powstał obraz, z poplamionego plamami płótna – mówiąca rzeczywistość”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, 1990 (W: ROZMOWIE ZE ZBIGNIEWEM TARANIEŃKĄ)

„Wielki talent, silny charakter i przenikliwa inteligencja złożyły się na fenomen twórczości Stanisława Fijałkowskiego. W formowaniu się jego osobowości istotną rolę odegrali: Władysław Strzemiński, pod kierunkiem którego studiował, Wassily Kandinsky, którego pisma tłumaczył i Carl Gustav Jung, gdyż z tego, co było początkowo metodą terapii schorzeń na tle kompleksów stworzył obraz kultury ludzkiej. Te inspiracje, konfrontowane z rozległymi lekturami filozoficznymi i znajomością sztuki dawnej i współczesnej, stały się podstawą własnych, oryginalnych przemyśleń i praktyki twórczej artysty. Od Strzemińskiego nauczył się 'konsekwencji artystycznej, bezkompromisowości i klarowności kompozycji oraz piękna wykonania'. 'Piękno wykonania' i związany z tym nakaz dobrej roboty respektuje Fijałkowski w całej swojej twórczości. Stał się mistrzem warsztatu malarskiego i technik graficznych, zwłaszcza linorytu i litografii, w latach 90. zaczął posługiwać się także komputerem. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką (maj 1990) powiedział: 'Codzienna praktyka malarza polega na formowaniu materii i dowiadywaniu się od niej, w którym momencie pojawia się duchowość. Artyści mają ambicje, by uchwycić moment przekroczenia progu materialności, chcą wiedzieć, co jest niezbędne, by z malowidła powstał obraz, z poplamionego plamami płótna – mówiąca rzeczywistość'. Czy takie przeistoczenie nastąpiło, odbiorca może bardziej odczuć, niż rozumieć. Żadne bowiem analizy nie uchwycą istoty tego napięcia wiążącego w działającą całość poszczególne składowe dzieła, nie ma na to reguł ani recept. Zapewne dlatego proces tworzenia dzieła sztuki jest swego rodzaju powtórzeniem procesu stworzenia świata. Można natomiast zapytać, jaki świat powołał do życia Stanisław Fijałkowski. Ukształtowany został w pełni w początkach lat 60. na bazie połączenia doświadczeń dwu wielkich dwudziestowiecznych formacji artystycznych:

abstrakcji i surrealizmu. Złożony z obrazów, grafik i rysunków jest, jak świat nas otaczający, zbudowany z przeciwieństw: prosty i wyrafinowany, ascetyczny i bogaty, przejrzysty i tajemniczy, przedstawiający i abstrakcyjny, zdyscyplinowany i spontaniczny zarazem. Każdą pracę ogranicza ramka, jak gdyby podkreślająca jej odrębność i autonomiczność także wtedy, gdy praca stanowi część cyklu. Na powierzchni płótna, rozmalowanej delikatnymi, wysmakowanymi harmoniami gładko kładzionego koloru czy też na białej kartce papieru pojawiają się uproszczone, rysowane formy: koła, prostokąta, owalu, figury, przedmiotu. Nie ukrywają, iż tkwi w nich abstrakcyjna doskonałość geometrii, ale są równocześnie żywe, podlegające zmianom, uginające się, deformujące siebie i przestrzeń wokół. Stają się znakiem lub symbolem – od najprostszego i najważniejszego, skrzyżowania poziomu i pionu, poprzez koło, aż do kształtów trudnych do rozszyfrowania, jednak w pewien sposób oczywistych. Podziały płaszczyzny, zwykle horyzontalne, sugerują realną obecność pejzażu, przede wszystkim w malarstwie, ale także w graficznym cyklu 'Autostrad', gdzie zakrzywiają przestrzeń zgodnie z biegiem mocnego pasa drogi. Gdzie indziej miękkie diagonale odnoszą się raczej do rzeczywistości wewnętrznej, do bytów realnych inaczej. Gra z kulturowym zapleczem odbywa się też na innych poziomach – w cyklu 'Postylla', Fijałkowski ingeruje w dzieło historyczne nakładając na XVI- wieczne grafiki własne znaki, czasami wskazówkę zawiera tytuł, jak w 'Studiach talmudycznych'. Cały ogromny dorobek Fijałkowskiego świadczy o tym, iż jego dzieła są naprawdę 'mówiącą rzeczywistością'.

WIESŁAWA WIERZCHOWSKA, STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, KATALOG WYSTAWY, GALERIA STUDIO, WARSZAWA 1990



Stanisław Fijałkowski (po prawej) w dyskusji z prof. Marią Poprzęką i prof. Zbigniewem Taranienką, 2012 r., fot. Dominik Szewenberg, dzięki uprzejmości galerii Atlas Sztuki w Łodzi

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"LXXIV Autostrada", 1987 r.

olej/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na bieżymie: 'FIJAŁKOWSKI - LXXIV Autostrada, 1987 8/87'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 65 000 - 85 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galeria Ego, Poznań
- kolekcja Wojciecha i Olgi Fibak, Monte Carlo, Monako
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 252, poz. kat. 152 (wykaz prac)

„Przestrzenne myślenie uzależnione jest na pewno od widzenia barw. Energia błękitu jest inna niż energia czerwieni. Czerwień leży na płaszczyźnie, błękit ucieka w głąb, żółć przybliża. To ich działanie przestrzenne”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI [w:] ZBIGNIEW TARANIENKO, ROZMOWY ZE STANISŁAWEM FIJAŁKOWSKIM, WARSZAWA 2012, s. 73

„Autostrady” są jednym z najważniejszych tematów w twórczości artysty, obecnym w jego malarstwie od lat 70. XX w. Posiadający pełną dokumentację swoich dzieł Stanisław Fijałkowski ma odnotowanych 108 prac zawierających w tytule słowo „autostrada”. Sam malarz mówi o cyklu „Autostrady”: „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” (Monika Małkowska, Z głowy do głowy, www.weranda.pl). Drabina Jakubowa to starotestamentowa

wizja Jakuba, który we śnie ujrzał drabinę sięgającą nieba, po której na ziemię schodzili aniołowie. Ta scena 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 Fijałkowskiego z tej serii dominuje zagarniająca widza przestrzeń. Kompozycje tworzą pasy – drogi przecinające się pod różnymi kątami, prowadzące w górę, w dół, na boki. Ich wyjście poza płótno ogranicza cienki kontur utrzymujący je w granicach wyznaczonych przez przestrzeń obrazu.



TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Pejzaż, lata 80. XX w.

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

cena wywoławcza: 19 000 zł
estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

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

OPINIE:

- praca posiada certyfikat autentyczności wydany przez Tomasza Dominika

„Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa. Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność wypełniająca życie. Chciałbym, aby każdy mój obraz był (...) obrazem, z którym obcuje się jak z przyjacielem, a w szczęśliwym przypadku – bez którego życie jest uboższe. (...) To zdanie dobrze oddaje marzenie – nadzieję autora, który chce być nie tyle podziwiany, co potrzebny. Obrazy są takie, jakie są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego duchowego ja”.

TADEUSZ DOMINIK, [w:] TADEUSZ DOMINIK. MALARSTWO,
KATALOG WYSTAWY, ZACHĘTA, WARSZAWA 1993, s. 6



TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Róża", 1976 r.

akryl/plótno, 95 x 125 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 1976 | RÓŻA AKRYL | 95 x 125'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 45 000 - 65 000

„(...) Po raz pierwszy z malarstwem Dominika zetknąłem się w Galerii Lambert w Paryżu (...). Patrząc na jego obrazy, miało się wrażenie, że są to wycinki płócien impresjonistów widziane przez mocno powiększające szkło, tak jak pokazują w Musée du Jeu de Paume kawałki Moneta czy Renoira, aby wytłumaczyć widzom paletę impresjonistów, sposób kładzenia koloru i inne zawiłości warsztatu. Jedno było pewne i budziło szacunek, że Dominik nie ulega terrorowi mody, nie wypiera się mistrzów i nie stara się zacierać swej kolorystycznej genealogii. Dopiero wystawie w Krzywym Kole zawdzięczamy prawdziwe zbliżenie do problematyki malarskiej Dominika. Jest to przede wszystkim malarz bardzo głęboko tkwiący w tradycji malarstwa polskiego, i to nie tylko postimpresjonizmu, ale słyszalne są u niego echa Makowskiego, Wojtkiewicza, Podkowińskiego (ba, czasem odezwie się nawet Masłowski czy Chelmoński), wszystko to jednak nie są ani wpływy bezpośrednie, ani tematyczne predylekcje, tylko wyczuwalne tło. Najgłębsze jednak źródła inspiracji tkwią w sztuce ludowej – nie w sensie powtarzania motywów, ale bardzo głębokiego zrozumienia rudymetów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu. Świat Dominika to ogniste słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany,

bochny chleba, trawa. Wrażliwy na kolor – jak przystało na ucznia impresjonistów – Dominik daleki jest od biernej kontemplacji, zapatrzenia, i jak przystało na malarza nowoczesnego, traktuje malarstwo jako akcję. Jaskrawy i gwałtowny kolor jego obrazów zawsze jest określony, zawsze definiuje materię na swoją niedwuznaczność, choć nieprzedmiotową wymianę. Czy abstrakcjonista zatem? Jeszcze raz okazuje się, że podział na abstrakcjonistów i nieabstrakcjonistów niczego nie określa, a wrażliwości, zachłannej stosunku do natury, błyskawicznej obserwacji mogłoby się uczyć u Dominika tzw. realiści pracowicie obrysowujący przedmioty i zakładający je martwym jak cerata kolorem. Zdaję sobie sprawę, że z tego, co wyżej powiedziałem, nic jednoznacznego nie wynika dla umysłów szufladkujących. Bo Tadeusz Dominik jest zarazem tradycyjny i nowoczesny, abstrakcyjny i konkretny, ludowy i tkwiący w nurcie sztuki europejskiej. 'Po prostu bardzo dobry, autentyczny malarz' – jak zwykł mawiać mój znajomy, kiedy objaśniając sprawy dla oczu jednoznaczne, zaplącze się w językowe sprzeczności”.

ZBIGNIEW HERBERT, TADEUSZ DOMINIK, „WIĘŹ”, CZERWIEC 1961, s. 164



55

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Kwiat", 1955 r.

olej/plótno, 45 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 1955 | OL. PŁ. KWIAT | 45 x 54' (sygnatura na odwrociu wtórna)

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 65 000

Prezentowany obraz jest wczesną pracą artysty, powstałą zaledwie cztery lata po ukończeniu przez Dominika studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wpływ malarstwa jego nauczyciela, kolorysty Jana Cybisa, widoczny jest tu na pierwszy rzut oka. Technika nakładania farby, wrażeniowy sposób interpretacji, przywodzi również na myśl francuskich mistrzów impresjonizmu. Na początku kariery, w momencie, kiedy Dominik, jak każdy młody artysta, poszukiwał i kształtował swój indywidualny styl wypowiedzi, czerpał również inspirację z twórczości postimpresjonistów. Żółte kwiaty, o wyraźnych i żywych barwach, sprawiają wrażenie, jakoby były źródłem światła obrazu. Lekko faliste linie, za pomocą których ukształtowany został

dzban oraz tło, w delikatny sposób zawijając się, przypominają charakterystyczne dla Vincenta van Gogha pociągnięcia pędzla. Mimo widocznych inspiracji nie mamy wątpliwości, iż praca wyszła spod ręki Tadeusza Dominika. Kontrast pomiędzy świetlistymi żółcieniami i zieleniami a ciemnymi, niemalże wpadającymi w czerń płaszczyznami obrazu oraz wylaniające się z tła zgeometryzowane figury, będące zarysem kompozycji martwej natury, to tylko niektóre elementy będące łącznikiem wczesnych prac z tymi najbardziej rozpoznawalnymi, uproszczonymi i roztańczonymi kolorem dojrzałymi pracami Tadeusza Dominika.



56

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

"*Somnium nazzae...*", 1975 r.

olej/plótno, 73 x 59,5 cm

sygnowany śr.g.: 'Zbigniew Makowski II-1975| IX'

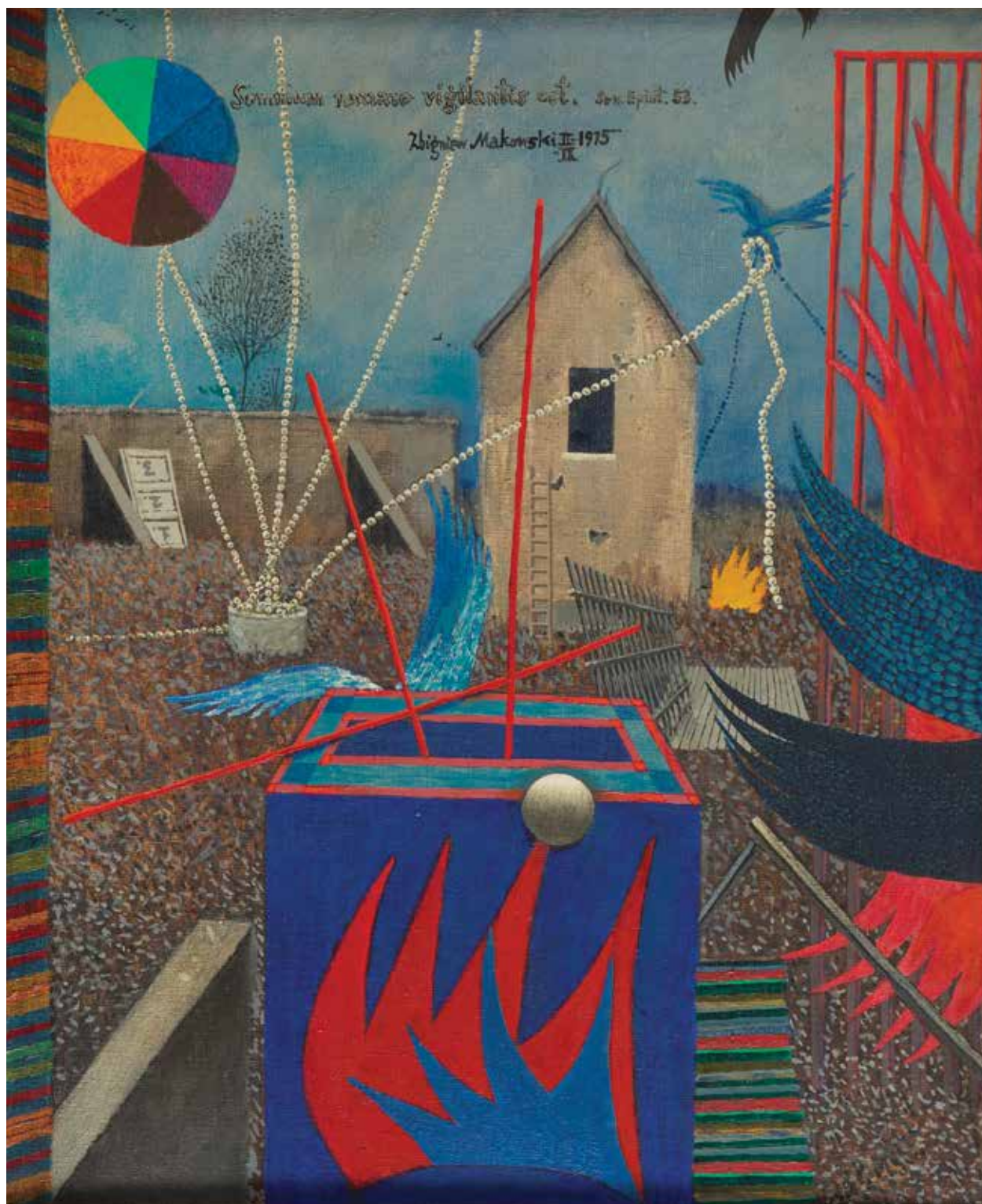
na odwrociu napis: 'dar dla Zakładu dla Dzieci Niewidomych - Łaski | Zbigniew Makowski | IX.1975'

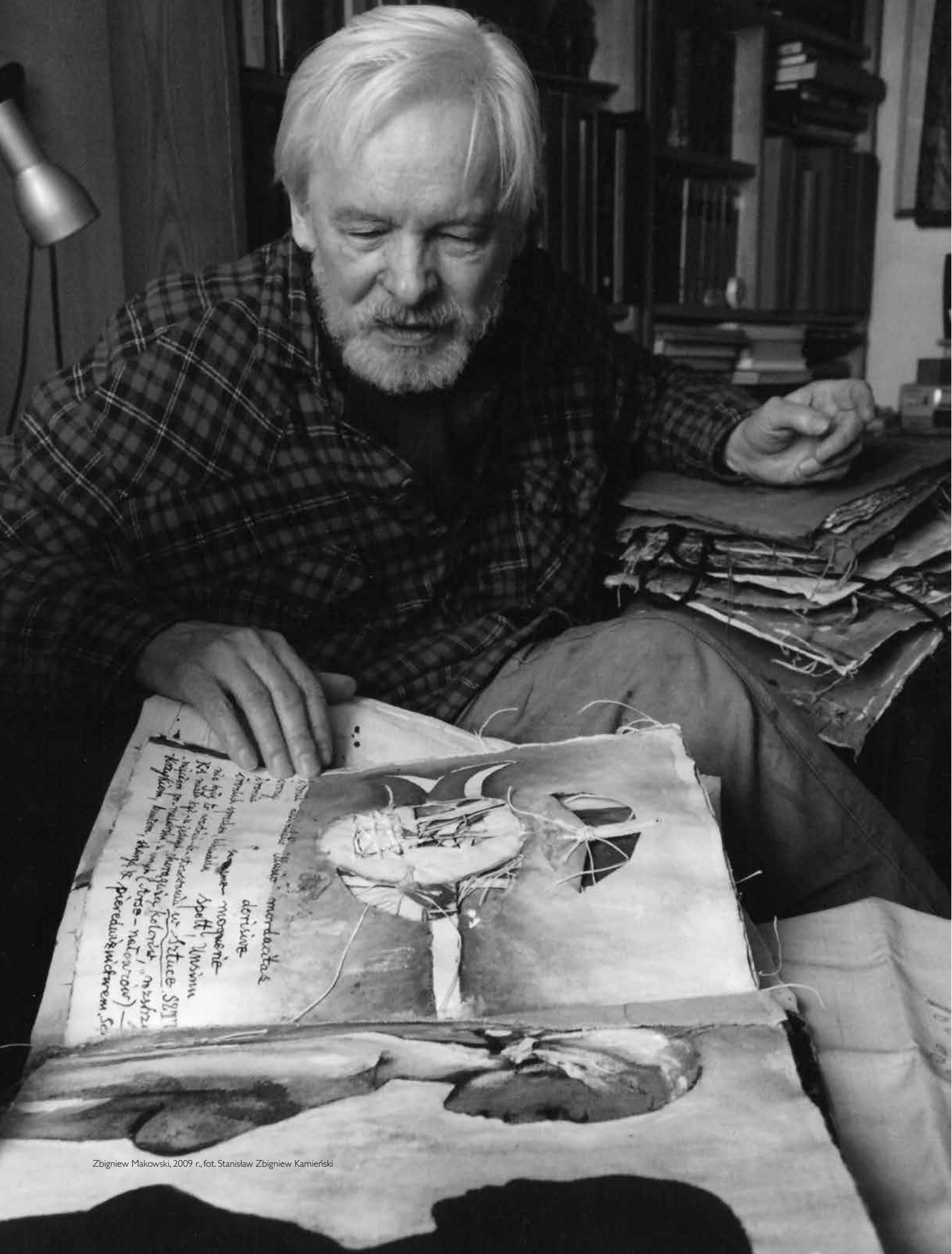
cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

„Kto bowiem lekko śpi, ten podczas swego wypoczynku miewa widzenia, a niekiedy śni mu się właśnie to, że śpi. Twardy zaś sen zaciera też widzenia i pogrąża duszę ludzką głębiej, niżby mogła w tym czasie mieć jakąś świadomość siebie. Czemuż nikt nie przyznaje się do swych wad? Bo wciąż jeszcze w nich tkwi. Opowiadanie widzeń sennych dowodzi, że właśnie się czuwa; przyznanie się do wad wskazuje, że dusza przychodzi do zdrowia. Ocknijmyż się więc, byśmy mogli wyjawiać nasze wady! Obudzi zaś nas tylko filozofia, tylko ona strząśnie z nas twarde sen. Jej więc poświęć się całkowicie”.

SENEKA, LISTY MORALNE DO LUCYLIUSZA, VI, 53





Zbigniew Makowski, 2009 r., fot. Stanisław Zbigniew Kamieński

Prezentowana praca pochodzi z 1975 roku – Makowski namalował ją dla podopiecznych Zakładu dla Dzieci Niewidomych w podwarszawskich Laskach. To surrealistyczne wyobrażenie magicznego, fantastycznego pejzażu, w którym dom, mur, płot i ptaki są przedstawione w tej samej przestrzeni co sznury pereł i Goethowskie koło barw. Artysta w bardzo charakterystyczny dla swojej twórczości sposób wkomponował w płaszczyznę obrazu łacińską sentencję pochodzącą z „Listów moralnych do Lucylusza” Seneki. „Somnium narrare vigilantis est” przez Wiktora Kornatowskiego zostało przetłumaczone jako „opowiadanie widzeń sennych dowodzi, że właśnie się czuwa”. Umieszczenie łacińskiej sentencji w górnej partii obrazu jest zabiegiem bardzo często stosowanym przez twórcę. Mieczysław Porębski pisał o Makowskim: „Teksty pisane i rysowane, urywki tekstów, numerowane kolejno rejestry słów i imion, rejestry znaków, zarówno prostych ideogramów, jak i znaków przedmiotowych, całe tabele takich znaków porządkowanych zgodnie ze skomplikowanymi regułami gry, regułami, które dla jej uczestników pozostaną jednak zakryte, co najwyżej domyślne – zawsze we fragmentach, odcinkach, bowiem jest to gra otwarta, gra, w której tkwimy, nie zaś gra, w którą wchodzimy, żeby w określonym momencie wyjść z niej pokonanym albo zwyciężcą. Obrazy i rysunki Zbigniewa Makowskiego – malarza i poety – są dla mnie cenne tym przede wszystkim, że artysta ten znajduje w nich własnymi środkami i własnym, niesugerującym się niczym doświadczeniem pierwszy system informacyjny, w którym znak i charakter znaku, jego funkcja medialna i funkcja ekspresyjna, to, co się mówi, i to, czym się mówi, nie zostały jeszcze rozdzielone, przeciwstawione, wzajemnie o sobie pomniejszone. Makowski pisze swoje rysunki tak, jak pisze się listy, których adresat jest jeszcze nieznan. I równocześnie Makowski rysuje to, co pisze, odnajduje w mowie znaków to wszystko, co w niej jest bezpośrednie, co jako sam przekaz, sam fakt i sens komunikacji wyprzedza jej przedmiot i rezultat. Jest w tym świeżość, jest wiara w samą potrzebę nawiązywania i podtrzymywania łączności, prowadzenia dalej dialogu, który trwa, choć zmieniają się cywilizacje i alfabety, pojęcia i języki, symbole i wartości. Jest w tym świeżość i wiara, które w każdym nowym, przychodzącym pokoleniu stanowią warunek konieczny i wystarczający kolejnego samookreślenia się, kolejnego początku” (Mieczysław Porębski, Zbigniew Makowski, [w:] Pożegnanie z krytyką, Kraków 1966, s. 73-74).

Zbigniew Makowski wypracował swój bardzo charakterystyczny język malarski na przełomie lat 50. i 60. To właśnie wówczas zetknął się z André Bretonem oraz członkami międzynarodowego ugrupowania Phases. Zacerpnął od nich idee sennych, nierealnych przedstawień malarskich, jednak w twórczy, właściwy sobie sposób. Inspirował się poetyką surrealizmu, jego językiem znaczeniowym i bogatą ikonografią, łącząc te elementy z przedstawieniami stylizowanych na historyczne przedmiotów, malowanymi w typie trompe l'oeil i z łacińskimi napisami. Wielokrotnie tworzył językowe fuzje i neologizmy, czerpał inspirację z literatury pięknej, stosował bezpośrednie cytaty z poezji i prozy antycznej. Według Stanisławy Zacharko „złożona i wielowarstwowa, zarówno w warstwie formalnej, jak i znaczeniowej, struktura obrazów Zbigniewa Makowskiego wabi urodą materii, dźwięcznością barw,

elegancją kompozycji, intryguje obecnością sensualnych przedstawień przedmiotów, plastycznych i literackich cytatów, tajemniczych symboli i znaków i – przede wszystkim – ich wzajemnymi relacjami. Bogactwo znaczeń, intensywność zakodowanych emocji i jakość intelektualnych rozważań odzwierciedla wybitnie twórczą osobowość tego znakomitego artysty: malarza i poety, erudyty, znawcy kultur, historii sztuki, myśli filozoficznej i mistycznej. Sposób, w jaki porusza się po tym niezwykle rozległym kulturowym obszarze, wyznaczonym przez współrzędne czasu i przestrzeni, ma wymiar głęboko indywidualny i osobisty. Odnosi się wrażenie, że nie poszukuje w nim inspiracji – raczej punktów stykowych do jego własnych przemyśleń i doznań, pogłębionych wszechstronną wiedzą i zintensyfikowanych wyczułoną wrażliwością artysty. To jednocześnie punkty odniesień do doświadczeń życia w jego fizycznym wymiarze, a także punkty wyjścia do skojarzeń i rozważań natury filozoficznej i artystycznej. Obdarzony ogromną inteligencją, umiejętnością patrzenia i zauważania, nawet pozornie nieistotnych detali i zjawisk, nie zatrzymuje się na progu widzenia: analizuje je i przetwarza w zgodzie ze swoim aktualnym stanem świadomości i rosnącym bagażem doświadczeń. (...) Formalnie, ze względu na istnienie w obszarze jego złożonych kompozycji konglomeratów tajemnych znaków, magicznych symboli i cytatów wywodzących się z różnych kręgów kulturowych, często nadal jego twórczość kojarzona jest z nadrealnym nurtem sztuki. Lecz o ile surrealiści usiłowali kreować światy wysnute z chaosu archetypicznych skojarzeń, przejawów niedookreślonych instynktów wydobytych z dna podświadomości i najbardziej pierwotnych, enigmatycznych i nieprzewidywalnych odczuć, Zbigniew Makowski – który także zwraca się ku przestrzeniom, w których człowiek porusza się po omacku – penetruje obszary mistycyzmu i tajemnicy 'oswojonej': językiem, kulturą, filozoficznymi rozważaniami; obszary wiedzy kontrolowanej umysłem – choć jest to Wiedza Tajemna. Z niej czerpane elementy, dopełnione fragmentami własnych wspomnień i komentarzy, prywatną ikonografią, skomplikowaną konstrukcją wielowektorowych, do własnego życia nawiązujących odniesień, tworzą szczególną, znaczeniową tkankę jego oryginalnej i znakomitej – również warsztatowo – sztuki. (...) Wobec formalnej i treściowej różnorodności tych przedstawień niemożliwa jest ich jednoznaczna interpretacja. Nieodparcie jednak z częścią z nich kojarzą się – często podkreślane przez artystę jako wartość najwyższa, zarówno w życiu, jak i sztuce – świadomość i poczucie wolności. Które, żyjąc w czasach naznaczonych wojną, stalinizmem i powojennym, komunistycznym zniewoleniem, często mógł doświadczać tylko w wymiarze niezależności ducha i przestrzeni intelektu. Usiłującym bezskutecznie dotrzeć do właściwego rozwiązania znaczeń każdej z tych skomplikowanych, plastycznych zagadek polecam często cytowane określenie prac Zbigniewa Makowskiego jako rebusów o wielkiej urodzie, które można odczytywać, można też kontemplować. Zakorzenione w glebie wielowiekowych warstw kultury, wiedzy, tradycji, scalonych spoiwem wybitnej osobowości Artysty, w obu tych formach ich percepcji dostarczają pewności obcowania ze sztuką na najwyższym poziomie” (Stanisława Zacharko, Zbigniew Makowski, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Galeria na Piętrze, 17.12.2010-6.01.2011, Kielce 2011, s. nlb.).

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Pejzaż zielony VI, 1985 r.

olej/plótno, 70 x 80 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1985'

na bieżym papierze naklejka z XVIII Wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach
(marzec 1987, poz. 2)

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 85 000 - 95 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Nowosielski”, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003
- „Jerzy Nowosielski”, Starmach Gallery, Kraków, 2-17.02.1990
- „Jerzy Nowosielski. Malarstwo”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 16.05-15.06.1989
- wystawa Jerzego Nowosielskiego inspirowana sztuką wschodnią (towarzyszyła obchodom 1000-lecia chrztu Rusi), klasztor oo. Dominikanów, Kraków, czerwiec 1988
- „Jerzy Nowosielski. Malarstwo”, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin, styczeń 1988
- „XVIII Wystawa Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 6-29.03.1987

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta, 21.03-27.04.2003, Warszawa 2003, s. 43 I, poz. kat. 636
- Jerzy Nowosielski, Starmach Gallery, Kraków, styczeń 1990, s. 201 (dodruk do „Artibus et Historiae”, 1990 No 21 (XI), IRSA, Kraków)

Prezentowana praca należy do zespołu „zielonych” pejzaży realizowanych przez Jerzego Nowosielskiego w latach 70. i 80. Najwięcej z nich powstało w 1985 roku, kiedy artysta otrzymał od Rady Państwa tytuł profesora zwyczajnego. W tym samym roku Nowosielski został uhonorowany Medalem św. Marii Magdaleny II stopnia, czyli najwyższym odznaczeniem Cerkwi prawosławnej w Polsce, a także Nagrodą im. ks. Konstantego Ostrońskiego, przyznaną przez środowisko prawosławnych intelektualistów. W 1985 roku otrzymał również Nagrodę Artystyczną Muzeum Archidiecezji Warszawskiej i Nagrodę im. Jana Cybisa. Nowosielski zbudował kompozycję obrazu poprzez

pasowe, lawowane układy głębokich zieleni, przecinanych biżuteryjnymi detalami budującymi przestrzeń. Sam o kolorze w swoich pracach mówił następująco: „Lubię czerń, pewne zestawienia zieleni, pewne gamy, które wykorzystują czerwień. Trudno powiedzieć, że to są moje ulubione kolory. Są po prostu pewne systemy zestawiania kolorów, które potrafię stosować, które mam wypróbowane i których używam przy realizowaniu określonych wizji malarskich. (...) Owa dominacja pewnych kolorów w mojej twórczości nie jest wcale sprawą zamierzoną. Może w tym jest jakaś zależność od przemian, które w mojej psychice zachodzą, od stanów mojej duszy, od fizycznego procesu starzenia się” (tamże).



„Brak koloru spotykamy tylko u złych malarzy. Mówię o tym z pewną dozą megalomanii, gdyż w ten sposób zdradzam się, iż uważam się za dobrego malarza, nie wiem, czy za wybitnego, ale w każdym razie nie za złego. (...) Natomiast jeżeli ktoś bardzo drastycznie ogranicza gamę kolorystyczną swoich obrazów, oznacza to, że doskonale wie, czym jest kolor, oczywiście nie jako oddzielna kategoria, lecz na zasadzie obecności w jego malarstwie. Ograniczenie gamy sprawia, że kolor jest intensywniej obecny w malowidle. Jeżeli bowiem coś się ogranicza, znaczy to, że to coś się dobrze czuje”.

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

„Malarstwo to jest żywioł, który rodzi się nawet nie na palecie – stadium pośrednim – tylko na samym malowidle. I za to wszystko, co się tam urodzi, chciałbym się schować – jako ja, jako osobnik, a może nawet osobowość. Chciałbym spoza tych obrazów wystawać jako człowiek, który niekoniecznie martwi się, czy jest osobny, odrębny, inny niż drugi człowiek. Przeciwnie, może mu nawet zależeć, żeby był jak najbardziej podobny, tożsamy z innym człowiekiem.

To jest wystawa Grupy Krakowskiej, ja mam tu tylko cztery obrazy, więc w jakimś sensie jestem zobowiązany do reprezentowania kolegów i powiedzenia państwu, na jakiej zasadzie uważam za słuszne swoje przebywanie w łonie Grupy Krakowskiej. Jest tutaj pewna trudność, ponieważ różni ludzie mówią mi: ‘Przecież pana malarstwo jest zupełnie inne...! No, oczywiście, Mikulskiego też jest inne. I w ogóle jest tutaj dużo innego malarstwa...’ Na jakiej zasadzie tkwi pan w środowisku Grupy Krakowskiej? Na początku istnienia Grupy nie miałem żadnych skrupułów, byłem przecież młodziutki, gówniarz, a w tym wieku w ogóle ma się mniej wątpliwości... Ale muszę się przyznać, że już od dość dawna mam na ten temat zasadnicze skrupuły wewnętrzne: czy Grupa Krakowska jest jeszcze jakimś środowiskiem, jakąś żywą społecznie strukturą artystyczną, do której można w sposób autentyczny się zaliczać i należeć? Przecież grupy artystyczne mają na ogół żywot o wiele krótszy.

Grupa artystyczna z jakimś programem istnieje pięć lat, góra dziesięć – i koniec! Potem różnicują się postawy, zaczyna się jakaś nowa historia tego czy innego artysty. Już niepotrzebna jest ta społeczność w grupie. Przygotowałem sobie tutaj taki program, on się właściwie narodził po ostatnim wykładzie Sandauera w Krzysztoforach. To był świetny wykład o sztuce nowoczesnej – o sposobie jej bycia, jej inności w stosunku do sztuki historycznej. I właśnie ten wykład w jakiś sposób pozwolił mi uświadomić sobie, o co chodzi w zjawisku, jakim jest grupa artystyczna. Chodzi po prostu o jakościowy znacznik nowoczesności w sztuce. Są dwa sposoby mówienia o sztuce naszych czasów. Jeden – logiczny i konsekwentny – kiedy mówi się, że sztuka współczesna powstała jako naturalna konsekwencja pewnych zjawisk, bardzo określonych działań w rozwoju sztuki pod koniec XIX i na początku XX wieku. W tym wypadku termin ‘sztuka współczesna’ nie określa jakości, jest to po prostu ilościowy w stosunku do całej sztuki historycznej. Ta sztuka jakoś tam ewoluowała i w ciągu osiemdziesięciu lat mamy do czynienia ze sztuką nam współczesną, która rozwija się w sposób ciągły w stosunku do całej historii sztuki”.

JERZY NOWOSIELSKI NA SPOTKANIU W KRZYSZTOFORACH, 28.01.2004,
[W:] KRYSZYNA CZERNI, JERZY NOWOSIELSKI. SZTUKA PO KOŃCU ŚWIATA. ROZMOWY,
KRAKÓW 2012, s. 114

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Pejzaż ze Zwierzyńca, 1967 r.

olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany i datowany na odwrociu; 'JERZY NOWOSIELSKI | 1967'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa, 27.08.2003
- kolekcja prywatna

„Istota obrazu się nie zmienia. Pozostanie on wyciągnięciem ostatecznych wniosków z obserwacji rzeczywistości – i tej zewnętrznej, i tej wewnętrznej. Z jednej strony bowiem obraz pobudza wyobraźnię, z drugiej zaś obiektywizuje i uzewnętrznia trudne do nazwania elementy naszej psychiki – jest sublimacją doznań i marzeń”.

JERZY NOWOSIELSKI, „PROJEKT” 1973

Nowosielski jest jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych polskich artystów XX wieku. Prace artysty są od wielu lat poszukiwane przez kolekcjonerów, zdobią liczne kolekcje prywatne i muzealne. W 1947 roku ukończył Wydział Malarstwa ASP w Krakowie. W roku 1957 był członkiem założycielem Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska” (II Grupa Krakowska). W latach 1957-62 wykładał w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. W latach 1976-93 – profesor na macierzystej uczelni. Odznaczony Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski. Otrzymał też tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą, swe prace pokazywał m.in. na Biennale w Wenecji (1956), Biennale w São Paulo (1959) czy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1961). Jest jednym z najwybitniejszych twórców polichromii w obiektach

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



KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Światła księżyc", 1994 r.

olej/plótno, 54 x 44,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Światła księżyc" | KMikulski | Kraków 94'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

„Niezwykle jednorodna twórczość Kazimierza Mikulskiego (malarza, poety, dramaturga, scenografa, aktora) ma szczególne znaczenie przynajmniej w tych dziełach, w których artysta był twórcą zdumiewająco oryginalnych kompozycji. (...) Czytelne w swej wyrazistości malowidła trafiają swą poetyką w zainteresowania szerzej pojętej publiczności, aczkolwiek pewnie nie wszystko bywa w nich w pełni zrozumiałe. Jak echo rozwijała się od lat 60. opinia o tym, iż owe obrazy rodem z rejonu marzeń sennych i baśni są nie tylko ładne, ale też łączą sobą nowoczesność kompozycji oraz tradycji z tradycjami i tajemnicami o krakowsko-galicyskim rodowodzie. (...)

Czyniąc różne aluzje, a czasem wręcz boleśnie nakładając wydarzenia swego 'tajemniczego świata podświadomości', Mikulski prezentuje wielki umiar i wyważenie tonu klarownych, kojących wręcz obrazów. Żadnych zakłóceń. Mamy w nich tylko to, co artysta chciał pokazać w sposób niemal sygnalizacyjny. A ponieważ takiemu działaniu towarzyszy rys kunsztu w werystycznym odmalowaniu postaci z wyraźnymi odwołaniami i do quattrocenta, i do ilustracyjnej poprawności, jego świat 'zaludniony przez dziewczyny – lalki o szlachetnych oczach i wyzywającym seksie – i przez zwierzęta dziwotwory' stał się niesamowicie bliski atmosferze, na którą czekano w Polsce w latach 50. i 60. Tu nie należy zapominać, że jest to wyraźny eskapizm. (...)

Najbardziej trwałym, a jednocześnie najwspanialszym artystycznie elementem jest jego wielka umiejętność 'wywołania atmosfery' w każdym z obrazów. Owa atmosfera nie jest w nich statycznie dana, a raczej jakby wynurza się czy ogarnia nas stopniowo przy oglądzie. (...) Wpatrujemy się w płótno z przedmiotowymi obiektami. (...) Wylawiając ten lub ów detal, składamy stopniowo całość opowieści, która choć w gruncie rzeczy nierozwiązywalna i bez puenty, (...) wciąga nas w narastającą atmosferę. Jest ona i słodka, i trochę kłująca. Często prawie mdła, ale jakby tylko przez jeden dodany 'zgrzyt' całkowicie oddalającą się od przesłodzenia. (...)

Owo 'wywołanie atmosfery' jest białą magią Mikulskiego. Naprowadzanie widza jest tu zegarmistrzowsko precyzyjne, choć celem takiego procesu jest dojście do bardzo nieokreślonej chwili poetyckiej, tyle że wrażenie jest takie, jakby trwała ona bez końca. Dlatego też nie można zlekceważyć żadnych detali w obrazach artysty, bo są one dla niego równie ważne jak modernistyczna świadomość tego, że malowidła to jednocześnie i powierzchnie, i pola do iluzyjnych gier”.

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI, UWAGI O MALARSTWIE KAZIMIERZA MIKULSKIEGO, [w:] KAZIMIERZ MIKULSKI. MISTRZOWIE POLSKIEGO MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO, POZNĄŃ 1999, s. 8-10



KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

Kobieta i ptak, 1973 r.

olej/plótno, 34 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie: 'KMikulski | Kraków | 1973'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

„Nazywaliśmy go Balzac – ale było tu tylko fizyczne podobieństwo do rzeźby Auguste'a Rodina; podobną może również była metoda jego pracy, wymagająca wielu godzin skupienia w zupełnej izolacji od świata zewnętrznego. (...) Był predestynowany do formowania w sztuce świata nadrealnego, wysublimowanego, o delikatnych odcieniach uczuć, o atmosferze przyćmionej, wycofującej się z wszelkich gwałtownych lub naturalistycznych skojarzeń. Sztuka jego konsekwentnie dojrzewała w mikroklimacie, na który składały się jego lektury, muzyka, której słuchał, poezja, którą tworzył, malarstwo, które było najbliższą mu formą ekspresji.

Świat zewnętrzny był wówczas straszny – okres okupacji swoim ciężarem, codzienną potwornością rzucał głęboki cień na wszystko, z czym stykaliśmy się – na wszystko, co przeżywaliśmy. Otwarta walka była niemożliwa dla osób sensytywnych i delikatnych. Ucieczka w świat wyobraźni, iluzji, umożliwiające wewnętrzne schronienie – dawała szansę na rozwój twórczości. (...) W sztuce Kazimierza Mikulskiego widać powolne wyzwalanie się z mrocznego klimatu okupacji, stopniowe rozświetlanie atmosfery jego obrazów – aż do zanurzenia się w otwartej przestrzeni nieba w całej serii późnych dzieł. (...)

Poezja Mikulskiego i lata pracy dla teatru Groteska bardzo dobrze tłumaczą scenerię jego malarstwa, które rzeczywistość wyraża metaforycznie – kobieta pozbawiona indywidualnych cech, nie kojarząc się nigdy z portretem, sprowadzona do roli pięknego idola niczym już nie zagraża autorowi – sztuczne motyle, papierowe kwiaty, gładkie zielenie wiosennej łąki utwierdzają widza w przekonaniu, że ogląda czystą konstrukcję świata wymaganego – idealny twór możliwy jedynie do zaistnienia w marzeniu na jawie, bo sen jest zawsze nieprzewidywalny i trudno w nim wywołać na życzenie nastrój czystej sielanki. (...)

Malarstwo Mikulskiego ma wiele swoich niepowtarzalnych tajemnic warsztatowych i kompozycyjnych – te osiągnięcia były możliwe jedynie dzięki dziesiętkom lat skupienia nad realizacją wewnętrznej wizji, której charakter autor wcześniej uświadomił sobie i do której dążył z jasnym rozróżnieniem koniecznych środków, zachowując wciąż niezmałą czystość oczu artysty, który uważnie patrzy na świat, ale wie również, jakie są prawa Sztuki”.

JANINA KRAUPE, BALZAC, [w:] KAZIMIERZ MIKULSKI, POZNAŃ 1999, s. 5



WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

Portret mężczyzny, 1948 r.

olej/plótno, 85 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'Fangor'

cena wywoławcza: 1 10 000 zł
estymacja: 150 000 - 200 000

„Nie ma też sztuki figuratywnej i niefiguratywnej. Wszystko ukazuje się nam pod postacią figur. Nawet w metafizyce idee są wyrażone przez figury, rozumie więc pan, jak bardzo byłoby absurdalne myśleć o malarstwie bez obrazów figur. Osoba, przedmiot, koło, to figury; działają na nas mniej lub bardziej intensywnie. Jedne są bliższe naszym wrażeniom, wywołują emocje, które poruszają nasze zdolności uczuciowe, inne zwracają się bardziej do umysłu. Trzeba przyjąć je wszystkie, gdyż memu umysłowi tak samo trzeba wzruszeń jak moim zmysłom”.

PABLO PICASSO, 1936



Wojciech Fangor był jedną z ważniejszych postaci wyznaczających nowe trendy i kierunki w historii sztuki zarówno polskiej, jak i światowej drugiej połowy XX wieku. Znany jest głównie jako prekursor sztuki optycznej, environment oraz wybitny twórca plakatów podziwianej wówczas na całym świecie tzw. polskiej szkoły plakatu. Naturalnym zjawiskiem jest, iż jego artystyczna kariera poprzedzona była licznymi młodzieńczymi poszukiwaniami treści, formy oraz sposobu artystycznej ekspresji. Jako młody chłopak uzyskał gruntowne wykształcenie w zakresie warsztatu artystycznego (pobierał nauki u Tadeusza Kozłowskiego, Tadeusza Pruszkowskiego, Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego) oraz historii sztuki. Od najmłodszych lat odbywał liczne podróże po kontynencie, zapoznając się z najwspanialszymi dziełami mistrzów malarstwa europejskiego. Początkowo malował, kładąc nacisk na wyuczony warsztat, czego dowodem są jego prace z przełomu lat 30. i 40. Jednak ówczesne wzorowanie się na polskich malarzach dwudziestolecia międzywojennego nie satysfakcjonowało artystę.

„Pod koniec lat 40. 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” (Wojciech Fangor; Fangor o sobie, [w:] Fangor. 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, październik 1990 – luty 1991, red. Romualda Niekrasz, Zdzisława Tyman, Warszawa 1990, s. 3).

Mając w pamięci obrazy Matisse’a, Légera, a w szczególności Picassa, którego „Guernice” przyglądał się na międzynarodowej wystawie w Paryżu w 1937 roku, Fangor zrobił pierwsze kroki w kierunku sztuki kubizującej.

„Był to okres budowy systemu konstrukcji malarskiej obrazu, opartego na ekspresyjnym działaniu koloru i światła i na uproszczonej, zgeometryzowanej formie, która wiązała się z geometrią prostokątnego płótna. Świadomość geometrii płótna, jego obrzeży, płaszczyzny i jego realność

pozwoliła mi chyba po raz pierwszy zmienić pojmowanie przestrzeni w obrazie i uniezależnić się od przyswojonej od dziecka iluzji perspektywicznej, i co za tym idzie, traktowania powierzchni obrazu jako czegoś, co trzeba koniecznie zatracić. Od tego czasu obraz na płótnie nie kładł się w głąb, ale stał na powierzchni. Iluzje przestrzenne nie były całkowicie stracone, ale straciły swą wyłączność i były w równorzędnym dialogu z realnością powierzchni płótna” (Wojciech Fangor; Wspomnienia, rękopis z archiwum artysty [cytat za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 18).

Kubizujących obrazów namalował Fangor około 100. Z większości, która uległa rozproszeniu, znamy dziś około 30 prac. Prezentowany portret mężczyzny powstały w 1948 roku jest znakomitą przykładową ówczesnego stylu malarza. Gdyby nie niezmienna, charakterystyczna dla Fangora sygnatura umieszczona w prawym górnym rogu, odgadnięcie autorstwa obrazu nie należałoby do zadań najłatwiejszych. Sportretowany mężczyzna, którego ciało zakomponowane zostało w trójkąt, z ledwością mieści się na powierzchni prostokątnego płótna. Skrupulatnie opracowana kompozycja „rozpycha się”, nieznacznie wychodząc poza kadr zarówno fryzurą, jak i oparciem fotela, na którym zasiadł portretowany mężczyzna. Obraz namalowany jest płasko, bez użycia światłocienia. Zgeometryzowane elementy obwiedzione są grubym konturem, porzucona zostaje perspektywa. Niezwykle ważnym elementem pracy jest użycie na zasadzie kontrastów kolor.

„Odkryłem dla siebie siłę działania koloru, nie jako czynnika identyfikującego przedmiot, ale jako bodźca emocjonalnego. Było to dla mnie wtedy rewelacją, że kolor może być naturalnym budulcem obrazu i poprzez geometryzację i racjonalizację formy może być wprężony w prostokąt obrazu; że kolor i forma to dwie kontrastujące, ale dopełniające się siły, które są niezbędne do tworzenia żywej sztuki” (Wojciech Fangor; Fangor o sobie, [w:] Fangor. 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, październik 1990 – luty 1991, [red.] Romualda Niekrasz, Zdzisława Tyman, Warszawa 1990, s. 6).



Wojciech Fangor na wystawie „Wojciech Fangor: Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012 r., fot. Michał Lepiecki / Agencja Gazeta

TADEUSZ BRZOZOWSKI (1918 - 1987)

"Sallowa", 1979 r.

olej/plótno, 33 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'góra | upside t. Brzozowski | 79' i na bieżym: 'T. BRZOZOWSKI "SALLOWA" 1979 33 x 32'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- III Triennale Malarstwa i Grafiki, „Nasz Czas - Metafora - Tendencje”, BWA, Łódź 1979
- „El Realismo Magico en al Arte Polaco - la Estrefa de las Fuentes”, Barcelona 1980
- „El Realismo Magico en al Arte Polaco - la Estrefa de las Fuentes”, Madryt 1980

LITERATURA:

- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 239 poz. 363

„Pomiędzy osobą Tadeusza Brzozowskiego a jego malarstwem zachodziła jakaś niewyobrażalnie jawna, aż żenująca oczywista, jedność. Właściwie obrzydliwie wstydliva, całkowita i rozpanoszona, unurzana w swej absurdalnej skromności skleionej 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. Pisał: 'W obrazach pokazuję kalekich ludzi, kalekie uczucia, pokazuję to, co szare, zwyczajne. Wtedy zawstydzam rzeczy ładne. Bo sztuka to nie kontemplacja piękna, lecz przeżywanie ludzkich spraw'. Jakaż to jednak wydaje się na pozór nieprawda, bo cóż to za 'szary i zwyczajny świat', gdy kolor w obrazach Brzozowskiego rozjaśnia się niezwykłym blaskiem lub ściera w chmurnych nasyceniach. Pełna, intensywna czerń kraplaków lub cynobrow, sąsiadująca z całymi obszarami różów, emanuje sama światło, zdaje się widoczna nawet w nocy. A obok kształtujące przestrzeń wszystkie możliwe odmiany zieleni. Kolory opalizują dzięki rozlicznym laserunkom i werniksom, tworzy się szlachetna i nasycona materia, bardziej przenikliwa niż emalie. Nie zawsze, bo czasem przeważają biele, a całość drutują pasma farby wyciśnięte wprost z tuby i one też, bywa, swym rysunkiem dopowiadają okrucieństwa groteskowej dziwaczności ludzkich stworów. Gdzież więc owa szarość, zwyczajność, która 'zawstydzają rzeczy piękne'? Ależ jest, oczywiście, bo to nie piękno zewnętrzne ma być zawstydzane, lecz zawstydzają się piękno samego obrazu. To w nim

istnieje świat, do świata zewnętrznego równoważny, i to właśnie piękno opowieścią o ludzkiej kondycji jest zawstydzane. Ale skoro jest to świat równoważny, to właśnie jest to wszystko nieprawdą i Tadeusz zawstydzają piękno świata ułomnością kondycji ludzkiej. Ale ponieważ i tak kondycja, tak cudownie, bajecznie fantastyczna, też wcale nie jest szara i bezbarwna, któż, na Boga, kogo zawstydzają, aczkolwiek jedno jest pewne – to fakt owego zawstydzania, który niewątpliwie istnieje. Przejawia się jednak w pysze i bezwstydnosci całkowitej wspaniałego malowania”.

MACIEJ GUTOWSKI [w:] W PYSZE I BEZWSTYDZIE, TADEUSZ BRZOZOWSKI. REKWIZYTORIA, KATALOG WYSTAWY, GALERIA KORDEGARD, WARSZAWA 1993, s. 14

Prezentowana praca Tadeusza Brzozowskiego „Sallowa” jest charakterystyczna dla dojrzałego okresu twórczości artysty. Widzimy wymyślną, intrygującą formę, nasycenie koloru oraz dynamizm. Namalowana postać o silnym dramatycznym nacechowaniu wzbudza w odbiorcy niepokój. Nie bez powodu Brzozowski zwykł nazywać malowane przez siebie postaci maskarami. „Sallowa” to zdeformowana głowa. Zarówno ona, jak i tło obrazu namalowane są w odcieniach błękitów, stopniowo przeobrażających się w granat, aż do momentu wpadnięcia niemalże w czerń. Elementami, które potęgają dynamizm, jest siatka czarnych linii przecinających twarz, kończąca swój rytm przez tworzenie kształtu przywodzącego na myśl cierniową koronę.



TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"Numer 76", 1960 r.

akwarela, tusz, kolaż, technika własna/plyta, papier; 35,5 x 46,5 cm
 na odwrociu naklejki wystawowe z wystawy "15 Polish Painters" z Museum of Modern Art w Nowym Jorku i z Minneapolis Institute of Arts oraz naklejki galeryjne Landau Gallery i naklejki transportowe

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- 15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 53 (il.), s. 63, poz. kat. 66

„Oglądając obrazy Rudowicz, dostrzegam w nich jeden główny wątek, na który warto zwrócić uwagę: są to variancje na temat czasu, a bliżej może – na temat jego przemijania; oto fragment jakby żywcem wyjęty z ‘tamtych czasów’; oto fragment płótna, z którego jakby coś odpadło, wykruszało się (może to było coś ważnego, jak imiona własne wytarte na starych pomnikach); oto wkomponowany w całość wbrew rozsądkowi element wskazujący na to, że obraz ten nie mógł powstać przed rokiem 60. Kompozycje, zestawienia Rudowicz mają dla mnie w sobie coś z poezji: to w poezji nieważne są słowa, lecz interwały znaczeniowe pomiędzy nimi, owe wartości konsytuacyjne, które nie pozwalają wyszukanej poezji od razu zrozumieć, a które przemawiają właśnie przez swoją siłę pobudzającą; i rzeczywiście obrazy Rudowicz nie nadają się do komentowania – właśnie one nie; z całą pewnością dlatego, że jak już powiedziałem – są zbyt wieloznaczne, zbyt znaczące”.



bianco del fondo p. 2. 129 a.

Handwritten text in a cursive script, likely a signature or initials, possibly reading "J. H. C." or similar.

cap. 10.

[Faint handwritten notes at the bottom of the page, possibly "L. 8. 10."]

1871

41

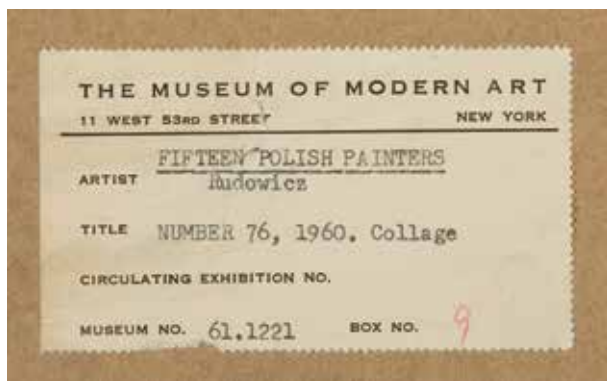
438

17

100

1848

un. 2. 2.



Teresa Rudowicz rozpoczęła studia w latach 1948-50 w gdańskiej PWSSP, a kontynuowała pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki na ASP w Krakowie w okresie 1950-54. Należała do grona współzałożycieli i członków reaktywowanej po drugiej wojnie światowej Grupy Krakowskiej. Najwcześniejsze prace Rudowicz to inspirowane surrealizmem akwarele i fotomontaże (1953). Dalsza jej twórczość utrzymana była w charakterze malarstwa abstrakcyjnego niekiedy metaforycznego. Na przełomie lat 50. i 60. zaczęła tworzyć kolaże, w których z malarskim spoiwem łączyła drobne nieartystyczne „przedmioty gotowe”.

Prezentowane dwie kompozycje Teresy Rudowicz trafiły w ręce Petera Selza w pierwszych dniach maja 1961 roku. Program „13 Polish Painters” był już wtedy zamknięty, ale kompozycje krakowskiej artystki, wywarły na Selzu tak duże wrażenie, że postanowił poszerzyć wystawę o dwa nazwiska: Teresy Rudowicz i jej męża Mariana Warzechy. W liście do Ryszarda Stanisławskiego z 18 maja pisał: „W międzyczasie dotarła przesyłka z pracami dla Landau Gallery. Najbardziej zainteresowały mnie kolaże Teresy Rudowicz. Czy byłbyś tak dobry i dodałbyś fotografię portretową pani Rudowicz, o którą prosiłem, i wysłał ją do mnie tak szybko, jak to tylko możliwe? Chciałbym też poprosić o krótką biografię pani Rudowicz. Wszystkie pozostałe sprawy są w należyтым porządku, tak jak zostawiłeś je w trakcie naszych tutaj dyskusji” (list w archiwum Stanisławskiego, IS PAN, sygn. X/37-1).

Kilka miesięcy wcześniej, późną jesienią 1960 roku, Rudowicz i Warzecha wystawiali swoje kolaże razem z Grupą Krakowską w Galerii Krzysztofora. To na tej wystawie prace zauważył Ryszard Stanisławski, będący już wtedy agentem kilku amerykańskich galerzystów. Wypatrzone w Krakowie prace Stanisławski wiosną 1961 roku wysłał

drogą morską do Nowego Jorku.

Selz nie jest w Nowym Jorku jedyną osobą, która wykazuje entuzjazm wobec kolaży Rudowicz i Warzechy. Włączenie prac do ekspozycji okazuje się strzałem w dziesiątkę. Zachwyca się nimi m.in. wpływowy krytyk „New York Timesa” John Canaday. Decyduje się on nawet na zakup jednej z prac.

Zapewne w czasie trwania wystawy Warzecha i Rudowicz podpisują (za namową Stanisławskiego) kontrakt z Landau Gallery – jak się później okaże, kontakt finansowo dla artystów bardzo niekorzystny. Marszand zgarnia dla siebie nawet do 90 proc. (!) zysków ze sprzedaży obrazów. Landau okazuje się jednak zręcznym organizatorem wystaw. Prace Rudowicz i Warzechy można w latach 60. oglądać na Wschodnim i Zachodnim Wybrzeżu. Rudowicz prezentowana jest również na wystawie „The Art of Assamblage” jesienią 1961 roku w MoMA.

Ważna dla kariery artystki była szczególnie wystawa „Collages. Warzecha/Rudowicz” zorganizowana przez Landaua we współpracy z nowojorską Zabriskie Gallery w listopadzie 1961 roku. Krytyk „New York Timesa” pisał o niej: „W Zabriskie Gallery można obejrzeć wystawę kolaży pracującej razem pary współczesnych polskich artystów: Teresy Rudowicz i Mariana Warzechy, którzy prywatnie są małżeństwem. Zarówno paleografowie, jak i bibliofile mogą z niesmakiem popatrzeć na ich poczynania artystyczne, bo kolaże te powstały z fragmentów kart wyciętych ze starych książek i rękopisów. Są to bowiem kompozycje, które wykorzystują formalnie i obrazowo rękopisy i połówki pergamin. Pozostawiając na boku kwestię wandalizmu, możemy podziwiać warsztat artystów oraz finezję, z jaką stworzyli te prace” (Stuart Preston, Art Gentle Refinement, „The New York Times”, 4.11.1961).

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"Numer 78", 1960 r.

akwarela, tusz, kolaż, technika mieszana/płyta, papier, 49,5 x 69 cm
na odwrociu naklejki wystawowe z wystawy „15 Polish Painters” z Museum of Modern Art w Nowym Jorku i z Minneapolis Institute of Arts oraz naklejki galeryjne Landau Gallery i naklejki transportowe

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- 15 Polish painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 63, poz. kat. 67

„Kompozycje Teresy Rudowicz były 'otwarte', w typie all-over. Prostokątem ram kadrowała wycinek większej całości. Można pomyśleć, że świat zamknięty w estetycznej całości obrazu miał swoją ciągłość poza nim, miał związek z szerszym kontekstem, który dla Rudowicz oznaczał przede wszystkim obszar materialnych śladów kultury, stanowiących depozyt wartości i pamięci o przeszłości. Pierwsze kolaże włoskie były białe lub lekko żółtawe z akcentami sepiowymi. Tworzyły cały cykl, który można określić jako z rozmysłem przeprowadzone 'studium bieli'. Pogniecione papiery były formowane w kształty nieregularne, określone 'zachowaniem się' samego tworzywa – załamaniem i zagięciami kartek. Całość była zamalowywana farbą kryjącą, a spod tej warstwy wydobywała się płaskorzeźba reliefu. Innym razem kartki z zapiskami lub nadrukiem malarka pokrywała tylko cienką warstwą laserunku i wszystko to, co dla tych materii było swoiste, było

też widoczne. W innych kolażach kompozycje pożółkłych, częściowo zapisanych papierów były naklejane na ciemniejsze, grafitowe, brązowe lub niejednorodne kolorystycznie, jakby przecierane tło. W miarę rozszerzania stosowanych materiałów i wprowadzania coraz 'cięższych' materii: gipsu, plakiet czy blach, kolaże nabierały trójwymiarowości, a jednocześnie ich forma gęstniała, nie była już tak przejrzysta jak w tamtych pierwszych. 'Barokizacja' formy prowadziła czasem do nadmiaru materii w kompozycjach. A jednocześnie stawały się one ciekawsze, ale nie tyle plastycznie, ile z tego powodu, że wymagały większej uwagi, która pozwalała zidentyfikować rozmaite przedmioty i nazwać je po imieniu”.

PIOTR MAJEWSKI, MALARSTWO MATERII W POLSCE JAKO FORMUŁA NOWOCZESNOŚCI,
LUBLIN 2006, s. 197



65

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Nr 117", 1975 r.

akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'nr 117 | 1975 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 95 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„Malarstwo bez względu na to, czy jest bezczasowe, czy też zawiera ruch – czas, musi stworzyć system ujednolicenia formy pozbawionej kontrastów, które roztapiają się w skoncentrowanym przeżyciu, jakie daje siła wzroku i imaginacji. System używania form sprowadzanych do jednego mianownika przerodził się w strefizmie w śledzenie i wyczucie zmian malarskim okiem i tworzenie systemu stopniowego przechodzenia form od jednej do drugiej jako ciągłości bezustannych przeobrażeń. Również barwa jako podnieta działająca na zmysły powoduje spoistość przez ciągłość niewielkich zmian stopniowego przechodzenia barw od zimnych do ciepłych i odwrotnie, zgodnie z zasadą rozszczepienia barw widma, zamiast przeskoków kontrastowych kolorów”.

HENRYK STAŻEWSKI, 1975



HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Relief nr 7", 1977 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'nr: 7 | 1977 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„Przez sztukę włamujemy się do prawdy rzeczywistości, kryjącej się w szarej mgłę pyłu codzienności, która dla artysty zawiera złudzenie rzeczywistości lub rzeczywistość fałszywą”.

HENRYK STAŻEWSKI, 1975

Henryk Stażewski to legenda sztuki awangardowej w Polsce. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1913-20. W początkach kariery malował martwe natury. Przejściowo wystawiał z ugrupowaniem Formiści (1922). Wziął też udział w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 roku. Od tego czasu tworzył pod wpływem konstruktywizmu. Obok kompozycji malarskich zajmował się grafiką książkową, projektował wnętrza, sprzęty, a także scenografie – były to w większości prace teoretyczne i studyjne. Polskie i międzynarodowe ugrupowania awangardy, z którymi wystawiał i współpracował jako publicysta, to kolejno: Blok (1924-26), Praesens (1926-30), Cercle et Carré (1929-31), Abstraction-Création (1931-39), a.r. (1932-39). Należał też do Koła Artystów Grafików Reklamowych (1933-39). W 1930 roku był współorganizatorem zbiórki dzieł artystów międzynarodowej

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



HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Dwaj muzykanci, ok. 1950 r.

olej/plótno, 46 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Stażewski'

na odwrociu [wtórna] sygnatura: 'H. Stażewski'

poniżej nieczytelna pieczęć

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

LITERATURA:

- Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, [tekst] Andrzej Turowski, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, il. s. 93
- Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 27 (jako „Grajkowie”)

Prezentowana praca powstała na początku lat 50., kiedy to Stażewski na powrót zainteresował się figuracją. Po zakończeniu II wojny światowej artysta przeniósł się z Łodzi do Warszawy, gdzie próbował, na nowo, definiować swój język artystycznej ekspresji. Na ten okres bardzo silnie wpłynęły jego przedwojenne, awangardowe doświadczenia. Okres „figuratywny” trwał aż do końca lat 50. Stażewski malował wówczas przede wszystkim obrazy o tematyce doskonale znanej z tradycji historii sztuki. Bożena Kowalska pisała: „Były wśród nich martwe natury, znowu, jak na początku lat dwudziestych, kubistyczne, albo o odległych z tematem relacjach (...). Były portrety bardziej lub mniej uproszczone [niektóre] o stopniu odrealnienia tak dalekim dzięki użyciu tylko linii konturowej wydzielającej silnie zgeometryzowane pola pokryte jednolitą barwą, że związków z podobizną człowieka długo trzeba było szukać” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 27).

Kowalska zwróciła również uwagę na kolorystykę obrazów: „Występowały [tam] o dużej intensywności, kontrastowane ze sobą: czerwień, zieleń, niebieski, żółć, fioleć, oranż i biel w połączeniu ze spokojnymi płaszczyznami seledynu, bładoróżowego i jasnoniebieskiego. Gdzie indziej łączył artysta fioleć i zieleń z różnymi w nasyceniu niebieskościami („Grajkowie”)”. Do powrotu do przedwojennych fascynacji kubizmem artystę być może skłoniła wizyta w Polsce twórcy kubizmu – Pabla Picassa. Picasso przyjechał do kraju na zaproszenie wystosowane przez I Kongres Intelktualistów na rzecz Pokoju, który odbył się we Wrocławiu w 1948 roku. Przygotowano wówczas wystawę zatytułowaną „Ceramika Pabla Picassa”. Niezwykle podobne formalnie do prezentowanego obrazu jest płótno „Dźwieg (Współpraca)”, znajdujące się w kolekcji warszawskiego Muzeum Narodowego.





Henryk Stażewski i Edward Krasinski
na Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965 r., fot. Bogdan Łopieński

„(...) Drugim czynnikiem powodującym deformację jest METAFORA MALARSKA. Dzieło malarskie, które zawiera zestawienie kształtów i kolorów, a nie widać w nim na pierwszy rzut oka przedstawionych przedmiotów, dowodzi, że swobodna dowolność kształtów jest tylko aluzją realności przedmiotowej, pobudzeniem imagacji i środkiem transmitowania innych efektów. Wywołuje mianowicie u widza szereg skojarzeń plastycznych i ideograficznych. Nerwy optyczne rejestrują u każdego widza inne asocjacje wyobrażeniowe i uczuciowe. W miarę eteryzowania się cielesności zjawisk droga otwiera się do czystej i bezpośredniej kontemplacji. Następuje u widza oscylacja płaszczyzn i kolorów, to idących w głąb, to występujących naprzód, oscylacji kształtów, przypominających równocześnie różne przedmioty, tors kobiety np. przypomina gitarę lub wazon. Słynne jest oświadczenie Picassa, że prototypem jego obrazu pt. 'Byk' był stary rower, którego kierownica przypominała rogi byka. Otwierają się dla artysty szerokie tereny dla wyrażenia czystej poezji, świat magiczny i tajemniczy, w którym iluzja metaforyczna stwarza nową koncepcję estetyczną. Jest jeszcze inny powód do deformacji plastycznej: EKSPRESJA BRZYDOTY. Jest to ironiczne w pewnym znaczeniu ustosunkowanie się do życia i rzeczywistości, duch krytyki, zwątpienia, ironii, protestu i niepokoju. U niektórych malarzy, jak Goya, Daumier, Rouault, Picasso, demonstruje się całą ekspresję monstrualności, fantastyczna demoniczność przenikająca ciało człowieka. Wszystkie wady społeczne wynikające z egoizmu, zezwierzęcenia i tępoty podane w formie karykaturalnej. Jest to spojrzenie w głąb, w życie wewnętrzne człowieka, jego postawy wobec świata. Ekspresja brzydoty ludzkiej, doprowadzona do potworności, narzuca porównanie ze sztuką murzyńską, światem widm, zjaw, złych bogów, masek o wyrazie jednocześnie żywym i nieruchomym. Tą samą dramatyczność spotyka się u malarzy katakumb chrześcijańskich. Środki plastyczne transmitowania tego świata wewnętrznego stają się bardziej ekspresyjne, kontury wyrażone lapidarnie i brutalnie, barwy kłębiące się, eksplozywne i błyszczące. W stosunku dzisiejszego artysty do otaczających go zjawisk jest pewnego rodzaju weryzm. Zarówno piękno, jak i brzydota są pożywką dla jego twórczości. Jeśli deformuje on świat, poświęcając prawdopodobieństwo wizualne rytmowi plastycznemu, to jednocześnie żyje w jego podświadomości widzenie cech brzydoty i potworności. Deformacja posiada jednocześnie pewne właściwości wynikające z FIZYCZNYCH PRAW OPTYKI. Przedmioty znajdujące się obok siebie wzajemnie oddziałują na siebie deformując przez swój kształt, światło i kolor kontrastujący lub dopełniający się. Przedmioty oglądane są również deformowane przez inne kształty, widziane równocześnie przez boczną ściankę siatkówki oka. Wreszcie zniekształceniom ulegają przedmioty widziane w ruchu. Samo mechaniczne prawo optyki świadczy, że świat do pewnego stopnia widzimy zdeformowany, z czego nie zdajemy sobie sprawy. Dopiero sztuka nowych czasów uświadamia nam nasz właściwy sposób widzenia. Odkrywanie, widzenie i doskonalenie praw optyki było celem futuryzmu, który pokazywał ruch i szereg jego faz w ciągłości, umieszczając oko widza w określonym miejscu, dookoła którego odbywał się ruch. Stąd widz znajdował się w środku leja, dookoła którego wirowały i ślizgały się tysiączne odmiany form i barw. Kubizm pokazywał naturę w momencie, kiedy oko nasze jest w ruchu. Wówczas mamy możliwość zobaczenia przedmiotów ze wszystkich stron jednocześnie: z góry, z dołu, z boku, z tyłu. Analogicznym zjawiskiem jest zagadnienie PERSPEKTYWY. Renesansowa perspektywa, oparta na złudzeniu wzrokowym skrótu przedmiotu, doprowadziła do wyobrażenia natury oglądanej z jednego punktu widzenia. Kubizm poszukiwał innej perspektywy przez zastosowanie wielu punktów patrzenia. W ten sposób pokazywał właściwy dystans rzeczy i umieszczając prostopadłe do siebie płaszczyzny, stwarzał projekcję geometryczną. Podobne zagadnienie perspektywy istniało w malarstwie bizantyjskim, opartym na rytmie form, gdzie panowało centralne rozłożenie przedmiotów grawitujących dookoła środka. Deformacja w malarstwie jest również koniecznością dla uzyskania SWOBODY W BUDOWIE OBRAZU, przez uproszczenie elementów



H. Stażewski, „Dźwig (Współpraca)”, 1950 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

formy, sprowadzenie ich do geometrycznych stosunków i proporcji najbardziej wymierzalnych obiektywnie. Deformacja uczuciowa i ekspresyjna wprowadziła do sztuki zupełną dowolność środków malarskich. Uwolniła wprawdzie sztukę od skrępowania, jakie było spowodowane wyobrażeniem przedmiotowym, odegrała wielką rolę przez przewaloryzowanie zdobyczy nowoczesnych, ale jednocześnie zindywidualizowała sztukę i przez poszukiwanie subiektywnego wyrazu stała się niezrozumiała dla odbiorcy i zgubiła swoje audytorium. Jaką drogą ma ona nawiązać nowe kontakty? Może to się stać przede wszystkim przez zobiektywizowanie formy i koloru, przez sprowadzenie formy do prostego geometrycznego kształtu, jasnego i wyraźnego, i kolorów do bardziej określonych i zdecydowanych. Kształt nieokreślony, o sejsmograficznym charakterze, wywołuje różne reakcje uczuciowe u różnych ludzi. Kształt geometryczny, koło, kwadrat, trójkąt, działa jednakowo na wszystkich. Te same reakcje subiektywne wywołuje niezdecydowany kolor, który powstał ze zmieszania różnych kolorów, natomiast barwy zasadnicze, czerwona, niebieska, żółta, są najbardziej obiektywne. Przez wprowadzenie prostej elementarnej formy sztuka staje się zdyscyplinowana, koordynująca poszczególne wysiłki. Indywidualizm opierający się na absolutnej wolności i swobodzie nigdzie nie prowadził i nikogo nie uczył, kontemplując swoją własną realność i zonglując subiektywną wrażeniowością. W tej sztuce artysta nic nie 'mówił', wyrażał tylko siebie za pomocą kolorów i linii ekspresyjnej. Sztuka poszukująca zasad konstrukcji dzięki swoim rygorom i opanowaniu umożliwia zbiorową współpracę i wytwarza wspólny nurt w systematycznym rozwijaniu problemów. Jej charakter poznawczy i odkrywczy wyraża się w ujmowaniu zjawisk wzrokowych w system formy, w poszukiwaniu prawa harmonii, która rządzi mechanizmem oka. Sztuka ta stwarza obiektywne środki porozumiewawcze z odbiorcą, kształtuje jego oko i umysł, uwrażliwia je na proporcje proste, narzuca 'jedność widzenia' ujętego w ramy systemu. Przez deformację ekspresyjną odbywał się stały proces odprzedmiotowania malarstwa i wyzwolenia go od opisowości".

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Bez tytułu, 1968 r.

olej/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: "Winiarski 1968"

cena wywoławcza: 35 000 zł

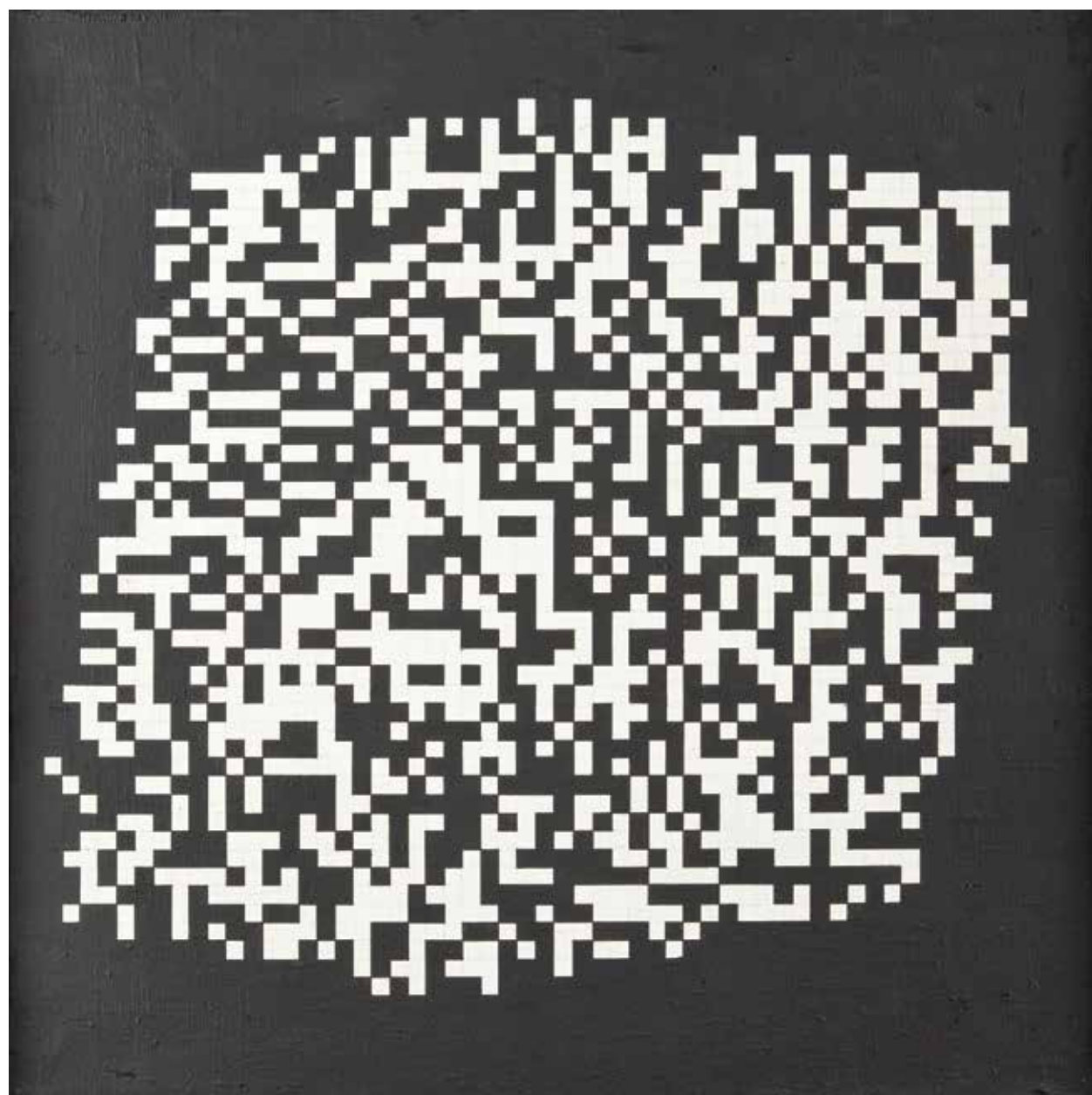
estymacja: 60 000 - 75 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Agra-Art, Warszawa 19.06.2005
- Dom Aukcyjny Polswiss Art, Warszawa 01.10.2006
- Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa 08.11.2006
- kolekcja prywatna, Poznań
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Pierwsze prace Winiarskiego były stosunkowo proste. Polegały na wypełnianiu płaszczyzny obrazu kwadracikami w białym i czarnym kolorze. O barwie każdego kolejnego elementu decydował zawsze rzut monetą. Artysta ustalał, że orzeł oznacza np. czerni, a reszka – biel. W zależności od tego, na którą stronę upadła moneta, pole było zamalowywane na wybrany kolor. W ten sposób przypadek decydował o ostatecznym wyglądzie obrazu. Dzieło było zatem wypadkową dwóch sił pozornie sprzecznych. W obrazie działał przypadek, jednak pole jego oddziaływania było wyraźnie wyznaczone przez artystę. Każda praca to oddzielne zagadnienie, inny problem do rozwiązania. Wygląd dzieła przestał być ważny, liczył się concept, który doprowadził do powstania obrazu. Jednak artyście nie chodziło o uzyskanie pełnej 'transparentności' prac. Zdawał on sobie sprawę, że działając na gruncie sztuki, jest to po prostu nieosiągalne: 'Proponowałem coś, co miało parametry obrazu, i wieszalem to coś w galeriach między obrazami. W konsekwencji moje prace zostały poddane rządzącym sztuką prawom, takim jak na przykład integralnie związana z nią cecha nietransparentności' – pisał Winiarski. Artysta doskonale zdawał sobie sprawę, że ludzie, oglądając jego obrazy,

interpretują je na swój własny, indywidualny sposób. Czasami odbiór ten pokrywał się z założeniami twórcy, którego koncepcja wywierała silny wpływ na postrzeganie pracy. W wielu jednak przypadkach oglądający ignorowali teoretyczne podłoże i zamierzenia artysty. Winiarski ubolewał nad tym, ale zdawał sobie sprawę, że nie mając wpływu na odbiór, musi zaakceptować taką sytuację. Podobną rolę jak moneta odgrywa w pracach Winiarskiego kostka do gry. Jej przewagą jest to, że daje ona więcej możliwości. Na kostce znajduje się bowiem aż sześć punktowych odpowiedników liczb, które można wykorzystać do wzbogacenia powstającego obrazu. Zakładając np., że liczby od jednego do czterech oznaczają kolor czarny, a tylko pięć i sześć to biel, w rezultacie najprawdopodobniej zostanie uzyskana przewaga czerni nad bielą. Artysta nie musi jednak w pełni podporządkowywać się działaniu przypadku. Może ograniczać jego rolę poprzez wytyczenie tylko fragmentu obrazu, na którym będzie rejestrować kolejno wylosowane kolory. Pozostała część pracy zależy wówczas od woli twórcy”.



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Chance vertical game 4 x 4", 1981 r.

akryl, ołówek/deska, 68 x 4 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Chance | vertical | game | 4 x 4 | winiarski | 81 | H.'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 28 000

WYSTAWIANY:

- Galeria Desa, Kraków, 1983

LITERATURA:

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

„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerni to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy 'żółci' i 'czerwień', to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy 'biel' i 'czerni', to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerni to 'tak' i 'nie' w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.



70

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939)

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2003 r.

akryl/plótno, 70 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski'

cena wywoławcza: 12 000 zł

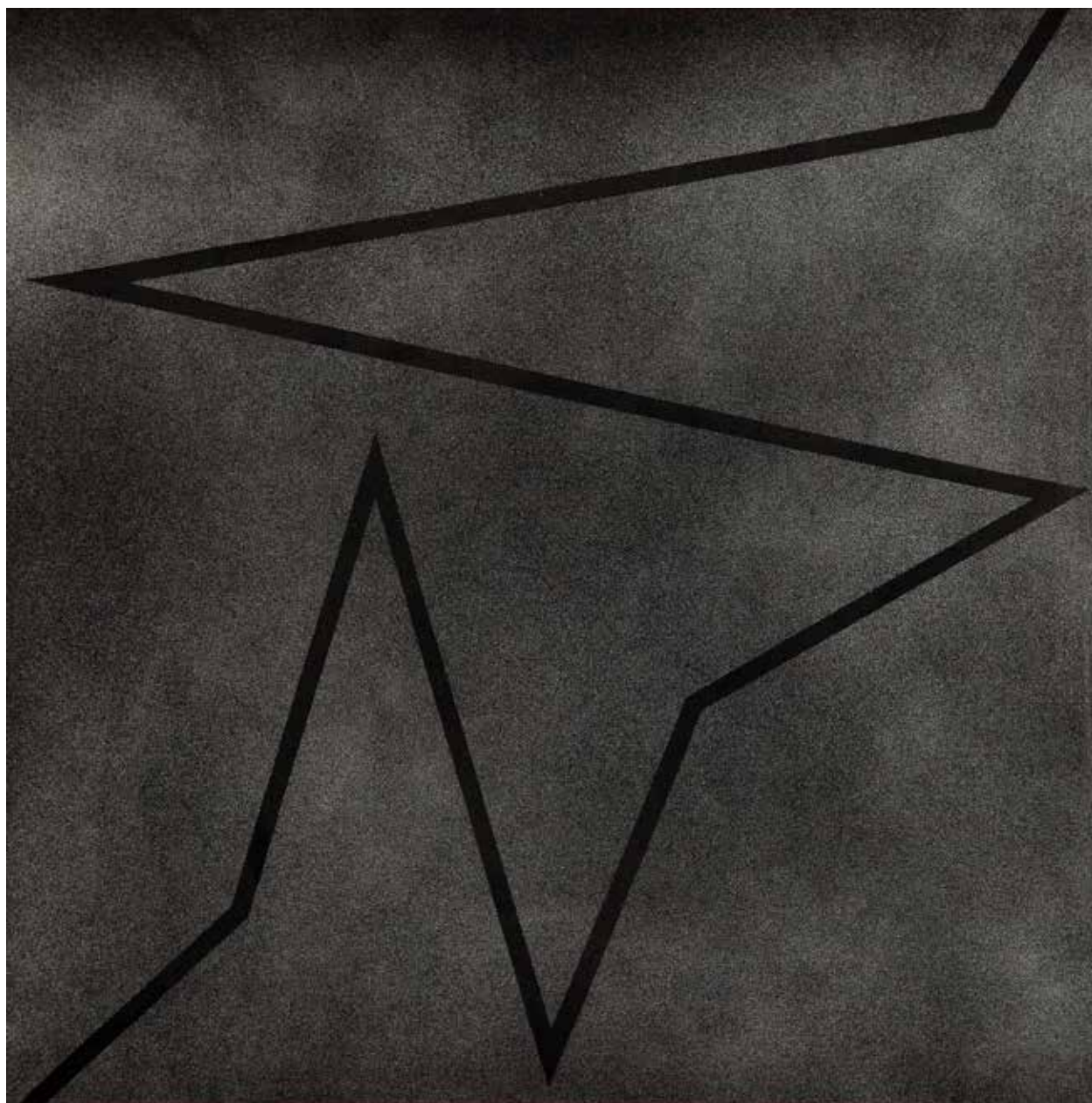
estymacja: 15 000 - 25 000

„Prace z serii 'Kąty energetyczne' powstały z łączenia z malarstwem technik fotograficznych. Kąty mają w sobie pewien potencjał 'energetyczny', wyrazowy, wcinają się albo w bezkształtne plamy koloru, albo same panoszą się na płaszczyźnie, tworząc nieustanne napięcia na powierzchni obrazu. Można je także wynaleźć w przestrzeni miasta – na przykład w dachach kamienic. Tutaj konstrukcja nie pełni już funkcji porządkującej, geometria walczy tu z brakiem formy, a rozum zmagą się z irracjonalnością”.

MAGDALENA UJMA [w:] MIŁOŚĆ DO BÓLU

Józef Robakowski – eksperymentator na polu sztuki, artysta multimedialny, historyk sztuki, autor filmów, cykli fotograficznych, zapisów video, rysunków, instalacji, obiektów, projektów koncepcyjnych. Współtwórca Kultury Zrzuty, na przestrzeni lat związany z grupami artystycznymi podejmującymi eksperymentalne działania: Oko (1960), STKF Pętla (1960-66), Zero-61 (1961-69), Krąg (1965-67). Od roku 1975

konsekwentnie realizował prace z cyklu „Kąty energetyczne”. Poruszał w nich intrygujące go zagadnienie geometrii w sztuce, geometrii intuicyjnej. Nad cyklem pracował do 1996 roku. W tym czasie stworzył pokaźną ilość prac plastycznych, „pieczętując” na nich kąty, które stały się znakiem rozpoznawczym artysty, swoistą ukrytą sygnaturą.





71

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja 12/72", 1972 r.

akryl, relief/płyta, 60 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Janusz ORBITOWSKI 1972 | 12/72 | 60 x 100 cm'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 25 000 - 45 000

„Reliefy Orbitowskiego nie są ponadczasowe – przez co należy rozumieć, że są od czasu uzależnione, podobnie jak ich funkcjonowanie definiowane jest przez kontekst. Mniej istotne staje się więc określanie chronologii ich powstawania, szeregowanie ich w konkretne grupy. Nie zachęca do tego także chłodna numeracja kolejnych realizacji, niewpisująca ich w żadne narracyjne serie opowiadające o rozwoju formy czy osobowości autora. Na pierwszy plan wybija się ich indywidualne istnienie wobec czasowości – każdej pracy z osobna. Te z pozoru perfekcyjne, chciałyby się powiedzieć – maszynowe prace w bliskim oglądzie okazują się tworem ludzkiej ręki. Ujawniają miejsca, gdzie ślad narzędzia ukazuje się z pełną wyrazistością. Niedomalowane powierzchnie, grube pokłady gruntu lub farby rozbijają monolityczną (modernistyczną) ideę. Tu, gdzie spodziewalibyśmy się gładkiej powierzchni, ujawnia się jej chropowatość, tu, gdzie oczekujemy jasnego podziału, ten zdaje się rozmywać. Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor

wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmijają się ze swoimi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności.

Te miejsca stają się pęknięciem jednolitej konstrukcji, sprawiają, że dzieła jeszcze bardziej intrygują. Nie tylko ujawniają autora, lecz także odkrywają podmiotowość samych obrazów. Umożliwiają również rozpoznanie fizjologii prac Orbitowskiego, zobaczenie ich tkanki jako żywego organizmu zawłaszczającego otaczającą go przestrzeń lub próbującego zamknąć się w sobie, uciec przed naporem bieli otoczenia. Ich fizjologia, zamknięta w czystej wizualności, nieustannie zaprasza nas do kolejnych konfrontacji, do kolejnych podejść i zbliżeń. Próby holistycznego, teoretycznego ujęcia prac upadają”.

MICHAŁ ZAWADA, JANUSZ ORBITOWSKI BIAŁE PŁAMY, KATALOG WYSTAWY,
GALERIA MALARSTWA ASP W KRAKOWIE, KRAKÓW 2011, s. nb.



JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja 193", 1993 r.

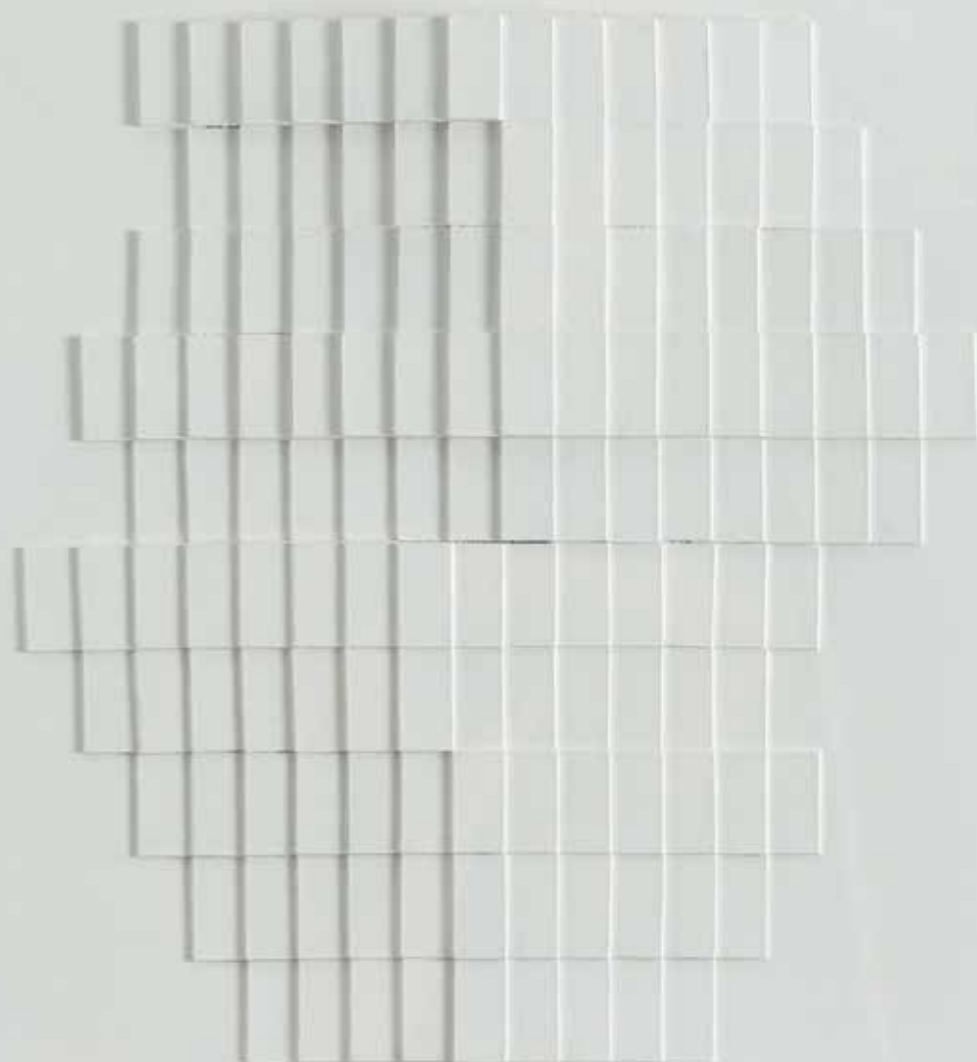
technika mieszana, relief/tektura, 80 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1993 | /99 | 80 x 60'
na odwrociu stempel wywozowy

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od autora
- kolekcja prywatna, Kraków

„Dramaturgię linii tworzy (...) tylko światło, a raczej – jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zerojedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić”.





73

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu

relief, technika mieszana/sklejka, deska, 152 x 76 cm
na odwrociu nalepka inwentarzowa: 'AW124'

cena wywoławcza: 12 000 zł

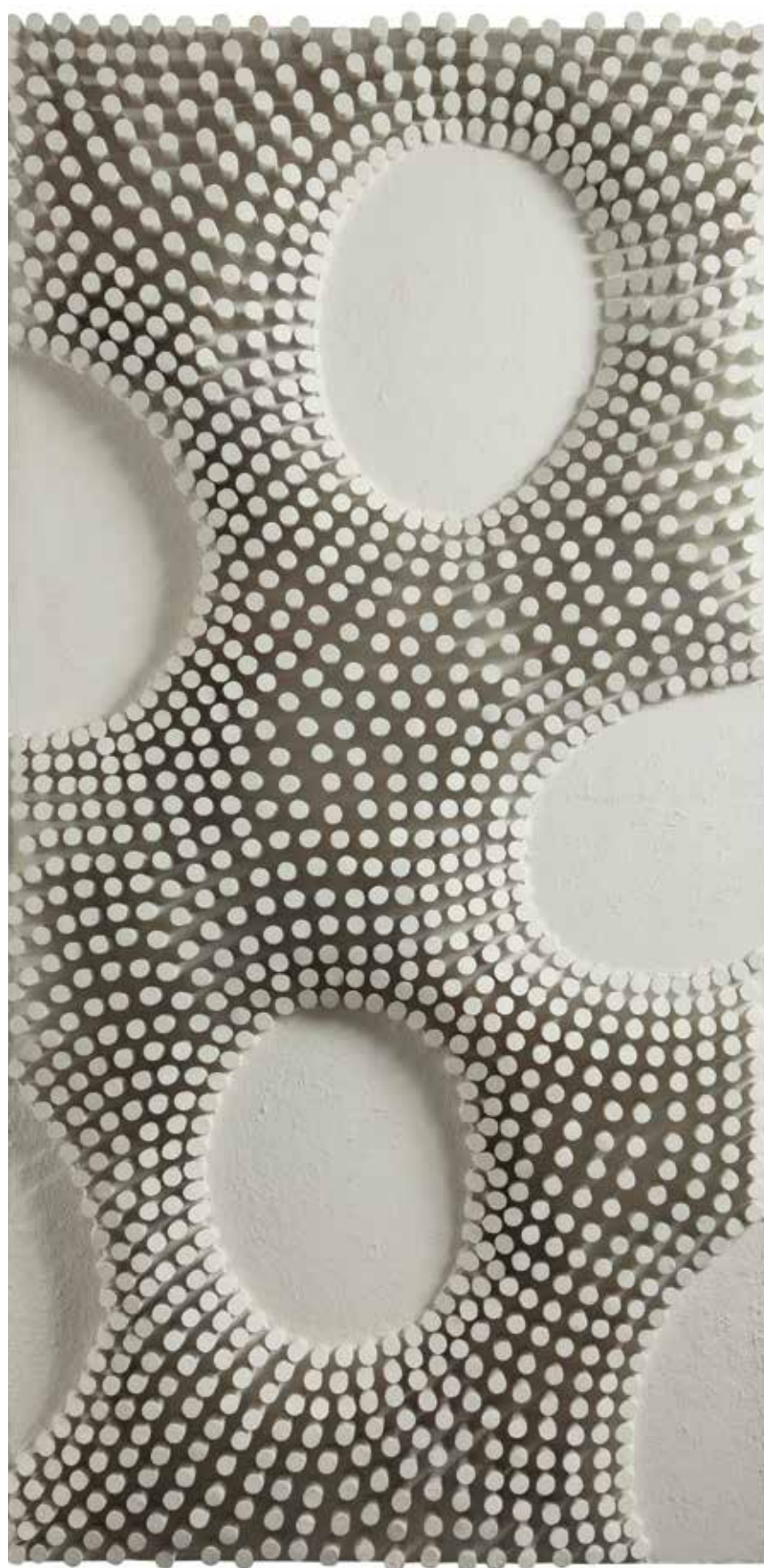
estymacja: 20 000 - 40 000

„Aleksandra Wejchert sytuuje swoje abstrakcyjne prace na granicy konstrukttywizmu, sztuki kinetycznej i op-artu. Nie można jej jednocześnie uznać za artystkę ściśle przynależącą do jednej z tych tendencji. Na struktury jej reliefów wpływają różnego rodzaju drgania i tonacje, które nie mają jednak ani początku, ani wyznaczonego kierunku. Rzeźbione obrazy Aleksandry Wejchert polegają na zmiennym układzie identycznych elementów, rytmicznie ułożonych w obrębie jednej struktury i koloru.

Jej prace można łączyć z okresami muzycznymi, które zmaterializowały się w konkordancjach form. To symfoniczne modulacje, które przywodzą na myśl muzykę elektroniczną lub dźwięki wydobywające się z organów. Naszej uwadze nie może umknąć perfekcjonizm objawiający się w rytmicznych sprzężeniach formy i melodii koloru. Polska artystka wpisuje się w ruch dążący do syntezy plastycznej, która będzie bez wątpienia sztuką końca naszego wieku”.

PAULE GAUTHIER, PEINTURE FRAÎCHE, „LES LETTRES FRANÇAISES”, 24-30.01.1968

Aleksandra Wejchert była malarką i graphiczką. W 1949 roku ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Następnie w latach 1952-56 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP pod kierunkiem Leona Michalskiego. Poza grafiką warsztatową i użytkową zajmowała się także malarstwem sztalugowym oraz tworzyła mozaiki i malowane reliefy z drewna, betonu, stali. Wystawiała indywidualnie w Rzymie (1959), Dublinie (1966 i 1969) oraz Paryżu (1968). Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą (Londyn, Dublin). Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Paryżu, Rzymie i Dublinie oraz w kolekcjach prywatnych w Irlandii, Włoszech, Francji i USA.





74

TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

"Idol biały", 1974 r.

kołaż/deska, drewno polichromowane, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.SZPUNAR | KOMPOZYCJA II/74 | IDOL BIAŁY'
na ramie naklejka inwentarzowa Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

WYSTAWIANY:

- „Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70.”, Galeria dylag.pl, Kraków, luty - marzec 2006
- „Rzeźba Tadeusza Szpunara”, Muzeum Śląskie w Katowicach, 19.10-31.12.2006

LITERATURA:

- Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70., katalog wystawy, Kraków 2006, s. 22-23, il. 22

„Ostatnio powyciągałem z różnych zakamarków pracowni prace z całego półwiecza i zestawilem je chronologicznie. Ze zdziwieniem zobaczyłem wtedy, że każda następna wynika z poprzedniej, że moja droga od sztuki figuratywnej do tej niefiguratywnej z lat siedemdziesiątych czy sześćdziesiątych była płynna i logiczna”.

TADEUSZ SZPUNAR, 2005







Tadeusz Szpunar z synem, Kraków 1968

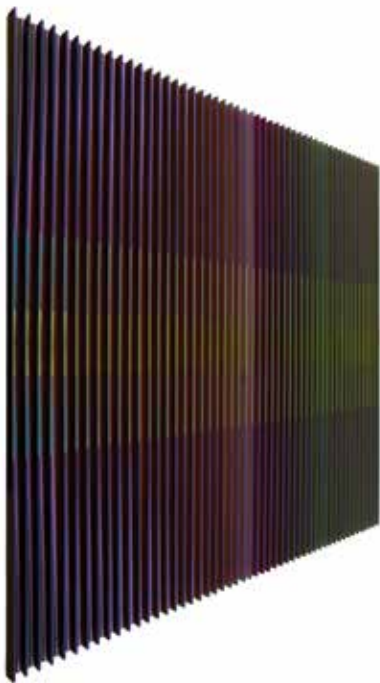
Studiował w pracowni prof. X. Dunikowskiego na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP w latach 1950-56. W 1955 roku był współzałożycielem Grupy XIV. Debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie” w Warszawie w 1955 roku. Od tego czasu eksponował swoje prace na kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą. Od 1960 roku realizuje rzeźby związane z architekturą, głównie sakralną. Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych.

„[Twórczość Szpunara], od lat pięćdziesiątych począwszy, po koniec lat siedemdziesiątych – podzielić można na dwie, pozornie niezwiązane ze sobą fazy. Pierwsza, obejmująca grupę syntetycznych ‘Głów’ i ‘Torsów’, nawiązuje do figuracji. Z głównego wątku swoich rzeźb, jakim była postać ludzka, artysta nie tworzył portretu określonej osoby, ale w rozmaitych układach form, zbliżonych do umownych znaków, wyrażał nastroje, utrwałal przemijanie, zanik i trwanie. Istotną rolę odgrywają tu użyte materiały – kamień, marmur, drewno, które potęgują przekaz metaforycznych treści. Druga faza obejmuje przede wszystkim obiekty przestrzenne – ‘obrazopodobne’. Do głosu dochodzi w nich fascynacja artysty zależnościami geometrycznymi. Jest to cykl ‘Rozważań nad kołem i kwadratem’. W studiach przestrzennych łączy rzeźbiarz różne materiały: płótno, drewno (niekiedy polichromowane), blachę miedzianą, mosiężną i żelazną. W niektórych abstrakcyjnych kompozycjach z lat siedemdziesiątych pojawia się element symbolizmu: ‘Idol Złoty’ (1974), ‘Idol Biały’ (1974), ‘Zgasłe Słońce’ (1975) – praca powstała w wyniku głębokiego przeżycia śmierci matki.

Twórczość Tadeusza Szpunara rozwinęła się dopiero po opuszczeniu Akademii, kiedy to stopniowo przełamywał dominujący wpływ jednego ze swoich nauczycieli – Xawerego Dunikowskiego. W okresie

studiów znaczące dla jego późniejszej drogi twórczej było z pewnością towarzystwo kolegów z roku: Jerzego Beresia, Bronisława Chromego i Marii Pinińskiej. Zajmował wraz z nimi przez jakiś czas pracownię po wielkim rzeźbiarzu Wacławie Szymanowskim na ul. Helclów w Krakowie. Dzięki temu – jak twierdzi – odseparowany był od głównego nurtu, jaki obowiązywał wówczas na Akademii. Wybór pracowni, zajmowanej nie do końca legalnie, był ich świadomą decyzją. Koncentrował się wtedy głównie na pracy artystycznej. W zaciszu pracowni prowadził długie rozmowy, żywiołowe dyskusje o sztuce, głównie z Jerzym Beresiem i Marią Pinińską. Istotne dla niego były także relacje o nowych prądach w sztuce przekazywane przez tych, którzy po 1956 roku mogli wyjechać za żelazną kurtynę.

Artysta miał szczęście do wybitnych pedagogów. Rzeźby uczyli go kolejno: Franciszek Kalfas, Stanisław Popławski i Xawery Dunikowski, w którego pracowni uzyskał dyplom w 1956 roku. Najbardziej cenił indywidualne korekty swoich prac rzeźbiarskich przeprowadzane właśnie przez Dunikowskiego. Dzięki studiom u Stanisława Popławskiego otrzymał natomiast podstawy akademickiego wykształcenia. Zawdzięcza mu klasyczne podejście do sztuki, kontynuowanie podstawowych praw rzeźby – statyczności bryły, konstrukcji formy. Ponadto miał możliwość rozwijania swojej wrażliwości artystycznej pod opieką nauczycieli rysunku, m.in. Adama Siemianowicza, Emila Krchy, Czesława Rzepińskiego, Jonasza Sterna. Talent i wyobraźnia jego profesorów, a w szczególności Xawerego Dunikowskiego, miały niewątpliwie wpływ na jego młodzieńczą twórczość artystyczną”.



75

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"07.06.13", 2013 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, sklejka, 100 x 100 cm

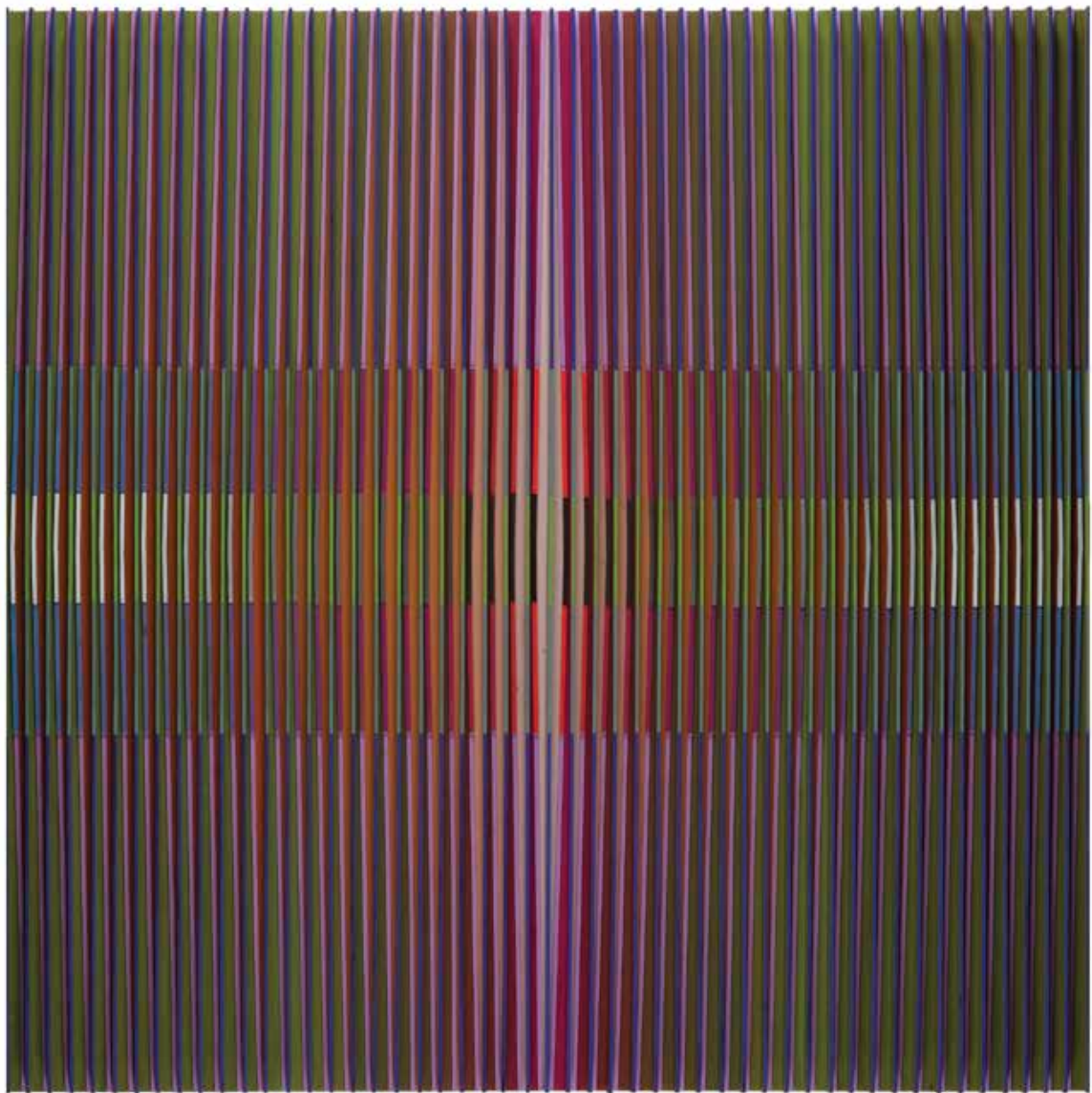
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: '07.06.13 | A. NOWACKI 2013'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. Przyciąga harmonią, to znów budzi lęk, intryguje, wprowadza niepokój. Kolor dla mnie jest miejscem spotkań. Właśnie tutaj rozum i logika natrafiają na tęsknotę. Wyobrażenia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. (...) W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne, mniej określone niż te wywołane przez przedmiot”.

ANDRZEJ NOWACKI, BERLIN, LIPIEC 2000 - PAŹDZIERNIK 2001



76

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Kręgi", 2004 r.

olej/plótno, 120 x 150 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JAN TARASIN 04'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 2004 | "KRĘGI"'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 85 000 - 110 000

WYSTAWIANY:

- „Jan Tarsin. Obrazy najnowsze” CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008
- „Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005-1959”,
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 15.02-12.03.2006

LITERATURA:

- Izabela Mizerska, Spotkania z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, reprodukcja barwna na tablicy nienumerowanej, s. 32
- Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005-1959, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2006, s. nlb. (il.)



„Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich za bardzo komplikować (...). Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami”.

JAN TARASIN, [w:] KATALOG WYSTAWY,
STARMACH GALLERY, KRAKÓW 1999

„W Tarasinowych obrazach przestrzeń, gdzieś tam pulsująca światłem, przesycona jest potencjalną energią. Za chwilę w na poły przezroczystej, wibrującej, zagęszczonej przestrzeni rozegra się spektakl narodzin nowych form. Formy pośrednie, pomiędzy pustką a rzeczą, nasycone są potencjalnym bytem. A przecież w naszym codziennym postrzeganiu rzeczywistości bycie i niebycie, materia i pustka, pełnia i próżnia to dwie skrajne odrębności. To myślenie zakorzenione w europejskiej tradycji, atomizmie Demokryta, Newtona – opokach dotychczasowej nauki. Jednak ta współczesna postrzega je jako współzależne, niedające się odróżnić części jednej całości. To, co nas fizycznie otacza, jak i wszelkie zjawiska to chwilowe przejawy znajdujące się u podstaw świata, być może przesyconej świadomością, jedni. Podobnie, wedle myśli taoistycznej, autentyczny byt rzeczy nie jest sprowadzany do bytu (wu) ani do niebytu (yu), lecz stanowi ich wzajemne jednoczenie się. (...) Artysta nigdy nie zgłębiał dokładnie tajników dalekowschodniej filozofii, z właściwym sobie dystansem do wszelkich mód. Jednak choć wibrująca energią, nasycona potencjalnym bytem przestrzeń Tarasina jest po prostu tylko częścią wszechogarniającej jedności, to pozwala on nam odczuć, że pustka jest twórcza, a dźwięk wywodzi się z ciszy. Wyciszona emocjonalnie rzeczywistość ‘Wylegarni przedmiotów’ i ‘Dojrzewających przedmiotów’ jest w ciągłym procesie naradzin i zamierania. To rzeczywistość pozbawiona krańcowości. (...) Forma i pustka, energia i materia, istnienie i nieistnienie – to niektóre z przeciwstawnych pojęć, poza które, podobnie jak współczesna nauka czy myśl dalekowschodnia, zdaje się wychodzić rzeczywistość Tarasina. Wychodzić wedle potocznego chińskiego powiedzenia: ‘Gdy rzecz osiągnie swój kraniec, zmienia się w swoje przeciwieństwo’. Świat to żywioł stawania się, ruch od jednych wartości ku drugim. [Tarasin] chwytą rzeczywistość niejako w zaraniu bądź kulminacji wszelkiego działania się. To nieskończona księga przemian, stąd jej status otwarty, niewyjaśniony, nienazywalny...”

IZABELA MIZERSKA, SPOTKANIA Z TARASINEM,
[RED:] ZBIGNIEW CHLEWIŃSKI, JACEK CZURYŁO, MAREK PIETKIEWICZ, PŁOCK 2007, s. 25-26

Malarza zawsze interesował świat przedmiotów. Zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które redukowałam, upraszczał, aż powstał cały

system znaków abstrakcyjnych i zbliżonych do abstrakcyjnych. Są to znaki-przedmioty, znaki-symbole, ślady kształtów wziętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przypominające litery nieistniejącego alfabetu. W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje. Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, doprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Artysta traktował obraz jako model intelektualny mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie. Interesuje go tropienie mechanizmów, za pomocą których natura projektuje i komplikuje zjawiska, koncentruje i rozprasza, kreuje i niszczy. Interesuje go współzależność między logiką, determinacją, nadrzędnymi prawami a przypadkiem. Podstawową zasadą malarstwa Tarasina jest budowa układów z przedmiotów, szukanie reguł rządzących tymi układami i rozbijanie ich. Częstki te, znaki-przedmioty występują na jego płótnach w pewnych porządkach, na ogół w poziomych ciągach o mniejszym lub większym zagęszczeniu. Czasami warstwy nakładają się na siebie lub przenikają się ze sobą. W latach 80. przedmioty Tarasina stały się masywniejsze, bogatsze, bardziej rozbudowane. Wokół nich pojawiły się jaśniejsze w kolorze aury.

Prezentowany obraz „Kregi” z 2004 roku należy do jednej z ostatnich serii, które stworzył Tarasin. W 2007 roku na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski artysta pokazał 23 obrazy powstałe po roku 2000. Były wśród nich klasyczne płótna, stanowiące rodzaj kontinuum formalnych poszukiwań artysty, na których kolistę i owalne kształty spotykają się z wieloma innymi o bardziej hieroglificznej naturze, jedne za drugimi uporządkowane w poziomych rzędach niczym nanizane na linie wielu horyzontów lub tworzące tajemnicze zapisy nut. Ta formuła zapisywania „nieskończonego rejestru” nie zmierza ku żadnemu podsumowaniu, a w swojej pozornej powtarzalności przypomina „Obrazy liczone” Romana Opalki.

Inne obrazy artysty z tej wystawy przywoływały skojarzenia z op-artem. „Kregi” (2004), „Spirala” (2003), „Fale” (2002), „Wodospad” (2005) tworzą iluzję pulsowania przestrzeni płótna, wciągają w wewnętrzne wiry, niekończące się pasma linii spływają jak wodna kaskada.



Jan Tarasin w pracowni, fot. Marek Pietkiewicz

77

TADASKY (ur. 1935)

Tadasuke Kuwayama

"B-189" (*Two Blues*), 1964 r.

akryl/plótno, 144,8 x 144,8 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'# B - 189 | 1964 Tadasky | 57" x 57"

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 140 000 - 200 000

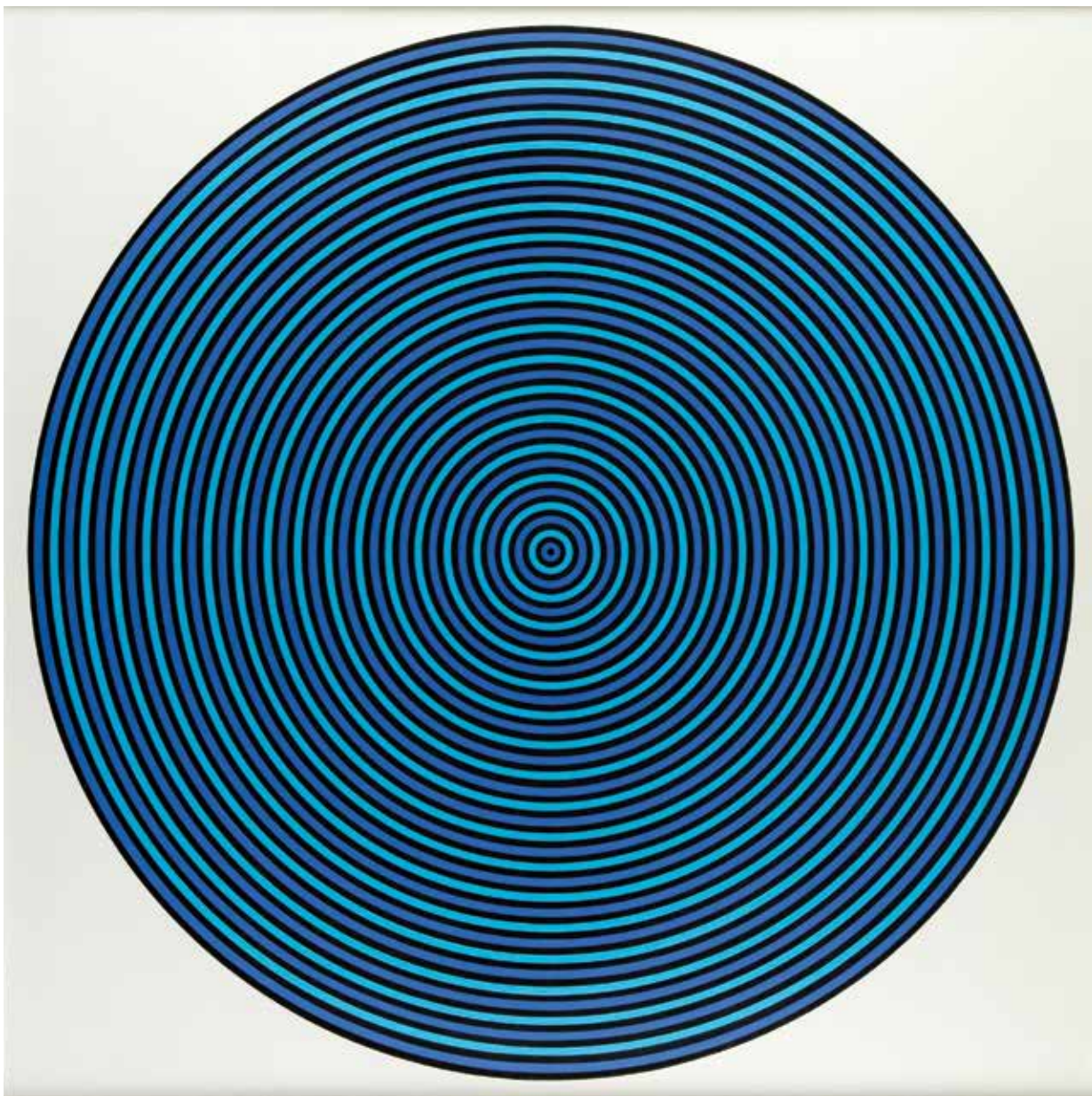
POCHODZENIE:

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

Amerykański artysta japońskiego pochodzenia miłość do sztuki pielęgnował od najmłodszych lat, studiując książki o zachodniej sztuce nowoczesnej. Tadasky, eksperymentując na polu wielu dziedzin sztuki, zafascynowany abstrakcją, jako artysta realizować zaczął się dopiero po przybyciu do Stanów Zjednoczonych, gdzie – w przeciwieństwie do Japonii – używanie elementów geometrycznych w sztuce nie było zakazane. Amerykański sen rozpoczął się w 1961 roku. Był to rok przyjazdu młodego artysty na stypendium. Związany z Nowym Jorkiem studiował, dorabiał jako stolarz, by finalnie zostać odkrytym jako artysta i odnieść sukces, sprzedając swoje obrazy do MoMA. Jego dalsza

kariera potoczyła się łaskawie. Tadasky brał udział w licznych wystawach monograficznych oraz zbiorowych prezentacjach prac artystów związanych z op-artem. Jego obrazy trafiły do wielu kolekcji muzealnych oraz prywatnych na całym świecie.

Prezentowana praca, tak charakterystyczna dla artysty, przedstawia koło złożone z licznych koncentrycznych kręgów. Odległości między kręgami zostały dokładnie przez artystę obliczone. Przestrzenie pomiędzy liniami artysta wypełnił żywymi odcieniami błękitu i granatu o zróżnicowanym natężeniu. Oddziałujące na siebie kolory sprawiają wrażenie delikatnego ruchu, pulsowania.



78

HANNES BECKMANN (1909 - 1976)

"Gentle Glow", 1968 r.

olej, płótno naklejone na płytę, 54,6 x 54,6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Gentle Glow" | canvas on masonite | oil 1968 | Hannes Beckmann'

cena wywoławcza: 24 000 zł

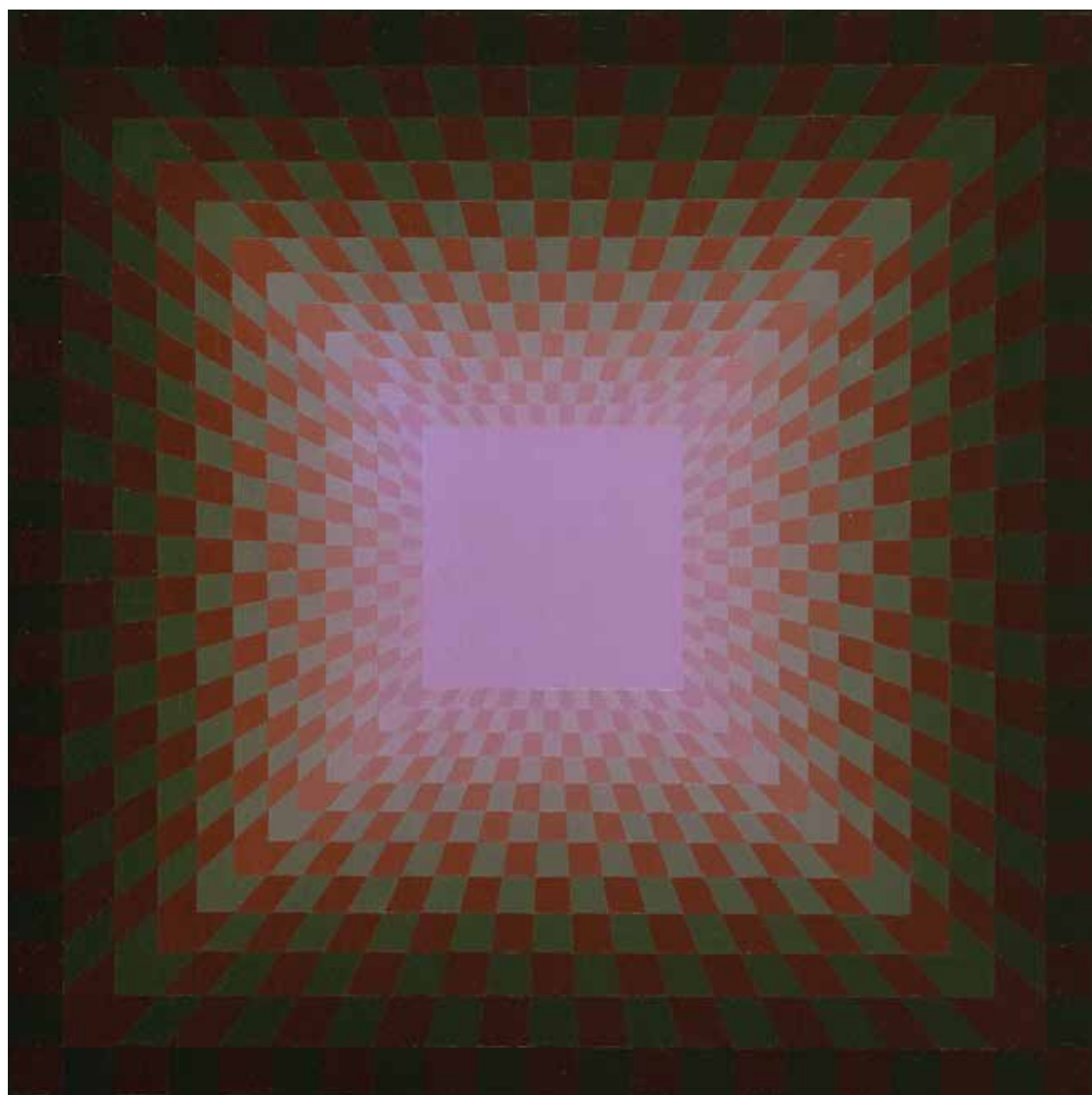
estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Connecticut, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny Shannon's, Milford
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca Beckmanna „Gentle Glow” charakteryzuje się niezwykle wyrafinowanym zestawieniem delikatnie namalowanych prostokątów. Figury ułożone we wzór szachownicy, ciemne przy krawędziach obrazu, rozjaśniające się ku wnętrzu kompozycji, „wciągają” widza do środka. Uzyskany w ten sposób efekt iluzji geometrycznej poza stricte op-artową proveniencją przywołuje na myśl kompozycje holenderskiego malarza i grafika Mauritsa Cornelisa Eschera. Beckmann, artysta niemiecki, wykształcenie artystyczne zdobył w Bauhausie. Studiował razem z Paulem Klee i Wassylm Kandinskim. Z tym drugim przez kolejne lata utrzymywał przyjacielskie kontakty. Mieszkał w Niemczech,

następnie w Czechosłowacji, a finalnie osiadł w Stanach Zjednoczonych, gdzie zajął się fotografowaniem, twórczością artystyczną oraz pedagogiczną. Tworzył w nurcie sztuki optycznej, czego kulminacją była prestiżowa wystawa zbiorowa „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w 1965 roku, w której poza Beckmannem udział wzięli również m.in. Josef Albers, Richard Anuszkiewicz, Enrico Castellani, Julian Stańczak, Frank Stella czy Victor Vasarely. Artysta doczekał się również licznych wystaw monograficznych w latach 1962-78. W przygotowaniu jest monografia artysty podsumowująca jego dorobek artystyczny.



79

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

Bez tytułu, 1977 r.

akryl/płyta, 212 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 21/50 1977'

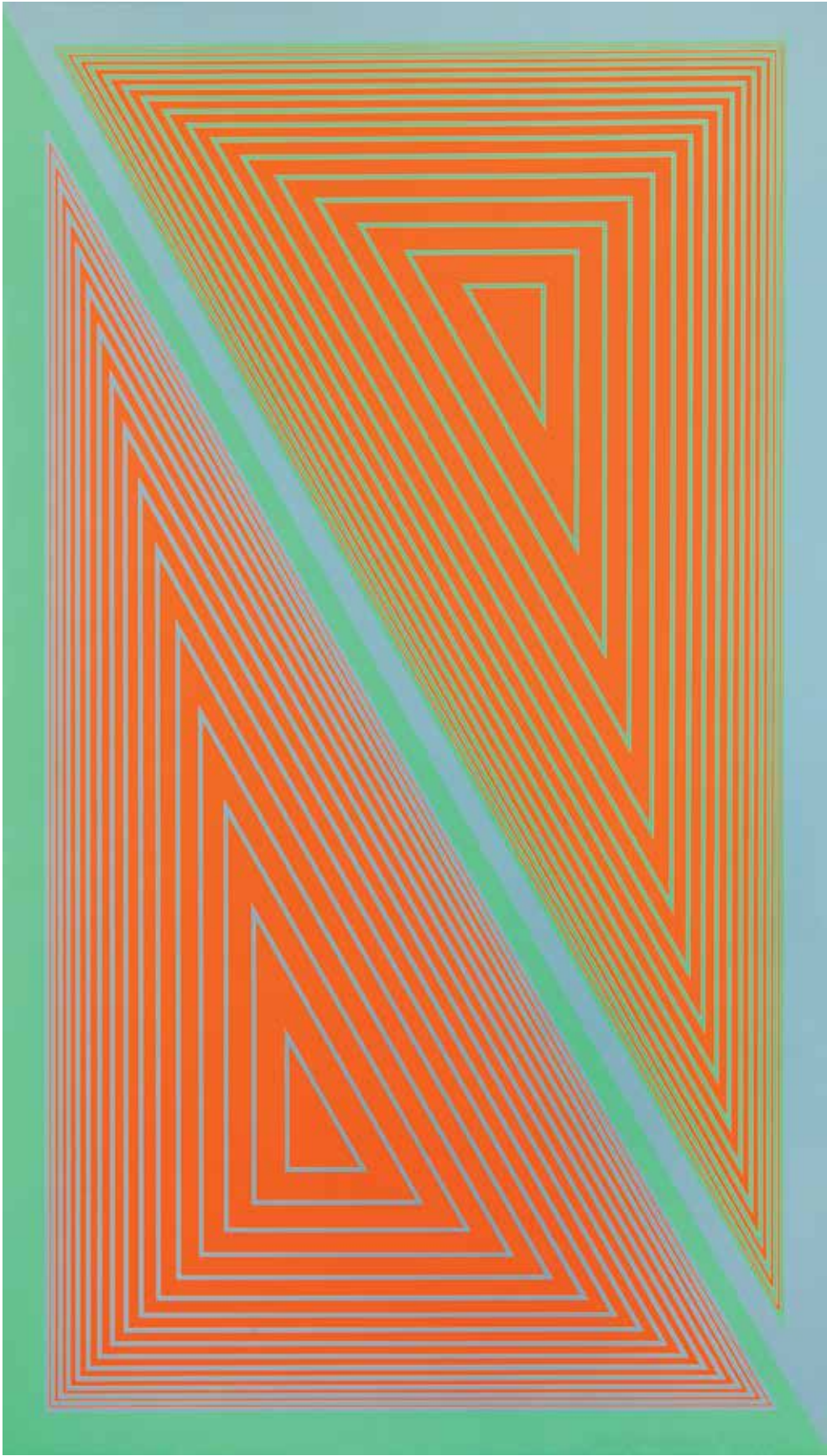
na odwrociu pieczęć z monogramem autorskim oraz pieczęć:

'©RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '23'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 70 000 - 100 000

„Dramatyczność – i zdaje się to odpowiednim sformułowaniem – tkwi w subtelnej chemii zachodzącej pomiędzy dopełniającymi się barwami, która sprawia, że ukazane na płótnach geometryczne formy zdają się lśnić, zupełnie jakby z wnętrza obrazu emanowało światło”.



RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

Bez tytułu, 1977 r.

akryl/płyta, 212 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 21/50 1977'

na odwrociu pieczęć z monogramem autorskim oraz pieczęć:

'©RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '24'

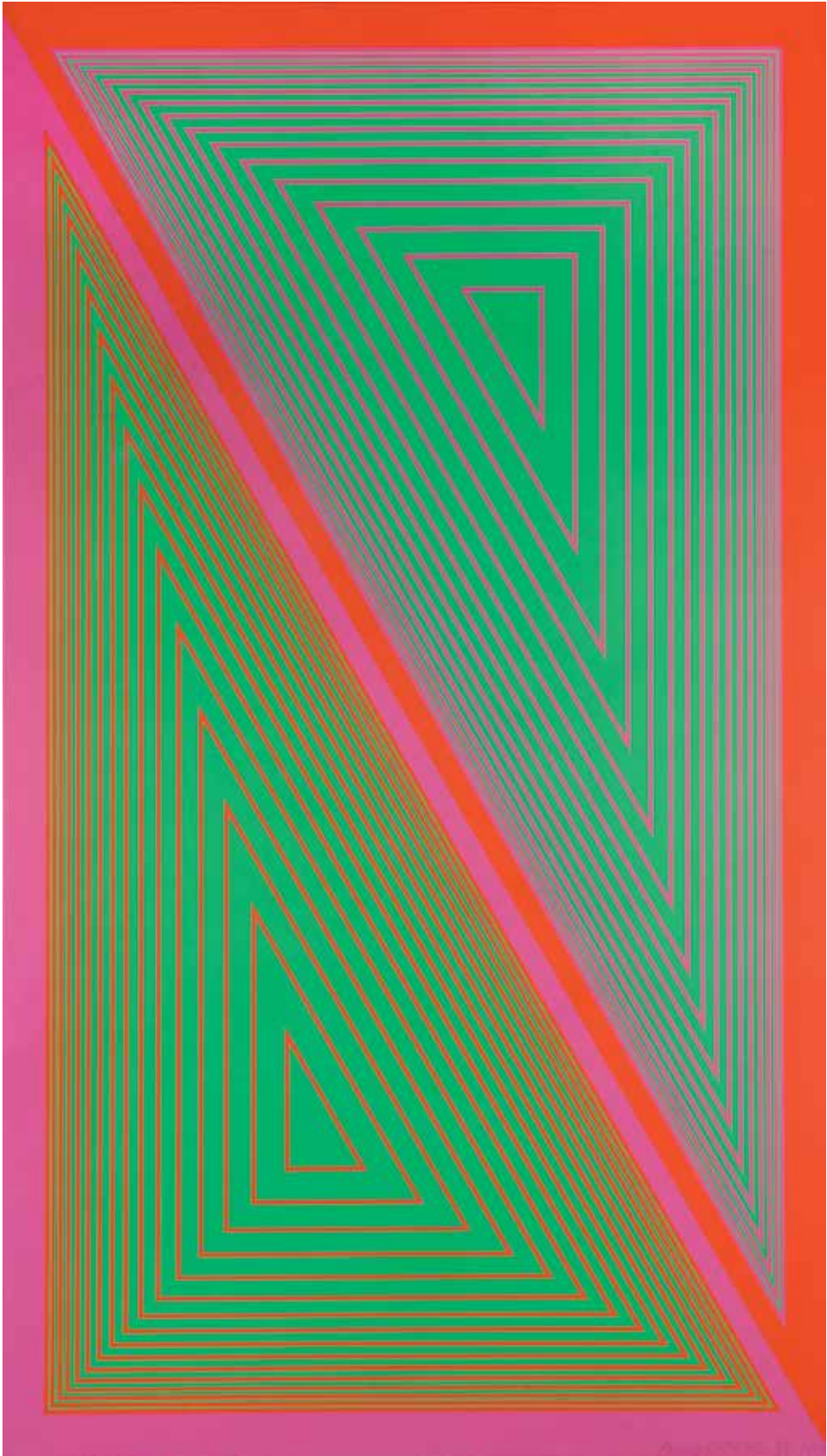
cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 70 000 - 100 000

Wyróżnikiem twórczości Richarda Anuszkiewicza niemal od samego początku drogi twórczej są kompozycje konstruowane przede wszystkim z form geometrycznych. W centrum zainteresowania artysty znajdują się przede wszystkim optyczne zmiany w percepcji, które pojawiają się w momencie zastosowania intensywnych barw w powtarzalnych, regularnych układach. Większość jego prac to efekt dociekań nad formalną strukturą koloru, w swoich obrazach rozwija wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące wzajemnych relacji barw. Lata 70. przynoszą niewielką zmianę w stosunku do prac powstałych w poprzednich dekadach. Wówczas to Anuszkiewicz zaczyna opierać swoje kompozycje na układach linearnych. Cienie, delikatne linie zaczęły obiegać płaszczyznę pola obrazowego, tworząc iluzoryczne wrażenie głębi. Zmniejszające się ku środkowi kwadraty bądź trójkąty wydają się w odbiorze wyrastać bądź też wtapiać w głąb obrazu. Zmiana ta pojawiła się pod wpływem zainteresowania artysty matematyką. Dzięki temu kompozycje stały się bardziej uporządkowane i regularne. W połączeniu z zastosowaniem kontrastowych zestawień barwnych w wielu pracach z tego okresu poza iluzorycznym

wychodzeniem w przestrzeń lub odwrotnie – wrażeniem głębi, udało się Anuszkiewiczowi osiągnąć efekt charakterystycznej świetlistości kompozycji.

Ryszard Anuszkiewicz wywodzi się ze środowiska artystów związanych z Cleveland Institute of Art, tej samej uczelni, na której wykładał między innymi Josef Albers czy później Julian Stańczak. Był jedną z kluczowych postaci rodzącego się w latach 60. ruchu op-art. Artystyczna sława „czarodzieja op-artu”, jak nazwał go magazyn „Life” w 1964 roku, nie wygasła bynajmniej z biegiem lat, a jego ewoluująca wciąż twórczość wraz z każdą kolejną wystawą zdobywa uznanie krytyki. Twórczość Richarda Anuszkiewicza wpisała się na stałe w światową historię sztuki. Jego doświadczenia z oddziaływaniem na widza geometrycznymi formami tworzącymi złudzenia optyczne stanowią przykład nowego spojrzenia na sztukę. Rezygnacja z warstwy znaczeniowej na rzecz gry złudzeń dała artyście stałą pozycję nie tylko wśród artystów z kręgu op-artu, ale także zasłużone miejsce w gronie światowych twórców sztuki po II wojnie światowej.



81

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XXI", 2012 r.

akryl/plótno, 160 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Kałucki 2012 | PRZEBIEGI XXI'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Kałucki. Przebiegi”, Galeria Starmach, Kraków, 5.03-30.04.2013

LITERATURA:

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

Jerzy Kałucki to malarz, scenograf, autor instalacji. Dorastał w reaktywowanym środowisku Grupy Krakowskiej, będąc pod silnym wpływem twórczości, postawy artystycznej i osobowości Tadeusza Kantora. Kolejne doświadczenia i inspiracje zdobywał w latach 60. i 70., eksperymentując z konceptualizmem i konstruktywizmem. Nie bez powodu artysta określany jest często mianem „filozoficznego konstruktysty”. Jego artystyczne poszukiwania skierowane zostały w kierunku oddziaływania na przestrzeń za pomocą sztuki. Można dopatrywać się tu wpływu sztuki tworzonej przez Jana Berdyszaka,

Wojciecha Fangora czy Stanisława Zamecznika. W latach 2010-12 Jerzy Kałucki pracował nad cyklem „Przebiegi”. Wspólnym mianownikiem prac wchodzących w skład cyklu była dynamika kształtów wymykających się z kadru obrazu. Za pomocą form geometrycznych artysta starał się zobrazować procesy zachodzące w naturze. Za pomocą matematyki konstruował i odzwierciedlał otaczający go świat. Z modyfikacji skonstruowanych przez siebie kompozycji powstawały kolejne wersje prac z cyklu „Przebiegi”.



JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Bez tytułu, 1995 r.

akryl/płyta, 38,5 x 48,5 x 2,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Panu Alojzemu Andrzejowi
| ŁUCZAKOWI | Szanownemu i Drogiemu | Przyjacielowi | -
z gorącymi i serdecznymi | życzeniami, | - z zawsze żywą pamięcią, | więzi
i wdzięcznością | JAN | BER | DYSZ | AK | 12. czerwca | 1995 r. | AKRYL
| werniks końcowy | żywiczny'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

„Śladem początku zmagani Jana Berdyszaka z obrazem są 'Czarne formy' z 1960 roku, zaś 'Après passe-par-tout', powstałe w roku 2006, sygnalizują, jakie problemy absorbują artystę obecnie. Lecz co dzieje się pomiędzy początkiem a sytuacją obecną? Cóż w owym 'pomiędzy' przydarza się obrazowi? Co o swoich 'perypetiach' opowiadają same dzieła na skutek wyłaniającej się z nich problematyki – meandrujące wokół osi chronologicznej?

Prostokątny, tradycyjny format obrazu stopniowo zostaje podany w wątpliwość, zakwestionowany czy naruszony przez ekspansywność form 'wdzierających się' jakby spoza ramy. Konwencja zostaje odrzucona – centrum nie rości sobie pretensji do władania kadrem, a do głosu dochodzi to, co zwykle marginalne, niedostrzegalne. Dodatkowo w polu obrazowym spotykają się formy geometryczne, twarde z organicznymi, miękkimi, kresłonymi gestem spowinowaconym z malarzami Dalekiego Wschodu. Czasem nie wiadomo, co jest 'pozytywnem', a co 'negatywnem', co jest obecne, a co nieobecne; zachwiana zostaje relacja pomiędzy głównym motywem przedstawienia a tłem. Kolor – jego ostrość lub stonowanie – potęguje wszelakiego rodzaju zależności ustanowione w polu obrazowym. W pewnym momencie motyw emancypuje się z tła, uwalnia się od niego, 'przepoczwarza', porzucając tradycyjny 'kokon' formatu, którym był spowity. Kształt pola obrazowego drastycznie się zmienia; zaczyna absorbować otaczającą przestrzeń – jednocześnie rozpychając się w niej

i 'zasysając' ją ku sobie. Granica wewnątrz – zewnątrz zostaje przekroczona. Upada kolejna tradycyjna, oswojona kategoria służąca opisowi obrazu”.

MARTA SMOLIŃSKA-BYCZUK, JAN BERDYSZAK, PRACE 1960 - 2006,
GALERIA MIEJSKA ARSENAŁ, POZNĄŃ 2006, s. 120

Jan Berdyszak, którego twórczość artystyczna oscylowała pomiędzy malarstwem, grafiką i formami przestrzennymi, był również teoretykiem sztuki. W swoim prowadzonym od 1959 roku „Szkicowniku” na przestrzeni lat prowadził intelektualno-artystyczne rozważania na temat istoty i roli sztuki. Główny wątek owych rozważań stanowiło zagadnienie przestrzeni w sztuce. I tak jego twórczość, często grupowana w cykle, obrazuje ewolucję jego artystycznych rozważań i dokonań. Prezentowany akryl z 1995 roku jest znakomitym przykładem grupy prac, które „zawadiacko” igrają z przyjętą konwencją ramy obrazu. Analizując go, zastanawiamy się, czy jest to całość, czy jedynie wycinek obrazu. Jesteśmy „zmuszeni” do wyobrażenia sobie, jak praca wyglądałaby, gdyby jej kształt mieścił się pomiędzy czterema kątami prostymi. Zastanawiamy się nad kolorystyką kolejnej lub kolejnych (!) części, nad tym, czy nie pojawiłyby się wewnątrz kompozycji geometryczne figury lub inne zaskakujące elementy, które powstały w umyśle artysty podczas aktu kreacji. Idąc za mottem artysty: „Istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione czy uczynione. Istotne istnieje pomiędzy. ISTOTNE zmierza ku mocy niewyrażalności”.



JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Kolo VII", 1962-63 r.

olej/plótno, 125 x 105 cm
na odwrociu na białym naklejka z opisem pracy

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 80 000 - 130 000

„Dla mnie [sztuka jest] rozpoznawaniem naszych wewnętrznych i zewnętrznych możliwości dotyczących różnych obszarów, w których przychodzi nam egzystować, także kulturowych i międzykulturowych. Jest jedną z dostępnych mi możliwości dotknięcia czegoś, czasami doświadczania, czasami poznawania, czasami poczucia braku i bezradności, co nie jest porażką, ale innym rodzajem doświadczania. (...) Każde podchodzenie do tworzenia jest niewiadomą, jest oczekiwaniem na niepowtarzalność, na przybycie do nas czegoś”.



JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Hommage à B.Sz.", 1968 r.

olej, technika mieszana/plótno, 100 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 68'
na odwrociu naklejka wystawowa CBWA Zachęta Warszawa z wystawy
w 1992 roku oraz naklejka transportowa

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 80 000 - 95 000

POCHODZENIE:

- bezpośrednio od artysty
- Galeria Opus, Wrocław
- kolekcja prywatna, Wrocław
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Galeria Zachęta, Warszawa, kwiecień - maj 1992

LITERATURA:

- Jan Lebenstein, katalog wystawy, [oprac. i red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa, kwiecień - maj 1992, Warszawa 1992, kat. 91 (spis prac)

Lata 50. i 60. były okresem, w którym na plan dalszy w twórczości Lebensteina schodziły figury osiowe, ustępując miejsca malarstwu figuratywnemu. Od 1959 r. Lebenstein przebywał w Paryżu, a jego nieodłączną lekturą było wydanie dzieła Schulza z 1957 roku, w którym zamieszczone były rysunki do „Sanatorium pod Klepsydrą” z przedwojennego wydania. Lebenstein, tworząc własną mitologię, której bohaterami byli ludzie, zwierzęta, kłębowiska wynaturzonych ciał, niewątpliwie czerpał dużą inspirację z twórczości Brunona. W tym czasie nie był on zresztą jedynym artystą zafascynowanym symboliczną twórczością Schulza. Do jego sztuki nawiązywał otwarcie Roman Cieślewicz (kolaże poświęcone Schulzowi) czy Witold Gombrowicz (wstęp do francuskiego wydania „Pornografii”). Prezentowana praca, namalowana w 1968 roku, wydaje się dialogiem z Schulzowską „Xiegi bałwochwalczy” zawierającą serię szokujących moralnie i obyczajowo przedstawień, w których kobiety to wyidealizowane

boskie istoty dominujące nad mężczyznami, emanujące erotyzmem i posiadające władzę. Mężczyźni zaś, ślepo wpatrzeni w te boskie istoty, są im w pełni oddani, im poddani, leżą u ich stóp i bezwstydnie zabiegają o ich względy.

„Hommage à B.Sz.” to obraz, którego powierzchnię wypełnia siedząca na osi postać kobieca. O ponadnaturalnej skali jej nagiego ciała świadczy kontrast pomiędzy nią a malutkim, sięgającym jej zaledwie do kolan mężczyzną. Samiec, w pełni jej oddany, chowa się za założonymi rękami, czarnymi okularami, skrywa się pomiędzy nogami „bogini”. Bohaterka przedstawienia spogląda na widza, wabiąc go i intrygując spojrzeniem. W pracy „Hommage à B.Sz.” nawiązanie do twórczości Brunona Schulza jest oczywiste. Lebenstein namalował jednak wiele obrazów, w których z łatwością możemy się doszukać analogii do perwersyjnych scen „Xiegi bałwochwalczej” („Szpital”, 1966; „Kobieta i faun”, 1966; „Scène domestique”, 1967; „Matrimonium I”, 1967; „Au galop”, 1969).



ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

"H2", 1996 r.

akryl, olej/płyta pilśniowa, 133 x 98 cm

sygnowany i datowany na odwrocie: 'H2 | BEKSIŃSKI 1996'

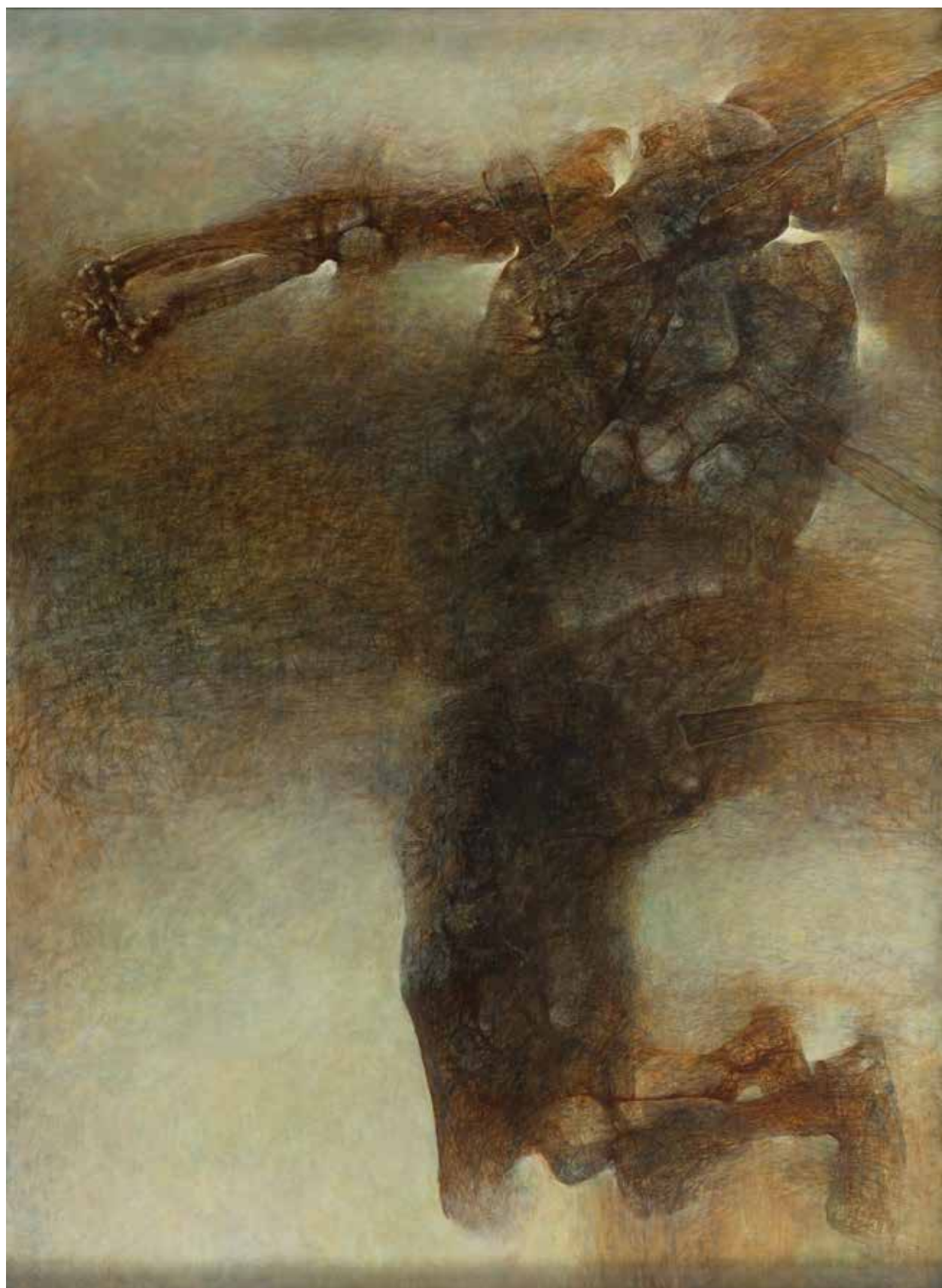
cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 120 000

Zdzisław Beksiński był jednym z bardziej rozpoznawalnych malarzy polskich XX wieku. Jego twórczość była kontrowersyjna – uwielbiana i podziwiana albo zniechędzona, zarówno przez krytyków, jak i odbiorców sztuki. Jedno jest pewne – charakterystyczny styl wypracowany przez artystę nie pozostawiał nikogo obojętnym wobec jego twórczości. Świat, który Beksiński wykreował w swoich pracach, był pełen grozy, oniryzmu, niepokoju i brzydoty. Piotr Dmochowski sztukę artysty opisywał następującymi słowami: „Mówiąc, że malarstwo Beka jest ponure, myślę o pięciu motywach, które obsesyjnie się powtarzają: o okrucieństwie, lęku, cierpieniu, rozpacz i śmierci. Pełno w obrazach Beka trupów, postaci odwróconych plecami, odchodzących w mroczną dal, zszytych blizn, poskręcanych kości, czarnych chmur, wichru, zamkniętych, zamglonych lub wytrzeszczonych oczu, opuszczonych głów, pędzących w powietrzu liści lub kartek, łopoczących skrzydłami kruków, otwartych grobów, popękanych nagrobków, złowieszczych krzyży, zakneblowanych ust, zakrwawionych bandażi, płonących miast, zaciśniętych jak szpony rąk, ciemnych czeluści, pajęczyn, nietoperzy, ślepców z pokrytymi bielmem

żrenicami, zburzonych domów, trupich czaszek, przedziurawionych kulą skroni, przywiązanych do palców postaci, żydowskich cmentarzy, spętanych dłoni etc., etc.”.

Mimo iż Beksiński z wykształcenia był architektem, a przygodę ze sztuką rozpoczynał, używając aparatu fotograficznego jako medium („Gorset sadysty” 1957), rozpoznawalny jest głównie jako malarz tworzący w nurcie surrealistyczno-ekspresjonistycznym. Od lat 70. Beksiński tworzył głównie malarstwo olejne, porzucając inne, wcześniej przez siebie wykorzystywane techniki artystyczne (fotografia, grafika, rzeźba). Prezentowany obraz „H2” z 1996 roku przedstawia zdeformowaną postać w pozycji klęczącej, z głową mocno odchyloną do tyłu, z ekspresyjnym układem rąk. Postać jest jakby zawieszona w powietrzu, muskana wiatrem i gęstym powietrzem. Beksiński nie miał w zwyczaju interpretować swoich obrazów, bardzo rzadko nadawał im tytuły. Być może tytuł „H2” jest dla nas podpowiedzią, kluczem do interpretacji. Z pewnością do niej zachęca.





„Jeśli coś przychodzi mi do głowy, to nie trzeba namalować tego tak, żeby było brzydkie. Z tym że ‘ładność’ jest pojęciem względnym, wianuszek skojarzeń nie jest u każdego taki sam. Nie jestem, niestety, mistrzem słowa. Używam czasami określeń, które mnie samemu wydają się później nieprzystające do tego, co chciałbym wyrazić. Po prostu dobre obrazy pod wieloma względami powinny być ładne. To znaczy, ładne nie w tym, co wyrażają, ale w położeniu farby, w zestawieniu kolorów. Wbrew pozorom moja forma, bardzo zbliżona do realizmu, realistyczna jednak nie jest. Nie zauważy pani na żadnym moim obrazie realistycznych mięśni. Nie ma realistycznych naczyń krwionośnych, realistycznych drzew, realistycznej architektury”.

ZBIGNIEW BEKSIŃSKI W WYWIADZIE Z ELŻBIETĄ DZIKOWSKĄ [w:] ARTYŚCI MÓWIĄ, WARSZAWA 2011, s. 8

„Kontrowersyjną popularność Beksiński zawdzięcza wyłącznie swemu malarstwu. To różni go od większości popularnych artystów, którzy do swego artystycznego dorobku, aby utrwalić się w świadomości publicznej, muszą dorzucić jakieś zasługi towarzyskie, bywać w telewizji, udzielać wywiadów. Nawet kompletny analfabeta postawiony przed dziełem Beksińskiego musi to zauważyć: skrajną doskonałość warsztatu artystycznego i zaskakującą osobliwość treści. Nie chodzi przy tym o to, że zaskakują pomysły okrutne czy prowokujące idee. Na wszelkie sugestie, że rozpowszechnia trwogę i lęk, Beksiński odpowiada przecząco, choć czasem zdaje się to robić z przekory. Ale uwierzmy mu. Dlaczegoż by nie wierzyć artyście? I uznajmy, że w sztuce nie ma miejsca na propagandę strachu i okrucieństwa. A nawet – że właściwie sztuka może nas uwalniać spod władzy wszystkich okropności, jakich nam nie szczędzi samo życie.

Ileż to razy słyszałem: to są wspaniałe obrazy, ale nie wytrzymałbym z nimi ani jednego dnia. Rozumiem czasem obawy tych wszystkich połowicznych entuzjastów malarstwa Beksińskiego, choć motywacja nie trafia mi do przekonania. Ktoś, kto wytrzymuje wszystkie otaczające go straszności, począwszy od osobistych, a skończywszy na ogólnych: głód, wojny, prześladowania, zbrojenia, krzywdy ostentacyjne i skrywane, powiada nagle, że nie wytrzyma z obrazem. Czyżby miało to znaczyć, że dzieło sztuki posiada jakąś przewagę nad rzeczywistością? Chyba chodzi raczej o to, że dzieła sztuki są nam tym miłsze, im szczelniej parawanem zakrywają świat realny. Na ogół bowiem zauważa się, że sztuka służy dekorowaniu naszego świata, ukrywaniu jego wad i niedostatków czy wręcz beztroskiej idealizacji. Żywe kolory i podniosłe (lub frywolne) treści, niedrażniące wzroku ani myśli, są chyba najpowszechniejszym wzorcem estetycznym. Tak ukształtowanym upodobaniom obrazy Beksińskiego nie dają żadnej szansy. Dokonują wyłomu w konwencjonalnym smaku i mącą spokój pogodnego ułożenia się z życiem. A mimo to obok

sprobowanej niechęci wzniesają uznanie; przynajmniej dla swojej precyzji i rzeczowości.

No cóż – nie wszystko jest dla wszystkich. Jedną z osobliwości tego artysty jest, że Beksiński zachowuje się tak, jakby pomiędzy wiekiem dziewiętnastym a naszymi czasami nie zdarzyło się w sztuce nic godnego uwagi. Jakby nie było kubizmu, abstrakcji, sztuki konstruktywistów i innych niezliczonych rewolucji. Jakby wartości przyniesione przez te odkrywcze nurty nie miały znaczenia dla artystycznych celów Beksińskiego. Ale jeśli ktoś przypadkiem zna dokładniej jego artystyczną przeszłość, wie, że w latach sześćdziesiątych, po wielu sukcesach w fotografice, Beksiński uprawiał rysunek, rzeźbę i malarstwo właśnie zgodne z ówczesnymi modami. Przyznam, że urzekła mnie bardzo taka postawa. Jest w niej znacznie mniej staroświeckości, niż się ogólnie sądzi, i znacznie tu więcej odwagi niż w nerwowej pogoni za ‘postępowością’. Każdy prawdziwy twórca bez tej śmiałości byłby tylko papugą sprawnie cytującą obiegowe komunały.

Sztuka Beksińskiego – nie wątpię w to – jest zjawiskiem na skalę światową. Niestety, doniosłość tej sztuki jest przysłonięta mgiełką sezonowych zgłębów w salonach sztuki oraz mylnie spychana do rangi typowych anachronizmów. Po latach niszczycielskich eksperymentów w malarstwie, które w końcu doprowadziły do zaniku prestiżu społecznego tej sztuki i uczyniły ją terenem łatwo dostępnym dla wszelkiej ignorancji i łatwizny, mówić o malarstwie jest niezwykle trudno.

Ale takie rzeczy w sztuce zdarzały się nie raz. Często upadała ona w sposób, który zdawał się ostateczny i nieodwracalny. Lecz powstawała znowu. Wierzę w takie odrodzenie malarstwa w przyszłości, nawet niedalekiej. Wszelkie znaki, tak mi się wydaje, potwierdzają tę wiarę. Jednym z tych znaków jest właśnie Beksiński”.

HENRYK WANIEK, ŁĘKI EPOKI, „PANORAMA” 1981, NR 43

ANDRZEJ SZEWCZYK (1950 - 2001)

"Kolęda", 1993/94 r.

technika własna/deska, 77,5 x 88,3 cm

na odwrociu autorskie napisy ołówkiem na desce podzielonej dwiema listwami na trzy pola – pole lewe i prawe: 'Kolęda | Andrzej | Szewczyk | 1993/9', pole środkowe: 'Kolęda Szewczyk Andrzej Szewczyk 1993/4'

cena wywoławcza: 24 000 zł

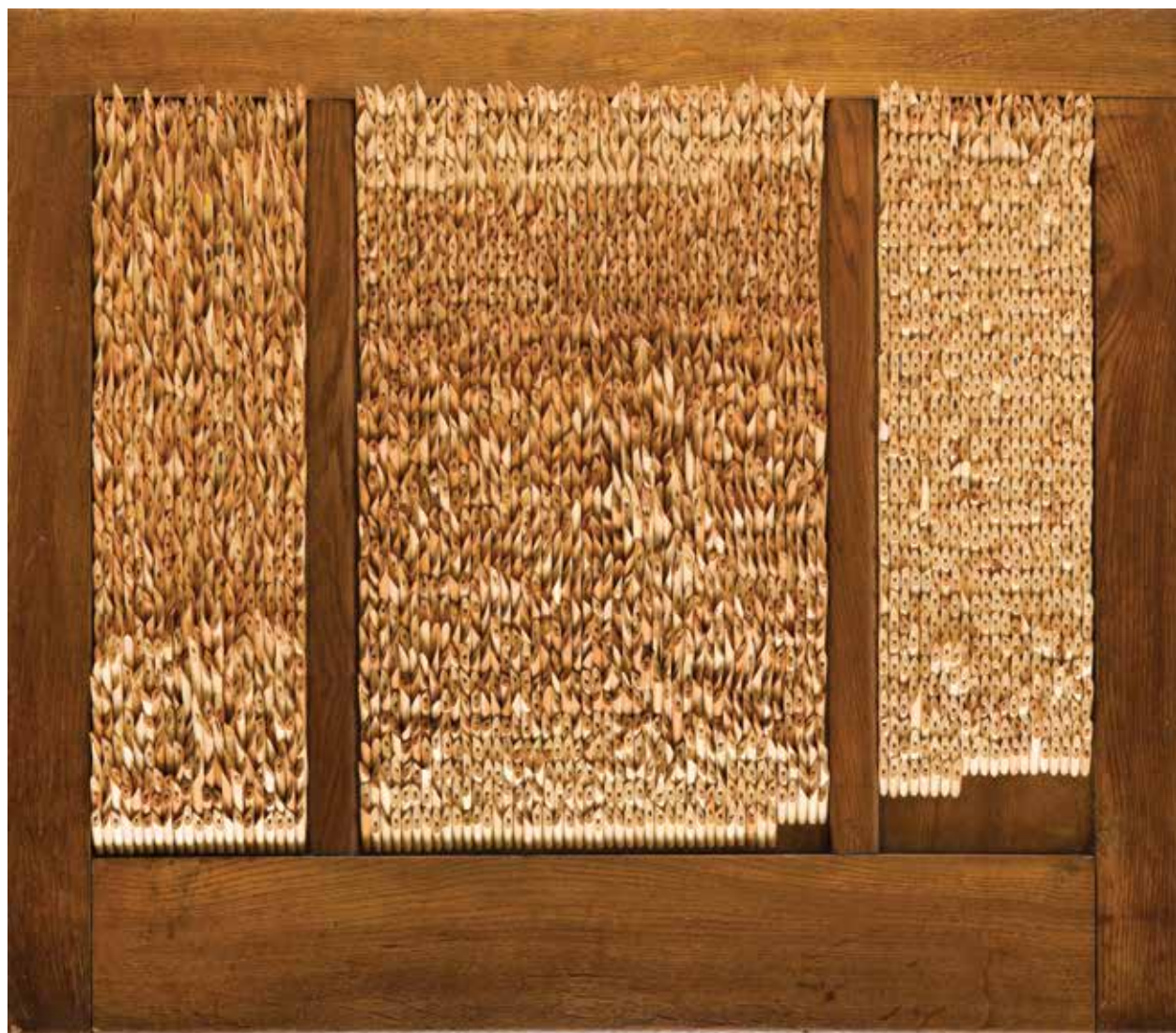
estymacja: 35 000 - 45 000

„Andrzej Szewczyk rozpoczynał swoją artystyczną twórczość w czasie ekspansji tak zwanej sztuki konceptualnej. A zgodnie ze swoją naturą już od najwcześniejszych lat nie przechodził obojętnie wobec zjawisk artystycznych swojego czasu. Starał się te zjawiska śledzić, zachłannie je poznawał, badał, wchłaniał, pożerał prawie. (...) Chodziło mu o poznanie totalne, o wystawianie swojej wrażliwości na próbę ognia wszystkich możliwych sygnałów i obrazów, napotykanym w świecie kultury i w świecie otaczającym. (...) W tych niesprzyjających malarstwu latach postanowił zostać malarzem albo raczej wiedział, że musi być malarzem. Nie odczuwał potrzeby przedwczesnego klasyfikowania i oceniania owych sygnałów i obrazów. Nie poszukiwał systemu ani metody ('jak zostać awangardowym artystą'), którą wielu tak szybko i efektownie odnalazło. Był zbyt zajęty swoim malarstwem. Nie tym, które wykłwita z tak zwanego talentu, daru i natchnienia. Nie tym – jeszcze raz 'wyzwolonym' – które w imię prawa do buntu i wolności twórczej chciałoby narzucić swą bełkotliwą, prywatną ekspresję. I nie tym, które wyrasta z tęsknoty do dawnych, dobrych czasów bohemy artystycznej. Andrzej Szewczyk szukał swojego malarstwa zupełnie gdzie indziej, gdzieś poza sobą. Szukał go u malarzy pokojowych. Szukał go u konserwatorów

i dekoratorów ludowych, zabezpieczających ściany chałup rybackich. Szukał i szuka go nadal w księgach, w literach, skoro wszystkie księgi świata składają się z kart i zwojów wypełnionych rzędami liter. Szuka swojego malarstwa w okaleczonych i odrzuconych skrawkach kredek, które 'bezprawnie' wtargnęły na kartę, aby dopełnić rytuału pisma i obrazu. Szuka tego malarstwa w złowrogim i przyziemnym ołowniu, który – bezpostaciowy – zawiera siłę ognia i metodycznie i monotonicznie wlewa się i pieczętuje otwory wywiercone w dębowym pniu. Z pełnym urzeczeniem i z całą premedytacją szuka go w bibliotece, jaką opisał Jorge Luis Borges, w tej bibliotece, której woluminy naznaczone z czułością 'chmurkami' z ołowniu odpowiadają wymarłym językom, stanowiącym źródło całej naszej kultury.

Andrzej Szewczyk, respektujący trwałość zasad tej kultury, poszukuje, bez uciekania się do 'przemocy', miejsca dla swojego malarstwa; tego miejsca, które może być rozpoznane w dzisiejszym świecie i które zdoła utrwalić pokorna twórczość i egzystencja malarza”.

WIESŁAW BOROWSKI, KATALOG WYSTAWY,
MUZEUM SZTUKI W ŁÓDZI, LIPIEC-SIERPIEŃ 1988, ŁÓDŹ 1988, s. nłb.



KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Obraz "Z kuchni", 1965 r.

olej/plótno, 96 x 94 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'KAJETAN SOSNOWSKI | 96 x 94 | obraz "z Kuchni" | 1965'

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Prezentowany obraz stanowi koncentryczny układ biologicznych, obłych form okalających czerwone, impastowe linie. Bożena Kowalska uważa, że Sosnowski traktuje kolory „nie 'po malarsku', ale jako zjawiska fizyczne – doświadczenie w rozważaniach nad ich energetycznymi właściwościami. Były próbą weryfikacji widzenia, zwróconą przeciw tradycji malarskiego postrzegania barw ciepłych przed zimnymi, ale w zgodzie z optyką, której doświadczenia dowiodły, że wyższą wartość energetyczną posiada promieniowanie świetlne o mniejszej długości fal i większej częstotliwości drgań odpowiadające barwom zimnym. Były rozmaitymi rozwiązaniami

dopełnień kolorystycznych, a także układami wywołującymi zamierzone zjawiska powidoków” (Bożena Kowalska, Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Kraków 1981, s. 126). Artysta studiował na warszawskiej ASP w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego w latach 1934-39. Zainteresowanie rozwojem nauk ścisłych (światem „awizualnym” – jak mówił sam artysta), studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzennymi i świetlnymi zaowocowały pracami łączonymi przeważnie w serie. W roku 1969 otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida.



KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Obraz czarny z cyklu "Układy równowartościowe", 1982 r.

inna/plótno, 130 x 100 cm

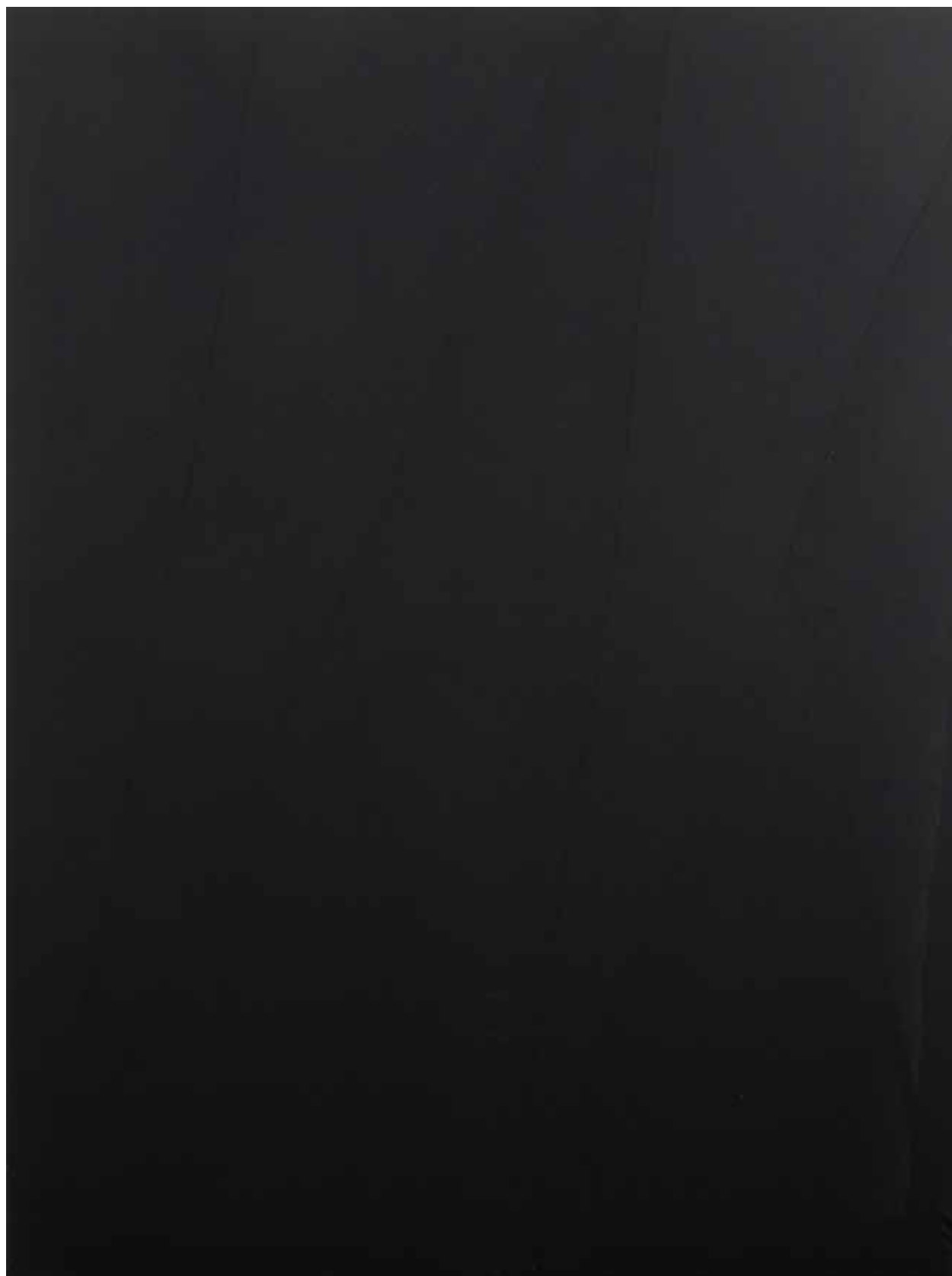
opisany na odwrociu, na blejtramie: 'Kajetan Sosnowski 1982' [HA3 5]

nabicie na blejtram wtórne

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„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”.





„Patrząc na całokształt twórczości Sosnowskiego, znamieny jest fragment napisu, który umieścił artysta na odwrocie jednego ze swoich obrazów: '1. Sztuka nigdy nie wychodzi poza naturę. 2. Sztuka jest zawsze dokumentem świata i świadomości ludzkiej. 3. Sztuka zawsze wymagała i wymaga aktywności intelektualnej. 4. Sztuka zdobywa nowe obszary egzystencji emocjonalnej i intelektualnej człowieka'. Zapiski te świadczą o tym, jak ważną rolę w działalności Sosnowskiego odgrywało zainteresowanie naturą, fenomenem światła i efektami, jakie można dzięki niemu uzyskać, rozpatrywanymi w powiązaniu z intelektualną refleksją nad twórczością”.

PAULINA SZTABIŃSKA, GEOMETRIA A NATURA. POLSKA SZTUKA ABSTRAKCYJNA W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU, WARSZAWA 2010, s. 47

Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się niespotykaną u innych artystów jego czasu logiczną wynikowością form jego prac, a także konsekwentnym, rozwijanym przez lata językiem plastycznym. Artysta łączył geometryczne układy prostych form z modyfikacjami płaszczyzny realizowanymi w przestrzeni samej tkaniny. Dla Sosnowskiego podstawowym medium wizualnym był materiał – bawełna, len, zazwyczaj w neutralnych, naturalnych kolorach. Malarz zszywał jego pocięte fragmenty, tworząc asymetryczne, gładkie kompozycje. W prezentowanej pracy artysta pokrył bieżącym jednym pasem delikatnego szarego materiału, który został asymetrycznie zszyty w określonych punktach, diagonalnie w stosunku do wątku i osnowy materiału. Po naciągnięciu materiału na deski artysta uwidocznił powstałe wypukłości, tworzące swoisty relief, formą nawiązujący do działań Lucio Fontany czy Piero Manzoni.

Jak pisała Paulina Sztabińska, „(...) bardzo ważną rolę odgrywa natura oraz światło. Załamując się na wypukłościach reliefu, potęguje zmienność kompozycji i uzyskiwanych efektów. Igra ono na płaszczyznach w sposób taki, jak np. w przyrodzie pole liści topianu. Mają one podobną strukturę, ale umieszczone pod różnymi kątami odmiennie odbijają promienie słoneczne, pojawiają się na nich lub przestają być widoczne niewielkie wypukłości, czasami wydają się płaskie, a innym razem tworzą z innymi złożoną 'płaskorzeźbę'. (...) Prace Sosnowskiego można traktować jako swoisty artystyczny 'dokument' odkryć z zakresu fizyki, chemii i innych nauk (...). Jednak równie ważna była bezpośrednia obserwacja zjawisk zachodzących w naturze. Działania te wiązały się z ciągłym eksplorowaniem nowych, nieodkrytych wcześniej obszarów otaczającej nas rzeczywistości i zachodzących w niej procesów” (Paulina Sztabińska, Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku, Warszawa 2010, s. 47).

MIECZYŚLAW JANIKOWSKI (1912 - 1968)

Kompozycja

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany na odwrociu, na płótnie: 'M.T.JANIKOWSKI'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 9 000

Prezentowana praca stanowi charakterystyczne dla twórczości Janikowskiego połączenie subtelnej abstrakcji geometrycznej z minimalistycznym układem kształtu i koloru. Artysta należy do nielicznych w historii sztuki polskiej twórców przez lata wiernych abstrakcji geometrycznej. Był również niewątpliwie na tym polu malarzem niezwykle oryginalnym, jego nacechowana liryczną aurą twórczość sytuuje się pomiędzy konstruktywistycznymi poszukiwaniami powojennej awangardy spod znaku Stażewskiego i Strzemińskiego a malarstwem abstrakcyjnym artystów młodszego pokolenia, zdradzającym większy ładunek emocjonalny, jak choćby sztuka Stefana Gierowskiego.

Michel Seuphor pisał o nim: „Tak wrażliwe w swej surowości, tak wyrafinowane w kolorze, tyle subtelności uczucia w prostocie formy – to byłyby już wystarczające cechy, by zwrócić uwagę na twórczość Mieczysława Tadeusza Janikowskiego i oddać należne mu miejsce wśród najlepszych w sztuce abstrakcji geometrycznej. Był cichy i prowadził tak dyskretny tryb życia, że tylko nieliczni o jego istnieniu wiedzieli. Żył dla swej sztuki i jej był całkowicie oddany. Nie wystarczyło więc

już sił na walkę o uznanie, na atak na publiczność. Bardzo rzadko widywano jego jasną, smukłą sylwetkę na wernisażach. Sam artysta robił zawsze wrażenie jak gdyby zaskoczonego swoją obecnością. Pełen dyskretnego szacunku kłaniał mi się z daleka, jakby w obawie, żeby mi się nie narzucać” (Michel Seuphor, ze wstępu do katalogu pośmiertnej wystawy w Galerii Gmurzyńska-Bargera, Kolonia 1972).

Zamiłowanie do abstrakcji zrodziło się u Janikowskiego po emigracji do Francji w drugiej połowie lat 40. Jak wspominał sam artysta, było wypadkową wpływu czasu popularności tegoż kierunku, środowiska, w którym się obracał, i radykalnego sprzeciwu malarza wobec tasyzmu, który święcił wówczas triumfy na równi z abstrakcją geometryczną. Wspomnieć należy niewątpliwie również, że jego oryginalność, konsekwencja i kategoryczny stosunek do twórczości czyniły z niego artystę osamotnionego i za życia niedocenionego. We Francji uznawany za artystę polskiego, tutaj najczęściej przypisywany sztuce francuskiej, doczekał się raptem trzech indywidualnych wystaw swojej twórczości – w Londynie, Paryżu i krakowskiej Galerii Krzysztofy w 1962 roku.



90

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

Pejzaż, 1949 r.

olej/plótno, 50 x 45 cm

sygnowany p.d.: 'S. Gierowski'; l.d.: [zamazane] 'Kraków | 1949'

wtórnice opisany na odwrocie: 's.gierowski 2003 | obraz malowany 1949'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

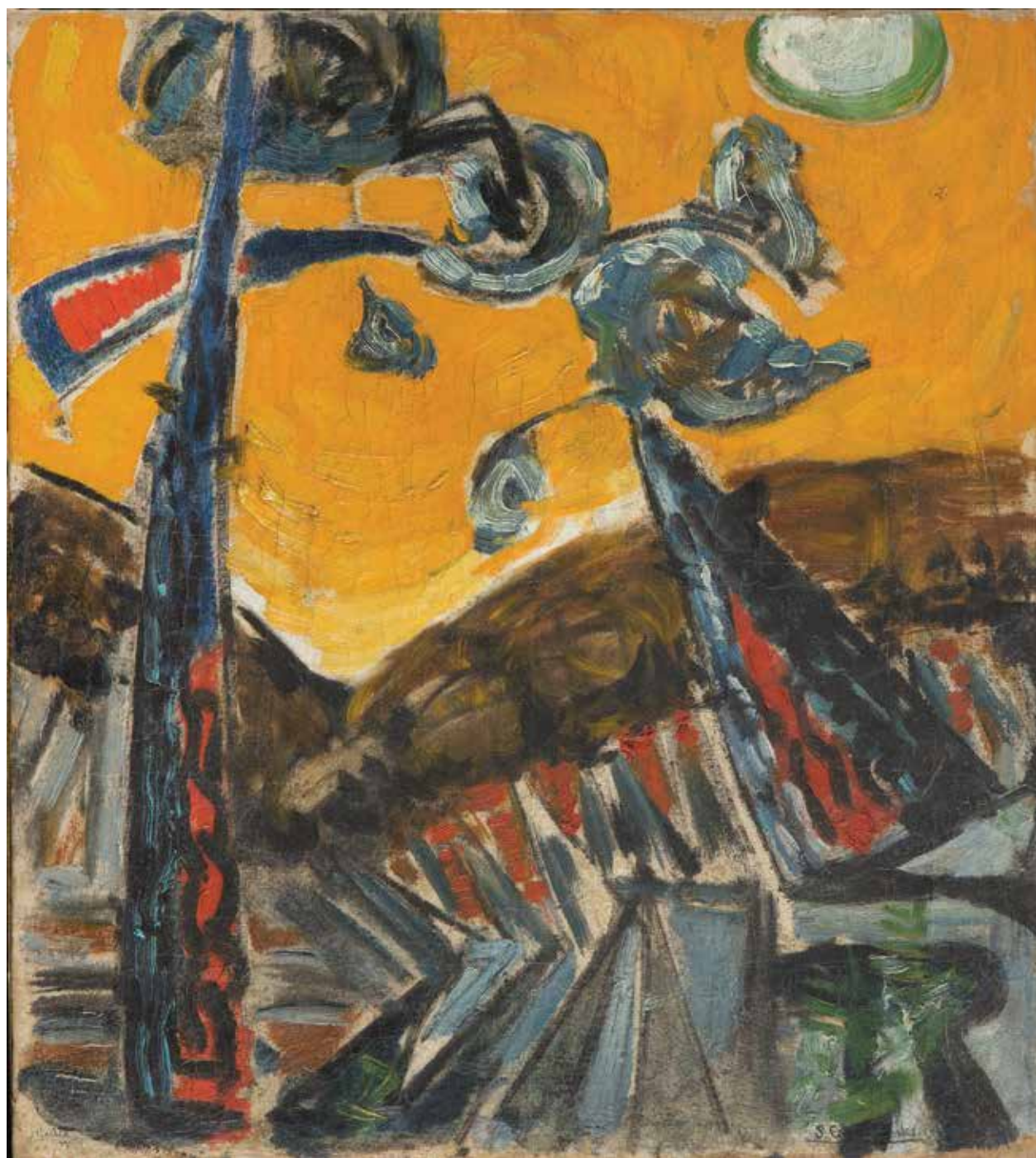
- Dom Aukcyjny Agra-Art, 19.11.2006

- kolekcja prywatna, Poznań

Obraz jest jedną z najwcześniejszych prac Stefana Gierowskiego. Powstał w Krakowie, kiedy artysta tworzył kompozycje tematyczne i figuratywne, posługując się lekko zgeometryzowanymi formami i kontrastami barwnymi, osiągając dynamikę i ekspresję wyrazu. Gierowski w latach 1945-48 studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Równolegle studiował także historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem Wojysława Molè. W 1949 roku przeprowadził się do Warszawy – jego prace z tego okresu nie są znane szerokiej publiczności, co z pewnością związane jest z wprowadzeniem doktryny socrealistycznej, restrykcyjnie obowiązującej w Polsce w latach 1949-55. Według Mieczysława Porębskiego Stefan Gierowski „określił charakter

i kierunek swojego malarstwa w latach 1955-56. Stało się to nieomal od razu, bez wyraźnych zapowiedzi i bez dłuższej, bardziej skomplikowanej ewolucji. Po prostu po kilku wcześniejszych pracach, które nie tak dawno zwróciły na siebie uwagę jasnością porządkowania zgeometryzowanej formy, świeżością i soczystością koloru, pogodnym, pełnym niefrasobliwej życzliwości dla świata nastrojem przedmiotowych aluzji – pojawiły się jego pierwsze 'Obrazy'" (Mieczysław Porębski, Stefan Gierowski, [w:] Pożegnanie z krytyką, Kraków 1966, s. 69).

Od czasu odwilży Gierowski systematycznie realizował awangardowe obrazy abstrakcyjne. Autentyczność prezentowanego obrazu została potwierdzona przez autora w 2003 roku.



JONASZ STERN (1904 - 1988)

"Noc", 1977 r.

asamblaż, kość/plótno, 62 x 78,5 cm
 sygnowany i opisany na blejtramie: 'STERN NOC'
 oraz sygnowany, datowany i opisany na nalepce autorskiej na odwrociu:
 'JONASZ STERN | TYTUŁ "NOC" | ROK 1974 | 77/63 cm | collage'
 asamblaż składający się z kości i piasku przyklejonych na płótnie i pokrytych farbą, w szklanej oprawie;
 na odwrociu nalepki galeryjne z Museum Bochum i Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku oraz nalepka autorska
 cena wywoławcza: 25 000 zł
 estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

- „Jonasz Stern”, wystawa indywidualna, Muzeum Mikołaja Kopernika, Frombork sierpień-wrzesień 1977, nr kat. 14
- Museum Bochum (Kunstmuseum Bochum), Kortumstraße 147, Bochum, Niemcy

Kontrast pomiędzy artystyczną karierą a wstrząsającym życiorysem stanowi klucz do interpretacji sztuki tworzonej przez Jonasza Sterna. Znakomicie wykształcony (prywatne lekcje u Pawła Galewskiego, Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunków Ludwika Mehofferowej, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) przed wojną tworzył prace o tematyce rodzajowej. Związany ze środowiskiem krakowskiej awangardy był współzałożycielem Grupy Krakowskiej.

Doświadczenia z czasów wojny odcisnęły piętno na jego późniejszej sztuce. Artysta z uwagi na żydowskie pochodzenie w 1941 roku został osadzony w getcie, skąd został wysłany do obozu zagłady. Szczęśliwie zdołał zbiec z transportu do obozu. Wkrótce po raz kolejny stanął przed obliczem śmierci. Podczas likwidacji getta we Lwowie ominęty przez kulę plutonu egzekucyjnego wydostał się spod ciał rozstrzelanych i uciekł, chroniąc się na Węgrzech.

Wstrząsające przeżycia sprawiły, iż po zakończeniu wojny jego twórczość zaczęła skłaniać się ku abstrakcji, by finalnie objawić się jako malarstwo materii. Podobną drogę przeszli jego przyjaciele (Maria Jarema, Tadeusz Kantor), jednak ze względu na багаż doświadczeń właśnie u Sterna

malarstwo to miało najsilniejszy wydźwięk. Jego prace przepelnione grozą i cierpieniem, tworzone z form organicznych oddają niepowtarzalny, drastyczny niemal nastrój czasów wojny.

Prezentowany asamblaż „Noc”, powstały w 1977 roku, jest charakterystycznym przykładem powojennej twórczości Sterna. Nokturn wypełniony jest fragmentami kości. Czarne szczątki widziane pod osłoną nocy zakomponowane są w rytmiczne, uporządkowane układy. Sprawiają wrażenie wykopanych przez archeologa, przygotowanych do badania fragmentów ludzkiego ciała. Mimo pozornej kompozycyjnej harmonii atmosfera pracy wzbudza niepokój i strach. Kości silnie oddziałują na odbiorcę za pomocą koloru (czerni) i światłocienia. Nawet w świetle dziennym widz odnosi wrażenie, iż jest świadkiem odkrycia miejsca zbrodni pod osłoną nocy.

Stern w swoich pracach poza szczątkami używał często kawałków tkanin, rybich szkieletów, fragmentów skór czy ptasich piór. Elementy te nacechowane są znaczeniem symbolicznym, zawsze skupiają uwagę na tematyce Sternowi najbliższej – na motywie stawiania twarzą twarz ze śmiercią, tworzą swego rodzaju przenośne relikwiarze.



ALFRED LENICA (1899 - 1977)

*Kompozycja*olej/plótno, 54 x 64 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

„Moje przejście od muzyki wypełniającej czas do malarstwa ciszy w przestrzeni nie było nagłe. Muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku. Po próbach wykorzystania kubizmu, później ekspresjonizmu, nawiązałem do metod surrealistów. Jestem przekonany, że jedynie tutaj – w pojęciu metaforycznym – możliwe jest łączenie barwy (farby) zagarniającej przestrzeń oraz tonu (dźwięk) rytmizującego czas. Wobec tego jak użyć barwy (farby), która by nabrała funkcji rzeczy? Czy – organizując precyzyjny jednolity układ konstrukcyjny form, koloru, linii i napięć kierunkowych – uzyskam możliwości jednej interpretacji zamiast wielokierunkowej? Czy poetycka wizja irracjonalizmu, instynkt, erotyka, metafora, magia – narzucą percepcji analizę struktury i treści obrazu? Czy okrągłość i ostrość, siła vitalna niektórych kolorów, odrzucenie tradycyjnych interpretacji estetycznych i etycznych, automatyzm psychiczny, morfologia, ciekawość świętokradczych propozycji – konieczne są do ukonstytuowania obrazu? Czy sztuka jako motor biologiczny życia, jako religia, jako społeczna oraz polityczna funkcja w warunkach cywilizacji nowoczesnej ma rację istnienia? Nie wiem. Maluję, ponieważ chciałbym wiedzieć”.

ALFRED LENICA, GALERIA KRZYSZTOFORY, KRAKÓW 1965 [za:] ALFRED LENICA 1899-1977, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM ŚLĄSKIE, KATOWICE 1987, s. 22

Od najmłodszych lat Alfreda Lenicę fascynowała muzyka oraz rysunek. Podejmując liczne próby wyrażania siebie w obu dziedzinach, ostatecznie wybrał sztuki plastyczne. Muzyka jednak nigdy nie opuściła jego prac. Początkowo tworzył w stylistyce socrealistycznej, na przestrzeni lat eksperymentował z tasyzmem, kubizmem, ekspresjonizmem, surrealizmem, nadrealizmem, informelem i drippingiem. W 1946 roku był współzałożycielem poznańskiej grupy artystycznej 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). Swoją własną, rozpoznawalny styl wypracował pod koniec lat 50. Charakteryzował się on użyciem opracowanej przez siebie techniki malarstwa, polegającej na pokrywaniu płótna kolejnymi warstwami koloru i kładzeniu jako ostatniej warstwy czerni lub brązu. Tak przygotowane podłoże traktował sporządzonymi przez siebie „narzędziami” skonstruowanymi z papieru lub z tektury. Efektem były wydrapywane wzory i kształty, odsłaniające zaplanowane wcześniej warstwy koloru. W niektórych pracach Lenica używał również umiłowanej przez siebie wcześniej techniki – collage'u, wzbogacając kompozycje o twarze kobiet czy lalek, o lekko popartowym zabarwieniu. Abstrakcyjne kompozycje wychodzące spod ręki artysty ujawniały fascynację artysty muzyką. Kompozycje są roztańczone, rozedrgane, wypełnione wewnętrzną energią. Prezentowana praca, namalowana w jednym z ulubionych przez Lenicę zestawów kolorystycznych (czerwień, zieleń, czerń), jest charakterystycznym przykładem wypracowanego przez artystę stylu.



MAREK WŁODARSKI (1903 - 1960)

wł. Henryk Streng

"Przykryte cementem", 1959 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'MAREK WŁODARSKI -
WARSZAWA | "PRZYKRYTE CEMENTEM" | 1959'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 26 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- „Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami”, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, 31.05-30.06.2013
- „Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 7.03-14.04.2013
- „Poolse schilderkunst van nu”, Stedelijk Museum, Amsterdam 1959

LITERATURA:

- Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2003, poz. kat. 122, il. na s. 195
- Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski / Henryk Streng, [red.] Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Poznań 2009, il. nr 108
- Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, poz. kat. I.108, il. nr 86
- Poolse schilderkunst van nu, katalog wystawy, Stedelijk Museum, Amsterdam 1959, poz. kat. nlb.

„(...) Zawsze miałem predyspozycje do sztuki wyobraźniowej i nieprzedmiotowej. Stale uprawiam malarstwo abstrakcyjne, ponieważ chciałbym oddziaływać na widza głównie emocjonalnie. (...) Mówimy co prawda o malarstwie, ale sądzę, że nie bez sensu będzie poruszenie tutaj sprawy muzyki, która według mnie ściśle wiąże się z plastyką. Więcej nawet – wpływa na kształtowanie się mojej twórczości”.



MARIAN BOGUSZ (1920 - 1980)

"Kregi" (recto/verso), ok. 1970 r.

olej/plyta, 116 x 100 cm

na odwrociu naklejka wystawowa KMPiK "Ruch" Warszawa | Galeria Współczesna z wypisanym artystą, tytułem: "Kregi" oraz datą wystawy: 18 III - 11 IV 1971.

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 45 000 - 55 000

WYSTAWIANY:

- Galeria Współczesna, Warszawa, 18.03-11.04.1971

„Nie wolno zasklepiać się w akademickich przedziałach, ale trzeba atakować każde zadanie, jakie stawia nam rzeczywistość. Chyba od tego jesteśmy, aby atakować i otwierać nowe perspektywy dla nowych wypowiedzi plastycznych”.

MARIAN BOGUSZ, Z LISTU DO ŻONY, 1974

Prezentowana praca jest przykładem fascynacji Mariana Bogusza malarstwem materii. Artysta zaczął tworzyć w nawiązaniu do tej tendencji w latach 60., kiedy zainteresował się formalną stroną dzieła sztuki – barwą, kompozycją, fakturą, rytmicznością. W pełni wyeliminował wątki metaforyczne i elementy aluzyjności, skupił się przede wszystkim na autonomicznych wartościach dzieła sztuki. Część jego prac z tego okresu charakteryzuje się bogatą, wręcz reliefową strukturą, wprowadzającą do jego prac element haptyczny. Marian Bogusz studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Cybisa. W połowie lat 50., u progu zbliżającej się odwilży, wraz ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowskim założył Grupę 55 – formację artystyczną postulującą oderwanie zarówno od tradycji socrealistycznej, jak i obowiązującego na polskich akademiach postimpresjonizmu oraz koloryzmu. Program grupy opierał się na fascynacji sztuką najnowszą – metaforyczną, o krzykliwej kolorystyce. Rok później Bogusz założył galerię Krzywe Koło, funkcjonującą od 1956 roku w Staromiejskim Domu Kultury. Ambicją Bogusza było stworzenie kolekcji muzealnej prac polskich współczesnych twórców – w efekcie jej część trafiła do warszawskiego Muzeum Narodowego. Piotr Piotrowski twierdził, że twórczość Mariana Bogusza należy widzieć w perspektywie dziedzictwa konstrukttywizmu. Według Piotra Majewskiego, autora książki „Malarstwo materii w Polsce jako formuła

'nowoczesności'", to postawa charakterystyczna także dla innych artystów związanych z galerią Krzywe Koło – była ona uzasadniona wcześniejszymi fascynacjami twórców oraz obecnością wśród nich Henryka Stażewskiego. Doświadczenie konstrukttywizmu wpłynęło również na ich interpretację informelu. Majewski pisał: „Marian Bogusz wyciągnął daleko bardziej radykalne wnioski z idei obrazu jako płaszczyzny pozbawionej trzeciego wymiaru, szybko nawiązał też do zagadnień konstruktivistycznych, [które] (...) objawiły się w analitycznym stosunku do samego obrazu. Był to rodzaj 'badania' jego budowy i oddziaływania w zależności od zastosowanych 'zmiennych' – faktur, koloru, materiałów czy też ich braku – pustki. (...) Prace (...) reprezentowały natomiast układy elementów barwnych łączących geometryczne struktury reliefowe z płaską powierzchnią obrazu. Komponowanie w tej technice podporządkowane było czynnikowi matematycznemu i uzasadnione badaniem proporcji. Ponadto celowość takiego działania leżała w osiągnięciu jednorodności obrazu” (Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 215-217). Bogusz zasłynął jako animator życia artystycznego lat 60. i 70. Dzięki jego inicjatywie odbyły się m.in.: Plener Koszaliński w Osiekach (1963), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), Sympozjum Wrocław '70 (1970) i Lubelskie Spotkania Plastyczne (1976-78).



MARIAN BOGUSZ (1920 - 1980)

"Kompozycja 60/4", 1960 r.

technika mieszana/plótno, 100 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: '60/4 | mbogusz | - Danusi
| ofiaruję | mbogusz | 25/III/60'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Przemiany sztuki Bogusza w okresie od 1959 roku do roku 1965 to czas najbardziej natężonych eksperymentów z nowymi materiałami. Wiązały się one ze stopniową rezygnacją z typowego malowania obrazu na rzecz jego konstruowania. Mniejsze znaczenie miał tu czynnik estetyczny, natomiast akcent został postawiony na konstrukcję i nieustanną metamorfozę pierwotnego 'modelu'. Droga ta prowadziła od rozbicia tradycyjnej formy obrazu, a wiodła poprzez próby jego przekształceń i rozmaitych koncepcji asamblażowych, by osiągnąć pewien kres w wypracowanej formie 'pomalarskiej' i quasi-przestrzennej, realizowanej już w skali monumentalnej. Cały ten proces zasługuje na uwagę przede wszystkim jako przykład dochodzenia artysty nowoczesnego do nowej formy. (...) Początkowo interesowała go gra form wypukłych na płaszczyźnie płótna. Tworzone układy były logiczne i podporządkowane

pewnej zasadzie, którą widz mógł odkryć podczas obcowania z obrazem. Powierzchnia obrazu kształtowana była za pomocą samej farby, na zasadzie kontrastów kolorów, oraz faktur, które prowadziły niekiedy do efektów dekoracyjnych bliskich postkoloryzmowi Gierowskiego. (...) Początkowo obraz pozostawał płaszczyzną o urozmaiconej powierzchni i kolorze. Zachowywał też zgodnie z tradycją kształt czworokąta ograniczonego ramami. Ta postać obrazu była teraz naruszana poprzez rozmaite zabiegi mające na celu rozbicie tej formy. Eksperymenty polegały na urozmaiceniu kształtu obrazu krzywiznami i łukami, a także na wprowadzeniu reliefowych struktur na ramę i poza ramę obrazu”.

PIOTR MAJEWSKI, MALARSTWO MATERII W POLSCE JAKO FORMUŁA „NOWOCZESNOŚCI”,
LUBLIN 2006, s. 215-217



JANINA KRAUPE (ur. 1921)

"Pejzaż", 1970 r.

olej/plótno, 175,5 x 91,5 cm

sygnowany l.d.: 'J.Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE | olej "PEJZAŻ" 1970', opisany na blejtramie

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- „Janina Kraupe. Malarstwo i grafika”, wystawa indywidualna, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Siedlecki, Galeria Extravagance, wrzesień-listopad 2007

LITERATURA:

- Janina Kraupe. Malarstwo i grafika, katalog wystawy, Sosnowiec 2007, s. 5





„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. (...) Tak konsekwentnie stosowana metoda twórcza, polegająca na wychwytywaniu i amplifikowaniu aż do pełnego uzewnętrznienia 'rytmów wewnętrznych' – śladów przeżyć i wzruszeń – prowadzi do stworzenia szczególnego pisma malarskiego, pisma, którego czytelność wynika z poddania się biegowi zwijających się i rozwijających łańcuchów znakowań, malarskość zaś – z ich nieograniczonej zmienności przy pełnej jednorodności atmosfery, w której są zanurzone”.

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

„Pejzaż” to abstrakcyjna, fakturowa kompozycja utrzymana w odcieniach zieleni, żółci, błękitu, bieli, ugrów i brązów. Widoczny dukt pędzla, ekspresyjna kreska i nieregularne plamy barwne jedynie sugerują tytułowy temat pracy, a asymetryczne układy linii symbolicznie nawiązują do motywów doskonale znanych z malarstwa realistycznego.

W swojej twórczości malarka często wykorzystuje technikę zapisu automatycznego – do dziś maluje w stanie półtransu lub podczas nocnej medytacji. W 1976 roku, sześć lat po powstaniu „Pejzażu”, Janina Kraupe tak definiowała zakres swoich artystycznych inspiracji: „To, co jest zmienne, nieuchwytnie, rozgrywane się na różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy, ale jako znaki, symbole, zapisy; cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie (...). Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka naszego istnienia, która definiuje sytuację człowieka jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym istnieje jednak jakieś centrum, wewnątrz którego zbiegają się, jednoczą wszystkie linie metamorfoz – pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest i ruchem, i trwaniem, stanowi główny temat mojej twórczości”.

Janina Kraupe jest jedną z najciekawszych współczesnych polskich artystek, których życie przypadło na okres kształtowania się nowej sztuki po II wojnie światowej. Urodziła się w 1921 roku w Sosnowcu. W latach 1938-39 studiowała grafikę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Pawła Dadleza. Podczas II wojny światowej kontynuowała naukę w Kunstgewerbeschule (1940-41) w pracowni Fryderyka Pautscha, gdzie poznała między innymi Tadeusza Brzozowskiego, Tadeusza Kantora,

Kazimierza Mikulskiego i Mieczysława Porębskiego, z którymi związała się artystycznie, m.in. współtworzyła konspiracyjny teatr Kantora. Po wojnie dokończyła studia na Wydziale Malarstwa i Grafiki, była współzałożycielką Grupy Krakowskiej. W 1987 roku otrzymała tytuł profesora zwyczajnego na macierzystej uczelni.

Do dziś uprawia grafikę, malarstwo sztalugowe i monumentalne, maluje również na jedwabiu. Jej obecny styl ukształtował się pod wpływem surrealizmu, fascynacji magią, astrologią i ezoteryką. Cykle poetyckich kompozycji artystki są wypełnione tajemnymi znakami i symbolami, a inspiracją dla jej lirycznych obrazów czy grafik często była muzyka i poezja. Jej prace były eksponowane na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i ok. 200 zbiorowych. W 2006 roku odbyła się retrospektywna wystawa artystki w Muzeum Narodowym w Krakowie. Otrzymała wiele nagród artystycznych, między innymi: kilkakrotnie medale Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1974), Złotą Odznakę Związku Polskich Artystów Plastyków (1977), Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki (1984), Nagrodę Miasta Krakowa (1997). Często wyróżniano ją i nagradzano za prace graficzne, między innymi na Premio di Internazionale di Grafica del Pomerio w Mediolanie i na Międzynarodowych Biennale Grafiki w Krakowie. Prace malarki znajdują się w kolekcjach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, Wrocławiu, w Łódzkim Muzeum Sztuki, a także w muzeach w Bochum, Dortmundzie, Dreźnie, Florencji, Genewie, Kassel, Kilonii, Nowym Jorku, Oxfordzie, São Paulo, Wiedniu i Zwickau.

JANINA KRAUPE (ur. 1921)

"Wiatr jesienny", 2004 r.

olej/plótno, 69 x 35 cm

sygnowany p.d.: 'J. Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE | "WIATR JESIENNY" | OLEJ 2004'

cena wywoławcza: 2 600 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

Janina Kraupe (Kraupe-Świderska) jest jedną z ciekawszych polskich artystek drugiej połowy XX wieku. Zarówno okres jej edukacji, jak i pracy zawodowej związany jest ze środowiskiem krakowskim. Od końca lat 50. związana była z Grupą Krakowską, uczestnicząc w zjawisku kształtowania się w Polsce sztuki nowoczesnej. Ważnym epizodem była również przynależność do katowickiej grupy Oneiron (1967-78), skierowanej w swojej twórczości na ezoterykę, senne marzenia oraz sztukę Dalekiego Wschodu. Kraupe-Świderska interesowała się zarówno sztuką, jak i szeroko pojętą filozofią. Studiowała książki okultystyczne, ezoteryczne, dalekowschodnie religie, sztukę medytacji. Naturalnym odzwierciedleniem zainteresowań stały się jej prace zarówno malarskie,

jak i graficzne. Własny język wypowiedzi artystycznej, od początku oryginalny i rozpoznawalny, charakteryzuje się wielowarstwowymi, złożonymi kompozycjami składającymi się z licznych form i symboli. Kraupe nie boi się stosowania elementów astrologicznych, kosmicznych, numerycznych. Usiłuje zobrazować elementy pozornie nieuchwytne. Znakomitym przykładem jest prezentowana praca „Jesienny wiatr”, w której artystka zmierzyła się z próbą namalowania „niewidzialnego”. Obraz nasuwa liczne skojarzenia. Zatopiony w jesiennej kolorystyce, przedstawia wirujące w silnym wietrze sploty kolorowych liści i kropli deszczu. Dynamiczna kompozycja nie przyćmiewa liryzmu obrazu, który niczym muzyka budzi w odbiorcy jesienną melancholię.



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 17/62", 1962 r.

technika własna/plótno, 80 x 120 cm

sygnowany datowany i opisany na odwrociu:

'RAJMUND ZIEMSKI | 120x80 | Pejzaż 17/62 | 1962 | 24 kolor'

na odwrociu nalepka wywozowa CBWA Zachęta na wystawę w Buenos Aires z 1965 roku

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 65 000 - 85 000

WYSTAWIANY:

- „Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005”, Zachęta, Warszawa, 13.07-26.09.2010
- „Arte Actual de Polonia”, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires; Salon de Bellas Artes, Montevideo; Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, Meksyk; Les Galerias Gerardo Suarez, Guadalajara; Museo Michoacano Morelia; Palacio de Bellas Artes, Hawana, 1965

LITERATURA:

- Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 11, il. 6

Rajmund Ziemiński to jeden z najwybitniejszych polskich malarzy powojennych, prawdziwa legenda warszawskiej ASP. W latach 1949-55 studiował malarstwo pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. W roku dyplomowym wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale. Od 1958 roku wykładał na macierzystej uczelni, prowadząc w niej pracownię malarstwa, jedną z najchętniej wybieranych przez studentów jako pracownia dyplomowa. Prowadzący ją profesor był ogromnym autorytetem artystycznym, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu abstrakcji niegeometrycznej

w polskim malarstwie powojennym. Wé wczesnym cyklu „Ptaki” (1957-58) operował kształtami bardzo uproszczonymi, malowanymi impastowo na tłach zazwyczaj ciemnych, często o bogatej fakturze. Od początku lat 60. obrazy Ziemińskiego przybrały charakterystyczny kształt wydłużonego prostokąta, w którego polu, niczym rozpięte dramatyczne płachty, rozpościerały się aluzyjne pola koloru i faktury. Nosiły tytuły sugerujące związki z naturą, jednak górę w nich bierze zainteresowanie malarza kolorem.





„Ja chciałem namalować nie te zagrożenia oddalone, abstrakcyjne, ale te, które mogą na raz spaść w każdym miejscu, w najbardziej niewinnej sytuacji, 'za pociśnięciem guzika'. (...) Musiałem utracony niepokój odnaleźć na nowo, a że łagodne zabiegi nie dały rezultatów, szukałem czegoś w rodzaju cięcia żyłką przez twarz... Potem można było znów serio malować”.

RAJMUND ZIEMSKI, WYWIAD JERZEGO STAJUDY, „WSPÓŁCZESNOŚĆ” 1966, NR 9, s. 518

„W Galerii Klubu Staromiejskiego Rajmund Ziemiński na trzeciej swej tu wystawie eksponuje zamknięty cykl 21 pejzaży bezprzedmiotowych. Powstały one w okresie od jesieni 1961 do wiosny 1962. Sceneria pejzaży przypomina swą organizacją koszmarny 'Zamku' czy 'Kolonii karnej' Kafki. Autor odwołuje się w swych założeniach do treści filozoficznych głoszonych przez Camusa, pomimo to moralistyką jego pozostaje w kręgu 'vanitas'. Podobnie jak Kafkę i Camusa interesuje go problem odpowiedzialności – i tu powstaje możliwość realizacji malarskiej. Rajmund Ziemiński nie uprawia ilustratorstwa, nie posługuje się również metaforami literackimi. Maluje rozkład, niepowodzenie, rozdarcie wewnętrzne. Demonstrując rozpad symbolicznego organizmu, odrywa go od siebie, od własnej osobowości – ukrywając ją. To znaczy: stara się używać swych środków artystycznych – kompozycji, koloru, zróżnicowania materii, form 'wykrojów' i rodzajów pikturalności, eliminując czynniki subiektywne, psychiczne nim powodujące. Unika sugestywnego przedstawiania swoich stanów podświadomości, unika automatyzmu, a nawet ekspresyjności. Nieustannie siebie kontroluje. Pracuje tak, jak gdyby mierzył każdym dotknięciem pędzla w pustkę, zakładając, że wszystkie te pociągnięcia mogą składać się na obraz tylko dlatego, że wzajemnie siebie postulują. Jest malarzem, który w swej pracy kieruje się metodą krytyka pragnącego ustalić 'artystyczną obiektywność' dzieła. To właśnie dążenie do obiektywizacji, do absolutnej odpowiedzialności za każde uderzenie pędzlem nadaje ogólny ton ćwiczenia moralnego jego obrazom. Jest pryncypialny. Nie znosi patosu i dekoracyjności. Skojarzenia, które sugerują jego płótna o chropawej fakturze i zgrzytliwym kolorystyce – są lapidarne. Pomimo wyrafinowania wywodzą się z wyobraźni prawie ludowej. Są tu maski diabłów, kostuchy, 'danse macabre', a także poharatane skrzydła. Są to skojarzenia bliskie chrześcijańskim 'misteriom religijnym', 'miracle'om' [religijnym przedstawieniom - przyp. red.], które odbywały się na cmentarzach, to na placach jarmarcznych.

Także budowa tego cyklu pejzaży nasuwa na myśl 'miracle'. Podstawą wszystkich zwrotek misterium, prowadzonego w formie dialogu, była jedna melodia. Tu we wszystkich niemal płótnach o jednolitej zawartości treściowej skonstrastowane zostały ciemne, głuche, miętko rozmalowane tła z wykrojami o dramatycznie spiętrzonej, migotliwej fakturze.

W materii tej, mięsistej, ruchliwej i zagęszczonej (brunatnej, czarno-białej czy nawet niebiesko-białej) otwierają się bądź niepokojące rude kawerny, bądź szerokie rozdarcia wypełnione drętą fioletowością. Warstwy gąszczu rozchylają się czasem nieoczekiwanie, by zaśnić dźwięcznymi zestawieniami różów i zieleni, jednak ograniczonymi do rozegrania szarości.

W swych głęboko lirycznych, pięknie malowanych obrazach Rajmund Ziemiński poszukuje cierpkich zestawień kolorystycznych, korzysta z doświadczenia postimpresjonistów. Ale nie ma tu nic z płynności czy egzaltacji. Jest to malarstwo gorzkie jak piołun.

Sztuka bezprzedmiotowa posługuje się swoistą ikonografią figur, symboli i znaków. Nie ma w tym jednak żadnego uchwytne ogólnego systemu. Są to zadania podejmowane indywidualnie. Rajmund Ziemiński posługuje się, jak zresztą wynika z ogólnego założenia pejzaży, własnym systemem ikonograficznym. Symboliczne są tu nie tylko 'wykroje' i materia, ale również kolor. W obrazach jego odczytać można sens znaczeniowy, w jakim używa choćby fioleto, smoczey krwi czy ziem (tak niegdyś haftowano ornaty). Przeprowadzony suchy rozbiór może spowodować wrażenie, że jest to malarstwo w pewien sposób skrupowane i w zestawieniu z dziś odbieraną częstotliwością różnorodnych bodźców anachroniczne. Tak nie jest. Chodziło mi jedynie o przedstawienie skomplikowanej struktury warsztatu malarskiego, który, zrywając z anegdotą literacką, usiłuje opisać specyficznie ujmowane niepokoje współczesnego człowieka.

HEDDA BARTOSZEK, MALARSTWO RAJMUNDA ZIEMSKIEGO, „NOWA KULTURA” 1962, NR 18



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 20/76", 1976 r.

akryl/plótno, 141 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 76'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 20/76'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 25 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„(...) nieustannie odkrywa się coś nowego w samym kolorze, nie mówiąc o innych elementach obrazu – jak przestrzeń, światło, forma. Ponad czterdzieści lat jestem zafascynowany problemem koloru, tym, by go wypowiedzieć w pełni, by stworzyć kreację, w której on jest dominujący. Dla mnie to wartość podstawowa”.



RICHARD DIEBENKORN 1961

100

ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

"Obraz brunatny II", 1960 r.

olej/plótno, 120 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A.S. KOWALSKI 60'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 5.04.-5-05.2013

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 74, il. 1, s. 168
(spis prac eksponowanych na wystawie)

„Obrazy stają się formułami i zworami tworzyw. Są to impresje ze współczesnego szturmu wiedzy w samo tworzywo zjawisk, są to wariacje na temat dochodzenia do jądra rzeczy in statu nascendi. Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny, energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmuje drgania tego tygla, rejestruje je. Wówczas malarz wdziera się, zwycięsko lub nie, w metafizykę współczesności, jeśli wolno mi się tak wyrazić”.



Asimago 10



Adam Marczyński i Andrzej S. Kowalski, lata 60.

GRUPA KRAKOWSKA

„Dopiero co sformowana na nowo Grupa Krakowska organizuje swoją siedzibę. Dla niej i dla Teatru Cricot 2 ma powstać Galeria Krzysztofory. Ideę tego miejsca precyzuje jasno Tadeusz Kantor: ma to być 'stała zmieniająca się wystawa w piwnicach Krzysztoforów, tamże nowoczesny teatr obliczony na 140 miejsc, tamże kawiarnia i dansing. Czy wytworzy się na skutek tego środowisko artystyczne, tak potrzebna dla życia artystycznego cyganeria (nic nowego, proszę pana) – to się pokaże. Koncepcja bardzo prosta: do starego wnętrza liczącego sobie kilka wieków, o wspaniałym beczkowym sklepieniu wsunąć nowoczesne urządzenie i nowoczesną myśl, tak jak do starego pieca wsuwa się ciasto z drożdżami. Niech rośnie' (T.Kantor; Krzysztofory; 'Zdarzenia' nr 13, 4.08.1957). Rosła także Grupa w wymiarze ludzkim. Niespiesznie. Nowych członków przyjmowano do niej rozważnie, dzięki temu zachowała swoją elitarność i wyjątkowość. Sam fakt zaproszenia do niej był już czymś bardzo wyróżniającym i nobilitującym. Spośród artystów młodych jak Kowalski przyjęto wtedy tylko kilku. A.S. Kowalski znalazł się od razu w centrum najważniejszych spraw i wydarzeń sztuki nowoczesnej, jakim była Grupa Krakowska i dopiero co otwarta Galeria Krzysztofory. Jest rok 1958. Jest wystawa. Jest kawiarnia. 'Siedzą tu i mówią wszyscy. Słowo do słowa. Człowiek do człowieka' – jak kiedyś ich poprzednicy z przedwojennej Grupy Krakowskiej, których spotkanie z lat trzydziestych relacjonował powyższymi słowami poeta Lech Piwowar (L. Piwowar; Grupa Krakowska, 'Tygodnik Artystów', 1935, nr 14). Balewicz, Brzozowski, Stern, Kantor, Maziarska, Nowosielski, Pawłowski, Mikulski, Sokrates i Daniel Mróz, Piotr i Wojciech Krakowscy, Kraupe, Marczyński, Kowalski, Pustelnik, Rosenstein, Rudowicz, Skarżyński, Tchorzewski, Warzecha: Grupa Krakowska. 'Nigdy nie było tak pięknej plejady' – chce się powtórzyć za Miłoszem. W plejadzie tej jest, dobrze już zdomowiony, Andrzej Kowalski. Dołączają doń Tarasin, Stangret. Pojawia się wkrótce grupa nowohutczan: Urbanowiczowie, Jończyk, Tarabula i Wroński – włączono ich w całość Grupy. Pojawia się Druga Grupa. Tej jakoś nie włączono. Podobnie jak teatralnej grupy Cricotu. Przez całe lata – spektakle i próby teatru i obecność milicyjnych szpicli w czasie tych prób. Pojawiają się nowi: Czelkowska i Kałucki, Pinińska i Bereś. I rzeźby Beresia. I cenzura, która usuwa te rzeźby, podobnie jak kiedyś grafiki zrewoltowanych studentów krakowskiej ASP na początku lat trzydziestych. Z tego samego powodu – za nieprawomyślność. Stern to świetnie rozumie. Nad wszystkim czuwa troskliwie i niezawodnie dyrektor galerii Stanisław Balewicz, wciąż walcząc z cenzurą i z urzędniczą głupotą. Wszyscy są śmiertelnie poważni, jeśli chodzi o sztukę – to przetrwało w tradycji tej grupy od lat trzydziestych. Z drugiej strony – poczucie humoru, jeśli chodzi o samych siebie. Stern wspominał: 'Kantor robił teatr, Schaeffer muzykę, wystawy się robiło i paliło się papierosy, żeby było weselej... Stażewskiemu nie proponowaliśmy do Grupy, bo on był za poważny, żeby go wciągać w to tałatajstwo. Miał tylko wystawę

w Krzysztoforach' (M.A. Potocka, Z rozmów z Jonaszem Sternem, 'Odra' 1988, nr 11).

(...) Andrzej S. Kowalski miał swoją wystawę w Krzysztoforach w 1962 roku. Uczestniczył prawie we wszystkich wystawach Grupy Krakowskiej – w Krzysztoforach i poza nimi, na wystawach w Polsce i za granicą. Od samego początku, od pierwszej wystawy Grupy w 1958 roku, na której wśród plejady znakomitych artystów dał się już zauważyć. Piotr Skrzynecki, pisząc o tym pierwszym grupowym pokazie w Galerii Krzysztofory, uznał wręcz, że 'jedynym chyba ciekawym odkryciem wystawy jest Andrzej Kowalski' (P. Skrzynecki, Grupa Krakowska w piwnicach Krzysztoforów, 'Echo Krakowa' 7.07.1958). Krytycy, komentując kolejne krzysztoforskie wystawy, rozpoznają w obrazach Kowalskiego 'rewelacje kolorystyczne' (Piotr Skrzynecki), w ich autorze widzą 'subtelny kolorystę' (Tadeusz Chrzanowski), który w 'wyrafinowanych, piętrzących się obrazach' (Maciej Gutowski), patrząc z jednej strony, 'nie zwiastuje nowości – jest prosty, powściągliwy, rzetelny' i jest 'mniej głośny od swoich wielkich kolegów' (Paweł Banaś), z drugiej zaś ciągle 'dynamizujący, z coraz większym temperamentem, swe nietracące nic z dawnej, precyzyjnej konstrukcji obrazy' (Jerzy Madeyski). Jak zawsze z wervą komentujący wystawy Piotr Skrzynecki i wskazujący wprost, co można sobie darować na wystawie, a na co koniecznie trzeba zwrócić uwagę, w zakończeniu jednej z recenzji wola: 'Polecam Wam jeszcze kompozycje Kowalskiego!'. Wartości tych obrazów już wcześniej zostały rozpoznane, a ich autor oprócz zaszczytnego zaproszenia do Grupy Krakowskiej znalazł miejsce w czołówce ówczesnych polskich malarzy. Biorze udział w wystawie 'Sept Jeunes Peintres Polonais' w paryskiej Galerii Lambert w 1959 roku i w Contemporary Art Gallery w Chicago w 1961 roku, rekomendowanej przez samego Pierre'a Restany'ego, obok Tadeusza Brzozowskiego, Tadeusza Dominika, Jerzego Nowosielskiego, Teresy Pągowskiej i Rajmunda Ziemskiego. W 1960 roku ma swoją wystawę indywidualną w Genewie, w 1961 roku w Galerii Lambert. Nawiązuje kontakty z polską emigracją: z Jerzym Giedroyciem i Augustem Zamoyskim, z którym przez parę lat będzie prowadził interesującą korespondencję. Są wystawy. Oprócz uznania pojawiają się zakupy. 'Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykle barw, stwarzania ciepłej a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...' – pisał o tej wystawie Michel Courtois na łamach paryskiego magazynu 'Arts'. 'Wspaniały początek jak na otwarcie, własnej już tylko artystycznej drogi'.

101

ANDRZEJ URBANOWICZ (1938 - 2011)

"Słońce i oczy przestrzeni nad grocią", 1964 r.

olej, relief, technika własna/plyta pilśniowa, płótno, 124,8 x 94,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'SŁOŃCE | I OCZY | PRZESTRZENI
| NAD | GROCIĄ | A. URBANOWICZ'
na ramie naklejka z tytułem pracy i datą

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„(...) Mój dialog z niewidzialnym przejawiał się przez struktury malarstwa materii. Pierwsza indywidualna wystawa sprawiła jednak, że spojrzałem na swoje działania świeżym okiem. Odczułem 'nienasycenie' w komunikacji, brak łączności pomiędzy obrazem a znaczącym, owym 'niewidzialnym'. To spostrzeżenie – nieważne już, na ile uzasadnione – stało się bodźcem do ciągle kontynuowanych poszukiwań. W tym samym czasie miały miejsce również całkiem osobiste zawirowania, 'zaskakujące' odkrycie, że w ogóle siebie nie znam. Pewnym zapisem tych rozterek i wewnętrznego zamieszania był obraz 'Wielka Grota', czyli 'Splendor Solis', który rozpocząłem późną jesienią 1963 roku, a skończyłem w roku następnym. Przedstawia on słońce, ale jednocześnie jest jakby maską pośmiertną. Promienie zwracają się do wewnątrz, jak zęby groty – hiszpańskiego wynalazku służącego do duszenia skazańców. Pomińmy to, czy rzeczywiście grota tak wygląda, jak ją tutaj wyobraziłem. Sporą część obrazu pokrywają rzędy pisma klinowego. Jest to poetycki zapis, który chciałem umieścić w tym obrazie, lecz nie chciałem go ujawniać”.

Andrzej Urbanowicz, który od początku pracy twórczej związany był z malarstwem duchowym, ezoterycznym, surrealistycznym, filozofią zen, przez lata współtworzył katowicką grupę artystyczną Oneiron. Prezentowana praca pochodzi z 1964 roku. Nie była ona jedyną pracą z tego czasu, której tematyka dotyczyła „Wielkiej Groty”. Równoległe do niej powstała prezentowana praca pt. „Słońce i oczy przestrzeni nad grocią”. Obraz będący zapisem wewnętrznych rozterek artysty przedstawia statyczną, geometrycznie opracowaną kompozycję podzieloną na trzy poziome pasy, zamkniętą w bryle trójkąta. Dolny pas, fakturowy, namalowany w odcieniach czerni, przedstawia wariację na temat groty – hiszpańskiego narzędzia tortur. W centrum obrazu widzimy pas w odcieniach beżu, na którym zostały zakomponowane dwie bordowe kule. Analizując tytuł pracy, możemy domyślać się, iż są one „oczami przestrzeni nad grocią”. Do czego służą? Czy wypatrują kolejnej ofiary? A może patrzą do wnętrza widza, aby ten zrobił rachunek sumienia? Kompozycję zamyka górny pas, gdzie na bordowym tle w centralnym punkcie umieszczone zostało słońce. Autor nie miał w zwyczaju dzielić się z odbiorcami sztuki pierwotną, osobistą interpretacją prac. Pozostawiał ją widzowi, prowokując do stworzenia własnej interpretacji oraz opracowania własnej symboliki obrazu.



DANUTA URBANOWICZ (ur. 1932)

"Pożegnanie kawalerzysty", 1964 r.

asamblaż, technika mieszana/plótno, 54 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na nalepce autorskiej:

'DANUTA URBANOWICZ | "Pożegnanie kawalerzysty" | 1964

| technika mieszana'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 8 000

„(...) Okolice Radomia. Spędziłam tam prawie całe dzieciństwo. Wspomnienia stamtąd są najżywsze w mojej pamięci. Podradomskie okolice – teren zupełnie płaski, małe, biedne poletka, piachy, torfowiska, łąki, moczary. Horyzont daleki, bardzo rozległy, zamykający się siną linią lasów. Wsie – chałupy drewniane, zazwyczaj kryte strzechą zzieleniałą od mchów i porostów. Niskie, małe, zapadnięte. Stodoły, wrota, klepiska, płoty, psie budy, niecki, koryta, dzieże, kołyski, wozy, żurawie studzienne. Na Mazowszu drewno wyprawia się po pewnym czasie na taki specyficzny, szarosrebrzysty kolor (...). Także glina. Pamiętam chałupkę całą zrobioną z gliny: ściany, podłoga, wielki piec, ławy, małe okienka jak strzelnice. Dwoje starych ludzi, przed domem na glinianej przyzbie, grzeją się na słońcu – wyglądają jakby z tej samej materii. Torfowiska, łąki torfowe, bose stopy ludzi urabiające brunatną papkę. Wycinanie łopatami torfowych cegieł. Ażurowe stopy gomółek lub cegiełek torfowych suszyły się na słońcu nad brzegami urobisk torfowych. Zapach dymu spalanego zimną w piecach torfu. Len. (...) Miałam właśnie iść do szkoły w Radomiu, gdy wybuchła wojna”.

DANUTA URBANOWICZ, WSPOMNIENIA Z DZIECIŃSTWA,
[w:] DANUTA I WITOLD URBANOWICZOWIE, OBRAZY Z LAT 1957 - 2007, RADOM 2008, s. 16

Prezentowana praca powstała cztery lata po przyjęciu Danuty Urbanowicz do reaktywowanej po wojnie Grupy Krakowskiej. Pochodząca z Radomia artystka ukończyła krakowskie Liceum Plastyczne i Akademię Sztuk Pięknych, gdzie studiowała na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Jacka Pugeta, a później na Wydziale Malarstwa u prof. Adama Marczyńskiego. Dyplom obroniła w 1957 roku u prof. Czesława Rzepińskiego. Na studiach poznała swojego przyszłego męża – Andrzeja Urbanowicza. Dzieliili pracownię przy ul. Kościuszki 48, gdzie wspólnie wypracowywali

swój szczególny język formalny. „Nazywano ich ‘Grupą Nowohucką’. Nie było to nigdy ścisłe i nie wiadomo, skąd się wzięło. Może nazywano ich tak dlatego, że po ukończeniu Akademii (...) dwoje z nich zamieszkało w Nowej Hucie, a może dlatego, że rok czy dwa wcześniej prowadzili w Nowej Hucie teatr lalek. (...) Gdy w tych samych latach przyjęto ich do Grupy Krakowskiej (1961), nadal zachowali pewną odrębność i nadal właściwie do dziś nazywa się ich Grupą Nowohucką” (Maciej Gutowski, Grupa Nowohucka, „Kultura” nr 46, 13.11.1977).

Danuta Urbanowicz w swoich pracach z lat 50., 60. i 70. łączyła doświadczenia rzeźby i malarstwa. Realizowała monochromatyczne, stonowane, utrzymane w różnych odcieniach brązu, ugrów i czerni kolaże i asamblaże składające się z przedmiotów codziennego użytku, wkomponowywanych w różnorodne podłoża, złożone m.in. ze zmitych tkanin, haftów, koronek, fragmentów skóry, metalu, pocztówek czy ulotnych druków. Maciej Gutowski pisał: „(...) Danuta Urbanowicz zawsze była w jakiś sposób zafascynowana przedmiotem i jego trwaniem. W obrazach wczesnych zszywała płótno, skóry i płaszczyzny starej blachy. Znów tworząc całości niezwykle monumentalne. Owe konkretne materiały wtapiały się w architekturę obrazu, stawały się jej elementem, ale nie straciły swoich znaczeń naturalnych ostatecznie. Potem przyszedł okres ‘przedmiotów odrzutowanych’. Rzeczywiste elementy przedmiotowe, wklejone w obraz jakieś stare skrzynki pocztowe, metalowe tabliczki z napisami, fragmenty sprzętów, były odrzutowywane na płaszczyznę obrazu. Powstawała szczególna gra pomiędzy przedmiotem pozbawionym swej funkcji a iluzją przedmiotu. Rozwiązanie nigdy nie było tu jednoznaczne i nigdy powierzchowne, i (...) w obrazach tych poważną rolę odgrywał czas. Przemijanie rzeczy, odchodzenie, ślady rzeczywistości, ślady przedmiotów tracących swój sens i odzyskujących go z powrotem w obrazie (...)” (tamże).



HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu „Reminiscencje”, 1984 r.

akryl, technika mieszana/plyta, 63 x 48 cm

sygnowany p.d.: 'Musiałowicz'

opisany na odwrociu: 'Z CYKLU REMINISCENCJE | 1984

| MUSIAŁOWICZ | 48x63'

cena wywoławcza: 5 000 zł

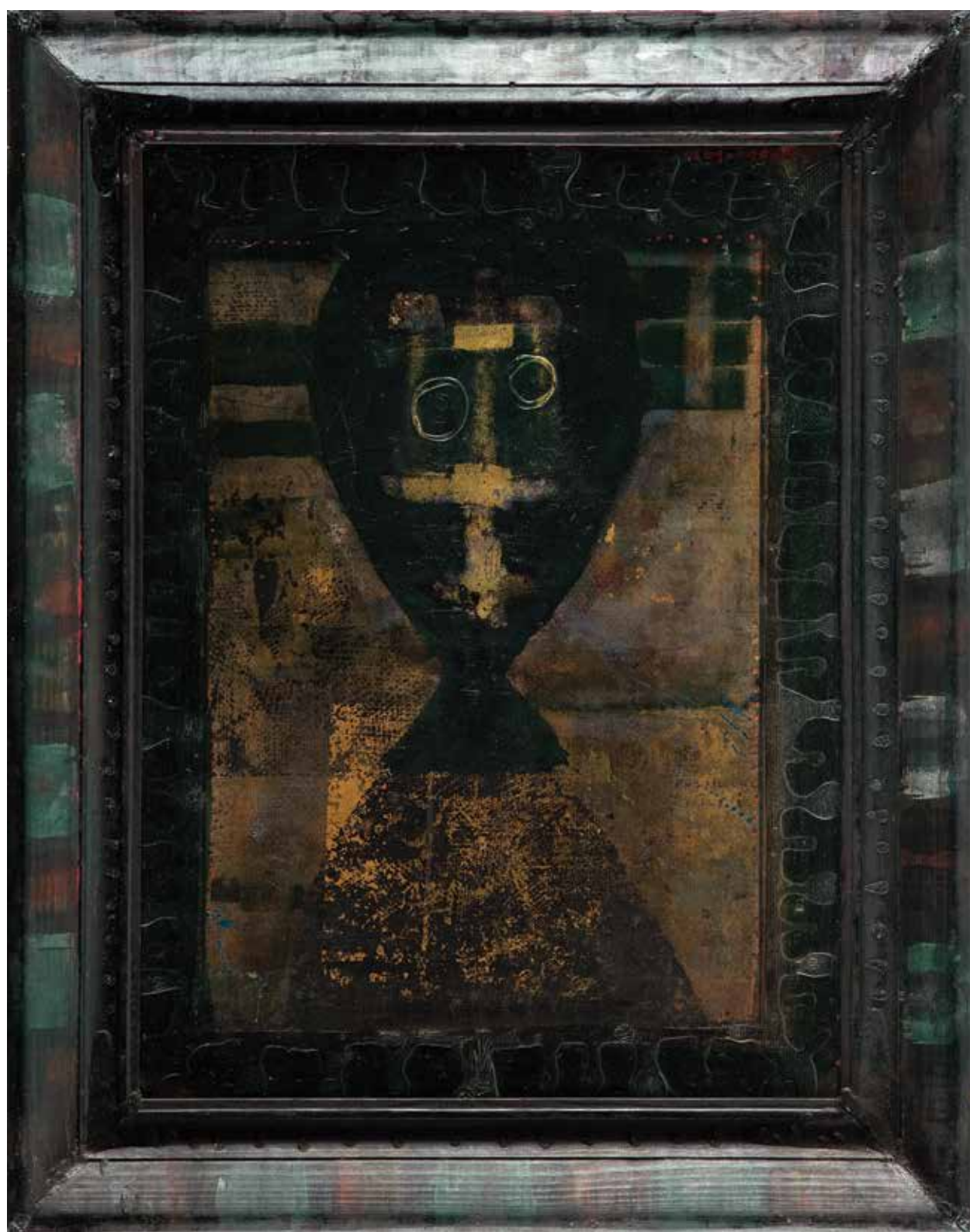
estymacja: 8 000 - 12 000

„Czerń w obrazach Musiałowicza nigdy nie była zwykłą, spokojną ciemnością. Są to obrazy – o czym już pisałam – mocno przyciemnione, aż drgające od wewnętrznych napięć kolorystycznych, ukrytych poza płaszczyzną powierzchni – czasem gładkiej, częściej chropowatej, o zróżnicowanej rodzajowo, nierównej fakturze. Czerń, przeważnie z nieśmiałą domieszką odcieni granatu i fioleto, 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 niewyraźnego”.

ALICJA KUCZYŃSKA, ZAPROSZENIE DO METAFIZYKI
[w:] HENRYK MUSIAŁOWICZ, OBRAZY I RZEŹBY. W 90. ROCZNICĘ URODZIN, KATALOG WYSTAWY, WARSZAWA 2004, s. 6

Henryk Musiałowicz, kompilując w swoich pracach użycie zróżnicowanych technik artystycznych (pędzel, pióro, tusz, techniki graficzne itp.), kojarzony jest głównie ze stworzonymi przez siebie cyklami („Reminiscencje”, „Epitafia”, „Rodzina”). Jego prace charakteryzują się statyczną kompozycją, hieratycznością, niezwykle kolorystyką oraz mistycznym nastrojem. Prezentowana praca pochodzi z cyklu „Reminiscencje”. Cykl ten zawiera prace, których wspólnym mianownikiem jest umownie potraktowane popiersie postaci. W paletcie barw dominują barwy ciemne, ugry, czerwienie, głównie jednak czerń oraz przykuwające wzrok elementy złota. Powierzchnia prac, misternie opracowana, obfituje w fakturowo nakładane, dające efekt rozmiotania plamki i kropki. Na dekoracyjnym tle widnieje najczęściej czarna ludzka sylweta. Prezentowana

praca z cyklu „Reminiscencje” z 1984 roku jest wzorcowym przykładem twórczości Musiałowicza z tego okresu. W przeciwieństwie do wcześniejszych prac, również nawiązujących do człowieka, jego lęków, wewnętrznych przeżyć i niepokojów z nimi związanych, prace z cyklu „Reminiscencje” wprowadzają odbiorcę w nastrój spokoju i zadumy. Sakralna atmosfera, wizerunek kojarzący się z ujęciem postaci świętej w religii wschodniej sprawiają, iż odbiorca doznaje potrzeby wyciszenia, oderwania się od spraw codziennych i zastanowienia nad sprawami duchowymi. Nie bez powodu cykl został nazwany „Reminiscencje”, gdyż słowo to w terminologii psychologicznej oznacza refleksję, nieświadome wspomnienie, podświadomy powrót do emocji najbardziej istotnych, tkwiących w naszej pamięci.





104

WŁADYSŁAW HASIÓR (1928 - 1999)

"Ostatni toast - II", 1979 r.

asamblaż, technika mieszana/deska, 60 x 50 x 5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'W. Hasiór | Ostatni toast - II | 1979'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 19 000

„Nóż – tani, kuchenny, z plastikową ręczką. Symbolizuje ból zadany istocie życia lub w nią wymierzony. Najczęściej wbijany w chleb lub plastikowego Chrystusa. Czasami tę samą rolę odgrywa gigantyczny gwóźdź.

Szkoło – tafla o nieregularnych brzegach. Symbolizuje materię duchową”.

MARIA ANNA POTOCKA, MAŁY SŁOWNIK SYMBOLI WIZUALNYCH HASIÓRA,
[w:] WŁADYSŁAW HASIÓR. EUROPEJSKI RAUSCHENBERG?, KRAKÓW 2014, s. 90-92

„Język artystyczny Hasióra operuje oczywistymi wyrażeniami i tajemniczymi frazami. Wnikliwe przyglądnięcie się większej grupie prac pozwala dostrzec konsekwencję lingwistyczną tej sztuki. Spójność językowa wynika u outsiderów z domkniętej, wewnętrznie uzasadniającej się struktury osobowości. Dotyczy to zarówno artystów, jak i pisarzy. U każdego z nich istotne jest źródło symboli. Dla Hasióra tym źródłem są rzeczy codziennego użytku, kiczowate dewocjonała i przedmioty zużyte lub zniszczone. Ten zestaw znaczeniowy otwiera przed nim spore możliwości, ponieważ obejmuje najważniejsze tematy gnębiące wszystkich outsiderów: banalność codzienności, autorytarność religii i nieodwracalność przemijania. Bycie outsiderem kryje w sobie wielki

potencjał twórczy, który jednak często milczy, bo nie potrafi zbudować wypowiedzi. Hasióra to nie dotyczy. Wypracował skuteczne narzędzie wypowiedzi, dostosowane do treści, które przeczuwał. Nie chciał ich płoszyć powagą i patosem, więc dobrał słowa obiegowe, kiczowate i naiwne. Nauczył się nimi podstępnie operować i pokazał, że można je zamienić w przekazniki niemalże ewangeliczne. Magiczna metamorfoza 'tandetnego' we 'wzniosłe' ujawnia wielki talent lingwistyczny”.

MARIA ANNA POTOCKA, OUTSIDER – MIĘDZY BOGIEM A SOBĄ SAMYM,
[w:] WŁADYSŁAW HASIÓR. EUROPEJSKI RAUSCHENBERG?,
KATALOG WYSTAWY, MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE, KRAKÓW 2014, s. 80-82



JÓZEF ŁUKOMSKI (1920 - 1996)

"Impresje jesienne II", 1972 r.

asamblaż, technika mieszana/plótno, płyta, 100 x 70 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Józef Łukomski 1972
 | "Impresje jesienne II" | techn. collage | rozmiar 100 x 70'

Asamblaż wykonany z różnych rodzajów tkanin (koronka, aksamit, jedwab, poliestr; tiul, wełna). Tkaniny pokryte są farbą wodną.

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„W dobie odnajdowania poetyki przedmiotów i sugestywnej siły różnych, najczęściej przez naturę ukształtowanych powierzchni Łukomski wybiera dla wyrażenia swej wizji starą, zużytą odzież. Nie ma już ona jednak jak w 'Totemach' udawać drogocennych materii mieniących się barwami i blaskiem. W nieco tylko wyreżyserowanych formach ma zostać sobą; z uwypukleniem jej struktury, jej bezosobowej człekokształtności i jej ostentacyjnej zbędności. Ma być ewidentnym śladem po używającym jej kiedyś, bezimiennym już człowieku i demonstrować jego nieobecność”.

BOŻENA KOWALSKA [w:] RZEŹBIARZ LUDZKIEJ NIEOBECNOŚCI, JÓZEF ŁUKOMSKI. RZEŻBA, KATALOG WYSTAWY, OROŃSKO 1996, s. 6

Artysta działający na pograniczu sztuki dwu- i trójwymiarowej. Ważną postacią dla jego artystycznych poszukiwań był Aleksander Kobzdej, w którego pracowni Łukomski uzyskał akademicki dyplom w 1962 roku. Był to czas, kiedy Kobzdej odchodził od sztuki przedstawiającej i swoje zainteresowania kierował ku abstrakcji, która „wychodząc” z płótna, zaczęła przekraczać granicę malarstwa. Droga, którą przebył uczeń, była mocno zbliżona do artystycznej drogi mistrza. Łukomski od malarstwa zaczął odchodzić w latach 60. Pierwszym przejawem nowej myśli były serie kolaży. Nie były to jednak typowe papierowe kompozycje. Artysta od początku upodobał sobie użycie różnorodnych tkanin jako medium. Początkowo stosował materiały szlachetne, jak jedwab czy kaszmir. W późniejszych pracach materiały te zastąpione zostały elementami garderoby – koszulami, spodniami lub ich fragmentami (kieszenie, falbany itp.). Wdzięczna materia, pozwalająca z łatwością formować różnorodne kształty, doprowadziła do powstania serii „obrazów z odzieży” – struktur stworzonych z pozysywanych fragmentów starych, znoszonych ubrań. Kompozycje te, pokrywane przez artystę farbą, często łączone były w cykle (cykl „Totemy”, 1960-68, cykl „Impresje”). Prace Łukomskiego, często określanego mianem artysty-filozofa, przywodzą na myśl szeroki zakres skojarzeń i egzystencjalnych rozważań. Praca „Impresje jesienne II”, będąca asamblażem złożonym

z różnych rodzajów tkanin (koronki, aksamitu, jedwabiu, poliestru, tiulu, wełny), już swoim tytułem wywołuje nastrój melancholii. Rozrzucone strzępy starych ubrań tworzące kompozycję nasuwają skojarzenia z destrukcją, chaosem, rozpadem. Kojarzą się z brudem, zgłiszczami, zbutwiałą stertą tkanin, porzuconą i poddaną działaniu warunków atmosferycznych. Wydaje się, jakby z kompozycji wylaniała się postać lub zaledwie ślad, wspomnienie po postaci. Kompozycję możemy interpretować wielorako, ale nie ulega wątpliwości, iż nacechowana jest ona egzystencjalnym niepokojem.

Motyw wtórnego wykorzystania zużytych ubrań towarzyszył Łukomskiemu także w późniejszych etapach twórczości, kiedy na początku lat 70. utwardzone przez artystę, puste wewnątrz elementy garderoby „wyszły” z obrazów, by tworzyć ekspresyjne aranżacje przestrzenne (cykl „Przemijanie”). W powstałych figurach po raz kolejny zaznaczony został jedynie ślad pozostawiony po ludzkim istnieniu. Nowa forma egzystencji stworzona została z rzeczy niepotrzebnych, zużytych, odrzuconych.

Łukomski, idąc w ślady Aleksandra Kobzdeja, reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo w 1977 roku. W 1979 otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida. Podsumowaniem jego artystycznej drogi była monograficzna wystawa prac artysty w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1996 roku.



106

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 - 1963)

Kompozycja

olej/plótno, 80 x 100 cm

na odwrociu naklejka wystawowa Zachęty

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- „Zbigniew Tymoszewski 1924-1963”, Galeria Zachęta, Warszawa, maj -
czerwiec 1993

„Ostatnie lata twórczości, w przeważającej mierze abstrakcyjne, są przesycone głębokim dramatyzmem. Był to też okres bez reszty poświęcony malowaniu. Może w przeczuciu przedwczesnej śmierci śpieszył się, aby zostawić po sobie dzieło skończone. Skończone? Dopóki się tworzy, końca nie widać”.

TADEUSZ DOMINIK, [w:] ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI. MALARSTWO I RYSUNEK, WARSZAWA 2006

Artysta był postacią tragiczną. Jego samobójcza śmierć w wieku zaledwie 39 lat nie pozwala zapomnieć o cenie, jaką wybitnie zdolne i wybitnie wrażliwe jednostki płacą za zbyt intensywne odczuwanie rzeczywistości. W 1952 roku uzyskał dyplom u Jana Cybisa na ASP w Warszawie. Uważany był, również przez kolegów z roku, m.in. Tadeusza Dominika, za jednego z najzdolniejszych uczniów wielkiego kolorysty. Początkowo malował realistyczne obrazy bliskie tej stylistyce. W latach 50. zafascynowany sztuką informel zaczął tworzyć inspirowane naturą kompozycje abstrakcyjne, odznaczające się nasyconą kolorystyką oraz grubo modelowaną fakturą. W ostatnich latach życia malował pełne dramatycznej ekspresji obrazy

figuratywne. Od roku 1955 był nauczycielem malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. W 1958 roku w Warszawie w salach wystawowych dawnego IPS odbyła się jedyna za życia indywidualna wystawa jego prac. W 1959 roku uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i w Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. W 1963 roku w Galerii Sztuki ZPAP odbyła się pośmiertna wystawa dzieł Tymoszewskiego z lat 1960-1963. W 30-lecie śmierci artysty zorganizowano w warszawskiej Zachęcie retrospektywną wystawę jego twórczości, na której pokazano m.in. obecny w naszym katalogu obraz.



WACŁAW TARANCZEWSKI (1903 - 1987)

Mała malarka, lata 40. XX w.

olej/plótno, 78 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'T'

na odwrociu na bieżymie stempel Przedsiębiorstwa Państwowego "Desa"

Salon 2, ul. Nowy Świat 23, Warszawa

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Salon DESY, Warszawa, lata 80. XX w.

- kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

- porównaj: Wacław Taranczewski, praca zbiorowa pod redakcją Pawła Taranczewskiego, Kraków 2008, cykl „Mała malarka”, s. 94-101 (porównaj: „Mała malarka”, 1943, olej/plótno, 53 x 64 cm, własność Muzeum Narodowe w Poznaniu; porównaj: „Mała malarka”, lata 40., olej/plótno, 45 x 54 cm, własność prywatna)

Wacław Taranczewski, przedstawiciel koloryzmu, sztukę tworzył już od najmłodszych lat – z okresu dzieciństwa pochodzą liczne abstrakcje jego autorstwa. Dążąc do zdobycia jak najlepszego wykształcenia artystycznego, zmieniał miejsca zamieszkania pomiędzy Poznaniem, Krakowem a Warszawą. Nie bez wpływu na jego ekspresję były odbyte przez niego podróże do Paryża, Grecji czy Włoch. Ulubioną przez niego tematyką były pejzaże, martwe natury oraz portrety. Stylistyka jego prac ulegała zmianom na przestrzeni lat, jednak zawsze najważniejszy w obrazie pozostawał kolor.

Prezentowany w katalogu obraz przedstawia scenę rodzajową w atelier malarza. Obraz ten wchodził w skład cyklu pt. „Mała malarka”, nad którym artysta pracował od lat 30. Cykl składał się z licznych ujęć tego samego tematu, niemalże tak samo zakomponowanych, wykonanych w różnych technikach malarskich i rysunkowych. Na prezentowanym w katalogu obrazie widzimy nagą kobietę pozującą artyście na udrapowanych tkaninach. Obie postaci, pozbawione szczegółów, są

jedynie streszczeniem ludzkiej sylwety. Wtopione są w wielobarwne, dekoracyjne tło stanowiące wnętrze pracowni malarza. Długie pociągnięcie pędzla, wyznaczające falujący rytm obrazu, wprowadza do intymnej sceny element, który moglibyśmy nazwać muzyką. Scena nabiera dzięki temu teatralnego charakteru. Wrażenie potęguje kompozycja pracy, gdzie na pierwszym planie, daleko poza strefą światła, umieszczone zostało oparcie pustego fotela – sugerujące spodziewane przybycie obserwatora oraz dające wrażenie, że odbiorca obrazu również jest widzem oglądającym spektakl. Wrażenie to potęguje kotara udrapowana nad modelką w prawym górnym rogu kompozycji. Kolorystyka używana przez Taranczewskiego na przestrzeni lat ulegała znaczącym zmianom. Zaczynał od zamykania do ciemnych, brunatnych tonacji. Po powrocie Tytusa Czyżewskiego z Paryża jego paleta znacząco się ożywiła i rozjaśniła. Prezentowany obraz namalowany został w delikatnej tonacji rozbielonych fioletołów oraz czerwieni skontrastowanych z zimnym błękitem.



108

JACEK SIENICKI (1928 - 2000)

Fikus, ok. 1984 r.

olej/tektura, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.SIENICKI | 84 (?)'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Sienicki pokazuje trudną ‘kwiatowość’ kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenu życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z łodygą o kilku liściach i paru kwiatach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięski i dopiero tym zwycięstwem piękny badył”.

JANUSZ JAREMOWICZ, MALARZ OSOBNY [w:] JACEK SIENICKI, ŁÓWICZ 1994

Mimo iż można dopatrzeć się w sztuce Jacka Sienickiego wpływu wieloletniego nauczyciela – Artura Nachta-Samborskiego – jego malarstwo pozostaje niezwykle zindywidualizowane. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Artysta w swoich obrazach używał ograniczonej, stonowanej palety barw. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie

przejawiało żadnych oznak szczegółów. Wertykalnie zakomponowany „Fikus” z lat 80. jest znakomitą przykładem zbioru wszystkich elementów tak charakterystycznych dla malarstwa Sienickiego. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.



„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”.

JANUSZ JAREMOWICZ, 1994

„Jego czułość jest wierna przedmiotom 'lichem', które chce, poznając je w całej ich zniszczalności, unieśmiertelnić. Programem tej sztuki jest wywyższenie tego, co poniżone czy narażone.

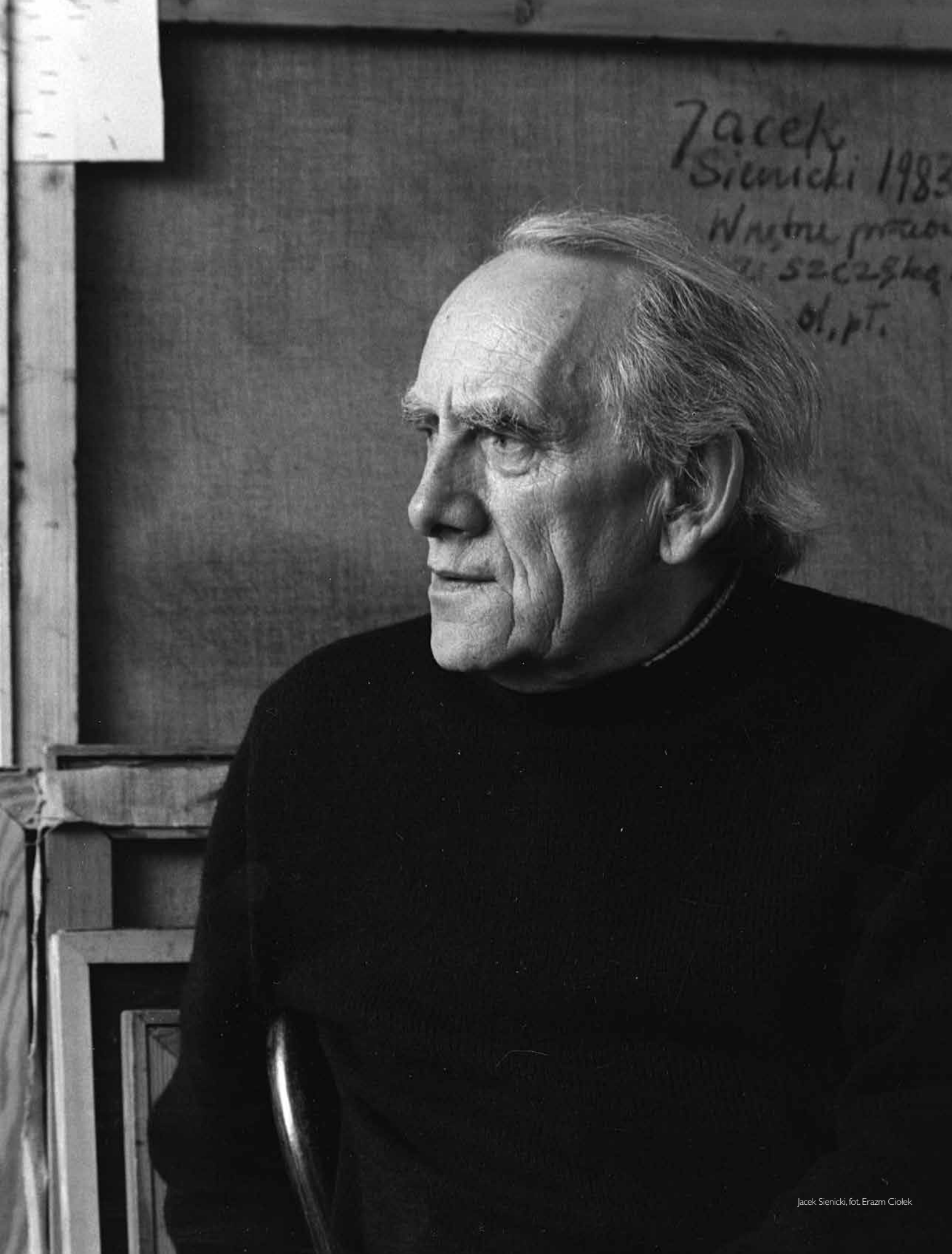
Chciałbym się zatrzymać nad niektórymi motywami tego malarstwa. Do zrozumienia jego istoty wnoszą one ważne elementy. Są to wizerunki osób, martwe natury i pejzaże plenerowe, rzadkie u tego artysty. Gdyby Sienicki nie malował kompozycji z figurą ludzką, byłby i tak wielkiej klasy indywidualnością malarską. Jego 'portrety' są jednak chyba najwyższym spełnieniem jego sztuki. Rozświetlają one swoim sensem całość tej twórczości. Oczywiście nie ma tu właściwej intencji portretowej, artysta nie maluje iksa czy igreka. Figura ludzka jest przybliżeniem bytu, sytuacji egzystencjalnych. W 'portretach' figura jest interpretowana z akcentem na linię, a ściślej – na krawędzie bryły. Ten prymat krawędzi idealizuje postać, niemal ją odcieleśnia. Linia-krawędź nie istnieje, jest tym, czego się domyślamy na styku plam barwnych, to plama zaś ma konkretność. Sienicki maluje postacie wyidealizowane nie na zasadzie anegdoty, nie w aurze moralistyki, ale w ich strukturze, w bytowaniu. Jest to sposób wyrażenia duchowości, jeśli tak można powiedzieć, w jej istocie ontologicznej.

Artysta namalował także kilkadziesiąt martwych natur. Z dawna już uderzało mnie, że w malarstwie współczesnym martwa natura

okazuje się tak często pułapką dla twórcy. Przekleństwo motywu kwiatowego, przekleństwo wszelkich bukietów i bukiecików polega na własnych walorach dekoracyjnych tych przedmiotów. Dochodzi do tego czar konwencji, wygoda, jaką stwarza znany, dobrze zrozumiały, oswojony genre. Między artystą i jego publicznością tworzy się łatwe sentymentalne porozumienie.

W dawniejszych dziejach malarstwa jest pewien przykład wielkiej kariery bukietu jako motywu sztuki. To tak zwane bukiety flamandzkie. Tutaj z dekoracyjności kwiatów zrobiono malarski problem. Te bogate, wprost monumentalne w swojej supersensualności wizje zachwycają i porażają. Przywołałem ten przykład dla kontrastu. Kwiat bowiem u Sienickiego służy filozofii będącej w opozycji do Flamandów. Sienicki pokazuje trudną 'kwiatowość' kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenu życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z łodygą o kilku liściach i paru kwiatach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięską i dopiero tym zwycięstwem piękną badył”.

JANUSZ JAREMOWICZ, MALARZ OSOBNY
[w:] JACEK SIENICKI, ŁÓWICZ 1994, s. 27-28



Jacek
Sienicki 1983
Wzrost 170 cm
Ciężar ciała 52,25 kg
Oli, p.T.

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2013 r.

olej/plótno, 135 x 170 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'L.Tarasewicz 2013 | Acryl on canvas'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 100 000

„Rola, jaką u Tarasewicza odgrywa natura, jest wielka. Można by powiedzieć, że kontynuuje on tradycję romantyzmu w czasach współczesnych, choć nie pojawia się u niego impet religijny, lecz elementy duchowe i cielesno-zmysłowe. Mimo to w obliczu jego obrazów często dominuje poczucie abstrakcyjnej wzniosłości, która wstrząsa odbiorcą, wywołuje 'święte dreszcze' i najgłębsze doznania. Jego obrazy wynikają wprawdzie z inspiracji zaczerpniętych z konkretnej natury, lecz w procesie abstrakcji inspiracje te zostają starannie ukryte, tworząc wymiar absolutny, transcendentálny, gdzie wszystko, co konkretne, staje się rzeczą o drugorzędnym znaczeniu. W gestii odbiorcy pozostaje, w jakim kierunku skieruje on swoje myśli i uczucia wywołane dziełami sztuki”.

THORSTEN RODIEK, OD MALARSTWA PEJZAŻOWEGO DO PEJZAŻU KOLORU,
[w:] LEONTARASEWICZ. GRENZENLOSE MALEREI, KATALOG WYSTAWY, KUNSTHALLE ST. ANNEN, LUBEKA 2006

Leon Tarasewicz jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnej polskiej sceny artystycznej. Pochodzi z niewielkiej wsi Waliły na Białostocczyźnie, skąd przeniósł się do Warszawy pod koniec lat 70. W jego twórczości natura była zawsze niezwykle mocno obecna – redukowana do najprostszych, powtarzalnych form geometrycznych. Zaobserwowane w rodzinnych stronach zaorane pola, leśne dukty, stada ptaków czy łąki redukował do pasowych układów poziomych i pionowych linii, wielobarwnych, świetlistych form i nieregularnych plam mocnego koloru. Sam pisał: „...wystarcza mały kaprys pogody, by wszystko uległo radykalnej zmianie, uniemożliwiając powrót w to samo miejsce. Jak dziecko zawsze jestem zaskoczony tą nagłą utratą chwili: wszystko uległo zmianie, choć wmawiam sobie, że widzę to samo drzewo, pole, las. Uświadamiam sobie wówczas, jak mało w ciągu naszego krótkiego życia możemy dostrzec i doświadczyć bezgranicznej ciągłości natury. Chociażby tylko dlatego warto być malarzem. ...nieustannie zadziwia mnie rola intelektu. Kiedy wydaje mi się, że wszystko jest już ustalone i poznane, niespodziewanie spostrzegam nowe w tym, co jeszcze przed chwilą nie przedstawiało sobą nic szczególnego. To taka utajona

część samego siebie, która nagle staje się, definiuje, a przecież niedawno nie była namacalna, po prostu nie istniała” (Leon Tarasewicz, Obecność pejzażu, 1998, fragment pracy doktorskiej, przedruk [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 113).

Tarasewicz zadebiutował w warszawskiej galerii Foksal w 1984 roku. Współpraca z galerią Foksal umożliwiła artyście zaprezentowanie swoich prac europejskiemu odbiorcy. Począwszy od wystawy indywidualnej w Galleria del Cavallino w Wenecji, trwał zainteresowanie twórczością artysty marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. Już w 1988 roku prace Tarasewicza prezentowane były w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto '88. Jest laureatem wielu nagród, między innymi Jana Cybisa i Nowosielskich. Wczesne obrazy artysty przypominały pejzaże, z których eliminował stopniowo „zbędne” elementy, proponując bardzo osobistą wersję natury. W pracach z ostatnich lat przełamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy blejtramu. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg. Jak sam mówi, „...malarstwo od swego zarania w neolicie powstawało na ścianach, posadzkach czy sufitach”.



I 10

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2014 r.

akryl/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

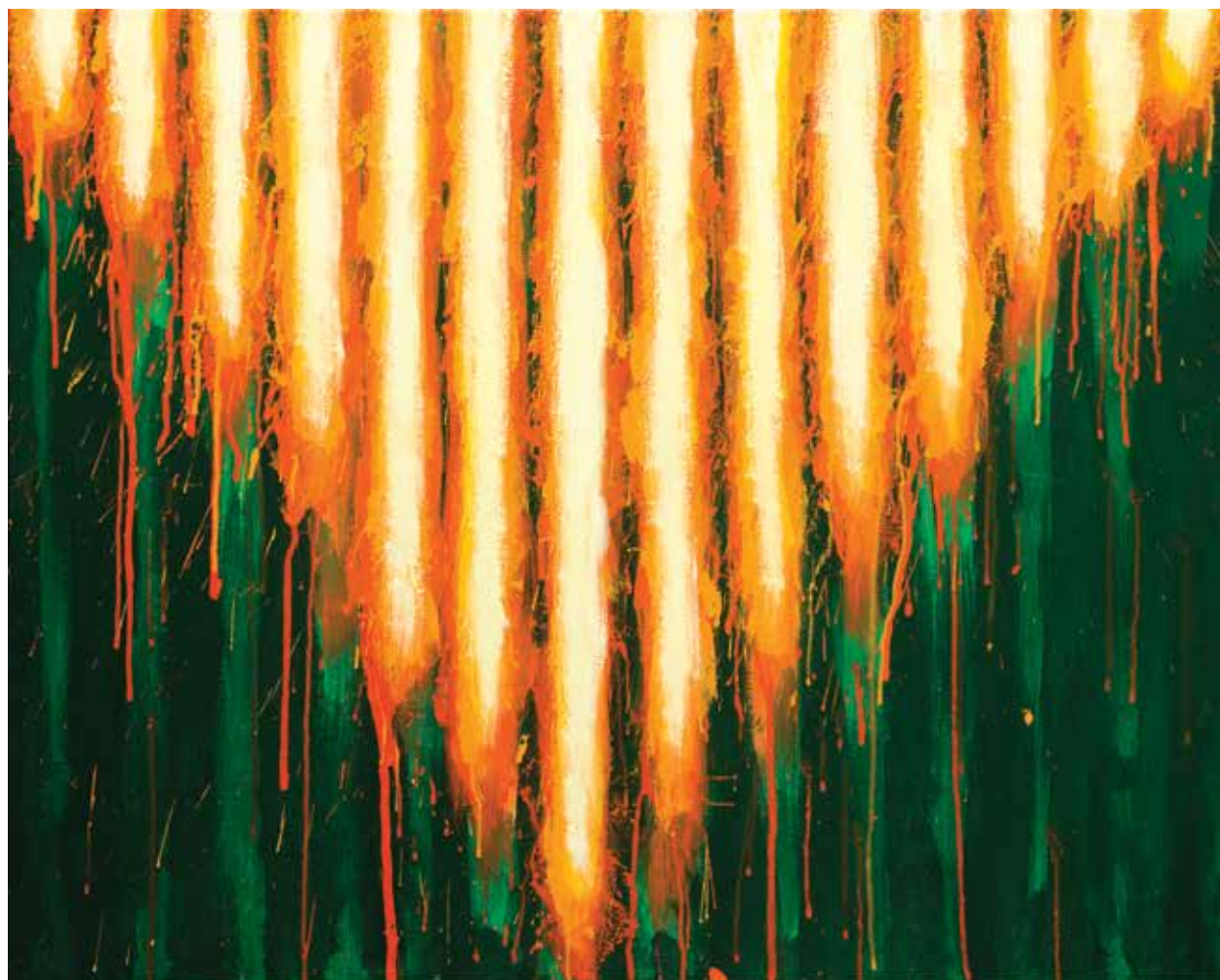
'L.Tarasewicz 2014 | 100 x 80 | Acryl on canvas'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

„Być może jest rysem romantycznym, a być może przejawem współczesnego pragmatyzmu niezwykle chęć artysty dotarcia do jakiegoś rozstrzygnięcia – choćby nim było spełnienie marzenia o umiejętności malarskiego naśladowania zaobserwowanego w naturze świetlistego zestawienia błękitu i zieleni. Temu wszystkiemu towarzyszy piękne w swej istocie przekonanie, że twórcza aktywność człowieka służyć może wszystkim, niezależnie od faktu, iż jej charakter wynika z określonego kontekstu, takiej a nie innej przestrzeni życiowej i kulturowej. Być może jest to specyficzna właściwość sztuki. Bardzo lokalnej i bardzo uniwersalnej zarazem. Tak jak twórczość Tarasewicza, która wyrosła na fundamencie modernistycznej i uniwersalistycznej teorii sztuki, ale w sposób współczesny poddana została subiektywizacji i regionalizacji. Mówiąc bardziej poetycko – jest to nowoczesność oswojona – czyste malarstwo, w którym odcisnięty został ślad konkretnego człowieka i jego ziemi”.

ŁUKASZ GORCZYCA, NOWOCZESNOŚĆ OSWOJONA, LUTY 1999



III

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Czarna droga", 2008 r.

tempera żółtkowa/plótno, 150 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2008 |

"Czarna droga" | 150 x 100 | tempera ż.'

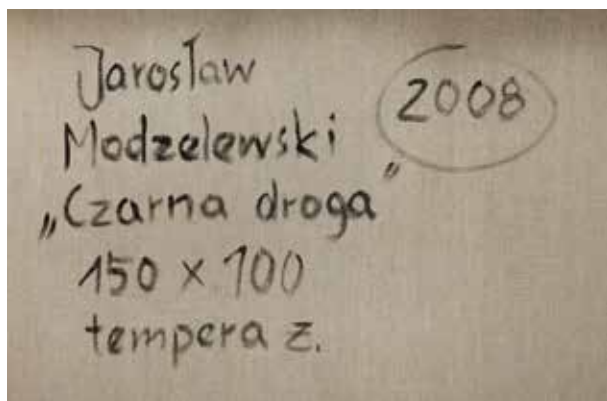
cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

„(...) Jestem realistą i endekiem jednoznaczności. Brzydzę się mamlaniem koloru, pseudoekspresyjną gestykulacją i chlapankami, zacieki farby zawsze wycieram szmatką. Uwielbiam symetrię i porządek. Nastrój moich obrazów jest jak najdalszy od dekadencji, nerwówek i nowofalowych dygotów. Wykluczam podświadomość. Jestem za konstrukcją (...).”







Jarosław Modzelewski to kanoniczna postać polskiego realizmu. Początkowo jego prace przez krytyków sztuki uznawane były za wizualne dokumenty napięć pojawiających się w okresie stanu wojennego. Obecnie akcentowany jest przede wszystkim wnikliwy sposób obserwacji rzeczywistości oraz tworzenie intrygującego klimatu utrzymanego w realistycznej konwencji.

Artysta trzy lata po ukończeniu studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1983 roku, wspólnie z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Włodzimierzem Pawlakiem, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem założył Grupę – formację artystyczną o buntowniczym, kontestacyjnym charakterze, zrzeszającą wybitne artystyczne indywidualności. Malowali krzykliwe, figuratywne obrazy, świadomie antyestetyczne – najczęściej utrzymane w duchu Nowej Ekspresji; pisali także prowokacyjne artystyczne teksty. Pełna ironii postawa i swoiste poczucie absurdu, tak charakterystyczne dla fermentu kreowanego przez Grupę, przeniknęło do twórczości Modzelewskiego na wiele lat.

„(...) Zaczynamy w czasach, gdzie wszystko jest nieokreślone, nie ma żadnych odniesień. (...) Wszystko wolno, bo jest bez znaczenia. Dlatego chcemy coś wyrazić i prosto nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy, to tylko mała radocha z podglądniętych kalesonów wystających z nogawek jednego z nich...” – przytoczona deklaracja Modzelewskiego z 1983 roku doskonale oddawała charakter jego pierwszych realizacji. Modzelewski, jak zauważa Waldemar Baraniewski, „dążył do uproszczenia warsztatu, do zdefiniowania na nowo obrazu. (...) Istotą [specyficznej estetyki] Modzelewskiego stanie się prosty znak – emblemat, piktogram, wreszcie szablon – płaski, niepodważalny w swej doskonałości”. Przez całą dekadę lat 90. Modzelewski skupiał się przede wszystkim na „malowanych orzeczeniach” – uproszczonych kompozycjach figuralnych zamkniętych w migawkowym ujęciu wykonywanych czynności. Na początku XXI wieku w swoich pracach artysta zwrócił się w stronę konstrukcji obrazu sakralnego i przedstawień natury. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem fascynacji artysty naturą.

Dokumentacje przyrody powstawały najczęściej w należącej do

artysty niewielkim domku na działce w Gołkowie koło Zalesia pod Warszawą. Twórca „pracował z obserwacji”. Pisał o tym następująco: „Malowanie obrazu jest poprzedzone koniecznością wyboru. Odnoszę to do siebie: nie wymyślam obrazu ani nie składam go z własnych klocków, jest on wynikiem obserwacji świata rzeczywistego. Wynik obserwacji może być użyty natychmiast albo przechowywany w pamięci, wspartej niekiedy szkicem. W takim przypadku niektóre fragmenty ulegają zatarciu i w razie realizacji trzeba wymyślać. Zobaczone obrazy możliwe nie są prostym opisem tego, co znajdzie się na płaszczyźnie płótna po namalowaniu. Ich zawartość jest o wiele bardziej wieloznaczna, gęsta, rozciągnięta w czasie i przestrzeni. Taki powołany do istnienia obraz możliwy ma formę opisu stanów, zdarzeń i obiektów, które potencjalnie mogłyby zainspirować zaistnienie obrazu namalowanego. Zwracam tu szczególną uwagę na fakt, że nie jest nim fotografia lub film, które z mechanicznego punktu widzenia (rejestracja danych) wydawałyby się najodpowiedniejsze. Rzeczywistość samego procesu malowania wymusi szereg spłaszczeń i uproszczeń, można by więc uważać, że obraz możliwy do namalowania jest zawsze pełniejszy i doskonalszy, o ile nie zostanie zmaterializowany. Uważam, że tak nie jest. Oto kilka zobaczonych obrazów możliwych do namalowania: (...) VI, 22.04. a) wąska szosa gęsto obsadzona drzewami (wysokie i jeszcze bez liści). Perspektywa rytmu drzew pośrodku rozległych pól koloru suchej trawy. Światło słońca buduje swoje rytmy z cieni rzucanych przez drzewa (...).”

Modzelewski wyprowadził się z Gołkowa w 2004 roku. Przeniósł się do siedliska w okolicach Zakroczyimia i Czerwińska, gdzie – jak pisał – „nie ma co malować, nie ma się za co złapać”. Prezentowany obraz przedstawia jeden z mazowieckich pejzaży, tak charakterystyczny dla tego rejonu Polski. „(...) Specyfika (...) jest znana wszystkim próbującym opisać – na różne sposoby – to połączenie płaskiej banalności z ukrytą malowniczością, poczuciem przestrzeni i stojącego czasu, codzienności i wielkiej historii przeglądającej się w obojętnych falach” (Waldemar Baraniewski, *Tęsknota przyczyną malarstwa*, [w:] Jarosław Modzelewski. Kilka wątków, katalog wystawy Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, 24.05-24.07.2005, Bytom 2005, s. 17).

112

MAREK SOBCZYK (ur. 1955)

"Taniec jelonka", 1985 r.

akryl/plótno, 180 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie:

'MAREK SOBCZYK '85 | TANIEC JELONKA | 180 x 90 AKRYL'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

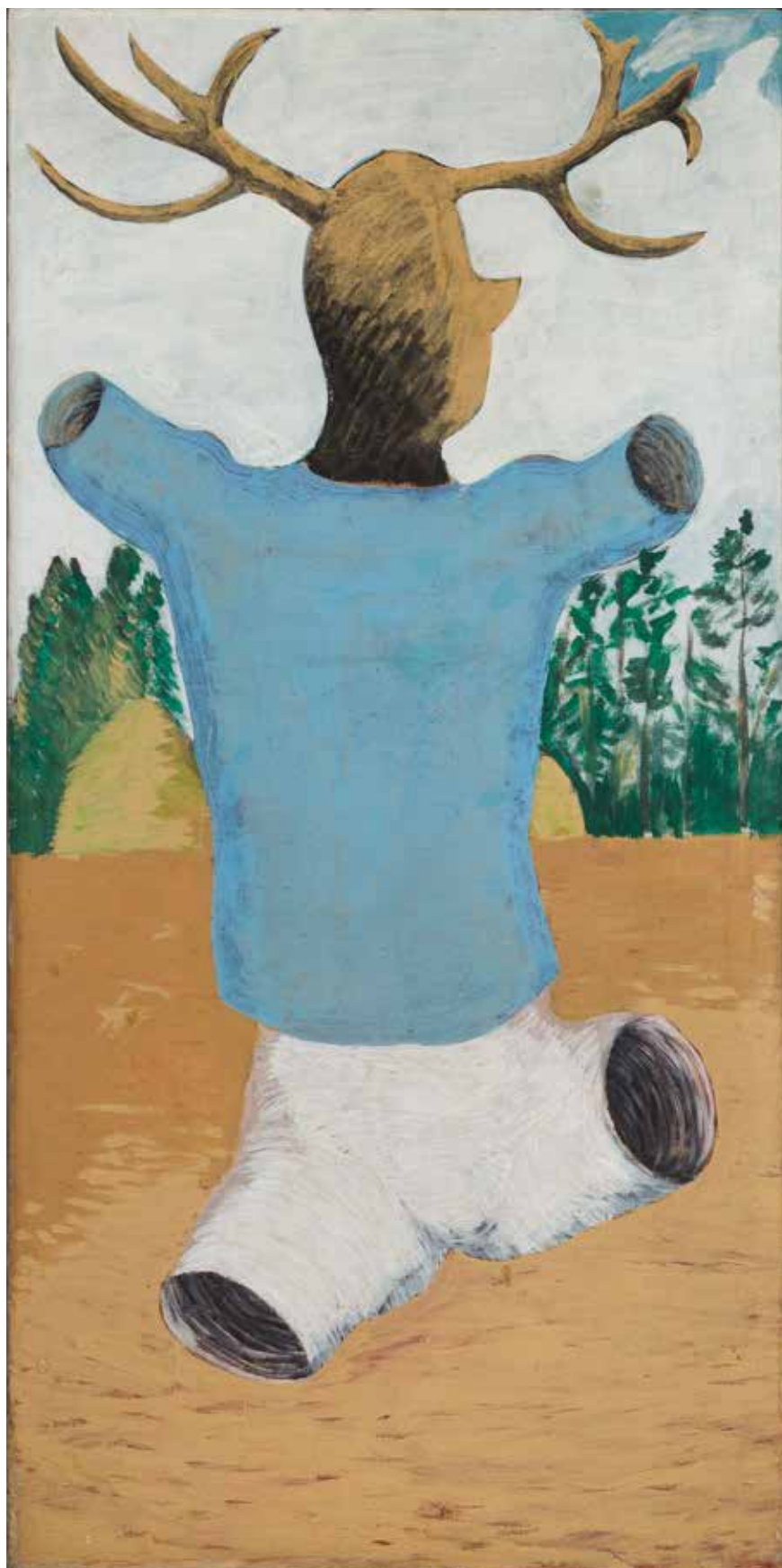
- „Grupa (1982 - 1992)” Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 15.12.1992-14.02.1993
- „Grupa ...” Miejska Galeria Sztuki „MM”, Chorzów, 2-24.04.2013

LITERATURA:

- Grupa ..., katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki „MM”, Chorzów, 2-24.04.2013, s. nlb.

Prezentowany obraz został namalowany przez Marka Sobczyka rok po powrocie z dwumiesięcznego stypendium w Düsseldorfie, na które pojechał wraz z kolegą z Grupy – Jarosławem Modzelewskim. Grupa była formacją artystyczną założoną w 1982 roku przez absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak reprezentowali nurt nowej ekspresji. Początkowo nie identyfikowali się jako kolektyw artystyczny, o sile ich oddziaływania stanowiła wspólnota postaw i przyjacielskie relacje; formalnie po raz pierwszy użyli swojej późniejszej nazwy w 1985 roku. Ich inauguracyjna wspólna wystawa miała odbyć się w pierwszą rocznicę wprowadzenia w Polsce stanu wojennego, czyli 13 grudnia 1982 roku, w warszawskiej Galerii Dziekanów. Ekspozycję ostatecznie otworzono 14 stycznia 1983 roku, pod nazwą „Las, góra, a nad górą chmura”. Według Wojciecha Włodarczyka „(...) dominująca od połowy lat 80. tendencja ekspresjonistyczna – gwałtownymi malarskimi gestami odwoływała się często do osobistego doświadczenia, autograficzności malarskiego

zapisu, wyrazistego poświadczania tożsamości, których to cech brakowało zdominowanej przez eksperymenty formalne sztuce poprzedniej dekady. Trzeba też wyraźnie powiedzieć, że malarstwo młodych nie było niepolityczne, choć takim się mogło wydawać. Nie było jednak nachalnie propagandowe, ale sens ich zaangażowania zawierał się często w kontraście plam kolorystycznych, ważnym tytule, interpretacji znaku, częstym odwoływaniu się do literatury czy kontekstu kulturowego” (Jolanta Ciesielska. Miejsca. Lata 80. W Polsce, [w:] Pokolenie. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-89, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 2010 – styczeń 2011, s. 102). Sobczyk uczestniczył niemal we wszystkich wystąpieniach Grupy, współredagował też jej pismo „Oj, dobrze już”, w którym zamieszczał liczne teksty teoretyczne. W początku lat 80. malował obrazy nawiązujące do stanu wojennego („Gandzia”, 1983), podejmując też charakterystyczną dla tego czasu i kręgu tematykę „indiańską” jako aktualną metaforę. Poza malarstwem artysta tworzy instalacje i obiekty przestrzenne, pisze także teksty teoretyczne i literackie.



RYSZARD GRZYB (ur. 1956)

"Postać na postać w", 1988 r.

olej/plótno, 89 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RYSZARD GRZYB | 1988 | POSTAĆ NA POSTAĆ W'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 45 000 - 55 000

„Najpierw błękit
 jest kolorem magicznym
 potem pomaluj obraz na kilka kolorów
 poczekaj aż wyschną
 albo od razu
 narysuj na nich figury
 czernią lub bardzo ciemnym brązem
 i dopiero wtedy poczekaj aż to wszystko wyschnie
 potem pokryj całość różnymi rodzajami bieli
 zostawiając rysunek jak popadnie
 rozwiń płaszczynę bielą
 od spodu niech przebijają strzępki kolorów
 całkiem małe lub średnie
 ale to w innym obrazie
 figury niech się wyłaniają

mogą być zaatakowane przez tło
 mogą same atakować tło
 przebijać się na pierwszy plan
 Ciepłe kolory na błękitcie
 brązy i ugry
 lub same błękity, różne błękity i nic więcej
 albo błękitne kawałki na ciepłym tle czerwieni
 z dodatkiem żółci i ugrów
 drobne
 rozrzucone figurki
 na jednostajnym tle”

RYSZARD GRZYB, JAK NAMALOWAĆ OBRAZ
 [w:] RYSZARD GRZYB, „DZIKI LUD SĄDZI, ŻE NIE MA ŻYCIA BEZ WOJNY”,
 MUZEUM ŚLĄSKIE, KATOWICE 2006, s. 31

Stosując się do ubranych w poetycką formę wytycznych, Ryszard Grzyb tworzy swoje obrazy. Początkowo głównie na tekturze, w inspirującym towarzystwie kolegów z Grupy (Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak). Koniec lat 80. stanowi zwrot w twórczości artysty, w kierunku malarstwa olejnego, często w wielkoformatowego. Jego twórczość, przywołująca skojarzenia z ekspresjonizmem czy fowizmem, pełna jest dzikości, ekspresyjnych linii, „gryzących się ze sobą” odcieni błękitu i czerwieni. Bohaterowie przedstawień, współgrając z nieokiełznanym tłem, zaskakują nas swoim niestandardowym wyglądem, swoimi często intymnymi czynnościami. Ludzkie twarze malowane są umownie, płasko. Często

przyozdobione są malunkami lub składają się z równomiernie nałożonej farby, zakrywającej ekspresję twarzy, której możemy się jedynie domyślać. Istotną rolę w jego obrazach odgrywają również zwierzęta. Pojawiają się niczym duchy i towarzyszą bohaterom obrazów. Czasami, grając pierwsze skrzypce, podporządkowują sobie kompozycję całego obrazu. Zwierzęta staną się głównym motywem w twórczości Grzyba od lat 90. XX wieku. Ryszard Grzyb poza twórczością plastyczną zajmuje się też sztuką słowa. Przytoczony wiersz jest zaledwie jednym z nielicznych przykładów jego poezji, którą na przestrzeni lat publikował w „Nowym Wyrazie”, „Miesięczniku Literackim”, w piśmie „Oj, dobrze już”, w publikacji „Sztuka najnowsza. Co słychać” i „Young Poets of a New Poland”.



114

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Dziennik nr 19", 1990 r.

olej/plótno, 135 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODEK PAWLAK | DZIENNIK NR 19 | 135 x 190 | 1990'

na odwrociu naklejka transportowa z Muzeum Narodowego we Wrocławiu

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Grupa ...” Miejska Galeria Sztuki „MM”, Chorzów, 2-24.04.2013
- Festival International de la Peinture, Chateau-Musée-Haut-de-Cagnes, Cagnes-sur-Mer, 29.06-30.09.1990

„318. Medytacja może przybrać formę ćwiczenia pisemnego.

381. Kończę Dziennik nr 57 i 33 warstwę w 82 warstwowym 'Rekwiem'.

1128. Słowo dziennik składa się z ośmiu liter”.

WŁODZIMIERZ PAWLAK, NOTATKI POŚMIERTNE

Cykl „Dzienników” Pawlak realizował od 1989 roku – przełomowego momentu dla polskiej historii gospodarczej, politycznej i społecznej. To okres wprowadzenia gwałtownego, bezkompromisowego kapitalizmu, drastycznych zmian w życiu ludzi przez lata przyzwyczajanych do gospodarki niedoboru. Artyści komentowali ten okres w przeróżny sposób – Pawlak wybrał intymny, konceptualny, metaforyczny zapis wewnętrznych przeżyć. Dzienniki stanowią rodzaj „dzieła totalnego” – artysta realizuje je konsekwentnie do dziś. W pasie świeżo nałożonej

na płótno białej farby stawia ołówkiem siedem kresek i skreśla je ośmą. Na krawędzi obrazu zaznacza „przyrost” ‘Dziennika’ stawianymi tam datami dziennymi. Ślady rytych kresek, ich ułożenie i wkomponowanie w płaszczyznę obrazu przywołuje układ gęsto zapisanego notesu, lecz konceptualny charakter przedstawienia pozwala interpretować pracę w różnoraki sposób. W 1990 roku artysta otrzymał za prace z cyklu „Dzienniki” Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Malarstwa w Cagnes-sur-Mer.

1. 项目背景与目标
随着全球数字化转型的加速，企业面临着前所未有的挑战与机遇。本项目旨在通过引入先进的云计算技术，提升企业的运营效率，降低运营成本，并增强市场竞争力。项目的主要目标包括：
- 实现核心业务系统的云迁移。
- 提高数据的安全性与备份效率。
- 优化网络架构，提升访问速度。
- 建立完善的灾备体系，确保业务连续性。

2. 项目范围与边界
本项目将覆盖企业的所有核心业务系统，包括但不限于：
- 客户关系管理系统（CRM）。
- 企业资源计划系统（ERP）。
- 供应链管理信息系统（SCM）。
- 人力资源管理系统（HRM）。
项目边界将明确界定，不涉及非核心业务系统以及硬件设备的采购与安装。

3. 项目组织与职责
项目将成立一个专门的项目组，负责项目的整体规划、执行与监控。项目组成员包括：
- 项目经理：负责项目的整体协调与资源分配。
- 技术负责人：负责技术方案的设计与实施。
- 业务负责人：负责业务需求分析与系统测试。
- 运维人员：负责系统的日常维护与故障处理。

4. 项目进度与里程碑
项目将按照以下关键里程碑进行推进：
- 项目启动与需求分析阶段（第1-2个月）。
- 系统架构设计与方案评审阶段（第3-4个月）。
- 系统开发与测试阶段（第5-8个月）。
- 系统部署与上线阶段（第9-10个月）。
- 项目总结与评估阶段（第11-12个月）。

5. 项目风险与应对措施
项目过程中可能面临的主要风险包括：
- 技术风险：新技术应用的不确定性。应对措施：进行充分的技术调研与原型验证。
- 业务风险：业务中断或数据丢失。应对措施：制定详细的灾备计划，定期进行数据备份与恢复演练。
- 资源风险：人力资源不足或技能不匹配。应对措施：提前招聘与培训，确保项目团队的专业能力。

6. 项目预算与成本控制
项目预算将严格按照批准的预算执行，确保成本控制在合理范围内。成本控制措施包括：
- 定期进行成本核算与预算对比。
- 优化资源配置，避免资源浪费。
- 采用灵活的采购策略，降低采购成本。

7. 项目沟通与报告
项目将建立定期沟通机制，确保项目信息的及时传递。沟通与报告内容包括：
- 每周项目例会，汇报项目进展与问题。
- 每月项目报告，详细记录项目成果与风险。
- 项目阶段性汇报，向高层领导汇报项目整体情况。

8. 项目总结与评估
项目完成后，将进行全面的总结与评估，总结经验教训，为未来项目提供参考。评估内容包括：
- 项目目标的达成情况。
- 项目成本的控制情况。
- 项目质量与用户满意度。
- 项目团队的表现与协作能力。

115

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Renowacja czarnej głowy" z cyklu "Gipsowy plener", 1990 r.

olej/plótno, 210 x 150 cm

opisany l.d.: 'RENOWACJA CZARNEJ GŁOWY', p.d.: 'RENOWACJA II
| CZARNEJ GŁOWY | CYKL: GIPSOWY | PLENER | 1968-1990 | E.DWURNIK'
na odwrociu sygnowany, opisany i datowany: 'II - 12 - 1442 | GIPSOWY PLENER
| RENOWACJA CZARNEJ GŁOWY | E.DWURNIK | 1990 | 210 x 150'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

LITERATURA:

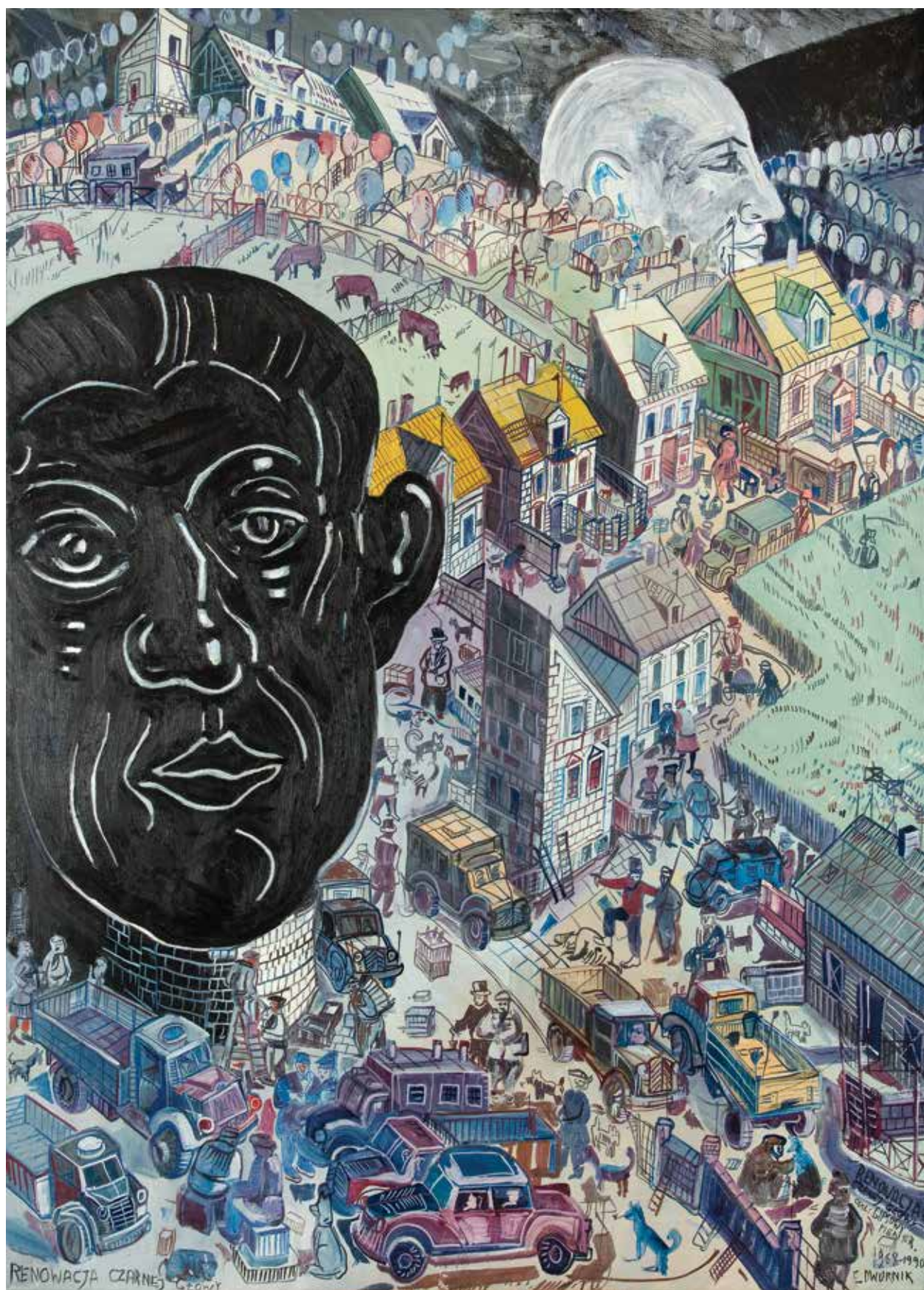
- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", 8.09-7.10.2001, Cykl II, poz. 12, nr 1442

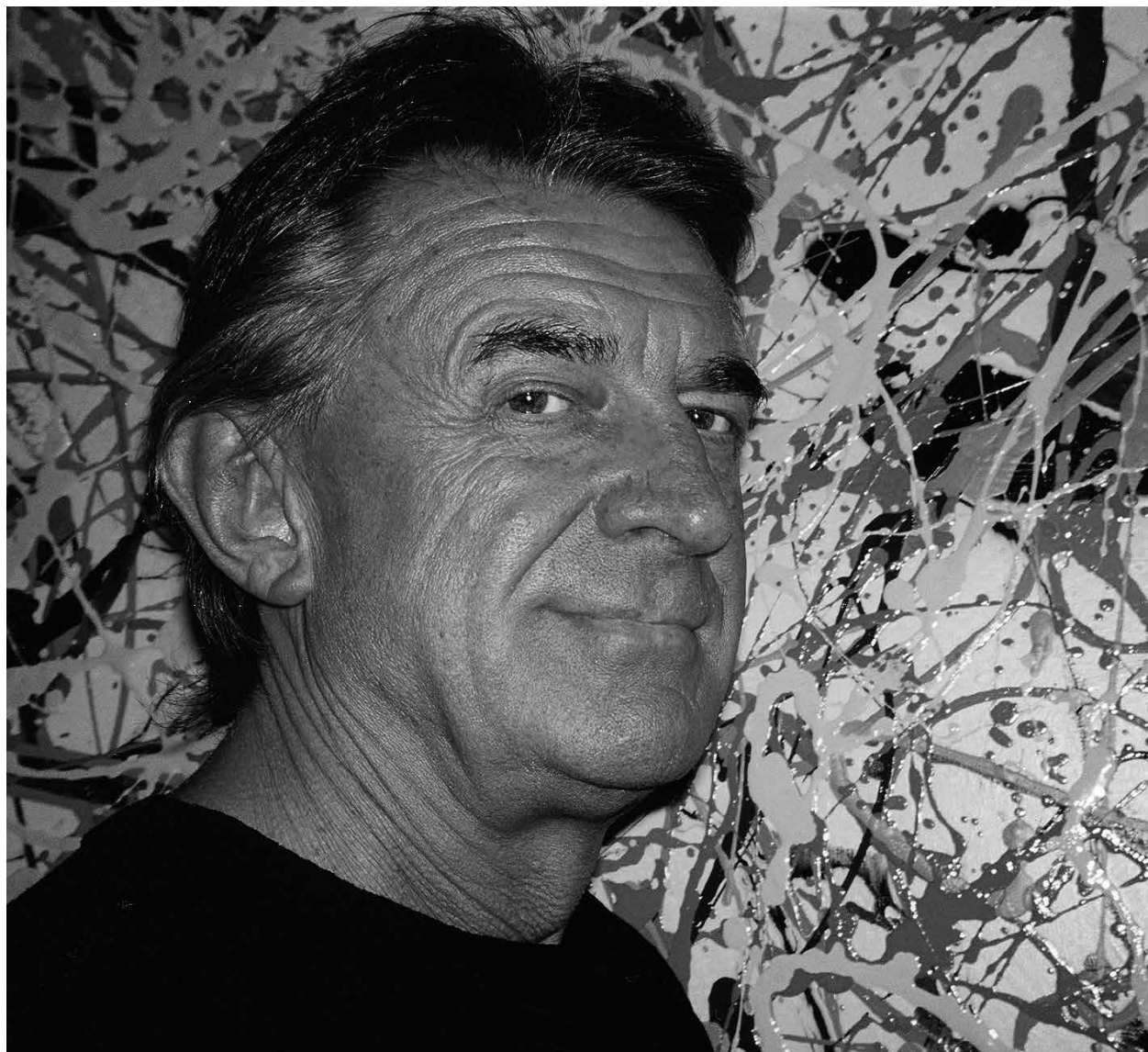
WYSTAWIANY:

- Festival International de la Peinture, Chateau-Musée-Haut-de-Cagnes, Cagnes-sur-Mer,
29.06-30.09.1990

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

EDWARD DWURNIK, KRÓTKA HISTORIA MOJEGO MALARSTWA,
[w:] EDWARD DWURNIK. THANKS JACKSON, KRAKÓW 2005





Edward Dwurnik

„Obcuję z ludźmi dojeżdżającymi do pracy, jeżdżę po małych miasteczkach, interesują mnie polscy przeciętni ludzie, uważam, że nie są oni przeciętni, ponieważ oni mnie wychowali, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik moim malarstwem”.

EDWARD DWURNIK (ZE STUDENCKIEGO WNIOSKU O STYPENDIUM ARTYSTYCZNE)

„Od trzydziestu lat Edward Dwurnik maluje epopeję polskiej historii najnowszej. Jest sugestywnym i często sarkastycznym portrecistą Polski epoki Gomułki, Gierka i Jaruzelskiego. Za sprawą jego obrazów kanon naszej zbiorowej wyobraźni wzbogacił się o cały zastęp nowych bohaterów: zszarzałych urzędników z teczkami, 'sportowców' w waciakach i czapkach uszankach, strajkujących robotników z husarskimi skrzydłami i wiele jeszcze innych wątków i motywów, których porywający rejestr zestawiała w tekście 'Cywilizacja polska Edwarda Dwurnika' Dorota Folga-Januszewska (Edward Dwurniks polnische Zivilisation, Edward Dwurnik. Retrospektive, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1994, s. 47-53). Może, paradoksalnie, 'polskie' malarstwo artysty najtrafniej charakteryzowali kilka lat temu niemieccy recenzenci jego wystawy, pisząc: 'Trudno znaleźć współcześnie malarza europejskiego, którego świat obrazów tak konsekwentnie rozwijałby się z sąsiedzkich relacji do ludzi własnego kraju' (Martin Hentschel, 'Seitensprung' 1994, nr 7), podkreślając przy tym wielką siłę perswazyjną jego technik narracyjnych: wielowarstwowość, rozbudowaną metaforę, alegoryczne konfiguracje, wizjonerskie symbole (E. Beaucamp, 'Frankfurter Allgemeine Zeitung', 4 VIII 1994). I gdyby tylko ten aspekt twórczości artysty brać pod uwagę, jest on postacią nie do pominięcia w historii polskiej sztuki współczesnej. Jednakże przede wszystkim Edward Dwurnik jest malarzem. Za czystą kokieterię, a raczej jawną prowokację, przychodzi uznać mi jedną z jego tak ulubionych pragmatyczno-'rzemieślniczych' deklaracji, że gama barwna jego obrazów jest wprost pochodna od oferty sklepu zaopatrzenia plastyków na ulicy Mazowieckiej w Warszawie na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Zapewne zresztą jest w tym stwierdzeniu wiele prawdy, tylko co ono tak naprawdę znaczy w ustach dyplomanta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wieloletniego studenta w pracowni postimpresjonistycznego malarza kolorysty – profesora Eugeniusza Eibischa? (...)

Jak mi się wydaje, na ocenie twórczości Edwarda Dwurnika waży konfuzja tych dwóch porządków – porządku sztuki awangardowej i porządku sztuki malarzkiej. Artysta, zdeterminowany już od połowy lat sześćdziesiątych w swojej działalności malarzkiej, nigdy nie próbował zgłaszać akcesu do awangardy, chociaż przyjaźnił się ze znaną parą performerów – Przemysławem Kwiekim i Zofią Kulik – i w sposób historycznie nieunikniony tworzył wobec zmieniających się awangardowych kontekstów.

Twórczość Edwarda Dwurnika stoi u samego początku tego szeregu polskich artystów, którzy dzisiaj stanowią o obrazie naszego malarstwa współczesnego. Począta z najskromniej pojętej ludzkiej inspiracji sztuką polskiego prymitywa – Nikifora Krynickiego, sprowadziła obraz do jego funkcji elementarnej – rzeczowej rejestracji świata nieprzedstawionego. Rejestracja, zapis, dokumentacja, ślad – to były kluczowe idee sztuki lat siedemdziesiątych i w tym zakresie Dwurnik dzielił je ze swoją współczesnością. Jednak dla malarza stały się one siłą sprawczą, kołem zamachowym całego jego systemu obrazowego. Dzięki nim, bez ujawniania swojego osobistego stosunku, artysta mógł na obrazie osiągnąć tematów w ich całej nieskrytości, złożoności, dwuznaczności (na przykład w obrazach pierwszych stron gazet). Dwurnik nie wahał się balansować na granicy kiczowatej oczywistości, jak chociażby w widokach ze Sławoszyń, w których przedstawieni sąsiedzi i ich siedziby opatrzone zostały szczegółowymi opisami. Obrazy artysty zawsze robiły wrażenie właśnie szczerych i właśnie oczywistych, jakby na przeciwnym końcu wszelkiego artystycznego wyrafinowania. Przy tych pozorach pierwszego wrażenia i bogactwie obyczajowej obserwacji można już nie zauważyć swobody, z jaką malarz zagospodarowuje powierzchnię płótna planami dalszymi i bliższymi, relacjami między tłem a sylwetą, tym, co napisane, narysowane, namalowane. Wprowadzenie przez niego napisów, zintegrowanych z kompozycją malarzką, to jedno z tych doświadczeń, które kontynuowali malarze ekspresji lat osiemdziesiątych. Konsekwencją skromnie brzmiącej idei kronikarskiego zapisu był brutalny, wolny od zahamowań stosunek artysty do malarzkiego metier. Pozbawiona kolorystycznych smaczków, 'antymalarska', zgrzytliwa gama barwna jego obrazów, operowanie na dużą skalę drobnym rysunkiem z cienkiego pędzelka, wprowadzone na zasadzie przemysłowych szablonów koloru jednobarwne tła, wreszcie dezynwoltura stylów – od jubilerskiej miniatury do pełnych rozmachu ekspresyjnych obrazów z lat osiemdziesiątych – ukazywały się jako różne postacie zamrażania i alienacji malarzskich konwencji – problematyki, w której centrum stawia nas dzisiejsza produkcja artystyczna”.

DOROTA MONKIEWICZ, FENOMEN SOCJOLOGICZNY TWÓRCZOŚCI EDWARDA DWURNIKA,
[w:] EDWARD DWURNIK, GALERIA PBK, WARSZAWA 1999

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Druga zmiana", 1967 r.

olej/płyta pilśniowa, 30 x 30 cm

sygnowany l.d.: "Duda-Gracz"

na odwrociu naklejka autorska z opisem pracy i dedykacją

'p. Ryszardowi na okoliczność'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest niezamknięte, nieukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wyrasta poza swoje granice. Podkreślone zostają te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny, które dy świat wchodzi w ciało lub jest w ciało wydalany – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem otwory, wypukłości, wszelkie rozgałęzienia i wyrostki: otwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos. (...) Jedynie przez tego rodzaju akty, jak spółkowanie, brzemienność, poród, agonia, jedzenie, picie, defekacja – ciało odsłania swoją istotę, to, co w nim sprowadza się do wzrostu i przekroczenia granic”.

MICHAŁ BACHTIN

Jerzy Duda-Gracz w swoich pracach wielokrotnie odwoływał się do ludzkiej cielesności, seksualności i pożądania. Przedstawiał zdeformowane, karykaturalnie przerysowane ciała, będące emanacją niepojmowanej żądzy i namiętności. Groteskowe przedstawienia otyłych sylwetek – obwisłych piersi, potężnych pośladków, zwiotczalej skóry i szpetnych twarzy – stanowiły podstawę do obrazowania scen seksualnych, zredukowanych przez artystę do odrażającej, zwierzęcej czynności. W jego pracach widać inspirację pracami niemieckich przedwojennych artystów – George'a Grosza i Ottona Dix'a. Sposób przedstawiania postaci kobiecych jako pełnych turpistycznej naturalności upodabnia jego prace do grafik i rysunków Edgara Degasa, będących zapisem jego podróży po francuskich domach publicznych.

Prezentowany obraz to naturalistyczne przedstawienie pary robotników uchwyconych w trakcie aktu seksualnego. Oboje są nim znużeni i przyjmują go z chłodną obojętnością, a nawet – obrzydzeniem. Programowa brzydota obydwu postaci, ich umiejscowienie na prowincjonalnym śmietniku w pobliżu dymiących kominów fabrycznych, monochromatyczna kolorystyka – wszystko to stwarza depresyjną aurę dojmującego smutku. Jak pisał Andrzej Matynia: „Spojrzenie Jerzego Dudy-Gracza (...) ma wszelkie cechy neurozy, obsesji i poprzez malowanie ciągle tego samego stanowi próbę uwolnienia się od grzechu. Jest to spojrzenie z perspektywy niewinnego chłopaczka. Kobiety na obrazach Dudy-Gracza pochodzą z raju – są grzeszne i nagie” (Andrzej Matynia, [w:] Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne, Bielsko-Biała 1994, s. 18).



117

SZYMON URBAŃSKI (ur. 1963)

"Hannover", 1990 r.

technika mieszana/plótno, blacha, 100 x 138,5 cm
datowany i opisany l.d.: '8.VII=24.VII.90 HANNOVER', sygnowany,
datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI | HANNOVER | 90'
na odwrociu nalepka wystawowa: 'SPICCHI dell'Est svl Galleria D'Arte
| Autore: Szymon Urbański | Titolo: Hannover | Technica: olio su tela, metallo,
technica m | Dimentions 100x140 | Data 1990'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

LITERATURA:

- Due Luci: Emilio D'Elia, Szymon Urbański, katalog wystawy,
15.10-4.12.1991, Spicchi dell'Est, [teksty] Paolo Balmas, Anda Rotenberg,
[tłumaczenia] Nicole Dunaway, Marzenna Mussi Smolenska, Rzym 1991, s. 2

„(...) Wymyślam receptę na obraz. Nie chcę się męczyć – mówię. Znajdź zasadę, regułę!
Trochę ukierunkowanego wysiłku i – jest reguła! Zapisuję grubymi literami w zeszycie. Wybiła
pierwsza w nocy. W moim tv latają mrówki. Szumy kosmiczne. I gorzkie myśli. Jutro wyjrzę
oknem i znowu zobaczę te szare istoty. Biedne ale dumne. Ani złe ani dobre – wyzerowane (...).”

SZYMON URBAŃSKI, 1991



MALARSTWO I ŻYCIE

„Czasami malarstwo i życie biorą się za rękę i postępują razem, innym razem idą odrębnymi drogami, u których obrzeży rośnie dwuznaczny kwiat jednoznaczności. Niezależnie od tego czy przyjmie retoryczną formę zbieżności lub podda się sugestii paralelizmu, wymiana jest zawsze czymś niedoskonałym, czymś co igra na pograniczu pozorów również tam gdzie zostały ukazane stygmaty, konkretności.

Szymon Urbański tworząc w oparciu o czysty instynkt znalazł nowy sposób na promocję i wylansowanie odwiecznego splotu codziennego istnienia z poszukiwaniami artystycznymi, znalazł własną, osobistą 'manierę', którą niewątpliwie możemy określić jako świadomą, ironiczną, wybuchową, czasami wręcz okrutną, której jednak nie możemy odmówić ciepłej i pewnej siebie bezpośredniości; rodzaj ekspresji dalekiej od wzniecania niewinnych złudzeń o rzeczywistości naszego życia, z którym mierzy się jednak, nie rezygnując z prerogatyw i niezależności malarstwa. Prawdziwe odkrycie Urbańskiego polega nie na odnalezieniu i sprecyzowaniu określonych konstelacji semiotycznych instrumentów (które mniej lub bardziej wykazują się ścisłym pokrewieństwem z tymi, które cechowały, przed przyływem neogeometrycznej i neokonceptualnej fali, wszelkie jak najdalej posunięte poszukiwania drugiej połowy lat 80.), lecz na wyczuciu możliwości nadania wymienionym instrumentom wyjątkowych wartości semantycznych, umożliwiających dostrzeżenie horyzontów sensu znacznie głębszych i bardziej intensywnych od tych już funkcjonujących i zastosowanych przez innych.

Wszyscy ci młodzi, którzy (być może na fali francuskiej figuration libre lub nowojorskiego grafityzmu) działając w czasie, który nastał po okresie naznaczonym epistemologicznym otwarciem włoskiej transawangardy i niemieckich „nowych dzikich” postawili sobie za cel, być może chcąc uniknąć impasu, ku któremu nieuchronnie prowadziły tego rodzaju ruchy stworzenie elementarnego systemu znaczeń naładowanych energią i swobodą graniczącą z nieprawdopodobieństwem. Dokonali tego w świetle niespójności narracji i wymienności pomiędzy wyobrażeniami mass-medialnymi i rzeczywistym doświadczeniem zmierzając do globalnego odciążenia stosunku jednostki z otaczającą ją rzeczywistością codzienności. (...)

Z jednej strony Urbański jak wszyscy najbardziej świadomi artyści jego pokolenia odczuwa głęboko problem nieadekwatności języka malarskiego do potrzeby prawdy i transcendencji charakterystycznej dla naszego schyłku wieku i w związku z tym odrzucając wszelką pokusę ontologiczną, reaguje nieprawdopodobnie przyspieszając bieg ku nowym i mocniejszym rodzajom znaczenia z drugiej zaś, dokonując tego zdaje sobie sprawę z tego że postawa artysty dzisiaj jest związana z ogromną odpowiedzialnością a jednocześnie wystawiona na ogromną frustrację. Zwłaszcza w jego kraju, w którym progresywne przyjęcie zachodniego modelu niesie z sobą całą serię zmian w zachowaniu zbiorowym, które dla wielu staną się wstrząsem. Czy 'szarzy', 'zzerowani' ale pełni 'godności' ludzie, których dostrzega przez okno będą zdolni zachować w sposób trwały tę naturalną prostotę oceny, bez której nie byłoby w stanie dożyć

dnia dzisiejszego? Czy w dniu dzisiejszym już dostrzegają jutro? Czy zaczęli rozpoznawać, ukryte za wydarzeniami i zachodzącymi zmianami, wieczne siły historii, które już się układają w całość i dostosowują do nowej sytuacji wraz ze wszystkimi złymi cechami endemicznymi człowieczej osobowości? Artysta przyzwyczajony przez własne powołanie do widzenia poza pozorami i szukania wyjątkowych położeń niezbędnych mu do zaostrenia wrażliwości z łatwością dostrzega we frenetycznym spektaklu obrazów wszystko to przed czym trzeba i będzie trzeba się bronić i roztropnie włącza je na listę przedmiotów którym należy oponować.

Czy to przesłanie dotrze do jego publiczności? Lub inaczej, jaka będzie jego publiczność? (...) W obecności takich argumentów należy postulować idealną syntonie i na odwrót zarejestrować każdą formę ekspresji w wyższej tonacji. Nie należy więc się dziwić, że tam, gdzie potrzeba bezpośredniego kontaktu staje się czymś rozdzierającym, humor przyjmuje tony sarkastyczne, zmysł obserwacji i staje się bezlitosny a jasność widzenia przemienia się w pesymizm i tak dalej. Jeszcze o świetle trzeba nam mówić jeżeli chcemy zbliżyć się do twórczości Emilio d'Elia czyniąc to w jedyny możliwy sposób tzn. stosując narzuconą przez artystę strategię przebywania z nią w sposób jasny i frontalny. I nie trzeba tu się uciekać do usług metafory. Światło w malarstwie d'Elia odczuwa się natychmiast: jest ono tam absolutnym bohaterem: jest jednocześnie materią z której są skonstruowane wszystkie sugestie, jest niematerialnym elementem, ku któremu zmierzają one jak do najwyższego celu.

Jak u Urbańskiego, tak i u d'Elia malarstwo śledzi samo siebie i śledzi życie, ale życie od dawna przestało być utożsamiane z tą nieustającą przystawalnością do codzienności, która rodzi zarazem architekturę bólu jak i nieskończone wątki pragnień. Jest ono początkiem, jedynym źródłem tego wszystkiego, co się przeciwstawia niebytowi, i tym, co właśnie pozwala nam żyć i odbyć ten dziwaczny i tragiczny bieg z przeszkodami, który nie może być, doprawdy, naszym jedynym celem, prawdziwym powodem naszego istnienia.

Sztuka natomiast nie powinna mieć nic do czynienia z przypadkowością i dziwacznością, musi uwolnić się od nich bez kontaktu i rozgłosu na mocy arystokratycznej i absolutnej różnorodności substancji. I oto dlatego światło pojawia się w dziele malarza. Jego zapalenie się coraz bardziej autentyczne i czystsze, winno być powitane jak znak podboju, jako świadectwo, bezpośrednie i pociągające, kolejnego kroku zmierzającego ku temu prawu, którego światło jest symbolem doskonałym. Ale niech mi niebo będzie świadkiem że słowo 'symbol' nie ma tu doprawdy nic wspólnego ani z oschłym intelektualizmem szlachetnej i wiekowej alegorii ani z ubóstwem ducha tych co sądzą że wzniosłość jest czymś w rodzaju zimnego dania (...).



Szymon Urbański, 1990 r.

LESZEK SOBOCKI (ur. 1934)

Martwa natura ze stolikiem, lata 60. XX w.

olej/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'L. SOBOCKI'

obraz recto-verso, na odwrociu namalowana siedząca kobieta, sygnatura
ołówkiem na blejtramie: 'Sobocki'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

Prezentowana praca ma formę obrazu dwustronnego – na awersie przedstawiona jest abstrakcyjnie, szkicowo namalowana martwa natura z krzesłem i instrumentem muzycznym, natomiast na rewersie – impresjonistycznie namalowana postać siedzącej kobiety. Obydwie strony przedstawienia mają inną formę plastyczną i inny sposób prowadzenia kreski oraz budowania kompozycji.

Praca powstała w drugiej połowie lat 60., kiedy to artysta wypracowywał wspólny język artystyczny z pozostałymi twórcami zrzeszonymi w nieformalnej grupie Wprost. Oprócz Leszka Sobockiego do grupy należeli inni absolwenci Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Jacek Waltoś i Barbara Skąpska. Malarze pisali: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijając wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy – ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci”. Ich pierwsza, „założycielska” wystawa odbyła się w tzw. świetlicy Wyspiańskiego w Pałacu Sztuki, kolejna miała miejsce w 1967 roku w Domu Kultury w Nowej Hucie.

Twórcy zrzeszeni w grupie inspirowali się przede wszystkim sugestywną, poruszającą problemy współczesności sztuką Andrzeja Wróblewskiego.

Świadczyć może o tym formalna zbieżność rewersu przedstawienia prezentowanej pracy z rysunkami, akwarelami i gwaszami wspomnianego twórcy, a także umiejscowienie przedstawienia malarskiego na obydwu stronach płótna. Duże znaczenie miała dla nich również działalność Adama Hoffmana.

Leszek Sobocki w 1956 roku ukończył Wydział Grafiki filii krakowskiej ASP w Katowicach, a w 1959 roku – Wydział Malarstwa ASP w Krakowie, w pracowni W. Taranczewskiego. W latach 1959-60 studiował na Wydziale Reżyserii PWSTiF w Łodzi. W 1966 roku założył – wspólnie z Maciejem Bieniaszem, Zbysławem Grzywaczem i Jackiem Waltośiem – grupę Wprost. Wraz z kolegami był laureatem Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1967) i Nagrody Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (1984). Sobocki otrzymał wiele innych nagród na różnych konkursach i wystawach, między innymi: I Nagrodę „Portret Współczesny” (Kraków, 1975), I Nagrodę na VI Festiwalu Sztuk Pięknych (Warszawa, 1976), Grand Prix na „Hommage Wyspiańskiemu” (Kraków, 1978), Grand Prix na II Triennale Portretu (Radom, 1981), Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności” (1983). Uważany jest za artystę, który w swojej twórczości najodważniej występował przeciwko zniewoleniu człowieka w systemie komunistycznym.



WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (ur. 1924)

"Obraz XI", 1967 r.

olej/plótno, 170 x 124 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na płótnie:

'W.JACKIEWICZ 67 | OBRAZ XI'

oraz sygnowany na bieżym: 'W.JACKIEWICZ'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„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

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty. To abstrakcyjna kompozycja składająca się z obłych, biologicznych form o nieregularnych formach i wyrafinowanej, spójnej kolorystyce oraz wyrazistej fakturze. Jackiewicz zastosował przetarcia farby ukazujące splot płótna, rozwodnienie barwnika, delikatne żłobienia i jasne, linearne kontury, dzięki czemu praca ma dynamiczny charakter. Jackiewicz studiował na Wydziale Malarstwa w PWSSP w Sopocie. Dyplom otrzymał w 1952 roku w pracowni profesora Artura Nachta-

-Samborskiego. W latach 1951-84 był pracownikiem macierzystej uczelni – Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku). Od roku 1965 do 1968 był dziekanem Wydziału Malarstwa, w latach 1968-69 – prorektorem uczelni. W latach 1969-81 pełnił funkcję rektora PWSSP. Był współtwórcą Grupy Gdańskiej. Autor licznych aktów, pejzaży, martwych natur oraz abstrakcyjnych kompozycji geometrycznych.



120

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (ur. 1924)

"Corpo XXII", 1981 r.

olej/plótno, 70 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramic:

"WJackiewicz | Corpo XXII / 81 | 70 x 55 cm"

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 14 000 - 25 000

„(...) W grze elementów abstrakcyjnych poszukuje Jackiewicz takich współzależności, które pozostają w harmonii ze sferą człowieka. Ciało człowieka jest dla niego tą formą, która zamknąć w sobie może maksimum treści uniwersalnych. Dla ich wyrażenia poszukuje kształtu idealnego, nie przez idealizację anatomiczną, ale przez harmonijną grę malarskich środków wyrazu, które dają zaledwie sugestię ciała. Właściwie nie człowiek jest tematem tych kompozycji, ale rzeźbiarska forma torsu, nie nagość kobiety czy mężczyzny, ale abstrakcyjna idea aktu, który sam w sobie jest formą doskonałą – przedmiotem kontemplacji. Rezygnacja z układu rąk i nóg jest konsekwencją abstrakcyjnego traktowania aktu, bez dodatkowych sugestii informacyjnych. Każdy gest bowiem niesie skodyfikowane znaczenia. Tors jest formą najbardziej abstrakcyjną i jednocześnie poza czasem, który odmienia kody porozumiewania. Przywołuje całą sferę doznań najbardziej intymnych i najmniej skodyfikowanych”.

ZOFIA WATRAC [w:] WŁADYSŁAW JACKIEWICZ, MALARSTWO,
KATALOG WYSTAWY, GALERIA ZACHĘTA, WARSZAWA 1987

Władysław Jackiewicz uzyskał dyplom w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku u Artura Nachta-Samborskiego. Jego niezwykle jednorodne i konsekwentne malarstwo charakteryzuje się użyciem subtelnej gamy barwnej, lekkością, elegancją oraz dyskretnym poruszaniem tematyki intymnej – relacji pomiędzy kobietą a mężczyzną, cielesności.

Praca „Corpo XXII” wchodzi w skład cyklu obrazów przedstawiających klasyczny temat – akt, w niemal abstrakcyjnej odsłonie. Możemy domyślać się jedynie, które części ciała modeli stały się bohaterami przedstawienia oraz czy należą one do kobiet czy mężczyzn. Stuprocentową pewność jest nam jednak osiągnąć trudno. Płótna pokryte cienką warstwą olejnej farby rozpościerają przed widzem rozległe przestrzenie kontrastujących kolorów. Światłocienń położony jest delikatnie, tyko w miejscach, gdzie jest rzeczywiście niezbędny. Kontemplacja tych subtelnych aktów pozwala na chwilę wyciszenia i refleksji.



121

JERZY STAJUDA (1936 - 1992)

Bez tytułu, 1989 r.

olej/plótno, 100,5 x 81,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Stajuda | 17.09.89'

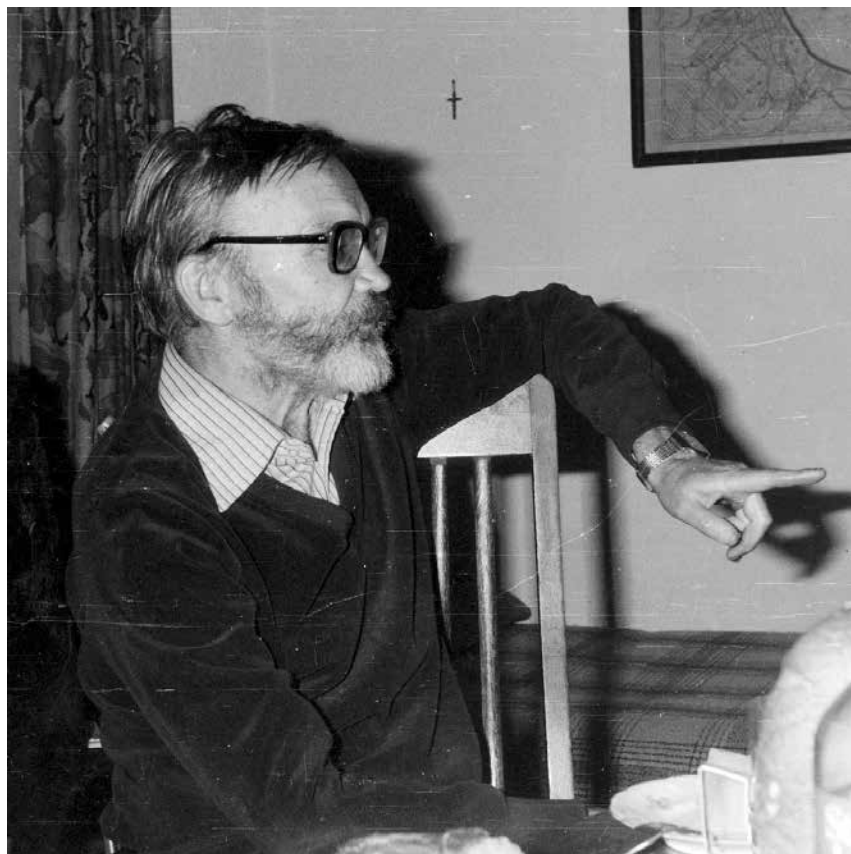
cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

Prezentowany obraz to delikatna, liryczna i monochromatyczna kompozycja abstrakcyjna, utrzymana w jednolitej kolorystyce rozmytych zieleni, błękitów i szarości. Stajuda uzyskał efekt świetlistości koloru i lekkiego rozmycia, wykorzystując sposoby malowania charakterystyczne dla techniki akwarelowej – rozwodnienie barwnika, lawowanie, celowe pozostawianie gładkich, niepokrytych pigmentem fragmentów. Dzięki temu obrazy malowane na płótnie, kojarzone zwyczajowo z gęstą fakturą farby, stawały się nośnikami rozwiązań formalnych charakterystycznych dla prac tworzonych na papierze. Specyficzny, transgresyjny charakter jego dzieł wynikał z unikalnej, własnej techniki, którą wypracował już

na początku swojej drogi twórczej: „Wiadomo, że w pracach olejnych artysta powtarzał i odtwarzał kompozycje akwarelowe (zachowały się matryce z kalki pokrytej inżynierską siatką, przy pomocy których przenosił je na płótno, potem, od lat 80., używał w tym celu epidiaskopu). Ulotność i niematerialność tych prac, ich status na pograniczu jawy i snu (artysta mawiał, że interesują go 'obrazy hypnagogiczne') były wynikiem rzemieślniczej biegłości odtwarzania przezroczystych kompozycji akwarelowych w odmiennej technice i skali” (Jerzy Stajuda. Nieznane rysunki. Znane obrazy, katalog wystawy, Galeria Kordegarda 28.01-2.03.2003, Warszawa 2003, s. 5).





Jerzy Stajuda, lata 80., fot. Aleksandra Semenowicz

„Tam, gdzie widzisz pejzaż, opisuj pejzaż” – zachęca wymagowanego krytyka Jerzy Stajuda w krótkim wstępie do katalogu swojej łódzkiej wystawy. Nie, te wypełnione własną przejrzystą atmosferą skomplikowane rozległości, jakie rozciąga w swoich obrazach, nie są pejzażami. Jak większość kreacji abstrakcji lirycznej lat pięćdziesiątych, z której wywodzą swój rodowód, odsłaniają świat suwerenny. U Stajudy ma on strukturę bliską zorzom polarnym z ich skomplikowaną, świetlno-organową architekturą, tyle że o geometrii zaburzonej i lekko zwichrowanej. Barwy te są zawsze przezroczyste, takie, jakie może przybrać powietrze prześwietlone rozmałą pogodą: od zieloności, przez żółcie chłodniejsze i rudawe, lekkie zaróżowienia, do burzowo sinej i liliowej szarości. Powierzchnie gładkie, przejrzyste, rozległe. W barwną atmosferyczność wpisuje się systemami delikatnych linii wysoka matematyka o muzycznej czystości – samowładna, nienaruszona niczym obliczeniem. Ta zawiła kaligrafia, przywołująca odległe wspomnienia światów malarskich Zao Wou-Ki czy Marii Heleny Vieira da Silva, organizuje dzieło w tych obrazach. Dramaturgia bywa rozmaita: czasem formy zbite są w zwartą, złożoną, kłębiącą się przejrzystymi barwami konstrukcję na rozległym powietrznym tle; czasem rozsnuwają się w poprzek płótna dla swoich cichych, ale bezpardonowych działań. Raz po raz pojawiają się jaśniejsze pola, często odsłaniające biel podkładu; wielokątne, półgeometryczne, otwierają się na głębszy wymiar; na tajemniczy i uroczysty zaświat tych dyskretnych dramatów, które rozgrywają się na planie dostępnym widzeniu. Takimi niezamalowanymi fragmentami kompozycji operowali od wieków malarze Wschodu. Później przejęło je malarstwo znaku, wchłaniając w siebie elementy kaligrafii i pisma. „Owa dwuznaczność jest dla mnie ważna” – pisze Stajuda i przytacza wdzięczne zdanie Arrabala: „Postrzegam także istoty niematerialne, są podobne do latających kleenexów”. Więc rzeczywiście przez te jasne prześwity wdiera się powiew metafizyczny. Czasem stają się one prześwitami światła, obietnicą czy też – groźbą światła.

W niektórych akwarelach okazują swoją naturę świetlnych rozpadlin. Zresztą akwarele w twórczości Stajudy stanowią osobną, ważną domenę. Dawniej nieduże, teraz rozrosły się do wielkich formatów. Ich tkanka bywa subtelnie ziarnista, niehomogeniczna. Zawiesina koloru przełamuje się zawiłymi cieni, splecia, najdelikatniejszych prześwitujących napłyńnięć. Wśród chłodnych, podszytych rudawą żółcią zieleni, beżów z różem, szarości i zielonkawych niebieskości brązowieją precyzyjne przebiegi kreski. W niektórych z ostatnich kompozycji nasila się cichy dramatyzm tych przebiegów i spiętrzeń wśród coraz gwałtowniej, coraz tłumniej otwierających się białych szczelin – pęknięć parujących skłębionym mrocznym brązem pod gmatwaną wysterczających linii. Ta gwałtowność jest ostrzejsza w rysunkach ołówkiem – w brutalnych i szybkich wygięciach kresek twardych jak druciane pręty. Ale są i delikatnie kreślone, tłumne spektakle o nieznanym, burzliwym scenariuszu, dopełnione milczeniem bieli. Stajuda lakonicznie przyznaje się do związków z Beckettem. Czyżby to stojący, ocieślały pustką czas dramatów Becketta przetapiał się w świetliście chmurną atmosferę jego obrazów? Rozległe, klarowne wizje z krótkich utworów prozą (wymarzone właściwie jako inspiracja dla abstrakcyjnego malarstwa), takich jak „Dziwny” czy „Bez”, mogłyby – skoro ten związek już został zasygnalizowany – kojarzyć się ze światem Stajudy. Albo przetworzony w przestrzeń, napiętrzący się matematycznie czas otaczający wędrowców z „Dostojewskiego”: „A wokół nas minuty biegną za minutami”. Ale ustalanie takich równoległości, tropienie zasugerowanej mglistości przez autora ikonografii, byłoby chyba nierzetelne. Lepiej widzieć to malarstwo w jego autonomicznej osobowości. W ciszy powietrznych budowli przenikniętych bielą jakiejś sobie przysługującej metafizyki. W okiełznanym niepokoju, który, jak to jest konieczne po to, by mogło się ukształtować uniwersum, przetapia się w świetlisty ład”.



122

EUGENIUSZ MARKOWSKI (1912 - 2007)

"Parka 3"

olej/plótno, 61 x 45 cm

sygnowany p.d.: 'E. Markowski'

sygnowany, opisany i datowany na blejtramie:

'E. MARKOWSKI | 45 x 61 OL. "PARKA 3"'

cena wywoławcza: 12 000 zł

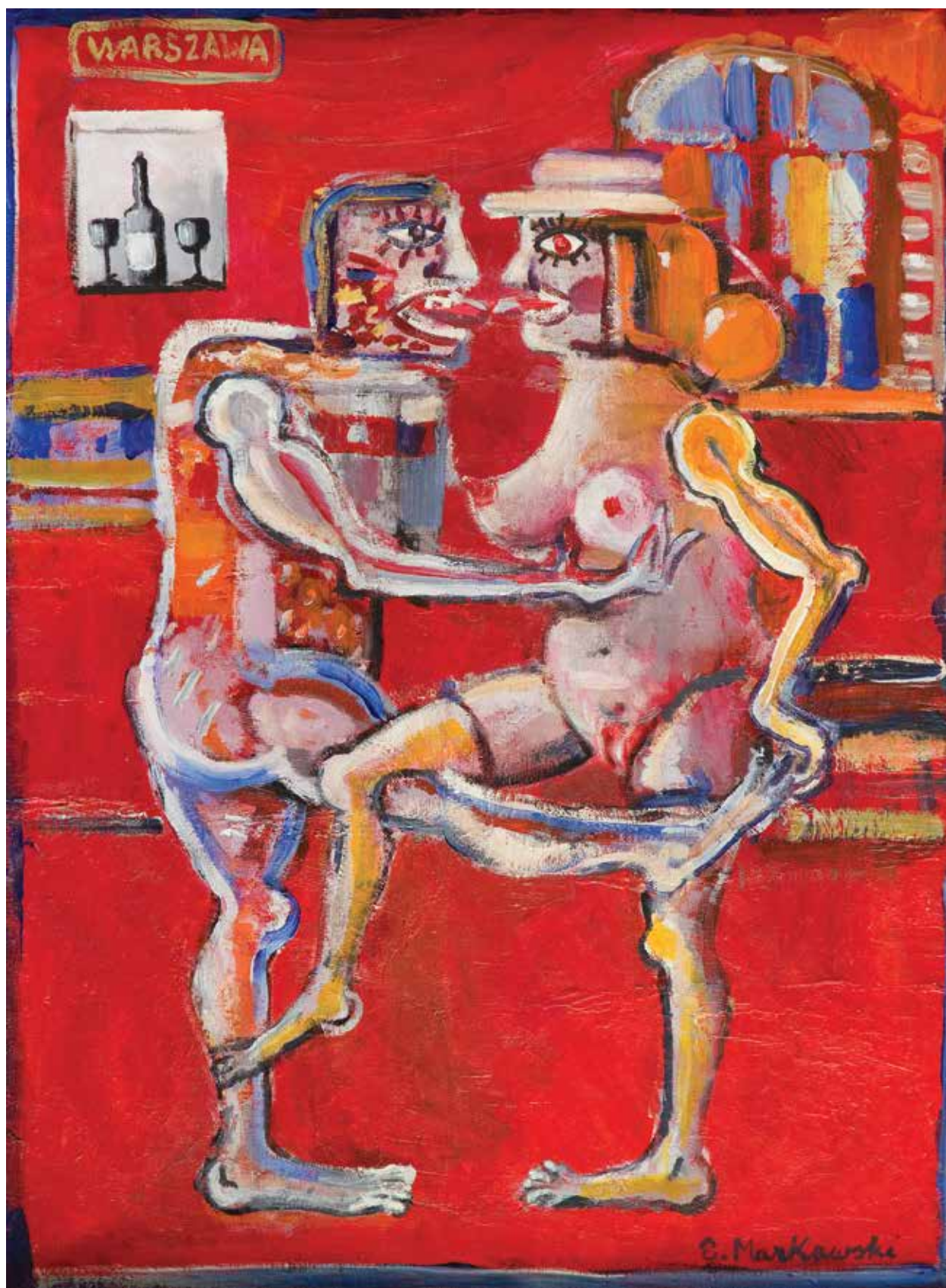
estymacja: 16 000 - 25 000

„Malarz (...) tworzy (...) nowy plastyczny teatr plebejskich mitów o draństwie i kanalii szukającej żeru na drabinie społecznej. Jak w jarmarcznym widowisku jawi mu się w przeróżnych postaciach, w wymiennych strojach, ta sama wiecznie maska czyhającego na łup nikczemnika, aby jak w teatrze marionetek uprościć się do sylwety i symbolu Szatana. Kupiec-lichwiarz i dziwka, prałat i szatan, dyplomata-dostojnik i lump żyjący z odpadków żerowiska sytych, odwieczne sylwety teatru ludowej wyobraźni raz jeszcze odżywają w sztuce budząc echa Sądów Ostatecznych z portalów średniowiecznych katedr, echa plebejskich druków z wojny chłopskiej w Niemczech doby reformacji i francuskiej farsy odpustowej z czasów wojny stuletniej”.

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

Przepojona erotyzmem scena typowa jest dla ekspresyjnej estetyki artysty. W 1938 roku uzyskał dyplom warszawskiej ASP w pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Przez wiele lat pracował jako dziennikarz i dyplomata, m.in. w Kanadzie i we Włoszech. Właśnie w Italii miał możliwość zapoznania się zarówno z twórczością klasyków renesansu jak i włoskich futurystów. Tam też związał się z grupą Libera Associazione Arti Figurative, z którą wielokrotnie wystawiał swoje prace. Do kraju powrócił w 1955 roku. Od 1969 roku był pedagogiem na macierzystej uczelni. Należał do nurtu nowej figuracji. Bohaterem jego obrazów jest

człowiek poddany ciśnieniu negatywnych emocji, zdeformowany człowiek – potworek, na poły śmieszny, na poły tragiczny. Bogata faktura obrazów a także ich groteskowy wyraz zbliżają jego sztukę do poetyki art brut i twórczości Jeana Dubuffeta. Pomimo tego obecne jest u Markowskiego dążenie do podskórnej harmonii, widoczne są odwołania do antyku i renesansu. W 1963 roku artysta brał udział w Biennale w São Paulo. Jest laureatem Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida z 1984 oraz ustanowionej w Poznaniu Nagrody Kolekcjonerów im. dr Lecha Siudy z 1998 roku.



123

JERZY PANEK (1918 - 2001)

Postać, z serii "Potępiony"

akryl/plótno, 70 x 55 cm
sygnowany śr.g.: 'PANEK'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 14 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- „Jerzy Panek. Malarstwo i grafika” Galeria Artemis, Kraków, 1998
(wymieniony w katalogu)

„Pracuję długo nad zajmującym mnie w danym momencie tematem. Najpierw jest wielodniowe rysowanie z natury. Sytuacje się zmieniają, tworzą nowe układy form warte zainteresowania i odnotowania, temat odsłania coraz to inne swoje strony. Gromadzę w ten sposób dużo materiału do dalszego opracowywania. Zwykle tak dużo, że nie daje się zamknąć w jednym obrazie czy drzeworycie. Robię więc kilka i w rezultacie tworzą się pewne cykle”.

JERZY PANEK, „PROJEKT”, NR 2, 1975

Prezentowana praca pochodzi z cyklu malarskiego „Potępiony” realizowanego w 1974 roku, częściowo na plenerze w Juracie. Seria powstała pod wpływem dzieła Memlinga – jest współczesną, kubizującą i niezwykle ekspresyjną interpretacją postaci grzesznika leżącego na szali wagi trzymanej przez archanioła i wskazywanego przezeń włóczęgą. O cyklu Panka Piotr Matywiecki napisał, że „jest on malarską egzemplifikacją grafik z cyklu dantejskiego, którą cechuje – odmienne od dotychczasowych – uleganie impulsom pesymistycznym i podjęcie działań jakby antydemiurgicznych, w których groźne tło pochłania byty wcześniej optymistycznie stwarzane przez artystę do istnienia” (za: Krystyna Kulig-Janarek, Jerzy Panek (1918-2001), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, wrzesień-listopad 2006, Kraków 2006, s. 35). Jerzy Panek znany jest głównie z monochromatycznych, prostych, wręcz lakonicznych drzeworytów o ekspresyjnym wydziwisku i wyrafinowanej formie plastycznej. Jak sam podkreślał w przytoczonym powyżej

wywiadzie, był „przede wszystkim malarzem”, a kolor i przestrzeń miały dla niego koronne znaczenie. Panek utrzymywał, że namalował około dwustu obrazów, a jego oeuvre malarskie, „rozproszone, rzadko eksponowane i szerzej nieznane, choć także czasem nagradzane, zdaje się należeć do sfery bardziej prywatnej, trudniej poddającej się ocenie”. Według Krystyny Kulig-Janarek do wyboru drzeworytu jako głównego medium w większym stopniu niż osobiste preferencje skłoniły Panka względy życiowe i praktyczne: „Malarstwo wymagało pracowni i większej przestrzeni, której mu dotkliwie brakowało” (Krystyna Kulig-Janarek, Jerzy Panek, z serii Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa, Opole 2008, s. nlb.). Dalej autorka zauważa: „Jego niewielkie obrazy z połowy lat 50., głównie portrety, przechodziły metamorfozę w kierunku uproszczenia i formy, i barwy, zbieżną z duchem nowego realizmu, który pojawił się w tym czasie w pracach niektórych artystów uczestniczących w sławnej wystawie w warszawskim Arsenale” (tamże).



124

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Emocje i uczucia"

olej/plótno, 194 x 143 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "EMOCJE I UCZUCIA" 1971 ROK | OLEJ'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

„W ożywionych dyskusjach z prof. Janem Cybisem sekundował mi tylko Jerzy Zieliński. Wzajemne zrozumienie w traktowaniu problematyki artystycznej doprowadziło do naszych wspólnych wystąpień. (...) Nawet zanosilo się na to, że nas profesor z pracowni wyprosi. Ale teraz może nie warto już o tym mówić. Głównie chodziło o mnie, bo u mnie były tylko płaszczyzny (...). Jan Cybis tych płaszczyzn nie mógł ścierpieć. Ja dużo pracowałem. Jak profesor przychodził, to ja mu waliłem całą wystawę tych płócien. Mówił wtedy tak: 'Co ja powiem? Co ja powiem? Nic nie powiem'. To było jego zdanie na temat moich obrazów. Parę razy tak mi mówił przy korekcie, a ja nic nie zmieniałem. Robiłem dalej swoje”.





„(...) Rozpoczęte w końcowej fazie studiów operowanie dużymi płaszczyznami koloru w naturalny sposób redukowało paletę malarza do kilku barw – preferował on mocno nasycone ostre kolory żółci, czerwieni, zieleni, błękitu i czerni – a w konsekwencji zrodziło syntezę dwóch: czerwieni i zieleni. Pierwsze dzieło tego rodzaju, 'Podwójna dziewczyna' (zakupione przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku), namalowane zostało w 1968 roku, jeszcze przed dyplomem. Ten czerwono-zielony okres trwał do 1972 roku; powstała wówczas seria głównie dużych prac malarskich o ujednoliconym formacie 200 x 150. Te bezfakturowe, płaskie, pozbawione perspektywy obrazy, na których zdeformowane, często splatające się ze sobą sylwety mężczyzny i kobiety tworzą dynamiczne układy i nasycają kompozycje atmosferą erotyzmu, wyrażając w metaforyczny sposób świat skomplikowanych między nimi relacji jako wyraz dwoistości natury, a zarazem także odwołując się do miłości jako źródła życia. Traktowanym symbolicznie kolorem – figura czerwona, zielone tło również jako barwny odpowiednik natury – ujawnia artysta tajemnice nie tylko biologii, ale i emocje oraz odczucia nie do końca uświadamiane. Okres ten Dobkowski uznaje za właściwy początek samookreślenia swego 'ja', swej filozofii, której istotnymi elementami są idee panbiologizmu i panteizmu, widoczne w sposobie ukazywania przez artystę człowieka i natury.

W tych programowo płaszczyznowych kompozycjach egzystuje specyficznie linia. 'Linia starałem się porządkować to, co jest widoczne, określać kontur, oddzielać tło od postaci, żeby było jasne, co jest figurą, a co tłem. (...) Linia oddzielała dwa pola, po jednej stronie jakby miał być kolor czerwony i figura, po drugiej zielony kolor natury, tła. Linie powstawały ze świadomością tego rozgraniczenia koloru. To była zanotowana idea, rysowałem nie kreski, ale oddzielenie pól' (Jan Dobkowski. Rysunek, BWA Wrocław, BWA Szczecin, 1988).

Okolo 1980 roku linia staje się zasadniczym elementem konstrukcyjnym jego dzieł, niezależnie, w jakiej technice są wykonane, i nie ma znaczenia, czy jest to obraz, rysunek czy też efemeryczna instalacja, np. 'Rysunek wiatru' (1978), kiedy kształty linii tworzonych przez zawieszone na ulicy

sznurki formowały podmuchy wiatru. Odmienne niż wcześniej, gdy konturowa linia rozgraniczała barwy, w latach 80. linia staje się nośnikiem koloru, którego intensywność na malowanej linii ulega różnicowaniu w miarę wyczerpywania się farby na pędzlu. Zasadę, a właściwie filozofię linearności w sztuce Dobkowskiego najlepiej wyjaśnia sam artysta: '(...) Linia utraciła swoją dekoracyjność i przekształciła się w strukturę. Z niej to buduję przedmioty, przestrzeń. Jestem szczęśliwy, bo jakby na nowo tworzę świat. Wiem, jak pokazać powietrze, ziemię – jaką barwą, jaką linią, o jakiej gęstości. Nie tworzę fikcji. Niech pani zobaczy, jak faluje las, jak kłonią się zboża. Linearne. Natura związała się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia. Linia stanowi ślad mojego myślenia' (wypowiedź w książce Elżbiety Dzikowskiej, *Polacy w sztuce świata*, Warszawa 2001, s. 42).

Zdumiewający jest sam materialny proces tworzenia dzieła. Sposób malowania Dobkowskiego – prowadzony pewną ręką intuicyjny dukt barwnych linii perfekcyjnie materializuje na płótnie lub papierze istniejącą jedynie w umyśle autora, bez wcześniejszych szkiców, kompozycję – wyklucza korygowanie ewentualnych błędów. Wirtuozerię twórcy można ocenić na przykładzie prezentowanych na wystawie prac z ostatnich lat wchodzących w skład czterech cykli: 'Nokturny', 'Australijski sen', 'Himalaje' i 'Uniwersum'. Są one rezultatem jego wrażeń i doświadczeń z wojaży po kontynentach i oceanach, bowiem jak mówi: 'Staram się dużo podróżować, aby poznać świat przyrody i różnych kultur, gdyż jedno i drugie to natchnienie dla mojej sztuki'.

Każdy cykl, konstruowany w postaci linearnych struktur, jest odmiennym rozwiązaniem kwestii przestrzeni, koloru i światła, tworząc zarazem – jak w mozaice – z tej różnorodności spójne i jednolite oblicze sztuki Dobkowskiego, której jednym z podstawowych walorów jest jej indywidualny, oryginalny styl (...)'".

125

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Australijski sen II", 2000 r.

akryl/plótno, 147 x 197 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Dobkowski 2000 ROK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski

| "AUSTRALIJSKI SEN II" | 2000 ROK | ACRYL | 147 cm x 197 cm'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Rempex, 2001

- kolekcja prywatna, Polska

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności. Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chcę pokazać kipiące życie”.

JAN DOBKOWSKI

W prezentowanym obrazie doskonale widać wszystkie tendencje, które niezmiennie od ponad czterech dekad obecne są w twórczości Jana Dobkowskiego: witalność, humor, miękkość linii, biologiczną energię, radość. To wielobarwna, złożona z krótkich, impastowych pociągnięć pędzla kompozycja nawiązująca do prac francuskich pointylistów i powidoków Władysława Strzemińskiego. Wielobarwne linie tworzą ekspresyjne, opływowe tło, na którym materializują się kontrastowe, lekkie, organiczne

formy. Użycie przez artystę całego spektrum palety mocnych, wyrazistych barw: zieleni, błękitów, fioletów, róży, czerwieni, żółci, oranżu i bieli sprawia, że obraz staje się barwnym zapisem ulotności marzenia sennego. Biologiczność malowanych przez niego form objawia się nie tylko w pełnych nieskrępowanej erotyki rysunkach i grafikach, ale także w obrazach abstrakcyjnych. Seria „Australijskich snów” jest tego najlepszym przykładem.



126

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Pejzaż, 1973 r.

olej/plótno, 59 x 74,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.Sobel 73'

sygnowany na odwrociu: 'Judith Sobel Zuker'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Judyta Sobel była malarką niezwykle utalentowaną. Gdy rozpoczynała edukację w PWSSP w Łodzi, jej styl zdradzał niezwykle już dojrzałość artystyczną i własny, zindywidualizowany sposób obrazowania przestrzeni. Uczennica Władysława Strzemińskiego wcześniej rozpoczęła swoją karierę artystyczną. Dwa lata przed uzyskaniem dyplomu wzięła udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Przez krótki okres związana była z macierzystą uczelnią. Wyemigrowała na stałe do Nowego Jorku. W roku 1970 przeniósł się do Woodstock, gdzie najprawdopodobniej kpiąc ze wszystkich zasad perspektywy, namalowała prezentowany

w katalogu pejzaż. Kolorowe płaszczyzny płasko położonych plam tworzą dekoracyjną, rozfalowaną kompozycję przypominającą bogato ornamentowaną tkaninę. Plamy te układają się w dachy domów, przydrożne drzewa i wieże kościołów. Delikatny sposób komponowania przestrzeni oraz zastosowana kolorystyka przywodzą na myśl kompozycje, które w duchu abstrakcji tworzył Władimir Kandin. Prace Judyty Sobel znajdujące się w wielu kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie świadczą o wysokiej pozycji artystki w kręgach krytyków oraz odbiorców sztuki.



127

HENRYK STRUMIŁŁO (1934 - 2001)

Kompozycja, 1976 r.

olej/plótno, 46 x 33,2 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H.Strumiłło | 1976'

cena wywoławcza: 2 500 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

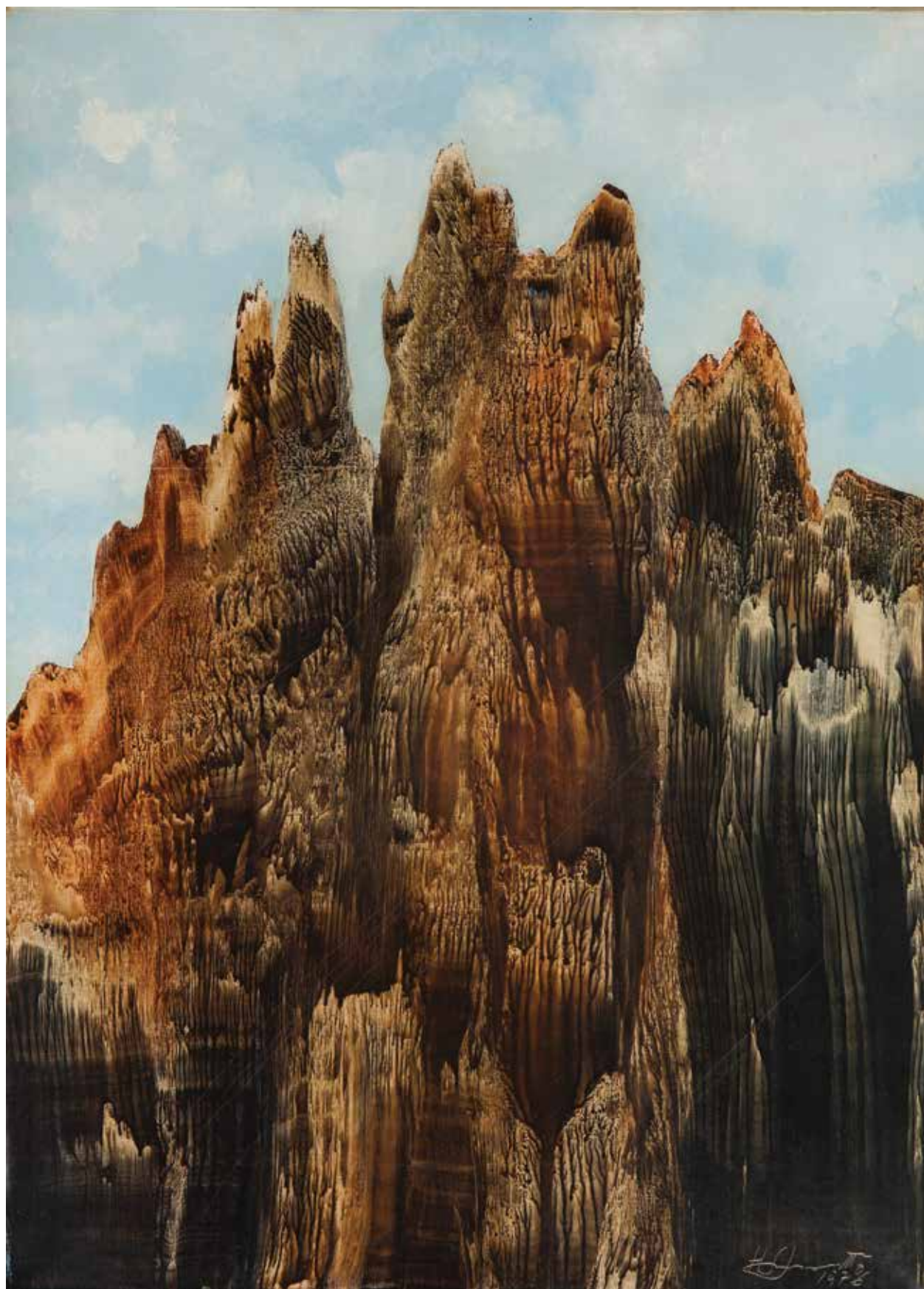
„Sztuka Henryka Strumiłły bierze się z fascynacji przestrzenią kondensowaną w wyobraźni artysty jako niekończący się krajobraz. Krajobraz, którego fizyczna konkretność nie ma wprawdzie odpowiednika w przyrodzie, ale który jest bytem realnym powołanym przez artystę. Bytem zbudowanym z form wyraźnie dychotomicznych, bo z jednej strony uważnie konstruowanych, z drugiej zaś – jakby przez paradoks – odwołujących się do projekcji wyzwolonej intuicji.

Artysta patrzy na świat jak na teatr dramatycznych kontrastów i napięć. Poszarpane kompozycje odwołujące się do odrealnionych form pejzażowych – zbudowane na ogół na przeciwstawieniach bieli i jasnych ugrów z brązami, czernią, szarością i wzbogacone czasem smugami zimnego błękitu – stały się w twórczości Strumiłły realizowaną od ponad trzydziestu lat monolityczną syntezą świata. W jej przejrzystym obrazie nie natrafimy na pierwszy rzut oka na jakąkolwiek aluzję istnienia człowieka. Traktowane tylko dosłownie jako krajobrazy dalekich planet te wizje Strumiłły można byłoby odnieść do innych światów, gdzie niegościnna ziemia nie stworzyła miejsca dla istoty żywej. Idea jego sztuki spełnia się bowiem w określonej wieloznaczności form poddanej regułom abstrakcyjności. (...) Strumiłło, eksploatując konsekwentnie stylistykę z pogranicza ekspresji gestu, kreuje wizję obrazu w oparciu o bardzo starannie wypracowane zasady konstrukcji. W tym znaczeniu istniejące w jego sztuce skojarzenia przedstawień konkretnych

i znanych z natury kształtów mają znaczenie tylko 'pomocnicze'. Dlatego pomijając nawet literackie tytuły, którymi artysta lubi opatrywać swoje obrazy, wymowa emocjonalna jego dzieł, choć przejmująca, jest zawsze utrzymana w granicach konstrukcyjnego ładu”.

GUSTAW ROMANOWSKI, WIZERUNKI CZASOPRZESTRZENI.O MALARSTWIE HENRYKA STRUMIŁŁY,
WWW.HENRYKSTRUMILLO.COM

Studiował w PWSSP w Łodzi w pracowni prof. Romana Modzelewskiego, dyplom otrzymał w roku 1961. Od 1985 roku kierował Zakładem Kształcenia Ogólnoplastycznego w Instytucie Form Przemysłowych. Był prodziekanem, a następnie dziekanem Wydziału Form Przemysłowych. Miał wiele wystaw indywidualnych, ostatnia została zorganizowana przez Miejską Galerię Sztuki w Łodzi w 40-lecie pracy artystycznej i pedagogicznej w 2001 roku. Uprawiał malarstwo abstrakcyjne, którego inspiracją początkowo był świat mikrokosmosu. Namalował wówczas kompozycje: „Mikrokosmos biały”, „Mikrokosmos czerwony” i „Mikrokosmos błękitny”. W pierwszej połowie lat 60. budował obrazy, nawiązując do stylistyki informelu, pod koniec lat 60. zmienił sposób obrazowania, stosując poszarpane formy o dramatycznym napięciu. Jego sztuka z pogranicza ekspresji gestu, przestrzegająca zasad konstrukcyjnego ładu, jest wieloznaczna i emocjonalna.



128

KIEJSTUT BEREŹNICKI (ur. 1935)

"Przeistoczenie", 1974 r.

olej/plótno, 110 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany śr.d.

'1974 | Przeistoczenie | KBereźnicki | - Sopot'

na odwrociu nalepka autorska i naklejka wywozowa

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa, lata 80. XX w.

- radca handlowy Hiszpanii w Polsce w latach 80.

Artysta związany ze środowiskiem gdańskim, gdzie tworzy oraz prowadzi własną pracownię malarstwa. Obrazy Kiejstuta Bereźnickiego są szalenie rozpoznawalne. Zbiór charakterystycznych dla jego malarstwa elementów zawiera subtelną kolorystykę (ugry, czernie i szarości), kontrastujące ze sobą kanciaste i opływowe kształty oraz użycie rozbudowanej symboliki przedmiotów.

Obraz „Przeistoczenie” przedstawia stylizowaną kompozycję z martwą naturą na pierwszym planie oraz grupą trzech mężczyzn na planie drugim. Kompozycja namalowana w stylistyce sztuki naiwnej, z płasko położonymi planami barwnymi obwiedzionymi delikatnym konturem, wypełniona jest po brzegi na pozór zwykłymi, jednak wzbudzającymi

niepokój przedmiotami. W centrum kompozycji, na pierwszym planie, igrając z zasadami perspektywy, artysta rozrzucił na podłodze stosy drewnianych elementów: drążków, drabin, kości, akcesoriów malarskich. Wśród nich znaleźć możemy męską głowę, której przedstawienie malarskie widzimy również na ścianie wewnątrz pomieszczenia. Na planie drugim w trzech oknach widzimy trzech mężczyzn. Mając na twarzach niewinne uśmiechy, trzymając w rękach klepsydrę oraz płonące pochodnie, podpalają wnętrze pomieszczenia. Mimo iż motyw obrazu jest niezwykle dynamiczny, postaci biorące udział w przedstawionym zdarzeniu są posągowo znieruchomiałe, przypominające manekiny.



129

JACEK RYKAŁA (ur. 1950)

"Brama dla Mariana Maliny", 1994 r.

olej, kolaż/plótno, 167 x 129 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'Jacek Rykała | 94'

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa poplenerowa "Sosnowiec 2000",
Muzeum Sosnowiec, 2001

„Warto zwrócić uwagę, że chociaż u Rykały motyw okna czy bramy pozwala domniemywać i kreować w wyobraźni to, co się za nim ukrywa czy rozciąga, to jednak odbiorca skupia się także na ich powierzchni, na swoistym 'okratowaniu' ikony. Występujące często u niego fryzy z szybek zdają się pełnić funkcję nieprzezroczystego 'okna', a zatem obrazu wskazującego na samego siebie, na swoje estetyczne i semantyczne walory, na językową składnię. Podobnie rzecz się ma ze spelzłymi fotografiami czy złuszczonej ramami. Na marginesie warto też wspomnieć, że Rykała był pierwszym w Polsce artystą, który zastosował w obrazach okienne ramy, a później również fragmenty drzwi i całe futryny. Artysta, wstawiając dodatkowe elementy – jak na przykład emaliowane tabliczki z numerami, klucze, wytrychy, deseczki – nadał tym collage'owym pracom nowy, jakby assemblage'owy walor. Trójwymiarowość jest wszakże tutaj nie tylko aspektem formalnym. Wielowarstwowość jest bowiem również odpowiednikiem palimpsestu. Obraz jak Księga prezentuje i reprezentuje – widoki, warstwy, słoje, genealogię, doraźność. One budują tożsamość dzieła i artysty (...). Nad nimi unoszą się popołudnia niedzielne, napięte ciszą pustych ulic i placów...”

Jacek Rykała to malarz związany ze środowiskiem katowickim, wykładowca na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego sztuka już od najwcześniejszych przejawów łączy w sobie, wydawałoby się, przypadkowe elementy przedmiotów codziennego użytku z miejskim pejzażem. Pejzaż ten nie jest typowy. Artysta za główny motyw obrazów upatrzył sobie wyrafinowane kadry, wyglądające jak wycinki z widoków codziennych, na które większość z nas najprawdopodobniej nie zwróciłaby uwagi, przeszła koło nich zupełnie obojętnie. I tak na płótnach pojawiają się fragmenty drzwi, gdzie przez przysłowiową dziurkę od klucza możemy obserwować to, co za sobą kryją, bramy prowadzące do smutnych, zaniedbanych podwórek starych kamienic. Poprzez użycie przez Rykałę elementów wtórnych do obramowania kompozycji (ramy okienne, tabliczki z numerami lokali itd.) obrazy nabierają charakteru spersonalizowanego. Widz wyobraża sobie, iż przedstawienie dotyczy historii jednej osoby, jednej rodziny, jednej małej grupy społecznej zamieszkującej to samo podwórko.



130

NATALIA LL (ur. 1937)

Natalia Lach-Lachowicz

"Homage Luciano Fontana", 1968 r.

akryl, technika własna/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na bieżym: '1968 NATALIA LACH LACHOWICZ "HOMAGE LUCIANO FONTANA"'

cena wywoławcza: 5 500 zł

estymacja: 7 000 - 9 000

„Jeszcze do niedawna w sztuce modnymi były stwierdzenia podkreślające unikalność, incydentalność i wyjątkowość dzieła artystycznego.

Absurdalnie krańcowym przykładem takiego stanowiska było wyczekiwanie przez fotoreportera latami na jakieś niezwykle, często makabryczne wydarzenie, którego rejestracja zapewniała rangę artystyczną twórcy i jego dziełom. Występuję zdecydowanie przeciwko tego typu uproszczonym poglądom, które nakazują upatrywać artystę w poszukiwacza makabry, grzebiącym obydwoma rękami w przelewających się bebecach zmartwiałych trupkarzy.

Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne, jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiadanie itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część

składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego notacje. Tak więc, mogę transformować rejestrację jednej czynności w drugą. Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie. Spory zaś o wygląd i czystość formalną znaku pozostawiam zgorzkniałym impotentom teoretycznym.

Konceptualizm, poza zwróceniem uwagi na istotne funkcje sztuki – oddziaływanie jej na sferę mentalną i intelektualną człowieka – jest jeszcze i tym dobrodziejstwem, że pozwala w obrębie samej sztuki jak i teorii dokonać zdrowego i jakże potrzebnego przewietrzenia. Z tym, że aktualnie to wietrzenie zmienia się na dość silny przeciąg, wyrzucając za okno rzeczywistości wszelkie gesty i pozy artystyczne”.

NATALIA LL, POSTAWA TRANSFORMUJĄCA, 4 LISTOPADA 1972, WWW.NATALIALL.COM



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 aukcjонера.

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. Zawsze 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 aukcjонера 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 nieuwzględnione.

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

Ø - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKcja

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. 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



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

Aukcja Bizuterii

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

Wystawa obiektów: 7 - 17 grudnia 2015 r.



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



MECENAS KULTURY

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjoner 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 listka 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 przysłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postąpięć przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięć 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 postąpięć

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamacje 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

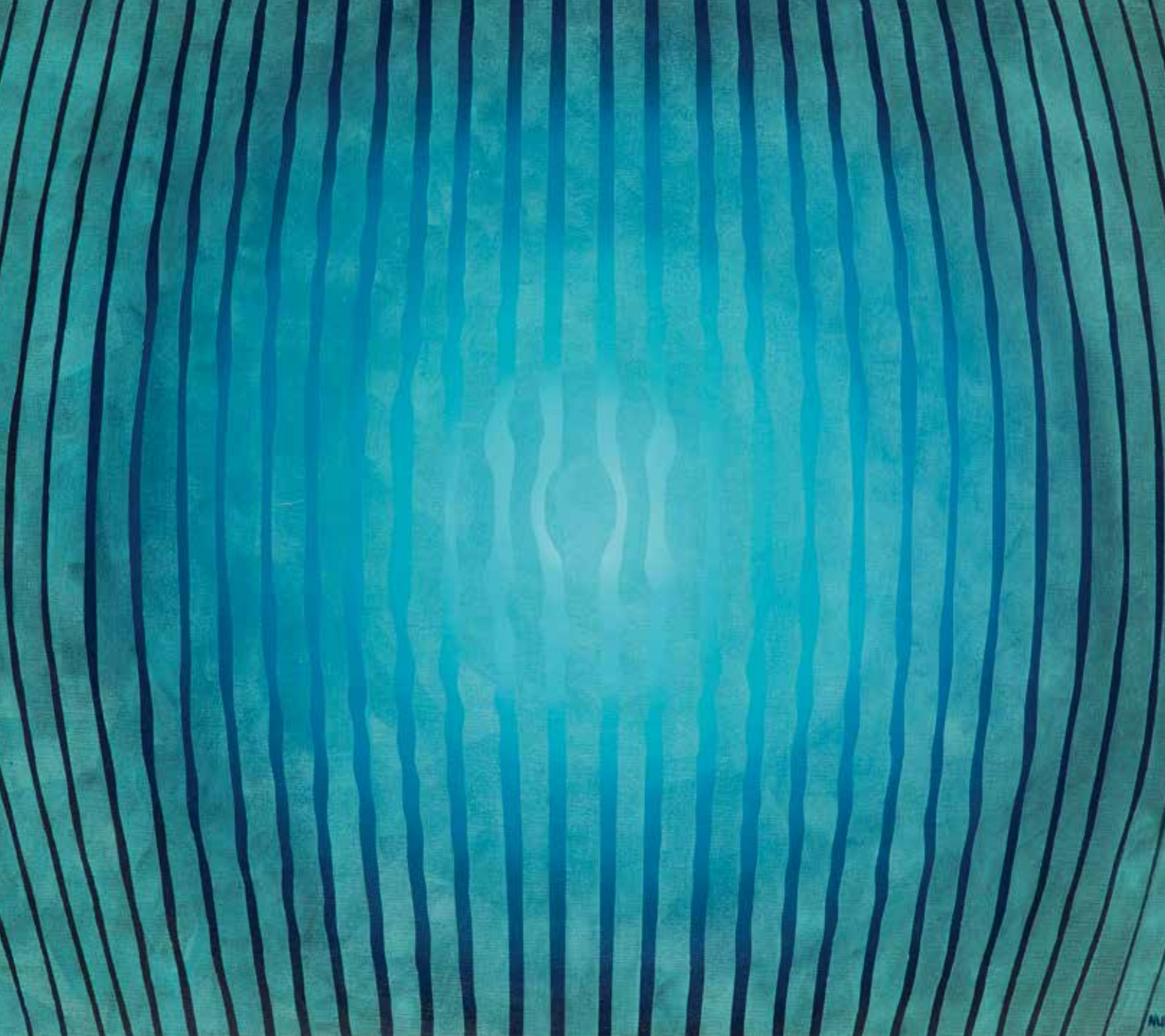
Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

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 granicę kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie 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.



Patrycja Nurkan, Bez tytułu, 2015 r.

Aukcja Młodej Sztuki

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

Wystawa obiektów: 10 - 22 grudnia 2015 r.



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



MECENAS KULTURY

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez 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 komitentów uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

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

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

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez 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 przechodzą na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

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

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszcza 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 zwinie 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 KLIENТА

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 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 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 po zwiększonej 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 2000 r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

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 inicjałami imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/ela”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - 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: „krag”, „szkola” bądź „naśladowca”;

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

HARMONOGRAM

AUKCJI 2015

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

3.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

sesja I - **10.12** termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

sesja II - **15.12** termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

AUKCJA BIŻUTERII

17.12 termin przyjmowania obiektów do 7.11.2015

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

22.12 termin przyjmowania obiektów do 10.11.2015



Wyjątkowa osoba, wyjątkowy prezent...

Wybór atrakcyjnego prezentu biznesowego jest prawdziwą sztuką. Produkty opatrzone marką „Harvard Business Review Polska” spełniają najwyższe standardy merytoryczne i wydawnicze. To nie tylko ozdoba każdego gabinetu i biblioteki, ale przede wszystkim źródło najlepszych biznesowych inspiracji.

Wejdź na sklep.hbrp.pl/prezenty-biznesowe
i pobierz katalog ekskluzywnych prezentów

ICAN
INSTITUTE

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 39IASW038 • 15 grudnia 2015 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA UNICUM

DESA UNICUM Sp. z o.o. Dom Aukcyjny, ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26
e-mail: biuro@desa.pl, NIP: 525-00-04-496, REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS 0000090241, o kapitale zakładowym: 7 728 100 zł.



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

Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za 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 Bank PKO BP SA

88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

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

Rafał Olbiński **Krajobrazy energii** 2015

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

Olbiński



MECENAS KULTURY







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

WWW.DESA.PL

