

An abstract painting featuring a central, light-colored umbrella-like structure with a dark handle and a small, colorful object at the top. The background is a mix of warm, earthy tones with some darker, more defined shapes in the lower right corner.

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 PAŹDZIERNIKA 2023 WARSZAWA













SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 PAŹDZIERNIKA 2023

CZAS AUKCJI
5 października 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 września – 5 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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



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



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



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



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



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki Luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kuliewicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Anuszkiewicz Richard 29	Orbitowski Janusz 5
Artymowski Roman 61	Panek Jerzy 60
Berdowska Tamara 1	Pawlak Włodzimierz 55
Berdyszak Jan 38	Pągowska Teresa 15
Bogusz Marian 34	Przybylski Janusz 54
Brzozowski Tadeusz 16	Ratajski Sławomir 47
Cisowski Andrzej 51	Rosenstein Erna 17
Dłubak Zbigniew 57	Rosołowicz Jerzy 22
Dobkowski Jan 3-4	Roszkowski Aleksander 64
Dwurnik Edward 42-44	Rudowicz Teresa 40-41
Eidrigėvicius Stasys 66	Sempoliński Jacek 31
Eysymont Janusz 2	Sienicki Jacek 32-33
Fangor Wojciech 18-19	Skarbek Krzysztof 50
Grzyb Ryszard 45-46	Sobel Judyta 71
Hałas Józef 20-21	Sobocki Leszek 49
Jackiewicz Władysław 53	Sroka Jacek 52
Jarema Józef 68	Stajuda Jerzy 37
Kantor Tadeusz 13	Stańczak Julian 26
Kozłowski Jarosław 56	Stażewski Henryk 10-11
Kunz Włodzimierz 62	Strelnik Piotr 65
Kuryluk Ewa 59	Szajna Józef 67
Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 30	Szwacz Bogusław 35
Lewczuk Sławomir 48	Tarasin Jan 14
Madeyska Arika 39	Twardowski Lech 58
Mianowski Lucjan 70	Warzecha Marian 69
Mierzejewski Jerzy 63	Winiarski Ryszard 23-24
Nowacki Andrzej 27-28	Ziemski Jan 25
Nowosielski Jerzy 6-9	Ziemski Rajmund 36
Opalka Roman 12	

1

TAMARA BERDOWSKA

1962

Kompozycja, 2013

olej/piótno, 80 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tamara Berdowska | 2013 | olej"

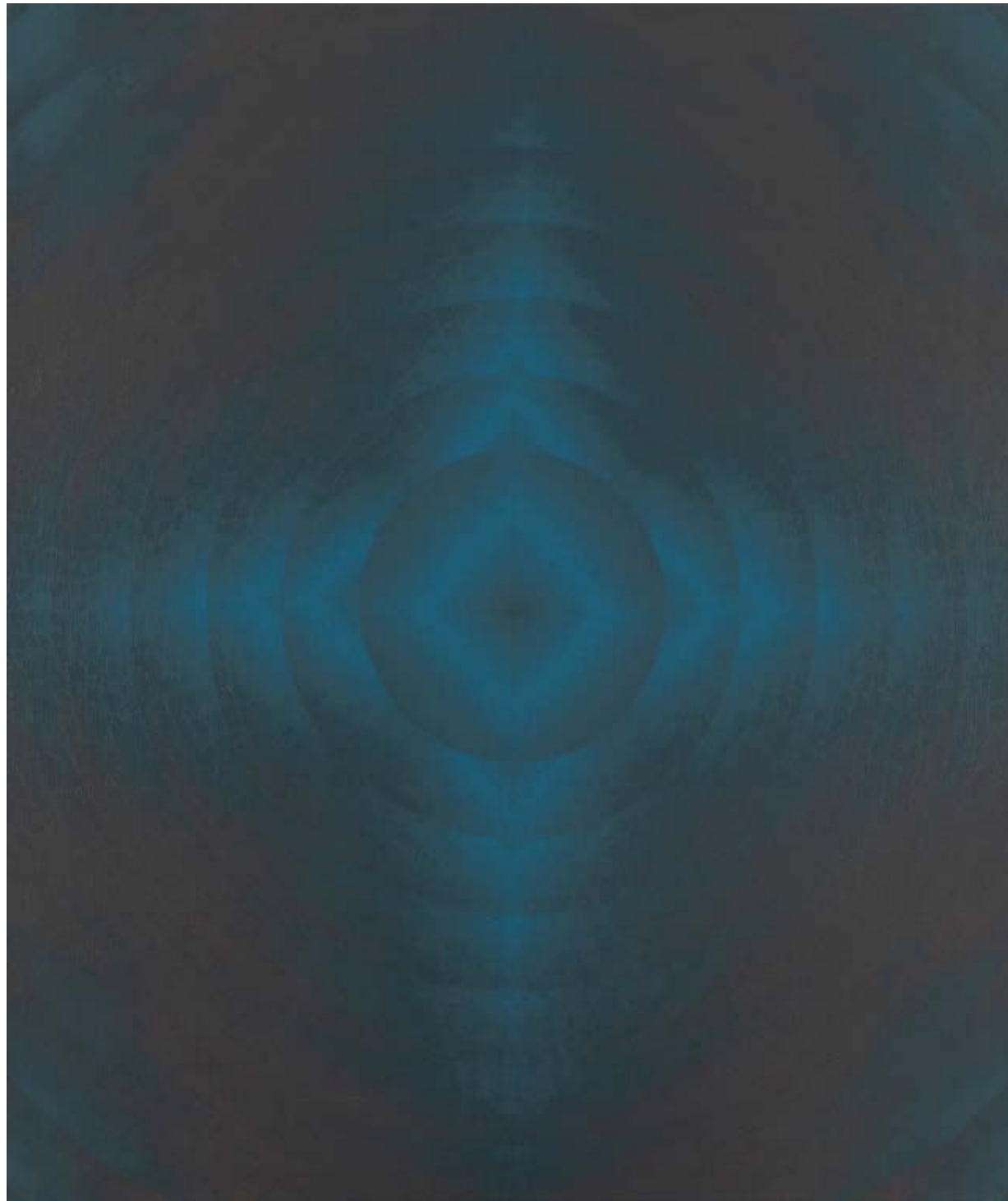
estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 600 EUR

„Kiedy się myśli o Tamarze Berdowskiej – widzi się nieuchwytne obszary błękitu, przenikające się niekiedy z zielenią, ulotne i zjawiskowe. Jest to malarstwo o takiej głębi i subtelności doznania zmysłowego, o takiej sile emocjonalnego i zmysłowego przesłania, że na długo pozostaje w pamięci. By taką sztukę dzisiaj tworzyć, trzeba być niepowszednią, silną osobowością, całkowicie niezależną od upodobań, mód i obyczajów swojej generacji i swojego czasu”.

Bożena Kowalska



FRAKTALNA GEOMETRIA

Jedną z działalności artystycznej Tamary Berdowskiej jest praktyka czysto malarska, polegająca na kreowaniu dynamicznych kompozycji geometrycznych, zazwyczaj utrzymanych w jednolitej paletce barw, które przykuwają uwagę widza i eksperymentują z jego zmysłem wzroku. Artystka, realizując się w nurcie sztuki optycznej, na przestrzeni ostatnich dekad wypracowała zupełnie unikalną formułę wypowiedzi artystycznej – niemającej sobie podobnych nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, ale i międzynarodowej. Iluzja ruchu w jej obrazach jest wyjątkowo intensywna i dodatkowo wzmacniana poprzez subtelne przejścia walorowe w obrębie jednego koloru. Jak pisała Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoń, Obiekty I Obrazy, Kraków 2015, s. 28).

Płótna Berdowskiej to zazwyczaj obrazy, na których ukazane są figury geometryczne rozchodzące się koncentrycznie. Te kompozycje, składające się z niezliczonych miniaturowych elementów, przypominają fraktale, czyli matematyczne obiekty samopodobne. Fraktale znajdują zastosowanie w różnych dziedzinach nauki, takich jak fizyka, informatyka, medycyna, istnieją także naturalnie w przyrodzie, ale również odnajdziemy je w muzyce i sztuce, czego przykładem mogą być obrazy Jacksona Pollocka. Berdowska często korzysta w swojej twórczości z zasady samopodobieństwa, czym przyciąga uwagę widza. Oczy podążają za kolejnymi elementami, przechodząc od jednego końca płótna na drugi. To wykorzystanie powielania, geometryzacji i symetrii można interpretować jako próbę porządkowania i kontrolowania otaczającej rzeczywistości oraz poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa. Jak podkreśla profesor Grzegorz Sztabiński w katalogu do monograficznej wystawy artystki zatytułowanej „Obiekty Obrazy”: „formy, które znamy jako proste i w pełni poddające się umysłowej kontroli, w jej pracach stają się zmysłowo złożone i subtelne. (...) W pracach Berdowskiej prostokąt czy linia prosta zachowują cechy opisane przez Euklidesa, ale równocześnie, nie opuszczając świata kontrolowanego rozumem, wkraczają w obszar subtelnej zmysłowości”. Grzegorz Sztabiński, Syntezująca twórczość Tamary Berdowskiej [w:] katalog wystawy Obiekty Obrazy, [red.] Joanna Warchoń, Kraków 2015, s. 12.

Choć zdawałoby się, że Tamara Berdowska operuje surowym językiem geometrii, to tworzy prace niezwykle subtelne i efemeryczne. Artystka posługuje się najprostszymi figurami: kołem, kwadratem, rombem czy prostokątem. Wykorzystuje efekt przenikania oraz przemieszczenia tych kształtów w celu uzyskania wrażenia przestrzenności. Kompozycje Tamary Berdowskiej zdają się migotać i pozostawiają wrażenie dematerializacji. Sposób budowania tkanki obrazów zdradza fascynację artystki impresjonizmem, który to kierunek towarzyszył jej od początku działalności artystycznej. Kolor niebieski stanowi rodzaj dominanty w sztuce Berdowskiej, która w latach 90. przeżyła błękitny okres twórczości, eksplorując wszelkie możliwe tonacje tej barwy. Od tamtej pory nieustannie towarzyszy artystce, choć nie zawsze przeważa w jej wielobarwnych kompozycjach. Sama malarka w ten sposób opisywała swoje działania: „(...) jest u mnie potrzeba uzewnętrznienia i nadania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle. (...) Towarzyszy mi zawsze poczucie niedoskonałości powstałego obrazu w stosunku do zjawiska, które wywołało potrzebę tworzenia. Twórczość to dążenie do doskonałości, której się nigdy nie osiągnie, do określenia i dotknięcia czegoś, co jest jedynie przeczuwane. Twórczości towarzyszy wieczna tęsknota”.

2 ↑

JANUSZ EYSYMONT

1930–1991

"Szary obraz ze śladem zieleni", 1988–90

olej/piótno, 117 x 89 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont 88–90'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz Eysymont I [...] I "SZARY OBRAZ ZE ŚLADEM ZIELENI" 1988–90 I olej, 116 x 89'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
3 900 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„(...) przestrzeń i światło, użyte jako główne środki przekazu, mają cechy tajemniczości, wzniosłości i magii przykuwającej oczy i zmuszającej do kontemplacji. Jest w nich niezwykłość ciszy i prostoty, jakby spoza zgiełku ziemskiej rzeczywistości. Wyzbyte sentymentalizmu i nawet śladu jednostkowej obecności, emanują nie tylko blaskiem, ale i napięciem emocjonalnym o dużej sile. Jest w nich czynnik metafizyczny, medytacyjne zapatrzenie w nieskończoność”.

Bożena Kowalska



3 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Tańcząca I", 1971

olej/piótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "TAŃCZĄCA I" 1971 ROK | OLEJ | 41 x 33 cm'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 900 – 17 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

„Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

Jan Dobkowski





FILOZOFIA WYZWOLENIA

Dorobek Jana Dobkowskiego, tworzony przez przeszło sześć dekad, jest zjawiskiem niezwykle spójnym. Nie dotyczy to form wyrazu ekspresji, które bywały bardzo różnicowane, ale przede wszystkim sposobu myślenia, swoistej filozofii, która przenika wszystkie cykle tego artysty: ciągła metamorfoza i powiązanie wszystkich organizmów w jeden byt. Dobkowski odrzuca podział na energię i materię, umysł i ciało, czas i przestrzeń, kobiecość i męskość, materię ożywioną i nieożywioną, ludzkie ciało i przyrodę. To właśnie w polimorfii ciał na płótnach Dobkowskiego możemy odnaleźć źródło wyzwolenia, opozycji dla sztywnych struktur i stałych, nieprzekraczalnych podziałów.

Owa polimorfia ciał to zjawisko, które odnajdujemy już w najdawniejszych praktykach symbolicznych. Dobkowski pokazuje, że natura i człowiek stanowią jedność – tym samym cofa odbiorcę do czasów sprzed społeczeństwa i logiki władzy. Ciało ma formę „plastycznego interfejsu”, dzięki czemu umożliwia ludzkiemu bytowi tworzenie połączeń ze światem.

Na przestrzeni lat badacze często zwracali uwagę na psychodeliczne wątki w twórczości Jana Dobkowskiego, które wiążą go z rewolucją duchową i seksualną końca lat 60. Prace tego artysty nie tylko wykazują wiele związków formalnych z kulturą hippisów, ale przede wszystkim stanowią wyraz podobnych wniosków natury politycznej, społecznej i duchowej: wyzwolenie nie może nastąpić bez zmiany świadomości i przewartościowania fałszywych stosunków społecznych. Post Brothers pisze: „Prace Dobkowskiego, w których morfologia ludzka łączy się z nie-ludzka, charakteryzują się podobieństwem do sztuki psychodelicznej, lecz ich styl i treść są zapożyczone raczej z secesji i symbolizmu. Często przedstawiają roztopione, ‘odlotowe’ formy, przypominające (...) przemiany po zażyciu substancji psychodelicznych. Zainteresowanie zjawiskami polimorficznymi i entoptycznymi bierze się w równym stopniu z doświadczeń halucynacyjnych i tradycyjnej wiedzy ludności rdzennej i prehistorycznej. Oba te obszary dostarczają Dobkowskiemu wzorców ponadindywidualnych, abstrakcyjnych funkcjonalnie, lecz głęboko zakorzenionych w środowisku przyrodniczym. Artysta opowiada się za radykalną polityką ciała, dzięki której mogą wyłonić się nowe światy, konfiguracje i pokrewieństwa. Jego pełne zniekształconych form prace stanowią ‘przewrót, jedyny w swoim rodzaju protest przeciwko metafizycznemu bezruchowi tego, co zostało dane raz na zawsze’, by zacytować słowa Siergieja Eisensteina” (Post Brothers, „Usposobienie polimorficzne” [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2020).

Plazmatyczna, nieokreślona substancja, z której Jan Dobkowski tworzy ciała wyobrażone na płótnie, to manifest – wszystkie struktury mogą zostać zakwestionowane. Ciało nie jest stabilną i osobiłą całością, lecz posiadającym wewnętrzną logikę zjawiskiem, które podlega ciągłym ewolucjom i symbiozom. Środkiem wyrazu tej filozofii jest abstrakcyjna linia. To właśnie ona tworzy swoistą kosmologię świata Jana Dobkowskiego.

4 ↑

JAN DOBKOWSKI

1942

"Himalaje XIII", 2003

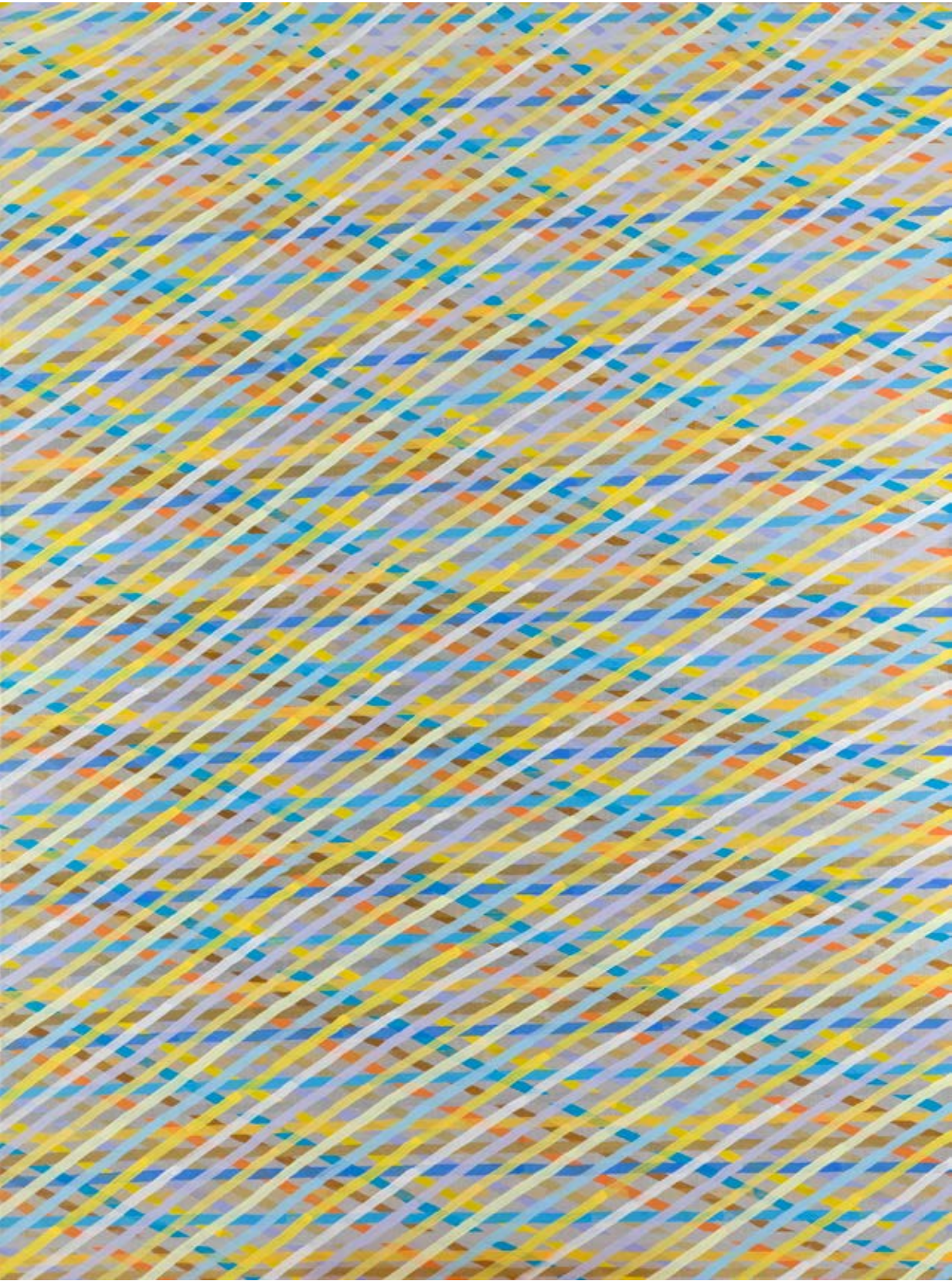
akryl/plótno, 197 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "HIMALAJE XIII" 2003 ROK | ACRYL | 197 cm x 147 cm'

estymacja:
60 000 – 100 000 PLN
12 900 – 21 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Dobkowski łączy skrupulatność obserwacji życia z poetycką transpozycją natury. Podczas tworzenia obrazów istnienia odnosi się zarówno do procesu kreacji materii nieożywionej, jak i ożywionej, widząc warunek przetrwania człowieczeństwa w szczególnych związkach miłości i sztuki. Nawiązuje do seksu i miłości rodzinnej, do głębokich stałych uczuć. Uwypukla szczególne cechy daru życia, uprzytamniając sobie i odbiorcom, że każda jego część jest czymś nadzwyczajnym, nawet wówczas, gdy otaczający świat wydaje się absurdalny, jeśli nie obłąkany”.

Janusz Zagrodzki



PODRÓŻE DOBKOWSKIEGO

Jedną z największych inspiracji twórczych Jana Dobkowskiego były podróże. Pierwszą, najbardziej znaczącą, odbył do Stanów Zjednoczonych. W 1972, dzięki otrzymaniu stypendium Fundacji Kościuszkowskiej, wyjechał do Nowego Jorku. W tym czasie tworzył przede wszystkim biomorficzne kompozycje w zieleni i czerwieni oraz formy przestrzenne w pleksi. W latach 80. odbył kolejną długą podróż, tym razem do Ameryki Południowej. Doświadczenia z wędrówki przez Andy, Amazonię i Karaiby zaowocowały nowym cyklem „Ocean”. W przeciwieństwie do wcześniejszych obrazów, operujących głównie mocną plamą barwną, w oceanicznych pracach przeważały linie formujące kompozycje pulsujące kolorami. W kolejnych latach odwiedził Brazylię i Argentynę oraz Północną Afrykę, skąd zaczerpnął inspiracje do cyklu „Orgie i tańce rytualne”, w którym przedstawiał pozostałości nieskrępowanej, dionizyjskiej natury człowieka. W latach 90. Dobkowski stworzył kolejne podróżnicze cykle – „Karnawał w Rio” odzwierciedlający wizytę w Brazylii oraz „Oceanidy” łączący ekspresję wcześniejszych prac oceanicznych i doświadczeń rejsu po ulubionych przez artystę wyspach Grecji. Pod koniec lat 90. artysta odwiedził również Australię, skąd przywiózł wspomnienia ujęte w pełnym życia cyklu „Australijski sen”.

Kolejną destynacją stały się dla niego Indie i Nepal. To właśnie wtedy w trakcie wędrówek i lotów widokowych podziwiał potęgę Himalajów. Po powrocie z dachu świata, wraz z wejściem w XXI wiek, stworzył bogaty cykl geometrycznych prac oddających zachwyt nad ogromem gór. Podobnie jak w serii „Pamukale” czy „Australijski sen”, w cyklu „Himalaje” Dobkowski sprowadza swoje wrażenia do form najbardziej abstrakcyjnych, acz niezwykle sugestywnych, operując li tylko kolorem i linią – podstawowymi środkami artystycznego wyrazu. Swoją koncepcję linearyzmu natury Dobkowski przelewał jednak nie tylko na płótna: w latach 70. i 80., podczas słynnych już dziś plenerów i sympozjów, m.in. tego w Osiekach w 1979, Dobkowski dał się poznać jako artysta zainteresowany ideami land artu, tworząc przestrzenne rysunki w plenerze. Jak pisała Monika Małkowska: „Dobkowski stworzył instalację ‘Płonący kwadrat’: wytyczył na łące kwadrat o kilkumetrowych bokach, na krawędziach rozmieścił dziesiątki puszek wypełnionych naftą i... podpalił. ‘Narysował’ geometryczną figurę ogniem. Okiełznał, ujarzmił ogień. W ciemności wyglądało to zjawiskowo i niepokojąco. Niespodziewanie nad kwadratem pojawiły się samoloty, jak na zamówienie. Uczestnicy wydarzenia też poczuli twórczą wenę. Pierwszy zareagował Franciszek Starowiejski. Rozebrał się i wskoczył na środek jaśniejącej formy. Za jego przykładem poszli inni. Dokonało się samoistne zespólenie w grupę” (Monika Małkowska, Żywioty ujarzmione linią, „Rzeczpospolita”, 21.05.2009, <https://www.rp.pl/artukul/308764-Zywioly-ujarzmionelinia.html>, dostęp: 5.02.2020).

5 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"15/91", 1991

akryl, sznurek/płótno, 150 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1991 | 15/91 | 150 x 110'

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
17 200 – 21 500 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Niemcy

„Próby holistycznego, teoretycznego ujęcia prac upadają. Białe plamy udowodniają, że te z pozoru monotonne, nieodróżnicowane ciągi obrazów budują swoją własną narrację – niezależną od dyskursywnych prób ich ujarznienia. To rozedrgana narracja zawiązująca się nietrwale pomiędzy samymi obrazami, między obrazami a oświetleniem, ścianami i całą przestrzenią galerii, wreszcie, między obrazami a widzem. Same otwierają się na interpretację, same budzą intensywne skojarzenia i intuicje. Funkcjonują jednak z dala od wszelkiego tekstu. Ich istnienie jest czysto wizualne. W ich obliczu adekwatny staje się z pozoru banalny retoryczny imperatyw: ‘to trzeba zobaczyć!’ (lub lepiej: ‘to trzeba widzieć!’)”.
Michał Zawada



ROZEDRGANA NARRACJA

Charakterystyczne dla twórczości Janusza Orbitowskiego są monochromatyczne kompozycje geometryczne, utrzymane w czystej bieli. Ten wybór koloru nie jest przypadkowy; wynika z przemyślanych reedukacji artysty oraz jego dążenia do ascezy w sztuce.

Kluczowymi elementami zainteresowań artysty są przestrzeń, światło i ruch. Jego pierwsze reliefy były skomponowane z listewek, nakładanych na obraz w skośnych wiązkach. Później artysta zaczął eksperymentować z niewielkimi prostokątnymi elementami, które zestawiał w rytmiczne układy. Kompozycje uwidaczniają zainteresowanie artysty naturą, przypominają bowiem ruch fal, marszczenie wody pod wpływem wiatru czy układy żyłek na liściach. Są pełne harmonii, równowagi i porządku. Reliefy na pierwszy rzut oka mogą sprawiać wrażenie jednakowych, jednak po dłuższej obserwacji zaczyna być dostrzegalna ich różnorodność polegająca na zmianach prezentowanych układów, raz zagęszczanych, raz rozluźnianych przez autora. Jednym z kluczowych elementów wykorzystywanych przez Orbitowskiego jest światło, które wprawia całe dzieło w ruch, a zestawienie elementów pod różnym kątem podkreśla ponadto wrażenie migotania płaszczyzny. Gra światła i cienia stanowi bardzo istotny element kompozycji Orbitowskiego. Zmiana kąta padania wiązek światła uwydatnia drobne fragmenty, które mogą być niewidoczne przy pierwszym oglądzie. Uwidaczniają się wypukłości czy zagłębienia, których ekspozycja jest zależna także od punktu widzenia odbiorcy. Światło i ruch pozwalają także dostrzec wszystkie składowe pracy i jej przestrzenny układ. Przy zbliżeniu do obrazów zaczynają one wprowadzać w stan iluzji, gdzie granica między przestrzenią wyobrażoną a rzeczywistym obiektem staje się płynna.

Jak zauważył Michał Zawada, „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 (...). Orbitowski wciąga widza w niekończący się proces łudzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozornej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii (...)”.

W swojej sztuce Janusz Orbitowski nawiązuje do różnych nurtów artystycznych, takich jak op-art, minimalizm i abstrakcja geometryczna. Jego prace stanowią obszar badań i analiz artystycznych, a cykle malarskie są poświęcone wybranym zagadnieniom. W jego twórczości można dostrzec kontynuację myśli powojennej awangardy. Od początku wierny formule abstrakcji geometrycznej rozwijał koncepcję obrazów-reliefów, którą z czasem zradykalizował: wyeliminował z nich kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Trójwymiarowość wprowadził do swoich prac na przełomie lat 60. i 70. poprzez dołączanie do powierzchni płótna drewnianych listewek. W efekcie zaczęły powstawać na wpół reliefowe dzieła, inspirowane dorobkiem Henryka Stażewskiego.

Orbitowski studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na Wydziale Malarstwa i Grafiki, w pracowni Adama Marczyńskiego. W 1967 otrzymał dyplom z wyróżnieniem. W 1970 związał się zawodowo z macierzystą uczelnią, gdzie w latach 1987–93 pracował jako docent. Doktoryzował się w 1976, w 1986 habilitował, tytuł profesora sztuk plastycznych uzyskał w 1993, a w 2001 został profesorem nadzwyczajnym. Twórcy poświęcono ponad 20 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych. Był stypendystą m.in. Fondazione Romana (1972), Fundacji Kościuszkowskiej (1983), The Pollock-Krasner Foundation (2002). Jego dzieła znajdują się w zbiorach najważniejszych instytucji w kraju, m.in. w Muzeum Narodowym w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Dodatkowo współtworzą liczne kolekcje prywatne w Polsce oraz za granicą, m.in. we Francji, Szwecji, Niemczech oraz Stanach Zjednoczonych.

6 ↑

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Martwa natura, 1986

olej/piótno naklejone na deskę, 23 x 30 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1986'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

19 400 – 32 200 EUR

OPINIE:

autentyczność dzieła skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

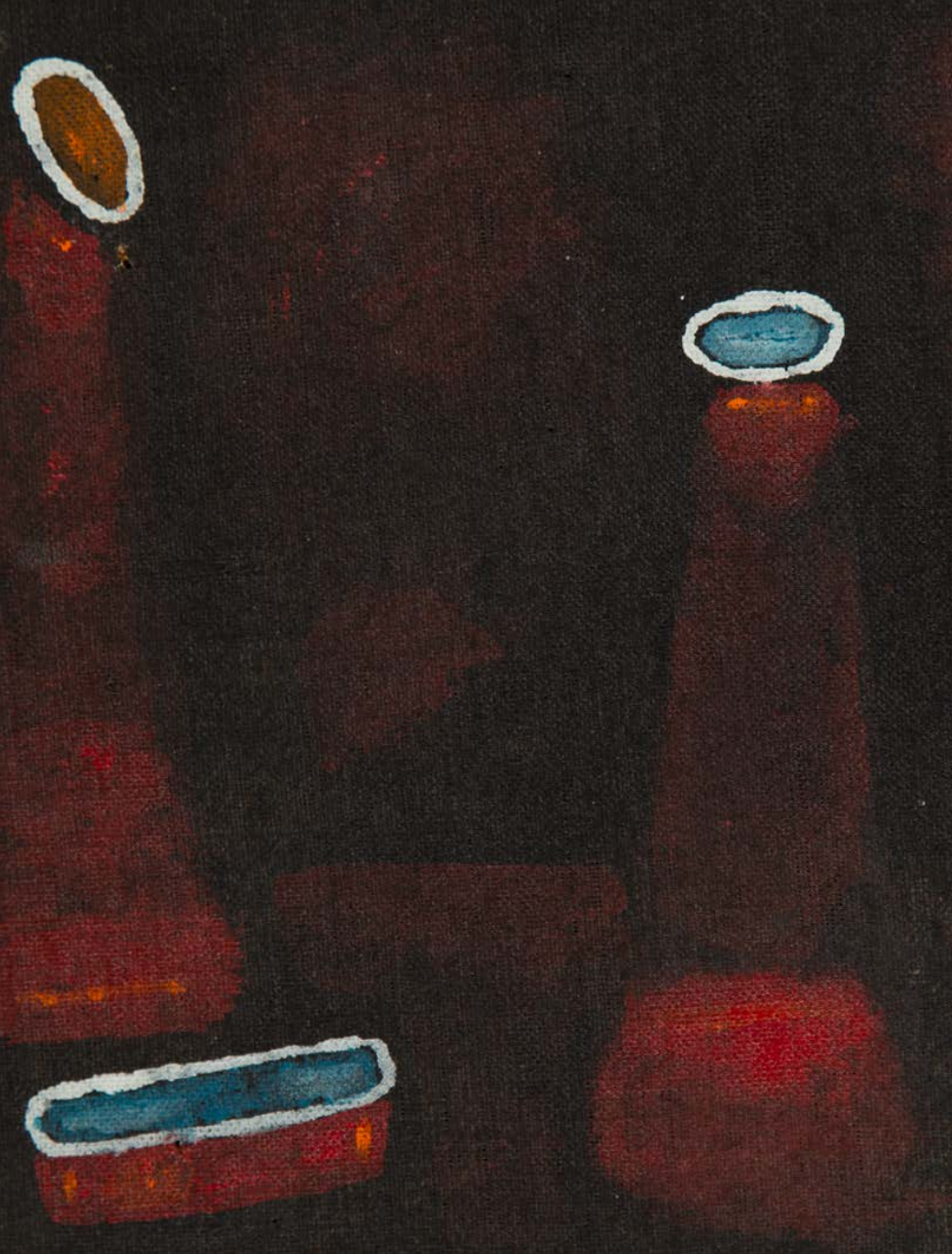
Desa, Katowice

kolekcja prywatna, Niemcy

„Ktokolwiek posiada jakąś wrażliwość na wartości ‘ponadmaturalnego’, wyczuwa, iż sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z ‘wielkościami duchowymi’ i rzeczywistością duchową nie na naszą miarę, do której dostęp bez istnienia właśnie sztuki abstrakcyjnej byłby prawdopodobnie zupełnie niemożliwy”.

Jerzy Nowosielski





Spośród powojennych i współczesnych twórców martwych natur, dla Jerzego Nowosielskiego ten gatunek malarstwa był szczególnie ważny. Pierwsze tego typu prace artysta tworzył już w latach 40., w charakterystyczny, geometryzujący sposób, portretując zwyczajne obiekty: dzbanki, garnki, durszlaki, misy. Jego obiekty są, słowami Bożeny Kowalskiej: „uproszczone, oschłe i dosłowne. Przez ich wyizolowanie ze zwykłego kontekstu, obdarzenie bytem niezależnym i odrealnienie przez intensywność barw, nabierają nieoczekiwanej poetyki i patosu. Dzięki ich monumentalizacji, wydzielającej linii konturowej i zgrzebnym kontrastom rozbły-sków bieli lub świecącego koloru przeciwstawionego dominancie tła – zyskują one pozajednostkową, a nawet ponadprzedmiotową wymowę idoli. Antynomia między ich prozaiczną rolą w wymiarze codzienności i sakralno-obrzędowym znacze-niem nadanym w kreacji artystycznej była momentem niepokojącym, budzącym nieufność do nawyków potocznego widzenia i ocen” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945–1980, Warszawa 1988, s. 129–130).

Martwa natura prezentowana w niniejszym katalogu jest reprezentatywnym przy-kładem tej części dorobku Jerzego Nowosielskiego. Artysta starannie rozmieścił przedmioty na spłaszczonym planie perspektywicznym. Wydają się niemal odre-alnione. Płótno ukazuje zamiętanie artysty do ciepłej palety barwnej, a przede wszystkim skłonność do syntezy graniczącej z abstrakcją. Emaliowane naczynia przybierają w niej niemal kubistyczne formy, a jednocześnie przypominają tak chętnie portretowane modelki Nowosielskiego. Prace o tej samej tematyce znajdują się w publicznych kolekcjach sztuki, np. w Muzeum Śląskim w Katowicach („Martwa natura fantazyjna”, 1986) i w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu („Martwa natura”, 1986).

Kompozycja jak w soczewce ukazuje główne fascynacje i wpływy malarstwa tego artysty: zainteresowanie wschodnią sztuką sakralną, abstrakcję, oniryzm. Co więcej, Jerzy Lessman usytuował ten rodzaj przedstawień jako łącznik pomiędzy dwoma najbardziej lotnymi zakresami tematycznymi Nowosielskiego: surowymi, schematycznymi portretami i przejmującymi pejzażami. Dla zrozumienia tej formy ekspresji kluczowe są zwłaszcza prawosławne ikony, które fascynowały Nowosiel-skiego od początku twórczości. W młodości doznał artystycznego oświecenia wskutek pielgrzymki do Ławry Poczańskiej na Wołyniu. Kilka lat później rozpo-czął studia w krakowskiej Kunstgewerbeschule, a w 1942 dołączył do wspólnoty Ławry św. Jana Chrzyciela, w której zaczął zapoznawać się ze sztuką ikonopisar-stwa. Po II wojnie światowej kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i szybko stał się jednym z najważniejszych członków tak zwanej II Grupy Krakowskiej. Inną, niesłychanie ważną inspiracją w twórczości Nowosielskiego był międzynarodowy surrealizm, objawiający się u krakowskiego malarza wyborem sugestywnych tematów, które najpełniej realizował w postaci pejzaży i portretów. Użyte w prezentowanej kompozycji przedmioty również do złudzenia przypomina-ją postaci ludzkie, mimo że reprezentują świat przedmiotów.

7 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Półakt, 1991

olej/płótno, 79,5 x 40 cm
sygnowany l.d.: 'J.NOWOSIELSKI' oraz datowany p.d.: '1991'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 – 64 400 EUR

OPINIE:
autentyczność dzieła skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
Galeria „Inny Świat”, Kraków
kolekcja prywatna, Niemcy

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

Jerzy Nowosielski





„Portret Nowosielskiego niczego nie odkrywa, niczego nie odsłania, nie demaskuje. Jest spotkaniem tego drugiego, spojrzeniem prosto w twarz czyjejś tajemnicy. A takie spojrzenie – wiemy to od Levinasa – niczego nie rejestruje, nie konotuje. Patrzeć komuś w twarz, to nie dostrzegać nawet koloru jego oczu, niczego, co by można wpisać do jego ankiety paszportowej. Dlatego może Nowosielski zaciemnia, zaciera nawet twarze jego postaci – świętych i świeckich. Respektuje ich inność. Nie tylko i nie tyle osobowość, co osobność. Co nie znaczy, żeby o nich niczego nie wiedział, żeby ich – w sobie właściwy, dyskretny sposób – nigdy do końca nie odgadywał”.

Mieczysław Porębski, Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego [w:] Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Kraków 1990, s. 17

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

Wizerunki kobiet, pochodzące – jak zaznaczał – prawie wyłącznie z wyobraźni i marzeń Nowosielskiego, stały się lejtmotywem całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo łączy się z nieskrępowanym

i bezpośrednim erotyzmem. Może właśnie dlatego malowane z punktu widzenia obserwatora lub nawet podglądacza kompozycje Nowosielskiego nieustannie fascynują widzów i należą do tych prac, które są najwyżej cenione przez kolekcjonerów.

O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego Tadeusz Różewicz pisał: „Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię. Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie ‘religijnym’ zastanawia mnie brak ‘złego ducha’, demona, jednym słowem ‘diabła’ (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, garnek, wałek, samochód, lustro. Gdzie się podział ‘zły’? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką ‘złego ducha’ jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy” (Tadeusz Różewicz, Notatki do Nowosielskiego [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63).



8 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Pejzaż łódzki (Gimnastyczka) – praca dwustronna, 1951

olej/ płótno, 40 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Nowosielski 51'

sygnowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 800 – 38 700 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 6.03–26.03.1963

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, katalog wystawy, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1963, poz. 3 (spis)

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 150, s. 95 (il.)



ŁÓDŹ OCZAMI NOWOSIELSKIEGO



Jerzy Nowosielski spędził wiele lat w Łodzi i zawsze wyraźnie podkreślał swoją więź z tym miastem. Uważał, że Łódź, z jej monotonią urbanistyczną i „nieestetyczną” architekturą, którą często uwieczniał w swoich dziełach, odgrywała istotną rolę w jego rozwoju artystycznym. Do Łodzi przeprowadził się z Krakowa w 1950, rok po ślubie z malarką Zofią Gutkowską. Zmiana miejsca zamieszkania była spowodowana propozycją objęcia stanowiska scenografki w Teatrze Lalek Arlekin, którą otrzymała żona artysty. Nowosielski pełnił w tym czasie funkcję kierownika artystycznego Państwowej Dyrekcji Teatrów Lalek. Jak pisał Mieczysław Porębski w pierwszej monografii artysty: „Jerzy Nowosielski mieszka w Łodzi. Obszerna pracownia, którą niedawno wraz z żoną zajmuje, przerobiona została, zgodnie ze zwyczajem, z części pomieszczeń strychowych w wielkim, nowym bloku w północnej części miasta. Przez prostokątną szparę niskich okien widać zbiegające się w dalekiej perspektywie linie błotniskach ulic, monotonną i szarą krystalizację dachów, niknące w brudnej mgłę stożki kominów”.

Pobyty w Łodzi biegnęły się w czasie z trudnym dla sztuki okresem socrealizmu. W tym czasie twórca przedstawiał przede wszystkim sylwetki sportowców, które odmalowywał z fotografii. Artysta wspominał ten czas następująco: „Uważałem, że należy zrobić wszystko, żeby podejmując ten program [realizmu socjalistycznego], zachować pozycje artystyczne. Wiązałem z socrealizmem pewne nadzieje, zresztą nie ja jeden – na przykład taki Gałczyński miał właściwie podobną postawę jak ja i już dużo wcześniej namawiał do robienia socrealizmu, bo uważał, że w tym tkwi jakaś szansa, tylko nie wiadomo, jak się do tego zabrać. Był szczerze przekonany, że właśnie wtedy wiedzie droga, że tutaj odkrywają się jakieś zupełnie nieznane perspektywy, które można wyekspluować, i mówił, że ten będzie wielki, kto potrafi to zrobić. Ja też w pewnym momencie myślałem, że na tej fali przyjdzie wielka sztuka, sztuka nowej przygody, przewidywałem na przykład coś w rodzaju hiperrealizmu, widziałem szansę wybrnięcia w ten sposób z sytuacji. No i rzeczywiście, gdyby nie robiono takich głupich nacisków, mogłoby się coś takiego wytworzyć, sam nawet coś tam próbowałem dla siebie malować z fotografii, jakieś sportowe sceny, postaci...” (Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni, „Res Publica”, nr 9, 1988).

W Łodzi Nowosielski utrzymywał najbliższe kontakty z malarką Teresą Tyszkiewiczową, nazywaną w środowisku „hrabiną”. To właśnie ona organizowała w swoim mieszkaniu spotkania literatów i artystów. Jak wspominał: „(...) znała masę młodych ludzi, takich jak Fijałkowski i inni, tak że mieliśmy bardzo dobry towarzysko-koleżeński kontekst, który nam bardzo pomógł psychicznie przebrnąć przez te najcięższe lata...” (Sztuka nie boi się propagandy..., dz. cyt.). Do kręgu bliskich znajomych artysty należał także uczeń Władysława Strzemińskiego oraz malarz związany z łódzką szkołą, Stanisław Fijałkowski. Podczas swojego pobytu w Łodzi (1950–62) Nowosielski projektował kostiumy i scenografie dla teatrów lalkowych Pinokio oraz Arlekin, a także dla bielskiej Banioluki oraz Gdańska. Od 1951 współpracował z cerkwią jako malarz, co znacząco wpłynęło na światopogląd artysty. Czytał wówczas „Idee rosyjską” Bierdiajewa, Sołowjowa, Florenskiego, Bułgakowa i dzieła innych wschodniochrześcijańskich myślicieli.



9 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

"Jan Chrzciciel", 1970

tempera/plótno, 50,5 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 1970'

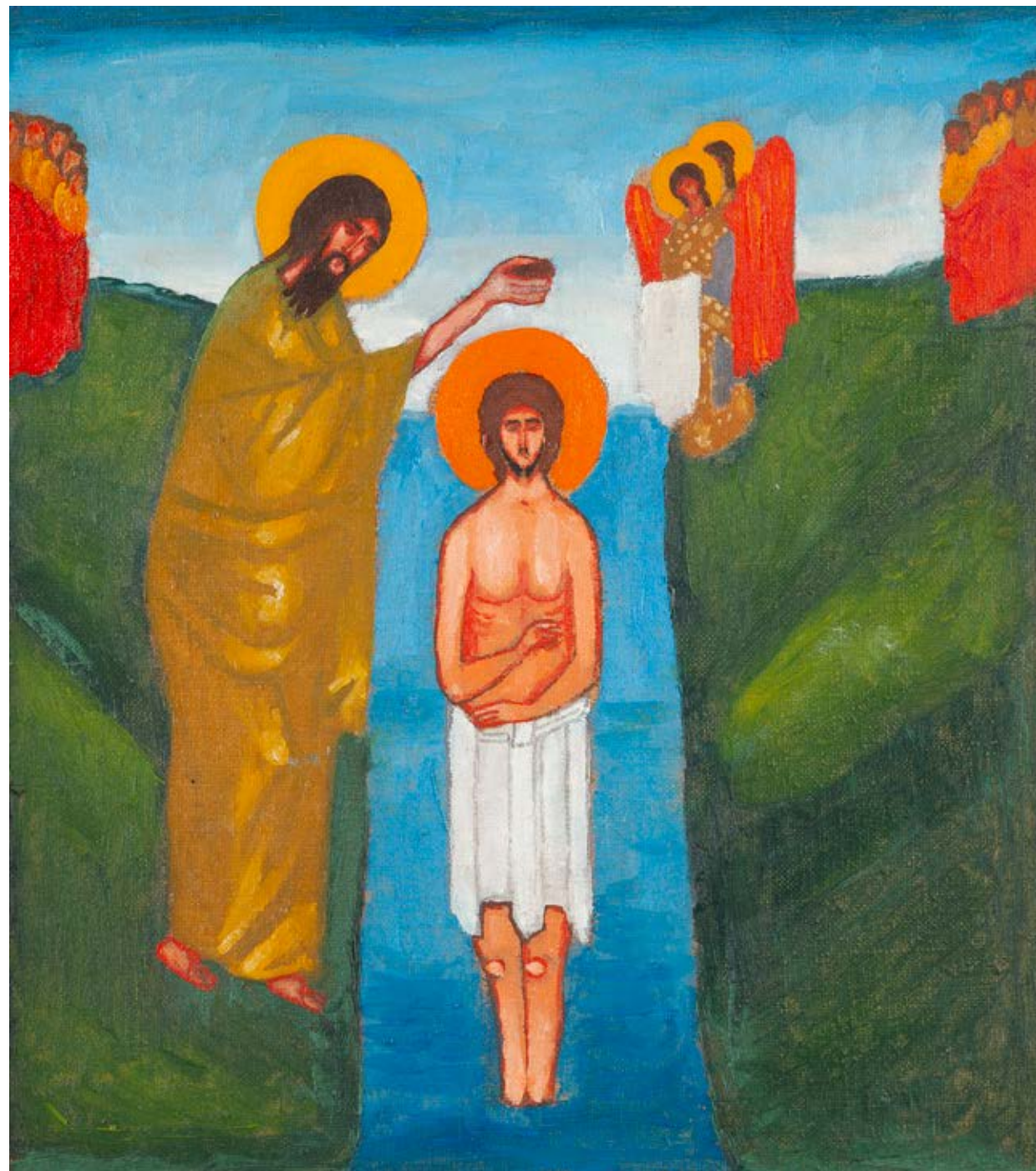
estymacja:
150 000 – 250 000 PLN
32 200 – 53 700 EUR

OPINIE:
autentyczność dzieła skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Z obrazów Jerzego Nowosielskiego emanuje niezwykły nastrój. Nastrój tajemnicy i osobliwie przetworzonej sakralności. Jest bowiem pierwiastek mistyczny nawet w martwych naturach, w smutnych łódzkich krajobrazach, we wnętrzach, gdzie nagie kobiety czeszą długie włosy lub pochylają się nad miednicą z wodą. I chyba to właśnie powoduje, że malarstwo Nowosielskiego ma tak wielu przeciwników, że tak niewielu stara się zrozumieć jego głęboki sens i współczesność”.

Krzysztof Rogulski



10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief nr 57, 1975

akryl, relief/płyta pilśniowa, sklejka, 30 x 30 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 57 | 1975 | H. Stażewski'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 100 – 19 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Barbary i Andrzeja Bonarskich

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Uśpiony kapitał. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 96 (il.), s. 222 (spis)

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

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





EKSPLORACJA FORMY I PRZESTRZENI W SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ

Henryk Stażewski w swojej twórczości eksplorował różne formy wyrazu, a jednym z jego najbardziej fascynujących eksperymentów były reliefy, które rozpoczął konstruować w późnym okresie swojej kariery artystycznej, po osiągnięciu sześćdziesiątego roku życia. Stażewski był już wtedy uważany za nestora polskiej awangardy artystycznej, lecz odkrycie nowej formuły nakierowało go na zupełnie nowe tory, wypierając tradycyjne media malarskie z jego praktyki artystycznej. Podobnie jak wielu innych artystów, których twórczość można określić mianem abstrakcji geometrycznej, Henryk Stażewski podzielał przekonanie, że sztuka, podobnie jak nauka, powinna eksplorować fundamentalne zasady, które kształtują rzeczywistość, a zwłaszcza nasze doświadczenie jej. W odróżnieniu od tradycyjnego malarstwa, które skupia się na tym, jak rzeczy wyglądają w rzeczywistości, konstruktywiści badają to, co je definiuje, czyli istotę rzeczy i zjawisk. Geometria abstrakcyjna była dla nich wyrazem ducha epoki, w której rewolucja przemysłowa, rozwój miast i masowe przemieszczanie się ludności wiejskiej skłoniły ludzi do kontaktu z geometrycznymi kształtami nowoczesnych aglomeracji miejskich. Artysta, wciągając w to miejskie doświadczenie, stawał się wyrazicielem fundamentalnych i obiektywnych zasad funkcjonowania otaczającego go świata.

Przez długi czas Stażewski tworzył w duchu teorii unizmu sformułowanej przez Władysława Strzemińskiego. Zgodnie z tą teorią na płaszczyźnie obrazu nie powinno się tworzyć żadnych efektów perspektywicznych czy światłocieniowych, które zanegowałyby płaskość obrazu. Dlatego też Stażewski skoncentrował się na analizie relacji przestrzennych figur zawartych w geometrycznej strukturze dzieła. Inspirację czerpał także z neoplastycyzmu holenderskiej grupy De Stijl, co widoczne było w jego stosowaniu siatki pionów i poziomów oraz ograniczeniu palety barw do trzech podstawowych (czerwonej, żółtej i niebieskiej) oraz trzech „niekolorów” (czarnego, białego i szarego). W latach powojennych, w reakcji na dominującą wówczas estetykę socrealizmu, Stażewski eksperymentował z figuratywnymi przedstawieniami nawiązującymi do kubizmu. Powstały wtedy liczne portrety, martwe natury i pejzaże. Po odwilży Stażewski powrócił do swoich badań nad geometrią, rozwijając je o nowy aspekt. Zamiast ograniczać się do płaskiej powierzchni obrazu, eksperymentował z elementami geometrycznymi wykonanymi z materiałów takich jak tektura, płyta pilśniowa i drewniane klocki, które wychodziły poza płaszczyznę. Wierzył, że relacje przestrzenne najlepiej można wyrazić poprzez wprowadzenie elementu ruchu do swoich dzieł. W kolejnych reliefach Stażewski stopniowo zwiększał wrażenie trójwymiarowości, jednocześnie ograniczając elementy kompozycyjne. Reliefy były konstruowane z kilku identycznych figur, na przykład prostokątów o charakterystycznym, beczukowatym kształcie. Często było utrzymane w jednolitym kolorze, co powodowało, że żaden z elementów dzieła nie przeważał nad innymi, a wszystkie razem tworzyły unikalny układ, który wydawał się w ciągłym ruchu. Jednocześnie Stażewski tworzył kompozycje przestrzenne, takie jak dwustronne reliefy, które dawały widzom możliwość obchodzenia ich z każdej strony, co zwiększało liczbę różnych kompozycyjnych konfiguracji dzieła. W 1970, podczas sympozjum Wrocław ’70, na którym omawiano m.in. koncepcję sztuki niemożliwej przedstawioną przez Tadeusza Kantora, Stażewski zaprezentował kompozycję świetlną, w której ogromna wiązka czystych kolorów ukazywała się jako promienie światła na niebie.

11 ↑

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief nr 112, 1976

akryl, relief/płyta, 38,5 x 39,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 112 | H. Stażewski | 1976 r.'
na odwrociu naklejka z Galerii Foksal z opisem pracy

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

38 700 – 53 700 EUR

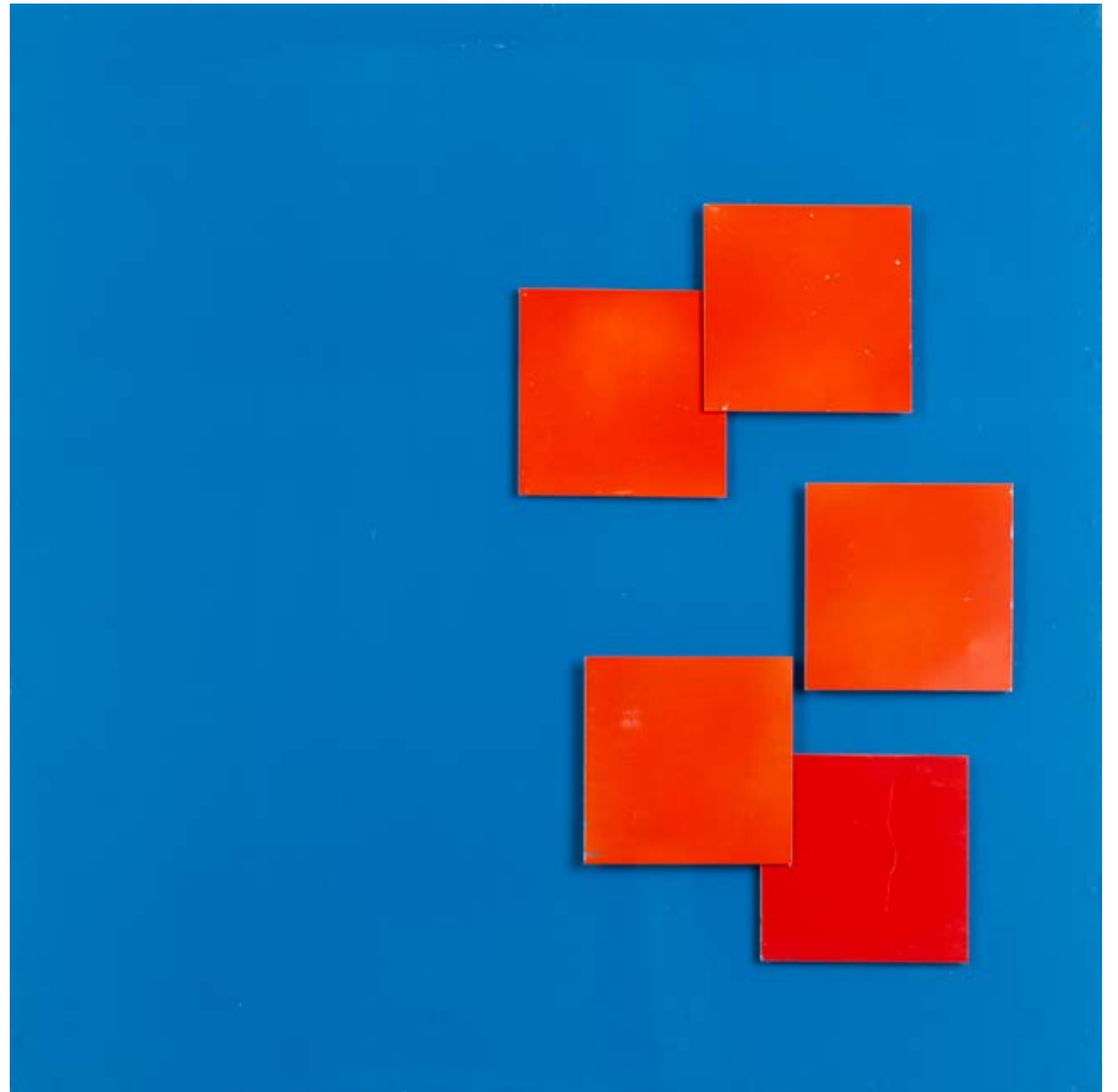
POCHODZENIE:

Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

kolekcja prywatna, Kraków

„Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie”.

Henryk Stażewski



12 †

ROMAN OPAŁKA

1931–2011

Kompozycja 9/64 z cyklu "Alfabet grecki", 1964

olej/płyta, 229 x 59 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'ROMAN OPAŁKA >>KOMPOZYCJA 9/64<< OLEJ, 229x59'
na odwrociu nalepka Galerii Sztuki Fibak&Program oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

estymacja:
300 000 – 500 000 PLN
64 400 – 107 300 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Fibak&Program
Agra Art, 2003
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
praca znajduje się w archiwum fotograficznym Zachęty

„Dla krytyki były to skończone dzieła warte komentarza i eksponowania na wystawie, dla Romana Opałki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekceważył, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza”.

Paweł Sosnowski, Roman Opałka, katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. 6



„Alfabet grecki” to jeden z najważniejszych cykli w twórczym dorobku Romana Opałki. Prace przynależące do tej serii, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, należą do nurtu malarstwa materii. Artysta wzbogacił w nich swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w polskiej sztuce. Cykl obrazów, które Roman Opałka oznaczał literami alfabetu greckiego, technicznie był zbliżony do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem. Stanowił kolejny krok po reliefowych kompozycjach z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne, czasem o gruzowatej – lub wręcz przeciwnie – jakby wypolerowanej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki”, artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Obrazy z cyklu „Alfabet grecki” wiążą się zwykle z malarstwem materii. Było to malarstwo rozwijające się w sztuce polskiej po przemianach październikowych i związane z przyjmowaniem przez polskich artystów wpływów z Zachodu. Swoistym wstępem do niego był informel i powtarzane za Amerykanami „action painting”, jak miało to miejsce na przykład w sztuce Tadeusza Kantora. Polscy twórcy i twórczynie szybko wypracowali jednak własne metody kształtowania powierzchni obrazu, które znacznie wykraczały poza francuskie i amerykańskie wzorce. Tak postąpił też Roman Opałka. Malarstwo materii było, uogólniając, kształtowaniem powierzchni farby w sposób dający najrozsłabsze, najciekawsze efekty fakturowe. Stosowano również „niemalarskie” techniki, to znaczy wprowadzanie w powierzchnię obrazu obiektów i surowców o nieartystycznym pochodzeniu dla urozmaicenia faktury i wizualnego efektu. Obrazy Opałki z cyklu „Alfabet grecki” realizowały ten „czysto malarski” wariant wspomnianej tendencji. Były to obrazy, formowane przez artystę za pomocą płaskiego narzędzia, którym rozprowadzał grubo kładzioną farbę. W ten sposób powstały płótna podzielone na poziome pasy, będące swojego rodzaju ekranami – płaszczyznami farby, których faktura, rytmiczne podziały i lekko zmienne odcienie barwy stawały się główną treścią tej sztuki.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka artysty, tak opisywała płótna wchodzące w skład tego cyklu: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu, rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Obrazy te stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964–65. Były to jasne formy wydobyte z przestrzennej czerni, które tworzyły wielowarstwowe konstrukcje przywodzące na myśl potężne płyty spawanych blach, masywy skalne, zbite deski lub arkusze dykty czy wreszcie żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich następująco: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanej zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż ‘Fonematy’ rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych ‘listewkach’ z farby, odbijając się nikiym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały”. (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 23).

Mimo pozornych różnic Opałka w cyklu „Alfabet grecki” posługiwał się tymi samymi środkami ekspresji, co w malarstwie materii, ale wykorzystywał je do innych celów. Odrzucił programową rolę artysty jako demiurga, który tworzy obiekty analogiczne do wytworów natury, wprowadzając do swoich prac ład charakterystyczny przy kreacji ludzi. Zamiast biologicznej, zmysłowej dosłowności nadał swoim kompozycjom sens kontemplacyjny. Dzięki temu artysta podporządkował malarstwo materii rygorowi geometrii, zwyciężając zasady tego nurtu i wybierając własną indywidualność twórczą.

13 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Parasol i postacie", 1973

asamblaż, olej/płótno, 120 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | titre: "parasol | i postacie" | ("parapluie | et personnages") | V. 1973 | 120 x 110'

na odwrociu nalepka transportowa WORKS OF MODERN ART Foreign Trade Company
oraz nalepka wystawowa w Städtische Kunsthalle Mannheim
oraz oznaczenia inwentarzowe
rama autorska

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

128 800 – 171 700 EUR

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Polnische Kunst 1973. Malerei und Plastik, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 3.11-2.12.1973

LITERATURA:

Polnische Kunst 1973. Malerei und Plastik, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1973

„Nie chodziło mi o użycie przedmiotów z rekwizytorni, tak jak używało się koloru z palety. Ani o atakowanie obrazu przedmiotowością, stertą przedmiotów w tym sensie, jak nowi realiści i asamblażyści amerykańscy. Starałem się skupić na przedmiocie. Była to albo torba albo koperta, ubranie albo parasol. Chodziło mi o jeden przedmiot, o jednorodną klasę i rangę przedmiotów”.

Tadeusz Kantor



PARASOLKI KANTORA

Końcem lat 50. XX wieku Tadeusz Kantor wszedł w intensywne kontakty ze sztuką międzynarodową. Bacznie obserwując, co dzieje się na zagranicznej scenie artystycznej, zapoznawał się z pracami Jeana Tinguely'ego, Daniela Spoerri, Yvesa Kleina oraz Antoniego Tàpiesa. W 1961 artysta zwiedził wystawę „Przedmiot” w paryskim Musée des Arts Décoratifs. Na drodze poszukiwania nowych wizji, a przede wszystkim nowego sposobu prezentowania przedmiotów, ich przywrócenia i wyizolowania, odszedł on od malarstwa informel i ponownie zwrócił się w stronę figuracji. W 1963 zainicjował nowy etap swojej twórczości. Do zajmujących go dziedzin twórczości dołączył nie tylko environment, ale również ambalaż, czyli medium, w którym w strukturę obrazu włączane są przedmioty już gotowe. Na tworzonych przez Kantora ambalażach znajdziemy różnorodne obiekty, wyizolowane z codzienności, które artysta umieszczał na płótna, tworząc trójwymiarowe instalacje. Nie rezygnując z klasycznej kompozycji, dodawał do niej początkowo pojedyncze zużyte i zniszczone elementy – kawałki drewna bądź szmat, później także części garderoby, płóciennę torbę, opakowania czy worki foliowe.

Wśród wykorzystywanych przez Kantora ready made's – przedmiotów gotowych, zużytych, znalezionych, szczególne miejsce zajmowały stare parasole. Artysta zaczął kolekcjonować je tuż po wojnie, przechowując je niczym najcenniejsze skarby. Do zbiorów artysty należały elementy mogące być uznane za banalne i nudne, codzienne i zwyczajne. Nie były takie jednak dla Tadeusza Kantora. Zbierane parasole wykorzystywał zarówno w widowiskach teatralnych, jak i pracach plastycznych. Płótna tworzone z wykorzystaniem przedmiotów znalezionych przestawały być dwuwymiarowymi obrazami i nabierały przestrzenności. Określenia ambalaż artysta zaczął używać od 1964, z którym zapoznał się w Szwajcarii i uznał za adekwatne do tworzonych przez siebie dzieł. Idea działania Kantora była jednak odmienna. Artysta był zainteresowany wyizolowywaniem, przekształcaniem

oraz opakowywaniem przedmiotów. Czynności wykonywane przez Kantora przy ambalażach nabierały wymiaru filozoficznego, a same przedmioty stawały się nośnikami treści i przekaznikami nowych znaczeń. Wyłuskiwane z codzienności obiekty, za pomocą rąk i wyobraźni Tadeusza Kantora, przemieniały się w dzieła sztuki, wyrażające poetycką wartość banalnych przedmiotów.

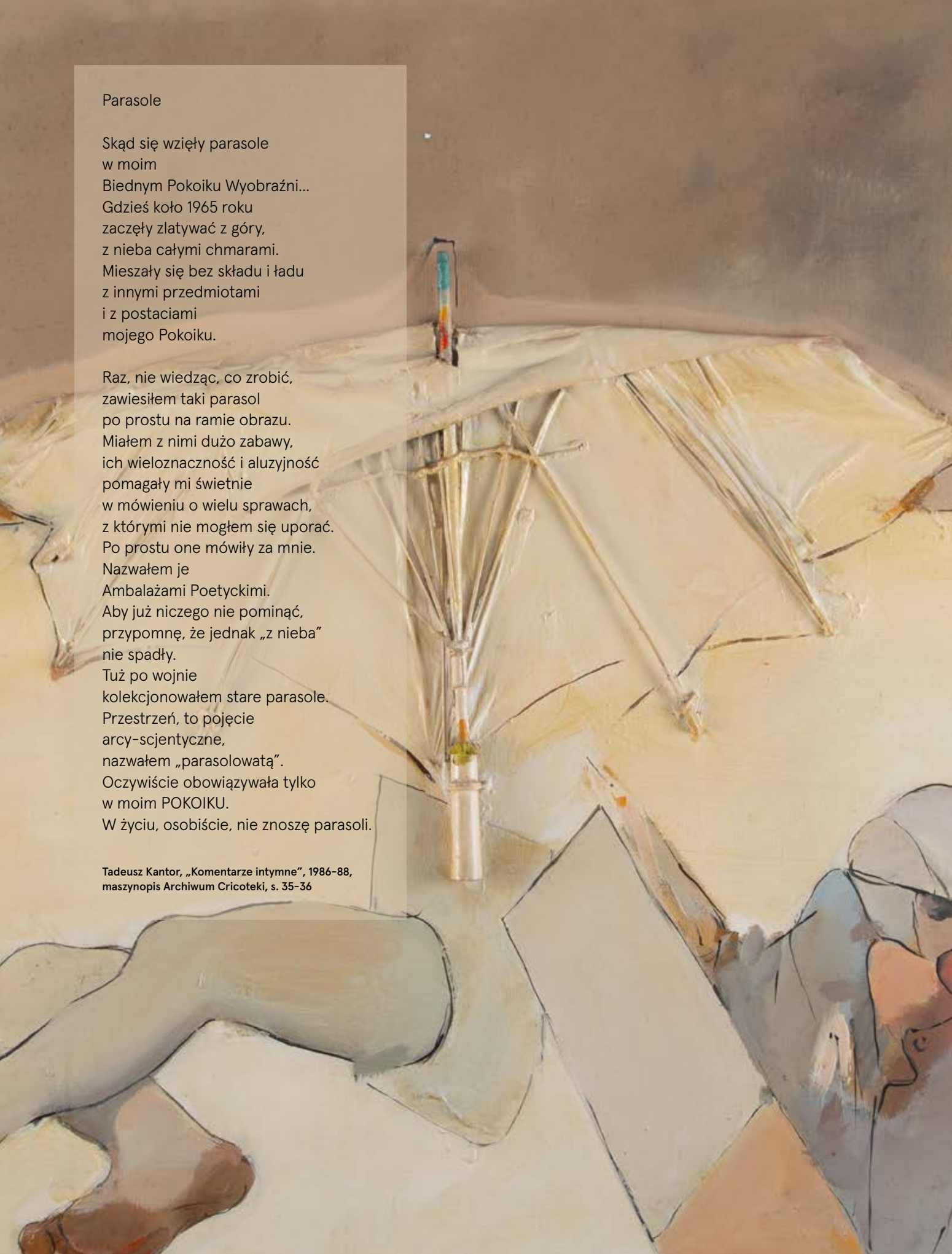
Tadeusz Kantor zapisał się w historii sztuki jako jeden z najwybitniejszych powojennych twórców awangardowych. Prace artysty nieustannie zachęcają do stawiania pytań o naturę sztuki. Prowokują widza i intrygują zarazem. Kantor z uporem podważał definicje tradycyjnego malarstwa, przesuwając i burząc granice, próbując wyrwać sztukę ze sztywnych definicji. W przeciwieństwie do klasycznego malarstwa, gdzie artyści starali się jak najbardziej iluzjonistycznie oddać rzeczywistość na swych płótnach, Kantor robi coś zupełnie odwrotnego. Bierze przedmiot gotowy, realny i trójwymiarowy, i przytwierdza go do powierzchni płótna. Obiekty te same w sobie wytwarzały znaczenia, nie tylko będąc fragmentem powierzchni obrazu, ale również wywołując skojarzenia z zakrywaniem czegoś, zatajeniem. W ten sposób pojawia się wrażenie czegoś na kształt surrealistycznie pojmowanej „niesamowitości” i tajemnicy. Pytany o to, czy jego prace redukowwały się wówczas do prostego ukazywania przedmiotów, do bycia obiektem, Kantor odpowiadał: „Nie jest tylko przedmiotem, czy jak to było u dadaistów – prowokacyjną obecnością przedmiotu; jest równocześnie procederem i czynnością. Przez analogię do tej nieważnej, zdegradowanej realności sam artysta musi opuszczać nieustannie swą iluzyjną, dążącą do „podnoszenia” i osadzania w świecie iluzji artystycznej, pozycję i schodzić w rejony śmiešności i marginesów życiowych” (Wiesław Borowski, op. cit., s. 65). Parasol na obrazach Kantora przestaje być zaledwie przedmiotem i staje się obrazem samego siebie.

Parasole

Skąd się wzięły parasole
w moim
Biednym Pokoiku Wyobraźni...
Gdzieś koło 1965 roku
zaczęły zlatywać z góry,
z nieba całymi chmurami.
Mieszały się bez składu i ładu
z innymi przedmiotami
i z postaciami
mojego Pokoiku.

Raz, nie wiedząc, co zrobić,
zawiesiłem taki parasol
po prostu na ramie obrazu.
Miałem z nimi dużo zabawy,
ich wieloznaczność i aluzyjność
pomagały mi świetnie
w mówieniu o wielu sprawach,
z którymi nie mogłem się uporać.
Po prostu one mówiły za mnie.
Nazwałem je
Ambalażami Poetyckimi.
Aby już niczego nie pominąć,
przypomnę, że jednak „z nieba”
nie spadły.
Tuż po wojnie
kolekcjonowałem stare parasole.
Przestrzeń, to pojęcie
arcy-scjencyczne,
nazwałem „parasolowatą”.
Oczywiście obowiązywała tylko
w moim POKOIKU.
W życiu, osobiście, nie znoszę parasoli.

Tadeusz Kantor, „Komentarze intymne”, 1986–88,
maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 35–36



14 ↑

JAN TARASIN

1926–2009

"Przedmioty policzone", 1976

olej/piótno, 54 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 76'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 76 I "PRZEDMIOTY POLICZONE"'

estymacja:

140 000 - 250 000 PLN

30 100 - 53 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

kolekcja prywatna, Warszawa

„Nie chcę (...) żeby to, co robię, miało bezpośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego two-
ru natury. Zajmuję się ‘przedmiotami’ na wielu piętrach ich odprzedmiotowania”.

Jan Tarasin



Prezentowana w katalogu kompozycja zatytułowana „Przedmioty policzne” to szczególne dzieło pędzla Jana Tarasina, reprezentujące styl charakterystyczny dla artysty. Zawieszone w nierzeczywistej przestrzeni, uporządkowane za pomocą równoległych linii, niczym „rzeczy na półkach” przedmioty-znaki wypełniają kolejne „linijki” obrazu. Składają się one na rodzaj paralingwistycznego systemu, stanowiącego spójny wizualny język, tworzący osobliwą strategię artystyczną Tarasina, która odbiega od jakichkolwiek nurtów czy szkół artystycznych. Kompozycja powstała w 1976, w momencie kiedy w twórczości Tarasina „przedmioty” funkcjonowały jako graficzne, płasko malowane znaki, które wyłącznie fragmentarycznie wyróżniały się mocniejszymi akcentami kolorystycznymi. W omawianym dziele każdy z „przedmiotów” jest indywidualnie opracowany. Odbiór poszczególnych elementów dzieła jest wyjątkowo złożony – widz może dostrzec na nim kontrastujące ze sobą matowe i połyskujące fragmenty płótna, a także spłaszczone czy zgeometryzowane figury.

Świat rzeczy interesował Jana Tarasina niemal od zawsze. Twórca zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które stopniowo redukował, upraszał do systemu abstrakcyjnych symboli. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl 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, sprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Porządek, któremu podlegają kompozycje autora, zezwala jednak na wyjątki – system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych. Nie bez powodu więc dzieła takie jak „Przedmioty policzone” porównywano do elektrokardiogramów i muzycznych partytur – są one połączeniem zdarzeń zaplanowanych i przypadkowych.

Fascynacji towarzyszących Tarasinowi należy się dopatrywać w przyrodzie. Jak pisał: „Natura kompiluje nasze twory, gdyż mają one spełniać coraz to nowsze, coraz bardziej złożone zadania i osiągać coraz różnorodniejsze, czasem niemal przeciwstawne cele. W sztuce podobne procesy udają się tylko tym, którzy potrafią ominąć pułapki zestawione przez elektryczne, formalno-stylowe miraży, tylko tym, którzy sprzeczności rodzącej się kompilacji potrafią stopić w monolityczną tendencję, niezależną od jakichkolwiek formalnych uwarunkowań” (Jan Tarasin. Malarstwo, Rysunek, [red.] Zbigniew Taranienko, katalog wystawy, Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1988). Inną inspiracją twórcy była wyprawa artysty na stypendium do Azji, którą odbył w 1962. Tarasin zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości artysty na stałe zagościł motyw symbolicznej linii dzielącej sfery obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia

przedmiotów nawiązują do kultury wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom. Ów system organizowania przestrzeni ma charakter poznawczy. Obiekty niekoniecznie oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie” obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe. Nieprzewidywalność jest więc postrzegana jako konieczny element harmonii świata, harmonii, której artysta nie stara się kontrolować.

15 †

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Kuglarz" z cyklu "Figury Magiczne", 1979

akryl, tempera/plótno, 150 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TERESA PAŁOWSKA 1979 I 150 x 120 cm I Z CYKLU FIG. MAGICZNE KUGLARZ"

estymacja:

350 000 – 450 000 PLN

75 200 – 96 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Teresa Pałowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 56 (il.)

„Nie jestem specjalistką od morza, od kobiet ani od mężczyzn czy zwierząt. Ja jestem ja: Teresa Pałowska, która coś myśli, coś przeżywa i z tego wynika coś, co często mnie zaskakuje”.

Teresa Pałowska



„KIEDY MALUJĘ, PO PROSTU FRUWAM.
ALBO WPADAM W ROZPACZ.
LETNIE UCZUCIA NIE DOTYCZĄ
WIELKIEJ SZTUKI”.

TERESA PĄGOWSKA

Leitmotivem wyrazistej twórczości Teresy Pągowskiej jest figura ludzka. Najczęściej to postać kobieca pozbawiona cech indywidualnych, na pół rzeczywista, na pół efemeryczna w dynamicznych pozach, w których kryją się mocne, wyraziste emocje. Ekspresyjność jej obrazów silnie oddziałuje na odbiorcę poprzez kontrastowe zestawienia barwne oraz sposób ich nakładania. Do modelowania postaci artystka używa lapidarnych kształtów, często jedynie zamarkowanych zarysów anatomii, których ulotność zostaje podkreślona szybkim, dynamicznym sposobem malowania. Powstaje w ten sposób wrażenie ruchu, jak gdyby postacie pozostawały w odwiecznej transformacji. Agnieszka Szewczyk pisała następująco: „W latach 60. malarstwo Pągowskiej zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowno ludzkiej figury, ukazywanej często w dynamicznych, tanecznych układach, w neutralnej, zbudowanej z barwnych plam przestrzeni. Od tej pory postać ludzka jest w jej malarstwie obecna jako anonimowa, zwarta, mocno określona sylweta, a twórczość artystki sytuowana jest w szeroko rozumianym obszarze nowej figuracji” (Teresa Pągowska. Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 135). Ten opis doskonale pasuje do omawianego płótna z 1979 „Kuglarz”, będącego częścią rozpoczętego w 1975 cyklu „Figur magicznych”. Obraz oddziałuje bardzo mocnym zestawieniem barwnym. Z ciemnego tła za pomocą bieli, czerwieni i różu wyłaniają się postacie. Są one ukazane fragmentarycznie, intrygują niedomówieniami, a uwagę przyciągają detale, takie jak np. but ze szpiczastym noskiem. Fragmentaryczność postaci zdaje się odwoływać nie tylko do tradycji nowej figuracji i malarstwa Francisa Bacona, którego Pągowska była zwanną i wielbicielek, ale również, być może, do tradycji grafiki użytkowej, szczególnie zaś tak zwanej polskiej szkoły plakatu, którą Pągowska знаła z pierwszej ręki – jej partnerem życiowym od 1963 był przecież Henryk Tomaszewski. Ona sama z kolei wykładała malarstwo i rysunek na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Bliskie jej zatem było sprowadzenie figury do znaku. „Kuglarz”, podobnie jak inne prace z cyklu „Figur Magicznych”, zwracają również uwagę na zainteresowania artystki popularnymi formami rozrywki: w latach 70. i 80. Często gośćmi na jej płótnach byli muzykanci, tancerki, akrobatki, woltyżerki czy jazzmani.



16 †Ω

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Wujobójca", 1982

olej/piótno, 137 x 66 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'T. BRZozowski. | 131 x 62 | "WUJObÓJCA" | 1984'

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. BRZozow- | - SKI. | 1984.' oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

64 400 – 107 300 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:

kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„3 Artistes Peintres Polonais – Tadeusz Brzozowski”, Galerie Presidence, Bordeaux, 9-17.11.1984

„Masters of Contemporary Art in Poland”, Ithaca, Nowy Jork, 1986

Herbert F. Johnson Museum of Art, 2.04-18.05.1986

LITERATURA:

Masters of Contemporary Art in Poland, katalog wystawy, Herbert F. Johnson Museum of Art, 1986, poz. kat. 8 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 476, s. 242

„Tradycje, w których żyję, polskie tradycje, są mi najbliższe w sposób naturalny. Tak więc lewą ręką trzymam się kurczowo tradycji, a prawą staram się uchwycić to, co jest dzisiaj i co nadchodzi. I stale czuję się jakby zagubiony wśród tych dwóch napierających na mnie sił”.

Tadeusz Brzozowski





Tadeusz Brzozowski był przedstawicielem powojennej krakowskiej sceny artystycznej, pozostając zawsze w pewnym stopniu twórcą osobnym. Obok Tadeusza Kantora, Kazimierza Mikulskiego, Mieczysława Porębskiego czy Jerzego Nowosielskiego brał udział w pierwszych przeglądach sztuki tamtejszego środowiska. Jednym z nich był pokaz Grupy Młodych Plastyków zorganizowany zaraz po wojnie w krakowskim Związku Literatów. Wystawę określono mianem „świadcstwa żywotności młodej sztuki, wychodzącej zwycięsko z koszmaru okupacji, debiutem pokolenia dojrzewającego w latach wojny; manifestem na rzecz nowej sztuki, wyzwolonej z rygorów estetyki koloryzmu” (Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1975, s. 23).

Brzozowski tworzył abstrakcyjne kompozycje, które nosiły znamiona symboliczno-groteskowych, czego przykładem jest prezentowane dzieło. Jak sam przyznaje, inspirował się twórczością Zbigniewa Makowskiego: „Bardzo urzekł mnie Makowski, pomimo że wtedy zbyt dużo nie widziałem jego autentycznych obrazów, może wtedy nawet jeszcze w ogóle nie widziałem tych obrazów, tylko reprodukcje” (Muzeum wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny” 14.06.1992, nr 21). W pracach obojga artystów można odnaleźć fascynację słowem. U Makowskiego wyrażała się ona w poetyckich tytułach o często łacińskiej proveniencji, natomiast u Brzozowskiego manipulacją słowem i słowotwórstwem zakorzenionym w historii języka. Tytuł „wujobójca” sugeruje, że za abstrakcyjną formą kryje się makabryczna treść. Brzozowski za pomocą aluzyjnej nazwy odnosi się do ludzkiej moralności i sugeruje, aby doszukiwać się w kompozycji znamion portretu złoczyńcy. Tytuł jest integralną częścią kreatywnego procesu Brzozowskiego. Awangardzista zaznacza, że chętnie operuje ironią i żartem, ponieważ czynią one komunikat bardziej autentycznym. „W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy-chichy” – mówi (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24). Słownym igraszkom akompaniują odrealnione formy przywodzące na myśl biologiczne organizmy widziane pod mikroskopem. O istotnych aspektach technicznych prac Brzozowskiego pisze historyk sztuki Andrzej Jakimowicz: „W obrazach Brzozowskiego ważne jest malowanie. Ważny sposób pokrywania powierzchni obrazu pigmentem. Ważny rodzaj uzyskanych lśnień, głębokość wydobytych cieniów, linia zarysowanych zygzaków” (Andrzej Jakimowicz, *Zaubermalerei*, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 1, s. 38). Brudne odcienie czerwieni i granatu wraz z zamazystym konturem stają się językiem formalnym wizualnych moralitetów. Prezentowana praca została namalowana w 1982 pod koniec życia Brzozowskiego. Z lat 80. XX wieku, poza seriami na papierze, pochodzą także kompozycje na płótnie – „Socjeta” (1980), „Mariasz” (1981) czy „Kuglarz” (1984).

Tadeusz Brzozowski ukończył malarstwo na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaraz po II wojnie światowej. Artysta wystawiał swoje prace początkowo z artystami polskiej awangardy w latach 40. i 50., m.in. jako członek Grupy Młodych Plastyków i II Grupy Krakowskiej. W kolejnym dziesięcioleciu jego kariera nabrała rozpędu, a Brzozowski był zapraszany na przeglądy zagraniczne. Wziął udział w nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters” zorganizowanej w 1962 przez Museum of Modern Art. W tym samym roku reprezentował Polskę na 31. Międzynarodowej Wystawie Sztuki – la Biennale di Venezia wraz z Eugeniuszem Eibischem oraz duetem rzeźbiarskim: Stanisławem Horno-Popławskim i Aliną Szapocznikow. Artysta należy obecnie do kanonu polskiej awangardy, a jego prace stanowią ważną część państwowych kolekcji sztuki XX wieku.

17 ↑

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Przelatuje", 1983

olej/deska, 35 x 42 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein 1983'
opisany na odwrociu: 'PRZELATUJE 31 x 42'
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Krzysztofor

estymacja:
90 000 – 150 000 PLN
19 400 – 32 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:
Galeria Krzysztofor, Kraków, 6.09-5.10.1985

LITERATURA:
Erna Rosenstein, Galeria BWA, Bydgoszcz 2004, s. 43, poz. kat. 723 (jako „Przelatujące”)

Kompozycja „Przelatuje” to charakterystyczny przykład twórczości Erny Rosenstein z lat 80. Praca została zaprezentowana na indywidualnej wystawie artystki w Krzysztoforach w 1985, której towarzyszył wiersz-motto: „Obraz jest milczeniem, które mówi. Ale... nie tylko obraz!!! W wierszu też jest milczenie. Ono dźwięczy najbardziej po wygaśnięciu słów”. Sama autorka dodała zaś „Właśnie to, co milczące, to, co niewytłumaczalne, ma swoją wartość w sztuce. Skoro już to powiedziałam, trudno mi właściwie dalej pisać” (Erna Rosenstein, Galeria BWA, Bydgoszcz 2004, s. 28). Na tej wyjątkowej ekspozycji, której otwarciu towarzyszył wieczór poetycki, zaprezentowano aż 42 płótna oraz liczne prace na papierze.



OBRAZ JEST MILCZENIEM

W twórczości Erny Rosenstein wizualna fantazja łączy się z kreacyjną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego płótna: mamy tu do czynienia z kompozycją utrzymaną w błękitach, która może przypominać widok nieba, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na żółty kształt w lewym górnym rogu, przywołujący na myśl słońce. Jednak dopiero konfrontacja z tytułem „Przelatuje” pozwala spojrzeć na płótno inaczej, uwzględniając pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchomić pracę ich wyobraźni oraz wymusić nowe spojrzenie na to, co uchodzi za powszednie i zwyczajne.

Twórczość Rosenstein uważa się za mocno powiązaną z surrealizmem. Artystka miała okazję studiować w latach 30. w Wiedniu – mieście, w którym żywa była tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów. Następnie związała się z kręgiem przedwojennej, tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej. W 1938 w Paryżu miała okazję odwiedzić Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Jej kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którym była związana w dekadach również po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej surrealistycznego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę środowiska krakowskiego w 2 połowie lat 40. oraz w późniejszym czasie. Jej malarstwo nie da się łatwo zakwalifikować do jakiejś kategorii stylistycznej – należy pamiętać, że surrealizm był raczej poglądem na sztukę i sposobem tworzenia niż skonkretyzowaną formułą stylistyczną.

Świetnie widać to w twórczości samej Rosenstein, gdzie płótna figuralne, narracyjne pojawiają się razem z kompozycjami, które można uważać za abstrakcyjne. Wówczas ważną rolę odgrywały tytuły, które niejednokrotnie pozwalały widzieć te pozornie nic nieprzedstawiające prace w ramach znaczeniowych wyznaczonych przez samą artystkę. Rosenstein nie zajmowała się wyłącznie malarstwem. Tworzyła również rysunki i obiekty. Zwłaszcza te ostatnie odznaczały się nadrealną, pełną fantazji, a czasami również humorystyczną estetyką. Artystka tworzyła te „rzeźby” zarówno ręcznie, wykorzystując kawałki drewna czy metalu, jak i korzystała z przedmiotów gotowych, które układała w odpowiednie konfiguracje i niekiedy dodatkowo malowała. Jej zainteresowanie obiektem, materialnością wytworów było zauważalne również w jej malarstwie i w specyficznym podejściu do granic kompozycji – granic rozumianych dosłownie, fizycznie. Artystka czasami umieszczała mniejsze rozmiarowo kompozycje na tle specjalnie przygotowanych do tego desek czy kawałków tektury. W ten sposób tworzyła dodatkowe tło, często pokolorowane, by przygotować odpowiednie wizualnie podłoże dla malarskiej kompozycji. Artystka tworzyła też plecione, sznurkowe obramowania, którymi otaczała płótna. W ten sposób naznaczała ona swoje wytwory czymś w rodzaju własnego znaku rozpoznawczego – rzemieślniczego wykończenia. Twórczość Rosenstein oscylowała pomiędzy zapisem własnych, tragicznych doświadczeń biograficznych, związanych z historią XX wieku a wizualnymi kreacjami, które można uznać za intrygujące wytwory fantazji artystki. Poprzez użycie czy nawet „skonstruowanie” odpowiednich tytułów uruchamiała pracę wyobraźni widzów, którzy byli konfrontowani z wizualnością, nie zawsze łatwo odpowiadającą zastosowanej przez nią nazwie. Wtedy też, poprzez poruszenie myśli, mogły powstawać mentalne obrazy nieugruntowane wyłącznie w materialności płótna, ale projektowane przez widzów i zależne od ich doświadczeń i osobistych sposobów percepcji.



18 †

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 46", 1968

olej/ płótno, 203 x 173 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 46 1968'
na odwrociu nalepka Galerie Chalette w Nowym Jorku
oraz nalepka transportowa Expositions Natural Le Coultre SA

estymacja:
1 600 000 – 2 200 000 PLN
343 400 – 472 200 EUR

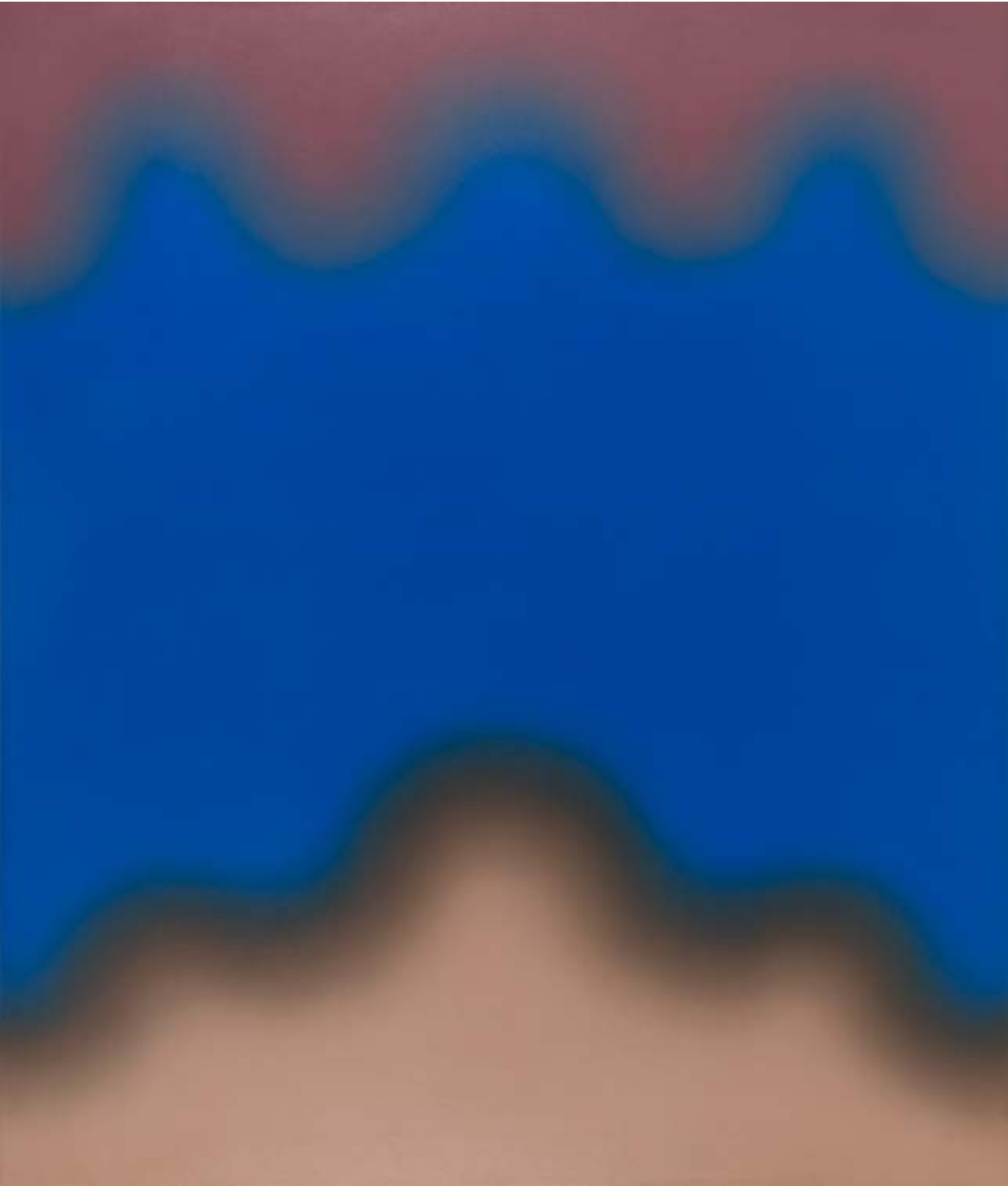
OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. 636

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milan 2018, s. 115 (il.), s. 117

„Przełożyłem stosunki między ludźmi na przestrzeń, na rzeczy tak oczywiste jak przedmiot i tło, ich wzajemne relacje”.

Wojciech Fangor



Praca o nazwie „M 46” to wielkoformatowa kompozycja stworzona w 1968 przez Wojciecha Fangora, wybitnego polskiego artystę i przełomowego twórcę nurtu op-artu, w okresie, gdy cieszył się ogromnym uznaniem w Stanach Zjednoczonych. Dwa lata później odbyła się jego indywidualna wystawa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Tytuł rozpoczynający się literą M to oznaczenie pracowni, w której powstało dzieło, czyli Madison. Obrazy z tego okresu w znakomitej większości były sprzedawane przez nowojorską Galerie Chalette, która na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu i reprezentowała przedstawicieli tego nurtu, na czele z Victorem Vasarelym. Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wspomnianej indywidualnej ekspozycji Wojciecha Fangora w Muzeum Guggenheima. Polak przez 5 lat współpracował z Chalette, gdzie miał coroczne wystawy. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyw w 2014, „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”.

Choć autor stał się częścią masowego ruchu malarstwa optycznego, sztuka Wojciecha Fangora mocno różniła się od tego, co malowali inni artyści tego czasu. Niezależnie od filozoficznego zaplecza dla głównych twórców op-artu, takich jak wspomniany Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasky czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna, a artystyczny zamysł malarzy op-artu wyrażały geometria i kolor. Dla Fangora najważniejszy środek wyrazu stanowiło nie płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy stanimy przed „M 46”. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem a powierzchnią obrazu. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania czy też uprzestrzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji. To właśnie przestrzeń stała się lejtmotywem całej twórczości Wojciecha Fangora. Początkowo była to „przestrzeń traumy” okupacyjnego przeżycia z 1943, które zaowocowało namalowaniem w 1946 „Rozstrzelania”. Powojenna rzeczywistość szybko rzuciła wybitnego artystę w przestrzeń polityki. Mimo obowiązującego kanonu Wojciech Fangor odnalazł własny język wypowiedzi, nawiązujący do tradycji figuratywnego malarstwa europejskiego początku XX wieku. Po upadku doktryny socrealizmu twórca rozpoczął badania nad przestrzenią architektoniczną, czego efektem było pierwsze environment w Polsce. Mimo negatywnego przyjęcia przez krytyków i publiczność artysta kontynuował eksperymenty: reprezentował op-art w nowatorskiej odsłonie. Dzięki niebywałym umiejętnościom warsztatowym tworzył iluzje przestrzeni i ruchu, takie jak „M 46”, które oczarowały międzynarodową publiczność i przyniosły mu sławę. Kolejną przestrzenią interesującą wielkiego malarza była przestrzeń międzyludzka, a następnie przestrzeń wirtualna, której owocem stała się seria „obrazów telewizyjnych”.

Z punktu widzenia dzisiejszej historii sztuki nie sposób dziwić się międzynarodowemu uznaniu, którym cieszyła się sztuka Wojciecha Fangora. Był artystą wybitnym od początku swojej drogi; niezależnie od tego, czy tworzył figuralne prace socrealistyczne, grafikę użytkową, bezkrawędziowe, op-artowskie kompozycje, czy postmodernistyczne „obrazy telewizyjne”. Doskonałość jego warsztatu szła w parze z głębokim przekonaniem o znaczeniu, które niesie. Wojciech Fangor, stojący gdzieś pomiędzy europejską tradycją malarstwa olejnego a radykalnym eksperymentatorstwem, torował nowe drogi malarstwu XX wieku. Do jednych najważniejszych osiągnięć autora należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywca i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawienictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerń, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc, czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu ‘Po prostu’ (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni, pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment” (z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, „Atlas Sztuki” 2009, nr 41, s. 6-7).

Paradoksalnie, w Polsce – mimo międzynarodowej sławy – malarstwo Wojciecha Fangora zostało docenione bardzo późno. Zdaniem Jarosława Modzelewskiego kluczem był słaby dostęp do nowej, op-artowskiej twórczości tego artysty, połączony z „niepokojącymi” obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność знаła z muzeów: „Słabe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-arcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozzerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą” (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).



19 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Blue 3", 1961

olej/plótno, 70,5 x 62,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1961 | BLUE 3'

estymacja:
700 000 - 900 000 PLN
150 300 - 193 200 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. 238

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, [red.] Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 165 (il.)



**„FANGOR WIĘCEJ OSIĄGNĄŁ NIŻ INNI
OD CZASU KAZIMIERZA MALEWICZA
I WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO,
WYKORZYSTUJĄC WSZYSTKO TO,
CO PRZED NIM PRZYGOTOWAŁO MALARSTWO.
WOJCIECH FANGOR PRZEKROCZYŁ GRANICĘ
DZIEŁA ZDEFINIOWANEGO WÓWCZAS
JAKO 'OBRAZ', NIE NARUSZAJĄC W NICZYM
JEGO MATERIALNOŚCI, FIZYCZNEJ
STRUKTURY, NIE DEWASTUJĄC PŁÓTNA
ANI RAMY, NIE REZYGNUJĄC Z ŻADNEGO
Z ODWIECZNYCH ZAGADNIEŃ MALARSTWA;
USTAWIŁ JE W NOWYM ŚWIETLE.
UJAWNIŁ KULTUROWĄ ZALEŻNOŚĆ OBRAZU
NIE TYLKO W DIACHRONII OD TRADYCJI,
ALE POKAZAŁ JEGO WSPÓŁCZESNĄ ZALEŻNOŚĆ
OD KULTURY OD KSZTAŁTUJĄCYCH SIĘ NOWYCH
FORM POSTRZEGANIA, OD NOWYCH
FORM LUDZKIEGO ŻYCIA”.**

20

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

"NS-DP", 1992

olej/piótno, 114,5 x 129,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'NS.DP | Józef Hałas 92'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

17 200 – 21 500 EUR

„Malując naturę, odkryłem, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawione: statyka, dynamika, kolory i kierunki. Dam przykład: horyzont–pień drzewa, przeciwstawiony poziomowi pion, w drzewie poziome gałęzie przeciwstawione znowu temu pionowi pnia, i żyłkowanie liści przeciwstawione sobie. I w ten sposób zbudowana jest cała natura, na konstrukcji, którą ja nazwałem ‘przeciwstawieniem’ i zacząłem malować pod tym kątem”.

Józef Hałas



Józef Hałas malował awangardowo, a jego innowacyjne prace odnajdywały się w różnych kontekstach na ponad 300 przeglądach sztuki. W latach 50. XX wieku brał udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” (Arsenał), która stała się synonimem niezależnych tendencji występujących na polskiej scenie artystycznej 2 połowy XX wieku. U progu pierwszej dekady XXI wieku obrazy Hałasa były już zestawiane nie tylko z modernistyczną twórczością Stanisława Fijałkowskiego czy Jerzego Nowosielskiego, ale także pokazywane w kontekście dawnych mistrzów, takich jak Michał Willmann w klasztornych przestrzeniach (wystawa „Lubiąż. Od Willmanna do Hałasa”, Lubiąż 2011). Hałas nie ograniczał się do jednej manieri malarskiej: „Chciałem przejść na samym sobie historię malarstwa. W ten sposób przeszedłem od pejzażu, poprzez malowanie obiektów, aż do abstrakcji” – mówi o swojej twórczości (Rozmowa z prof. Józefem Hałasem, „Gazeta Wyborcza”, 6.01.2002, źródło: <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35750,629918.html>, dostęp: 7.09.2023).

Pracę dyplomową artysta obronił w zakresie malarstwa w 1954 u Eugeniusza Gepperta. Obok Waldemara Cwenarskiego i Alfonsa Mazurkiewicza należał do pierwszego pokolenia absolwentów wrocławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Pierwszy indywidualny przegląd jego twórczości odbył się rok po ukończeniu edukacji wyższej, „debiutował obrazami lirycznymi, zbliżonymi w swojej zamierzonej naiwności do sztuki dziecka (‘Okrety’, ‘Dziewczyna w Szkiełku’, ‘Drzewko’). Stopniowo odchodził od ścisłej konkretyzacji tematu; w powstałych po 1960 r. monochromatycznych pejzażach operował już tylko samym rytmem barwnych plam i płaszczyzn” (Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944–1974, Wrocław 1975, s. 88–89). W latach 70. XX związał się ponownie z wrocławską uczelnią i wykładał obok swojego mistrza Eugeniusza Gepperta oraz Władysława Hasióra. Jako artysta i pedagog Hałas wypowiadał się otwarcie o wartościach, które uważał za kluczowe w sztuce: „Na dobre malarstwo muszą złożyć się dwa elementy: wrażliwość i świadomość plastyczna. Są obrazy, w których najważniejsza jest wrażliwość, zbudowane głównie na niej. Są też takie, gdzie zachowana jest równowaga między wrażliwością, a świadomością plastyczną. No i są takie, gdzie przeważa właśnie świadomość plastyczna, ale nie ma jej bez wrażliwości” (źródło: <https://zpap.wroclaw.pl/jozef-halas-gwasze>, dostęp: 7.09.2023).

Prezentowana praca „NS-DP” stanowi przykład dojrzałej twórczości Józefa Hałasa. Namalowana została w latach 90. XX wieku i podobnie jak w innych kompozycjach z tego okresu (m.in. „M-p”, „NS-ZZ” czy „M-NS”) kolor i linia stanowią główny środek ekspresji artysty. „NS-DP” powstało kilka lat po objęciu przez Hałasa wrocławskiej Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Kuratorka sztuki, Ewa Kaszewska, wskazuje, że abstrakcyjne kompozycje Hałasa należy interpretować jako pejzaże: „Józef Hałas przez całe dorosłe życie malował pejzaż. Robił to na płótnach i papierach. Pejzaż Sądecczyzny, jego stron rodzinnych, stał się miejscem poszukiwań i dociekań – na ile indywidualne przeżycie, jego przetworzenie, staje się uniwersalnym dziełem sztuki. Hałasa nie interesowało realistyczne odwzorowanie natury, także jej zmienność związana z następującymi po sobie porami roku. Raczej aluzyjność, uogólnienia, prowadzone ku formom abstrakcyjnym są dla Niego ważne” (tekst kuratorski wystawy „Róbmy Hałas”, 27.09.2021, źródło: <https://www.asp.wroc.pl/pl/aktualnosci/robmy-halas>, dostęp: 8.09.2023). Do najchętniej realizowanych tematów należały natomiast góry i morze, które potraktowane w syntetyczny sposób wyrażały ambicje stworzenia polskiego pejzażu we współczesnym wydaniu. „Chęć porządkowania, syntezy, była naczelnym motorem jego sztuki. Można przecież jeden motyw drażnić przez całe życie, malować i nawet nie zdawać sobie sprawy z tego. Można do motywu wracać przez całe życie realizować go na nowo, z nową inwencją i siłą. Małe epifanie Hałasa – stodółki, góry, wnętrza, figury, do których wracał latami, by po latach prób znajdować rozwiązania, które wcześniej nie były możliwe, a teraz stawały się wprost naturalne” – zauważa Bogusław Deptuła (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa [w:] Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 8).

21 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Wnętrze R", 1970

olej/piótno, 96,5 x 121 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Józef Hałas "Wnętrze R" 1970-te?'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

17 200 – 21 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„Całe moje malowanie jest powrotem do okolic dzieciństwa, tematów, zafascynowań...”.

Józef Hałas



JERZY ROSOŁOWICZ

1928-1982

"Układ form - ikona", 1958

gips, olej/plótno, 51,5 x 41,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ROSOŁOWICZ I "UKŁAD FORM - IKONA" - 1958'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 800 – 15 100 EUR

WYSTAWIANY:
Doroczna okręgowa wystawa plastyki, ZPAP, CBWA, Wrocław 1960
Jerzy Rosołowicz, Wystawa malarstwa, Pawilon ZPAP, Wrocław 1961
Wystawa plastyki ziem nadodrzańskich, ZPAP, Muzeum Śląskie, Wrocław 1961
Współczesne Malarstwo Wrocławskie IV, Jerzy Rosołowicz, Muzeum Śląskie, Wrocław 1965
Jerzy Rosołowicz 1928 – 1982, Psychotronikom i dawne obrazy, Centrum Sztuki Studio, Warszawa, 1983

LITERATURA:
Doroczna okręgowa wystawa plastyki, katalog wystawy, ZPAP, CBWA, Wrocław 1960
Jerzy Rosołowicz, Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Pawilon ZPAP, Wrocław 1961
Wystawa plastyki ziem nadodrzańskich, katalog wystawy, ZPAP, Muzeum Śląskie, Wrocław 1961
Współczesne Malarstwo Wrocławskie IV, Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1965
Jerzy Rosołowicz 1928 – 1982, Psychotronikom i dawne obrazy, katalog wystawy, Centrum Sztuki Studio, Warszawa, 1983

Prezentowana w katalogu praca to rzadkość na rynku kolekcjonerskim. Jest nią bardzo wczesna realizacja autorstwa Jerzego Rosołowicza, jednego z najważniejszych postaci w środowisku artystycznym powojennego Wrocławia. „Układ form – ikona” powstała w 1958, zaledwie kilka lat od otrzymania przez artystę absolutorium na wrocławskiej PWSPP. W tym czasie Rosołowicz malował głównie kompozycje metaforyczne, zainspirowane twórczością Paula Klee i Joana Miró. Powstały wówczas eteryczne, liryczne prace na papierze, takie jak „Sielanka” (1957) czy dwie wersje „Gołębnika” (1958). Niemal jednocześnie, na przełomie 1957 i 1958 twórca zaczął eksperymentować z fakturą obrazów, do których używał mieszanki farby olejnej z gipsem. Przykładem może być niezwykle skondensowana, jedna z najciekawszych prac tworzonych w duchu malarstwa materii, realizacja „Łódź Charona” z 1958. Omawiana kompozycja należy do cyklu zatytułowanego „Układy form”, złożonego z bardziej uporządkowanych kompozycyjnie prac.



23 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Sto zdarzeń losowych 8x8", 1978

akryl/plótno, 100 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "Winiarski 78"
na odwrociu, na ramie, naklejka z opisem pracy

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

53 700 – 75 200 EUR

OPINIE:

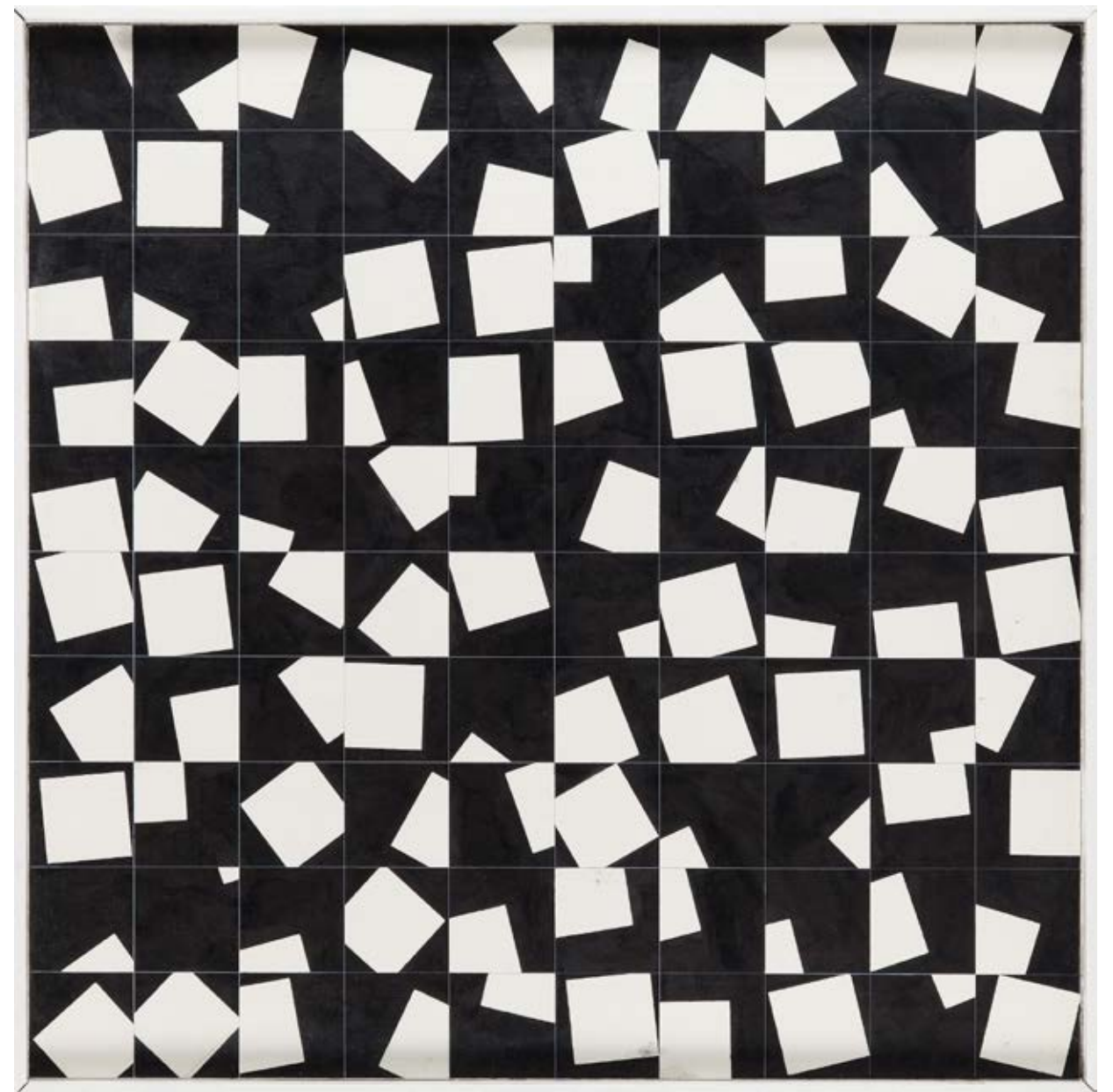
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Po tych wszystkich latach wierzę bowiem, że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne”.

Ryszard Winiarski



Ryszard Winiarski był artystą konsekwentnie podążającym za głównym celem, który obrał na początku swojej kariery artystycznej, polegającym na mariażu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowienia i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprawiającą algorytm w ruch.

Winiarski słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były kluczowe dla artysty. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności, były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałały ze wszechobecnym przypadkiem. Jak opisał prace Winiarskiego Stach Szablowski przy okazji jego retrospektywnej wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji w 2017: „Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR, jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak ‘informują’? Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin aż do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne” (Stach Szablowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli-winiarski-wwenecji>stachszablowski, dostęp: 2.02.2019).

Autor prezentowanej pracy nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstrukttywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że zarówno w historii sztuki, jak i w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: również ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywatelskiej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków. Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przypadek zdawali się przede wszystkim dadaści jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – bazowały na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermanna de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.

24 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

Bez tytułu, 1973

akryl, otówek/deska, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "Winiarski 1973"

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
32 200 - 53 700 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Biel i czerń w swej jednoznaczności są dla Winiarskiego ‘zerem’ i ‘jedyneką’, ulubioną parą, której kolory i walory ustępowały rzadko”.

Dobrosława Horzela



25 †

JAN ZIEMSKI

1920–1988

Kompozycja, 1966

relief, akryl/płyta, sklejka, 61 x 74,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Ziemski | Lublin 1966'

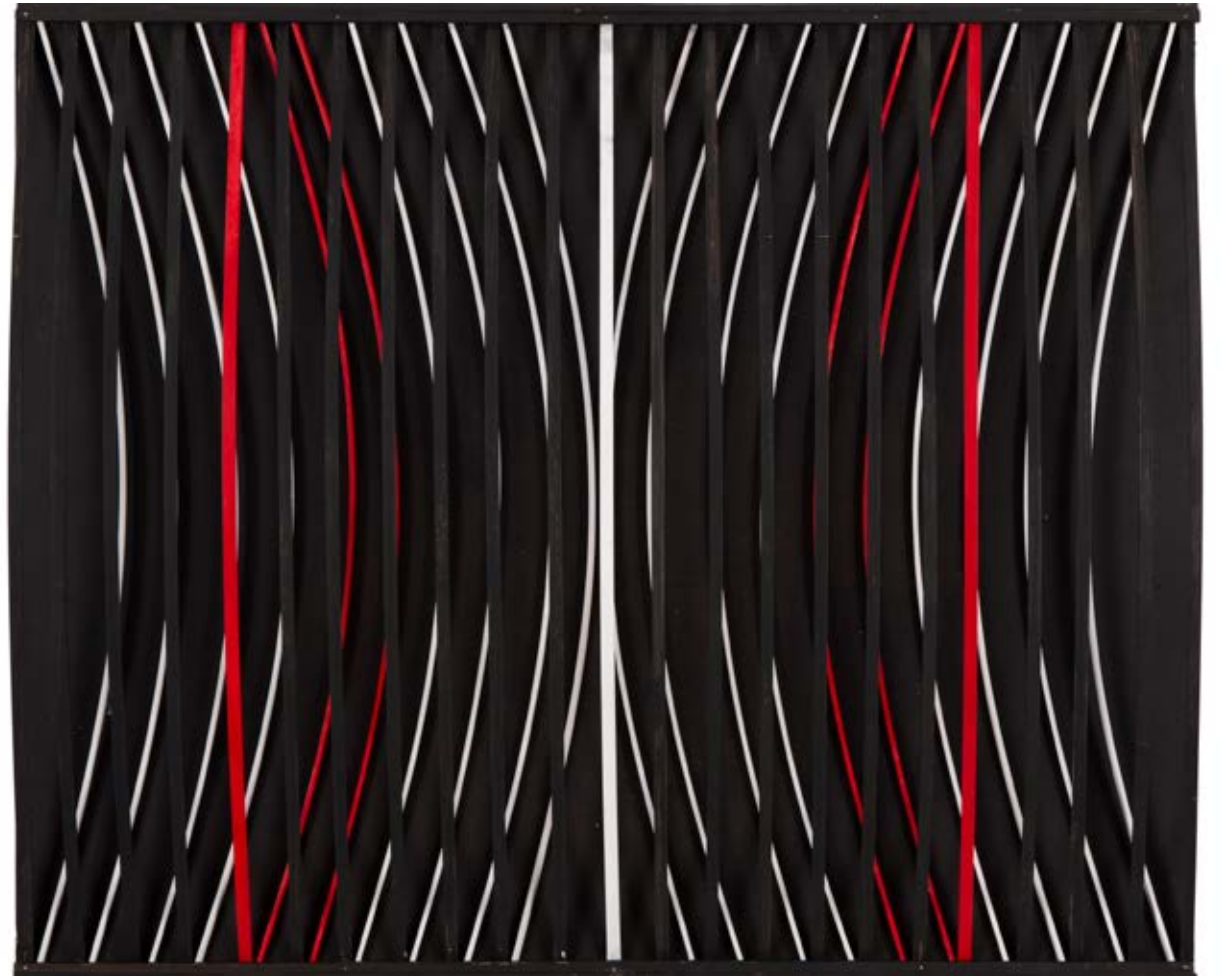
estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 700 – 12 900 EUR

„W 2 poł. lat siedemdziesiątych w powidokowych błyskach barw u Ziemskiego – jawiących się na pograniczu listew konstrukcji i tła i w pulsowaniu wśród cieni znikliwej niby-strzały wewnątrz konstrukcji – realizuje się marzenie artysty, o którym mówił jeszcze w końcu lat pięćdziesiątych: marzenie o tworzeniu obrazów, których nie ma. Chodzi więc nie o powierzchnie doznanie oka, ale o wydobycie w obrazie tego, co najistotniejsze: wartości immaterialnych”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945–1980, Warszawa 1988, s. 248



Jan Ziemski należał do lubelskiej grupy „Zamek” i podobnie jak wielu innych jej członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artyści ci nie zważali na konwenanse czy panujące tradycje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował dokonania malarzy z Lublina: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskalewicz, Grupa Zamek – pół wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Artyści pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawoływali do zerwania ze sztucznym kopio-waniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowa-nia złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty” (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska” 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez artystę wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekar-skim UMCS.

W początkach swojej kariery Ziemski wykonywał kompozycje surrealistyczno–metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno–przestrzennych, akcentują-cych rolę harmonii i rytmiczności. Próby tworzenia wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50.: w ciągu ponad pięciu lat pracował nad autorskim cyklem zatytułowanym „Formury”, na które składało się kilkadziesiąt obrazów–obiektów o bogatej fakturze, odlanych w gipsie. Utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury. Już w połowie lat 60. zauważalne jednak stały się coraz silniejsze dążenie do geometryzacji. Artysta nadawał dziełom kształt trójwymiarowego reliefu, czym wpisywał się w nurt geometrycznego strukturalizmu, który w sposób niemal programowy odrzucał zagadnienie zmagania z materią, w owym czasie kluc-zowe dla medium malarstwa. Aleksander Wojciechowski podkreślał, że Ziemski swe obrazy–struktury traktował rytmicznie i niemal mechanicznie, a także, że zarówno jego, jak i innych twórców działających w podobnym duchu, takich jak Julian Raczek czy Jerzy Kałucki, „w minimalnym stopniu interesowała zawiesistość farby, materialność faktury, efekty wywołane przez rozświetlenie i przygaszenie poszczególnych partii obrazu” (Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1977, s. 38). W okresie tym Ziemski odszedł od inspiracji światem biologicznym na rzecz osiągnięć cywilizacji technicznej. Zainteresowanie to podsycaly liczne sympozja i biennale, w których artysta aktywnie uczestniczył. Udział w tych imprezach dawał twórcom możliwość połączenia pracy intelektu-alnej z okazją do korzystania z najróżniejszych materiałów i tworzyw przemysło-wych, jak blachy stalowe, masy plastyczne, guma, materiały oświetleniowe, silniki elektryczne. Efektem tych poszukiwań jest prezentowana konstrukcja optyczna, wykonana z drewnianych, malowanych listew półkolistych, która w miarę porusza-nia się widza wywołuje wrażenie ruchu oraz efekt migotliwego przepływu kolorów. W ten sposób realizuje idee obrazu znikliwego, istniejącego jedynie w momencie interakcji z dziełem i zmiany pozycji odbiorców w przestrzeni.

26 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Suspended", 1969

akryl/plótno, 71 x 86 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1969'

opisany na ramie na odwrociu: 'STANCZAK "SUSPENDED"'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

43 000 – 64 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

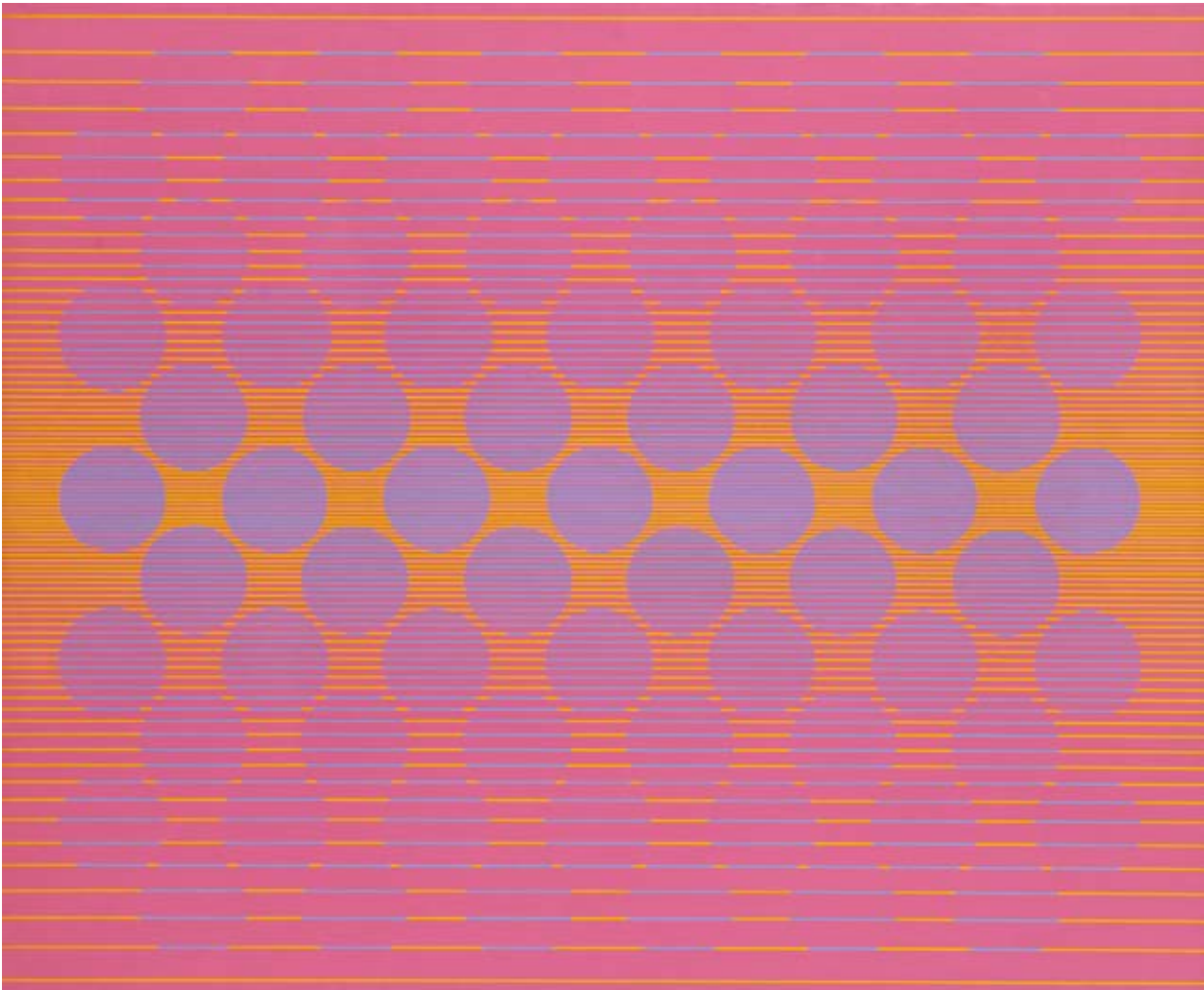
Mackler Gallery, Filadelfia (nabyty od powyższego)

Marta Jackson Gallery, Nowy Jork

Bonhams, 2022

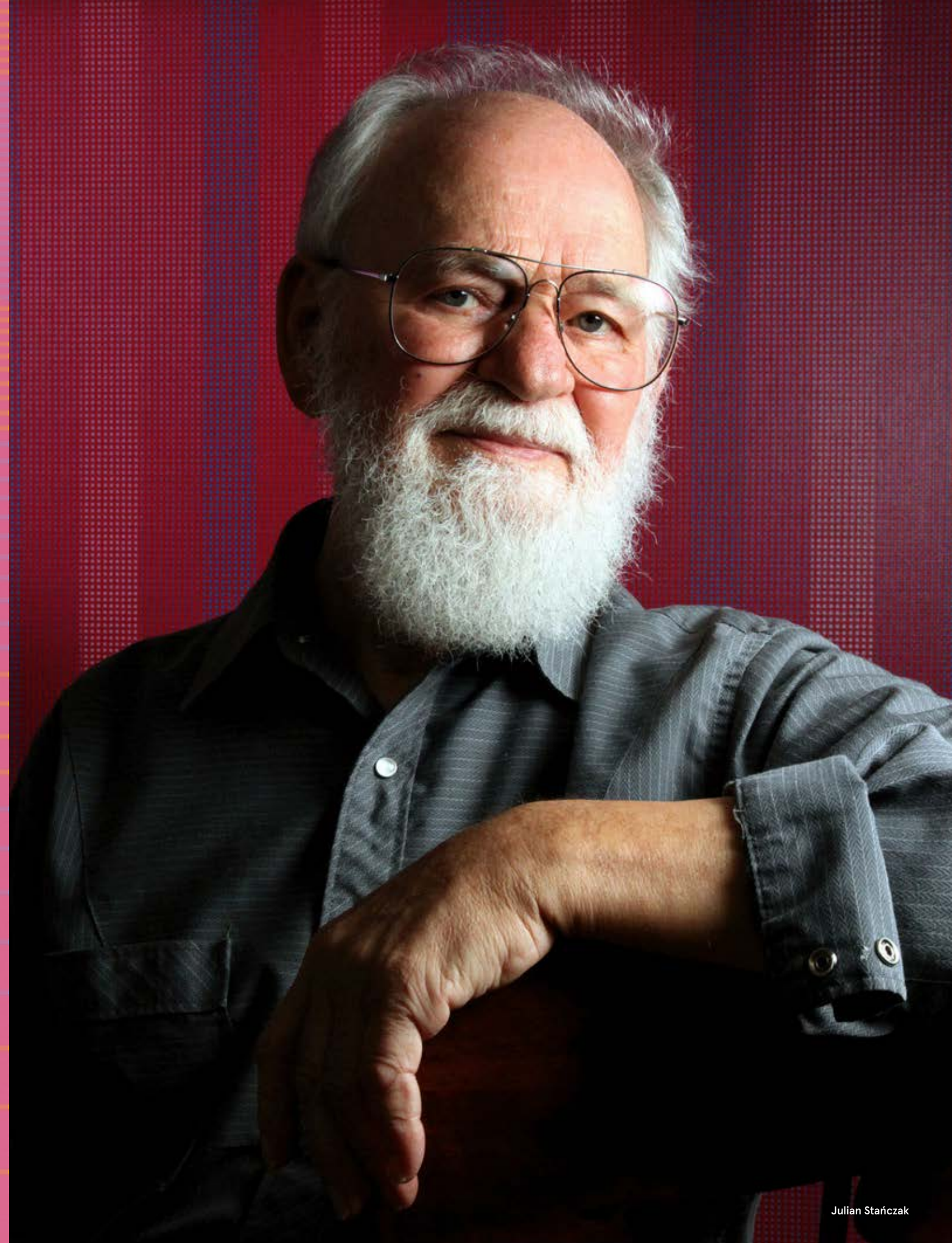
kolekcja instytucjonalna, Polska

Wielka kariera Juliana Stańczaka rozpoczęła się w 1964, kiedy wystawę jego prac w Ohio zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Precyzyjne, pozbawione widocznych śladów pędzla gładkie prace artysty wyróżniały się na tle abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który zdominował amerykańskie środowisko artystyczne tego czasu. W tym samym roku w Martha Jackson Gallery odbyła się indywidualna wystawa Stańczaka „The Optical Paintings”. Malarz zaprezentował swoje najnowsze obrazy oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w których aranżował wibrujące kontrasty kolorystyczne. Od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięła się nazwa op-art, a sam artysta stał się prekursorem tego nurtu w latach 60. Promocją Stańczaka oraz twórców związanych ze sztuką optyczną zajęła się również paryska Galerie Denise René. Niezbywalną pozycję op-artu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, organizowana w 1965 w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Mimo sławy, jaką osiągnął, artysta nigdy nie utożsamiał się w pełni z przypisanym mu terminem. Stańczak podkreślał, że jego malarstwo nie polega na optycznej iluzji. Dzięki operowaniu wybraną energią wizualną twórca wirtualnie porusza płaszczyznę obrazową, uruchamiając zupełnie nieoczekiwane sposoby percepcji. W wywiadzie z 2007 Stańczak mówił: „Nie uważam się za ‘ojca op-artu’ i nienawidziłem tytułu mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia ‘malarstwa optycznego’, która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywodzić. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysięcy lat i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art to tylko nazwa”.



**„NIE UWAŻAM SIĘ ZA ‘OJCA OP-ARTU’
I NIENAWIDZIŁEM TYTUŁU MOJEJ PIERWSZEJ
INDYWIDUALNEJ WYSTAWY W NOWYM JORKU.
ZSZOKOWAŁA MNIE TERMINOLOGIA
‘MALARSTWA OPTYCZNEGO’, KTÓRA
UMNIEJSZA POWADZE ARTYSTYCZNEGO
POSZUKIWANIA, CIĘŻKIEJ PRACY I TWÓRCZYCH
PRZEKONAŃ - NIEZALEŻNIE OD WIZUALNEJ
FORMY, KTÓRĄ MOŻE PRZYWODZIĆ.
MARTHA JACKSON UŻYŁA TEGO TERMINU
W CHARAKTERZE MEDIALNEJ PROWOKACJI -
JAKŻE SKUTECZNEJ! (...) SZTUKA OPTYCZNA
ISTNIEJE OD TYSIĄCLECI I STANOWI WYRAZ
WIZUALNYCH POSZUKIWAŃ LUDZKIEJ
PERCEPCJI. Z UPŁYWEM LAT NAUCZYŁEM SIĘ
AKCEPTOWAĆ TĘ TERMINOLOGIE
I ZAADAPTOWAŁEM DO NIEJ
MOJĄ WŁASNĄ FILOZOFIĘ.
TERAZ OP-ART TO TYLKO NAZWA”.**

JULIAN STAŃCZAK



27 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"19.07.01", 2001

akryl, relief/płyta, 90 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOWACKI | 19.07.01'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 900 – 17 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„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. Wyobraźnia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. Posługując się wyłącznie kolorem, możemy przedstawić słońce, które jest źródłem i symbolem życia. Inne próby opisów – geometryczne czy też matematyczne – są martwe”.

Andrzej Nowacki



28 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"20.05.19", 2019

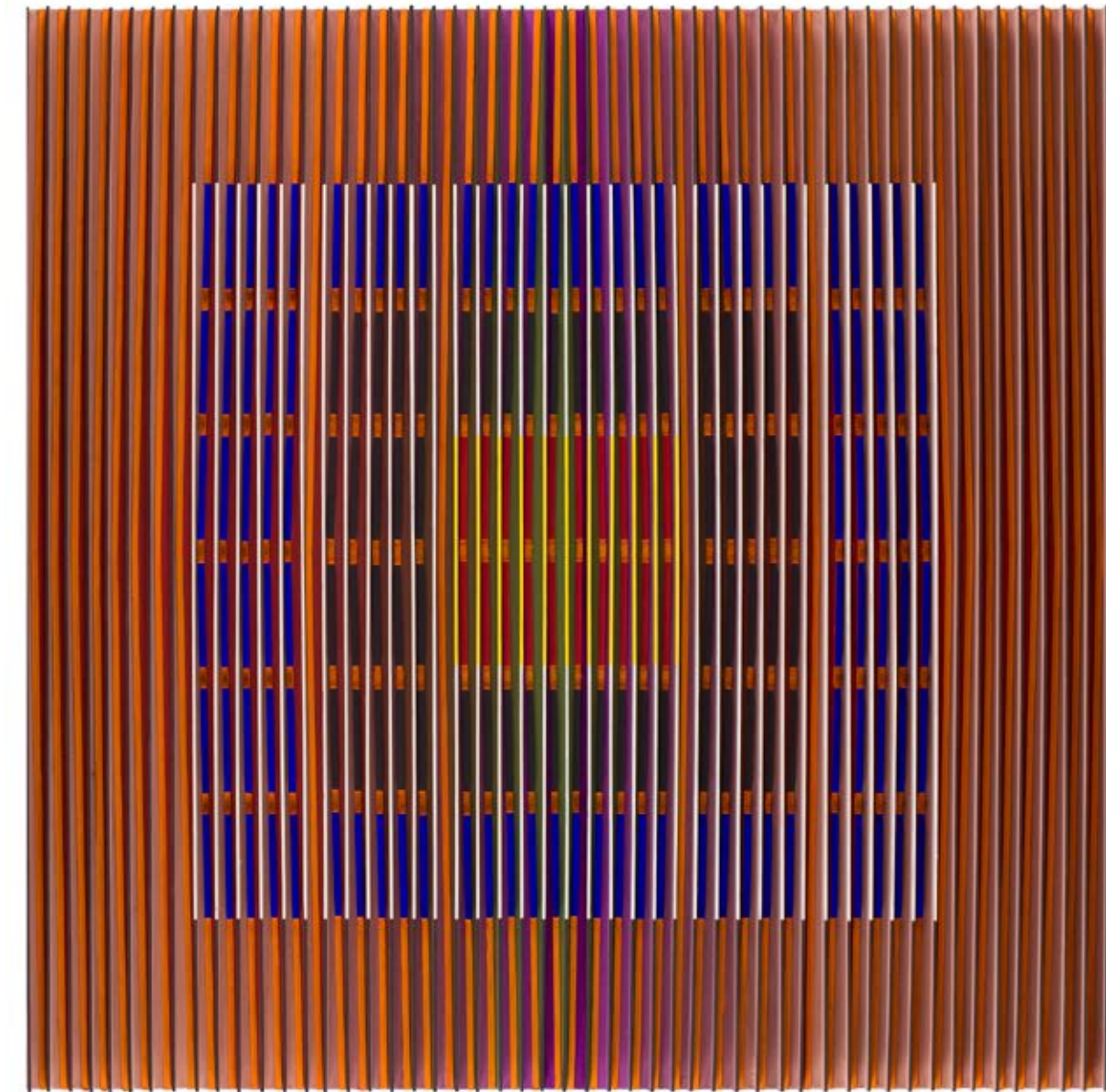
akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "20.05.19 | A. NOWACKI | 2019"

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
15 100 – 19 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„Zaczęło się od kwadratu. Ta doskonała forma geometryczna ucieleśnia harmonię i równowagę, a zarazem oferuje ograniczoną, na pozór więc bezpieczną płaszczyznę różnych malarskich poczynañ. Sztywne granice kwadratu nie zamykają, raczej są pokusą, by je przełamywać, wychodzić poza obramowaną przestrzeń, nie burząc przy tym harmonijnego ładu. Taki jest kierunek eksperymentów pierwszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Najprostsze, wycinane ze sklejk figury geometryczne stosunkowo swobodnie wypełniają płaszczyznę obrazu. Jest to różnorodna wielość większych i mniejszych kwadratów i kół, niekiedy przepołowionych lub połamanych, a także linii, które przecinają obraz lub usamodzielniają się w postaci pustych ram. Wzajemne relacje tych pozornie ruchomych figur określają wewnętrzną dynamikę obrazu wzmocnioną dodatkowo coraz swobodniejszym stosowaniem koloru. Artysta używa farb akrylowych, które sam miesza, tworząc jedyną w swoim rodzaju paletę. W świecie jego pierwszych kwadratów współgrają formy i barwy, zaś oba elementy są w pełni równouprawnione i niekiedy nawet zamieniają się rolami: barwa staje się formą, forma zaś barwą”.

Ewa Czerwiakowska



Andrzej Nowacki to jeden z najbardziej uznanych polskich artystów współczesnych realizujących się w nurcie sztuki optycznej. Twórca poprzez rozliczne podróże, ale także dzięki wrodzonej konsekwencji oraz ciekawości przeniósł na polski grunt doświadczenia artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, wzbogacając je o niezwykłą wrażliwość na barwę.

Dzięki zagranicznym studiom i stypendiom Nowacki miał szansę na żywo przyjrzeć się twórczości najwybitniejszych artystów z nurtu abstrakcji geometrycznej, op-artu oraz malarstwa pasmowego. Prace artysty pozostają w dialogu z jego poprzednikami, ale także stanowią formę polemiki wobec głoszonej przez nich programowej obiektywności, zacierającej obecność śladu artysty. Jego reliefy są efektem wieloletniego dochodzenia do własnych, oryginalnych rozwiązań. Nim jednak artysta wypracował swój dystynktywny styl, nie zakładał poświęcenia się malarstwu. Wczesną młodość spędził w Krakowie, gdzie był zaangażowany w prace konserwatorskie, a także realizowanie projektów wnętrz. W 2 połowie lat 70. wyjechał z Polski, by móc studiować skandynawistykę na uniwersytecie w Göteborgu, a następnie germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku.

Na początku lat 80. poznał malarza abstrakcjonistę Kajetana Sosnowskiego, a także dwukrotnie odwiedził pracownię Henryka Stażewskiego. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce. Kontakty z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się zaczynem do dalszych eksploracji na tym polu. Za początek jego właściwej artystycznej biografii należy uznać dopiero 1984, wtedy bowiem Nowacki podjął decyzję o skupieniu się wyłącznie na malarskim medium. Pierwsze reliefy powstały cztery lata później, a poprzedzone były konstruktywistycznymi eksperymentami.

Podobnie jak jego mentor Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami i cylindrycznymi formami uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność oraz nieskrywana emocjonalność. Podobnie jak wielu artystów pozostających wiernym abstrakcji geometrycznej, również Nowacki nie ucieka od standaryzacji. Na podobrazie z płyty pilśniowej, zawsze kwadratowej, o określonych wymiarach: 64 × 64 cm, 99 × 99 cm lub 100 × 100 cm, przykleja regularne, pionowe, drewniane listewki. Elementy wypukłe zawsze usytuowane są wertykalnie, tak aby nie rozpraszać widza. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji. Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze.

Późne prace artysty z lat 2015–19, do których przynależy prezentowana w katalogu kompozycja, są kontynuacją oryginalnych rozwiązań wypracowanych przez artystę w latach 80. Jak opisuje początki sztuki Nowackiego Ewa Czerwiakowska: „Zaczęło się od kwadratu. Ta doskonała forma geometryczna ucieleśnia harmonię i równowagę, a zarazem oferuje ograniczoną, na pozór więc bezpieczną płaszczyznę różnych malarskich poczynąń. Sztwyne granice kwadratu nie zamykają, raczej są pokusą, by je przełamać, wychodzić poza obramowaną przestrzeń, nie burząc przy tym harmonijnego ładu. Taki jest kierunek eksperymentów pierwszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Najprostsze, wycinane ze sklejk figury geometryczne stosunkowo swobodnie wypełniają płaszczyznę obrazu. Jest to różnorodna wielość większych i mniejszych kwadratów i kół, niekiedy przepołówionych lub połamanych, a także linii, które przecinają obraz lub usamodzielniają się w postaci pustych ram. Wzajemne relacje tych pozornie ruchomych figur określają wewnętrzną dynamikę obrazu wzmocnioną dodatkowo coraz swobodniejszym stosowaniem koloru. Artysta używa farb akrylowych, które sam miesza, tworząc jedyną w swoim rodzaju paletę. W świecie jego pierwszych kwadratów współgrają formy i barwy, zaś oba elementy są w pełni równouprawnione i niekiedy nawet zamieniają się rolami: barwa staje się formą, forma zaś barwą” (Ewa Czerwiakowska, Andrzej Nowacki: rozpoznawanie kwadratu, grudzień 2018, <https://www.porta-polonica.de>, dostęp: 13.09.2023).

29 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Greening Red Duo" ("Dual Reds II"), 1984

akryl/plótno, 183 x 122 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '723 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

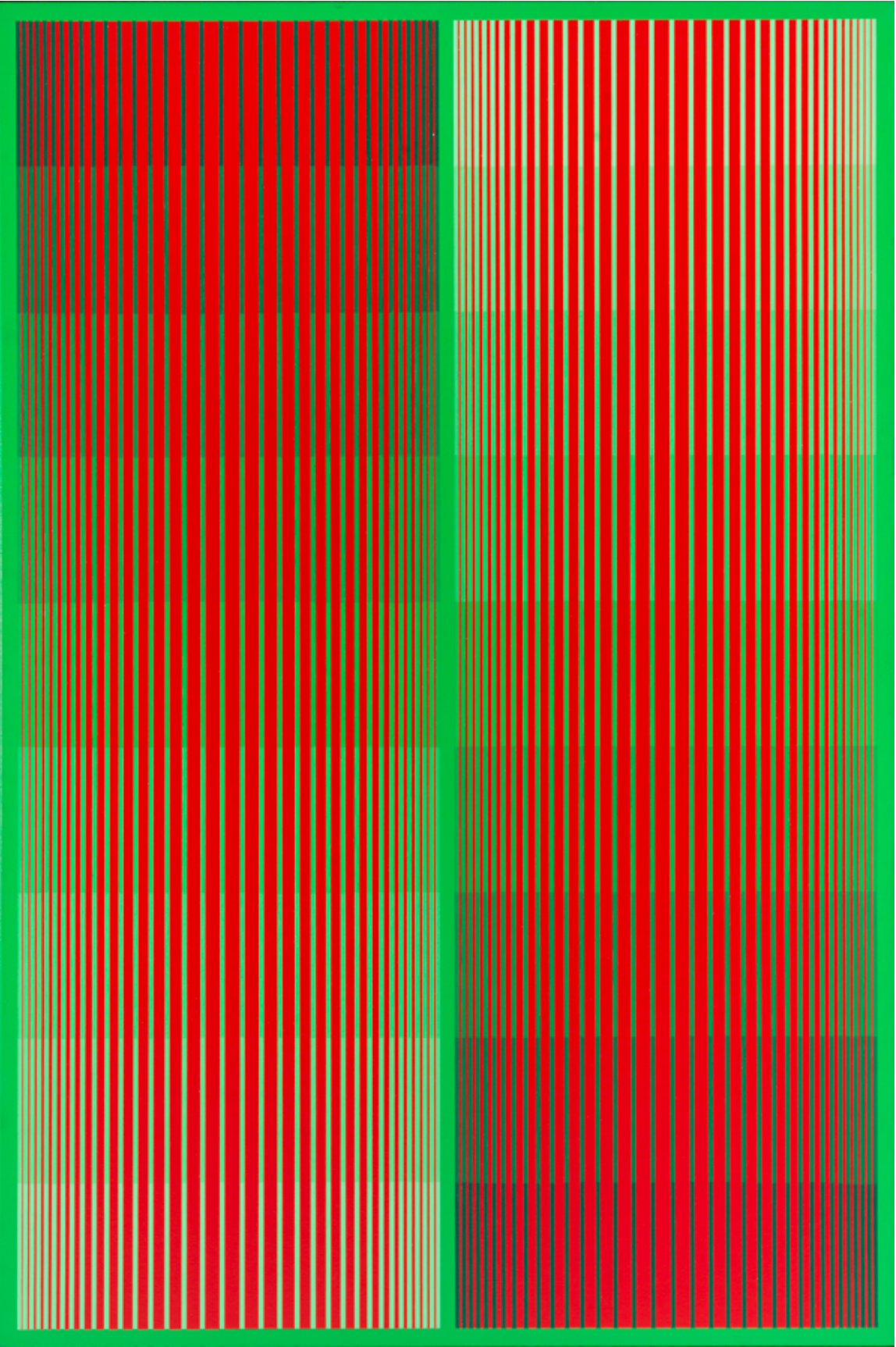
estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 – 64 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, USA
Sotheby's Nowy Jork, 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945–2001,
Florencja 2011, poz. kat. 1984, s. 201 (il.)

„Osobiście nie określiłbym ich mianem religijnych, według mnie bardziej adekwatne jest określenie ‘duchowe’. Niemniej wszyscy mamy prawo do interpretacji ich na swój sposób”.

Richard Anuszkiewicz



Najbardziej intensywnym okresem w twórczości Richarda Anuszkiewicza były lata 60. i 70., w których nastąpiło apogeum popularności sztuki optycznej. To wtedy wykrystalizował się indywidualny styl artysty, dzięki któremu na stałe zapisał się on na kartach historii sztuki współczesnej. Na fali fascynacji nowatorskim malarstwem do kluczowych twórców dołączyli absolwenci Cleveland Institute of Art, do których należał Anuszkiewicz. Przełomem stała się „The Responsive Eye” w MoMA w 1965 – wystawa, która ukonstytuowała op-art i otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości jak Albers, Gorky, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa wędrowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w zbiorach takich instytucji jak Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

W swojej twórczości Anuszkiewicz rozwijał koncepcje wypracowane przez Josefa Albersa, dotyczące współoddziaływania na siebie barw. Jego sztuka różniła się jednak zasadniczo od twórczości niemieckiego artysty. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie” – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times”, 3.02.1985, [cyt. za:] <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, [tłum.] Agata Matusielańska, dostęp: 11.09.2023).

Richard Anuszkiewicz skoncentrował swoją uwagę na optycznych efektach w postrzeganiu, które ujawniają się, gdy intensywne kolory są umieszczone w regularnych, geometrycznych układach. Na zaprezentowanej pracy efekt ten wzmacnia zastosowanie barw komplementarnych, a więc tych widniejących po przeciwnych stronach koła kolorów. Dramatyczność powstałego efektu znajdowała się w centrum zainteresowań artysty. „Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor” (Anuszkiewicz, Americans 1963. Statements by the artists and others, [red.] Dorothy C. Miller, 1963, [tłum.] Agata Matusielańska).

30 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"D-156", 1967

akryl/ płótno, 177 x 139 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'D-156 | 1967 | Tadasky (Tadasuke Kuwayama)

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo po-
wszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło
w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat
formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi”.

Tadasky



Julie Karabenick: *Przez ponad 50 lat w twoim malarstwie dominowało koło.*

Tadasky: W swojej pracy korzystam z prostych form geometrycznych, głównie z okręgu, ponieważ dzięki niemu jestem w stanie osiągnąć odpowiedni efekt wizualny. Zawsze chciałem, żeby moja twórczość była zrozumiała. Okrąg wywodzi się z natury – to jedna z najczęściej używanych przez ludzi form, to kształt, którego nie sposób uniknąć. W związku z tym okrąg łatwo zrozumieć, nie potrzebuje tłumaczenia, by zostać doceniony. Zamiast tytułów literackich używam numerów porządkowych, ponieważ moje prace nie mają kojarzyć się z żadnym kontekstem. Nie ma w nich filozofii, ani teorii, nie ma religii czy ideologii. Widzowie mogą je interpretować na wiele różnych sposobów. Według mnie artysta jest osobą kreującą coś nowego, unikatowego. Wynika to z długotrwałych ćwiczeń, doskonalenia swojego warsztatu i idei. Każdy człowiek może namalować koło, ale każdy artysta musi znaleźć [na to] własny sposób. Nikt nie jest w stanie cię tego nauczyć. Wykorzystuję motyw koła do tworzenia mojego świata, świata, którego nikt nigdy wcześniej nie widział. Ten rodzaj działania jest bardzo ekscytujący. Zawsze chcę próbować czegoś innego, nowego. Małe alteracje są w stanie spowodować ogromne zmiany. Obecnie zaczynam na nowo opracowywać swoje dawne pomysły. Mogłoby się wydawać, że w każdym wariacie obrazu wprowadzam tylko delikatne zmiany, jednak każde z moich dzieł jest unikatowe. Są jak moje dzieci – nie ma dwójki identycznych. Mój ojciec miał w Japonii warsztat wyrabiający relikwie. Ich forma kształtowała się przez pokolenia, co niezwykle mi imponowało. Bardzo cenię sobie japońską tradycję, w której jest dużo szacunku do talentu i zdolności warsztatowych. W dużej mierze to część mojej codziennej pracy (...). Oglądanie moich obrazów można porównać do odwiedzenia szintońskiej świątyni. Ponieważ moje kompozycje są takie proste i symetryczne, mocno działają na widza. Nie jestem wierzący, ale niektórzy mówią tu nawet o „duchowym” doświadczeniu.

JK: *Od zawsze dużo eksperymentowałeś z kolorem.*

T: Jestem zafascynowany barwą. Kolor to moje narzędzie. Pozwala stworzyć głębię w obrazie. Pracuję w bardzo ograniczonej przestrzeni – powierzchni płótna. Mimo to jestem w stanie stworzyć głębię, a w mój obraz można „wejść”. W większości przypadków używam czystych kolorów. Można stworzyć własne barwy bez ich mieszania – a jedynie za pomocą odpowiedniego sąsiedztwa kolorystycznego. To powoduje wzajemne oddziaływanie na siebie plam barwnych. Możliwości kombinacji kolorystycznych są niemal nieskończone, wszystko można zmienić alteracją jednej barwy.

JK: *Przeważnie umieszczasz okręgi na kwadratowych podobraziach.*

T: W większości używam symetrycznych kształtów geometrycznych. Bardzo lubię prostotę symetrii. Kwadrat to popularna forma wytworzona przez człowieka, która nam się podoba. Kiedy wpisuję koło w inny kształt – jak na przykład kwadrat, tworzę w obrazie głębię. Za sto lat oglądający w dalszym ciągu będą rozumieć dzięki temu moją sztukę. Najważniejszy jest jednak sposób używania tych form. Od zawsze powodowała mną ciekawość – zastanawiałem się: ‘Co się stanie, kiedy spróbuję tego rozwiązania?’. Czasem umieszczam koło w kształcie diamentu, który jest znacznie wyraźniejszą, aktywną formą geometryczną. Czasem powieszę też obraz odwrotnie, by spojrzeć na niego z nowej perspektywy.

JK: *I ta rotacja ma sens dzięki zastosowanej symetrii.*

T: Tak.

JK: Często twoją sztukę określa się mianem op-artu.

T: Ludzie lubią nazywać różne zjawiska. Jednak ja nie mam w zamiarze grać z percepcją widza, ani tworzyć prążkowanych wzorów. Najbardziej interesują mnie kolor, forma i wymiar. Chciałbym, żeby moje obrazy były pięknie i silnie oddziaływały, ponieważ piękno jest wieczne. Jeśli obraz jest dobry, będzie w stanie zawsze się obronić. Prostej linii, koła, czy kwadratu nie trzeba nikomu tłumaczyć (...).

JK: *Mamy przed sobą przykład jednej z ostatnich prac wykonanych w formie prostokąta. Wykonałeś ją przy użyciu aerografu, techniki, którą zgłębiaisz od połowy lat 60.*

T: Bardzo często korzystam z aerografu. Dzięki tej technice można uzyskać wiele różnych efektów – od delikatnych, drobnych kropek do dużych plam farby. Aerograf nadaje moim pracom fakturę i poczucie wymiarowości.

JK: *Dzięki użyciu specjalnie skonstruowanego przez ciebie stołu jesteś w stanie tworzyć niezwykle regularne, symetryczne formy.*

T: Tak, umieszczam na stole podobrazie i bardzo wolno je obracam. Maluję długim, japońskim pędzlem, który jest bardziej sprężysty niż pędzle zachodnie. Dobrze odpowiada ruchom mojej ręki i dzięki niemu mam więcej kontroli nad procesem.

JK: *Dorastając w Japonii, od małego uczyłeś się posługiwania pędzlem.*

T: Zacząłem pisać pędzlem w wieku 6 lub 7 lat, więc w niedługim czasie opanowałem tę sztukę. Jednak pisanie nim jest niezwykle trudne – trzeba być bardzo dokładnym. Sposób, w który maluję, jest również skomplikowany. Płótno wygląda na płaskie, choć w rzeczywistości jest wręcz przeciwnie. Powierzchnia załamuje się w samym środku, szczególnie w przypadku większych obrazów. Kiedy maluję, muszę być więc bardzo spokojny. Równomiernie „przejeżdżam” po płótnie pędzlem i prowadzę cienkie linie, delikatnie dotykając powierzchni. Sprawienie, by linie się spotkały, jest niezwykle trudne, szczególnie w przypadku dużych okręgów, znajdujących się na obrzeżach. Wciąż poprawiam linie, czyniąc je coraz grubszymi. Nigdy ich nie mierzę, ufam swojemu oku. Jeśli spojrzeć na nie z bliska, można dostrzec, że każda linia delikatnie różni się od poprzedniej. (...)

JK: *Czy zaczynasz malowanie od szkiców i wstępnych studiów?*

T: Nie, nigdy nie robię studiów do obrazu. Zanim zacznę malować, długo myślę. Czekam, dopóki moja wizja nie jest wystarczająco klarowna. Zaczynając pracę, wiem już dokładnie, jakich kolorów użyję, jaka powinna być grubość linii oraz jakimi kształtami powinno zapętnić się płótno. Kiedy zaczynam malować, nic już nie zmieniam.

Wywiad Julie Karabenick z Tadasuke Kuwayamą dla Geoform, luty 2013, źródło: <https://geoform.net/interviews/an-interview-with-artisttadasuke-tadasky-kuwayama/>, tłum. Anna Kowska, dostęp: 13.09.2023.



31 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927–2012

"Światło i mrok", 1970

olej/piótno, 73 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński '70 | Światło i mrok'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

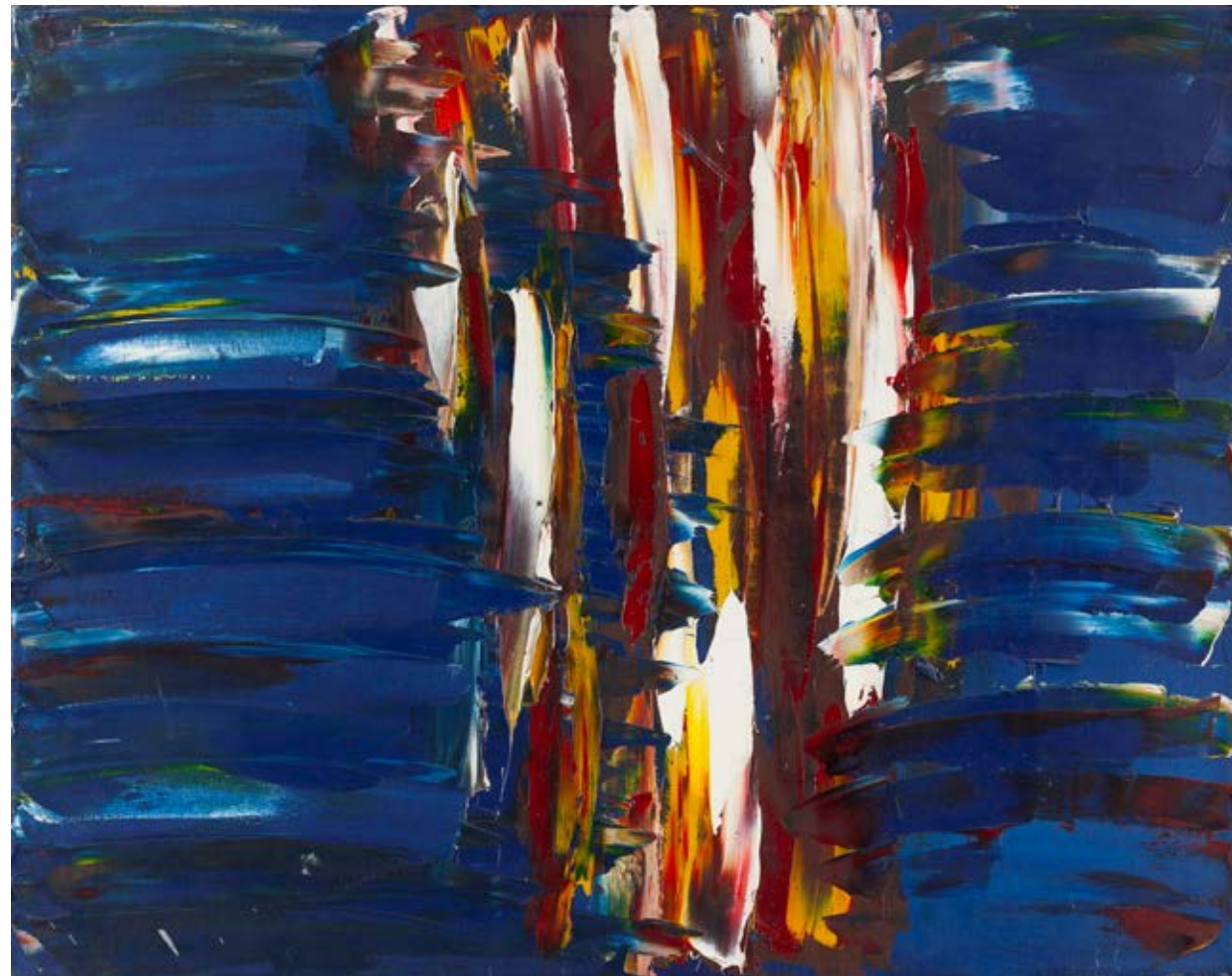
6 500 – 10 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Niewielu można by znaleźć artystów tak ‘zanurzonych w otchłani sztuki’. Podróżując stosunkowo niewiele, lecz wiele patrząc, czytając, słuchając i myśląc, Sempoliński ogarniał wyobraźnią i pamięcią rozległy obszar sztuki europejskiej. Wszelkiej sztuki. Ale wybierał z niego starannie i surowo”.

Maria Poprzeczka



32 †

JACEK SIENICKI

1928–2000

"Wnętrze pracowni szare", 1986

olej/plótno, 146 x 95,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '86 JS'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | ol. pl. 1986 | "WNĘTRZE | PRACOWNI" | SZARE'

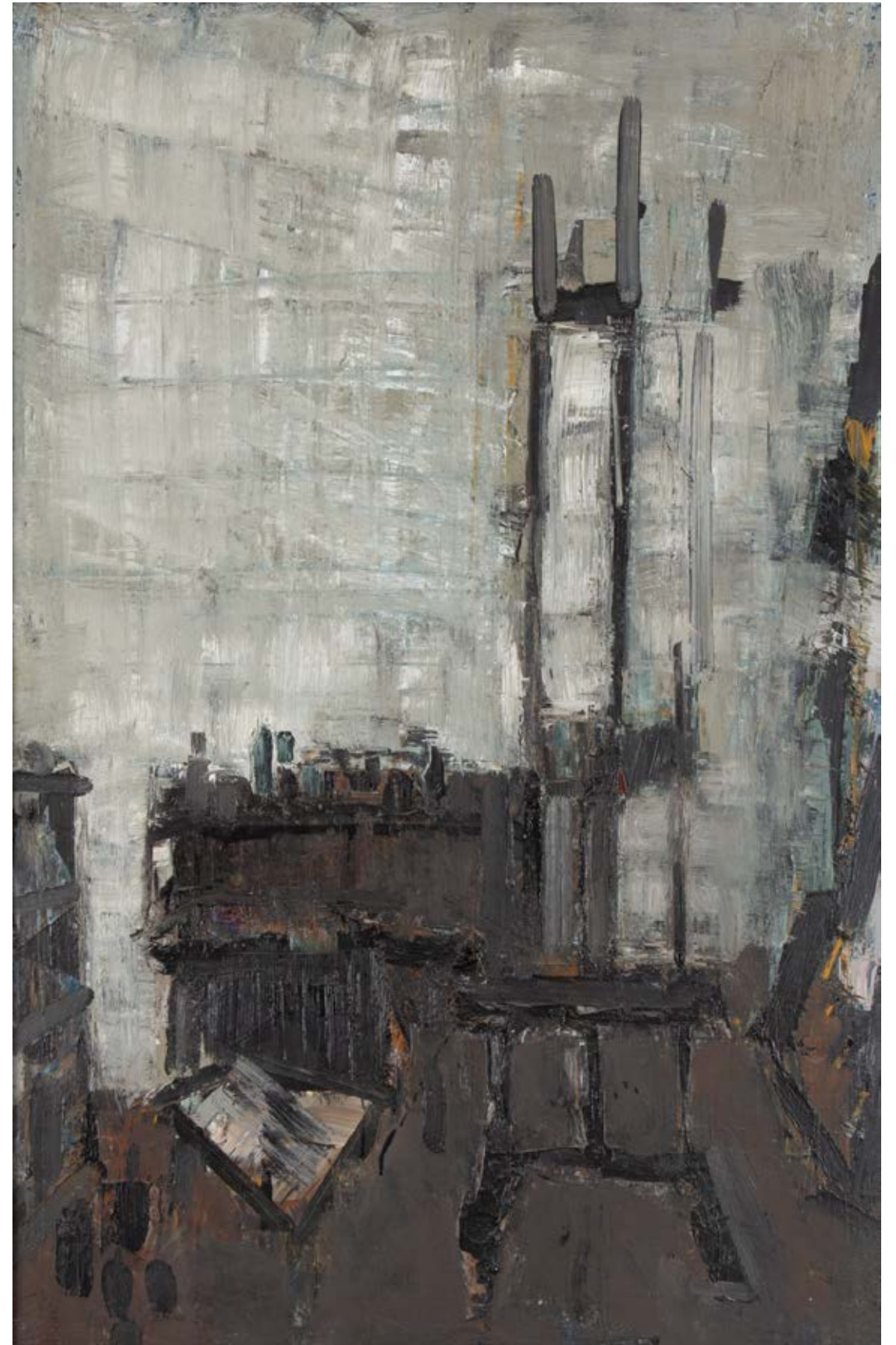
estymacja:

75 000 – 90 000 PLN

16 100 – 19 400 EUR

„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 Jaremwicz, 1994



Sztuka Jacka Sienickiego, jak każda twórczość, która na pierwszy rzut oka uderza widza swoją osobnością i nieprzystawalnością do różnorodnych dwudziestowiecznych „izmów”, przekornie domaga się również od tego widza osadzenia w kontekście. Artystę porównywano przede wszystkim do jego nauczyciela, wybitnego kolorysty, Artura Nachta-Samborskiego. Sam Sienicki, pytany o artystów, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez wahania wymieniał ponadto Olę Boznańską oraz Witolda Wojtkiewicza – mistrzów stonowanej, melancholijnej ekspresji. Patrząc na kompozycje Sienickiego, nie sposób nie pomyśleć też o Giacomettim i jego monochromatycznych kompozycjach, wyobrażających samotne ludzkie postaci. W sztuce twórcy podobne motywy zajmują centralne miejsce. Artysta uprawiał malarstwo w ograniczonej palecie barw, analizując szarości i przygaszone kolory. Dążył do maksymalnej syntezy przekazu. Tematy czerpał z natury: pojedynczej rośliny, pejzażu i najbliższego otoczenia – na przykład wnętrza pracowni, mieszkania. Używając oszczędnie środków malarskich, tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.

Jak pisał Jaremcowicz: „Jego czułość jest wierna przedmiotom 'lichym', 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. Rozświełają 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 odcielesnia. 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 łądą o kilku liściach i paru kwiatkach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięski i dopiero tym zwycięstwem piękny bady!” (Janusz Jaremcowicz, Malarz Osobny [w:] Jacek Sienicki, Łowicz 1994, s. 27–28).



33

JACEK SIENICKI

1928-2000

Szczęka, 1989

olej/piótno, 40,4 x 50 cm (w świetle ramy)

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jacek | Jacek Sienicki | Sienicki | 89'

estymacja:

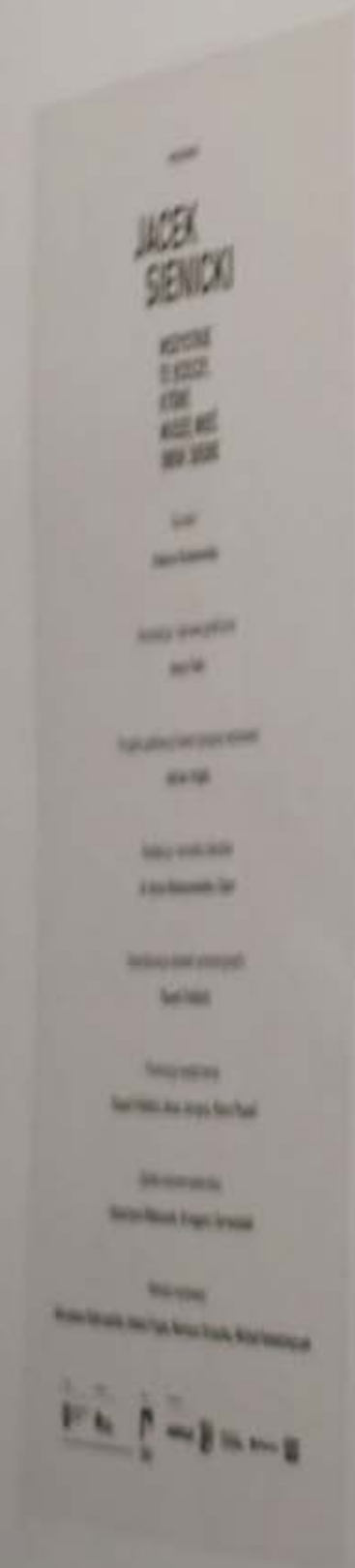
35 000 – 50 000 PLN

7 600 – 10 800 EUR

„Zburzone domy, szczęki zwierzęcia, wnętrze pracowni, pejzaże, martwe natur, postacie we wnętrzu pracowni, ochłapy mięsa. Powstawały wtedy rysunki o ludziach umęczonych, rozstrzeliwanych, samotnych przed śmiercią i we wnętrzu własnej pracowni. O zrujnowanych domach. Chciałem z tego czerpać. Czas okupacji, czas Powstania przeżyłem w Warszawie, na moich oczach ginęli ludzie i miasto. Chciałem o tym mówić. (...) Tragizm, który miałem i mam w sobie. Za pomocą tych ‘moich tematów’ chcę wykrztusić parę słów prawdziwych o sobie i o moim życiu”.

Jacek Sienicki





„Warsztat jest niezwykle istotny. Kształcimy się, rozwijamy, obserwujemy siebie i swoje dokonania po to, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby umiało się zrezygnować z wielu rzeczy, które mogą być tylko perfekcjonizmem, żeby to, co robimy, nie stało się wyłącznie umiejętnością pozbawioną przeżycia. Matisse mówił: ‘Jeśli umiesz malować prawą ręką – weź pędzel do lewej’. W tym skrócie zawarł myśl o niebezpieczeństwie perfekcjonizmu. Malraux powiedział: ‘Wody perfekcjonizmu są jednocześnie głębokie i płytkie’. Najlepszy nawet warsztat nie zastąpi autentycznego wzruszenia. Natomiast bez umiejętności przekazu, bez precyzji, najbardziej wartościowe przeżycie jest niczym”.

Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską. Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208

34 ↑

MARIAN BOGUSZ

1920-1980

"Medytacja", 1976

akryl, olej/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BOGUSZ MARIAN | "MEDITATION" - 1976 | 1.00 X 1.00 - ACRIL + OLEJ'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 600 – 12 900 EUR

„Obraz nie jest powodem delektacji estetycznej, nie jest ozdobą wnętrza. Obraz jest sumą znaków plastycznych, którymi malarz utrwała swoją myśl – jest prowokacją, winien zmusić odbiorcę do myślenia”.

Marian Bogusz

Lata 70., okres powstania prezentowanej pracy, był intensywny dla Mariana Bogusza. W tym czasie zainicjował Lubelskie Spotkania Plastyczne w latach 1976-78. Wydarzenia miały charakter „imprez-laboratoriów” i przez długie lata decydowały o obliczu polskiej sceny artystycznej. W twórczości artysty zachodziły również kluczowe zmiany. Od lat 60. sukcesywnie odchodził od wszelkiej metafory i starał się konsekwentnie eksponować autonomiczne wartości dzieła sztuki. Podobnie jak wcześniejsze obrazy prace Bogusza charakteryzowały się niezwykłą wrażliwością na kolor, co doskonale widać w oferowanym dziele. Artysta kładł nacisk przede wszystkim na barwne połączenia w celu wydobycia lekkich niuansów oraz odcieni poprzez odpowiednie ich zestawienia na płótnie.



35 †

BOGUSŁAW SZWACZ

1912–2009

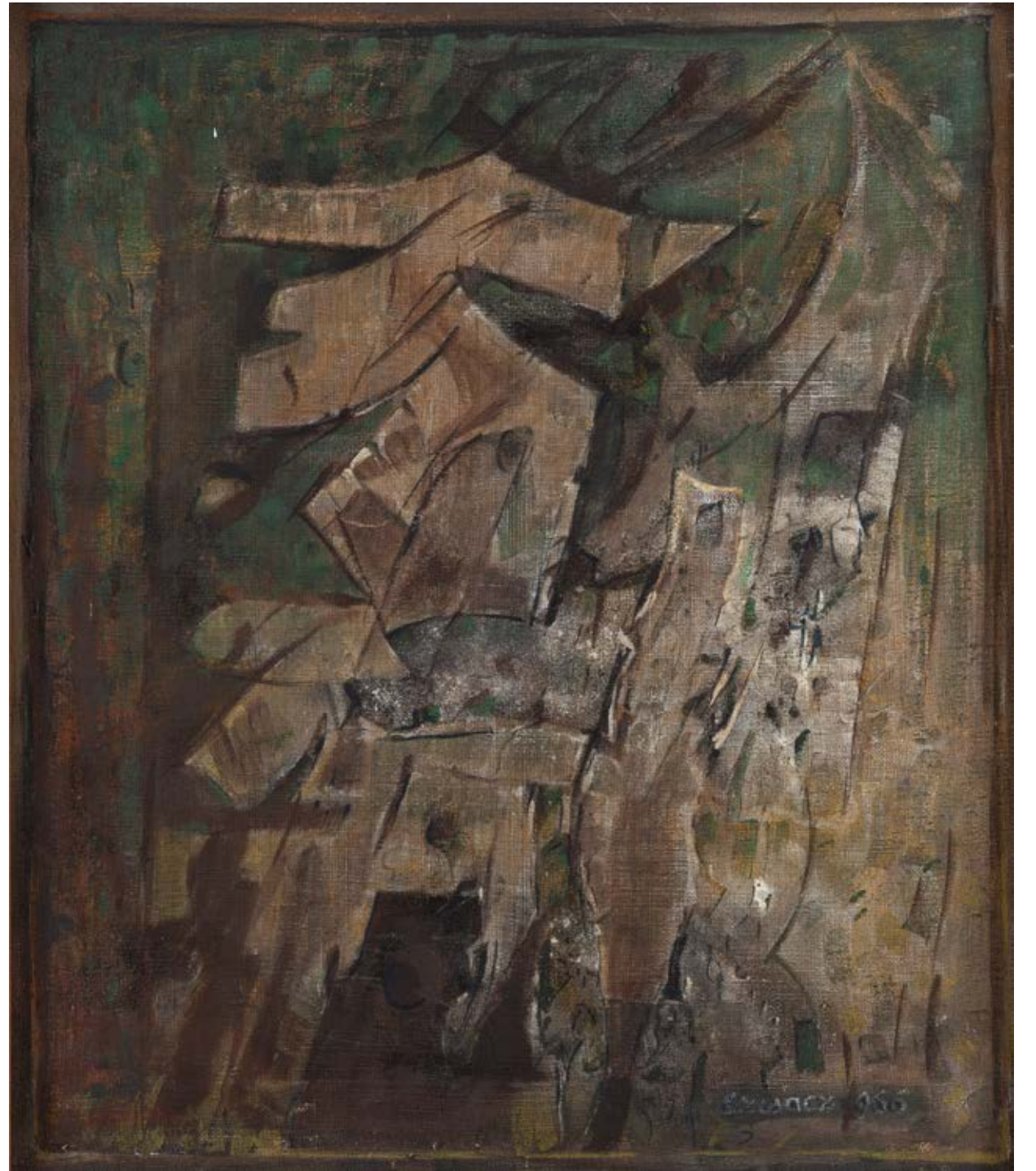
Kompozycja, 1966

olej/płótno, 55 x 47 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Szwacz 1966'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 300 EUR

„Zjawiska nieoczekiwane, powstałe z inwencji twórczej artysty oto realne zamierzenia w sztuce naszych czasów. Nieoczekiwane to nie znaczy niezamierzone. Przeciwnie. Ażeby stworzyć nową realizację artystyczną, trzeba mieć jasną wizję. Wizja artysty może kształtować się samorzutnie, jak to się dzieje u artysty prymitywnego lub może wynikać z nasycenia wrażliwości twórczej artysty sztuką wielkich epok. W wyniku tego z uświadomienia sobie nowej koncepcji twórczej opartej na świadomym eliminowaniu zbyt utartych konwencji artystycznych w celu wyzwolenia własnej formy i treści artystycznej. Treścią dzieł sztuki współczesnej są elementy czysto plastyczne: kolor, linia i ich rytm wolne od zapożyczeń się u innych dyscyplin twórczych. Jedynie metafora poetycka pozostaje nadal w sojuszu z plastyką, jak i rytm plastyczny kompozycji obrazu jako pewna aluzja do muzyki. Elementy te są dziś wykładnikami realizowania abstrakcyjnego myślenia w sztuce, poszerzając tym ogromnie świat czysto plastycznej wyobraźni twórcy, zdolnego odczuć i realizować w swej dyscyplinie artystycznej postępową myśl naszych czasów”.

Bogusław Szwacz, wstęp do katalogu, ZPAP, Warszawa 1957



36 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż 6/64", 1964

olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'R. ZIEMSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. ZIEMSKI | PEJZAŻ 6/64 | 80X65'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 800 – 15 100 EUR

POCHODZENIE:

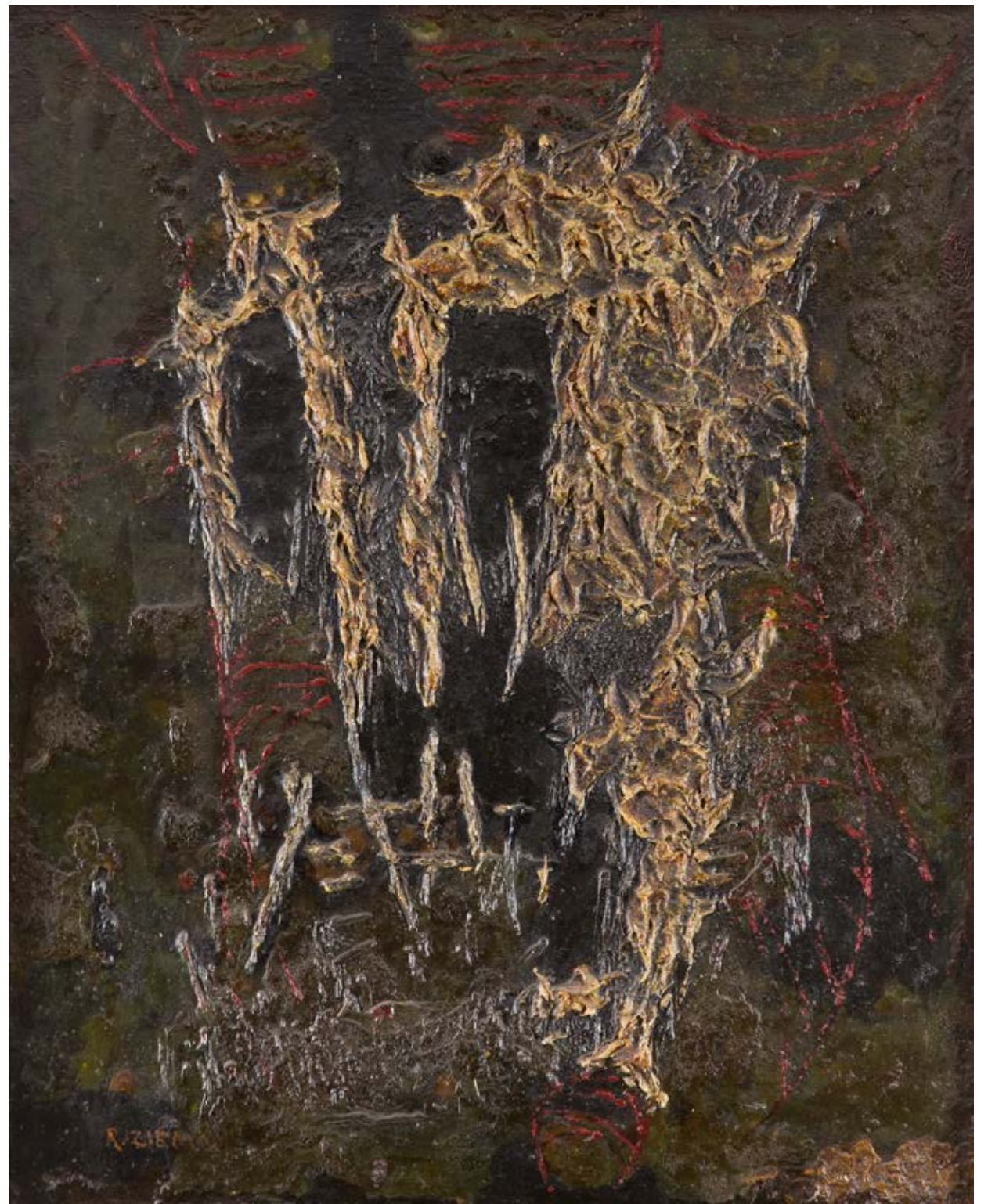
kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2012

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Na samym początku swojej malarskiej pasji potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże gdzieś się we mnie zachowały, tyle że nie realizuję ich wprost, a poprzez różne skojarzenia”.

Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Zachęta, Warszawa 2014, s. 108



37 †

JERZY STAJUDA

1936–1992

Abstrakcja w zieleni, 1973

olej/ płótno, 65 x 130 cm

sygnowany i datowany na odwrocie: 'Jerzy Stajuda 73'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

„Światło wydobywa i mnoży struktury przestrzeni, a ciemność skrywa w sobie i wchłania w siebie. Ciemność odprzedmiotawia, nie tracąc w sobie przedmiotów. W ciemności milkną dla oczu przestrzenie. (...) Ciemność jest całością”.

Jan Berdyszak



38 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

Kompozycja, 1960

olej/papier naklejony na płótno, 70 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'X.1960 J. BERDYSZ'

estymacja:

32 000 – 50 000 PLN

6 900 – 10 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

„Światło wydobywa i mnoży struktury przestrzeni, a ciemność skrywa w sobie i wchłania w siebie. Ciemność odprzedmiotawia, nie tracąc w sobie przedmiotów. W ciemności milkną dla oczu przestrzenie. (...) Ciemność jest całością”.

Jan Berdyszak



39 †

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Kompozycja z kołem

olej/ płótno, 76 x 59,5 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Agra-Art, 2008

kolekcja prywatna, Warszawa

„Nasze ja w życiu jest tak samo ważne jak nasze ja w obrazie. Jeżeli nie jestem spokojna w środku, moje obrazy też nie będą spokojne. Myślę, że każdy malarz wyraża swoje wnętrze na swoich płótnach”.

Arika Madeyska



40 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 63/22", 1963

olej, kolaż/płótno, 81 x 81 cm
sygnowany, datowany i na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 63/22'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana „Kompozycja 63/22” stanowi bardzo interesujący przykład ewolucji malarstwa Teresy Rudowicz – z jednej strony cechuje ją rys minimalizmu i podporządkowanie regułom geometrii zbieżne z niemal monochromatycznymi, eterycznymi kompozycjami z początku lat 60., z drugiej – wzbogacona kolorystyka i zbrudżona faktura zwiastują dążenie materii do niezależności, które swoje zwieńczenie znajdzie w obrazach z końca dekady – pracach z pogranicza malarstwa i obiektu przestrzennego, w których artystka zaczęła wykorzystywać znalezione obiekty ready mades. Na ukształtowanie dojrzałej twórczości Rudowicz istotny wpływ miały dwa biograficzne epizody. Pierwszy z nich to trzyletni pobyt artystki w Sanoku, gdzie podjęła pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. Zetknęła się wówczas z ginącą kulturą Łemków, zaczęła kolekcjonować cerkiewne starodruki i ruskie grafiki, które później wykorzysta w swoich kompozycjach. Okres ten zbiegł się z zainteresowaniem Rudowicz malarstwem materii. Epizod drugi to przypadkowy zakup w 1960 na jednym z rzymskich pchlich targów księgi z notatkami genealogicznymi, która przez kilka następnych miesięcy służyła artystce jako materiał do studiów i przyczyniła się do wypracowania oryginalnej formuły łączącej malarstwo z kolażem. Prace z wykonanej w Rzymie serii zyskały uznanie krytyki artystycznej i marszandów. Rudowicz i jej mąż Marian Warzecha odnieśli we Włoszech finansowy i artystyczny sukces – obrazy kupili do swoich kolekcji nie tylko prywatni kolekcjonerzy, lecz także muzea. Nawiązali kontakty z włoskimi galeriami: La Tartaruga, w której wystawiali między innymi Rauschenberg i Cy Twombly, oraz z odpowiedzialną za sukces Burriego L’Obelisco. Dzięki udziałowi w wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA dostrzeżeni zostali przez amerykański rynek sztuki.



41 ↑

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

Bez tytułu, 1971

asamblaż/płótno (dublowane), 161 x 70 cm

estymacja:

65 000 – 80 000 PLN

14 000 – 17 200 EUR

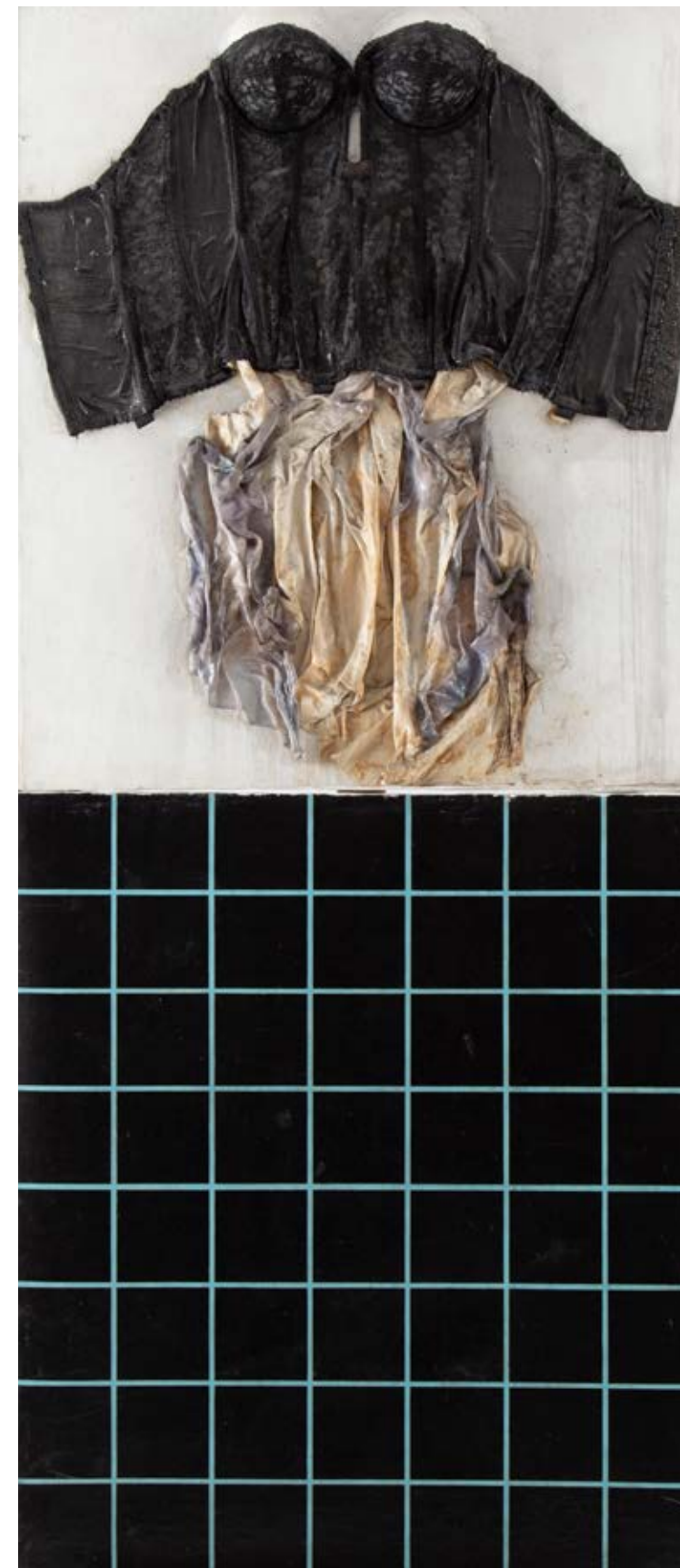
POCHODZENIE:

Nautilus, 2020

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Teresy Rudowicz cenię dlatego, że będąc nowoczesne, nie powstaje z łatwych oczarowań nowoczesnością, a wyrastając z konkretnych wątków tradycji, umie być wobec nich przekorne. Można w nim znaleźć wrażliwość, biegłość i kulturę dające poczucie miary. Ale ważniejszy od nich wydaje mi się niecierpliwy upór, z jakim artystka porzuca we własnej pracy wszystko to, co staje się już łatwe, skończone, osiągnięte – aby przenikać wciąż głębiej, wciąż na nowo w wewnętrzny kształt swojej sztuki”.

Janusz Bogucki



42 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Służba na Plaży" z cyklu "Sportowcy", 1982

olej/ płótno, 146,5 x 97 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'SŁUŻBA NA PLAŻY E.DWURNIK 82'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E.DWURNIK. I >>SŁUŻBA NA PLAŻY<< I 1982 I NR: XV-147-774'
na odwrociu nalepka wystawowa Polska Sztuka

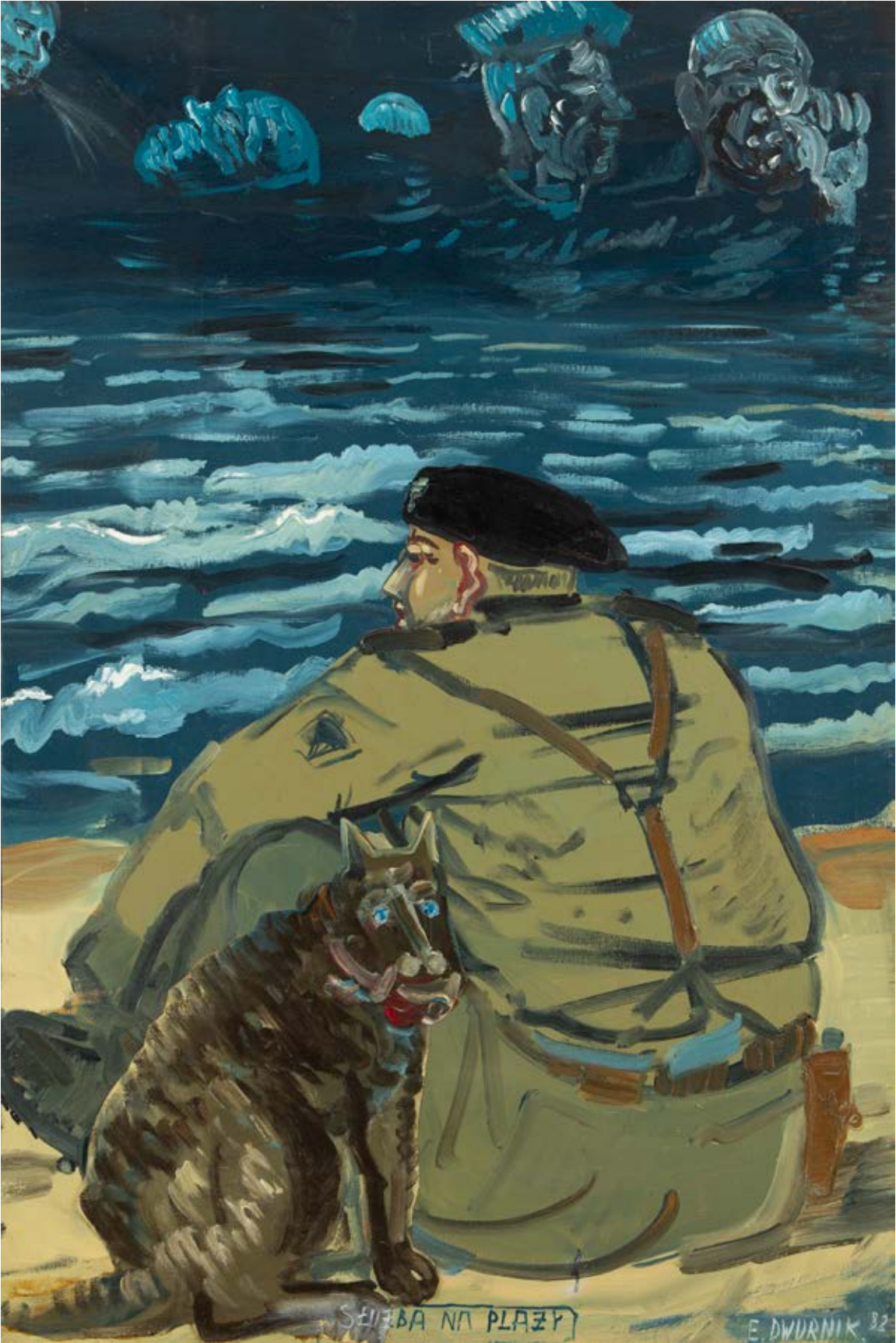
estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
12 900 – 17 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakup z wystawy)

LITERATURA:
Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XV, poz. 147, nr 774

„Sportowcy” to opowieść o losie Polaka na wsi i w mieście w czasach komunizmu, za żelazną kurtyną. Namalowałem jego codzienne życie; namalowałem, jak rano wstawał, jechał do pracy, tam coś robił, jadł obiad w przerwie, wracał do domu, umawiał się z kumplami, palił papierosy, podrywał dziewczynę, pił, chorował, handlował, kombinował, jechał na wczasy. Po prostu tak biednie żył w tym polskim pejzażu. To jest o czasach nędzy socjalistycznej. Ci ludzie musieli przetrwać, więc właściwie byli wyczynowcami, byli jak sportowcy; przepychali się przez życie łokciami, rozbijając innym nosy”.

Edward Dwurnik





SŁUŻBA NA PLAŻY

Praca pochodzi z obszernego cyklu „Sportowcy”, który powstawał od lat 70. XX wieku. Motywem przewodnim serii jest życie obywatela w spowitej cieniem so-crealizmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Międzywojenny kult sportu i higieny w państwie pracy schodził na drugi plan, co odzwierciedla przewrotny tytuł. Artysta z przekąsem komentuje system o centralnie planowanej gospodarce, w którym nazwy własne stają się synekdochą dla danego typu produktów. Palacz produkowanych w Zakładach Przemysłu Tytoniowego w Radomiu papierosów „Sport” staje się więc modelowym „Sportowcem”, chociaż nie łączy go szczególnie więź ze zdrowym wychowaniem fizycznym.

Małgorzata Czyńska w tekście do katalogu monograficznej wystawy Dwurnika z 2016 zauważa, że poza scenami z życia artysta chętnie malował antybohaterów i historię Polski. „Twórczość i bohater Dwurnika wyrastają z rzeczywistości – z ulicy, rodzinnego domu, prywatnej inicjatywy, budki z piwem, telewizora, podmiejskiej kolejki. Artysta daje nam obraz społeczeństwa PRL-u. Szczery, bez uwikłania w propagandę” – mówi Czyńska (Małgorzata Czyńska, „Wszyscy jesteśmy sportowcami” [w]: Edward Dwurnik, katalog wystawy, [red.] Marianna Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 4).

„Służba na plaży” przedstawia siedzącego tyłem nad brzegiem morza mężczyznę wraz z czworonogim kompanem. Zaobserwowana scena może być interpretowana jako wspomnienie obowiązkowej przed transformacją systemową służby wojskowej. Scena odsłania mechanizmy kontroli i represji obywateli, które stanowiły element codzienności Polaków. Krytyka Dwurnika jest wymierzona przeciwko sytuacji gospodarczo-politycznej, o czym mówi otwarcie. „Nie sposób było nie czuć niedoli komuny, stykałem się z nią na co dzień. Wielokrotnie mówiłem w wywiadach o moich robotnikach, sportowcach. (...) Bohaterowie pracy socjalistycznej. Ironia i prawda. Więcej prawdy niż ironii, bo nigdy nie naśmiewałem się z tych ludzi, pokazywałem niedoskonałości człowieka, jego ograniczenia, własne ograniczenia, pułapkę systemu, w której tkwiliśmy jak w potrzasku” (Małgorzata Czyńska, „Wszyscy jesteśmy sportowcami” [w]: Edward Dwurnik, katalog wystawy, [red.] Marianna Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 5).

Rok 1982 był pełen wzlotów i upadków w biografii Edwarda Dwurnika. Pomimo bogatego dorobku i sukcesów wystawienniczych Dwurnik zmagał się z cenzurą. Kilka miesięcy przed powstaniem „Służby na plaży” pokaz jego prac z cyklu „Robotnicy” w Galerii BWA w Lublinie został poddany korekcie i płóciennych z serii ostatecznie nie zawieszono. Równocześnie odnosił sukcesy za granicą. Na siódmym Documenta w Kassel (1982) pokazano pięć prac należących do cyklu „Sportowcy” w Neue Galerie. Reporterskim stylem zainteresowała się międzynarodowa publika, a jego prace od tego czasu były chętnie pokazywane przez zagranicznych kuratorów.

Prezentowana praca należy do rzadkości na rynku – od momentu powstania została poddana modyfikacji przez artystę. Krytyk polskiej sztuki współczesnej, Karol Sienkiewicz, zaznacza, że Dwurnik niektóre prace przemalowywał po latach, a „większość z nich rozproszyła się po światowych kolekcjach” (Edward Dwurnik, Cykl „Sportowcy”, <https://culture.pl/pl/dzielo/edward-dwurnik-cykl-sportowcy>, dostęp: 13.09.2023). Artysta zmienił rozmiar pracy, modyfikując tym samym kompozycję. Portret psa wycięto i przyklejono ponownie na zmniejszone płótno, natomiast w górnej części pola obrazowego domalowano popiersia ludzkich głów komponujące się z bałwanami morskich fal.

43 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Nr 99" z cyklu "XXV", 2002

akryl/ płótno, 175 x 255 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2002 | E. DWURNIK | XXV 99 2855'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 200 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Mnie się często zdarza, że dochodzę do obrazu powtórnie i go przemalowuję, albo jeszcze raz maluję. Jeśli jakiś obraz mnie nie zadawała, nie jest odpowiednio nasycony, nie pasuje do nastroju danej chwili, to go natychmiast zmieniam, pracuję nad nim dalej. Takie obrazy cały czas są w laboratorium, ciągle coś w nich przemalowuję”.

Edward Dwurnik



ABSTRAKCJE DWURNIKA

Kompozycje abstrakcyjne Edwarda Dwurnika stanowią odmienne doświadczenie niż to, z czym kojarzona jest twórczość artysty. W obrazach niefiguratywnych brakuje narracji oraz typowego dla niego autorskiego komentarza. Nie ma w nich odniesień do polityki, martyrologii czy satyry. Nie pojawiają się także znane z płócien malarza miejsca jak Krakowskie Przedmieście, Sukiennice czy Kościół Mariacki. Najważniejszym elementem jest tutaj silna ekspresja kolorów i różnorodność materii, kształtowana przez nakładanie kolejnych warstw farby, chlapnięć, bryzgów oraz cienkich strużek spływającej masy.

Dwurnik jest uważany za maksymalistę, który czerpał przyjemność z fizycznego aktu wylewania litrów farby, tworzących na płaszczyźnie płótna organiczne, swobodne formy. Abstrakcja stworzyła mu nie tylko możliwość eksperymentowania, ale też łatwość korygowania kompozycji. Sam artysta wielokrotnie podkreślał, że powracał do swoich obrazów i malował je ponownie, jeśli te nie spełniały jego oczekiwań, nie oddawały nastroju chwili lub nie były wystarczająco intensywne. Twierdził, że jego płótna są w ciągłym procesie twórczym i nieustannie podlegają przemalowaniom.

Można więc śmiało stwierdzić, że malarstwo nieprzedstawieniowe było dla Dwurnika rodzajem wyzwolenia, ucieczką od narracji na rzecz intensywnego przeżycia malarzkiego. Dopiero po wielu latach twórczości, opartej na narracji, artysta uznał, że jest w końcu gotów zmierzyć się z abstrakcją. Za pomocą ekspresyjnych gestów i kompozycyjnych uproszczeń tworzył przestrzeń i oddawał emocje towarzyszące procesowi twórczemu. Uwolnienie tej nagromadzonej intuicji malarskiej dało upust w postaci kompozycji z lat 2001–2004, które pełne są intensywnych kolorów, choć nie brakuje również bardziej stonowanych, monochromatycznych prac, których kompozycja jest bardziej przemyślana i usystematyzowana. Takim przykładem jest prezentowana w ramach katalogu kompozycja o numerze 99.

O tym wyjątkowym etapie swojej twórczości Dwurnik mówił: „Doszedłem do tego, że oddzielał świat od obrazu. Na zewnątrz dzieje się coś innego niż w obrazie. Chociaż jedno bierze się z drugiego. Dla mnie w tej chwili malarstwo sprowadza się do kompozycji abstrakcyjnej. Interesuje mnie czysta wizja, czyste zjawisko malarstwa. Malarstwo to obraz abstrakcyjny opatrzony numerem, bez żadnych wskazówek, bez żadnego kierunku”. Edward Dwurnik (Thanks Jackson. Dwurnik 2001–2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 82).

44 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Sosny" z cyklu "XXIII", 2018

akryl/ płótno, 40 x 30 cm

sygnowany i datowany l.d.: '2018 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "SOSNY" | NR: XXIII - 1762 - 7710'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

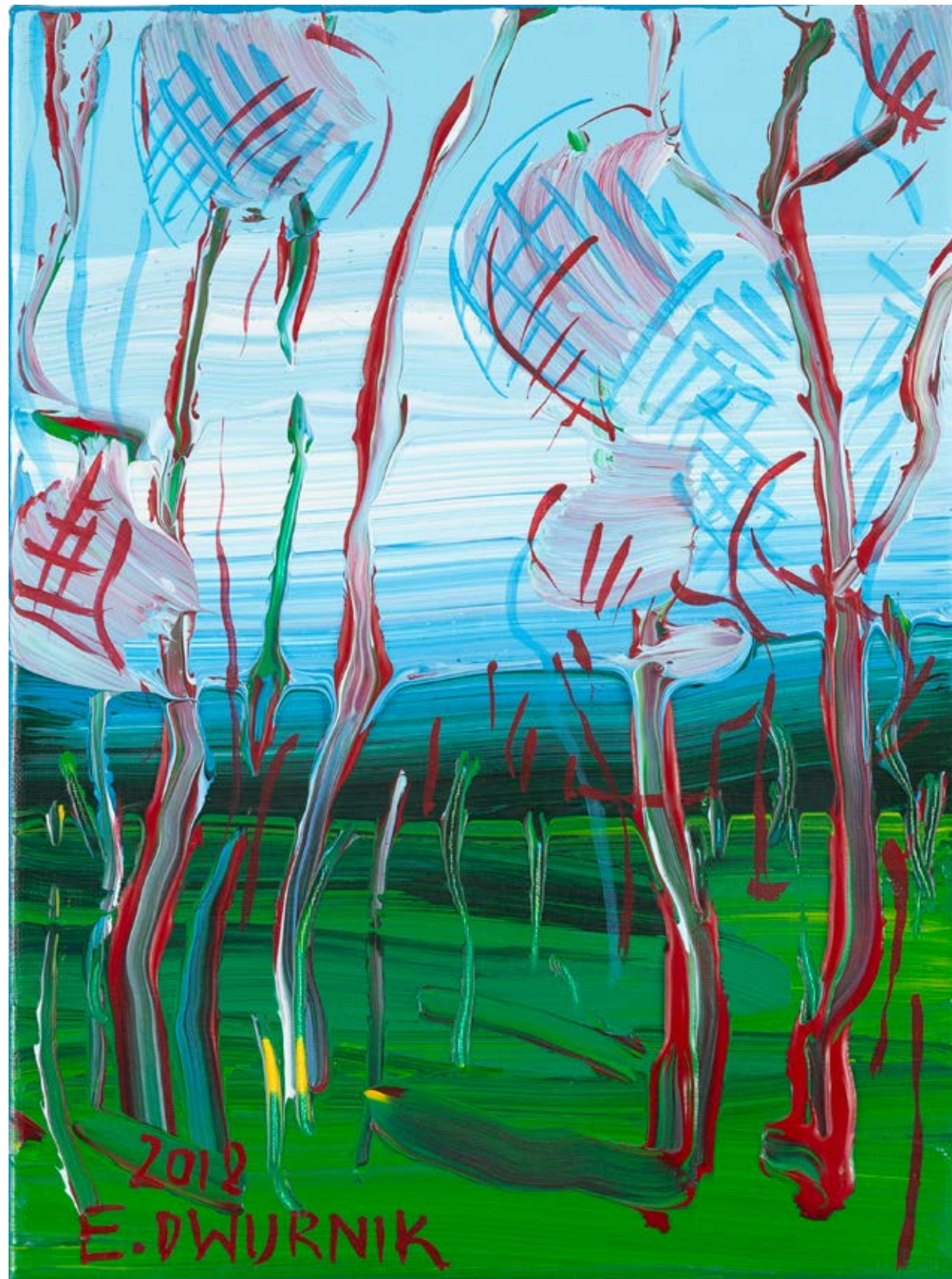
3 300 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Poruszam się w obrębie tradycyjnego dla polskiej sztuki realizmu. Widzę w swojej twórczości, tak jak i w całej naszej sztuce, pewne polskie posłannictwo. Jestem nosicielem polskich kompleksów: zawsze zachwycaliśmy się wschodem i zachodem. Z jednej strony istnieją w moim malarstwie nieustannie obecne w naszej tradycji wpływy zachodnie, a z drugiej – napotykam zaściankowość, a więc idealnym przedstawicielem sztuki polskiej jestem właśnie ja. Mam tę świadomość, nie dam sobie jej wydrzeć, nie pozwolę dać się zepchnąć na boczny tor”.

Edward Dwurnik, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 80–81



45 †

RYSZARD GRZYB

1956

Centaur i domek, 2008

szkło weneckie Orsoni, agat naturalny, szkło złożone techniką szklarską/deska, 83 x 118 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | 2008'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

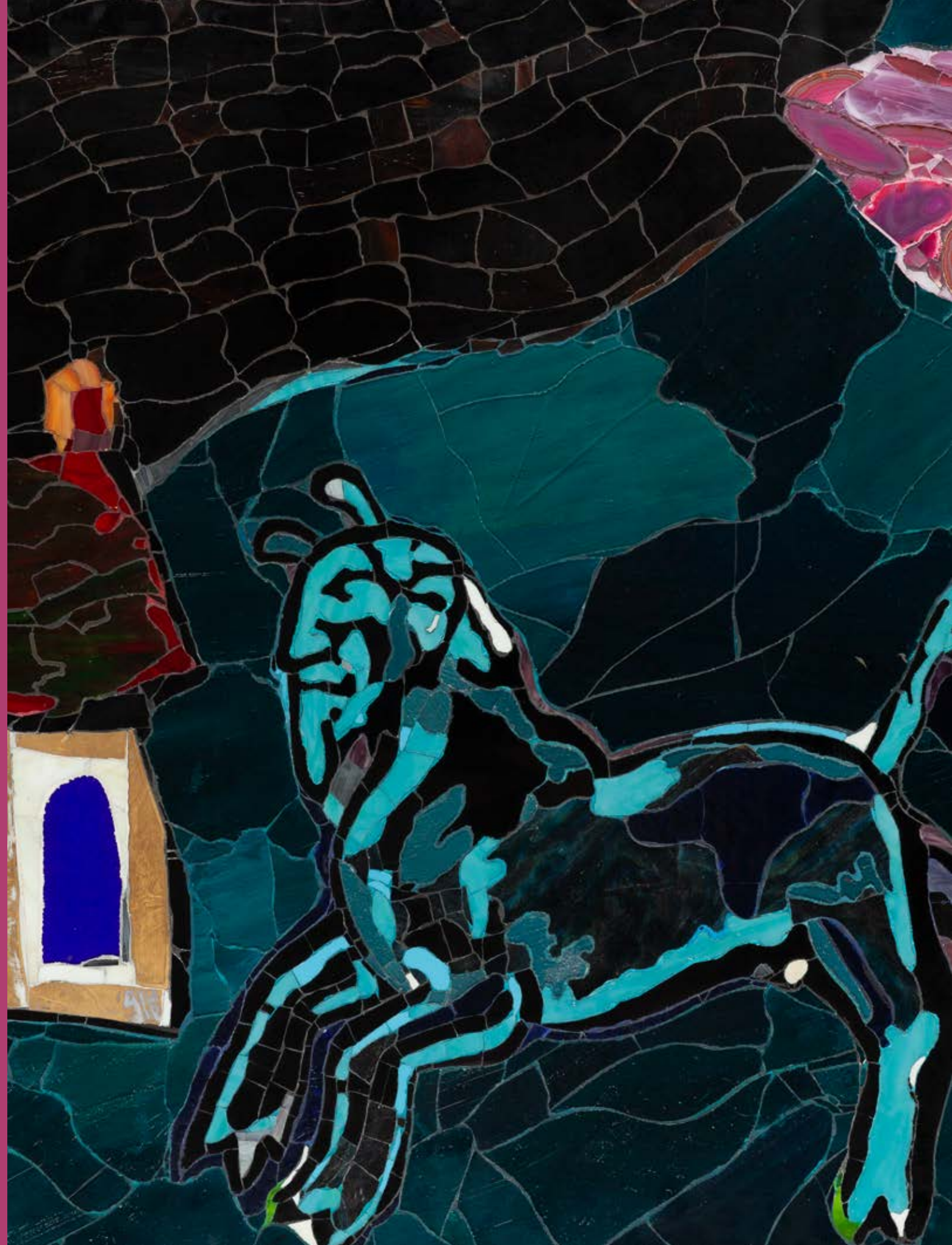
„Ryszard Grzyb jest obdarzony szczególnym rodzajem wrażliwości. Prywatny świat malarza, poety i mistrza karate, zbudowany z osobistych przeżyć, fascynacji twórczych, strumieni radości, głębokich wzruszeń, eksplozji śmiechu, intymnych doznań, a także wyczerpujących ćwiczeń fizycznych, powoduje, iż właśnie ekspresja uczuć decyduje o specyfice jego pracy artystycznej. Należy do artystów, którzy uważnie badają samego siebie, jednocześnie prowadząc wewnętrzny dyskurs z otoczeniem, ‘stały nasłuch’ tego, co wydarza się poza nim”.

Anna Maria Leśniewska, „Dziki lud sądzi, że nie ma życia bez wojny”, katalog wystawy, 2006, s. 7



NIEJEDNOZNACZNA METAFIZYKA

Ryszard Grzyb jest artystą żywiołowym, darzącym Daleki Wschód wielką fascynacją. Jego twórczość w większości odnosi się do wątków filozoficzno-literackich, dziejów kultury Europy i Wschodu. Grzyb posługuje się zwykle symbolem, znakiem, sprowadzając przedstawienia do „dzikich”, ale też uproszczonych form. Obraz powinien być dla twórcy możliwie skondensowany, skrócony, przypominający nawet ideogram. To właśnie dlatego w pracach artysty widzimy przedstawienia najwyżej dwóch postaci, nierzadko zwierząt, tło jest uproszczone, pojawiają się rekwizyty. Warto zauważyć, że Grzyb to subtelny kolorysta, tworzący w duchu ekspresjonizmu, choć z zachowaniem ładu i dyscypliny prymitywizującego stylu symbolicznego. Wiele wpływa na to, że jest uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia debiutującego na początku lat 80. XX wieku. W tym czasie nowa ekspresja była już rozwiniętą tendencją, równoległą do europejskich i światowych transawangard, z czego najstynniejsi byli niemieccy Nowy dzicy. Ten nurt rozwijał się od końca lat 70. i ogarnął Amerykę, Francję, Belgię, Włochy i inne kraje Europy Zachodniej. Zamknięte komunistyczne kraje były odcięte od międzynarodowego obiegu, jednak tendencje te dotarły również do Polski. Po raz pierwszy od czasu wojny polska sztuka była na bieżąco ze sztuką europejską, transawangarda opanowała większość kontynentu. Bycie częścią ogólnoświatowego trendu, który wpłynął na kształt sztuki, rozbudziło rynek. Początek lat 80. to w Europie Zachodniej i USA okres spektakularnych karier malarskich. W Polsce rzeczywistość nie była tak barwna, propaganda starała się zdyskredytować wyzwolonych twórców. Grzyb był jednym z artystów, którzy wpisali się świetnie w nurt, który ogarnął Stary Kontynent i Amerykę Północną. Gdy ten malarz i poeta rozpoczynał studia, panował konceptualizm, jednak Grzyb wiedział, że chce tworzyć prace ekspresyjne, które miały wyrażać jego osobiste przeżycia egzystencjalne. Czerpał inspiracje z prac dziecięcych, osób chorych psychicznie, ale również niemieckich ekspresjonistów. Artysta w tym czasie zaczął odnosić też sukcesy jako poeta, drukowano jego wiersze, zdobywał nagrody. Jego poezja była mroczno-egzystencjalna, wtedy też zaczął nadawać swoim obrazom i rysunkom rozbudowane tytuły. Wyrazisty styl artysty był w czasie studiów przyjmowany jako trudny do ułożenia, problematyczny, choć budzący również podziw. Było jednak coś, co znacząco wpłynęło na twórczość Grzyba – zaangażowanie w działalność Gruppy. Członków formacji łączyła pasja i pewien wspólny, literacko-poetycki pierwiastek, dyskusje, kłótnie, wspólne malowanie, dochodzenie do wspólnych wniosków. Razem napędzali i prowokowali się intelektualnie, co miało także zabarwienie edukacyjne. Po rozpadzie Gruppy styl jej członków uległ zmianie. Niektórzy zbliżyli się do abstrakcji, inni do realizmu czy też konceptualizmu. Malarstwo Grzyba również się zmieniło, choć zachowało pewne niezmiennie cechy, jak chociażby umieszczanie w pracach przedstawień zwierząt. Nawet w spokojnych formach pojawia się ekspresyjny sznyt w obszarze koloru czy formy. Koniec studiów był również dla Grzyba ważnym, przełomowym czasem, prace tracą ekspresjonistyczną dosłowność i zamieniają się w opowiedziane ironicznym językiem anegdoty. Plama przestaje dominować nad linią, twarze ukazane są w formie masek, zwierzęta stają się przedmiotami. W ten sposób Grzyb poprzez malarstwo sięga w obszar pierwotnego rytuału i mitu, przybiera postać bardziej naiwną, prymitywną, magiczną, przypomina naskalne malowidła czy też twórczość surrealistów. Opatrzzone literackimi tytułami przypominają o poetyckim warsztacie artysty, jego humor jest celny i ostry. Grzyb, eksperymentując z absurdem, wyławia z niego sens, pyta o byt i nicłość.



46 †

RYSZARD GRZYB

1956

Bez tytułu, 1992

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | 80 x 120 cm | b. t. | 1992 | 86'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 500 – 10 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Malarstwo Grzyba pozostało osobiste, prywatne, uważnie rejestrujące ów stan zawieszenia w jeszcze nie do końca jasnej przyszłości. Artysta odczuwa potrzebę wyrzucenia z siebie kadrów, które – jak w ciągle od nowa improwizowanym scenariuszu – klatka po klatce, żywiołowo pojawiają się i przesuwają w wyobraźni, a które trzeba szybko utrwalić i przejść do kolejnych obrazów, aby wykreować fascynującą opowieść o życiu na granicy innej jakości istnienia”.

Anna Maria Leśniewska, „Dziki lud sądzi, że nie ma życia bez wojny”, katalog wystawy, 2006, s. 7



47 †

SŁAWOMIR RATAJSKI

1985–2022

Szybka zmiana twarzy, 1985

olej/plótno, 100 x 200 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RATAJSKI '85'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR I RATAJSKI 1985–22 I 100 x 200 cm olej, pł I "SZYBKA ZMIANA TWARZY"'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 800 – 15 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Wszystko, co robię, zbliżone jest do jakiejś narracji literackiej, choć zawsze określone jest językiem nieprzetłumaczalnym na słowa. W wielu obrazach powtarzałem podobne zakodowane symbole. Jeżeli chciałem pokazać, jakiego typu dialog toczył się między figurą a materią, czy dwiema figurami, które były symbolami różnych sił, wyprowadzałem czasem z gestu jakąś figurę, stającą się, jak gdyby kolejnym słowem mego języka. Podobieństwo figur nie miało jednak służyć opowiadaniu w sensie literackim – wynikało ze sposobu mego działania w trakcie malarskiego seansu”.

Sławomir Ratajski





Kompozycja zatytułowana „Szybka zmiana twarzy” namalowana w 1985, stanowi wyraz atmosfery tej burzliwej dekady. Jest nasycona niepokojem i strachem, a wszystkie jej elementy, od palety barw po sposób malowania, emanują emocjami. Sławomir Ratajski pracuje szybko i spontanicznie, wylewa swoje wizje na płótno. Charakterystyczne dla artysty rozwiązania formalne, takie jak czarny kontur, intensywne kolory i ostro zarysowane kształty, podkreślają dramatyzm kompozycji. Wydaje się, jakby figury były rozdzielane emocjami, a Ratajski chciał skondensować w obrazie wszystkie trawiące go niepokoje. Z jednej strony to zagrożenie polityczne, z drugiej natomiast etyczne dylematy jednostki. Choć płótno powstało ponad 20 lat temu, w świetle ostatnich wydarzeń niestety wciąż pozostaje aktualne.

Obraz robi wrażenie zamaszystością modelunku, odważnym zestawieniem kolorystycznym, mocnymi kontrastami. Wielość form daje wrażenie, jakby płótno „stało się” na oczach widzów. Bogusław Deptuła pisał o tym procesie następująco: „Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicz-

nym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu” (Bogusław Deptuła, Wiele samoistności [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo x 3 [kat. wyst.], ASP, Warszawa 2019, s. 55).

Sławomir Ratajski od czasu swojego debiutu był utożsamiany z nurtem Nowej Ekspresji, czynnie włączając się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jego malarstwo jednak nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Artysta ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych, od 1987 pracuje na macierzystej uczelni, zaczynając jako asystent profesora Jerzego Tchórzewskiego, a potem prowadził pracownię rysunku na Wydziale Grafiki. Obecnie jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Sztuki Mediów, gdzie prowadzi autorską Pracownię Koncepcji Artystycznych. Pozostaje wierny ekspresyjnemu podejściu, coraz bardziej skłaniając się ku formom abstrakcyjnym, wzmacniając jednocześnie grę kolorystyczną.

48 ↑

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938–2020

Bez tytułu, 1990

olej/płótno, 101 x 75 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: '90. LEWCZUK'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sławomir Lewczuk jest malarzem, który wybrał dla siebie drogę, której początków można by szukać w surrealizmie. Ale też patrząc dzisiaj na jego płótna, trzeba przyznać, że surrealizm był (lub może był) dla malarza tylko szczególnego rodzaju sygnałem metody czy poetyki obrazu. Od surrealistów Lewczuk nauczył się tworzenia sytuacji, w których na płótnie spotykają się lub zderzają różne rzeczywistości, obce sobie światy, ale też i tego, że niemożliwe jest kreowanie tego świata bez opanowania tradycyjnego warsztatu i bez uważnego kontaktu z naturą. Tak więc w obrazach naszego artysty surrealizm jest już dzisiaj wspomnieniem. Nie znajdziemy na jego płótnach poetyckich aluzji czy teatralnych gestów. Mocno malowane postaci ludzi i zwierząt, draperie, drzewa, samochody czy samoloty zanurzone są w dramatycznym świetle, niekiedy zaskakują pełnym kontrastów lub delikatnym kolorem. Lewczuk umie malować człowieka, jego napięte mięśnie, jak rzeźbiarz modeluje głowy i sylwety postaci. Właśnie dlatego dramat, jaki obserwujemy na jego płótnach, jest tak czytelny i wyrazisty”.

Stanisław Rodziński



ODBICIA LUDZKIEJ SAMOTNOŚCI

W twórczości Sławomira Lewczuka główne akcent padają na: przestrzeń malarską, kolor oraz światło. To na tych elementach artysta skupiał się w swoich pracach, budując za ich pomocą charakter swoich przedstawień oraz jednocząc treść z formą.

Lewczuk eksperymentował z przestrzenią malarską, zaburzając perspektywę i manipulując skalą. Artysta niejednokrotnie przymykał oko na zasady grawitacji, bawił się też horyzontem i proporcjami. Poprzez zmiany w przestrzeni podkreślał i definiował tematykę pracy malarskiej. Tworzył dzieła o małych i dużych formatach, dzięki czemu uzyskiwał zróżnicowane efekty o wielorakich możliwościach malarskich. Kolor mający ogromne znaczenie w twórczości Lewczuka stanowi narzędzie przekazu, kreujące charakter oraz specyfikę sceny. Dzięki dobremu doborowi kolorystyki artyście udawało się osiągnąć efekt szczyrych, surowych wyobrażeń. Wybierał barwy surowe i zimne, takie jak szarości, ciemne czerwienie i brązy. Te chłodne i stonowane kolory kontrastowały z często pojedynczą, żywą barwą, co sprawiało, że jego obrazy miały charakterystyczny wyraz. Lewczuk nie sięgał po naturalne kolory przedmiotów, a dowolnie je przetwarzał, nadając im znaczenia symboliczne. Światłem Lewczuk akcentował pewne, wybrane elementy. Eksperymentował ze źródłem i kierunkiem padania wiązek światła, aby obrazy odpowiednio zyskiwały na żywotności lub pogrążały się w letargu. Operując oświetleniem z różnych punktów, dodaje wyrazistości i dramaturgii ukazanym formom i postaciom. Światło w kompozycjach malarskich Lewczuka wydawało się płynąć często z wnętrza obrazu, co wzmacniało głębię kompozycji.

Sławomir Lewczuk w swoich obrazach nie stawia ostatecznych tez. Nie próbuje formułować ściśle określonych poglądów, a tym bardziej wzbrania się przed przekonywaniem odbiorców dzieł do swoich racji. Stara się za to nadać kierunek myślom, zaszcześcić u widza zainteresowanie nurtującymi go tematami oraz skłonić do dalszych refleksji. Dzięki niejednoznacznościom swoich wypowiedzi malarskich artysta otwiera niezwykle szerokie pole dla interpretacji, pozwalające na dowolność analiz zasygnalizowanych przez siebie kwestii. Bohaterem obrazów artysty jest przede wszystkim człowiek, w szczególności ten samotny i wyalienowany. Człowiek jest ujmowany przez Lewczuka w różnorodnych konstelacjach, ogołcony z koloru, przeważnie szary, okaleczony lub zdeformowany. Jego obrazy są zdyscyplinowane, uporządkowane, rządzi nimi surowy rygor; w wielu z nich treść jest zamknięta w prostym, lakonicznym znaku. Zaskakujące konteksty, w jakich pojawiają się postaci na obrazach Lewczuka, nadają im unikalnego charakteru. Jak sam artysta wspomina w jednym z wywiadów, zabieg ten zrealizował celowo: „To jest, po prostu, mój wybór. Zabrzmi to może trochę pesymistycznie, ale uważam, że człowiek rodzi się samotny, żyje w gruncie rzeczy samotny i umiera na pewno smutny. Myślę, że wszelka forma kontaktów międzyludzkich, jeżeli one są autentyczne i rzeczywiście budowane jakąś, powiedzmy, życzliwością, jest szalenie cennym zjawiskiem, ponieważ występuje bardzo rzadko” (Sławomir Lewczuk, Wywiad ze Sławomirem Lewczukiem przeprowadzony przez redaktorkę Alicję Karłowską z Radia Rzeszów – 1 sierpnia 2019 roku, emitowany w programie kulturalnym 9 sierpnia 2019 roku).



49 ↑

LESZEK SOBOCKI

1934

"W cieniu" z cyklu "J&H", 2000

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 00'

sygnowany, datowany i opisany na biejtramie na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI 1990 [przekrślone] I

PINXIT: L. SOBOCKI, "W CIENIU" AiD 2000, 81 x 100 cm'

oraz na płótnie: "'HEIGHT MOON" (W SAMO POŁUDNIE) [przekreślone] I MTTELEUROPA [przekreślone]'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 600 EUR

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków 2018, s. 197 (il.), poz. kat. 210, s. 237

„Niespodziewanie dla wszystkich w 1992 roku Leszek Sobocki, autor wielu dzieł drapież-
nych, często hałaśliwie politycznych, pokazał zespół prac – pogmatwaną opowieść o życiu
dwojga starych ludzi: swojej matki i ojczyma, daleko w USA. Walka z barbarzyńcami, by
przechodząc ulicą, nie niszczyli hodowanych w ogrodzie kwiatów, stała się tutaj forma dra-
matycznej obrony ludzkiej godności”.

Andrzej Osęka



Leszek Sobocki jest artystą znanym z postawy leżącej na przecięciu działalności artystycznej i aktywistycznej. W 2 połowie lat 60. wspólnie z Maciejem Bieniaszem, Zylbutem Grzywaczem, Barbarą Skąpską i Jackiem Waltosiem założył grupę „Wprost”, którą wyróżniała bezkompromisowa postawa wobec komunistycznego systemu władzy. W przeciwieństwie do artystów poruszających się w zawołowanym języku abstrakcji ‘wprostowcom’ zależało na komunikatywności i jasnym przekazie wizualnym. Najbardziej rozpoznawalny cykl Sobockiego z tego okresu to seria 21 linorytów „Znaki ostrzegawcze” zrealizowana na przełomie lat 60. i 70. Sobocki przekształcił PRL-owskie infografiki wieszane w zakładach produkcyjnych, obracając je w błyskotliwą satyrę etosu pracy. Po transformacji systemowej w 1989 Sobocki odchodził od politycznie zaangażowanej sztuki. Kolejny etap twórczości podsumowuje Barbara Major i Joanna Matyja: „Lata dziewięćdziesiąte i dwutysięczne są okresem w biografii artysty, w którym coraz większą rolę zaczyna odgrywać plan drugi, scena relacji ‘twarzą w twarz’ oraz odnoszenie się

do własnej pamięci, uruchomienie swojego rodzaju procesu anamnezy. Powstają w tym czasie, z jednej strony cykle takie jak ‘Helena& James’, pełna czułości i empatii opowieść o Matce i Ojczymie, z drugiej strony zaś seria ‘Nasz wiek’, przywołująca wspomnienie zagłady Żydów-sasiadów w Tarnowie. W ostatnich latach artysta tworzył również cykl portretów osób ze swojego najbliższego otoczenia, otacza się wizerunkami przyjaciół i ważnych dla niego osób” (Leszek Sobocki, Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków, 21.06–21.07.2018, s.7–8).

Prezentowana praca to przykład dojrzałej twórczości Sobockiego. W katalogu do monograficznej wystawy artysty z 2005 krytyczka sztuki Maria Zientara mapuje późny dorobek Sobockiego: „Poza pracami, które powstały pod wpływem refleksji politycznych i obserwacji tego, co się zdarzyło, Leszek Sobocki w ciągu ostatnich 15 lat stworzył szereg obrazów o charakterze prywatnym. Są to portrety osób najbliższych oraz ludzi, z którymi czuje się szczególnie związany z różnych przyczyn

i spłotów okoliczności” – zauważa Zientara (Maria Zientara, „Replikatorium” Leszka Sobockiego [w:] Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego, kat. wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2005, s. 32).

Kompozycja stanowi część cyklu „J & H” zapoczątkowanego na początku lat 90. XX wieku. Artysta utrwała w nim serie intymnych błogich scen rodzajowych. O genezie „J & H” Sobocki wypowiada się następująco: „Pytanie, dlaczego James & Helena Lane? (...) Uśiuję z zatrzymanych kadrów czasu na zdjęciach matki i ojczyma wyłapać ich wizerunki oraz dotrzeć do tła, bo być może zagadka przejściowości ukrywa się w tle, a niekoniecznie w zmienności rysów twarzy, kostiumów, postawy rodziców” (Leszek Sobocki, Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków, 21.06–21.07.2018, s. 189).

W tytułowym cieniu skapane są dwie postacie siedzące w przestronnym wnętrzu. Anonimowe sylwetki zwracają się ku sobie podczas wieczornego aperitif. Scena uwieczniona była już wcześniej przez Sobockiego. Obraz stanowi swoisty pendant dla kompozycji „Przy stole” namalowanej rok wcześniej. Siostrzane względem siebie przedstawienia różnią się rozwiązaniami formalnymi i opracowaniem materii malarskiej. Zestawienie ze sobą kompozycji pozwala dostrzec, jak styl Sobockiego zmienia się, oddalając się od realizmu w stronę abstrakcji. Formy ulegają syntetyzacji i znika rozbudowany malarski sztafaż w postaci zastawy stołowej. U początków pierwszej dekady XXI wieku, jak zauważa Ewa Gorządek „Sobocki wraca też do swoich obrazów i motywów sprzed lat, maluje ich nowe wersje lub na inne sposoby twórczo je komentuje” (<https://culture.pl/pl/tworca/leszek-sobocki>, dostęp: 12.09.2023).



50 †

KRZYSZTOF SKARBEK

1958

"Mój różowy niedźwiedź, dla którego gotuję obiad", 1988

technika mieszana/ płótno, 100 x 81 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'KRZYSZTOF | SKARBEK | 88 r.'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

„Cóż innego – w tym wszystkim, co robię, mogłoby być najważniejsze, jak nie opowiadanie o ludziach, o świecie, w jakim żyjemy, o przedmiotach, które nas otaczają. Opowiadam w swoim malarstwie i filmach o uczuciach i relacjach między ludźmi i cywilizacją, która chce ich przygnieść, czasami wykończyć, ale oni się nie dają...”.

Krzysztof Skarbek



51 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Degustacja", 2015

akryl/ płótno, 81 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DEGUSTACJA A. Cisowski | 2015 | 81 x 60'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 500 – 10 800 EUR

„Gdy nanoszę jakiś element, badam jego znaczenie, funkcję, na ile jest w stanie ukonstytuować się w obrazie. Bazą czy też elementem odniesienia może być każdy przedmiot zaczerpnięty z kultury masowej, tudzież komiksów, świata reklam. Badam, weryfikuję, na ile potrzebuje tego obraz, następnie odwołuję się do swojej wyobraźni i zestawiam pozornie obce bajki, nadając im nowe znaczenie”.

Andrzej Cisowski



„NIE BYŁ TO CZAS ŁATWY DLA SZTUKI. JAKO STUDENTOM, KTÓRZY ZNALEŻLI SIĘ
NA UCZELNI NIEDŁUGO PO STANIE WOJENNYM, KIEDY DOSTĘP DO SZTUKI
BYŁ UTRUDNIONY, A OFICJALNE GALERIE BOJKOTOWANE, TRUDNO NAM BYŁO
POGODZIĆ SIĘ Z ÓWCZESNĄ SYTUACJĄ. WEWNĘTRZNIE BUNTOWALIŚMY SIĘ
PRZECIWKO TEMU MARAZMOWI. MYŚLĘ, ŻE W TAMTYCH CZASIE WSZYSCY CZULIŚMY
WIELKĄ POTRZEBĘ NOWEJ SZTUKI, BĘDĄCEJ JEDNOCZEŚNIE PRÓBĄ ODERWANIA SIĘ
OD PONUREJ RZECZYWISTOŚCI. NA UCZELNI MÓWIŁO SIĘ O NEUE WILDE,
ALE DOSTĘPNYCH PRZYKŁADÓW PRAC, CZY CHOĆBY WZMIANEK W PRASIE,
BYŁO NIEWIELE. TROCHĘ KONKUROWALIŚMY MIĘDZY SOBĄ, ZWŁASZCZA Z GRUPKĄ
KOLEGÓW Z SĄSIEDNIEJ PRACOWNI, ŹRÓDEŁ INSPIRACJI SZUKALIŚMY
W SOBIE I POMIĘDZY SOBĄ”.

ANDRZEJ CISOWSKI



52

JACEK SROKA

1957

"Sekret dawny, uznany...", 2018

olej/piótno, 60 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 2018'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK | SROKA | 25K90 | 2018'

oraz opisany na krośnię: 'SEKRET DAWNY, UZNANY...'

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 800 – 2 200 EUR

Jacek Sroka w swoich działaniach inspirował się twórczością malarzy XX wieku oraz literaturą, w szczególności ideą francuskiego przedstawiciela libertynizmu Restifa de la Bretonne, odnoszącą się do dwoistości ludzkiej natury. Ową dwoistość artysta zaprezentował w omawianym dziele „Sekret dawny, uznany...”, gdzie w ukazanych bezosobowo postaciach można dostrzec moralność i niemoralność, która ukorzeniła się w człowieku. Pytania egzystencjonalne pozostają tu bez odpowiedzi. W zobrazonej nieludzkości Sroka odnosi się do bestializmu. Ekspresyjny język malarski artysta uzyskał poprzez uproszczenia przedstawionych form i karykaturalność postaci, co czyni prezentowane dzieło wyjątkowym.



53 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz X/86", 1986

olej/ płótno, 110 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jack 86'

sygnowany i opisany na krośnie: 'W. JACKIEWICZ | GDAŃSK [...] OBRAZ X/86 110 x 150'

estymacja:

22 000 – 40 000 PLN

4 800 – 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„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



SENSUALNOŚĆ I ZMYŚŁOWOŚĆ

Motywy przewodnim twórczości Władysława Jackiewicza jest kobiece ciało. Artysta zaczął malować akty w latach 70. i kontynuował przez kolejne dziesięciolecia. Stało się to jego swoistą obsesją i najczęstszym przedmiotem kontemplacji. Nigdy się w swoich kompozycjach nie powtarzał, zachowując oryginalność każdego, pojedynczego płótna. Jackiewicz malował z wyobraźni – nie zatrudniał modelek, twierdząc, że obecność w pracowni innej osoby zakłócałaby skupienie, które uważał za niezbędne do powstania dzieła. „Maluję z pamięci – podkreślał w rozmowie z Barbarą Szczepułą z Dziennika Bałtyckiego. – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie, to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione (...)”.

Kobiece akty Jackiewicza charakteryzują się pięknym, niedosłownym oddaniem kształtów ludzkiego ciała i subtelnością kolorystyki. Wybrzmiewa w nich pewna nieśmiałość i skromność. W efekcie jego prace to kompozycje, które za pomocą abstrakcyjnego znaku jedynie podsuwają skojarzenia z pełnymi kształtami postaci. Artysta zostawia pole dla wyobraźni widza. Delikatne linie, pastelowe kolory, można rzec – elegancka linia rysunku to cechy nieodłączne twórczości Władysława Jackiewicza. Kobiece ciało artysta przedstawiał z pewną dozą dyskrekcji i czułości. Krytycy określili malarza „poetą palety”. Choć jego malarstwo skupia się na fizycznych aspektach kobiecości, Jackiewicz siebie samego uznawał za nieśmiałego. Jak stwierdził: „Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości”. Tym samym artysta zostawia wiele dla wyobraźni odbiorcy. Akty w ujęciu Jackiewicza, pomimo erotyki, a nierzadko namiętności, są niezwykle subtelne i eleganckie. Według malarza bowiem kobiece ciało jest najdoskonalszym kształtem, jaki stworzył Bóg.

Gabriela Kurowska określiła styl Jackiewicza jako „malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku” (Gabriela Kurowska [w:] Władysław Jackiewicz, malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3). Podobne zdanie wygłosił krytyk, Jerzy Madeyski, mówiąc: „malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgłętku 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”, nr 41, 12 X 1986).

54 †

JANUSZ PRZYBYLSKI

1937–1998

"Gablota I", 1974

akryl/ płótno, 111 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz Przybylski 74 | "GABLOTA I" | 111 x 100 cm. ACRYL'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 300 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Fascynuje mnie sięganie po różne języki artystyczne, dla ciągłego drażenia siebie, dla wyrażenia tych treści, które są mi bliskie; wolę przegraną próbę nowości niż zysk średniej produkcji artystycznej”.

Janusz Przybylski



55

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 4/VII", 2022

olej/ płótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 4/VII | 130 x 110 | 2022"

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 600 – 10 800 EUR

„Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególne, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności”.

Janusz Zagrodzki



NOTATKI O SZTUCE

Od połowy lat 90. Włodzimierz Pawlak realizuje serie „Notatek o sztuce”, która stanowi wyjątkowy traktat na temat malarstwa, przywołujący najważniejsze dzieła artystów awangardowych. W pracach można odnaleźć liczne nawiązania do twórczości takich artystów jak Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński czy Henryk Stażewski. Obrazy te stanowią jednocześnie hołd dla spuścizny klasyków, która na płótnach Pawlaka podlega systematyzacji i analizie. W efekcie liczne strony „Notatek o sztuce” tworzą unikalny malarski szkicownik, pełen dociekań, doświadczeń i badań, gromadzący wiedzę o sposobach, właściwościach i technikach podejmowanych poprzez materię obrazu.

Włodzimierz Pawlak w latach 1980–85 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i był jednym z założycieli warszawskiej Grupy wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem oraz Ryszardem Woźniakiem. Pawlak uczestniczył w praktycznie wszystkich wystawach formacji oraz współredagował pismo grupowców pod tytułem „Oj dobrze już”. Prace autorów Grupy z 1. połowy lat 80. miały charakter dygresji na tematy polityczne i społeczne. Formacja zakończyła działalność w 1992 i artyści rozpoczęli karierę solową.

Zainteresowania Włodzimierza Pawlaka poszły w stronę analizy koloru, formy oraz faktury. „Notatka o sztuce 4/ VII” należy do właśnie takich prac. Artysta skupia się tutaj na kolorze oraz na formie. Praca należy do serii „Notatki o sztuce”, w której artysta eksploruje podobną tematykę. Niektóre z serii prac „Notatki o sztuce” skupiają się na zagadnieniu faktury, inne natomiast, czego przykładem jest prezentowana na aukcji praca, stanowią pole badań na kolorem i kształtami. Pawlak celowo nawiązuje do pionierów konstruktywistycznej awangardy lat 20. i 30. XX wieku, próbując znaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania dotyczące zagadnień z teorii malarstwa.

56 †

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

1945

"Zasłona przed okrucieństwem", 2002-2005

akwarela/papier, 184 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAROSŁAW KOZŁOWSKI | "ZASŁONA PRZED | OKRUCIEŃSTWEM" | 2002-5 (akwarela)'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„[Jest to] nowy cykl dwudziestu dwóch dużego formatu ‘Zasłon’, pomyślanych jako swoista protekcja przed różnego rodzaju przejawami zła. Malowidłu przypisana została zatem intencja praktyczna, w istocie rzeczy ściśle związana z budową i elementarną funkcją każdego obiektu malarskiego: warstwa farby zasłania powierzchnię papieru, na który została nałożona, obraz zasłania fragment ściany, na której został powieszony”.

Jarosław Kozłowski



57 ↑

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"System EG", 1982

akryl/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'ZBIGNIEW DŁUBAK "SYSTEM EG" 60 x 60 cm 1982 | akryl'

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 400 – 8 600 EUR

„Sztuka jest refleksją nad możliwościami sztuki, podaje się w wątpliwość, doprowadza się do absurdu, jest autoironiczna w poczuciu swej bezsilności, dlatego wraca do środków najprostszych, zaczyna stale od początku. Wyraża przez samo swoje istnienie i funkcjonowanie. Przez stałe wychodzenie poza swój obręb, przekraczanie swych granic i możliwości, przez autokontrolę sztuka staje się metasztuką. Jej istota jest poza przedmiotem, który służy tylko jako zapis, jako znak... Nowa sytuacja w sztuce to... pokorne zrozumienie tego, że wyobraźnia składa się ze schematów, które stale trzeba odrzucać”.

Zbigniew Dłubak

Zbigniew Dłubak to wybitny malarz, fotograf oraz teoretyk sztuki. W 1982 zamieszkał w Meudon pod Paryżem. We wczesnych latach twórczości nawiązywał do surrealizmu oraz abstrakcji, po czym dokonał zwrotu ku sztuce kontekstualnej w ramach fotograficznego cyklu „Gestykulacje”. Jednak rewolucyjnym momentem w twórczości Dłubaka okazał się cykl fotograficzno-malarski „Asymetrie”, który został wyeksponowany w 2003 w warszawskiej Zachęcie. Dla artysty istotą rozmyślań stał się zabieg desymbolizacji – zagadnienie, które zostało podjęte przez Dłubaka na przełomie lat 60. i 70., zarówno w tekstach, jak i twórczości plastycznej. Artysta wprowadzał unieważnienia wytworzone przez powtarzalność elementów oraz neutralizację pierwotnego bytu. Sprzecznosc między symboliką a desymbolizacją była pozorna, jej miejsca zastąpiły dywagacje nad wzajemnym uzupełnieniem pojęć oraz stworzeniem łącznika między tym, co wykreowane a światem rzeczywistym. Na przełomie lat 60. i 70. Dłubak pełnił funkcję wykładowcy na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, poprzez którą wraz ze studentami i absolwentami stworzył Seminarium Warszawskie skupiające się na procesie teorii twórczym. Artysta był również redaktorem naczelnym magazynu „Fotografia” oraz współpracował z wieloma galeriami, choćby „Krzywe Koło”, „Współczesna”, „Foksal” oraz „Remont”.



58

LECH TWARDOWSKI
1952

"Puste - pełne", 2006

akryl, olej/piótno, 200 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lech Twardowski' | WROCŁAW 2006 - POLAND'

sygnowany, datowany i opisany na autorskiej nalepce na odwrociu: "'PUSTE - PEŁNE" | "EMPTY - FULL" | OIL. AKRYLIC | 2006
WROCŁAW | LECH TWARDOWSKI | Lech Twardowski'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 - 12 900 EUR



The background of the entire page is a large, abstract artwork by Lech Twardowski. It consists of several concentric circles of varying shades of black and dark grey. Within these circles, there are intricate, layered textures that resemble weathered stone, wood grain, or perhaps a microscopic view of a material. The textures are most prominent in the lighter areas of the circles, where they appear as complex, almost crystalline patterns. The overall effect is one of depth and complexity, with the circles creating a sense of movement and rotation.

„Kiedys związek między wolnością a uczciwością, bo do tego się on zazwyczaj sprowadza, widziałem w twórczości Twardowskiego jako dynamiczną relację między gestem artysty, cielesnym uczestnictwem twórcy w akcie tworzenia, a szaloną materią pikturalną i furią obrazów tworzących malarstwo”.

Andrzej Turowski

Twórczość Lecha Twardowskiego kształtowała się w Paryżu, w którym artysta mieszkał, pracował i wystawiał w latach 1983–95. Jednakże już od 1990 przyjeżdżał do Wrocławia, gdzie organizował spektakularne akcje w przestrzeni miejskiej i gdzie ostatecznie osiadł i tworzy do dzisiaj. Dzieło Twardowskiego zajmuje miejsce odrębne w ramach powrotu do ekspresyjnego malarstwa lat 80. XX wieku, gdyż jego sztukę zapłodniła zarówno wzniosłość malarstwa Marka Rothko, jak i interwencje w przestrzeni publicznej Daniela Burena. Twardowski był autorem wielu monumentalnych instalacji przestrzennych (analogowych, ale też multimedialnych), w których pokrywał malarstwem zarówno ściany, jak i podłogi. Charakterystycznym dla jego obrazów jest motyw współśrodkowych kręgów, z których budował kolejne wersje swojej koronnej instalacji pod nazwą „Generator”. Pochodzenie i znaczenie tych kształtów było wiązane z pierwotnymi mandalami, a także z urządzeniami prądotwórczymi oraz płytą DVD jako dynamicznym nośnikiem skumulowanych informacji i emocji. Profesor Andrzej Turowski, historyk sztuki i przyjaciel artysty, uważał, że Twardowskiemu „najbardziej odpowiada panenergetyczna interpretacja świata”.

Lech Twardowski w swoich kompozycjach przekracza i rozszerza granice medium malarskiego. Artystę w szczególności zajmują zagadnienia formy i koloru. Nie obawia się łączyć różne techniki, definiując zakres swojej działalności artystycznej na nowo. Obrazy pod nazwą „Puste – Pełne” artysta malował od 2005 i zaprezentował po raz pierwszy na wystawie indywidualnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2007. Charakteryzuje je zawsze wielki format, bo dla artysty istotny jest obraz jako źródło metafizycznej energii, którą widz może odebrać z wszechogarniającej przestrzeni malarskiej. Wynika ona nie tylko z generujących energię kształtów wirujących kół, ale także z wysiłku fizycznego twórcy, pokrywającego farbą wielkie płótna, niejednokrotnie aż do krańcowego wyczerpania. W 2019 została wydana monumentalna, w pełni ilustrowana publikacja poświęcona twórczości artysty z tekstami m.in. Anny Markowskiej, Andrzeja Turowskiego i Janusza Zagrodzkiego (Generator. Lech Twardowski, [red.] Anna Markowska i Lech Twardowski, Wrocław 2019).

59

EWA KURLUK

1946

"Oko", 1999

kolaż/bawełna, jedwab, liście eukaliptusa, 17,5 x 12,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na naklejce na odwrociu: 'Ewa Kurluk | Oko | 1999 | EWA'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

14 000 – 22 000 PLN

3 100 – 4 800 EUR

„Sztuka powstaje z życia, życie prowadzi do sztuki. Nie da się jej oddzielić od egzystencji artysty. Wszystko, co tworzymy, bierze się z naszej głowy: z wyobraźni, przeżycia, traumy, snu, marzenia. Nasza głowa to pojemnik, raczej przestrzeń niż czas, w której koegzystują ze sobą i mieszają się wszystkie czasy. Nie lubię więc podziałów na fotografię, malarstwo, instalacje, narracje. Uprawiam to wszystko, starając się podkreślić płynność gatunków”.

Ewa Kurluk



60 †

JERZY PANEK

1918-2001

"Potępiony IV (według Memlinga)", 1974

akryl/piótno, 65 x 84 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY PANEK | KRAKÓW, I "POTĘPIONY IV" (według MEMLINGA) | AKRYL 1974'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria „Inny Świat”, Kraków

kolekcja prywatna, Niemcy

Jerzy Panek to artysta znany przede wszystkim z twórczości graficznej, szczególnie z techniki drzeworytu. Panek nie ograniczał się jednak tylko do grafiki; wypowiadał się również w medium malarskim. Malując, często naśladował prostą formę i styl drzeworytów, dając wrażenie, jakby jego obrazy były wycinane w drewnianym bloku. W prezentowanej pracy artysta wykorzystał ograniczoną paletę barw i geometryczny sposób kształtowania formy. Postać zwierzęcia została uproszczona do niemal abstrakcyjnego znaku, tworząc efekt wizualny lokujący się gdzieś pomiędzy dekoracyjną, abstrakcyjną płaszczyzną, a odwzorowaniem zwierzęcej fizjonomii. Podobnie jak w wielu innych jego dziełach, widać „prymitywizowany” język malarski, charakteryzujący się uproszczeniami i skłonnością do redukcji. Na postrzeganie przez niego formy wpływ miała podróż, którą odbył do Chin w latach 50., gdzie miał okazję zapoznać się z bliska z odręcną kaligrafią i lokalnym drzeworytem. Interesował się ponadto sztuką kontynentu afrykańskiego, sztuką ludową, prehistoryczną, a także mistrzami minionych

wieków: Rembrandtem, Matissem, Dubuffetem i innymi klasykami sztuki europejskiej. Marek Rostworowski, polski krytyk i historyk sztuk, pisał o Panku w następujący sposób: „A jednak Panek tkwi głęboko w swoim wieku, w ciągu którego cały czas obowiązywała rewelacja, i w tym wyścigu on jest jednym z najśmielszych i najbardziej niewymuszonych zawodników. Jeżeli Picasso trenował klasyczną kulturę europejską, także afrykańską, to Panek połykał ją haustami, bez obciążeń i kompleksów, bez tego pracowitego terminowania. To na ogół biorąc, jest typowo polskim mankamentem, ale daje niezwykle wyniki w przypadkach tak wyjątkowych, jakim jest on – człowiek o pożerającym oku, niepokonany w samodzielnej pracy. (...) Wszystko jest wyjaśnione; każda sylweta ma indywidualny charakter i sobie właściwy, niepowtarzalny podział, aż do najmniejszego szczegółu; łączy wizję z logiką formy” (Marek Rostworowski, Panek [w:] Jerzy Panek, Werkverzeichnis der graphischen Arbeiten 1939-1993, [red.] Dieter Burkamp, Bielefeld 1995, s. 13).



61 ↑

ROMAN ARTYMOWSKI

1919-1993

"Katedra", 1956

olej/ płótno, 55 x 75,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'R. Artymowski 1956'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
3 900 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2002
kolekcja prywatna, Niemcy

W twórczości Romana Artymowskiego wyjątkowo istotna jest jego wrażliwość na kolorystykę, mocno zakorzeniona w tradycji kapistów. Warto podkreślić, że artysta ukończył studia w pracowni wybitnego kolorysty Eugeniusza Eibischa, co znacząco wpłynęło na jego umiejętność dostrzegania subtelnych różnic w kolorach oraz walorach faktur. Artymowski doskonale obserwował otaczający świat i fascynował się zmiennością natury, co przejawiało się w jego dziełach artystycznych. Wnikliwą obserwację świata przyrody przekładał na ascetyczny, klarowny sposób obrazowania, wykorzystując wyrafinowaną, wyrazistą paletę kolorystyczną.

Artymowski, początkowo realista, stopniowo oddalał się od malarstwa figuratywnego w stronę informelu, by w końcu przyjąć konwencję abstrakcji geometrycznej. Artysta nie wykonywał wcześniej szkiców. Zawsze podkreślał, że każde z jego dzieł jest niezależnym bytem, co sprawia, że zarówno jego duże płótna, jak i mniejsze kompozycje, wykonane w różnych technikach, oddziałują na widza w podobny sposób – uwodzą i zachwycają niezwykłą lekkością i wirtuozerią w operowaniu kolorem. W swoich licznych pracach, które zawierały liryczne impresje z podróży, Artymowski w nowatorski sposób rozwijał gatunek pejzażu. Przytaczając wypowiedź artysty: „(...) uważam, że najbardziej istotne momenty mego życia odnajduję w licznych podróżach i wędrówkach, kiedy to zmieniające się pejzaże – ziemia i niebo, o różnych kolorytach, wyrafinowanej fakturze, o zmiennym, a tak różnorodnym nastroju i wszechobecnym świetle, wpisywały się we mnie; zapadały na całe lata, jako świadkowie moich następnych przygód malarskich”. Jeszcze w czasie studiów na krakowskiej ASP Roman Artymowski odwiedził Holandię. W latach 50. odbył podróż do Danii, Jugosławii, krajów arabskich, Iraku i Włoch. W stolicy Iraku, Bagdadzie, zatrzymał się na dłużej, zajmując stanowisko pedagoga w Instytucie Sztuk Pięknych i Tahreer College, a w późniejszych latach kierując także Katedrą Grafiki Warsztatowej w nowo założonej w mieście Akademii Sztuk Pięknych. W latach 70. przebywał w Syrii, Iraku i Maroko, a w latach 80. odwiedził USA. Jego pierwsze surrealistyczne krajobrazy, zainspirowane widokami z miejsc takich jak Rawenna, Wenecja i Ferrara, pojawiły się około 1958. Ponadto jego pobyt na Bliskim Wschodzie w latach 1968-71 zaowocował serią akwarel, w których pejzaż i jego zmienność stały się nieustannym źródłem artystycznych eksploracji.



62 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926–2002

"Krajobrazy III"

olej/płótno, 81,5 x 90,5 cm

opisany na odwrociu: 'KRAJOBRAZY I III'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:

Andzelm Gallery, Lublin

LITERATURA:

Włodzimierz Kunz (1926–2002). Malarstwo i kolaże, Galeria Sztuki Współczesnej Andzelm, Apostolicum, Lublin–Ząbki 2022, s. 81 (il.)

„Biel jest tym, od czego zaczyna się kolor. Każdy malarz musi się zdecydować na wybór trzech, czterech barw, żeby z ich pomocą oddać cały świat. (...) Dla mnie malarstwo jest właśnie magią, tajemniczym światem kolorów, form i ich wzajemnych oddziaływań. Chciałbym, by moje obrazy przekazywały radość życia. Nie posługuję się w tym celu ani literaturą, ani fabułą. Chociaż figuracja nie jest mi zupełnie obca. Zwłaszcza ta, której korzenie wywodzą się z basenu Morza Śródziemnego – historycznej ojczyzny Homera”.

Włodzimierz Kunz



63 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Diuny II", 1978

olej/ płótno, 90 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 78'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY MIERZEJEWSKI "DIUNY II" - 1982 - | Poland - Holland "Les dunes II" | Nr. | 33'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Holandia (zakup bezpośrednio od artysty)

De Eland De Zon, 2022

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zafascynowany Cézanne’em – jego rozumieniem struktury obrazu, płaszczyzn koloru i wzajemnych relacji – miał warsztat – miał warsztat malarski absolwenta przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych, jednocześnie ideowo nadając swym obrazom rys absolutnej współczesności. Wychodząc z motywu natury, zawsze zmierzał ku pojęciu abstrakcji”.

Waldemar Dąbrowski



64

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Sermeq Kujalleq", 2017

olej/piótno, 190 x 190 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany p.d.: 'AR 17'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSADER | ROSZKOWSKI | 1173 | "SERMEQ KUJALLEQ" | DZ. 2017'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

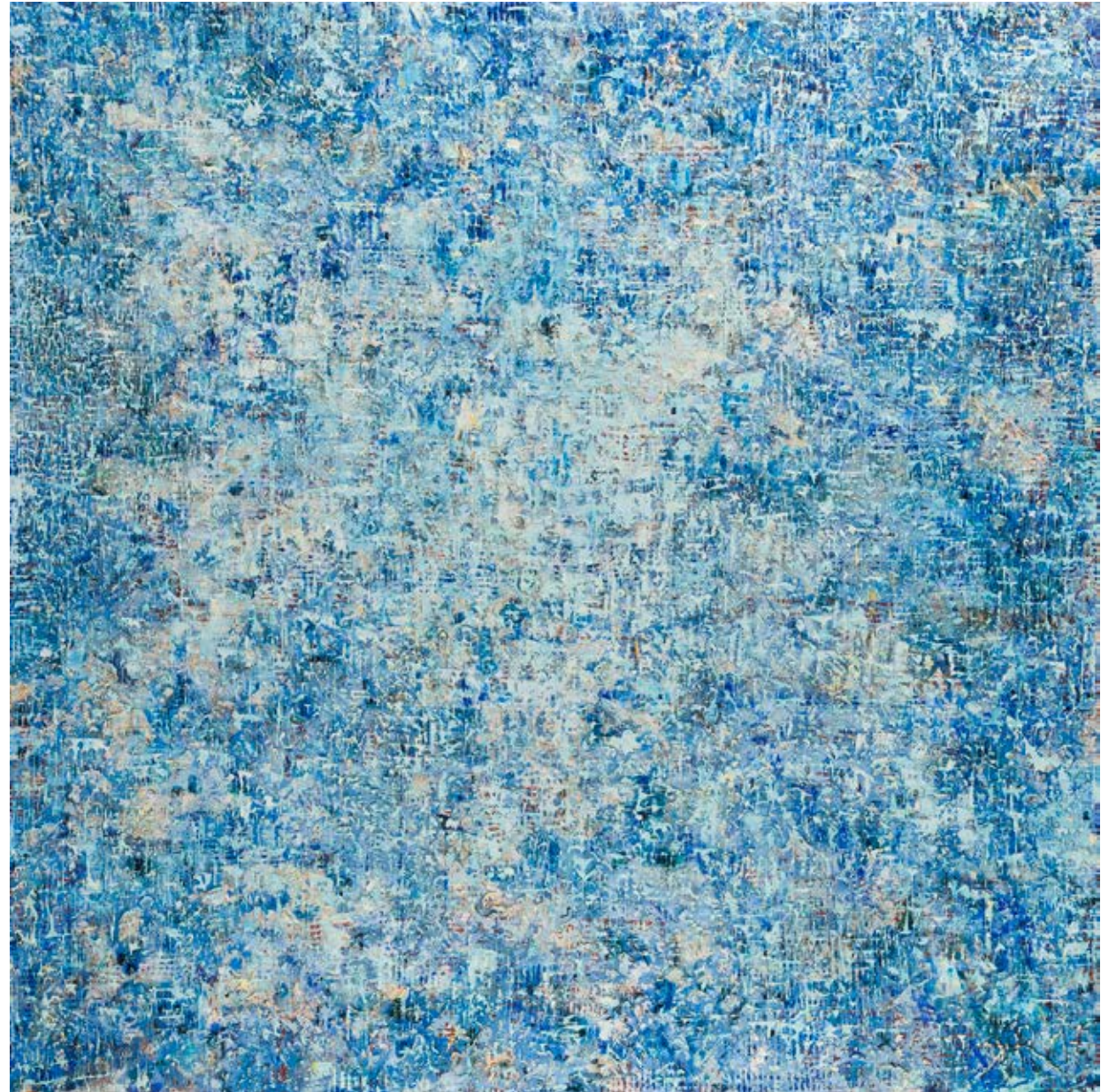
7 600 – 10 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Pejzaż lokalny. Wystawa prac Aleksandra Roszkowskiego”, Desa Unicum, Warszawa, 18.07.2018–31.07.2018

„Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same. Ja tylko czuję się w obowiązku powiedzieć, że uważam, iż malarstwo ma nadal ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstają za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czułej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji”.

Aleksander Roszkowski



65

PIOTR STRELNİK

1956

Bez tytułu, 2019

akryl, olej/plótno, 100 x 150 cm
sygnowany i datowany p.d.: "Strelnik 19"

estymacja:
9 000 – 15 000 PLN
2 000 – 3 300 EUR

„Otwiera się brama między światami na parę minut. Jeśli jestem akurat przy obrazie,
to będę umiał ją sobie otworzyć, moim cudownym wytrychem...”.

Piotr Strelnik



W POSZUKIWANIU ABSOLUTU

Piotr Strelnik jest artystą w pełni poświęcającym się sztuce. Poszukując doskonałości, absolutu, nie uznaje półśrodków ani kompromisów. Jest artystą niezależnym, nieulegającym presji rynku i nie podąża za modnymi nurtami. Maluje w pełnej zgodzie ze sobą i z podziwem dla wielkich mistrzów przeszłości. Znamienne dla malarza są jego eksperymenty artystyczne, których dokonuje podczas pracy nad obrazem. Nieustannie zaskakuje, wybierając nietypowe rozwiązania i autorskie techniki. Wykorzystuje przy tym niekonwencjonalne narzędzia malarskie. Podczas swojej 40-letniej kariery artystycznej doświadczył zarówno wątpliń, jak i sukcesów. Podąża nieprzerwanie wyznaczaną przez siebie ścieżką.

Piotr Strelnik od lat 80. tworzy na emigracji. Solidne wykształcenie artystyczne zdobywał jeszcze w Polsce – pierw w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w rodzinnym Lublinie, a następnie pod okiem wybitnej Teresy Pagowskiej na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Gdy w 1983 przeniósł się do Francji, postanowił w pełni poświęcić się malarstwu. Jak sam artysta wspomina tamten czas: „Znałem dobrze historię sztuki i po raz pierwszy miałem do dyspozycji pracownię”. To wówczas jego twórczość nabrała nowego wymiaru. Artysta zaczął tworzyć cykle malarskie, w których zaczął zgłębiać możliwości różnorodnych technik, materiałów i stylów.

W ciągu wieloletniej działalności artystycznej twórczość Piotra Strelnika ulega wielu przeobrażeniom, zachodzącym równolegle ze zmianami w życiu artysty. Pierwsze cykle: „Zjawy” oraz „Ogrody”, które artysta malował w latach 80., ukazywały różnego rodzaju deformacje. W kompozycjach intensywnie wybrzmiewały metafory i dystans do świata. Postać ludzka została zredukowana do dużych obszarów mocnego koloru, ale nadal pozostawała obecna i łatwo rozpoznawalna. Od początku swojej kariery artystycznej Piotr Strelnik chętnie sięgał po ołówki i tusz, ograniczając się zatem głównie do gamy barw szarości, bieli i czerni. Ulubioną techniką artysty stała się monotypia, do której wykonywania stworzył ponad 100 autorskich narzędzi.

W malarstwie Strelnika główną rolę przejęły intensywne, wyraziste barwy. Głębia kompozycji unaocznia się przez nakładające się na siebie płaszczyzny kolorów, które przenikają się wzajemnie, konfrontując ze sobą i walcząc w nieokiełznanym chaosie. Artysta potrafi umiejętnie przywołać wrażenie przestrzenności i dynamiki w obrazie zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla. Maluje pewnymi i ekspresyjnymi ruchami ręki. Dzięki temu jego obrazy są pełne siły i energii. Przy użyciu ograniczonej palety kolorystycznej buduje mocną, wręcz architektoniczną kompozycję. Strelnik chętnie sięga po czyste, nasyczone i świeże barwy, jakby wyciskane prosto z tuby.

Zarówno prace figuratywne, jak i abstrakcyjne Strelnika cechują się prostotą, harmonią i swego rodzaju ascezą kompozycji. Jego obrazy mają zdolność pobudzania do kontemplacji i wywoływania zachwyty nad nieokiełznaną energią barw, pełnią napięcie i głębi. W ostatnich latach Piotr Strelnik coraz mocniej zaczął zmierzać w stronę abstrakcji. Przeglądając się szerzej jego twórczości, można zaobserwować, jak Strelnik odchodzi od mocnych kolorów i sięgnął po subtelniejsze, bardziej pastelowe gamy barw. Rozpoznawalne motywy z czasem znikają już całkowicie. Przebłyski dawnych pejzaży wydobywają się mgliście z dużych obszarów dość jednolitego koloru i mocnych pociągnięć pędzla.

66 †

STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

Bez tytułu z cyklu "Rozmowa muzyki i malarstwa", 1995

pastel/papier naklejony na płótno, 230 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'Stasys'
opisany i datowany w kompozycji: ' Roma | Ostiense | 11 november | 1995 | Kreutzer Quartet | di Londra'
praca powstała podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej w Rzymie w 1995

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 500 EUR

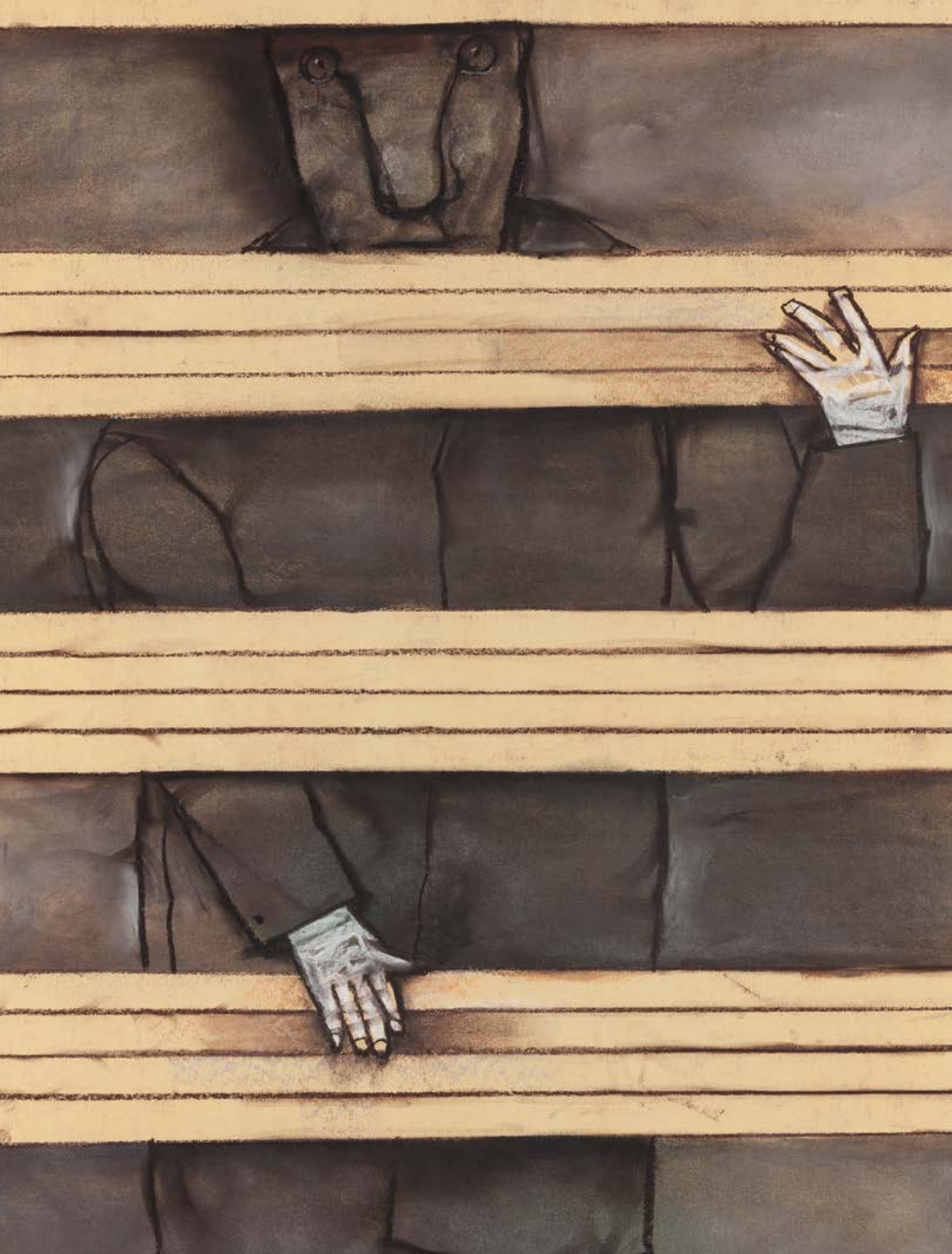
POCHODZENIE:
kolekcja Franco Bartoniego, Rzym

LITERATURA:
Stasys 60, [red.] Monika Kuc, Warszawa 2011, s.121 (il.)

„Kontekstów sztuki Stasysa trzeba szukać wśród mistrzów wyobraźni, którym nie wystarczyła wierna obserwacja rzeczywistości. Wśród tych, którzy kreowali własną wizję świata, sytuując w centrum symboliczne przedstawionego człowieka, uniwersalizującego indywidu-
alne przeżycia”.

Monika Kuc





WSZYSTKIE TWARZE STASYSA

Twórczość Stasysa wyróżnia specyficzna atmosfera surrealizmu z akcentami ironii i groteski. Bohaterami jego przedstawień są postaci o uproszczonych konturach z charakterystycznymi szeroko otwartymi, okrągłymi oczami. Hipnotyzują one przenikliwością spojrzeń, wyrażając za ich pomocą różnorodne stany emocjonalne od melancholii po euforię. W literaturze i opracowaniach twórczości Stasysa często pojawiają się takie określenia jak „Maski”, „Twarze” czy „Wieczna Maskarada”. Motyw maski pojawia się zarówno w malarstwie (pastelach, obrazach olejnych, akrylach i temperach), jak i w formach przestrzennych, działaniach performatywnych, fotografii i plakatach. Jak pisał Wojciech Skrodzki: „Wszystko, co można powiedzieć na temat maski i osoby w twórczości Stasysa, prowadzi do pewnej konstrukcji fundamentalnej: sztuka Stasysa jest w istocie swojej poszukiwaniem porozumienia się z drugim człowiekiem, porozumienia – ale i głębokiego zrozumienia tego drugiego człowieka. Tym wyróżnia się ona bardzo zdecydowanie na tle całej sztuki współczesnej, dla której drugi człowiek, jeśli już w ogóle zaistnieje, to jako najzupełniej anonimowy znak plastyczny lub całkowicie bezosobowy i wyłącznie doraźny partner happeningowej gry”.

Prace Stasysa zachwycają swoją malarską wrażliwością, baśniową, oniryczną otoczką, w której jesteśmy skonfrontowani z postaciami cyrkowych clownów, smutnych pierrotów, człowieczo-zwierzęcych hybryd, groźnych, poważnych, groteskowych postaci. Bohaterowie obrazów Stasysa pojawiają się w najróżniejszych, niepowtarzalnych kombinacjach. Jak pisał Ryszard Kapuściński: „Stasys osiągnął to, o czym marzy każdy artysta – stworzył swój świat. Do tego świata wprowadza nas bez żadnych wstępnych zabiegów, bez przygotowań, bez objaśnień, bez uprzednich wtajemniczeń. Od razu, od pierwszego rysunku, ba! Od

pierwszej kreski i plamy jesteśmy wewnątrz Stasysowego świata. (...) Stasys przekazuje nam ważną myśl – że tak naprawdę w życiu wszystko jest ze sobą przemieszane. Przemieszane są lata i kolory, doświadczenia i kształty. Przemieszana jest realność i złuda, fakty i bajki. Przemieszane jest dzieciństwo i dojrzałość, sielskość i klęska. I że właśnie w tym wielkim przemieszaniu zawarta jest najgłębsza prawda świata” (Ryszard Kapuściński, wstęp do albumu: Stasys i pastele).

Prezentowana na niniejszej aukcji praca została namalowana przez artystę podczas pobytu we Włoszech na Festiwalu Muzyki Współczesnej, który odbywał się w Rzymie w 1995. Sztuka Stasysa od początku budziła tam żywe zainteresowanie. Stasys przygotował serie wielkoformatowych pastelii inspirowanych muzyką. Funkcjonują one pod wspólnym tytułem „Rozmowa muzyki i malarstwa”. Obrazy powstały pod wpływem utworów słyszanych na żywo, stanowiąc ich bezpośrednią, wizualną interpretację. W obrazach figuratywnych można zobaczyć typowe dla artysty postaci z oczami „jak guziki” grające na fantazyjnie ukazanych instrumentach, m.in. fletach, kontrabasie czy fortepianie. Instrumenty zostały sprowadzone do geometrycznych kształtów, w kubistyczny sposób rozbite na elementy i „poskładane” na nowo, niekiedy zmieniając swoją funkcję, np. stając się nakryciem głowy. Obok obrazów figuratywnych powstały abstrakcje, w których artysta przetransponował dźwięki na wielobarwne geometryczne kompozycje, przywodzące na myśl skojarzenia z pracami włoskich futurystów. Seria abstrakcyjnych i figuratywnych prac trafiła później do kolekcji Franco Bartoniego, włoskiego kolekcjonera, będącego pod wielkim wrażeniem twórczości artysty, który planował utworzyć Muzeum Sztuki Współczesnej w San Marino. Muzeum to miało otrzymać nazwę „Casa di Stasys”.

67

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Lufa", 2003

asamblaż, 42 x 30,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: 'Lufa Szajna 2003'

opisany i datowany na odwrociu: "FARAON" 2005'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 800 EUR

„Sztuka moja jest osobista, dokonuje się poprzez klasyfikację zjawisk, ich poszerzanie i uogólnienie w sensie powiększania, a nie tylko ich pogłębiania. Sztuka komentująca, dramatyczna do granic ostatecznych, dziwna przez aurę, wyrazowa poprzez odmienność środków. Sztuka oscylacji między emocją a relacją, a więc intelektualna, spekulatywna i w tym znaczeniu jest nową figuracją artystyczną samorodną, odrębną, nowoczesną poprzez zderzenie się z nowymi tendencjami w sztuce, wymykająca się nie tylko klasyfikacjom artystycznym, ale i klasyfikacjom własnym. Zaprzeczam sobie w każdym następnym fakcie. Staram się zaskoczyć samego siebie. Jestem poza kontynuacją i poza własną doktryną artystyczną”.

Józef Szajna



68 †

JÓZEF JAREMA

1900–1974

Kompozycja, 1959

olej/piótno, 89 x 139 cm

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

sygnowany i opisany na odwrociu: 'J. Jarema | ART CLUB [nieczytelne] | 176. 000 L: [nieczytelne] | [przekreślenie]'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„W człowieku, do którego dotarł przekaz o formach – dokonuje się przemiana. Odczuwa on radość z poznania nieznanej wcześniej ekspresji piękna w nowej formie sztuki. Autentyczna sztuka jest zawsze właściwa swoim czasom, a epoka cybernetyki domaga się sztuki, która przekraczałaby wczorajszą estetykę, zbyt często zredukowaną do prostej kwestii wrażliwości”.

Józef Jarema



69 ↑

MARIAN WARZECHA

1930

Relief, 1961

relief, asamblaż/ płótno, 35 x 47 cm
na odwrociu dedykacja odautorska: 'REDAKTOROWI NACZELNEMU I PANI TERESIE STANISŁAWSKIEJ I
Z OKAZJI XXtej ROCZNICY I POWSTANIA PISMA I ŻYCZĄC 100 lat I MWarzecha I KRAKÓW 10 marca 1966'

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 400 – 8 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Marian Warzecha. Zbiór, Kraków 1996, s. 25

Twórczość Mariana Warzechy jest kojarzona z estetyką asamblaży oraz ko-
łażowych połączeń pozornie nieprzystających do siebie przedmiotów. Już
jako student Warzecha tworzył w 2 połowie lat 40. XX wieku kolaże wzo-
rowane na twórczości kubistów francuskich. Warzecha ukończył studia na
krakowskiej ASP w 2 połowie lat 50., a następnie wstąpił do reaktywowanej
wówczas Grupy Krakowskiej. Był to czas, gdy chwilowo poddał się wpływom
panującego wtedy we wskazanym środowisku informelu, propagowanego
przez Tadeusza Kantora. Szybko jednak zarzucił tę stylistykę i ponownie
zwrócił się w stronę preferowanych przez siebie kolaży. Artysta zaczął wy-
konywać wówczas, charakterystyczne dla całej jego późniejszej twórczości,
utrzymane w jasnej tonacji reliefowe kompozycje z przytwierdzonych do
płyty przedmiotów.

Artysta miał okazję wystawiać poza granicami Polski. Przykładowo w 1961
jego prace pokazywano w nowojorskim Museum of Modern Art na wysta-
wie „15 Polish Painters”. Amerykański krytyk John Canaday w następujący
sposób trafnie charakteryzował twórczość Warzechy: „Polski artysta jest
(...) dokładnym rzemieślnikiem prostokątnych powierzchni. Jedną z nich
wysuwa niekiedy do przodu i w ten sposób powstaje relief. (...) jest to tech-
nika, która przynosi efekt uroczystej prostoty, pełnej subtelności i poczucia
spełnienia. Dzięki temu zbawczemu przesunięciu jednej z prostokątnych
płaszczyzn dzieła Warzechy unikają nadmiernej surowości” (Marian Wa-
rzecha, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marian-warzecha>, dostęp:
13.09.2023).



70 †

LUCJAN MIANOWSKI

1933–2009

"**Portret podwójny**", 1957

olej/ płótno, blacha, 48 x 63,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LUCJAN MIANOWSKI 57'

opisany i datowany na odwrociu: "'Portret podwójny" 57r | 48 x 63,5'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Lucjan Mianowski – grafika i malarstwo”, Galeria Pod Rejentem, Kraków, grudzień – styczeń 2002/2003

LITERATURA:

Lucjan Mianowski – grafika i malarstwo, katalog wystawy, Galeria pod Rejentem, Kraków 2002, s. 64 (il.)

„Być niezależnym w życiu, jest to niemożliwe, być niezależnym w sztuce, jest to mój cel”.

Lucjan Mianowski

Lucjan Mianowski znany jest przede wszystkim ze swojej twórczej działalności w zakresie grafiki. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych grafikę artystyczną, plakat oraz malarstwo, a także na słynnej École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, gdzie zetknął się z aktualnymi trendami w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Od 1965 do 2008 artysta był związany z poznańską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie przez wiele lat prowadził pracownię litografii. Dla wielu pokoleń absolwentów uczelni pozostał niedoścignionym mistrzem.

Wachlarz zainteresowań Mianowskiego jest niezwykle szeroki, przy czym jego twórczość cechuje konsekwencja. Artysta przewrotnie korzystał z tradycyjnych i nowoczesnych technik, grał różnymi konwencjami oraz

środkami artystycznego obrazowania. Z perspektywy czasu jego prace były zawsze aktualne w stosunku do tego, co w danym czasie prezentowała sztuka światowa. Jako jeden z pierwszych polskich artystów w swoje sztuce czerpał z doświadczeń pop-artu. Wiele podróżował, fascynował się kulturą masową, zwłaszcza obszarami związanymi ze sportem oraz seksualnością człowieka. Wczesne prace artysty można określić mianem ekspresjonistycznych, później pojawiają się wyraźne wpływy surrealizmu, a kolejno informelu i nadrealizmu. Sztuka w przypadku Mianowskiego wymagała czasu. Jak mawiał: „Pośpiech poniża”. Swoje prace malował powoli, cyzelował tygodniami, dzięki czemu cechują się dopracowanym detalem i wysokim poziomem warsztatowym.



71 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Bez tytułu, 1954

olej/piótno, 74,5 x 58,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL [sygnatura w języku hebrajskim] | 54'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska





Judyta Sobel już w dzieciństwie przejawiała zadatki na wybitną artystkę. Po wojnie, w latach 1947–50, jej talent mógł się rozwijać w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była ulubioną uczennicą Władysława Strzemińskiego, którego „Teoria Widzenia” oraz „Powidoki” znacząco wpłynęły na pierwszy etap twórczości Sobel. O tym, że jej sztuka wyróżniała się na tle innych, niech świadczy fakt, iż na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w niezwykle ważnej dla powojennej historii sztuki „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się wśród najlepszych – Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy i wielu innych znakomitych artystów. W liście do Marka Świcy po latach artystka pisała: „Szanowny Panie! Serdecznie dziękuję za list. Nie piszę na maszynie, ale postaram się pisać wyraźnie, chociaż oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947–50, gdy byłam studentką Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to, co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie, i tylko uczyłam się malować całymi dniami. Wszystko, co teraz posiadam, zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury. Szkoła nasza była prawdziwą komórką sztuki, małe grono studentów i profesorów było jedną, poważną i pracowitą rodziną. We wszystkich katalogach z moich skromnych wystaw w Izraelu i USA podkreślałam nazwę mojej szkoły i uważam się za malarkę polską i tylko polską. Do końca życia moimi najlepszymi i ukochanymi przyjaciółmi pozostaną Antoni [Starczewski] i Stanisław [Fijałkowski]. (...) N.Y. November 3/98 Judyta Sobel” (Judyta Sobel, list do Marka Świcy w związku z przygotowaniem wystawy „I WSN. 50 lat później”, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, [red.] Marek Świca, Józef Chrobak, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 258). Na początku lat 50., ze względu na powojenną traumę i żydowskie pochodzenie, zaczęła myśleć o emigracji. Obrazy z lat 50. powstawały między Polską, Izraelem i Stanami Zjednoczonymi, gdzie osiedliła się na stałe w 1956.

Niezwykle trudno jest zamknąć twórczość Judyty Sobel w jednym nurcie malarstwa. W jej obrazach odnajdziemy tradycje malarskie z przeróżnych okresów sztuki XX wieku. Potwierdza to prezentowana kompozycja namalowana przez twórczynię w 1954. Rozbicie brył to nawiązanie do francuskiego kubizmu. Szerokie pociągnięcia pędzla sugerują z kolei XX-wieczny koloryzm. Fakt, że Sobel zachowuje typowe relacje przestrzenne dwuwymiarowości płótna – czyli logikę geometrii wykreślnej – cofa jednak inspiracje artystki jeszcze dalej, do XIX wieku, aż do na polu figuratywnej sztuki impresjonistów. Malarstwo Sobel z pogranicza figuralnej i deformacji zachwyca odbiorcę przede wszystkim bogactwem kolorystycznym i ukazuje ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest w tych płótnach subtelna, kobieca wrażliwość na otaczającą codzienność.

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

5. Cena gwarancyjna
Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

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

7. Transakcja warunkowa
Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. 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.

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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

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

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

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

II. AUKCJA

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

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

cena	postapienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
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, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, 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 wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, 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 ze-

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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 ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych 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 przesyłane 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 powiększoną o opłatę aukcyjną.

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 wierzci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 1387ASW128 · 5 października 2023

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, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

[illegible]

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo osoby o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, począł lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002.

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DES A Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział
Gospodarczy KRS0000718495.

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

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. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzamy się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.

* Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.

- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.

Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.

Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.

• Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.

- Zobowiązując się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszym WAWUNKAMI, w tym do zapłacenia wycycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.

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.

Data i podpis klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

Nicole Lewandowska poz. 1, 2, 5, 13, 31, 38, 39, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69

Kornelia Starczewska poz. 16, 20, 21, 42, 47, 50

Alicja Sznajder poz. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 48, 60, 63, 68, 70, 71, 72

Olga Winiarczyk poz. 45, 46

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 5 PAŹDZIERNIKA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 3 Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak / Desa Unicum

Poz. 7 Jerzy Nowosielski, fot. Michał Mutor / Agencja Wyborcza.pl

Poz. 10 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

Poz. 13 Tadeusz Kantor, fot. Mariusz Szyperko / PAP

Poz. 15 Teresa Pagowska Teresa Pagowska, fot. Agata Ciołek / FOTONOVA

Poz. 17 Erna Rosenstein, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

Poz. 18 Wojciech Fangor, fot. Bogdan Sarwiński / East News

Poz. 26 Julian Stańczak

Poz. 30 Tadasuke Kuwayama

Poz. 33 Widok wystawy Jacka Sienickiego w Bytomiu, fot. Klara Puzoń

okładka front poz. 13 Tadeusz Kantor, „Parasol i postacie”, 1973

okładka II – strona 1 poz. 19 Wojciech Fangor, „Blue 3”, 1961

strony 2-3 poz. 3 Jan Dobkowski, „Tańcząca I”, 1971

strony 4-5 poz. 20 Józef Hałas, „NS-DP”, 1992

strony 6-7 poz. 48 Sławomir Ratajski, „Szybka zmiana twarzy”, 1985

strony 8-9 poz. 14 Jan Tarasin, „Przedmioty policzone”, 1976

strony 10-11 poz. 43 Edward Dwurnik, Nr 99 z cyklu „XXV”, 2002

strony 12-13 poz. 16 Tadeusz Brzozowski, 1982

strony 14-15 poz. 17 Erna Rosenstein, 1983

strony 16-17 poz. 9 Jerzy Nowosielski, „Jan Chrzyciel”, 1970

strona 18 poz. 42 Edward Dwurnik, „Służba na Plaży” z cyklu „Sportowcy”, 1982

strony 24-25 poz. 15 Teresa Pagowska, „Kuglarz” z cyklu „Figury Magiczne”, 1979

strona 253 poz. 50 Krzysztof Skarbek, „Mój różowy niedźwiedź, dla którego gotuję obiad”, 1988

strona 254 poz. 49 Leszek Sobocki, „W cieniu” z cyklu „J&H”, 2000

strony 256-257 poz. 2 Janusz Eysymont, „Szary obraz ze śladem zieleni”, 1988-90

strony 258-259 poz. 66 Stasys Eidrigėvičius, Bez tytułu z cyklu „Rozmowa muzyki i malarstwa”, 1995

strony 260-261 poz. 23 Ryszard Winiarski, „Sto zdarzeń losowych 8x8”, 1978

strony 262-263 poz. 58 Lech Twardowski, „Puste pełne”, 2006

strona 264 – Okładka III poz. 5 Janusz Orbitowski, „15/91”, 1991

okładka tył poz. 18 Wojciech Fangor, „M 46”, 1968

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1387ASW128

