

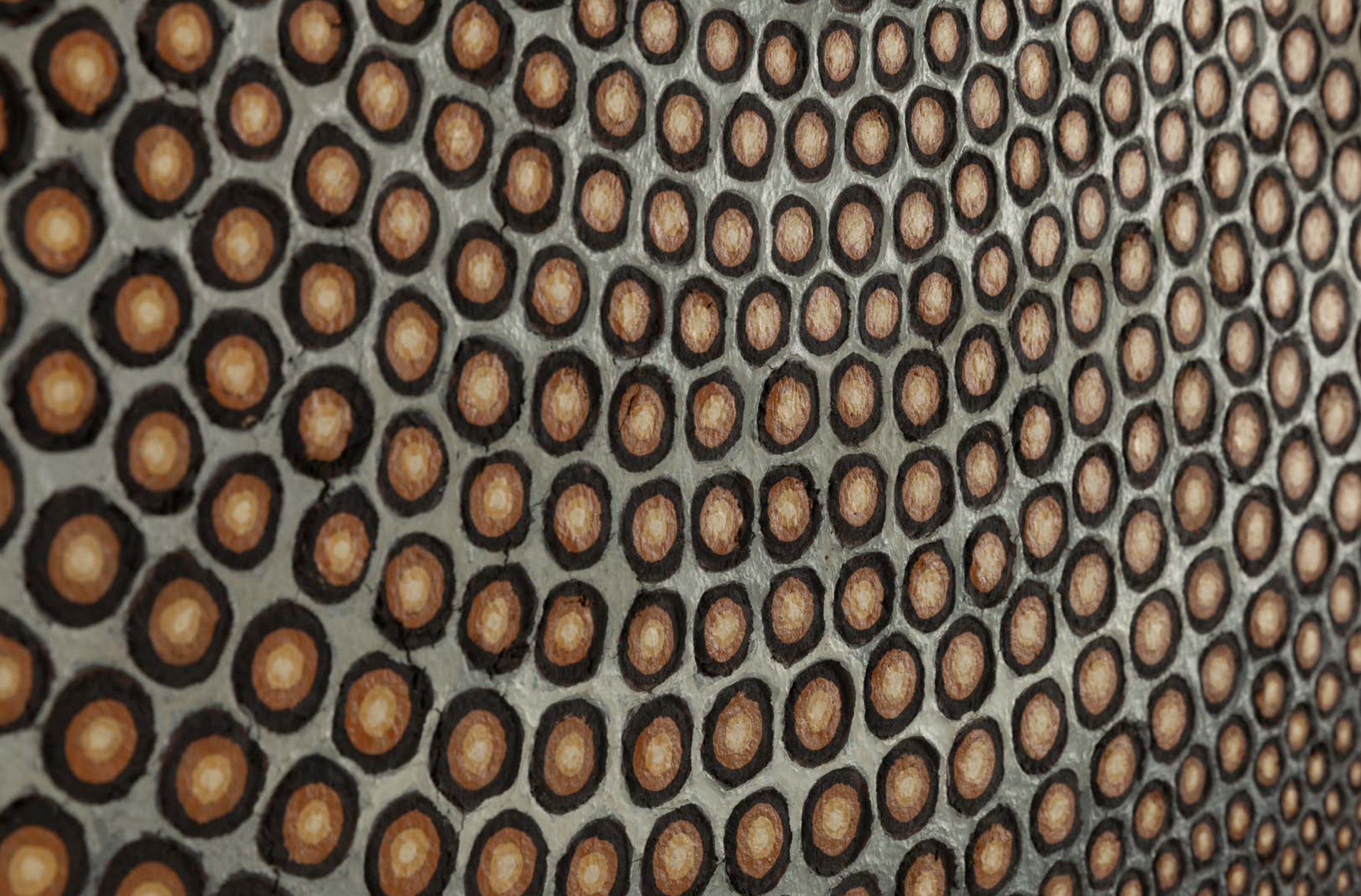
DESA
UNICUM

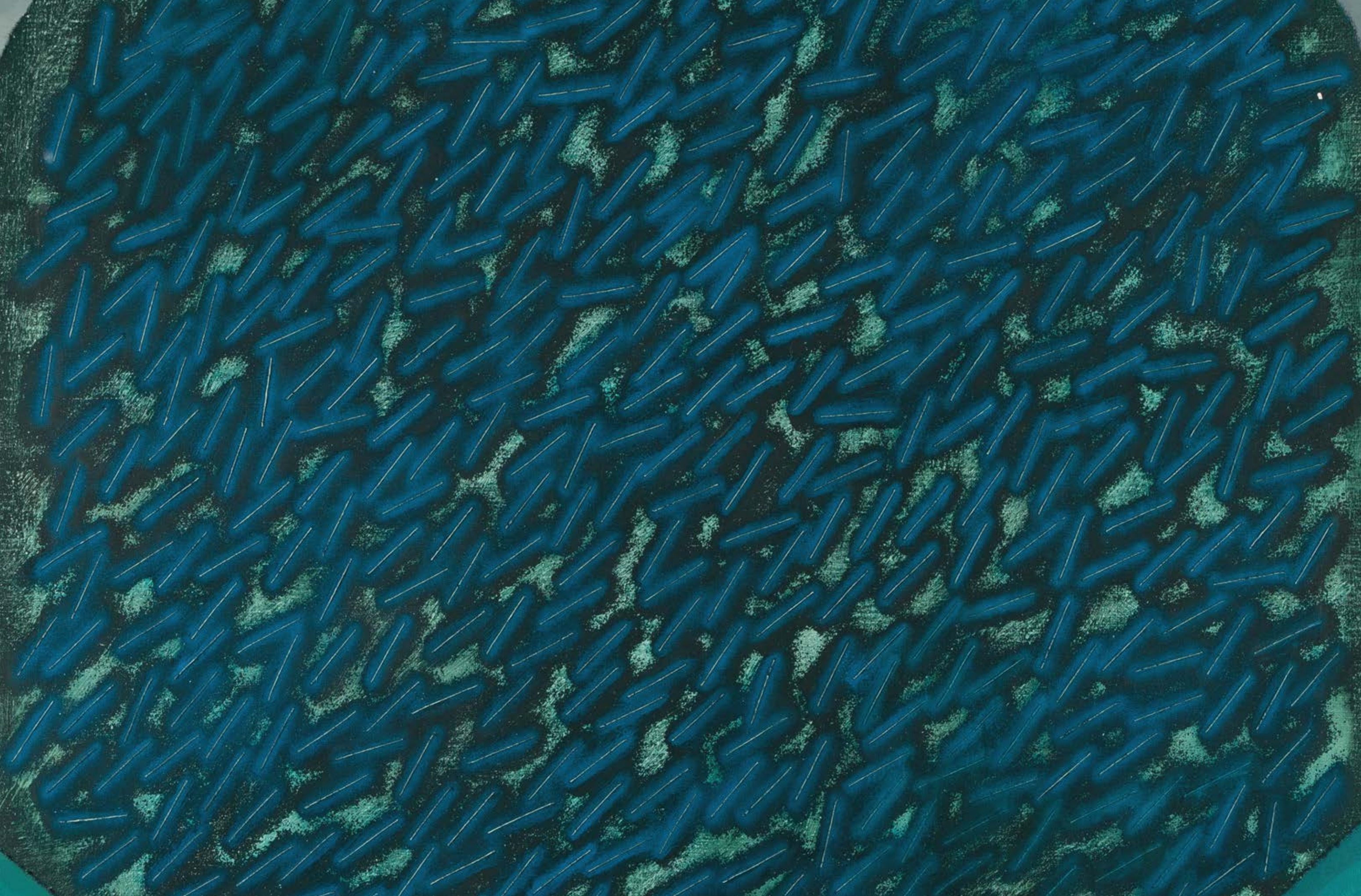
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 CZERWCA 2024 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 CZERWCA 2024

CZAS AUKCJI

27 czerwca 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

14 – 27 czerwca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Katarzyna Szczesna

tel. 538 522 885

k.szczesna@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

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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 | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

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.kopiec@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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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



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 JASKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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 KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



INDEKS

Anuszkiewicz Richard 20	Orbitowski Janusz 26
Berdowska Tamara 19	Osiowski Marcin 55
Broll Urszula 15	Panasiuk Teresa 24
Brzozowski Tadeusz 36	Pawlak Włodzimierz 33–34
Cisowski Andrzej 44–45	Pagowska Teresa 1
Dobkowski Jan 4, 23	Podlewska–Polit Anna 25
Dominik Tadeusz 16	Ratajski Sławomir 40
Dwurnik Edward 35	Rosołowicz Jerzy 9
Eidrigevicius Stasys 39	Roszkowski Aleksander 46
Fijałkowski Stanisław 6	Salaburski Zdzisław 63
Gieraga Andrzej 27–28	Sobel Judyta 65
Gierowski Stefan 10–11	Sosnowski Kajetan 13–14
Grabowski Jerzy 21	Sroka Jacek 37–38
Grzyb Ryszard 55	Stajuda Jerzy 47
Grzybowski Zbigniew 53	Stażewski Henryk 5, 22
Hałas Józef 17	Strumiłło Andrzej 60
Jachtoma Aleksandra 2–3	Szamborski Wiesław 56
Kamieński Marek Dariusz 43	Szwacz Bogusław 57
Kraśiński Edward 31	Tarasewicz Leon 32
Krzysztofiak Hilary 61	Tarasin Jan 7
Kunz Włodzimierz 52	Tatarczyk Tomasz 8
Leśnik Andrzej 58	Tracewski Wojciech 41
Lis Ryszard 64	Vasarely Victor 18
Madeyska Arika 49	Wiśniewski Mieczysław 29–30
Marzec Sławomir 51	Witkowski Sławomir 42
Musiатовicz Henryk 62	Zawa–Cywińska Hanna 54
Niziurska Agnieszka 48	Zieliński Krystyn 50
Opalka Roman 12	Ziemski Rajmund 59

1 †

TERESA PAŃGOWSKA

1926–2007

"Czajnik" z cyklu "Przedmioty", 1995

olej/ płótno, 46 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŃGOWSKA 1995 (CZAJNIK) 46 x 46 | Z CYKLU PRZEDMIOTY'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Teresa Pagowska, z serii z cyklu „Przedmioty”, 2000, kolekcja prywatna



Teresa Pagowska, „Klucze” z cyklu „Przedmioty”, 1996, kolekcja prywatna

NIEDOPOWIEDZIANE I NIEOKREŚLONE - PRZEDMIOTY PĄGOWSKIEJ

W cyklu „Przedmioty”, z którego pochodzi prezentowany obraz, Teresa Pagowska rezygnuje z malarzkiego wyrafinowania na rzecz prostych form. Cykl wpisuje się w trzeci etap twórczości artystki, rozpoczęty w latach 90., nazywany etapem psychologicznym. Jak zauważył Krzysztof Lipka, w tym czasie na płótnach Pagowskiej pejzaże, zwierzęta, rośliny i przedmioty są niedopowiedziane i niedookreślone, podobnie jak dotychczas przedstawiane przez artystkę postaci ludzkie. Na cykl „Przedmioty” składają się małoformatowe realizacje, w których za pomocą niewielu pociągnięć pędzla autorka przedstawiała pojedyncze elementy. Bohaterami tych płócien stają się obiekty z życia codziennego. W pracach z cyklu malarka operuje większymi dysonansami oraz kontrastami, a za pomocą najoszczędniejszych środków wyrazu stara się powiedzieć jak najwięcej. Kształty na jej płótnach są jedynie zasugerowane, a liczba użytych elementów zdaje się zapraszać widza do współuczestnictwa w akcie twórczym i pobudza go do wykorzystania własnej wyobraźni i wrażliwości do dokończenia, domknięcia dzieła. Oprócz energicznych pociągnięć pędzla charakterystycznym pozostaje również kolor – intensywne czerwienie, czyste biele i głębokie czernie.

Niezwykła wrażliwość na barwy i ich relacje były zauważalne w twórczości Pagowskiej od wczesnych lat 50., a ich ekspresyjny wydźwięk osiągnął szczyt w latach 60. Wtedy też, w 1964, w Polsce zaczęła rozwijać się „nowa figuracja” inspirowana deformacjami oraz kompozycjami kolorystycznymi zaczerpniętymi z płócien Bacona. Jak pisała Bożena Kowalska, Pagowska związała się z tym nurtem i została jedną z jego najbardziej eksponowanych reprezentantek. Jednak jej rola we współtworzeniu nowego nurtu

wychodziła raczej z postawy patronującej starszej koleżanki z pokolenia arsenałowców (podczas wystawy w Arsenale w 1955 dostała nagrodę za całość prac) niż przedstawicielki ówczesnej nowej sztuki).

Użycie barw i uwaga skierowana na ich relacje łączyły Pagowską z tradycją kolorystyczną, charakterystyczną dla dorobku reprezentantów tzw. szkoły sopockiej. Wspomnianą już ekspresyjność języka barw artystka rozwinęła w dużej mierze pod wpływem Piotra Potworowskiego, z którym знаła się i współpracowała w gdańskiej PWSSP. Jednak w przeciwieństwie do Potworowskiego, który w swoim malarstwie modernizował pejzaż i wyszedł z niego do abstrakcji, Pagowska przez większość pracy twórczej skupiała się na postaci ludzkiej, poszukując cech uniwersalnych, pozwalających zawrzeć na płótnie to, co ogólne dla każdego człowieka. Aż do lat 90., kiedy ucieczkę od psychologizmu i idiosynkratyczności zamieniła na jednostkowość i ekstrapolowała ją na tematy człowieka otaczające, tj. właśnie przedmioty, zwierzęta i pejzaż.

Pagowska aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym od samego debiutu. W latach 1950–54 brała udział w dorocznych Ogólnopolskich Wystawach Plastyki. Na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” zorganizowanej w 1955 w warszawskim Arsenale wystawiła nagrodzone prace, a w 1959 zaprezentowała swoją twórczość podczas Biennale Młodych w Paryżu. Inne prace z cyklu „Przedmioty” to m.in. „Klucze” z 1996 oraz „Butelka i papier” z 1996.



Wernisaż wystawy prac Teresy Pagowskiej w DAP w Warszawie, 31.05.2001, fot. Grażyna Jaworska / Agencja Gazeta

„NAJWAŻNIEJSZE JEST, ABY ISTNIAŁ POWÓD OBRAZU. TYM POWODEM MOŻE BYĆ WSZYSTKO, BYLEBY BYŁO ODCZUTE PRZEZE MNIE Z TAKĄ SIŁĄ, KTÓRA SIĘGA GŁĘBIEJ, NIŻ MOJE ‘WIEM’. MIEŚCI SIĘ W TYM RADOŚĆ I ROZPACZ JEDNOCZEŚNIE, ZMAGANIE NIE TYLKO ZE SOBĄ, ALE CZYMŚ TAK LUDZKIM, ŻE AŻ POZALUDZKIM, ZMAGANIE SIĘ Z TYM, CO PRZEKRACZA POLE NASZEJ BEZPOŚREDNIEJ OBSERWACJI...”

TERESA PĄGOWSKA

2 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Selen", 1977

olej/płótno, 80 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. "SELEN" | WYM. 80 x 75 | TECH. OLEJ | rok 1977'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 400 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja

„Czym jest malarstwo? Jest bezustanną walką z farbą, żeby przemienić ją w kolor. Jest tym, co dzieje się pomiędzy zagruntowanym płótnem a jego powierzchnią. Jest przygodą, zabawą, wytężoną pracą, sensem istnienia”.

Aleksandra Jachtoma



OPTYKA WYTĘŻONEGO SKUPIENIA

Jak wspominała sama Aleksandra Jachtoma, na początku jej twórczości istotny wpływ miał Julian Przyboś, dzięki któremu poznała „Teorię widzenia” Strzemińskiego oraz twórczość Picassa, Miró oraz Klee. Dużą rolę miały również jej podróże do Algieru, na Saharę, gdzie doświadczone nieprawdopodobne światło odnalazło odzwierciedlenie w rozświetleniu koloru w jej malarstwie. Owo przemienienie koloru w światło stało się główną zasadą, którą kierowała się Jachtoma w swojej twórczości. Szczególnie w prezentowanej kompozycji można odczuć subtelną lekkość oraz przejrzystość uzyskane w niezwykle efektowny sposób. Tym samym obraz tętni wewnętrznym życiem. Ulubioną barwą artystki był błękit, do którego często powracała również w swoich późniejszych kompozycjach. Pozwalał on na uzyskanie w pełni miękkiej gradacji koloru przy zachowaniu subtelności przejść światła. Uzyskane efekty barwne zatrzymują uwagę odbiorcy i skłaniają go do refleksji. Kolorystyczne bogactwo przy jednoczesnym zachowaniu skromności formy charakteryzuje całą twórczość Jachtomy.

Jachtoma jest jedną z najważniejszych polskich abstrakcjonistek. Mówiąc o malarstwie abstrakcyjnym, artystka zwracała uwagę na jego specyfikę opartą na szczególnie wytężonym skupieniu. W przeciwieństwie do figuracji każde pociągnięcie pędzla musi tu być przemyślaną decyzją. Tym samym obrazy Jachtomy zachęcają do kontemplacji połąci barw i niuansów w odcieniach, która porusza emocje i przywołuje różnorodne skojarzenia. Pewna siła malarskiej pasji i determinacji artystki w konfrontacji z wymagającym medium malarstwa ma swoje podłoże w jej historii życia. Jachtoma urodziła się w rodzinie chłopskiej jako jedno z pięciorga dzieci. Osierocona w wieku dziewięciu lat trafiła do Domu Sierot prowadzonego przez franciszkanki w Łabiunach i później w Radziemicach. W 1952 po uwolnieniu się od nakazu pracy rozpoczęła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Za namową Jana Świderskiego w roku akademickim 1953/54 została przyjęta na II rok studiów w krakowskiej ASP. W wywiadzie z 1961 dla magazynu „Dokoła Świata” wspominała: „Warunki na studiach miałam bardzo ciężkie. Pamiętam, na II roku studiów w Krakowie dostłownie za 280 zł stypendium musiałam się ubrać, wyżywić, kupić blejtramy, płótno, farby .(...) Gdy byłam na III roku studiów, był taki moment, kiedy myślałam, że przerwę studia ze względu na warunki materialne. Ale cudem udało mi się je kontynuować” (Aleksandra Jachtoma, Pierwszy krok w życie, [w:] „Dokoła Świata”, nr 13, 26.03.1961). W 1957 po raz pierwszy uczestniczyła w zagranicznym wyjeździe organizowanym przez ASP w Warszawie, w której to od 1956 kontynuowała studia. Jak opisywała wrażenia z podróży: „Po raz pierwszy w życiu oglądałam Galerię Uffizi we Florencji, pełna zachwytu nad obrazami Piero della Francesca, Sandra Boticellego, Rafaela i nagle stanęłam, wprost sparaliżowana fizycznie, przed ‘Zwiastowaniem’ Leonarda da Vinci. Nigdy tego nie zapomnę. Z Włoch pojechaliliśmy do Francji. W Antibes, w Muzeum Picassa, myślałam, oglądając ekspozycję: ‘Ten obraz ma zbyt ostrą żółcień, drugi nie jest tak skomponowany, jak bym chciała, a jeszcze o innym, że pewnie umiałabym namalować podobny’. Aż znalazłam się przed dużym, namalowanym na blasze, szarym obrazem z trzema trójkątami. Doznałam podobnego uczucia , jak przed Leonardem...” (Aleksandra Jachtoma, [cyt. za:] Bożena Kowalska, W poszukiwaniu ładu. Artyści o Sztuce, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2001, s. 80). Doświadczenie to zapowiadało pewne znamiona pogłębiania świadomości malarskiej, które znalazły swe odzwierciedlenie w późniejszej twórczości Jachtomy opartej na konsekwentnym oczyszczaniu form w obrębie kompozycji z elementów ekspresyjnych i bogatej faktury. To właśnie finalne, gładko malowane płótna o bardzo prostej kompozycji z wypełniającymi ich powierzchnie owalami oraz niedomkniętych prostokątów stały się stałym repertuarem form w twórczości artystki.



Aleksandra Jachtoma, fot. z archiwum artystki

3 ↑

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Viarog", 1981

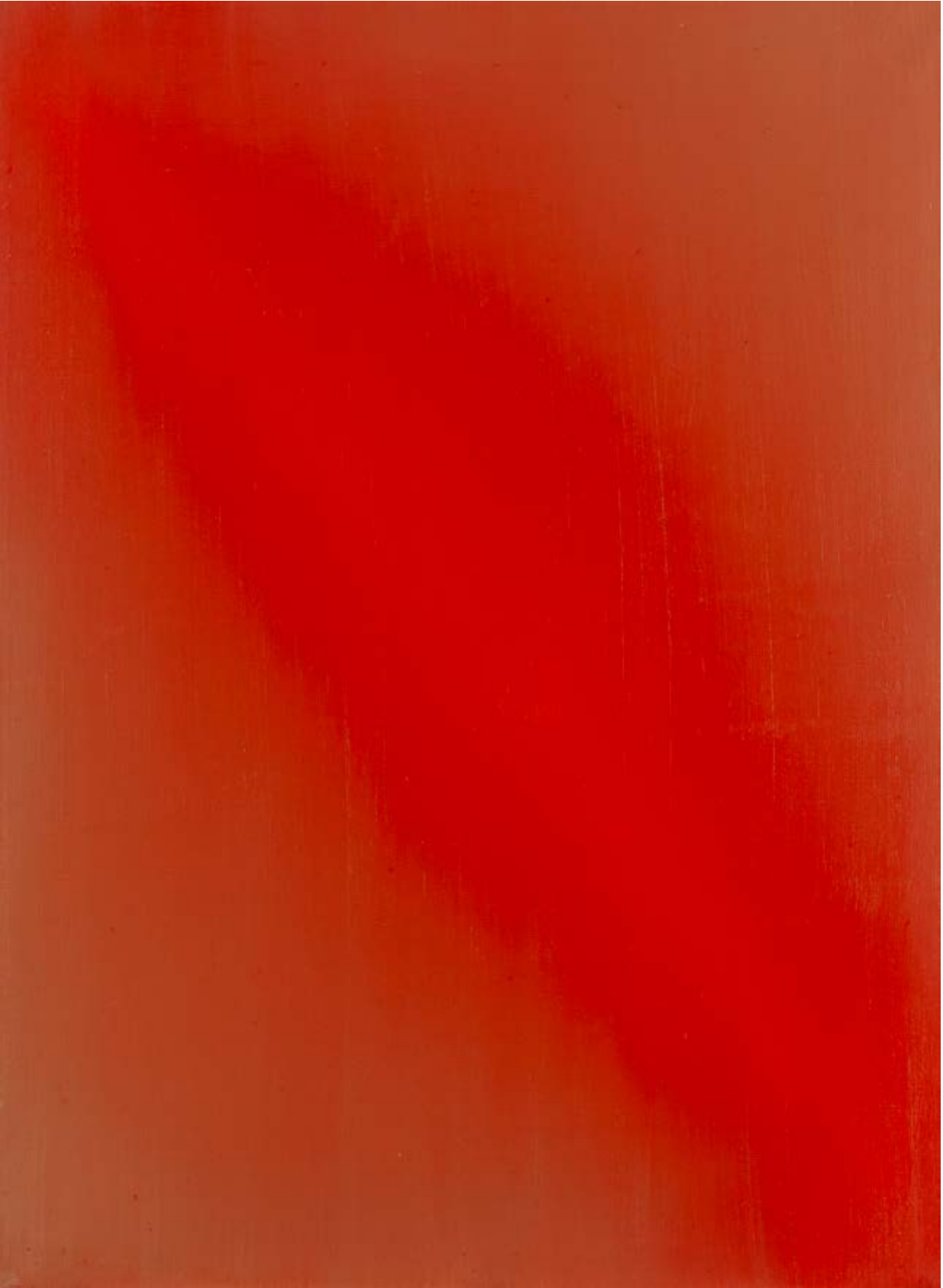
olej/piótno, 81 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. "VIAROG" | WYM 81 x 60 | TECH. OLEJ | ROK 1981'
oraz opisany na krośnie malarskim: 'VIAROG'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 200 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja

„Kolor fascynuje mnie najbardziej od momentu, kiedy uświadomiłam sobie potrzebę ma-
lowania. Kolor – w jego szerokim rozumieniu i najgłębszym sensie, w całej jego orkiestrze
najdelikatniejszych i najbrutalniejszych dźwięków. Jego wewnętrzny blask przyciąga siłą
stali magnetycznej. Kolor to dla mnie wszystko – czas, przestrzeń, światło, smutek, spokój,
radość”.

Aleksandra Jachtoma



4 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Nudyści", 1972

olej/piótno, 41,5 x 33,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "NUDYŚCI" 1972 | olej'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 700 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia”.

Jan Dobkowski





Jan Dobkowski, „Prowadził ślepy ślepego”, 1970, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Jan Dobkowski, „Zachłanna kobieta”, 1970, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

PANBIOLOGICZNA KONCEPCJA ŻYCIA

W latach 1972–76 powstały najbardziej charakterystyczne obrazy dla twórczości Jana Dobkowskiego, gdzie dwie barwy dopełniające: czerwień i zieleń tworzyły maksymalną siłę kontrastu. Równoległe z pracą malarską artysta tworzył setki rysunków, których linearyzm można odnaleźć w kompozycjach na płótnach. To właśnie wirtuozerska kreska stanowiła podstawę w ukazywanych tu sylwetach korowodów postaci, pojedynczych splecionych i przenikających się ze sobą figur o powielonych częściach ciała, obnażonych do kości, w spłotach roślinności lub własnych włosów. Wpleciony w kompozycje malarские rysunek wprowadza niepokojący ornament oraz dynamiczną linię wieńczącą formę wypowiedzi.

Sylwety postaci w „czerwono-zielonych” kompozycjach Dobkowskiego początkowo były łatwe do identyfikacji. Z czasem zyskiwały na coraz większym skomplikowaniu w spłotach barw i kształtów, co powodowało zatarcie granicy pomiędzy formą przedstawieniową a tłem. Ruchliwe linie kreski konturowej ustępowały miejsca stykowi kolorystycznych pól czerwieni i zieleni. Rozległe pola zaczęły przenikać między sobą wąskimi smugami oraz pasmami rozedrganych na wietrze włosów, długich i wąskich palców czy też struktury kręgow i żeber. O szczególnym znaczeniu tych wzajemnych kolorystycznych oraz formalnych relacji pisała Bożena Kowalska: „Szczególna ta emanacja świetlnej vibracji, nie w pełni uchwytnej dla wzroku, tworzącej złudnie trzeci wymiar, miała prócz fizjologicznego, także znaczenie symboliczno-mistyczne. Bo też ani dynamiczne linie, śmiałymi łukami kreślące wypukłość bioder i piersi kobiecych czy wyrafinowanym, meandrycznym duktem dzielące płomieniste vibracje czerwieni i zieleni, ani secesyjna dekoracyjność tych płócien i efektowne ich bogactwo nie są celem samym dla siebie. Nie dla kompozycyjnych względów wybrany został przez artystę charakterystyczny repertuar stosowanych przez niego form: owych rentgenowskich wizerunków szkieletu ludzkiego i zmultiplikowanych piersi, form fallicznych, plemników i embrionów, dziewcząt w ekstazie miłości, ust-serc i ciał splecionych w jedność lub rozdzielonych rozstaniem. (...) Owe kształty rozpoznawalne, ale we wciąż nowych mutacjach powracające w kolejnych rysunkach i obrazach Dobkowskiego, są desygnatami określonych zjawisk i pojęć” (Bożena Kowalska, Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1971, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1976, nlb.).

Zmultiplikowane formy znamienne dla kompozycji Dobkowskiego lat 70., do których należy prezentowana praca, były wyrazem i jednocześnie zapisem panbiologicznej koncepcji interpretowania życia. W pozornej rozkoszy i afirmacji artysta umiejętnie wplatał zapowiedź cierpienia oraz nieuchronnej śmierci. Z kolei występujący tu pierwiastek erotyzmu jest wykładnikiem dwoistości natury i życiodajnej płodności. Dobkowski wypełnia swoje obrazy nasyconą żywiołową witalnością oraz poetyckim dramatem procesu od narodzin do śmierci. Prezentowany obraz „Nudyści” powstał w 1972, kiedy to artysta podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych podejmował eksperymenty z kształtowaniem form na bazie wycinanych płyt kolorowego plexi. Działania te skłoniły go do nowych rozważań nad kolorem i zagadnieniem wydobywania głębi. Również w późniejszych pracach, po wyeliminowaniu ludzkiej postaci, niezmienna pozostała giętka i elastyczna, wyrafinowana, dynamiczna kreska o falistych, lekkich, nieregularnych łukach przebiegających po płaszczyźnie. Swoją konsekwencją w podejmowaniu stałego zestawu form w różnych okresach twórczości Dobkowski zbliża się swoimi działaniami do sztuki psychodelicznej oryginalnie łączącej ze sobą styl oraz treść zapożyczone z nurtów bliskich secesji oraz symbolizmu. „Odłotowe formy” artysty przypominają wręcz fenomenologiczne, ontologiczne oraz epistemologiczne przemiany po zażyciu substancji psychodelicznych. Wszystkie te obszary dostarczały artyście wzorców ponadindywidualnych, abstrakcyjnych funkcjonalnie oraz głęboko zakorzenionych w środowisku przyrodniczym. Owo opowiadanie się za radykalną polityką ciała pozwalało na wyłonienie się nowych światów, konfiguracji oraz pokrewieństw, które swój najpełniejszy wyraz odnajdywały w zniekształceniach form w obrębie kompozycji obrazów artysty.

5 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 22", 1972

akryl/aluminium, płyta pilśniowa, 60 x 60 x 3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'H. Stażewski | nr 22-1972 | [numer inwentarzowy]'

estymacja:

280 000 – 400 000 PLN

65 300 – 93 300 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„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



W POSZUKIWANIU FUNDAMENTALNYCH ZASAD

Przełomowym wydarzeniem dla charakterystycznych w twórczości Stażewskiego „kwadratów w kwadratach” była jego indywidualna wystawa w Krzysztoforach w 1970. To właśnie tutaj artysta rozwinął koncepcję swojej twórczości odnoszącej się do punktu zerowego jako wyzbycia się przyzwyczajęń i rutyny. Obecna wówczas awangarda była dla Stażewskiego rewizją pojęć artystycznych. Krakowska ekspozycja w kolejnych miesiącach została przeniesiona do galerii Foksal w Warszawie. Koncepcją tego pokazu było wprowadzenie widzów w otoczenie barwnych kwadratów poprzez odpowiedni nastrój environmentu. Tworzące ekspozycje poszczególne obrazy stanowiły część większej całości. Jednocześnie każde dzieło oglądane oddzielnie było samo w sobie autonomiczne. W efekcie widz znajdujący się w wystawienniczej przestrzeni barwnej miał wrażenie obecności w środku tęczy, której powtarzalny rytm ciągnął się w nieskończoność. Pewien kontekst twórczości Stażewskiego można rzeczywiście w pełni zrozumieć w kontakcie z zestawionymi ze sobą jego geometrycznymi kompozycjami. Obrazy wiszące w przestrzeni wystawienniczej na różnych wysokościach, zawsze pod kątem prostym wobec siebie, w pełni korespondowały z galerijnymi ścianami posiadającymi te same schematy geometrycznych podziałów, co poszczególne kompozycje.

Lata 70. były również szczególnym okresem nowych rozwiązań formalnych w twórczości Stażewskiego, który z czasem rozluźnił typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają pojawiać się wówczas zaskakujące rozwiązania, a pod koniec dekadę można w nich dostrzec subtelne ślady ekspresji malarskiej. Stażewski uważał, że sztuka na wzór nauki powinna poszukiwać fundamentalnych zasad rządzących rzeczywistością. Swoją metodę naukową odnosił do stosowanych w reliefach kolorów, które rozkładał według zasad widma rozszczepionego promienia. Eliminując wszystkie kontrasty, wykonywał jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów. Matematyczną precyzję w doborze barw Stażewski osiągał przez intuicję. Niezawodnym oparciem okazała się tu miara znajdująca się w oku odbiorcy. Wydobyte z płaszczyzny obrazu figury geometryczne artysta wykonywał z różnych materiałów: tektury, blachy, płyt pilśniowych czy drewna. Widoczny jest tu tzw. względny ruch obrazu oraz transformacje będące efektem zmian oświetlenia uruchamiających grę światła i cienia, a także stanowiących konsekwencję przemieszczania się odbiorcy. Późniejsze reliefy Stażewskiego zyskiwały na zwiększeniu efektu trójwymiarowości oraz jednoczesnej redukcji elementów kompozycyjnych.

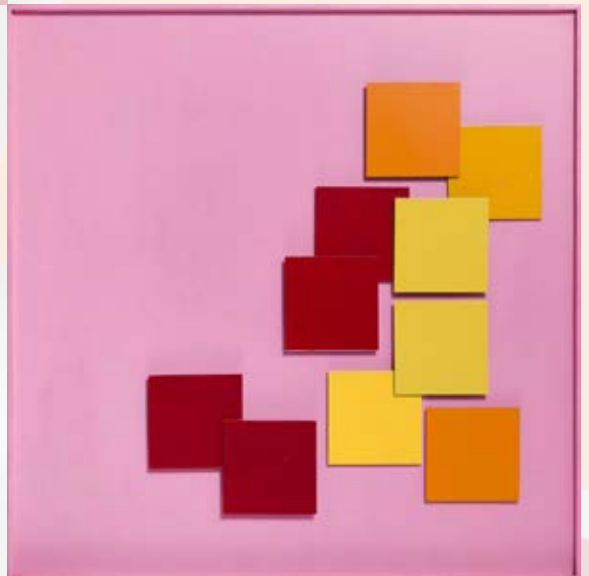
Prezentowany „Relief nr 22” powstał w legendarnej, warszawskiej pracowni Stażewskiego na ostatnim piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego, do której artysta wprowadził się w 1962. Wraz z nim rezydowali tu malarka Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska oraz jej mąż Jan. Po śmierci artystki jej miejsce w pracowni zajął Edward Krasieński. Pracownia na Świerczewskiego – przez blisko 15 lat najciekawszy salon artystyczny Warszawy – była spójna towarzysko z równie wyjątkowym miejscem, Galerią Foksal. Artyści tworzący krąg towarzyski Stażewskiego nie tylko w niej bywali, ale również tworzyli tam gościnnie swoje prace. Niektóre z ich działań miały charakter efemeryczny, a jeszcze inne istnieją do dziś.



Henryk Stażewski, „Relief nr 21”, 1975, kolekcja prywatna



Henryk Stażewski, „Relief nr 31”, 1973, kolekcja prywatna



Henryk Stażewski, „Relief nr 61”, 1973, kolekcja prywatna

6 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Studia talmudyczne XXIII", 1980

olej/piótno, 73 x 65 cm

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 700 – 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

„4 Prezentacje łodzkie”, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 1980

„4 Prezentacje łodzkie”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Toruń, 1980

„4 Prezentacje łodzkie”, Ośrodek Propagady Sztuki, Łódź, 1980, „Contemporary Painting in Eastern Europe and Japan”, The National Museum of Art, Osaka, 5.03–31.03.1981

„Exposition internationale des arts plastiques”, Belgrad, 1980

„Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku udanego obrazu traktuję go nieraz jako quasi-osobę wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni, mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niegodne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy – świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza, to być całkowicie oddanym swojej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego i dla tych, którzy będą w stanie przyjąć ją jako przesłanie”.

Stanisław Fijałkowski



Stanisław Fijałkowski, „VII Studia talmudyczne”, 1978, kolekcja prywatna



Stanisław Fijałkowski, „XVII Studia talmudyczne”, 1979, kolekcja prywatna



HERMENEUTYKA PRAWD WIARY

„Studia talmudyczne” uważane są za najbardziej tajemniczy z cyklów stworzonych przez Stanisława Fijałkowskiego. Prace z tego okresu odwołują się do rozważań o etyce i prawdach wiary. W katalogu wystawy prac artysty w berlińskiej galerii Galerie Isabella Czarnowska, Anda Rottenberg i Ory Dessau piszą o tym cyklu następująco: „Rozpoczęty w 1968 roku jeden z najtrudniejszych cyklów Fijałkowskiego nosi tytuł ‘Studia talmudyczne’. Określa w nim swoją twórczość jako skoordynowane formy pisania i czytania, jako hermeneutyczny akt interpretacji i argumentacji, który nawiązuje do Talmudu, do starożytnych traktatów obejmujących studium ortodoksyjnego kodeksu żydowskiego.

‘Studia talmudyczne’ osadzają praktykę Fijałkowskiego w kontekście prawa Bożego. Powinowactwo do Talmudu pozwala mu wyznawać Absolut nie na podstawie jakiegos wyjątkowego wydarzenia czy transcendentnego objawienia, ale w kontekście życia codziennego.

‘Studia talmudyczne’ to seria ‘stron’ wypełnionych sekwencjami zatłoczonych linii bez słów pomiędzy nimi. Jako taki jest on postrzegany jako ciągłe nagromadzenie nieprzeniknionych przemówień, których specyficzna tekstowość sugeruje, że znaczenia wzniosłości nie można uzyskać poprzez konwencje słownego znaczenia, ale poprzez szczególne tajemnicze wzorce i konfiguracje wskazujące na to, co nieprzedstawialne” (Ory Dessau, Anda Rottenberg, Stanisław Fijałkowski Before and After Abstraction, katalog wystawy, Galerie Isabella Czarnowska, Berlin 2016).

Na przestrzeni lat Stanisław Fijałkowski zapewnił sobie wybitną pozycję na rodzimej scenie artystycznej XX wieku, którą dostrzegają zarówno wielbiciiele nurtu awangardy, jak i ci zainteresowani postmodernistyczną wielowarstwowością sztuki. Jak zauważa Agnieszka Morawińska: „Można odnieść wrażenie, że to niepodważalne miejsce Stanisław Fijałkowski zapewnił sobie dystansem do jednych i drugich, dystansem, który pozwolił mu konsekwentnie pracować w wielkim i nieprzerwanym skupieniu, w bliskim związku z umysłowymi fascynacjami dwudziestego wieku: Jungowską interpretacją kultury, podzielanym z Mirceą Eliadem zainteresowaniem filozofią jogi i dogłębnie przeżytym symbolizmem form abstrakcyjnych Kandinsky’ego (to właśnie Stanisław Fijałkowski przyswoił pisma Kandinsky’ego polskiej literaturze o sztuce)” (Agnieszka Morawińska, wstęp do katalogu wystawy Fijałkowskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu oraz Zachęcie Państwowej Gallerii Sztuki, Poznań 2003, s. 9). Wśród swoich inspiracji Fijałkowski wymieniał dorobek Jerzego Nowosielskiego, a także Maxa Ernsta. Z kolei jako wychowanek Władysława Strzemińskiego po latach przyznawał, że profesor był jedynym artystą na łódzkiej Akademii, od którego odebrał prawdziwe wartościowe nauki.

7 ↑

JAN TARASIN

1926–2009

"Podwójny magazyn", 1981/1986

olej/piótno, 90 x 130 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'Jan Tarasin 1981/86'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1981 "PODWÓJNY MAGAZYN"'
oraz nalepka z Galerii Krzysztofora na krośnie malarskim

estymacja:
160 000 – 250 000 PLN
37 300 – 58 300 EUR

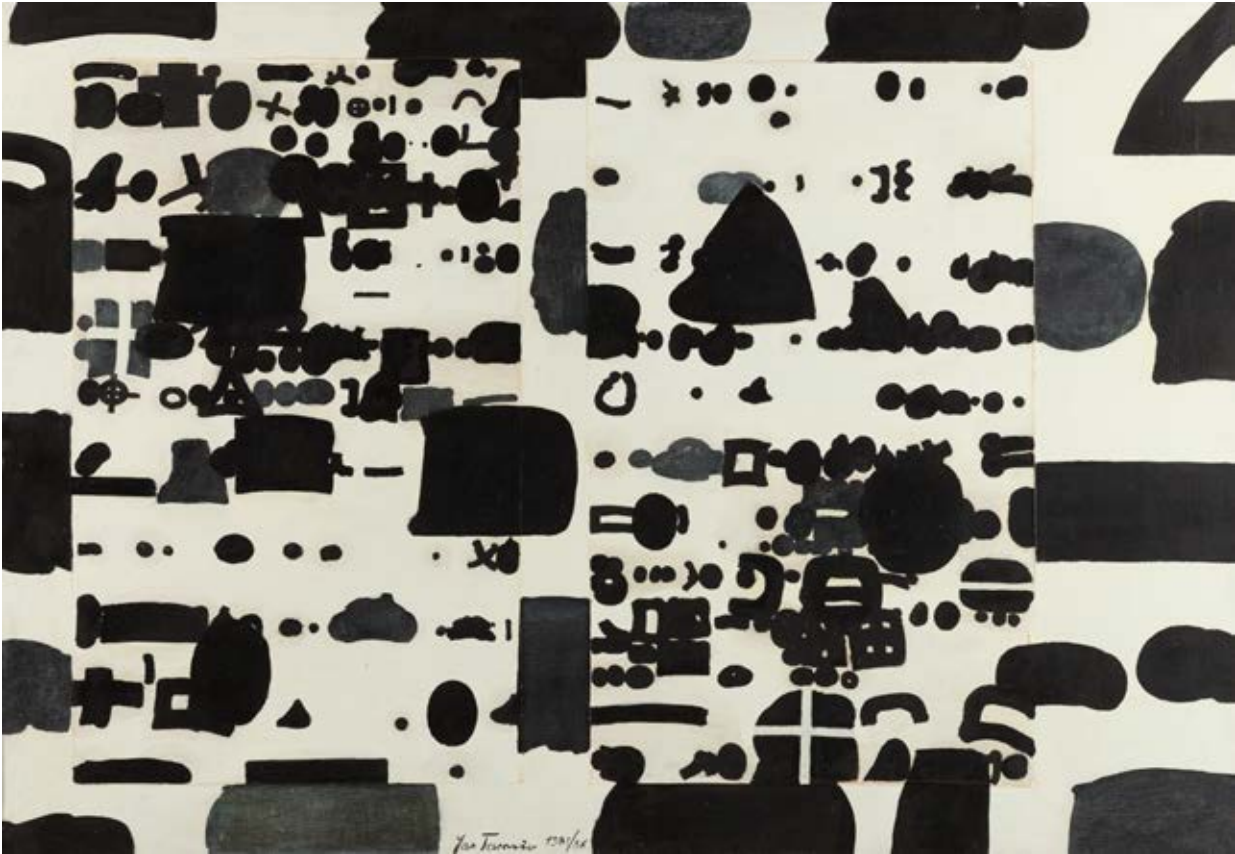
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Jan Tarasin, Galeria Zapiecek, Warszawa, 9–28.03.1981
Jan Tarasin, Galeria Krzysztofora, Kraków, 19.12.1986–10.01.1987
Jan Tarasin, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, luty–marzec 1988
Jan Tarasin, Galerii BWA Arsenał, Poznań, kwiecień 1988
Jan Tarasin, Galerii DKST Klub 13 Muz, BWA, Szczecin, maj–czerwiec 1988
Jan Tarasin, Biuro Wystaw Artystycznych, Zamość, czerwiec–lipiec 1988
Jan Tarasin, Biuro Wystaw Artystycznych, Białystok, wrzesień 1988
Jan Tarasin, Biuro Wystaw Artystycznych, Płock, październik 1988
Jan Tarasin, Galerii Sztuki Współczesnej BWA, Kalisz, styczeń 1989
Jan Tarasin, Galerii Sztuki Współczesnej, Ostrów Wielkopolski, styczeń 1989

LITERATURA:
Jan Tarasin, katalog wystawy, red. Elżbieta Fuchs, BWA w Łodzi, 1988, poz. kat. 3, s. 10
Grupa Krakowska (dokumenty i materiały), cz. IX, red. Józef Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 91 (wykaz kserokopii, poz. 31)
Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005–1959, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2006, s. 65 (spis prac z wystawy indywidualnej w Galerii Zapiecek, Warszawa, 1981, poz. 15)

„Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstawać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. (...) Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częstką. Odczuwamy dużą satysfakcję, kiedy przekonujemy się, że uprawiając sztukę, mówimy wspólnym językiem z całkiem nieznanym człowiekiem zupełnie innej profesji”.

Jan Tarasin





Jan Tarasin, „Pięć nieskończonych i nieczytelnych wątków”, 1985,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Jan Tarasin, „Zapis II”, 1981,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

WYJŚĆ POZA PRZEDMIOT

Jan Tarasin swoją twórczością wpisuje się w obszary malarskie naznaczone pomiędzy rzeczywistością a abstrakcją. Świat materialny artysty tworzą martwe natury i pejzaże. Powszechnienie znane i używane przedmioty o fizycznej strukturze zakorzenionej w rzeczywistości w dziełach artysty stają się impulsem i źródłem do powstania sztuki kontemplacji nad przyjętą naturą rzeczy. Jak zauważyła Krzysztofa Kornacka, kuratorka ostatniej wystawy prac artysty w Molli Gallery: „Studium materialności przedmiotu jawi się jako przyczyna rodząca potrzebę odkrycia sensu w tym, co niewidzialne, ale warunkujące istnienie owych bytów. Zaczyna rozwijać się proces odejścia od formy zmierzający do poznania jej granicy. Tarasin dąży do możliwie jak najodleglejszego rozszerzenia ram znaczeniowych określających istnienie przedmiotu, w efekcie prowadzących do jego uabstrakcyjnienia. Kształty obiektów pochodzących z rzeczywistości zostają poddane redukcji, by niejako podważyć trwałość sensu ich istnienia” (Krzysztofa Kornacka, Jan Tarasin. Ciągi znaczeń, [w:] Jan Tarasin. Ciągi znaczeń, kat. wyst., MOLSKI gallery & collection, Poznań 2023, s. 11).

Przedmioty stanowiące stały repertuar tematów podejmowanych przez Tarasina pojawiły się w jego twórczości w II połowie lat 50. Powstające wówczas obrazy odzwierciedlały alegorie przedmiotów, a także przetwarzały elementy rzeczywistości w osobne byty funkcjonujące na granicy tego, co przedstawiające i przedstawiane. Tarasin początkowo bliski kubistom i surrealismowi konsekwentnie zgłębiał problem przedmiotu przez kolejne 50 lat swojej twórczości. Szczególny przełom w jego działalności artystycznej wyznacza rok 1966, kiedy to zmęczony różnorodnością elementów w dotychczasowych kompozycjach podjął decyzję o stopniowym uproszczeniu, ujednoliceniu form oraz wydobywaniu pewnej uniwersalności w swoich dalszych dziełach. Porządkując formy w wieloelementowe zbiory, analizował relacje zachodzące pomiędzy zestawami, ich poszczególnymi czynnikami a przestrzenią, w której je umieszczał. Jednym z takich zesta-

wów była seria „Magazynów”, ukazująca zapis przedmiotów wyobrażonych i symulacji stworzonych w momencie, kiedy wizerunek rzeczywistości w systemie kapitalistycznym nabierał innego znaczenia. Porządek uzyskany w kompozycjach Tarasina był porównywalny do muzycznych partytur, kaligrafii i elektrokardiogramów, będących połączeniem zaplanowanych i przypadkowych zdarzeń. Osobistym pamiętnikiem i jednocześnie wzorcem prac malarskich były słynne „Zeszyty” – kolekcja autorskich zdjęć i szkiców zbieranych przez kilka lat od połowy lat 70. Zapiski te stanowiły podstawę do dalszego formułowania się jego malarstwa w kierunku ukazania sprzecznych sił, ciągłej zmienności, budowania układów cząstek pozostających ze sobą w różnych związkach.

Idea znaków określanych przez artystę mianem „rzeczy na półkach” odnawiała swe najpełniejsze odzwierciedlenie w omawianej serii „Magazynów” wraz z ukazaniem tu zestawem zróżnicowanych motywów przypominających formy organiczne, piktogramy, litery, proste figury geometryczne, łuki, owale, kwadraty, krzyże, koła, kropki i kreski występujących w wielu kombinacjach. O świadomej rezygnacji z wszelkich wizerunków na rzecz przedmiotów wspominał Tarasin w swoich anegdotach: „Człowiek nie stanowi pępka wszechświata, jest wręcz wpisany. Jak u Breughla, a nie jak u Michała Anioła. Zresztą dopiero wiek XIX zaczął aspekty ogólne traktować jako wartości samoistne, niczym wąskie specjalizacje w nauce. Dzisiaj wątki poszczególne przestają być wystarczające, trzeba uogólniać. Dyktatorskie dwa nurty – postkonstruktywne, racjonalne i emocjonalne wywodzące się z informelu – zaczynają nas uwierać. Mnie interesowała zawsze wypadkowa tych dwóch sił, moment, kiedy się ścierają. (...) Życie zawiera w sobie oba te elementy, a polowanie na moment ich zderzenia podnieca artystów. W nim tkwi tajemnica idealnego zapisu” (Jan Tarasin, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2012, s. 244).

8 †

TOMASZ TATARCZYK

1947–2010

"Czarne wzgórze" – dyptyk, 1990

olej/piótno, 170 x 240 cm (wymiary całości)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[wskazówka montażowa] | TOMASZ TATARCZYK | "CZARNE WZGÓRZE" | 1990'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 700 – 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania. Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przeklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt bielą złamaną – wtedy, kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli”.

Tomasz Tatarczyk



ORĘDOWNIK PROSTEGO ŻYCIA



Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze”, 1997, kolekcja prywatna

Dla Tomasza Tatarczyka malarstwo nie było o estetyce jego obrazów, a gdy dowiadywał się o takim ich odbiorze, obruszał się i denerwował. Spotkanie z płótnem stanowiło dla niego bowiem walkę. Proces decyzyjny rozpoczął się od przygotowywania podobrazia i gruntowania płótna. Nie używał gotowych, zagruntowanych na biało płócien, ponieważ nie miały one oczekiwanej przez niego nierówności i chropowatości podłoża, a oczekiwał – jak to w walce – że będzie mu ono stawiało opór. Poza tym do własnoręcznie przygotowywanych gruntów dokładał barw, które determinowały efekt. Gdy dodawał brązów, wiedział, że „obraz będzie głęboki i ciężki”. Innymi słowy, od samego początku realizował wizję twórczą, a koncepcja obrazu towarzyszyła mu od przygotowań podobrazia.

Nie odbywało się to jednak tak, że idea obrazu dawała się przekładać na płótno z jednostajną łatwością. To tu zaczynały się kłótnie i spory, w których konsekwencji powstawały obrazy, jakie dziś tworzą spuściznę twórczości Tatarczyka. Obrazy bazujące na tym, co widział, jednak niemalowane

w plenerze. Uogólniane do istoty podejmowanego tematu lub obiektu – siekiery, psa, wzgórza, śladów, stosów – jednak nadal przedstawiające. Upraszczanie i eliminacja zbędnych szczegółów w wykonaniu Tatarczyka wyewoluowały w stronę jasno odróżniającego się zbioru obrazów, zarówno pod względem poruszanej tematyki, jak i stylu, w kontekście lokalnej historii sztuki.

W twórczości Tomasza Tatarczyka zasadniczą rolę odegrało miejsce, w którym artysta się osiedlił. Rozpatrywanie jego obrazów w oderwaniu od lokalnego kontekstu wydaje się niemożliwe. Męcmierz, wieś niedaleko Kazimierza nad Wisłą, w którym mieściła się pracownia artysty, stał się dla niego oazą spokoju i podstawowym przedmiotem malarskich poszukiwań. Wszystko, co oglądamy na obrazach artysty – czy jest to wycinek drogi, tafla rzeki, zalesione wzgórze czy brodzący w wodzie pies – stanowią elementy męcmierskiego pejzażu.

Tatarczyk malował to, co widział i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniali zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Dostrzegając piękno tego, co zwyczajne czy nudne, artysta stał się orędownikiem prostego życia i jego małych radości. Jak opowiadał o swoich pracach sam artysta: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarnobiałych, tchnących pustką i zagubieniem (...). Najpierw mam ogólną ideę. Potem zastanawiam się nad kompozycją. To w znacznej mierze sprawa intuicji, która mi podpowiada, że powinienem zorganizować obraz w ten, a nie inny sposób. Istotne też jest moje doświadczenie.



Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze” – dyptyk, 1988, kolekcja prywatna

I praca. W jej procesie obraz zaczyna na mnie działać, jakby to on mną kierował” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 256).

Wizja wzgórza gęsto porośniętego drzewami jest jedną z flagowych kompozycji Tomasza Tatarczyka. To po wielokroć powtarzane przedstawienie pejzażu z lat 90., którego głównym składnikiem jest linia drzew zderzona z jasną płaszczyzną nieba. Dyptyk „Czarne wzgórze”, który mamy przyjemność prezentować w niniejszym katalogu, charakteryzuje się typowymi dla artysty mocnymi kontrastami i wręcz graficzną organizacją przestrzeni płótna. Obraz jest utrzymany w odcieniach czerni i kobaltu, z wyraźnie odznaczającą się horyzontalną linią żółceni. Spośród wielu walorów czerni wyłaniają się delikatne akcenty kolorystyczne zieleni, której artysta unikał ze względu na jej neutralność, a która, jak sam zauważał, wyłaniała się z użycia cytrynowej żółci, która kusiła go w malarstwie.

9 †

JERZY ROSOŁOWICZ
1928-1982

"Neutrony – Obraz V", 1964/65

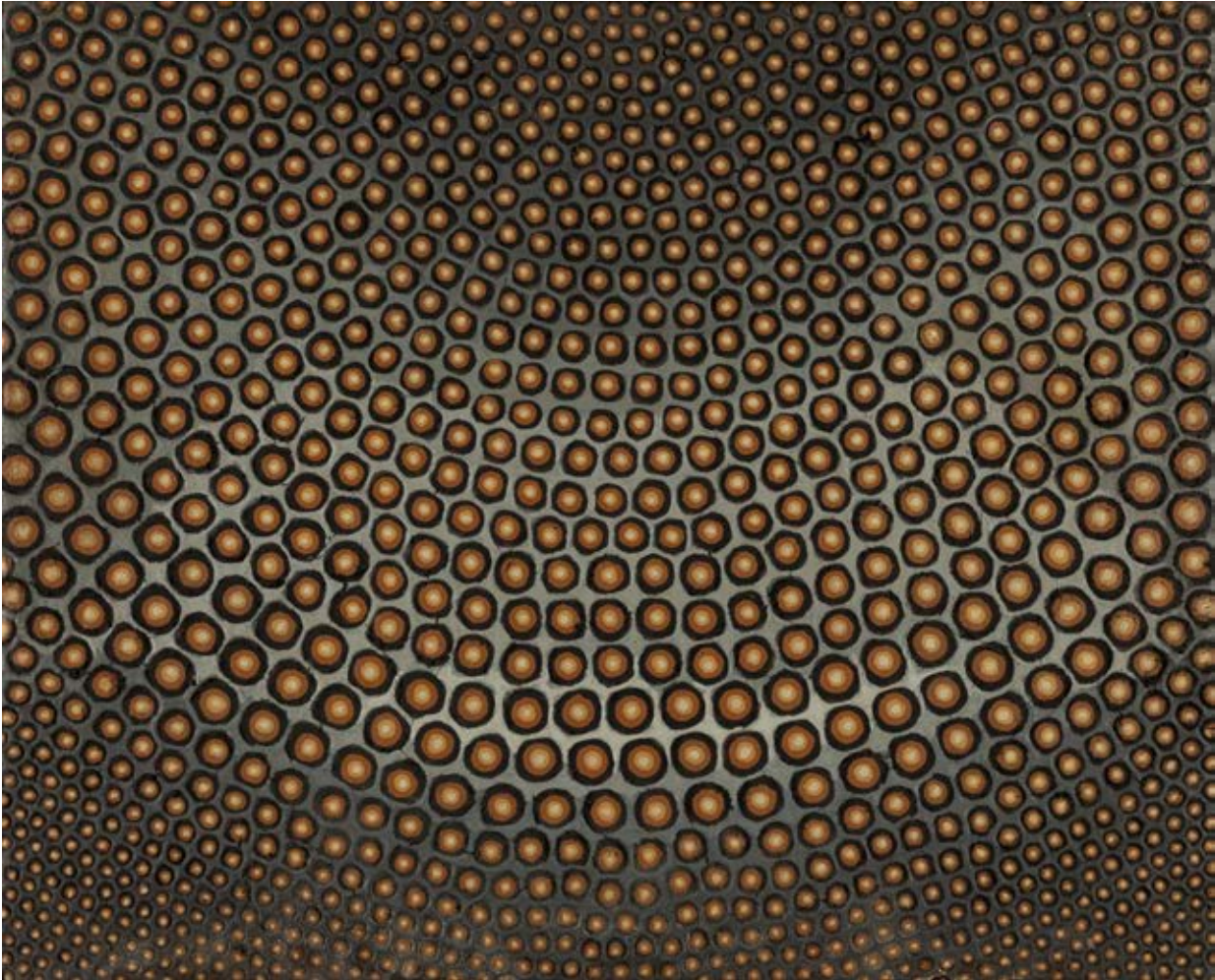
olej, masa plastyczna/deska, 59 x 72 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
16 400 – 23 400 EUR

WYSTAWIANY:
Jerzy Rosołowicz (1928-1982). Wystawa retrospektywna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.12.1994-26.02.1995
Jerzy Rosołowicz (1928-1982). Wystawa retrospektywna, BWA Awangarda, Wrocław, 18.05-11.06.1995
Jerzy Rosołowicz (1928-1982). Wystawa retrospektywna, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 12.1995-2.1996

„Widz oglądający obraz, obok ewentualnych wzruszeń natury estetycznej, którymi go ten obraz obdarzy, najpełniej i jednocześnie zjednoczy się z autorem, odnalazłszy i uznawszy w jego dziele rezultat świadomego działania neutralnego, przez co sam uczestniczyć w działaniu tym będzie, co łącznie z jego codzienną pracą stanowić będzie działanie pełne”.

Jerzy Rosołowicz

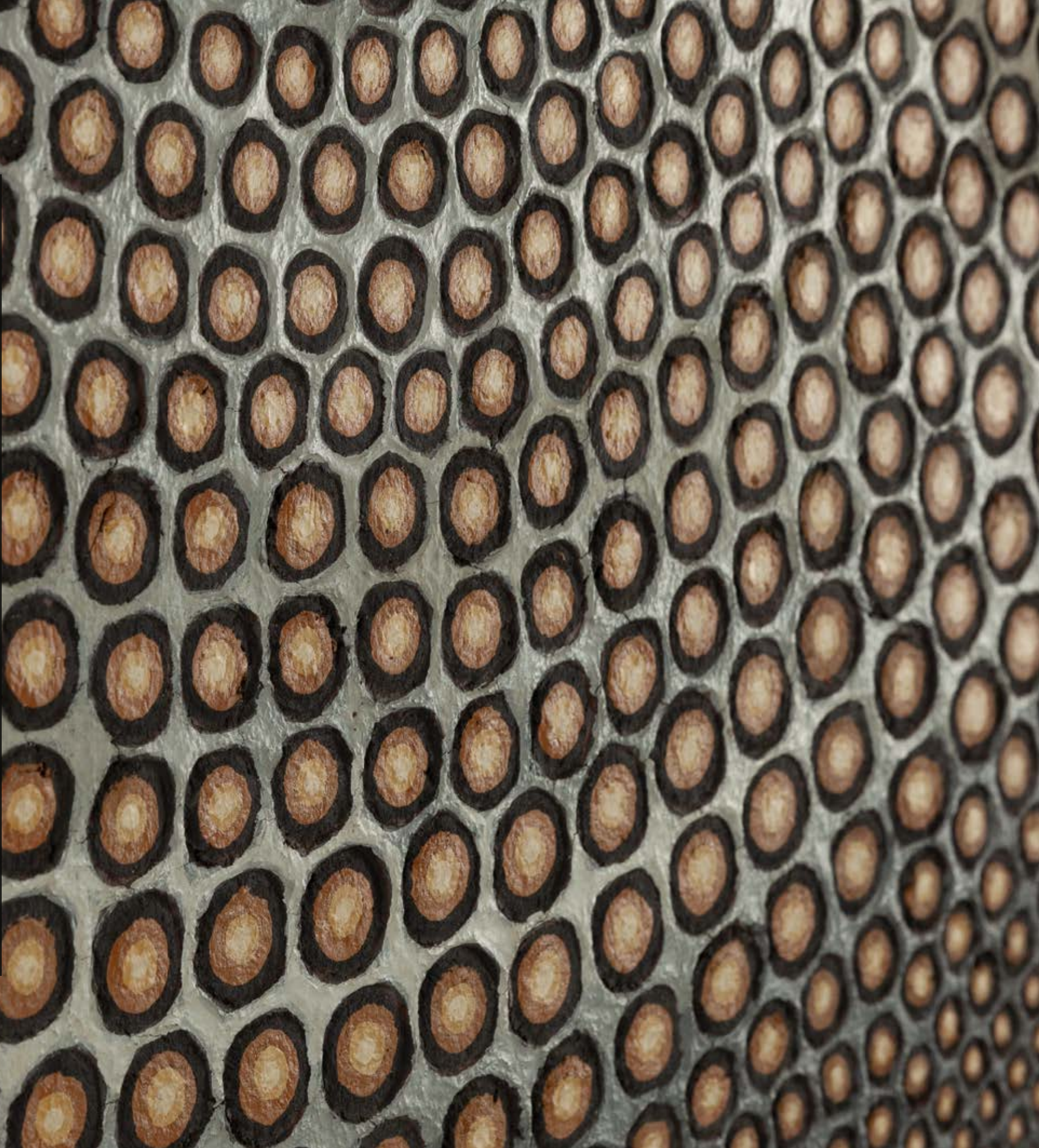


WIELODyscyPLINARNA NEUTRALNOŚĆ

Okres lat 60. był dla Jerzego Rosołowicza czasem formułowania zasadniczych kwestii i założeń artystycznych, które najpełniej wykladał we własnych tekstach teoretycznych: „Teoria funkcji formy” (1962), „O działaniu neutralnym” (1967), „Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne” (1971). Przeświadczony o nieuchronnej katastrofie, w obliczu której stoi świat, dążył do stworzenia modelu pobudzającego „świadome działanie neutralne” oraz ułatwiający osiągnięcie dobra poprzez „neutralizowanie wartości ujemnych wartościami dodatnimi”. Idee te pozostają nieoczywistymi w odczytaniu ich przez pryzmat dzieł malarskich artysty. Jednakże można w nich dostrzec czytelne przełożenie „neutralnego działania” na geometryczne formy, które wywodził z ładu istniejącego w naturze (poszczególne elementy kompozycji przypominają budowę komórki widzianej pod mikroskopem lub krople rosy). Tym samym, w latach 1964–66, powstała pierwsza seria prac artysty, będąca wynikiem jego ówczesnej myśli teoretycznej, zatytułowana „Neutrony”, do której również należy prezentowany „Obraz V”. Reliefy geometryczne, które pozostały znamienne dla całej twórczości Rosołowicza, operują koncentrycznymi, pionowymi i poziomymi podziałami na kwadratowe lub prostokątne pola wydobywane linearnymi smugami kolorów o tonacjach przechodzących od bieli poprzez wszystkie stopnie szarości do czerni, bądź będących rozjaśnieniem i pociemnieniem jednego tonu barwnego. „Neutrony” swoją kompozycją o widocznych podziałach światłocienowych wspomaganych fakturalnymi, wyznaczającymi rytmy od- lub dośrodkowe świadczą o działaniach artysty coraz bardziej koncentrujących się na poruszeniu i przeobrażeniu samych form plastycznych, z czasem tracących na swej aluzji do organiczności natury.

W 1964 Rosołowicz podczas II Pleneru Koszalińskiego w Osiekach po raz pierwszy zetknął się z szerszym gronem znanych twórców i teoretyków sztuki, m.in. z Julianem Przybosiem, Arturem Sandauerem, a także Henrykiem Stażewskim i Władysławem Strzemińskim, których działania były szczególnym polem zainteresowań artysty. Owe poszukiwania odnalazły pełne odzwierciedlenie w ukształtowaniu kodu sztuki abstrakcyjnej opartego na fizjologii widzenia. Wraz z postrzeganiem abstrakcji jako środka poszukiwania porządku i struktury procesów przyrodniczych Rosołowicz sfinalizował ostatnie „Obrazy” z serii „Olimpijskiej” i tym samym rozpoczął dwa nowe cykle zatytułowane „Układy Alfa” oraz „Neutrony”. Przy użyciu masy plastycznej stworzył złożone kompozycje z form przypominających widziane pod mikroskopem komórki lub atomy. Realizację własnych założeń neutralizowania napięć społecznych i przeciwieństw podejmował w utopijnych wizjach łączących sztukę z innymi dziedzinami nauki, takimi jak: cybernetyka, urbanistyka, architektura, nauki ścisłe, psychologia i socjologia.

Rosołowicz swoje dzieła odnosił także do zjawisk przyrody, czyniąc je efektem doskonałej logicznej kreacji. Tym samym nadaje im funkcję absolutną, a także niezmienną i niezależną od człowieka. Jak zauważyła Sylwia Świsłocka-Karwot: „Relacje, jakie zachodzą między Rosołowiczem a naturą, można by porównać do stosunku wnikliwego, niezwykle pojętnego, ale i pokornego ucznia, poznającego zjawiska przyrody i prawa nią rządzące, wobec mistrza. Prace tego autora nie wykorzystują natury w sposób instrumentalny, bo same się nią stają – jej elementem na tyle neutralnym, że nieingerującym w nią, a jednocześnie niepowtarzającym jej w sposób mimetyczny czy imitacyjny” (Sylwia Świsłocka-Karwot, Pięć twarzy Mony Lizy. Pięć wystaw, które odbyły się w Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu, „Quart”, nr 1(47), 2018, s. 83).



10 †

STEFAN GIEROWSKI
1925-2022

"Obraz DCVII", 1990

olej/piótno, 135 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 's gierowski | Ob. DCVII | WARSZAWA 1990'

estymacja:
220 000 – 350 000 PLN
51 300 – 81 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

„Zostałem przy malarstwie, gdyż to medium, jak dzisiaj się mówi, uważam za ciągle nie-wyczerpane w swoich możliwościach. Nie da się go zastąpić niczym innym, szczególnie w dziedzinie sztuki abstrakcyjnej. Natomiast tam, gdzie są jakieś sprawy literackie, potrze-by dokumentacji pejzażu czy utrwalania człowieka, malarstwo łatwiej zastąpić zdjęciem, działaniem albo jeszcze czymś innym. Jeżeli malarstwo jest jakimś pismem, które ma coś wyrażać, to malarstwo abstrakcyjne jest pismem nieprzetłumaczalnym spośród wszystkich rodzajów malarstwa najbardziej osadzonym w czymś konkretnym, jakiejś prawdzie”.

Stefan Gierowski



FORMA I KOLOR ENERGIĄ ŚWIATŁA

Numerowane cyframi rzymskimi obrazy Stefana Gierowskiego funkcjonują we wszystkich zbiorowych opracowaniach polskiej sztuki najnowszej i tworzą najważniejsze kolekcje stałych muzealnych ekspozycji. W jednym z opracowań Stach Szabłowski porównywał spotkanie z malarstwem Gierowskiego do zjawiska nazywanego przez Waltera Robsona „zombie formalizmem”, zaś dla artysty malarstwo nieprzedstawieniowe (celowo unikając terminu „abstrakcji”) dawało większe możliwości formułowania ogólnych pojęć – nie ograniczało artysty i widza materialnymi skojarzeniami. Na szczególną rolę numerowanych prac Gierowskiego zwróciła uwagę Anda Rottenberg: „Nazwa ‘Obraz’ opatrzona kolejnym rzymskim numerem stała się czynnikiem porządkującym jego twórczość w sposób chłodny i obiektywny, oddalającym – z definicji – możliwość spekulowania na temat pozamalarskich okoliczności powstawania dzieła. To bardzo ważny czynnik, podpowiada on bowiem coś więcej niż narzucającą się arytmetycznie kolejność tworzenia obrazów. Mówi o sposobie, w jaki artysta traktuje malarstwo. Kiedy bowiem spróbujemy ustawić obrazy wedle kolejności powstawania – okaże się, że nie bardzo do siebie ‘pasują’, bo każdy należy do nieco innej ‘rodziny’. Nieuważny widz mógłby nawet przypisać poszczególne płótna różnym autorom. Bo też, istotnie, co mogą mieć ze sobą wspólnego wibrujące kolorem powierzchnie tłusto kładzionej farby i suchy rygor geometrii, rozgrywające się między bielą a czernią albo czernią i szarością? Co ma wspólnego migotliwa połać barwnego płótna z cienką białą linią ‘wrysowaną’ na matowej, jednnorodnej płaszczyźnie? Te i podobne pytania zdają się jednak nie zakłócać ani spokoju, ani poczucia tożsamości artysty. Skoro tak jest – widocznie jest to potrzebne malarstwu. Malarstwu, nie malarzowi. Samo malarstwo traktuje bowiem wciąż o tym samym. O świetle. O napięciach, jakie z niego wynikają. O sposobach niwelowania tych napięć. O wewnętrznej przestrzeni obrazu. O dyscyplinie w sposobie jej organizowania. I – wreszcie – o nieskończonej liczbie odcieni i zestawień. Oraz o tym, jak w obrębie ramy pogodzić te wszystkie elementy tak, by tworzyły całość (Anda Rottenberg, Ćwiczenie czyni mistrza, [w:] Stefan Gierowski. katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa, wrzesień 2000, s. nlb.).

W twórczości Gierowskiego szczególnie zmienna jest współzależność formy i koloru. Abstrakcyjny konkret zyskuje w jego obrazach realność i głębię poprzez odpowiednie zestawienia kolorystyczne odpowiadające energii światła. Jak komentował sam artysta: „Poszukuje się kontrastów, zaś one dają napięcia. Napięcia z kolei powodują powstawanie emocji. Emocje prowadzą do ujawnienia myśli. (...) Kolory mają w różnych kulturach odmienne, symboliczne znaczenie. Ale to kulturowe znaczenie koloru istnieje w nas jako coś naturalnego, jesteśmy do niego bardzo przyzwyczajeni, jak do znaczenia zieleni czy czerwieni. Przy tym sądzę, że wprowadzona i zatwierdzona symbolika, na przykład w malarstwie bizantyjskim, też nie brała się z byle czego: myśle, że raczej z obserwacji” (Stefan Gierowski, [cyt. za:] Ernest Zawada, Widzieć malarstwo. Edukacyjne aspekty twórczości Stefana Gierowskiego, Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała, s. 269, https://zbc.uz.zgora.pl/Content/57982/13_zawada_widziec.pdf, dostęp: 13.05.2024). Znamienne dla twórczości Gierowskiego jest również połączenie fizyczności płótna pokrytego malaturą z logiką emocji oraz form geometrycznych świadomie określanych jako płaszczyzny prostokątne, linie podziałów i układy rytmicznie powtarzane. Fizyczność i metafizyka obrazów artysty wiąże się ze stosowaną tu zasadą relatywizmu barwnego, gdzie zmienne tonalnie płaszczyzny materii kolorystycznej przenikają się ze stałymi, zyskującymi na złudzeniu zmienności. Abstrakcje Gierowskiego konkretyzują uczucia i filozoficzne przemyślenia, które znajdują swoje odzwierciedlenie w logice symetrii, rytmizacji układów kompozycyjnych, formach geometrycznych i zestawieniu ze strukturą materii pliktoralnej, niepowtarzalnością, zmiennością oraz kontrolowaną przypadkowością.



11↑

STEFAN GIEROWSKI

1925–2022

"Obraz XXIV", 1957

olej/ płótno, 89 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 's gierowski | XXIV | 57'

nalepki z opisem dzieła na krośnie malarskim

estymacja:

170 000 – 250 000 PLN

40 000 – 58 900 EUR

WYSTAWIANY:

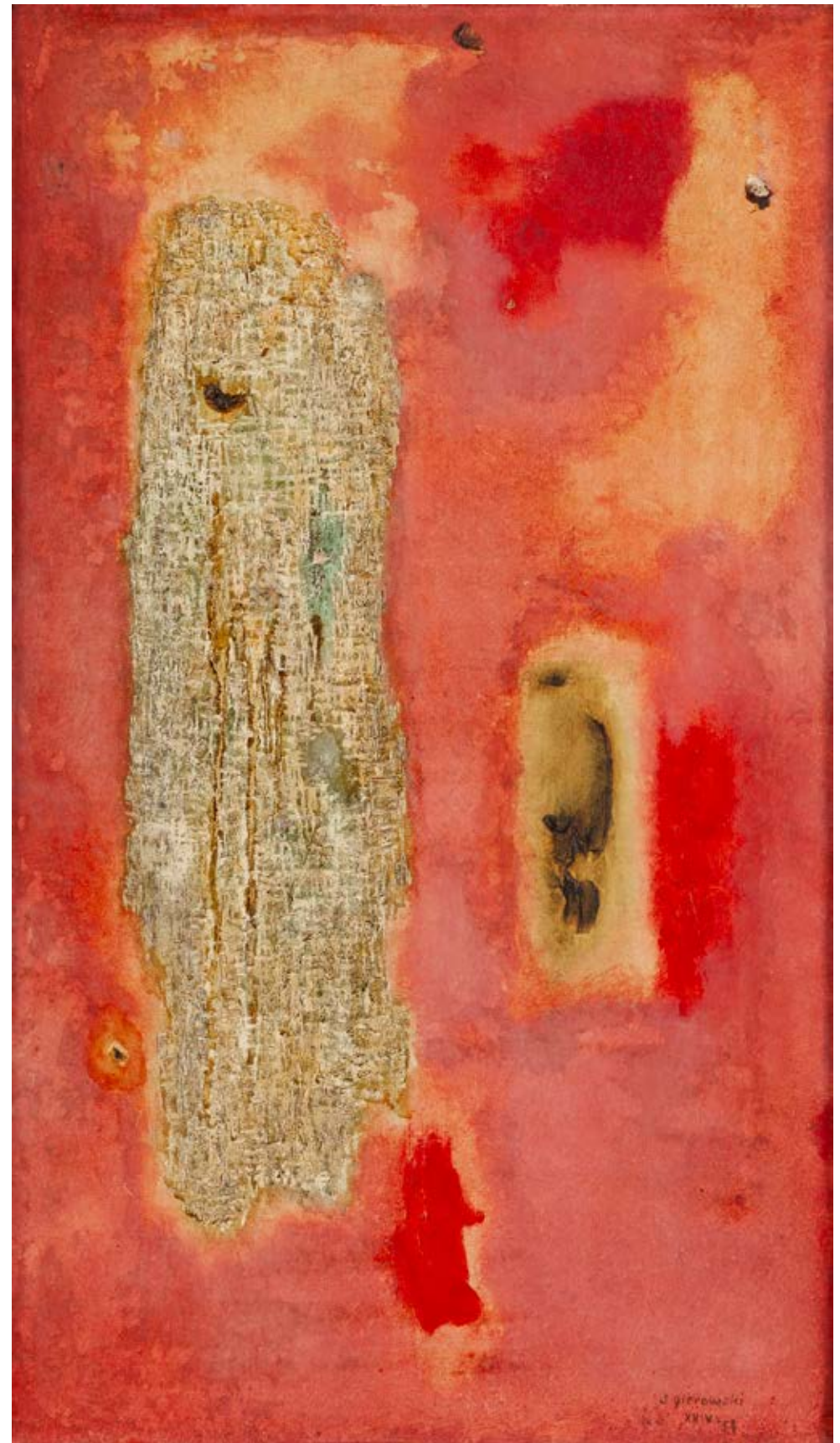
„Salon marcowy”, CBWA, Zakopane, 10.03–8.04.1958

LITERATURA:

Salon marcowy, katalog wystawy, CBWA, Warszawa 1958, poz. kat. 13, s. 24 (il.)

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

Stefan Gierowski



METAFIZYKA OBRAZU

W 1957 podczas Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie miała miejsce pierwsza prezentacja serii „Obrazów” Gierowskiego, do której swoimi wrażeniami podzielił się Julian Przyboś: „Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzemińskiego. Znakomity Obraz XIII delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu” (Julian Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna*. Jak z niej wyjść?, „Przegląd Kulturalny”, 1957, nr 45, s. 5). Prace prezentowane podczas ekspozycji były pozbawione figuracji. Nazywane abstrakcją autonomiczną zwracały uwagę swoją bogatą i zróżnicowaną fakturą oraz odzwierciedlały zainteresowania artysty właściwościami tworzywa malarskiego. Z jednej strony ówczesna twórczość Gierowskiego była łączona z nurtem malarstwa materii, a z drugiej jego działania odcinały się od taszizmu. Analogiczną stylistykę, która zwróciła uwagę również m.in. Jerzego Stajudy, Stefana Rodzińskiego i Aleksandra Wojciechowskiego reprezentuje powstały wówczas „Obraz XXIV”. Z teoriami Strzemińskiego publikowanymi na łamach czasopisma „Wieś” Gierowski mógł po raz pierwszy zapoznać się pod koniec lat 40. Spotkanie obu artystów miało miejsce w czerwcu 1949 podczas Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu, gdzie Gierowski był w delegacji jako dziennikarz „Wsi”. Obraz dla Strzemińskiego był obrazem skończonym samym w sobie, pozbawionym odniesień do świata widzialnego i umysłowego. Wraz z krytyką iluzji postulował wzajemne zjednoczenie się ze sobą form wraz z prostokątem płótna. Pewna myśl o obrazie jako obiekcie nieprzedstawiającym nic poza samym sobą odnalazła odzwierciedlenie w twórczości Gierowskiego, który jednak rozumiał autonomię w sposób odmienny – nie jako brak kontrastów, ale jako ekspozycję środków malarskich, którymi są obecne w przestrzeni światło, linia i kolor. Warto tu zwrócić uwagę na jego wczesne prace, które określane mianem „srebrzystych Obrazów o rozedrganej powierzchni”, nie przedstawiały płaskiej, zamkniętej ramami przestrzeni. Kompozycje te były bliższe koncepcji „metafizycznej”, idącej w głąb obrazu, nieskończonej i kojarzącej się z kosmosem. W „Obrazie XXIV” ciemniejsze bliki sugerują głębię oraz braki światła, a także stanowią kontrast względem jaśniejszych płaszczyzn, które dzięki temu emanują metafizycznym odbiciem odpowiadającym autonomicznej i osobnej fizyczności dzieła. Tym samym Gierowski uczynił prezentowaną przestrzeń nieskończoną, co jak podkreślał w swoich wypowiedziach, było szczególnie charakterystyczne dla jego twórczości.

Gierowski tworzył dzieła, bazując na malarskiej intuicji, przy wykorzystaniu konkretnej wiedzy o kolorach i podkładach. Głównym tematem było samo w sobie malarstwo oraz jego elementy „składowe”: przestrzeń, światło, barwa oraz linia. Istotny okazał się także emocjonalny aspekt procesu twórczego, który zapobiegał pustce i dekoracyjności. Prezentowany „Obraz XXIV” należy do pierwszej grupy dzieł, powstałych przed około 1959, w której to Gierowski operował wyłącznie barwą. Jednocześnie jest on jednym z pierwszych z serii „Obrazów”, która zapoczątkowana w 1957, towarzyszyła twórczości artysty do końca jego życia. W latach 1959–67 Gierowski wprowadził do swoich dzieł linię, a od 1967 obok niej i światła wyjątkowego znaczenia nabierał kolor, który pozwalał na niezwykle śmiało poszukiwania oraz rozwiązania.

Ilustracja katalogu wystawy „Salon marcowy”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1958

12 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Kompozycja, 1965

olej/płótno, 104 x 85 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'OPAŁKA 65'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

30 400 - 46 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami 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 nikłym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały”.

Bożena Kowalska





Roman Opalka, Z cyklu „Alfabet grecki”, 1964, kolekcja prywatna



Roman Opalka, „Tau” z cyklu „Alfabet grecki”, 1965, kolekcja prywatna

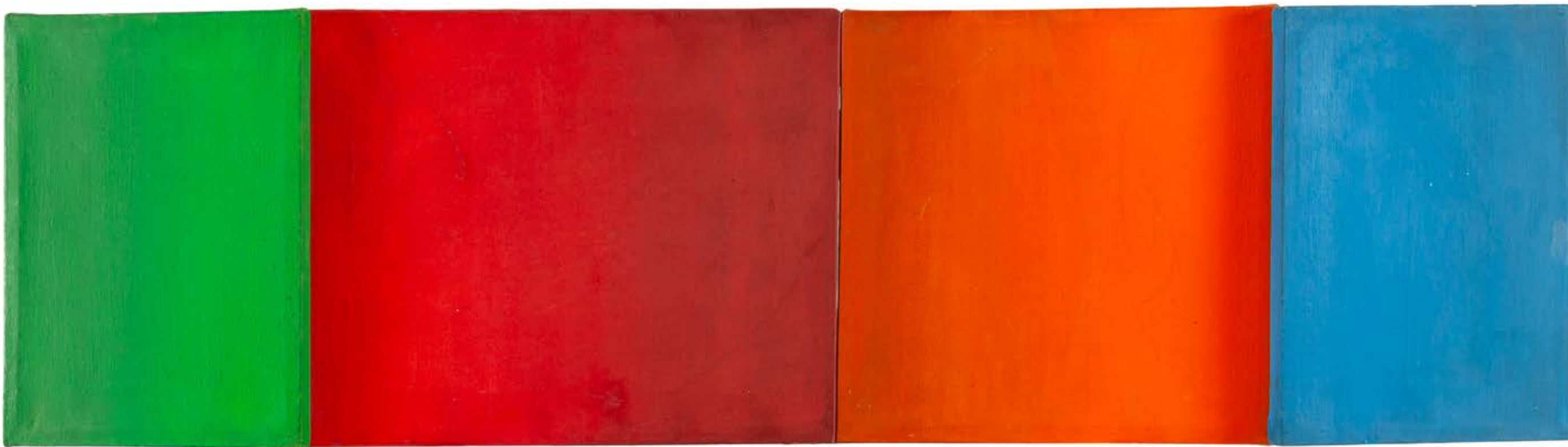
Polscy reprezentanci malarstwa materii szybko wypracowali własne metody kształtowania powierzchni obrazu, znacznie przekraczające francuskie i amerykańskie wzorce informelu oraz „action painting”. Wśród nich szczególne miejsce zajęła twórczość Romana Opalki przypadająca na przełom lat 50. i 60, który uczynił swoją koncepcję sztuki najbardziej spójną, jednolitą, konsekwentną i czystą, bliską pojęciu bezwzględnej doskonałości. Powstałe wówczas monochromatyczne kompozycje zwracają szczególną uwagę odbiorcy swym wyrafinowaniem oraz wyrazistością. Seria „Alfabet grecki”, do której należy prezentowany obraz, jest jedną z najbardziej uznanych realizacji artysty. Wyróżniają ją fakturowe kompozycje wzbogacone o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne. Cykl obrazów, technicznie zbliżony do wcześniejszych temper i rysunków wykonanych tuszem przez artystę, zwraca uwagę szczególnymi walorami fakturalnymi o charakterystycznym pokryciu płótna warstwą farby i zgarnianiu jej szeroką szpachlą. Tym samym Opalka uzyskiwał „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól. Płótna podzielone na poziome pasy stawały się ekranami będącymi nośnikami płaszczyzn farb o bogatej fakturze, rytmicznych podziałach i lekko zmienionych odcieniach barwy. W obrębie występujących obramowań malarskie płaszczyzny równomiernie wchłaniają światło lub nim emanują. Kompozycje „Alfabetu greckiego” wyróżnia szczególna różnorodność form z podziałami na szersze i węższe frazy, miękkie i twarde, pola o zmiennej wypukłości sugerującymi głębię przestrzenną. Jak zauważyła Bożena Kowalska, Opalka w „Alfabecie greckim” narzucał materii czystość gładkich, rozległych płaszczyzn oraz ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Przy zachowaniu atrakcyjnie wizualnie i dotykowo kontrastów w kształtowaniu malarstwa materii artysta nadawał swoim kompozycjom biologiczno-zmysłowej dosłowności oraz przestrzeni kontemplacyjnej.

Monochromatyczne kompozycje Opalki, utrzymane w odcieniach ugrów, szarości, zieleni, błękitu aż po czerrń lub biel, rozgrywają problem światła.

„LISTEWKI” OPAŁKI

Jego załamania na reliefowych „listewkach” odbijają się szczególnym błyskiem, wydobywając wąskie smugi cienia. W tym kontekście prezentowany obraz artysty zadziwia znakomitą formą, perfekcją techniczną, śmiałą kompozycją oraz kolorystyką. Jego powstanie poprzedził około dziesięcioletni okres dojrzałej twórczości, choć jego najważniejsza wystawa w warszawskim Domu Plastyka miała miejsce rok później w 1966. W ramach ekspozycji zaprojektowanej przez Mariana Bogusza zostały zaprezentowane płótna z cyklu „Fonematów” oraz piętnaście dzieł z serii „Alfabetu greckiego”. Ukazane szerszej publiczności prace okazały się niezwykle hermetyczne, ascetyczne w swojej formie, na nowo reinterpretujące w oryginalny sposób doświadczenia malarstwa materii, a także stanowiące transpozycję szczególnej wrażliwości na kolorystyczne i fakturowe niuanse. Ową antykomunikatywność płócien z omawianego cyklu Opalki podkreślała we wstępie do wystawy Władysława Jaworska: „Mniej czy więcej aluzyjne w kierunku rzeczywistości formy rozpiętego żagla Opalka z czasem zdynamizuje w dźwięcznych, prawie muzycznych zapisach swoich ‘Fonematów’, to znów ujarzmi aż prawie do unicestwienia w ‘Greckich literach’ – Alfa, Beta, Gamma, Delta... Olbrzymie monochromatyczne kompozycje (przeważnie w ugrach), obrazy-drzwi, żeby nie rzec: antyobrazy, są wyrazem takiej ascezy środków, że wykluczają jakąkolwiek chęć podobania się czy nawet porozumiewania się. Czyżby artysta chciał zamknąć aż na tyle ‘drzwi’ od świata, żeby w tej swojej ciszy i izolacji dochodzić jak czarnoksiężnik do istoty tworzywa, do pramaterii? Bo chyba materia jest jego największą pasją. Tkanka drzewa, osnowa płótna, a nawet konsystencja metalu. Chce wszystko odkryć sam, rozłożyć na czynniki pierwsze i dopiero wszystko zacząć. To jego prawo, prawo młodości. Sądzę, że do portu, nawet na tak pięknych żaglach, ma jeszcze daleko, ale z jakim doświadczeniem, z jakim imponującym bagażem wyruszył już w świat sztuki...” (Władysława Jaworska, Wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Romana Opalki w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, s. nlb.).





13 ↑

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

"Tetrptyk", 1967–1977

olej/plótno, 33 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'KAJETAN SOSNOWSKI "TETRPTYK", MAKIETA 1967–1977'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 700 – 23 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

NAUKOWE DOŚWIADCZANIE KOLORU

Wraz z końcem lat 50. Kajetan Sosnowski odszedł od malarstwa metaforycznego i swoimi działaniami zwrócił się w kierunku abstrakcji. W powstałych wówczas cyklach bezprzedmiotowych „Obrazów białych” oraz klasycznych „Obrazach pustych” podejmował zagadnienie emanacji światła, a także wraz z kolejnymi seriami rozważał problemy z zakresu nauk ścisłych. Pełne odzwierciedlenie tych poszukiwań można odnaleźć w prezentowanym „Tetraptyku” należącym do serii „Polptyków” znamiennej dla twórczości artysty w II połowie lat 60. Widoczne tu oryginalne podejście formalne artysty do materii malarskiej jest wynikiem dalszego zainteresowania światem „awizualnym” (jak określał sam artysta) oraz podejmowanych studiów nad zjawiskami barwnymi, przestrzennymi i świetlnymi. Malarstwo abstrakcyjne było dla Sosnowskiego obszarem porzucenia emocji i żywiołowej kolorystyki na rzecz ograniczenia i ascezy środków wyrazu, co najpełniej zauważył Julian Przyboś: „Czy możliwe, by nasz Sosnowski odkrył

naprawdę nowe światło, to jest jego nową zjawę malarską? (...) Wydaje się, jakby Kajetan odwrócił efekt widzenia, jaki osiągnęli impresjoniści (...) zdaje się, że w ten sposób udało się Sosnowskiemu stworzyć nową odmianę malarstwa pozaabstrakcyjnego – a nie figuralnego (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo i ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytłą, wtopił we wnętrze obrazu, żeby przebijało przez farby. Tę rzeczywistość – powiadam – bo przecież promieniowanie świetlne jest rzeczywistością prawdziwszą niż rzeczy i ich wygląd. Dlatego to sądzę, że Kajetan Sosnowski przekroczył granicę malarstwa abstrakcyjnego” (Julian Przyboś, [cyt. za:] Barbara Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 189–190). Julianowi Przybosiovi wtórował Arnold Słucki, dostrzegając u artysty zainteresowania „metafizyką światła”.

Sosnowski zafascynowany zjawiskami fizycznymi i chemicznymi postrzegał świat jako stan energetyczny, którego częścią składową jest malarstwo o odpowiednim doborze światła i barw. Jego kolorystyczną drogę otworzyła biel, która w jego pierwszych obrazach była podstawą i odcieniem „najmniej działającym”. Światło, stanowiące drugą obsesję artysty, wytyczyło ścieżkę artysty wraz z uczynieniem go czujnym obserwatorem świata sztuki. W nowatorskiej serii „Polptyków” artysta najpełniej odnajdywał prawdę o kolorze opartą na naukowym doświadczeniu. W twórczy sposób odnosił się tu do teorii Maxa Plancka, bazującej na kwantowej strukturze promieniowania w widmie „ciała doskonale czarnego”. Poszczególne barwy Sosnowski utożsamiał z wartościami kwantowymi energii, gdzie ciepła kolorystyka miała mniej kwantów energii niż odcienie postrzegane jako zimne: „W tym celu uczyłem się na nowo widzieć kolory — pokonując naturalne odruchy: zielone intensywniej niż czerwone, czerwone jako mniejszą

wartość energetyczną, czarne jako puste. I w ‘Polptykach’ czerwienie czy oranże stały się jakby ołtarzem dla koloru niebieskiego – posiadającego najwięcej kwantów energii” (Kajetan Sosnowski w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko, [w:] Zbigniew Taranienko, Sztuka świata awizualnego, „Sztuka”, 1979, nr 5, s. 22). Prezentowany „Tetraptyk” jest zbudowany z czterech prostokątnych płaszczyzn koloru, zestawionych ze sobą pod kątem. W efekcie artysta uzyskał tu wrażenie zbliżone do powidoku. Ukazane tu barwy wręcz wibrują swoją niezwykłą czystością i świetlistością. Agresywnie atakują zmysły i jednocześnie hipnotycznie przyciągają wzrok odbiorcy.

14 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

Bez tytułu, 1960

olej, technika własna/plótno, 100 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 1960'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'G/OVI - 64/2 - 33 | KAJETAN | SOSNOWSKI | GENEVE 1960 | 100 x 65 | olej'

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
16 400 – 23 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwajcaria
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu. Te ograniczenia dały od razu pewne rezultaty. (...) Wyrzekłem się nie tylko przedstawienia, ale wszelkiego kojarzenia z przedmiotem, oraz jakiegokolwiek nawiązywania do cudzej twórczości... W takiej gorączce pracy powstał mój obraz szary i inne, w których pozornie nic się nie dzieje. (...) Obrazy te, to miejsce dla moich myśli dziwnych i wzruszeń, których określić nie potrafię inaczej. Mógłbym przyrównać to tylko do ciszy, w której istnieją warunki do nasłuchiwania. Teraz wydaje mi się oczywistym fakt, że aby coś zobaczyć czy usłyszeć, należy resztę wyeliminować zupełnie, jak w radioodbiorniku. Milczenie i tajemnicza przestrzeń to miejsce do sformułowania spraw nowych, a dociekliwość ludzka jest tak silna, że podejmie ryzyko spojrzenia w przepaść wszelkich obszarów myśli”.

Kajetan Sosnowski





Kajetan Sosnowski, Bez tytułu, 1960, kolekcja prywatna



Kajetan Sosnowski, Z cyklu „Obrazy puste”, kolekcja prywatna



ISTOTA ZJAWISKA ŚWIECENIA

Kajetan Sosnowski w 1955 wraz z Marianem Boguszem i Zbigniewem Dłubakiem powołał Grupę 55, a następnie Galerię Krzywe Koło, w działalności której aktywnie uczestniczył. Wtedy też odchodził od malarstwa metaforycznego, by w pełni moc oddać się językowi abstrakcji. Kompozycja i mikrobiologiczna struktura prezentowanej pracy jest bliska myśli kontemplacyjnej, która towarzyszyła artyście w całej jego twórczości. Jej prostota oraz surowość stanowią o niebywałym kunszcie Sosnowskiego i tworzy wyjątkową atmosferę magii. Artysta z jednej strony niczym alchemik wykorzystuje tu bogactwo efektów fakturalnych oraz niezwykłą świetlistość obrazu w celu uzyskania odpowiedniego stopnia emanacji, a z drugiej podtrzymuje tradycję awangardy i dąży do wykorzystywania w swojej twórczości wiedzy empirycznej oraz czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. Matematyka jako niepodważalny fundament logicznego myślenia stanowiła podstawę koncepcji sztuki Sosnowskiego i nadawała jej walorów ponadczasowości.

Wykonane niekonwencjonalnymi metodami omawiane dzieło artysty powstało w 1960 podczas jego pobytu w Genewie, gdzie do 1961 pracował jako konsultant przebudowy wnętrza Pałacu Narodów na zaproszenie ONZ. We współpracy z Charlotte Perriand opracował dwie wersje tutejszego rozwiązania malarskiego ściany o długości 130 centymetrów. Jedna z nich została zaakceptowana przez Jeana Cassou, powołanego przez organizatorów na eksperta. Prezentowany obraz był jedną z prac, której następstwem była seria „Obrazów pustych”. Pierwsze klasyczne dzieła z tego cyklu powstały na początku lat 60. i podejmowały zagadnienie emanacji światła. Seria ta wraz ze wcześniejszymi „Obrazami białymi” prezentowała pierwsze prace, w których Sosnowski posługiwał się formami abstrakcyjnymi. Dzieła wyznaczyły ścieżkę dalszym eksperymentom formalnym poruszającym problematykę z zakresu nauk ścisłych. Barwa służyła Sosnowskiemu jako wrażenie wydobywane energią świetlną, co w konsekwencji pozwoliło mu na rozwinięcie myśli o obrazie dotykającym istoty samego zjawiska świecenia, gdzie ascetyczna paleta przemieniałaby się w oczach odbiorcy w barwne światło. Promieniujące od wewnątrz malarstwo Sosnowskiego ujawnia niezgłębioną tajemnicę widzialnego poprzez połączenie zmysłowego i emocjonalnego doświadczenia koloru z intelektualną refleksją o fizycznej naturze światła. Artysta rozprawdzał farbę dłonią po płótnie, bez użycia dodatkowych narzędzi, w czym przejawiała się jego fascynacja urodą i naturą światła stanowiącą podstawę jego ascetycznych kompozycji. Tym samym Sosnowski uporczywie poszukiwał w malarstwie prawdy obiektywnej, w której odkrywaną naukę opierał na wierze w energetyczną istotę bytu, nieograniczone możliwości przeobrażenia ludzkiej mentalności oraz bezinteresowność w służbie idei.



15 ↑

URSZULA BROLL

1930–2020

Kompozycja

olej/ płótno, 90 x 30 cm

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

„Próby oznaczania pędzlem, niemożliwych do zatrzymania, ciągle uciekających konturów, rozwijających się w przestrzeni kształtów, możemy odnaleźć w wielu rysunkach, kolażach i obrazach Broll. Przywrócenie twórcom właściwości indywidualnego widzenia, zagubionych początkowo w perspektywie linearnej, świadome odrzucanie mylących oko iluzji wyobrażonego ideału, doprowadziło do odkrywania dotykanej, wielowymiarowej rzeczywistości, stworzenia obrazu-struktury, obserwowanego w różnych aspektach istnienia. Ucząc się od Strzemińskiego, artystka starała się uzyskać efekt niedookreślenia, przezroczystości form. Konstrukcje miękkich, krzyżujących się płaszczyzn stanowiły instrument umożliwiający badanie ściśle uzależnionych od siebie kształtów czy też ‘paradoksów przestrzeni’”.

Janusz Zagrodzki

Twórczość Urszuli Broll kojarzymy głównie z malowanymi przez nią wielobarwnymi mandalami – owocem jej dojrzałości artystycznej i duchowych poszukiwań. Mniej znane pozostają natomiast utrzymane w monochromatycznej, brunatnej paletcie obrazy, które estetyką nawiązują do malarstwa materii. To one stanowią pomost między wyjściowym eksperymentowaniem z kubizmem oraz „Teorią widzenia” Strzemińskiego a tym, co uznajemy za jej wyjątkowy wkład i podejście do polskiej historii sztuki.

Artystka związana z katowickim środowiskiem artystycznym była aktywnie zaangażowana w kształtowanie Grupy St-53, do której należeli m.in. Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria Obręba, Zdzisław Stanek, Konrad Świniarski. Jednym z postulatów grupy stało się praktyczne sprawdzenie założeń teoretycznych zaproponowanych przez Strzemińskiego. Grupa stała się głównym punktem odniesienia dla powstałego w latach 60. XX wieku ezoterycznego kręgu Oneiron, który Broll kształtowała razem z Andrzejem Urbanowiczem Henrykiem Wańkiem, Antonim Halorem i Zygmuntem Stuchlikiem.



16 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Pejzaż, lata 80. XX w.

olej/płótno, 60 x 80 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

11 700 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wiedeń

„Śmiało możemy nazwać Dominika pejzażystą – ale jednocześnie twórcą malowanych przez siebie pejzaży. Obrazy jego zresztą w swym formacie, który prawie nigdy nie przyjmował proporcji pionowego prostokąta, są dla nas szerokoekranowym obrazem świata barw, gdzie żywa przestrzeń dynamicznych wibrujących elementów jest czasem silnie skonstrastowana geometrycznym układem regularnych form o jednolitej powierzchni koloru”.

Jerzy Hryniewiecki





Tadeusz Dominik, Pejzaż, kolekcja prywatna



Tadeusz Dominik, Pejzaż, 1986, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

„ŚPIEW KOLOREM”

W kompozycjach Tadeusza Dominika można dostrzec wzajemne przenikanie się przestrzeni, krajobrazów, wizji prześwieconych skał, pól, kwiatów czy całych ogrodów. Bez względu na podejmowany temat sugerowany tytułem, można w nich odczuć odbicie barwnego i przestrzennego świata, emanującego własnym życiem i światłem. W prezentowanym pejzażu Dominik zestawiał w charakterystyczny sposób elementy geometryczne z dynamiką pozostałej przestrzeni. Kierunki barwnych pociągnięć pędzla równoważą się nawzajem, by finalnie zamknąć ramy narzucone przez formę. Wraz z kolejnymi fazami swojej twórczości można zaobserwować twórczą drogę Dominika wiodącą ku przełamaniu płaszczyzny. Jednocześnie w jego malarstwie nie ma skończonych etapów i okresów. Każdy z jego obrazów otwiera coraz szersze horyzonty i doskonalsze możliwości techniczne.

Tadeusz Dominik wypracował unikalną formę malarską, w której to właśnie pejzaż okazał się najlepszym środkiem abstrakcyjnego języka wyrazu. Szczegółne przywiązanie do tematu oraz konsekwencja formalna uczyniły artystę klasyką polskiego malarstwa powojennego. Krajobraz będący od lat punktem wyjścia jego estetycznych poszukiwań poprzez kolor, kształt i eksperymenty z kompozycją, pomimo upływu czasu nieustannie zyskuje nową jakość w licznych opracowaniach i tekstach krytycznych poświęconych jego twórczości. Istotny wpływ na kształtowanie się postawy artystycznej Tadeusza Dominika miała pracownia Jana Cybisa, z której on sam się wywodził. Szczególnym odzwierciedleniem były stosowane przez artystę barwy, dominujące zarówno w obrazach powstających od połowy lat 50. (swoją ekspresją zbliżających się do sztuki informel), jak i powstających

od lat 70. (syntetycznych, klarowanych i „kontrolowanych” kompozycji). Również od Cybisa Dominik przyjął zasadę, że obraz nie powinien kopiować natury, a jedynie stanowić niepowtarzalny kod wizualny odzwierciedlający osobistą wizję. Tym samym jego twórczość łączy w sobie tradycję koloryzmu z abstrakcją liryczną. Elementy te można dostrzec także w prezentowanej kompozycji, gdzie geometryczne i organicznie spowite formy przywodzą na myśl elementy natury takie jak drzewa, góry, żdźbła trawy, strumienie oraz tafle wody. W kontakcie z obrazem odbiorca staje się zaproszonym do podróży przez dobrze znany świat rodzimej przyrody doświadczonej przez Dominika: bujnych ogrodów, łąk oraz pól mazowieckich, ale także egzotycznej i niezrozumiałej przyrody dzikiej dżungli amazońskiej oraz ascetycznej Alaski.

W prezentowanym obrazie można wyczuć autentyczną radość z procesu przetwarzania i filtrowania przestrzeni przez umysł artysty. Efektem tychże doświadczeń jest pełna temperamentu abstrakcja cechująca się wysublimowaną dekoracyjnością, która jednak wybiega poza samą czystą ornamentykę. Każdy z widocznych w obrębie kompozycji elementów pomimo swej wielokrotności jest inny, tak samo jak w przyrodzie nigdy nie odnajdą się dwa identyczne drzewa czy kamienie. Natura rozumiana i obrazowana przez Dominika uspakaja i daje odbiorcom pogodę ducha. Można tu odczuć pewien „śpiew kolorem”, co było charakterystyczne dla reprezentantów środowiska artystycznego w powojennej awangardzie w Polsce. Wśród nich można wymienić Janinę Kraupe-Świdorską, Aleksandrę Jachtomę czy też Marię Jaremə.



17 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Góra P-H", 1987

olej/plótno, 115,5 x 131 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'Góra P-H Józef Hałas 1987'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 35 000 EUR

OPINIE:

autentyczność konsultowana ze spadkobierczynią artysty

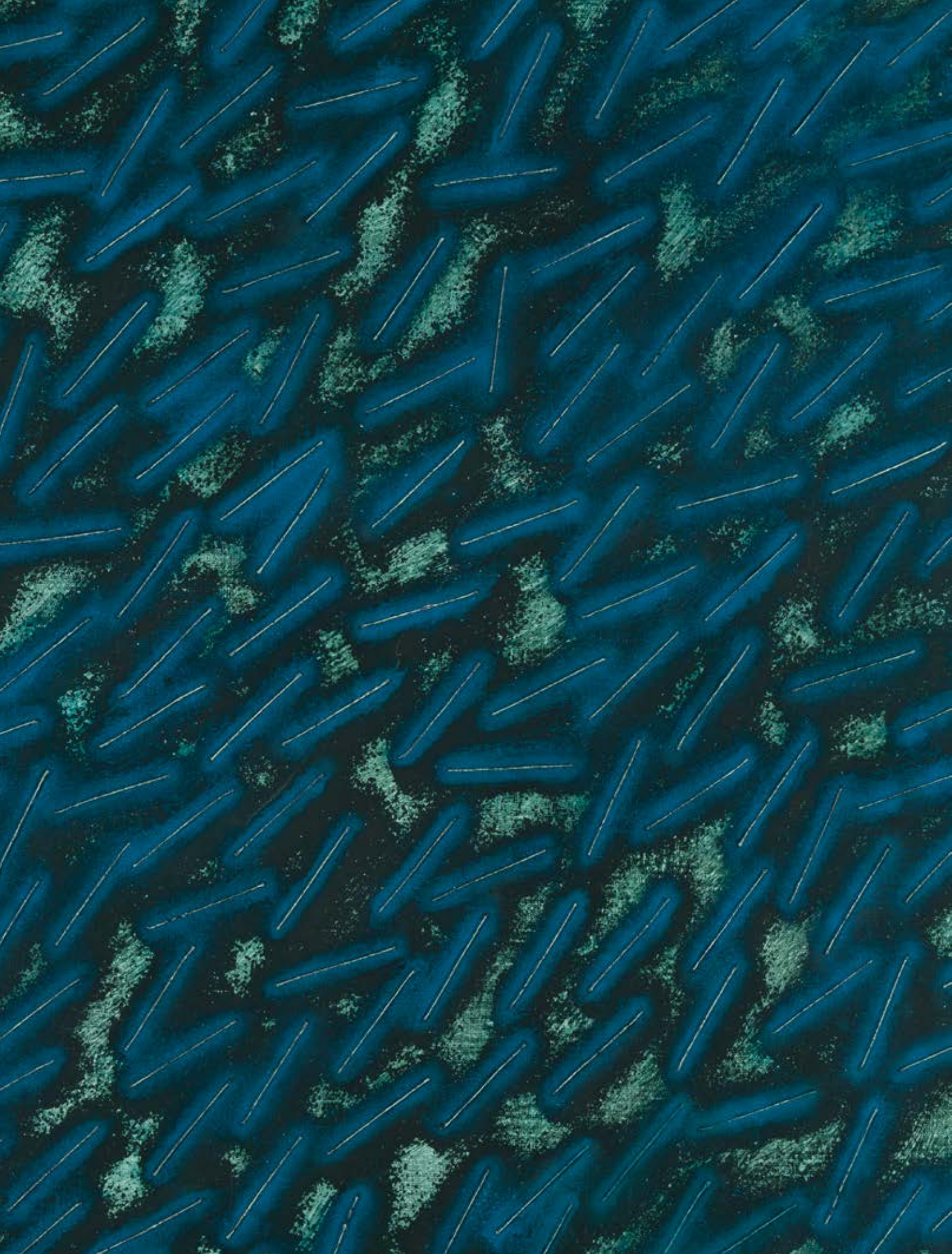
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Włochy

„Trudno mi uwierzyć. Znowu maluję Górę – gra Bach. I jest prawie wspaniale – a przede wszystkim nie mam poczucia anachronizmu czy obaw, że się cofam. Prostota i radość”.

Józef Hałas, 1984





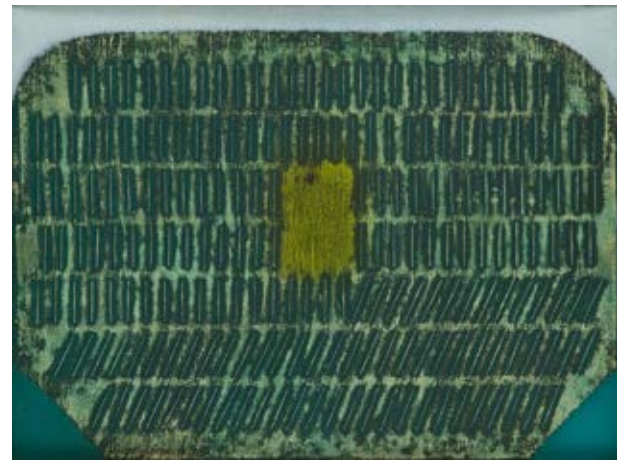
WIZJA NATURY NA POZIOMIE IDEI

Choć motyw góry pojawił się w twórczości Józefa Hałasa na początku lat 60., to najpełniejszy wyraz osiągnął od połowy lat 80. W latach 70. serię tą poprzedził cykl „Przeciwstawień”, którego eksperymenty formalne doprowadziły do najistotniejszego zwrotu w twórczości artysty, jaki wystąpił właśnie w „Górach”. Znakiem świadomych nawiązań jest także towarzyszący pracom autorski monogram „P”. Szczególnie charakterystyczna w dziełach z tej serii jest organizacja płaszczyzny, która ulega unifikacji za sprawą jednorodnej, gładkiej tkanki, wiążącej kolejne poziomy reliefowych odcinków. Wkrótce kompozycje te wzbogaciły się o barwne tło uzyskane również w autorskiej technice przecierania i przenikania się warstw malarskich w wielu tonach. Tym samym w obrazach Hałasa można dostrzec harmonijne relacje pomiędzy fakturą, materią i kolorem oraz uproszczenie, któremu uległy ukazane formy. W prezentowanej „Górze P-H” można dostrzec świadomą rezygnację z dotychczasowego wydzielania centralnego pola obrazowania za pomocą bordiury i radykalne zawężenie perspektywy widzenia do jednej, idealnej góry. Pole obrazowania Hałas zamknął tu w wykreowanej kompozycji i wydobytej fakturze połączonej z podłożem odcinkami sznurka. Wszystko to jest spojęne z płótnem wraz z kolejnymi warstwami gruntu. Tym samym, biała „reliefowa” tablica była przygotowana do malowania, które to – zdaniem artysty – trwało znacznie krócej niż materialne stworzenie podobrazia. Również sam motyw góry był dla artysty narzędziem do ukazania zaobserwowanych w naturze własności przestrzennych, strukturalnych oraz kolorystycznych. Ich złożoność Hałas porządkował w obrębie kolejnych poziomów dzieł i spajał formę z centrum ich płaszczyzn. Jak zauważył Andrzej Jarosz: „Kwadrat lub trójkąt, achromatyczny szeroki pas lub też gładki, niczym niezapełniony obszar wpływały dynamicznie na fakturowaną powierzchnię rozpościerając się wokół nich. Piony grupowane były przy tym zwykle w górnych partiach płócien i tworzyły biegun harmonii, natomiast linie diagonalne, znajdujące się poniżej stanowiły dla nich przeciwwagę – biegun chaosu. Wydaje się, że każdy z tych odcinków posiadał przy tym własną ‘masę’ i dynamikę. Sąsiedztwo podobnych jednostek powodowało, że znajdującą się pod nimi powierzchnia wprawiana była w delikatną wibrację” (Andrzej Jarosz, Góry P – idealne wizje natury [w:] Andrzej Jarosz, Józef Hałas, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2007, s. 82).

Równie charakterystyczna w górach Hałasa jest barwa, która ulega zmianie na skutek połączenia z innym pigmentem. Przy wykorzystywaniu dwóch lub trzech kolorów artysta uzyskiwał efekt naprzemiennego zakrywania i odsłaniania. Na granicy warstw chromatycznych powstawał emocjonalny komunikat kryjący charakterystyczną dla jego twórczości sugestię, nastrój oraz metaforę. W „Górze p-h” można dostrzec celową rezygnację z ekspozycji gestu malarskiego oraz zróżnicowanie użytej tu konsystencji farby i jej reakcji na światło lub przestrzeń. Uzyskana w efekcie harmonijna całość została zrealizowana z pozorną lekkością, naturalnością i oczywistością, a także jest ona bliska pojęciu „kanonu”. W górach Hałas stworzył unikalne wizje natury w całej jej bliskości poziomymu idei. Obrazy te powstały z wewnętrznego dojrzewania artysty oraz duchowego wzbogacania siebie i własnej sztuki. Doniosłe znaczenie cyklu Hałas podkreślał w swoich wypowiedziach kilkakrotnie, czyniąc obrazy z tej serii najistotniejszym rozdziałem jego twórczości: „Cóż to jest – powtarzam ten sam motyw w różnych wariantach kolorystycznych i stale niezadowolony – cóż to jest? Szukam takiej wersji tajemniczej, która będzie (...) niby taka sama, a będzie tą wersją, przy której mogę odpocząć. Jak trafienie modlitwą w łaskę” (Józef Hałas, Notatka z 26 XI 1982 r., [cyt. za:] Józef Hałas. Malarstwo [katalog wystawy], Warszawa 2005, s. 21).



Józef Hałas, „Góra P”, 1986, kolekcja prywatna



Jozef Hałas, „Góra M”, 1986, kolekcja prywatna



Jozef Hałas, „Góra P – cieliące tańce”, 1987, kolekcja prywatna

18 ↑

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Lila", 1975/1987

akryl/plótno, 135 x 124 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "VASARELY - | P. 1319 "LILA" | 135 x 124 (1975-87) | Vasarely-"

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

116 600 - 186 500 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Sotheby's, Paryż, 2017

kolekcja prywatna, Polska

„Na szali nie leży już ‘serce’, ale siatkówka oka, a koneser sztuki stał się teraz obiektem badań dla psychologii eksperymentalnej. Ostre kontrasty czerni i bieli, nieznośne wibracje kolorów komplementarnych, migotanie sieci linii i struktur permutacyjnych... Wszystko to są elementy mojej pracy, której zadaniem nie jest już pogrążanie widza w słodkiej melancholii, ale stymulowanie go”.

Victor Vasarely



ILUZJA TRÓJWYMIAROWEJ STRUKTURY

Victor Vasarely w latach 80., będących okresem powstania prezentowanej pracy, był już uznanym i wielokrotnie nagradzanym twórcą światowej skali. Ścieżkę międzynarodowej kariery wytyczyła mu kultowa wystawa „The Responsive Eye” w MOMie otwarta w 1965, gdzie wśród 123 prac można było oglądać również jego realizacje. Vasarely już wtedy prezentował się jako niekwestionowany twórca op-artu, a także jeden z pierwszych artystów poszukujących i badających mechanizm widzenia w sztukach plastycznych, zafascynowany teorią percepcji twórców Gestaltu. W 1970 otworzył swoje pierwsze muzeum w Gordes, a pięć lat później powołano kolejną fundację w Aix-en-Provence oraz centrum w jego rodzinnym mieście Peczu.

Czynnikiem wyróżniającym dzieła Vasarelyego było odpowiednie zestawienie kolorów i kontrastujących ze sobą kształtów, które podporządkowane odpowiedniemu oświetleniu miały odpowiednio oddziaływać na zmysły widza. Barwa, będąca najważniejszym środkiem wyrazu prac artysty, w przypadku prezentowanego obrazu „Lila” szczególnie oddziałuje odcieniami błękitu, fioletu oraz różu. Ich kontrastowe zestawienie potęguje wrażenie trójwymiarowości w obrębie jednej płaszczyzny. W latach 1960–80 Vasarely był twórcą alfabetu plastycznego zatytułowanego „Folklor planetarny”, który jest uznany za największe osiągnięcie sztuki XX wieku. Opatentował w nim piętnaście form opartych na wariacjach koła, trójkąta i kwadratu, występujących w gamie 20 różnych odcieni. Ułożenie poszczególnych elementów alfabetu było możliwe w nieskończenie wielu kombinacjach przy wykorzystaniu również nieograniczonej ilości obrazów. Ich zmiana była rozłożona na różne okresy, w czasie których m.in. ograniczał się jedynie do używania koloru białego i czarnego oraz konkretnych figur, a innym razem określona paleta barw służyła mu do wielokrotnego malowania zaledwie jednej formy, by dzięki specyficznej konfiguracji uzyskać iluzijną trójwymiarową strukturę. Towarzyszący koncepcji tej zestaw „reguł gramatycznych” wyznacza możliwości użycia poszczególnych elementów i łączenia ich z innymi członami. Swoją koncepcją „Alfabetu plastycznego” Vasarely ugruntował nowe rozumienie aktu twórczego jako czysto naukowego procesu. Precyzyjne wzory komponowane przez Vasarelyego czyniły jego twórczość przepowiadającą erę technologii komputerowej. Nieskazitelne, geometryczne kształty uzyskane przy wykorzystaniu jedynie podstawowych środków wyrazu były bardzo bliskie aktualnej grafice cyfrowej. W tym kontekście artysta przewidział sposoby, jakimi będzie oddziaływała technologia na ludzkość w późniejszych dekadach.

Bliskie technologii komputerowej było również podejście Vasarelyego związane z mottem „sztuka dla wszystkich”, wraz z którym uważał, że sztuka może pozostać aktualna tylko wtedy, gdy stanie się ogólnodostępna. Szczególnie istotny dla ukształtowania tej postawy okazał się być tzw. Żółty manifest, w którym w 1955 postulował porzucenie tradycyjnego podziału sztuki na takie dziedziny jak malarstwo czy rzeźba, a także pisał wprost, że sztuka przyszłości albo będzie wspólna, albo jej nie będzie. Równie znamienny był tu także postulat integracji sztuki z otaczającym środowiskiem, wyjście z budynku muzeum na ulicę i „wszechobecność artefaktu”, stanowiąca podstawę koncepcji ekspansji dzieła sztuki poprzez jego powielanie. Kluczową dla realizacji manifestu była wystawa „Le Mouvement”, która miała miejsce w 1955 w paryskiej Galerie René. W ramach ekspozycji można było poznać prace Vasarelyego zrealizowane w innych technikach, np. „głębokie reliefy” wykonane ze szkła akrylowego z przeźroczystymi wzorami geometrycznymi. Czyniąc krok dalej, Vasarely w pełni popierał również masową popularyzację jego twórczości na ubraniach, pocztówkach, produktach komercyjnych i reklamach. Tym samym jego prace zdobyły szczególne uznanie wśród ówczesnych mu ikon muzyki i mody. Wśród gwiazd znalazł się m.in. David Bowie, dla którego Vasarely zaprojektował okładkę singla „Space Oddity”, wydanego równocześnie z lądowaniem człowieka na Księżycu w 1969.

19 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2002

olej/piótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TAMARA BERDOWSKA | 2002 | olej"

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:

Galerie K, Staufen, Niemcy

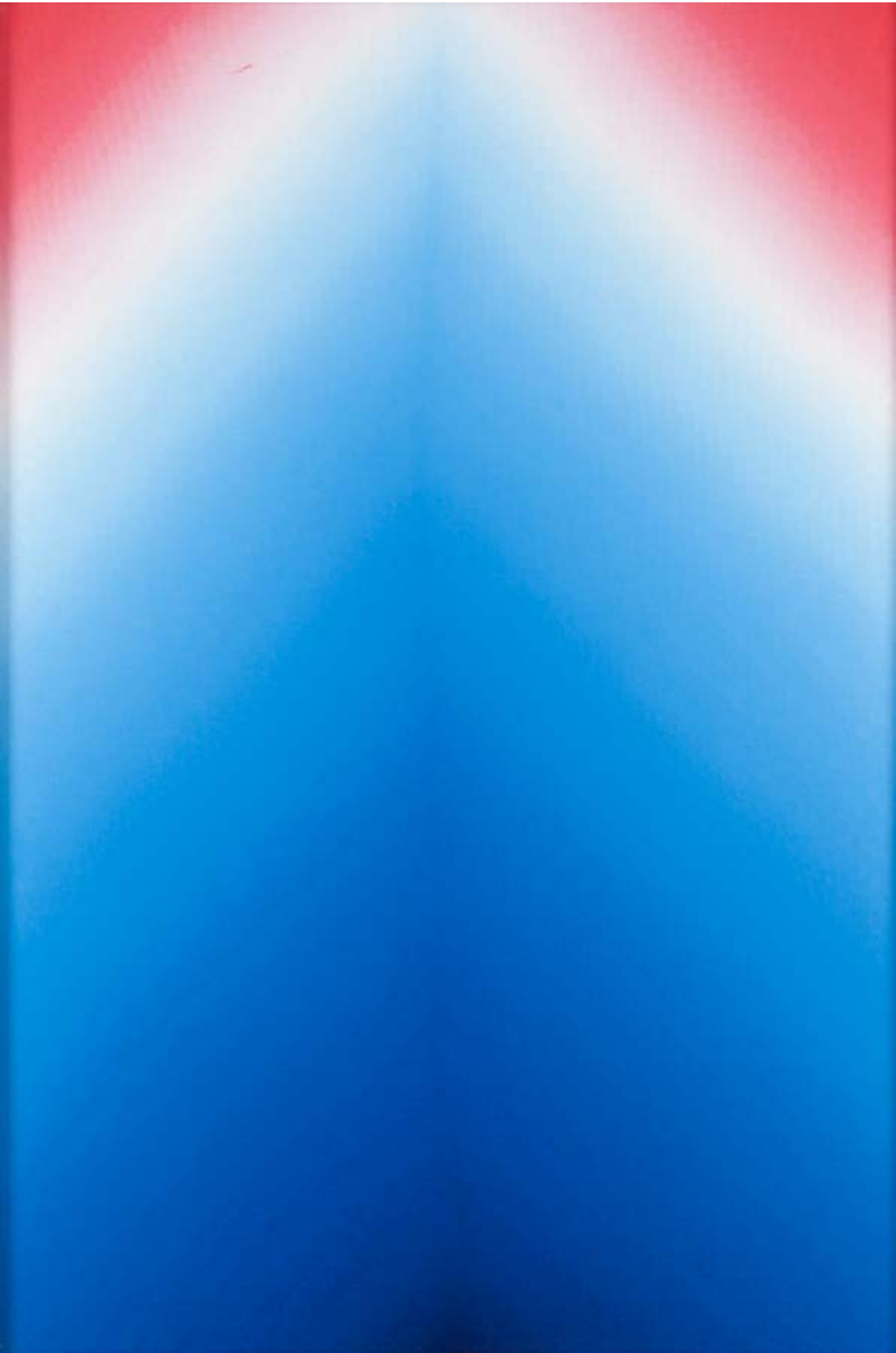
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

„Geometria w przestrzeni”, Galerie K, Staufen, Staufen im Breisgau, 2.04–21.05.2022

„Twórczość to dążenie do doskonałości, której się nigdy nie osiągnie, do określenia i do-
tknięcia czegoś, co jest jedynie przeczuwane. Twórczości towarzyszy wieczna tęsknota”.

Tamara Berdowska



WYRAZ NIEMATERIALNOŚCI

Kompozycje Tamary Berdowskiej, oparte na błękitach i gamie szarości, swym hipnotycznym charakterem pozwalają odbiorcy na zanurzenie się w rytmie falujących płaszczyzn. W owych zestawieniach kolorystycznych obrazy Berdowskiej zyskują na swym niepokojącym charakterze, a wrażenie dyskomfortu koncepcyjnego nie pozwala pozostać obojętnym wobec jej twórczości. Artystka dokonuje również oryginalnej transformacji zapisu stanów umysłu na klarowny i hipnotyzujący język abstrakcji geometrycznej. Berdowska wiąże go z dążeniem do odsłonięcia niewidzialnych matryc rzeczywistości. Jak zauważyła Agnieszka Tes: „Artystka niczym mniszka sztuki w powolnym procesie malowania zagłębia się w tajemniczych wymiarach, tam, gdzie panuje bliska transcendencji głębia i cisza. Za pomocą tradycyjnej techniki olejnej wydobywa misterne kompozycje, by zadziwiać tkwiącymi w materii malarskiej możliwościami wyrażania niematerialności. Powstające układy niekiedy niosą skojarzenia z prawami znanej już w starożytności świętej geometrii, za pomocą której badano naturę wszechświata, zagłębiając matryce jego duchowo-materialnej struktury. Prace Berdowskiej również odsłaniają jakby ukryte przed nami, a istniejące paradoksy niedostępnej dla umysłu doskonałości czy potencji. Wypracowana przez autorkę zasada budowania obrazów opiera się na przenikaniu mikro- i makrogeometrii, które współegzystują, tworząc całości obdarzone właściwościami przyciągania, a nawet swoistego hipnotyzowania wzroku” (Agnieszka Tes, Nieoczywiste porządki geometrii, czyli o najnowszej wystawie Tamary Berdowskiej w Krakowie, źródło: <https://fragile.net.pl/nieoczywiste-porzadki-geometrii-czyli-o-najnowszej-wystawie-tamary-berdowskiej-w-krakowie/>, dostęp: 7.05.2024).

Berdowska stawia nieustannie pytanie o istotę obrazu oraz granice malarstwa, które mogą być poddane ciekawym i nowatorskim weryfikacjom, eksperymentom. W procesie twórczym najważniejszą rolę odgrywa jej wyobraźnia, odnajdująca przełożenie w malarskim zapisie odczuć i myśli. Sama artystka działania te porównuje do transu i mantry rytmicznie powtarzanych geometrycznych form, które odrywają odbiorcę od rzeczywistości. W prezentowanym obrazie można odnaleźć szczególnie charakterystyczne elementy twórczości artystki, tj. świetlistość materii czy też rytmiczne multiplikacje mikrostruktur wpisanych w makropodziały kompozycji. Punktem wyjścia dla oszczędnego w gamie barwnej płótna jest geometryczny rysunek, który w procesie jest stopniowo niwelowany kolorem i światłem. Widoczna tu zmienna temperatura barw nadaje efekt pulsowania obrazu i wyjścia poza jego materialność. Dodatkowy walor rozmigotania został osiągnięty przez artystkę poprzez zastosowanie drobnych, zwielokrotnionych kwadratowych elementów, stopniowo różnicowanych walorowo i tonalnie. Owe cząstki niczym dźwięki rezonują w podziałach wyznaczanych przez geometryczną główną dominantę kompozycyjną.

20 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Spectral Complementaries VI", 1984

akryl/plótno, 182 x 274 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '735 I © RICHARD ANUSZKIEWICZ I 1984'

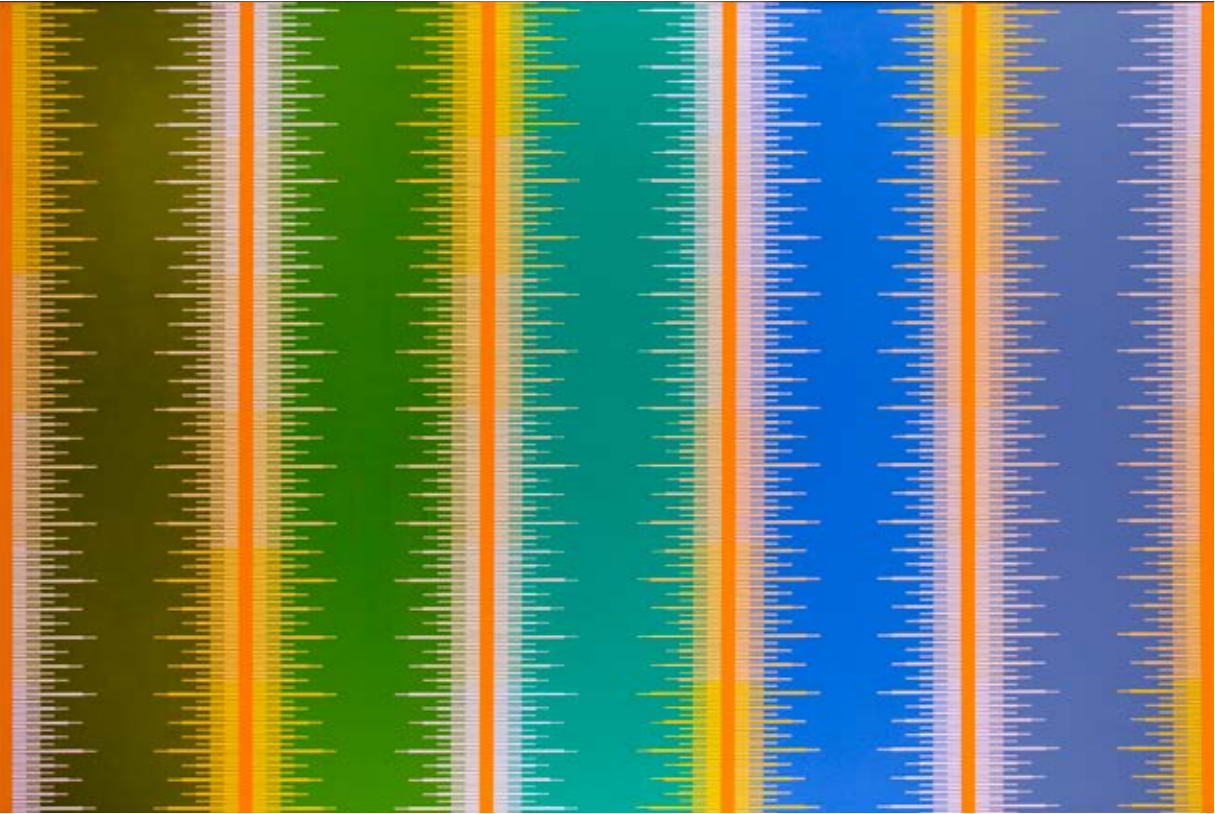
estymacja:
600 000 – 1 000 000 PLN
140 000 – 233 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Christie's, Nowy Jork, 2014
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945-2001. Catalogue Raisonné, red. David Madden, Nicholas Spike, Centro Di, Florencja 2010, poz. kat. 1984.5, s. 201

„Moja praca jest natury eksperymentalnej. Jest skupiona na badaniu efektów zestawienia barw komplementarnych w ich pełnej intensywności oraz zmian optycznych, które po nich następują. Studiuję dynamiczne efekty całości w kontekście zmieniających się warunków oświetlenia oraz relacji światła i barwy”.

Richard Anuszkiewicz



MALARSTWO W OKU OBSERWATORA

Obraz „Spectral Complementaries VI” powstał przy użyciu najbardziej charakterystycznych dla twórczości Richarda Anuszkiewicza środków wyrazu. To właśnie płaszczyznom koloru naznaczonym zwielokrotnionymi liniami artysta nadawał odpowiednią intensywność barw oraz zestawienia formalne tworzące kontrasty walorów, temperatur czy faktur prowadzących do wrażenia pulsowania. Jednocześnie prezentowane dzieło nosi znamiona cech formalnych charakterystycznych dla przełomu w twórczości, którego cenzura przypada na rok 1970. Wtedy to Anuszkiewicz odszedł od formy kwadratu na rzecz kompozycji prostokątnych. Charakterystyczne prace-moduły zostały zastąpione wówczas spektakularnymi w swojej skali seriami, gdzie na pierwszy plan powróciło zainteresowanie artysty kolorem. Serię nowych obrazów otworzył wówczas cykl „Portals”, ujawniający niezwykłą wrażliwość Anuszkiewicza na barwę, która doprowadziła do wypracowania indywidualnej odmiany lirycznej abstrakcji geometrycznej do perfekcji. Działania te są widoczne także w obrazie „Spectral Complementeries VI”, gdzie duże płaszczyzny koloru zostały otoczone drobną siatką linii, różniących się od siebie niewielkimi barwnymi niuansami zredukowanymi do ich temperatury. W swojej twórczości Anuszkiewicz rozwijał wypracowane przez Albersa koncepcje oparte na współoddziaływaniu barw, chociaż jego malarstwo poszerzało jeszcze dalej te zagadnienia. Tym samym stawiało się ono zasadniczo odmienne od twórczości wspomnianego mentora. Istotnymi czynnikami okazały się tu estetyka kształtów oraz kolorów, które to Anuszkiewicz znacznie rozbudowywał wraz z relacjami odpowiednich zestawień barw. W jednej ze swoich wypowiedzi zwracał uwagę na odpowiednie łączenie barw w oku obserwatora, które mogłyby być bliskie założeniom impresjonistów, jednakże w jego twórczości eksperymenty te miały tor odległy od konkretnej tematyki dzieł. Większą wolność artysta odkrywał w sztuce niefiguratywnej.

Lata 80., przypadające na okres powstania prezentowanego obrazu, stanowiły czas ugruntowanej pozycji Anuszkiewicza w środowisku twórców op-artu. Był to okres spokoju i refleksji po intensywnych latach 60. i 70., dla których punkt odniesienia tworzyła słynna wystawa „The Responsive Eye” w MoMA w Nowym Jorku (1965). Ekspozycja ta ukonstytuowała op-art oraz otworzyła jego przedstawicielom drzwi najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał wówczas współpracę również z Sidney Janis Gallery, z którą związane były wybitne osobowości, takie jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Tutejsza indywidualna wystawa artysty spotkała się z tak dużym zainteresowaniem, że niemal wszystkie jego prace zostały z miejsca wyprzedane. Zorganizowana miesiąc później zbiorowa ekspozycja „Pop and Op” ukazała szerszy kontekst prac Anuszkiewicza, które pojawiły się obok realizacji Lichtensteina, Oldenburger, Riley czy Vasarelyego. Spektakularny dobór artystów pozwolił na podróż wystawy przez kolejne dwa lata po amerykańskich muzeach i prezentację w szesnastu miastach. Ukoronowaniem sukcesu była retrospektywna wystawa artysty w 1966 w Cleveland Museum of Art. Amerykańskie ekspozycje ugruntowały pozycję Anuszkiewicza w kanonie najważniejszych twórców op-artu. O zapisanej na trwałe na kartach historii sztuki jego twórczości świadczą do dziś najważniejsze kolekcje sztuki współczesnej, m.in. nowojorskie MoMA, Art Institute of Chicago czy Museum of American Art – the Smithsonian Institute w Waszyngtonie.

21 †

JERZY GRABOWSKI

1933–2004

"Powtórzony motyw", 1968

technika mieszana/plyta pilśniowa, 100 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Grabowski 68'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY GRABOWSKI | 68 |

"POWTÓRZONY MOTYW" | 54x100cm – tech. mieszana | POLSKA'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

„Jerzy Grabowski próbował swoją twórczością opowiadać o otaczającym nas świecie, korzystając z analiz matematycznych i języka abstrakcji geometrycznej. Odwołując się do obserwacji natury i dociekając istoty rzeczy artysta wpisał się w nurt sztuki poszukujący uniwersalnych wartości, wśród których najważniejszą jest prawda, stanowiąca sens oraz cel działań artystycznych. Prawda, której szukał, to prawda konkretna i obiektywna, wywodząca się bezpośrednio z wartości matematycznych wyrażonych w postaci barwnych form geometrycznych”.

Rafał Wiśniewski



22 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Kompozycja geometryczna", 1983

akryl/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1983 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepka transportowa i nalepka z opisem pracy

estymacja:
75 000 – 90 000 PLN
17 500 – 21 000 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Agra-Art, 2003
kolekcja instytucjonalna, Polska
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Henryk Stażewski. Reliefy, katalog wystawy, red. Andrzej Szczepaniak, Galeria Starmach, Kraków 2001, s. 15 (il.)

„Wieczność i nieskończoność są pojęciami statyczności, nieruchomości i niewymierności. Miarę stosuje się tam, gdzie jest ruch, zmiana. Mierzenie czasu i przestrzeni, etapów zmian zachodzących w Kosmosie wymaga stosowania olbrzymich cyfr. W skali ziemskiej miarą zachodzących zmian są małocyfrowe liczby, np. trwanie bytu człowieka, zwierzęcia, rośliny”.

Henryk Stażewski



PIĘKNO W STOSUNKACH LICZBOWYCH

Henryk Stażewski w geometrycznych kształtach widział szansę na odnalezienie porządku w chaosie świata. Tym samym figuralne uproszczenia mogłyby przekształcać ludzką codzienność w niezwykłą i ważną rzeczywistość. Jednocześnie artysta pozostawał świadomy rozminięcia się pielęgnowanej przez siebie i swoją formację wizji świata z jego realnym obrazem. W latach 70., po realizacji licznych wielowymiarowych reliefów, wrócił do płaskiego malarstwa geometrycznego w formule „białych obrazów” wypełnionych układami linii lub wzbogaconych o neonowe kolory. Późniejszy okres twórczości Stażewskiego obfitował w czysto malarskie kompozycje zbudowane z pasków przecinanych kreskami i przenikających się wzajemnie geometrycznych figur. Jednocześnie w dziełach tych jest widoczna konsekwentna realizacja założeń, które towarzyszyły całemu okresowi twórcemu artysty. Jego zainteresowania obejmowały problemy podziału płaszczyzn, organizacji przestrzeni, wyrażenia istoty ruchu, koloru i światła. Również polem gry kolorystycznej pozostawał kwadrat, który dawał możliwości dowolnego skalowania. W późnych pracach artysty można dostrzec także charakterystyczne tła-ramy będące integralną częścią dzieła.

Prezentowany obraz powstał w 1983, czyli po upływie 70 lat od rozpoczęcia przez Stażewskiego działalności artystycznej. W 1913 Stażewski rozpoczął studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a przez kolejne dekady stawał się ważną postacią polskiego życia artystycznego. Stylistyka prac, której Stażewski pozostawał wierny aż do śmierci, ukształtowała się w II połowie lat 20. XX wieku. To właśnie abstrakcja geometryczna stanowiła najpełniejsze odzwierciedlenie przyjętej przez niego konstruktywistycznej teorii i praktyki artystycznej. O formowaniu się samego kierunku pisał Marek Świca: „Sztuka abstrakcji geometrycznej zrodziła się na początku XX wieku z utopijnej wiary w nowy, doskonały etycznie porządek świata, którego świadomość i przeczucie artysta wyraża w harmonijnych i wolnych – o tyle, o ile to możliwe – od indywidualnego piętna, obiektywnych konstrukcjach plastycznych. Ta demonstracja logicznej natury sztuki i wiara w jej pokrewieństwo z matematyką objawiała się wówczas między innymi w poszukiwaniu istoty piękna w stosunkach liczbowych. Na przemiany ówczesnej świadomości, a co za tym idzie, na przemiany postaw i poglądów artystów niebagatelny wpływ miał rozwój współczesnej myśli filozoficznej, jak również nauk matematyczno-fizycznych, rozbijających cały dotychczasowy, naturalny, zdroworozsądkowy obraz świata, na który złożył się wieki czy nawet tysiąclecia” (Marek Świca, wstęp do katalogu [w:] Ład utracony. Abstrakcja geometryczna w Kolekcji Galerii Starmach, Galeria Kronika, Centrum Sztuki w Bytomiu, kwiecień – maj, 1995, nb.).

Niezwykle wysmakowane kompozycje z ostatnich lat twórczości odzwierciedlają złagodzone rygorystyczne przekonania Stażewskiego. Można odnaleźć w nich nutę liryzmu. Paradoksalnie, wbrew założeniom artysty, późne dzieła swoją subtelną harmonią poruszają u odbiorcy pokłady pozytywnych emocji. Samemu Stażewskiemu, przy całokształcie jego działań, towarzyszył status nestora awangardy. Będąc „ostatnim żyjącym konstruktywistą”, przyciągał do swojej pracowni artystów z kraju i zza granicy, spragnionych relacji wydarzeń z „heroicznego okresu awangardy”. Wówczas Stażewski opowiadał młodym twórcom o znajomościach z Kazimierzem Malewiczem oraz Pietem Mondrianem, uznawanych już wtedy za wielkie gwiazdy sztuki XX wieku, z którymi to współtworzył historię awangardy. „Kompozycja geometryczna” jest zatem znakiem trwałości abstrakcji geometrycznej w sztuce Henryka Stażewskiego.



Henryk Stażewski, Warszawa 19.08.1987, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

23 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"XIV" z cyklu "Obrazy magiczne", 1975/2020

akryl/plótno, 54 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "OBRAZY MAGICZNE XIV" 1975/2020 ROK | ACRYL | 54 x 54 cm'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 400 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Artemis, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Jan Dobkowski. Obrazy magiczne”, Galeria Artemis, Kraków, 17.09–17.10.2020

„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 złóże, 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, „Przegląd Powszechny”, IV 1986





Jan Dobkowski, „XIX” z cyklu „Obrazy magiczne”, 1975/2020, kolekcja prywatna



Jan Dobkowski, „XXX” z cyklu „Obrazy magiczne”, 2021, kolekcja prywatna

Cykl „Obrazów Magicznych” tworzy 25 prac niewielkiego formatu pozostających w ścisłej relacji ze wcześniejszą twórczością Jana Dobkowskiego. Początkowym rokiem powstania serii jest 1975. W okresie tym powstały prace, do których artysta powrócił w 2020, nadając im zupełnie nowe znaczenie, formę i kolorystykę. Tytułową „magiczność” można odnaleźć w powiązaniach w barwach, kształtach i przestrzeni z wątkami poprzednich cykli artysty. „Obrazy Magiczne” kryją w sobie tajemniczość rysunków z lat 70., urodę przestrzennych form „Pierwotnych” czy „Wszzechbędącej”, polipptyku „...a życie sobie płynie...”, czy też relację z „Psyhe-Phisis” i „Nie-bo”. Jednocześnie każda z form znajdujących się w panteonie dzieł Dobkowskiego ma ulotną, zwielokrotnioną tożsamość, zdającą się uchwyconą w momencie przejściowym. Z podejściem tym wiąże się nieustanna wiara artysty w transformację natury oraz symbiozę jej cyklu z fazami kształtowania się człowieka.



Jan Dobkowski, „XXII” z cyklu „Obrazy magiczne”, 1975/2020, kolekcja prywatna

24 †

TERESA PANASIUK

1938–2021

"Pejzaż 3/94", 1994

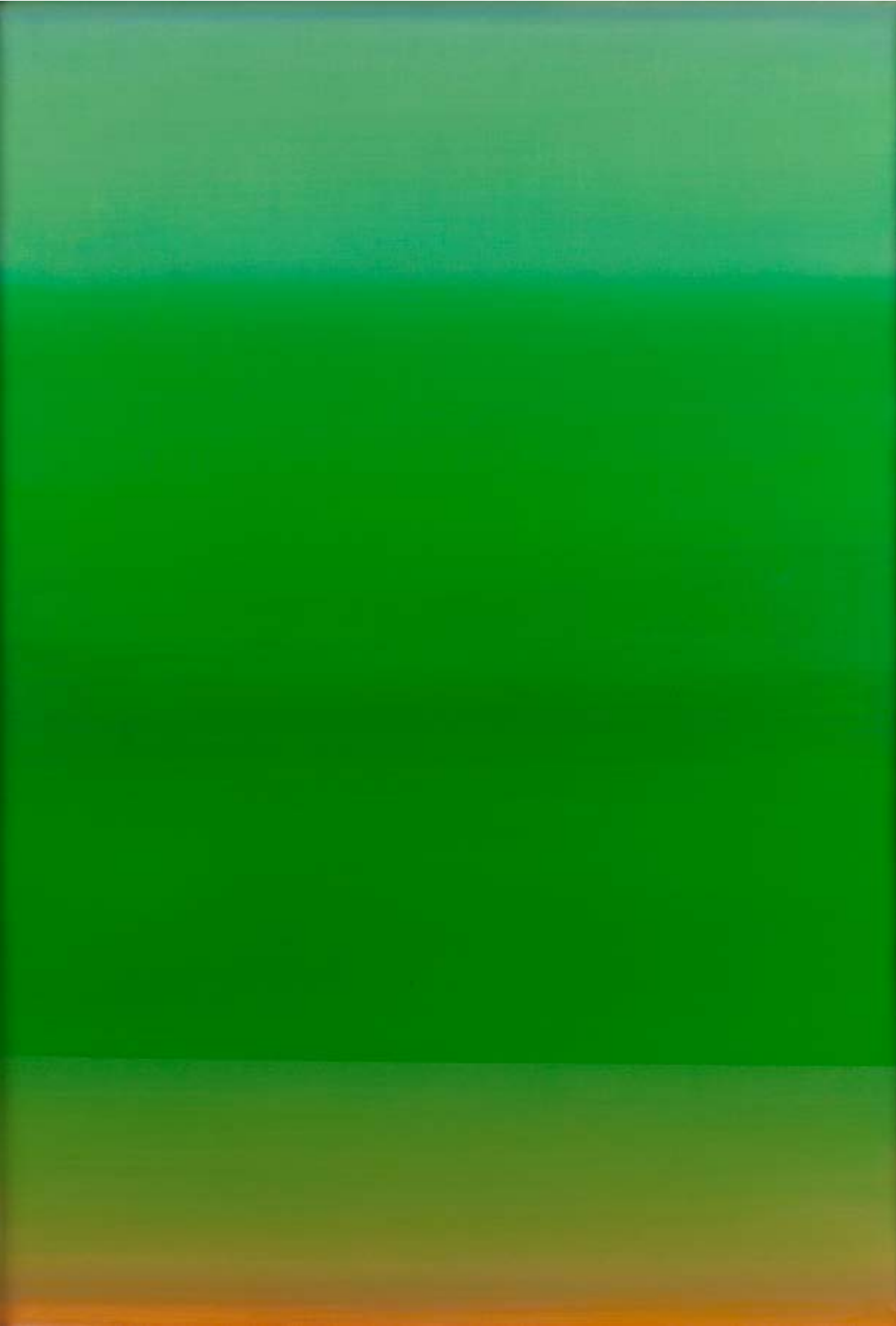
olej/plótno, 107 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | PEJZAŻ 3/94 1994 r | olej. | 107 x 0,73'

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 400 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja

„Kluczowym aspektem w dziełach Panasiuk, zarówno w jej wczesnych, jak i późniejszych pracach, jest kolor. Wyjątkowa wrażliwość kolorystyczna artystki została z pewnością ukształtowana przez wpływ jej nauczyciela, Artura Nachta-Samborskiego, jednego z przedstawicieli kapizmu, którzy to ‘kształtowali formę kolorem’, osiągalni ‘dźwięczność koloru’ czy uprawiali ‘gry barwne’. W rękach Panasiuk, kolor staje się medium nie tylko oddziaływania, ale i głębokiej, emocjonalnej ekspresji”.

Aleksander Wawrzyniak



25

ANNA PODLEWSKA - POLIT
1971

Bez tytułu, 2023

olej/piótno, 130 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Anna Podlewska-Polit | 2023 r.'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 200 EUR

„Ze względu na swój abstrakcyjny charakter moje malarstwo pozostaje w dialogu z tradycją awangardy. W dużej mierze opiera się ono na intuicji; proces malowania prowadzi do przetworzenia postrzeganego przedmiotu w znak. Przełożenie fragmentu rzeczywistości na język materii malarskiej jest szukaniem nowych rozwiązań”.

Anna Podlewska-Polit

Kompozycja „Bez tytułu” pulsuje układem form pionowych. Manifestuje się w niej odwrotność odczucia lekkości i rzeczywistego ciężaru koloru, jego potencjału wiążącego płótno i temat. Obraz oddziałuje na widza całością materii malarskiej. Pochylenie pasów przyczynia się do powstania uczucia dyskomfortu u oglądającego, prowokując go/ją do wyobraźniowego uporządkowania układu form. Sytuacja oczekiwania tego rodzaju powoduje zderzenie dwóch materialności, w którym zmysłowa intensywność efektów optycznych przesłania fizyczność podobrazia.



26 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"2/92", 1992

akryl, sznurek/piótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz Orbitowski 1992 | 2/92 92x73'

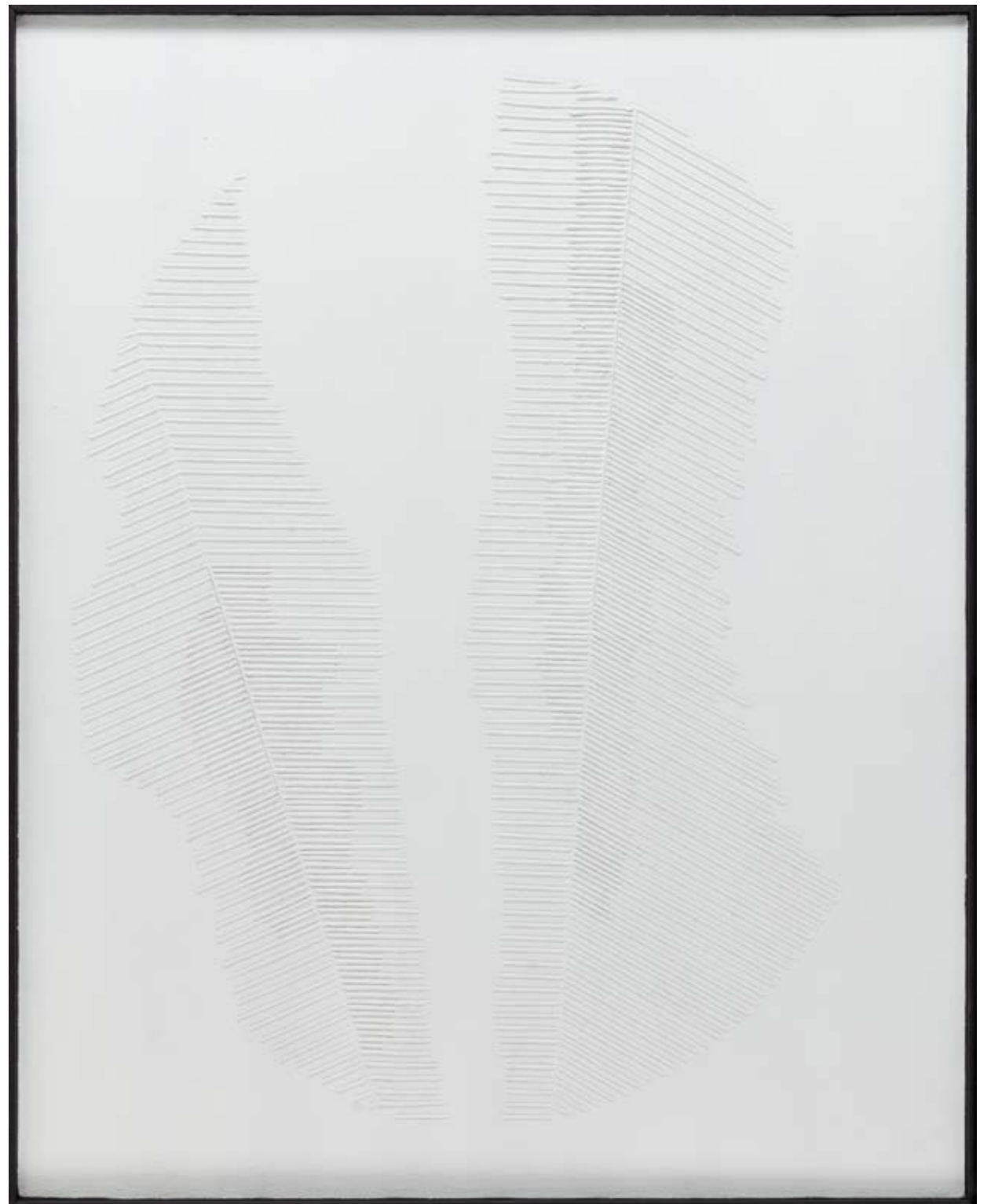
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków





„CO ZADZIWIAJĄCE DLA UWAŻNEGO OBSERWATORA TYCH PRAC, NALEŻĄCYCH W SPOSÓB OCZYWISTY DO NURTU SZTUKI OPERUJĄCEJ GEOMETRIĄ - TO WYCZUWALNY JEJ ZWIĄZEK Z INSPIRACJĄ NATURĄ. WYSTĘPUJĄCE TU RYTMY KOJARZĄ SIĘ Z RUCHEM FAL, KTÓRE WIATR MARSZCZY NA POWIERZCHNI WODY, ALBO WARSTWAMI GAŁĘZI ŚWIERKA CZY JODŁY Z NARASTAJĄCYMI NAD SOBĄ, CZY Z REGULARNYM UKŁADEM ŻYŁEK NA LIŚCIU GRABU. (...) SZTUKA JANUSZA ORBITOWSKIEGO - CHŁODNA I ASCETYCZNA, W SPOSÓB W PEŁNI UZASADNIONY KWALIFIKOWANA DO KATEGORII ABSTRAKЦИИ GEOMETRYCZNEJ, JEST RÓWNOCZEŚNIE NASYCONA CIEPŁEM EMOCJI. JEST PIĘKNĄ, ACHROMATYCZNĄ OPOWIEŚCIĄ O TRWAŁOŚCI I PRZEMIJANIU”.

BOŻENA KOWALSKA

27 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Kompozycja z kwadratem", 2017

akryl/tektura naklejona na płytę pilśniową, 35 x 35 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA |
KOMPOZYCJA Z KWADRATEM | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 35/35 | 2017'

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 900 – 2 400 EUR

„Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”.

Bożena Kowalska





28 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Obraz LXVIII", 1983

akryl, grafit/plótno, płyta pilśniowa, 65 x 150 cm
na odwrociu nalepki z opisem pracy oraz wystawowa z Galerii Przysmat ZPAP Okręg Krakowski

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Przysmat ZPAP Okręg Krakowski, Kraków

Galeria Artissima, Kraków, 2016

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„W kręgu Strzeńskiego”, Galeria Przysmat ZPAP Okręg Krakowski, Kraków, 13.06–4.07.2014

„Te najwcześniejsze jego, z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – erupcje i skłębienia czarnej, smolistej masy, były ostentacyjnie dramatyczne. Budziły niepokój, poczucie zagrożenia. A światło, które już wówczas w twórczości Gieragi odgrywało ważną rolę, nie łagodziło tych odczuć, ale jeszcze je podsycalo. I to niezależnie od tego, czy było tylko iluzijną bielą papieru w litografiach i rysunkach twórcy, czy rzeczywistymi w obrazach ruchliwymi blikami odbić od grzbietów nacierających jakby fal gęstej spływającej lawy”.

Bożena Kowalska

PROSTOTA I JEDNOŚĆ

„Obraz LXVIII” powstał okresie „burzy i naporu” młodego Andrzeja Gieragi przypadającym na lata 70. i 80. Przez blisko dwa dziesięciolecia artysta stosował wyłącznie skontrastowane ze sobą achromatyczne barwy czerni i bieli. Od połowy lat 70. w jego twórczości pojawiły się pewne symptomy zmian, które okazały się znamienne dla późniejszych dzieł artysty. Były nimi próby geometrycznego podporządkowania kompozycji wraz ze wprowadzaniem w ich obszar kształtów prostokątnych, romboidalnych, a także wiązek równoległe przebiegających wypukłych wiązek. To właśnie te ostatnie elementy w prezentowanej pracy zostały wydobyte wraz z formami przypominającymi listewki, zakończonych eksplodującymi formami. Swoim uproszczeniem i ładem zapowiadały jednocześnie rezygnację artysty z nadto dramatycznej ekspresji. Wkrótce porzucona gwałtowna dynamika form wraz ze zderzanymi kontrastowo kolorami stanowiły drogę rozważań i eksperymentu prowadzące ku prostocie i jedności.

Niezwykle mięsiste wczesne reliefy z dynamicznymi elementami kompozycji wychodzącymi poza płaszczyznę, do których należy prezentowana praca, tworzą wraz z pozostałymi pracami Gieragi niezwykle porządek, powściągliwość, oszczędność, precyzję i równowagę. Każdy milimetr kompozycji artysty jest dokładnie zaplanowany i przemyślany. Na konsekwentną postawę twórczą miał wpływ jego udział w przełomowych dla polskiej sztuki wystawach i sympozjach, takich jak: „Złote Grono” w Zielonej Górze, „Spotkania artystów, naukowców i teoretyków sztuki” w Osiekach czy „Międzynarodowe plenery dla artystów posługujących się językiem geometrii” w Okunince i Radziejowicach. Gieraga wzbudzał uznanie także jako pomysłodawca i wieloletni kurator Konkursu im. Władysława Strzebińskiego dla studentów łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych oraz, już nieistniejącej w ASP, Galerii 261. Nieustannie jest inspiratorem dla wielu pokoleń twórców posługujących się językiem geometrii.



Andrzej Gieraga, „Obraz CXXV”, 1989, kolekcja prywatna



Andrzej Gieraga, „Obraz LXXXVII a”, 1988, kolekcja prywatna

29 †

MIECZYSŁAW WIŚNIEWSKI

1929–2018

"Układ F/II", 1986

akryl, technika własna/płótno, 57 x 71 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Mieczysław Wiśniewski | Toruń | "Układ F/II" 1986 | 57x71'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 200 – 5 900 EUR

„Doświadczenia wyniesione ze sztuki strukturalnej wiodły Mieczysława Wiśniewskiego ku zagadnieniom przestrzeni budowanych z nakładanych na siebie płaszczyzn. Reliefowość tych kompozycji wprowadziła już wtedy jeszcze jeden element – światło, ale nie statyczne, trwale określające obraz tylko ruchome, fizyczne, płynące z zewnątrz. Przestrzeń wyznaczona klasycznymi układami geometrii Euklidesowej zyskała czwarty wymiar – czas. I tak spotkały się dwie przestrzenie: klasyczna -zamknięta i otwarta – Einsteinowska”.

Zofia Wartak



30 †

MIECZYSŁAW WIŚNIEWSKI

1929-2018

"Obraz konkretny I", 2004

akryl, technika własna/plótno, 41 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'Mieczysław Wiśniewski - Toruń I

"Obraz Konkretny I" - 2004 I 40 x 41, tech. własna'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

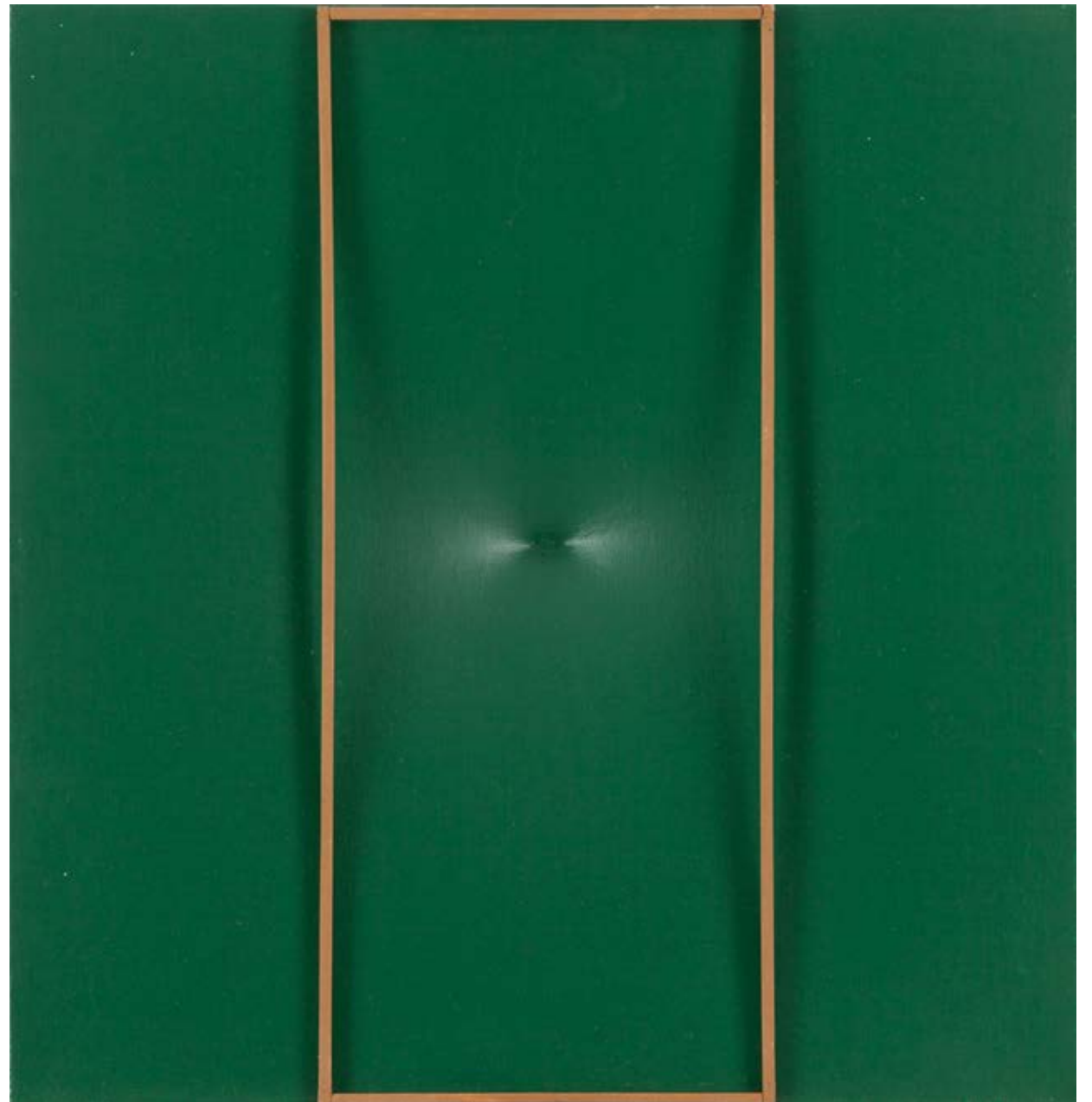
POCHODZENIE:

Galerie K, Staufeu, Niemcy

kolekcja prywatna, Niemcy

„Długa była jego droga poszukiwań własnego języka wypowiedzi twórczej. Od ukończenia studiów związany ze sztuką progresywną, poszukującą, tworzył mocne naóvwczas, ale swoiste malarstwo materii i strukturalizmu. Z upływem lat był jednym z już nielicznych artystów, którzy uczestniczyli w powojennych dziejach walki o wolność sztuki w naszym kraju”.

Bożena Kowalska



PYTANIE O PRABUDULEC I PRAELEMENT ŻYCIA

Mieczysław Wiśniewski swoje doświadczenia wyniósł ze sztuki strukturalnej zwróconej ku zagadnieniom przestrzeni budowanym z nakładanych na siebie płaszczyzn. Uzyskiwana w efekcie reliefowość pozwalała na odpowiednie operowanie światłem płynącym z zewnątrz i nadającym wrażenie ruchu. Prezentowany „Obraz konkretny I” wpisuje się w ostatni etap twórczości, przynoszący kompozycje bardziej oszczędne, ograniczone do prostych układów linii i punktów przekraczających zasady geometrii. W obrębie kompozycji została nałożona prosta figura prostokąta, która jest wykonana z innego materiału. Pozwala ona na uzyskanie odpowiedniego oświetlenia, które swoim ruchem po powierzchni pełnej wklęsłości i wypukłości tworzy w obrazie strefy aktywnych refleksów i cienia. Wraz ze zmianą miejsca i punktu widzenia odbiorcy obszary światłocienia modyfikują swoje położenie. W kolejnym kroku opozycje światła i cienia tworzą relację z otwartą i zamkniętą przestrzenią, będącą podstawową konstytyutywną antynomią w kompozycjach Wiśniewskiego. Sama powierzchnia obrazu zyskuje na tym działaniu nieskończenie wiele możliwości modelunku. Idea światła kształtowana w działaniach artysty nawiązuje do symboliki stawiającej pytania o prabudulec i praelement życia. Ów uniwersalny element struktury świata artysta łączy z modelem kosmologicznym.

Monochromatyczne kolaże artysty również w początkowych latach jego twórczości swoją wyrazistą fakturą prezentowały różnorodne możliwości absorbowania światła. W ich przypadku szczególnie charakterystyczne było tworzenie geometrycznych kompozycji z użyciem płótna workowego i skóry, a także brezentu namiotowego połączonego na zasadzie asambłażu z elementami metalowymi. Drugi etap działań Wiśniewskiego obejmował płasko malowane kompozycje geometryczne. Na trzeci rodzaj dzieł, będących częścią wypracowanej od lat 70. metody twórczej, składały się geometryczne reliefy budowane z płyt i drewnianych listew klejonych do podłoża. Wszystkie te metody twórcze podejmowane przez Wiśniewskiego na przestrzeni lat współistniały i oddziaływały między sobą. Sam artysta, opisując swoje realizacje, zwracał uwagę na przestrzeń kreowaną światłem i uwarunkowania ekspozycyjne kontaktu odbiorcy z jego dziełami. Podejmowany tu porządek geometryczny ukierunkowywał wyobraźnię plastyczną zarówno twórcy, jak i odbiorcy. Różne układy figur i brył zgeometryzowanych Wiśniewskiego wytwarzały wizję świata kinetycznych struktur przestrzeni. W efekcie jego działania artystyczne tworzyły iluzję żywej, samoprzekształcającej się przestrzeni.



31 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

Kompozycja surrealistyczna

akryl, asamblaż/blacha, 27 x 39 cm

sygnowany i dedykowany na papierowej podstawie: 'ANDO! NIE ZAPOMNIJ! | Edzio'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty, lata 80.

kolekcja Andy Rottenberg

DESA Unicum, 2017

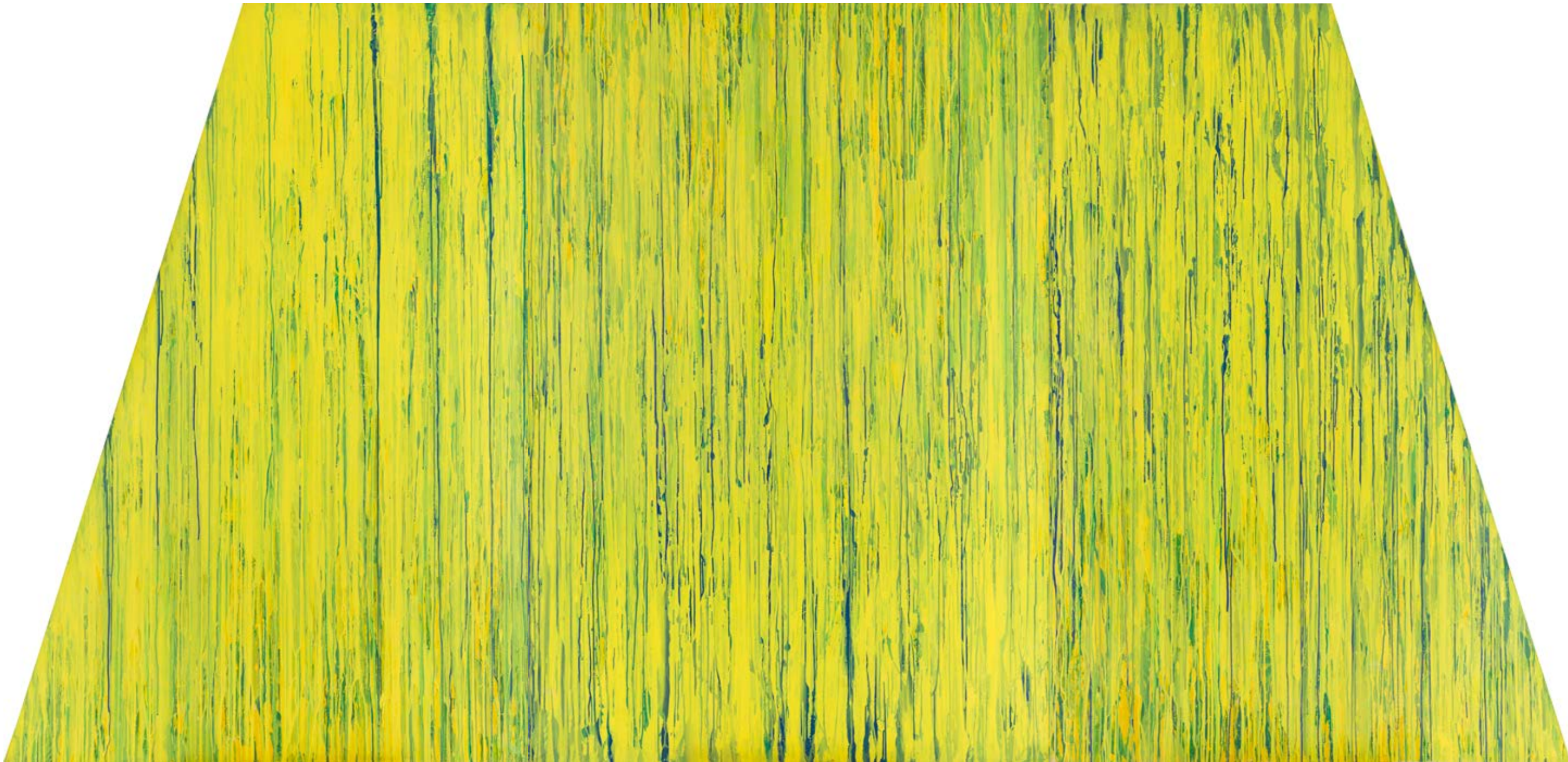
kolekcja instytucjonalna, Polska



**„KRASIŃSKI KŁADŁ NACISK (...) NA UJAWNIANIE WZAJEMNYCH
POWIĄZAŃ, NA DOŚWIADCZANIE ICH NIE W ODOŚOBNIENIU,
NIE JAKO PRZYPADKOWYCH PRZEBŁYSKÓW DOBRA, PRAWDY I PIĘKNA,
ALE JAKO PRAWD POŁĄCZONYCH, PRAWD SPLECIONYCH ZE SOBĄ -
TAK JAK DAWNO PRZEBRZMIAŁE KONCEPCJE ŚWIADOMOŚCI
KLASOWEJ, I ŚRODKÓW PRODUKCJI,
KTÓRE MIAŁY OGARNAĆ WSZYSTKO”.**

BLAKE STIMSON





32 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu - tryptyk, 1990

akryl/plótno, 190 x 390 cm (wymiary całości)
każda z części tryptyku sygnowana, datowana i opisana u góry: 'L. Tarasewicz 1990'
poniżej numer inwentarzowy: 'WKZ-5333/43/91 | poz. 9' oraz poglądowy rysunek tryptyku

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
116 600 - 186 500 EUR

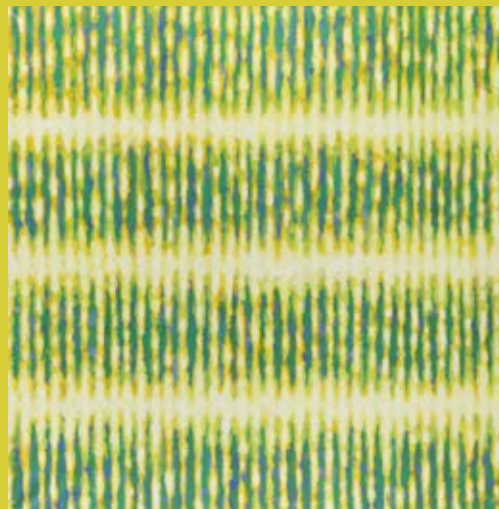
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Galeria Foksal, Warszawa, 10.05-01.06.1991
Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Malmö, 19.09-25.10.1992

LITERATURA:
Leon Tarasewicz, red. Jola Gola, Warszawa 2007, s. 257 (il.)
Leon Tarasewicz, katalog wystawy w Malmö Konsthall, Malmö 1992, s. nlb. (il.)

„LEON TARASEWICZ ROZWIĄDUJE W PRAKTYCE TEORETYCZNY DYLEMAT, KTÓRY NIEJEDNEMU SPĘDZA SEN Z OCZU - CZYM JEST MALARSTWO, CZY JEST SENS JE DALEJ UPRAWIAĆ, A JEŚLI TAK, TO CO MALOWAĆ NA OBRAZACH? W ODPOWIEDZI NA TE PYTANIA TARASEWICZ MALUJE. CO MALUJE? NIC. KŁADZIE KOLORY NA PŁÓTNIE, A OSTATNIO I NA ŚCIANACH, CO ZŁOŚLIWIE OKREŚLA SIĘ MIANEM TAPETY. TEMATÓW NA TAPECIE NIE WIĘCEJ, A NAWET MNIEJ. DZIESIĘĆ LAT TEMU MOŻNA BYŁO NA JEGO OBRAZACH ROZPOZNAĆ PIEŃKI, GAŁĘZIE, PTAKI, DRZEWA, GÓRY. TERAZ WIDAĆ JUŻ TYLKO PASKI. W XX WIEKU OKRESY ZACHWYTU DLA ABSTRAKCJI WYSTĘPUJĄ NA PRZEMIAN Z OKRESAMI JEJ POTĘPIENIA, CO PRZYPOMINA TROCHĘ PASIASTĄ KOMPOZYCJĘ Z OBRAZU TARASEWICZA”.

DOROTA JARECKA



Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1997, kolekcja prywatna



Leon Tarasewicz, Dyptyk, 1989, kolekcja prywatna

NIEUSTANNE DOŚWIADCZANIE NATURY

Działania Leona Tarasewicza wywołują refleksję nad statusem malarstwa i stawiają pytanie o esencję tkwiącą w tej materii. W ewolucji jego twórczości można zaobserwować wzajemnie przenikające się granice praktykowanej dyscypliny artystycznej. Malarstwo twórcy wpisuje się także w ciąg historyczny rozwoju sztuki, od konstruktywizmu i unizmu, przez koloryzm i abstrakcję, aż do najbardziej aktualnych nurtów gatunku. Tarasewicz w niezwykle odważny sposób przekształca nieruchomy i hieratyczny obraz z kart historii sztuki w dzieło transgresyjne, rozedrgane i labilne. Jednocześnie jego malarstwo może funkcjonować poza płaszczyzną płótna i syntetyzować się z otoczeniem poprzez barwę i kształt.

Już w 1985 można było zaobserwować w twórczości Tarasewicza pewne kroki zmierzające ku przekroczeniu ram obrazu i wejściu w szerszą przestrzeń. Wyciszone i kontemplacyjne podejście do działań artystycznych pozostawało w kontrze do dominującego wówczas w Polsce w latach 80. nurtu Nowych Dzikich. Jego twórczości towarzyszyło przekonanie, że obraz powinien bronić się wyłącznie malarstwem. Chociaż z chwilą debiutu Tarasewicz stał się także wyrazistą postacią życia artystycznego, to za główny punkt na mapie świata uznaje rodzinne białostockie Waliby. W swojej postawie identyfikuje się z zamieszkującą tamte tereny mniejszością białoruską w Polsce, z której posiada korzenie. Szczególną emocjonalną więź artysta podtrzymuje z doświadczeniem natury swoich rodzinnych stron. Przyglądając się jej z pokorą, rejestruje rytmy i zestawienia barw. To charakterystyczne podejście do kolorystyki można dostrzec w prezentowanym tryptyku, gdzie uzyskanie świecącego zderzenia barw było możliwe tylko poprzez przekształcenie naturalizmu obserwowanych zjawisk.

Obraz powstał w okresie pomiędzy uzyskaniem przez artystę dyplomu w pracowni Tadeusza Dominika w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1984 a objęciem działaniami dydaktycznymi tutejszej Gościnnej Pracowni Malarstwa w 1996. Dzieło jakby pulsowało swymi barwnymi, świetlistymi pasami, a jego kompozycja niemal kipi farbą, która zdaje się, że za chwilę przekroczy granice płótna. Jednocześnie działania Tarasewicza z niezwykłą intensywnością wciągają odbiorcę w zastany obraz, integrując z przestrzenią, zamieniają go w mimowolnego turystę w krainie materii malarskiej i koloru. W jednej ze swojej wypowiedzi sam artysta wspominał, że marzy o tym, aby obrazy przejęły kontrolę nad odbiorcą w taki sposób, by jego otoczenie przestało istnieć. Tym samym nieograniczony żadnymi ramami obraz mógłby bez przeszkód się rozrastać i wciągać jego zmysł wzroku do swojego wnętrza. Jak zauważył Piotr Pękala, Tarasewicz stwarza iluzję malarską, która niemal rozsada ściany, a także odmienia oraz odczarowuje podłogi i sufity.

Tarasewicz swym obrazem zaprasza do kontemplacji świata przez pryzmat podstawowych elementów – barwy, kształtu i światła. Jego malarstwo przywołuje odbiorcę poprzez zaskoczenie, co czyni je niezwykle autentycznym. Tylko na skutek odpowiednio silnego oddziaływania nie można się oprzeć w zbliżeniu do niego, przeczuwając jednocześnie pewną historię, którą ów obraz może opowiedzieć. Malarstwo Tarasewicza zdaje się niemal współbrzmieć z ówczesnymi mu współczesnymi czasami z charakterystycznym dla nich poczuciem nadmiaru, przesytu, przejawiania. Jednocześnie ocala ono wartości, które stanowią kwintesencję ludzkiej egzystencji.

33

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Linie VII", 2020

olej/piótno, 90 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | LINIE VII | 90x70 | 2020'

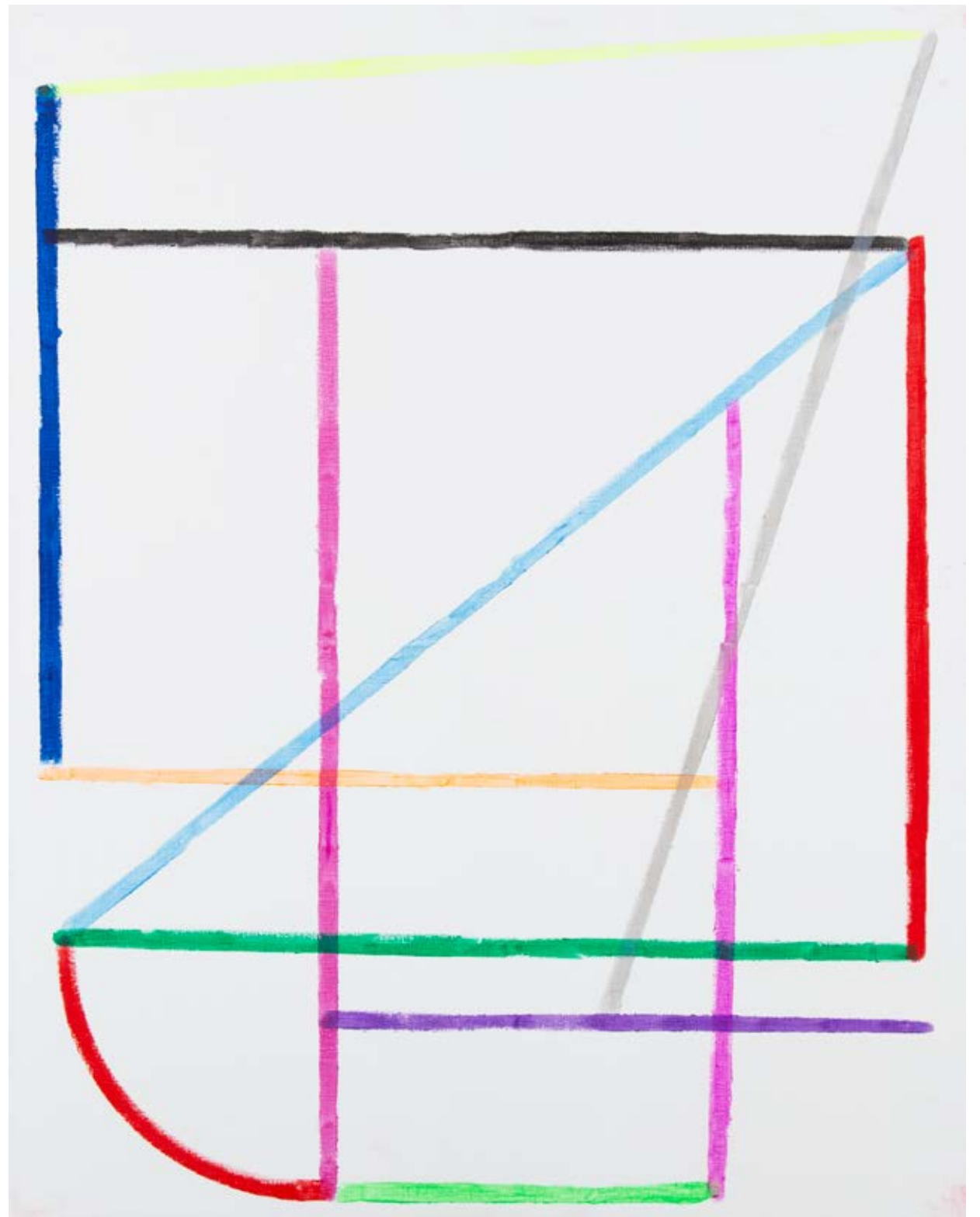
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 400 EUR

„Eksperymenty na sobie i innych wskazywały, że malarstwo czyha na moje zdrowie i życie. Prawa i możliwości malarstwa są ograniczone i ci z nas, którzy zajmują się między innymi malarstwem, zauważyli, że kluczem do malarstwa stają się zajęcia uboczne (malowanie ścian, krawiectwo, hodowla ptactwa, garncarstwo, stolarstwo, itd.). Stąd wniosek: artysta powinien umieć wszystko. Malowanie uosabiające rozsądek, przezorność, spryt, cwaniactwo, przeciętność, zadufanie, trywialność, nie jest mi obce. Jestem malarzem ogarniętym rozpaczą, przestaję wierzyć, liczę na absurd, tracę zaufanie do pamięci i ta postawa nie jest dla mnie wzorem”.

Włodzimierz Pawlak





BADAJĄC ZAKRES ZNACZEŃ

Prezentowany obraz „Linie VII” oddaje charakterystyczne dla twórczości Włodzimierza Pawlaka podejście do płaszczyzny obrazu oparte na graficznych siatkach ideogramów, wykresów, map oraz znaków symbolizujących wiedzę i kulturę. Władysław Strzeмиński obok Kazimierza Malewicza był dla Pawlaka najważniejszym twórcą. Jak sam przyznaje, ich sztuka stanowi dla niego zarówno olśnienie, jak i przekleństwo, od którego nie chce i też nie może się uwolnić. W jednej z wypowiedzi artysta sam przyznał się do stopniowego odejścia od tradycyjnych koncepcji obrazu w celu uzyskania najskromniejszych i najprostszych środków wyrazu. Pawlak w swojej twórczości podejmuje badania nad zakresem znaczeń. Dobierając odpowiedni przedział pojęć, określa granice oraz zestawia wybrane obiekty i znaki. Jego język abstrakcji, będący podstawowym narzędziem w procesie twórczym, ma znamiona naukowe i filozoficzne. Jak zauważa Janusz Zagrodzki: „Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności” (Janusz Zagrodzki, Poważny jak biel i czerń, [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, [red.] Agnieszka Szewczyk, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 26).

Głównym polem doświadczalnym w twórczości Pawlaka jest przestrzeń logiczna, którą rozpatruje w sferze teoretycznej oraz poprzez tablice dydaktyczne. Również w „Liniach VII” artysta bada zakres znaczeń, wybiera podstawowe pojęcia, określa granice i zestawia wybrane obiekty oraz znaki. Kluczową rolę odgrywa tu wyobraźnia, która kreuje wartości wizualne i mentalne. Owa poetyka przekazu charakteryzuje całokształt twórczości Pawlaka i współistnieje ona z materią malarską wypełniającą kompozycje. Za pomocą napięcia i subtelności artysta bezpośrednio rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Widoczny w jego twórczości katalog doznań, od duchowości ku fizyczności został następująco określony przez Pawlaka jeszcze w okresie działań w Gruppie: „Malowanie obrazów nie jest trudniejsze od malowania furtki, sufitu, parapetu. Przekonany jestem o tym. Ba, byleby użyć takiej powagi w obrazie, jaką posiada zabieg malowania furtki, sufitu, parapetu, dla metaforyzacji czegoś”. (Włodzimierz Pawlak, Przeczucowanie pewnego zjawiska w sztuce, „Oj dobrze już” [1984], nr 1).

34

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Ikona industrialna 1/XI", 2014

olej/piótno, 50 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | IKONA INDUSTRIALNA 1/XI | 50 x 40 | 2014'

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 600 – 8 200 EUR

„Pierwsze skojarzenia, jakie nasuwają się po zetknięciu z twórczością i osobowością Włodzimierza Pawlaka to prawda, humor, ironia, wrażliwość, gościnność, talent i upór. Jak twierdzi, ze sztuką był związany od dziecka, a właściwie od momentu, kiedy ojciec pozwolił mu pomalować bramę i furtkę domu rodzinnego na zielono. Ta przewrotna wypowiedź, choć brzmi ironicznie, wynika raczej ze szczerości i przypomina jak niełatwą drogę musiał przejść, by stać się jednym z najciekawszych, współczesnych artystów”.

Daria Niedzielak



35 ↑

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Żółte tulipany", 2017

akryl/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2017 | E.DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E.DWURNIK | "ŻÓŁTE TULIPANY" | NR: XXIII – 1348 | – 7162'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 400 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





KREW, MIŁOŚĆ, SZCZĘŚCIE I BOGACTWO

Edward Dwurnik malował w porze dziennej, zaś wieczorny zmrok wykorzystywał do tworzenia rysunków. Obie techniki odnajdują swe najpełniejsze odzwierciedlenie w pracach na papierze o rysunkowych, graficznych, gwaszowych i kolażowych kompozycjach, a także obrazach na płótnach o niezwykle oryginalnej i różnorodnej tematyce. Każdemu z cykli towarzyszył oddzielny, odręczny spis. Również same dzieła artysta numerował oraz odpowiednio oznaczał na odwrocie, dzięki czemu wraz z możliwością identyfikacji łatwiejsze jest także prześledzenie ich losów.

Dorobek twórczy Edwarda Dwurnika liczy ponad 8 tysięcy obrazów na płótnie i 20 tysięcy prac na papierze. Pośród setek dzieł zdarzały się również kompozycje malowane dla rozrywki. Taką serią był z pewnością cykl nr XXIII z przedstawieniami tulipanów w różnorodnych konfiguracjach i kolorystykach. Należy jednak pamiętać, że kompozycje kwiatowe były tylko częścią większego zbioru „Dwudziesty trzeci”, w którym w latach 1998–2018 Dwurnik prezentował również motywy i historie kultury żydowskiej, tematy muzyczne oraz fantastyczne pejzaże. Wracając jednak do tematu tulipanów, szczególnie charakterystyczna jest tu multiplikacja ich form oraz najczęściej pojawiające się barwy pomarańczowej, żółtej, czerwonej i różowej. Jak przyznawał sam artysta, niektóre z przedstawianych form w trakcie malowania były przekształcane w intymne części kobiecego ciała. Intensywna czerwień przechodząca w żółć niesie ze sobą w prezentowanym obrazie szeroki katalog skojarzeń – od ognia, przez krew i miłość, po szczęście i bogactwo. Barwy nadające kompozycji żywiołowego charakteru oraz uproszczone formy przywołujące różnorodne skojarzenia czynią dzieło odzwierciedleniem wyrazu intencjonalności artysty i gry z odbiorcą polegającej na zaburzaniu zdolności percepcyjnych. W prezentowanym obrazie można dostrzec charakterystyczne długie pasy tworzonych przez kwiatowe główki w równych rzędach, precyzyjnie ułożone jeden pod drugim. Jednak biorąc pod uwagę wyżej wskazany aspekt erotyczny, nie ograniczają się one do dekoracyjności, a stają się odzwierciedleniem oryginalnej koncepcji i myśli artysty.

Oprócz seksualności podejmowana przez Dwurnika tematyka wiązała się z towarzyszącą człowiekowi zabawą oraz ludzką przyjemnością. Florystyczne okazy artysta wiązał również w sposób metaforyczny z alkoholowym upojeniem. Przy tak szerokim wachlarzu symboliki Dwurnik zestawiał ze sobą dwa przeciwne światy – uporządkowaną i symetryczną rzeczywistość stawiał w kontrze z krainą żywiołowości i zmienności. Można stwierdzić, że pozornie prosty motyw tulipanów Dwurnik podniósł do rangi traktatu filozoficznego, w którym konfrontował ze sobą dwie postawy. Z jednej strony widoczne jest tu nawiązanie do założeń apollinijskich widoczne w uosobionym artyzmie oraz harmonii kompozycji, a z drugiej sięganie po sferę dionizyjską poprzez kultuwację natury oraz piękna, przywołujące zabawę, stan upojenia oraz erotyzm.

36 †

TADEUSZ BRZOWSKI

1918–1987

Bez tytułu

olej/deska, 12 x 12 cm

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 400 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

„U Brzozowskiego obraz jest terenem spotkania artysty z widzem, z człowiekiem, dla którego był on malowany. Jest więc, jak tylekroć bywało, środkiem porozumienia, więcej: środkiem zbliżenia. Brzozowskiemu nie wystarcza działanie obrazu-znaku. Znak, który, gdy jest już rozpoznany, przestaje budzić ciekawość. Nie wystarcza mu jednorazowy moment rozpoznania. Obrazy jego muszą być odczytywane w czasie, w kolejnych stadiach poznawania i domysławiania się ich zawartości”.

Andrzej Jakimowicz





Tadeusz Brzozowski, „Szulerka”, 1982, kolekcja prywatna



Tadeusz Brzozowski, „Szerszeń”, 1969, kolekcja prywatna



Tadeusz Brzozowski, „Pokuśnica”, 1985, kolekcja prywatna

DEFORMACJA I GROTESKA

Malarstwo Tadeusza Brzozowskiego koncentrowało się na człowieku i ludzkiej egzystencji. Ekspresyjne, barwne i żywiołowe kompozycje są nasycone głębokimi emocjami. Dodatkowo jego wrażliwość i wnikliwość powodują, że pełne metafor i symboli prace zmuszają do głębokich refleksji. Tadeusz Brzozowski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1936, akademii przekształconej w Kunstgewerbeschule, w której kontynuował kształcenie w latach 1940–42, by po wojnie w reaktywowanej ASP zdobyć dyplom. W latach okupacji związał się z krakowskim środowiskiem artystycznym i towarzystwem skupionym wokół Tadeusza Kantora i teatru CRICOT 2. Brzozowski grywał w spektaklach wystawianych przez Kantora, m.in. w „Balladynie” i „Powrocie Odysa”. Należał do utworzonej po wojnie krakowskiej Grupy Młodych Plastyków, przeobrażonej w 1957 w Grupę Krakowską. W tym samym roku wziął udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie jego prace spotkały się z dużym entuzjazmem odbiorców. Wziął również udział w legendarnej nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters” z 1961, gdzie obok Kobzdeja, Fangora, czy Nowosielskiego prezentował swoje refleksyjne malarstwo, pochylające się nad obecną kondycją świata i człowieczeństwa. Choć w latach 50. i 60. zachodni świat artystyczny stanął przed malarzem otworem, on jednak świadomie pozostał w cieniu, nie zdecydował się na emigrację i postanowił zostać w Zakopanem.

Mimo że powojenne prace Tadeusza Brzozowskiego pozostawały w obrębie figuracji, uproszczonej i z wyraźnie nasilającą się tendencją do lirycznej deformacji i groteski, już wtedy zaznaczyła się w jego twórczości wielka wrażliwość na niuanse kolorystyczne. Pod koniec lat 50. umysły młodych twórców zaprzętnął ekspresjonizm abstrakcyjny

w różnych swoich odsłonach. Jak pisał Jerzy Tchórzewski, w tym czasie „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi”. Informel i taszyzm rozpałły wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska. Zainteresowanie abstrakcyjnym ekspresjonizmem jako sprzeciw wobec doktryny socrealistycznej pozwoliło Brzozowskiemu wykształcić indywidualny styl operujący dźwięcznością barwy zestawionego z postrzępioną kreską określającą metaforyczne kształty; kontrastem gładkich płaszczyzn z impastowymi zgrubieniami linii. Bogactwo kolorów, faktur i motywów nadawało dziełom duży ładunek ekspresji. Około 1960 obraz Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania uznał prymat materii i potraktowanego ekspresyjnie koloru.

Trudnym momentem dla Brzozowskiego okazała się końcówka lat 70. W atmosferze ogólnie panującego marazmu artysta zaczął coraz mniej malować, pojawiły się u niego również problemy zdrowotne. Twórca zwrócił się wówczas w stronę rysunku. Na przełomie 1981 i 1982 wykonał 50 doskonałych prac tuszem na papierze. W ostatnich latach życia wykonał również serię monumentalnych gobelinów pt. „Kwartet zapustny” na zlecenie Filharmonii Bydgoskiej. W publikacji „Brzozowski” z serii „Ludzie. Dzieła. Czasy” Wawrzyniec Brzozowski pisał: „Po roku 1985 przestał właściwie tworzyć obrazy – jeśli malował, to jedynie maleńkie ‘deseczki’, przeznaczone głównie na prezenty dla przyjaciół. Jedyным wyjątkiem była, powstała tuż przed śmiercią, seria czterech niedużych wizerunków Chrystusa oraz pięć małych obrazków, które nie są datowane, a jeden z nich nie posiada nawet tytułu – zapewne nie uznał ich za skończone. Na malowanie po prostu chyba zabrakło mu czasu”.

37

JACEK SROKA

1957

"Sentymentalna martwa natura (Konsul)", 1998

olej/ płótno, 106 x 90 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'SROKA 1998'

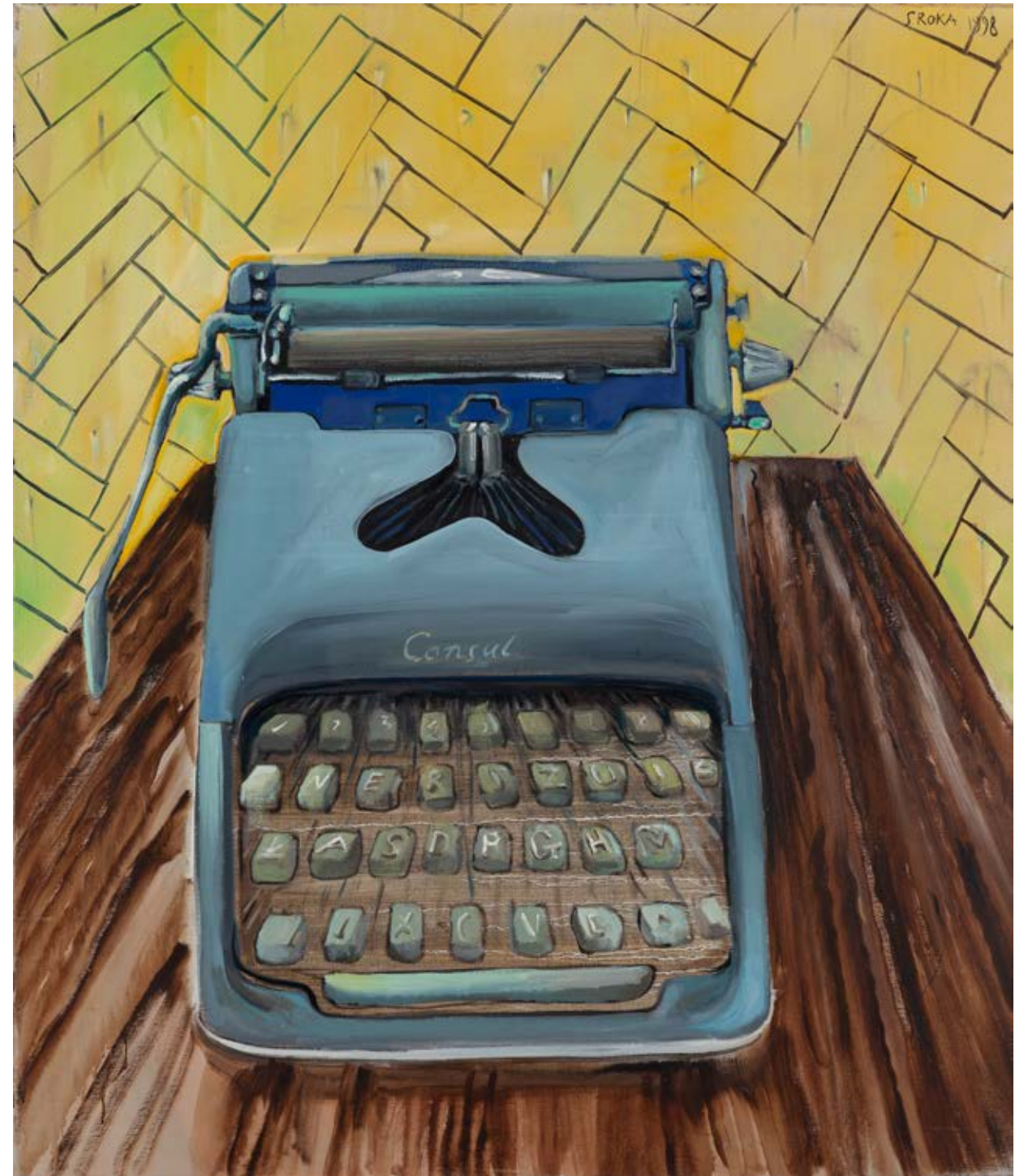
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KONSUL I 13c18/1998 I JACEK SROKA'

opisany na krośnie malarskim: 'SENTYMENTALNA MARTWA NATURA (KONSUL)'

estymacja:

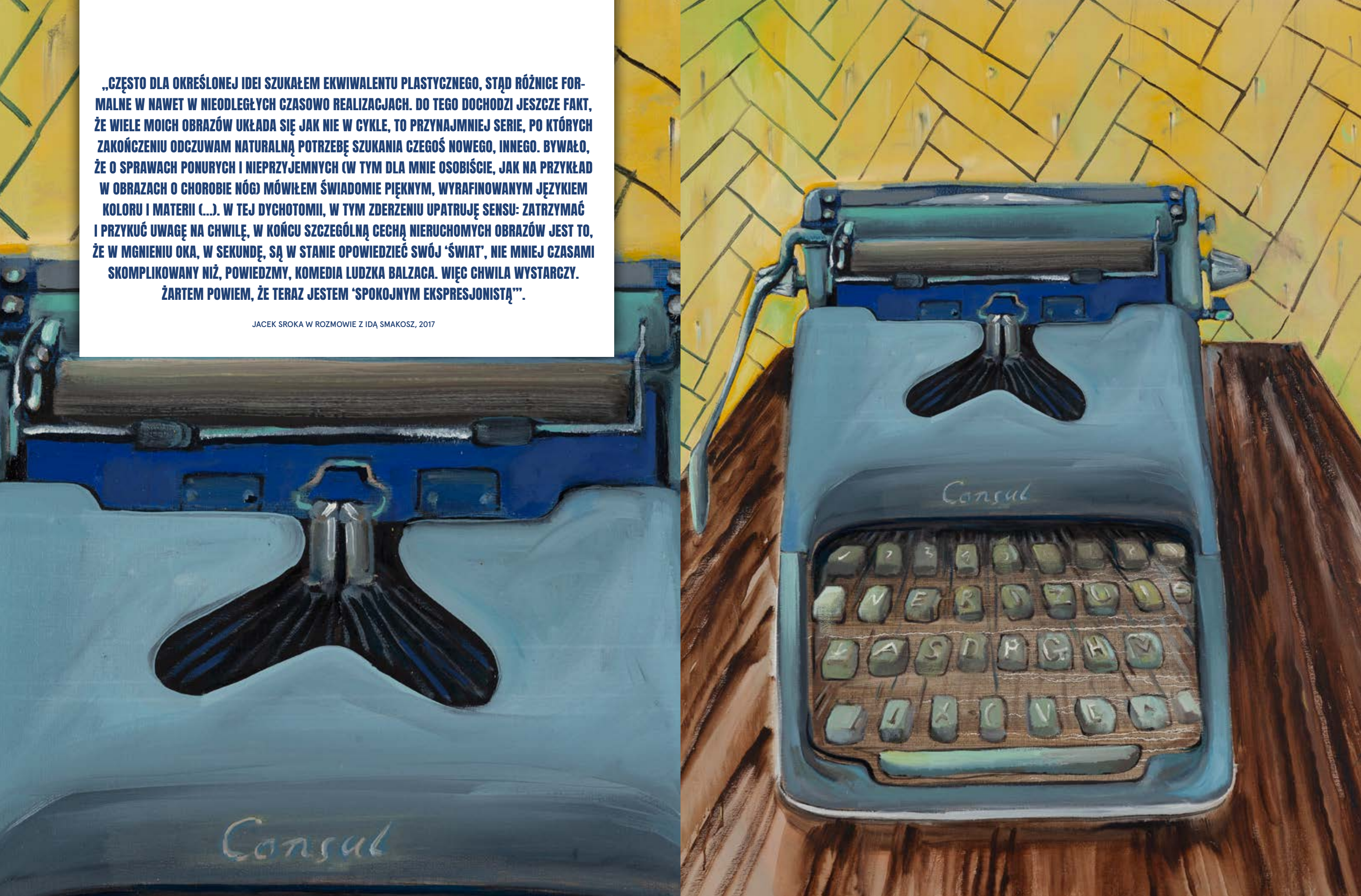
12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR



„CZĘSTO DLA OKREŚLONEJ IDEI SZUKAŁEM EKWIWALENTU PLASTYCZNEGO, STĄD RÓŻNICE FORMALNE W NAWET W NIEODLEGŁYCH CZASOWO REALIZACJACH. DO TEGO DOCHODZI JESZCZE FAKT, ŻE WIELE MOICH OBRAZÓW UKŁADA SIĘ JAK NIE W CYKLE, TO PRZYNAJMNIEJ SERIE, PO KTÓRYCH ZAKOŃCZENIU ODCZUWAM NATURALNĄ POTRZEBĘ SZUKANIA CZEGOŚ NOWEGO, INNEGO. BYWAŁO, ŻE O SPRAWACH PONURYCH I NIEPRZYJEMNYCH (W TYM DLA MNIE OSOBIŚCIE, JAK NA PRZYKŁAD W OBRAZACH O CHOROBIE NÓG) MÓWIŁEM ŚWIADOMIE PIĘKNYM, WYRAFINOWANYM JĘZYKIEM KOLORU I MATERII (...). W TEJ DYCHOTOMII, W TYM ZDERZENIU UPATRUJĘ SENSU: ZATRZYMAĆ I PRZYKUĆ UWAGĘ NA CHWILĘ, W KOŃCU SZCZEGÓLNĄ CECHĄ NIERUCHOMYCH OBRAZÓW JEST TO, ŻE W MGNIENIU OKA, W SEKUNDĘ, SĄ W STANIE OPowiedzieć SWÓJ ‘ŚWIAT’, NIE MNIEJ CZASAMI SKOMPLIKOWANY NIŻ, POWIEDZMY, KOMEDIA LUDZKA BALZACA. WIĘC CHWILA WYSTARCZY. ŻARTEM POWIEM, ŻE TERAZ JESTEM ‘SPOKOJNYM EKSPRESJONISTĄ’”.

JACEK SROKA W ROZMOWIE Z IDĄ SMAKOSZ, 2017



38 †

JACEK SROKA

1957

Bez tytułu, 1989

olej/ płótno, 71 x 85 cm

sygnowany i datowany l.g.: '1989 | SROKA'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'JACEK SROKA | [dane adresowe]' oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 900 – 2 400 EUR

„Odbiór jego dzieł staje się zajęciem fascynującym, gdyż rozgrywa się na wielu poziomach. Widz po otrzymaniu pierwszego gwałtownego uderzenia ‘po oczach’ ostrymi formami i barwami, może poświęcić się dalszej, spokojniejszej i bardziej intrygującej lekturze obrazu, która wciąga go do tajemniczego świata znaków i przedstawień. Obok sfery wizualnej wyobraźnię odbiorcy rozbudza warstwa semantyczna jego prac. Ważną rolę odgrywa, podobnie jak u surrealistów, często zagadkowy, zaskakującym tytuł obrazu lub grafiki. Sens przedstawienia plastycznego uzupełniają inskrypcje i napisy, nanoszone często na płaszczyznę obrazową”.

Tomasz Gryglewicz



39 †

STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

Bez tytułu

pastel/płótno, karton, 100 x 80 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'Stasys'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

„Kiedy maluję, jestem królem przestrzeni malarskiej. Widzę, gdzie jest granica, gdzie jest plama, jaka jest kombinacja kolorów, jaka jest kolorystyka, jaka jest emocja, jaka jest siła, jaki jest wyraz – wszystko zależy od moich umiejętności, doświadczenia, zmysłów i nastroju”.

Stasys Eidrigėvičius



40

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Zaklinacz", 1985/2022

olej/ płótno, 150 x 110 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'RATAJSKI '85 '22'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | "ZAKLINACZ" | '85-'22 | olej, płótno | 150 x 110'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

„Jest więc w twórczości Ratajskiego podobieństwo, a nawet typowość malarskich środków i motywów, jest intensywność i są emocje nabrzmiałe od krzyku, ale jednocześnie jest inny, wstępny poziom organizacji tego wszystkiego. Nie ma tu próżnej chęci wykrzyczenia napięć, wylania nagromadzonych i tłumionych wcześniej treści, nie ma ekshibicjonizmu. Wewnętrzny splątany świat artystyczny ma swój zdecydowany plan, własny porządek; ów wewnętrzny ład jest istotnym celem artystycznych wysiłków”.

Jan Stanisław Wojciechowski



41

WOJCIECH TRACEWSKI

1962

"Gorycz wiosennej samotności", 2010

olej/płótno, 165 x 205 cm

sygnowany i.d.: 'TRACEWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'GORYCZ WIOSENNEJ SAMOTNOŚCI, 2010, W. 165 x 205 TRACEWSKI'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

„My wtedy, w latach 80., mieliśmy ze sztuką dużo zabawy. W tym całym beznadziejnym i głupim komunizmie sztuka była obszarem, gdzie można było wszystko zrobić. Można było namalować kompletnie wszystko, zwłaszcza to, co było niedostępne. Stąd więc wzięły się palmy, ciepłe plaże na naszych obrazach. Ponieważ rzeczywistość była taka sobie, mówiąc delikatnie, malowaliśmy z użyciem jaskrawych kolorów”.

Wojciech Tracewski



42

SŁAWOMIR WITKOWSKI

1961

"Źródło – iluminacje, kreacje", 1990

kolaż, akryl, olej/płótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'WIT'90'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sławek Witkowski' 1990 | T: ŹRÓDŁO – ILUMINACJE, KREACJE'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

„Powaga podejmowanych przez Witkowskiego tematów miesza się w jego twórczości z żartem, grą, czasem zabawą znaczeniami. Rytm przemian ikonicznych i stylistycznych jest zgodny ze zmiennym w nastrojach strumieniem życia w jego wszystkich przejawach: obyczajowych, społecznych, kulturowych. Tak też zmienia się charakter prowadzenia linii”.

Zofia Watrak



43

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI
1953

"Źródło", 1992

akryl, olej/piótno, 110 x 130 cm
sygnowany l.d.: 'mKamieński'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR





„Nowa ekspresja, również i w moim wykonaniu, najczęściej przedstawiała relacje dość proste: kobieta krzyczy lub milicjant strzela komuś w łeb. Zapraǳiałem przedstawiania relacji pomiędzy trzema lub czterema osobami. Poza tym interesował mnie drugi i trzeci plan.

Początek lat 90. w moim malarstwie to okres mieszania narracji realistycznej z futuryzmem czy kubizmem. Zawsze to były tematy z klasyki malarstwa, z resztą nazwałem wystawę w Promocyjnej: ‘Kompozycje Couberta, Delacroix i innych malarzy romantycznych wykonuje Marek Kamiński’. Taki mniej więcej był tekst zaproszenia na wystawę. Nawiązywałem bezpośrednio do ‘W pracowni artysty’ Couberta, albo ‘Kobiet algierskich’ Delacroix. Krytycy od razu nazwali to postmodernizmem”.

Marek Dariusz Kamiński

44 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Z siekierą na słońce", 1991

olej/piótno, 170 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '21/91 A.Cisowski | 170 x 110 | "Z siekierą na słońce"'

estymacja:

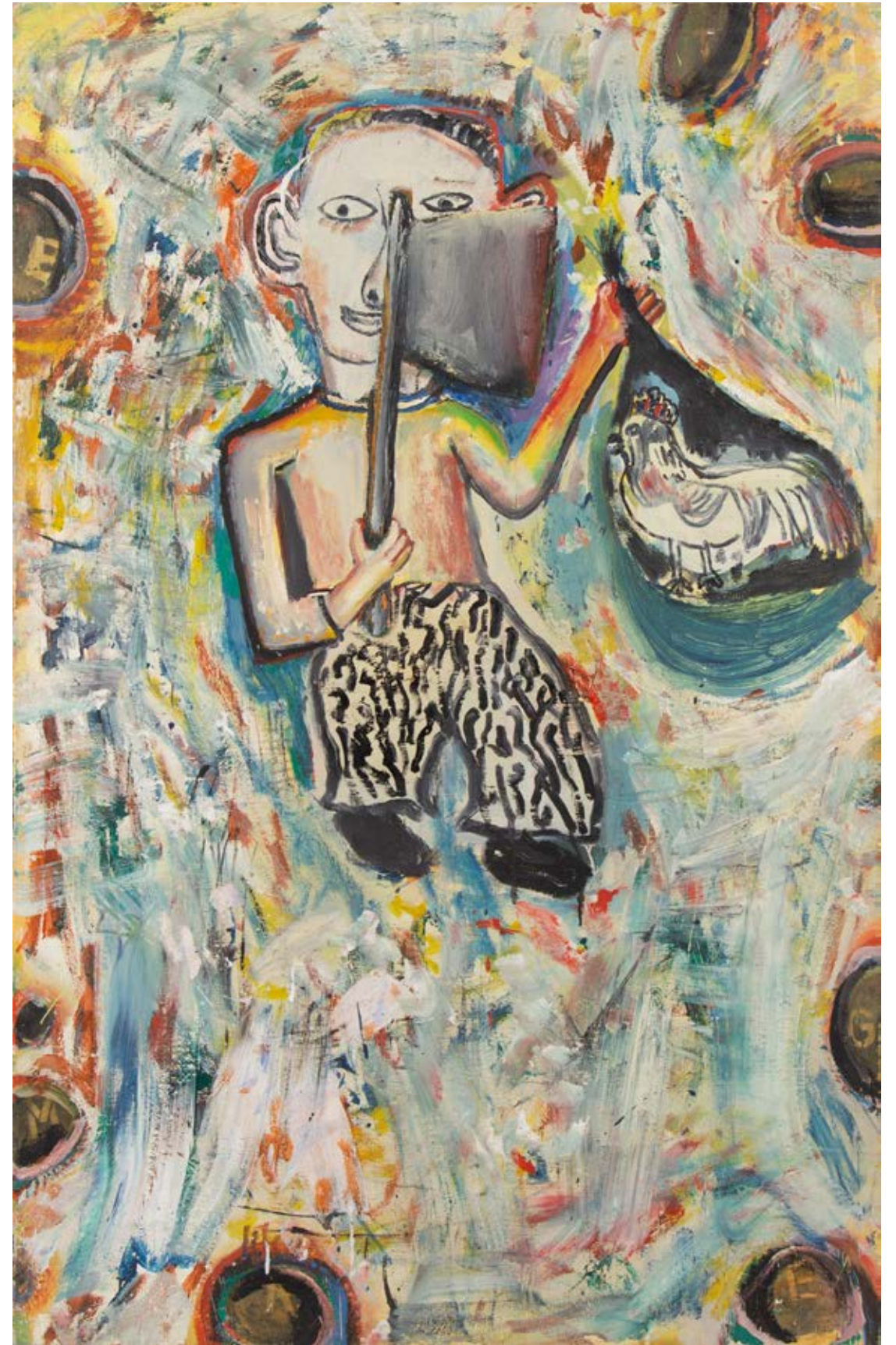
20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska





Andrzej Cisowski, „Związek”, 1989, kolekcja prywatna



Andrzej Cisowski, „Wizja”, 1991, kolekcja prywatna

„PO ZAPOZNANIU SIĘ OD STRONY KULIS Z POLSKĄ NOWĄ EKSPRESJĄ LAT OSIEMDZIESIĄTYCH, ORAZ - W DUŻO SZERSZYM I BARDZIEJ BEZPOŚREDNIM ZAKRESIE - Z EKSPRESJĄ NIEMIECKĄ, NA ZASADZIE PRZEKORY, POSTANOWIŁEM COŚ ZMIENIĆ. OGLĄDAJĄC OBRAZY LÜPERTZA CZY IMMENDORFA NIE POTRAFIŁEM DOSTRZEC W NICH WZORCÓW DLA SIEBIE, WIĘC ZACZĄŁEM SZUKAĆ ICH GDZIE INDZIEJ. STĄD WZIĘŁY SIĘ MOJE WYJAZDY DO NOWEGO JORKU, ZWIĘCZONE WYSTAWĄ W CAVIN-MORRIS GALLERY I STĄD ZAINTERESOWANIE POP KULTURĄ. ALE WSZYSTKO ZACZĘŁO SIĘ JESZCZE W DÜSSEL-DORFIE. POJAWIŁ SIĘ NOWY PUNKT ODNIESIENIA - JEAN MICHEL BASQUIAT (195 PUNKTÓW W ARTFACTS). CO CIEKAWIE, WÓWCZAS NIE ZNAŁEM JESZCZE JEGO TWÓRCZOŚCI, A WIELE OSÓB, OGLĄDAJĄCYCH MOJE PRACE, WŁAŚNIE Z NIM MNIE KOJARZYŁO. NIE POZOSTAWAŁO MI NIC INNEGO, JAK PÓJŚĆ DO KSIĘGAR-NI I DOWIEDZIEĆ SIĘ CZEGOŚ O ARTYŚCIE, Z KTÓRYM BYŁEM UTOŻSAMIANY. W TEJ DÜSSELDORFSKIEJ KSIĘGARNI DOZNAŁEM NIEMAL OLIŚNIENIA, ODKRYŁEM SAM DLA SIEBIE WIELKĄ INDYWIDUALNOŚĆ, PRAWDZIWĄ GWIAZDĘ SZTUKI, KTÓRĄ MIAŁEM OKAZJĘ OSOBIŚCIE POZNAĆ NA DWA MIESIĄCE PRZED JEJ ŚMIERCIĄ. WTEDY NASTĄPIŁ PRAWDZIWY ZWROT W MOJEJ TWÓRCZOŚCI, NASTĘPNY ETAP FASCYNACJI EKSPRESJĄ, ALE ANI NIE NIEMIECKĄ, ANI POLSKĄ. ZBLIŻYŁEM SIĘ WTEDY DO GRAFFITI. DUŻO PISAŁEM NA OBRAZACH. PRZYJĄŁEM ZA DEWIZĘ NOWĄ ZASADĘ: IM BARDZIEJ ZWARIOWANIE, TYM LEPIEJ DLA OBRAZU”.

ANDRZEJ CISOWSKI

45 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Zaulek", 2011

olej/ płótno, 116 x 145 cm

sygnowany i datowany na krośnie malarskim: "A. CISOWSKI I A. CISOWSKI III 2011"

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 100 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Katowice

„Bawię się formą oraz motywami, odszukuję ich fragmenty w nowych sytuacjach i zestawieniach, a kieruje mną potrzeba eksperymentowania”.

Andrzej Cisowski



46 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI
1961

"Poliptyt" - poliptyk, 2016

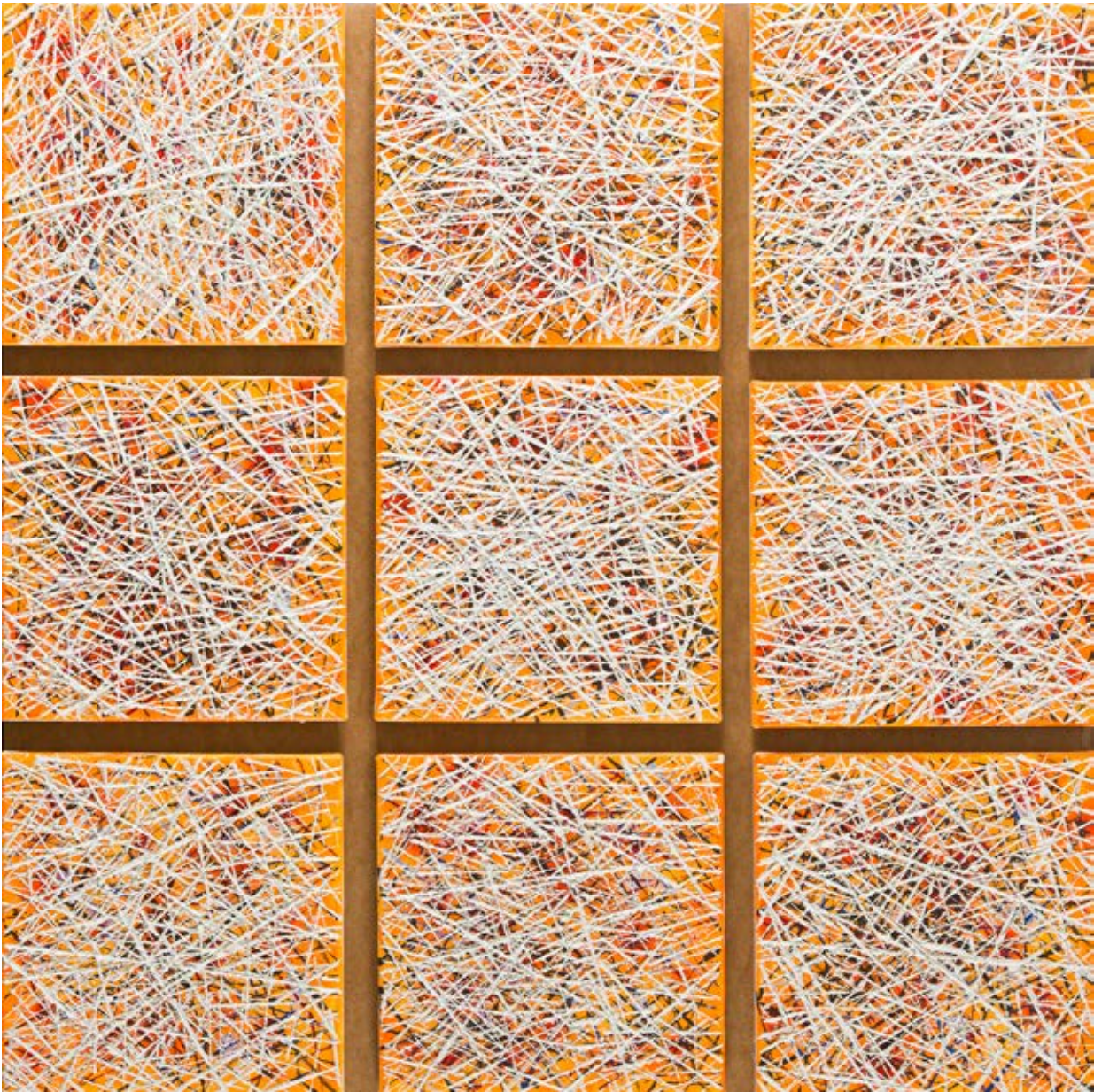
olej/płótno, 96 x 96 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1119 "POLIPTYT" | 2016'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Smutno i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem farb i oleju lnianego, za rozpuszczaną w terpentynie damarą i woskiem pszczelim. Smutno mi, że mogę być obojętny na zmiany światła w ciągu dnia. Obce mają już mi być zachwyty nad milionami odcieni szarości jesienno-zimowego pejzażu strefy klimatycznej, w której przyszło mi żyć. Smutno, że mogę zrezygnować z mojego ulubionego nawyku nieustannego obserwowania wszystkiego, co mnie dookoła otacza i zachwyca. Ze koniec z tym szukaniem, tropieniem niebnałnych form piękna, zestawień kolorów i form malarskich... Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci”.

Aleksander Roszkowski



47 †

JERZY STAJUDA

1936–1992

"Wyspa T", 1964

olej/piótno, 57 x 83 cm
sygnowany i opisany na odwrociu na krośnię malarskim: 'JERZY STAJUDA WARSZAWA'
datowany i opisany na odwrociu: 'WYSPA T | 1964 57x83' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
8 000 – 10 000 PLN
1 900 – 2 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Mimo niedługiego pobytu Jerzego Stajudy w murach Akademii Sztuk Pięknych do dzisiaj trwa Jego legenda. Trudno byłoby jednoznacznie określić, na czym polegała ta wyjątkowa siła, która pozwoliła Mu utrwalić się w pamięci tak wielu ludzi – zarówno studentów, jak i wykładowców naszej Akademii. Potrafił zjednać sobie niespokojnego ducha, jaki tkwił w studentach i być dla nich autorytetem.

Myślę, że był artystą, który po prostu wierzył w sens sztuki i tę wiarę umiał przelać na innych. Jest to bardzo rzadki dar, który nieczęsto dany jest artystom, zazwyczaj skupionym na sobie. Jego wielka wrażliwość na malarstwo, muzykę, na słowo zbudowała wszechstronną osobowość, która stała się wiarygodną w środowisku artystycznym. Ciągłe przecież poszukujemy punktu odniesienia, chcemy podeprzeć się mądrością i głęboką wiarą innego człowieka”.

Adam Myjak



GRANICA JAWY I SNU

Z twórczości Jerzego Stajudy na pierwszy plan niewątpliwie wyłania się osoba samego artysty. Architekt z wykształcenia, wnikliwy krytyk sztuki, utalentowany malarz, z zamiłowania muzyk i bezsprzeczny erudyta znany był w środowisku warszawskim jako wyjątkowa osobowość, a jego mieszkanie przy Wiejskiej na długo stało się miejscem spotkań artystów i warszawskiego kulturalnego światka. Stajuda stał się również autorytetem dla młodszego pokolenia artystek i artystów, spośród których można wymienić Katarzynę Kozyrę, Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego.

Na pytanie Wiesławy Wierchowskiej „Kiedy i w jakich okolicznościach zdecydował się Pan zostać malarzem?” Jerzy Stajuda odpowiedział: „Nie jestem malarzem z powołania. Przed studiami mało ciekawiła mnie sztuka (choć nie byłem zupełnie ciemny, bo w domu były dobre książki). Studiowałem architekturę w czasach stalinowskich. Folklor był jak wszędzie, ale profesorowie wspaniali, światowi. Robili oko – i może to z ich poduszczenia utworzyliśmy z kilku przyjaciółmi takie towarzystwo wzajemnej adoracji z alternatywnym programem kształcenia. Robiliśmy projekty teoretyczne, chłoniliśmy kulturę burżuazyjną, a każda reprodukcja stamtąd była na wagę złota. Malowanie wydawało nam się podstawą rozmowowania. Urządzaliśmy plenery i wystawy domowe, a potem nawet publiczne. Z tej grupy tylko ja zostałem przy malarstwie, a nie- długo po dyplomie rozstałem się z architekturą na zawsze.

Że jestem malarzem, to pomyślałem sobie w 1957 roku. Trzy wydarzenia miały na to wpływ. 1. Tadeusz Brzozowski przywiózł mi w prezencie słoik terpentyny weneckiej. 2. Stefan Gierowski przez mróz i śnieg pofatygował się do Falenicy, aby zrobić korektę młodszemu koledze, malującemu za szafą (tak właśnie powiedział: koledze). 3. Poznałem Stanisława Grochowiaka, on miał 23, ja 21 lat. Nie pytając o patenty, przypuścił mnie do komitywy i dyskusji partnerskiej jako malarza. Więc nie tylko podejmowałem decyzje, co miałem szczęście do ludzi. A potem jeszcze większe szczęście miałem, bo poznałem Artura Nachta-Samborskiego, który mnie przekonał, że nieco za wcześnie poczułem się malarzem. No, ale mnie nie odrzucił” (Zamiast wstępu, Czym jest dla Pana malowanie?, [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 2000, s. 26).

Mamy wyjątkową okazję oglądać jeszcze retrospektywną wystawę Jerzego Stajudy w Galerii Opera Teatru Narodowego, gdzie wyeksponowane zostały prace na stałe pozostające w zbiorach warszawskiej ASP, przekazane Akademii przez spadkobierców.

Spuścizna Jerzego Stajudy to w szczególności rysunki i akwarele. Obrazy olejne, w porównaniu do wolumenu prac na papierze, pozostają natomiast rzadkością. Jedno z takich płócien, zatytułowane „Wyspa T” z 1964, prezentujemy w naszej ofercie.



48

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Nowy York, park Grodno, ogródek, 4 drzewa, Warszawa", 1998

kolaż, olej, technika własna/plótno, 210 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGNIESZKA | NIZIURSKA 1998 |
NOWY YORK, PARK, | GRODNO, OGRÓDEK, | 4 DRZEWA, WARSZAWA | 210x150'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 100 – 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

„A.R. Galeria Przyjaciół. Lata 1992–1996”, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa, 1996





Agnieszka Niziurska, „Pomnik”, 1998, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Agnieszka Niziurska, „Droga Warszawa-Hradczany”, 1996, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

**„OBRAZ ‘NOWY YORK, PARK; GRODNO, OGRÓDEK; 4 DRZEWA, WARSZAWA’
POCHODZI Z LAT, GDY POSŁUGIWAŁAM SIĘ RYSUNKIEM BĘDĄCYM FROTAŻEM,
ODBITKĄ Z INTERESUJĄCYCH MNIE POWIERZCHNI M.IN. DRZEW, MURÓW,
DRZWI. ZAMIAST FARB UŻYWAŁAM ZIEMIE Z RÓŻNYCH MIEJSC, STRON ŚWIATA,
KTÓRE PRZYWOZILI MI ZNAJOMI. ODCISKI ORAZ ZIEMIA SĄ ZAPISEM MIEJSCA,
RZECZY POKAZANYCH W SPOSÓB DLA MNIE BARDZIEJ AUTENTYCZNY, WPROST
Z NATURY, BEZ WYMYŚLANIA FORM.**

**NA OBRAZIE SĄ MAŁE KAWAŁKI PŁÓTNA, GDZIE WIDNIEJĄ FROTAŻE PNI DRZEW,
A TAKŻE ŚLADY ZIEMI NA GRUSZY W OGRÓDKU (PŁÓTNO BYŁO PRZYTWIERDZONE
DO PNIA NA OKRES DWÓCH MIESIĘCY, A PADAJĄCY DESZCZ, UDERZAJĄC
O ZIEMIĘ, ROZCHLAPYWAŁ BŁOTO NA NIE). TO TAKIE ZAPISY - MIEJSC (ZIEMIE
Z NOWEGO JORKU I GRODNA), A TAKŻE UPŁYWU CZASU (GRUSZA)”.**

AGNIESZKA NIZIURSKA

49 ↑

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 100 x 135 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Arika Madeyska w swoich subtelnych płótnach z niezwykłym wyczuciem dobierała odpowiednią kolorystykę. Wykorzystując odcienie beżów, różów, błękitów i brązów uzyskiwała tu rozmarzony, kobiecy nastrój. Jednocześnie dzieła artystki kryją w sobie coś niepokojącego i niedopowiedzianego, sytuującego je na granicy realizmu, surrealizmu oraz abstrakcji.



50 †

KRYSTYN ZIELIŃSKI

1929–2007

"M.VIII.63", 1963

metal, 40,2 x 40,5 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Krystyn Zieliński swymi obrazami malowanymi metalem wpisał się w różnorakie działania i poszukiwania, które określiliśmy nie tak dawno metaforą ‘doświadczenia materii’. Widzieliśmy te eksperymenty w szerokim kontekście sztuki dwudziestego wieku jak i w bliższych rozwiązaniach jakie były konsekwencją przekroczenia malarstwa gestu. Łódzki artysta spon-tanicznemu chłapnięciu farby przeciwstawił precyzyjne lutowanie kawałków blachy”.

Włodzimierz Nowaczyk



51

SŁAWOMIR MARZEC

1962

"Coincidentia oppositorum" z cyklu "Horyzonty II", 2020

akryl/plótno, 135 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: "'Coincidentia oppositorum" | S. Marzec '20'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sławomir Marzec | z cyklu "Horyzonty II" | - "Coincidentia oppositorum" |

- "Zbieżność przeciwieństw" | 2020, akryl'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 100 – 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Sławomir Marzec. Otchłanie i labirynty”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 5.03–25.04.2021

LITERATURA:

Sławomir Marzec. Otchłanie i labirynty, katalog wystawy, red. Kamila Bulzacka-Mrzygłód, Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2021, s. 63, 66 (il.)

„Moje najnowsze obrazy sytuują się w pograniczu widzialności; gdy wchodzimy w określoną uważność czy rodzaj widzenia. To moment rozstrzygający, i zapewne jedyna realna chwila wolności. O ile go zauważymy, bo późniejsze konkretności – radykalizacje pojęć i teatralizacje emocji, to już tylko raczej mechaniczne narastanie konsekwencji”.

Sławomir Marzec



„COINCIDENTIA OPPOSITORUM”

Prezentowana praca należy do cyklu „Horyzonty II”, w którym Sławomir Marzec dokonuje rekonstrukcji „horyzontu” wybranego przez siebie artysty lub filozofa. Dzieła dedykowane są twórcom podejmującym wyzwanie spojrzenia w panoramę lub oślepienie ich własnego otoczenia. Marzec w swoich obrazach dokonuje próby wizualizacji podstawowej tożsamości. Uzyskana w efekcie relacja powierzchni i (nie)istniejącej głębi jest wyznaczona „kontrastem” strukturalizującym przestrzeń. Obraz „Coincidentia oppositorum” [łac. „zbieżność przeciwieństw”] nawiązuje do teorii Carla Gustava Junga, stanowiącej ostateczny cel integrującej aktywności psychiki. Obrany przez filozofa proces, oparty na „coincidentia oppositorum”, obejmuje swoim zasięgiem jaźń jako ogniwo całości świadomości i treści nieświadomych. Uzyskane zjawisko opierał także na symbolice alchemii, odwołującej się do tworów spotykanych w mitach i baśniach, a także w snach, wizjach i szaleńczych urojeniach.

Horyzont, będący częstym tematem najnowszych prac Sławomira Marca, jest archetypem oraz prawozorem wszelkiego różnicowania. Artysta odnajduje również w nim szczególną obietnicę syntezy, a także pojednania. Szczególne kontrastowanie oraz narzucane przez nie współistnienie określają strukturę i ekonomikę ludzkich wyobrażeń, myśli i emocji. Tym samym szczególnie interesująca staje się tu autorska gra o sens toczona na poziomie psychofizjologii widzenia. Pojęcie horyzontu w obrazach Marca staje się otwarte i pojemne. Zjawisko to, ściśle zespolone z wolnością wyboru, jest miejscem, w którym toczy się istotna „gra o sens”, którego odkrywanie jest także głównym celem aktywności artysty toczonej na

poziomie psychofizjologii widzenia. W warstwie malarskiej myśl teoretyczna odnajduje swe wypełnienie w szczególnym procesie twórczym, w ramach którego Marzec skrupulatnie nakłada czubkiem pędzla cząstki farb i łączy je w integralne powierzchnie koloru.

Sławomir Marzec swoje indywidualne spojrzenie oraz gest malarski zatrzymuje pomiędzy barwą i światłem. Obserwacji tej towarzyszy cisza o szczególnym kontemplacyjnym charakterze. Horyzonty artysty otwierają przestrzeń oraz przenikającą ją i ludzką obecność refleksję. Jak zauważyła Zofia Jabłonowska-Ratajska: „To, co widzimy, co stanowi podstawowe doświadczenie widzialności – ziemia i niebo, odgródzone linią widnokręgu, stwarza poczucie uczestnictwa w jedności wszechświata. Ale świat jest także nieskończoną substancją, naśladowaną przez sztukę, naturą tworzącą. Gest artysty wprowadza owo dostrzeżone i doświadczone w wymiar innego porządku, porządku kultury, ustalonego jego decyzją i wyborem. Istotę stanowić tu może porządkująca, ustalająca struktury rola sztuki – i tak można rozumieć pragnienie artysty, żeby objąć czy pokazać ‘wszystko’, przejść w wymiar zupełnej przestrzeni. Czy to nie marzenie o utraconym raju kompletnej obecności? Ta kompletna obecność w fizycznym świecie, od którego w jakiejś części alienuje nas język, doświadczenie i wtajemniczenie w byt, pozostaje ciągle niespełnionym pragnieniem sztuki”. Zofia Jabłonowska-Ratajska, Niestabilna ostateczność, czyli... horyzont, źródło: <https://dialgallery.pl/pl/wydarzenia/717-slawomir-marzec-niestabilna--ostatecznosc-czyli-horyzont>, dostęp: 20.05.2024).

52 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926–2002

"Pory roku IV – Okno", lata 90. XX w.

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.g.: "WŁ. KUNZ"

sygnowany i opisany na odwrociu: "WŁ. KUNZ | PORY ROKU | "IV OKNO""

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 100 – 2 800 EUR

„Kunz nigdy nie chciał, żeby jego obrazy wisiały na ścianie jako pojedyncze przedmioty, jak choćby zegar czy półka. Jego obrazy miały przenikać ścianę i przestrzeń, to był jego cel. Można więc zrozumieć, dlaczego w swe kompozycje często wstawiał przedmioty z ‘realnego świata’, jak zadrukowane tkaniny, stronice książek czy papierowe samoloty. Dzieła Kunza świadczą o tym, że malarstwo, rysunek i kolaże wyrastały z głębi jego wnętrza”.

Antje Lechleiter



53 †

ZBIGNIEW GRZYBOWSKI

1926–2012

Bez tytułu, 1978

akryl/ płótno, 220 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBIGNIEW | GRZYBOWSKI | 1978 | 220 x 120 cm | AKRYL'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

„Życie obrazów”, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 13.09–20.11.2020

LITERATURA:

Życie obrazów, katalog wystawy, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2020, s. 26, 40 (il.), 134

„Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzenie chaosu do porządku, zmuszenie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest jedynie tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego życia”.

Zbigniew Grzybowski



54 †

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

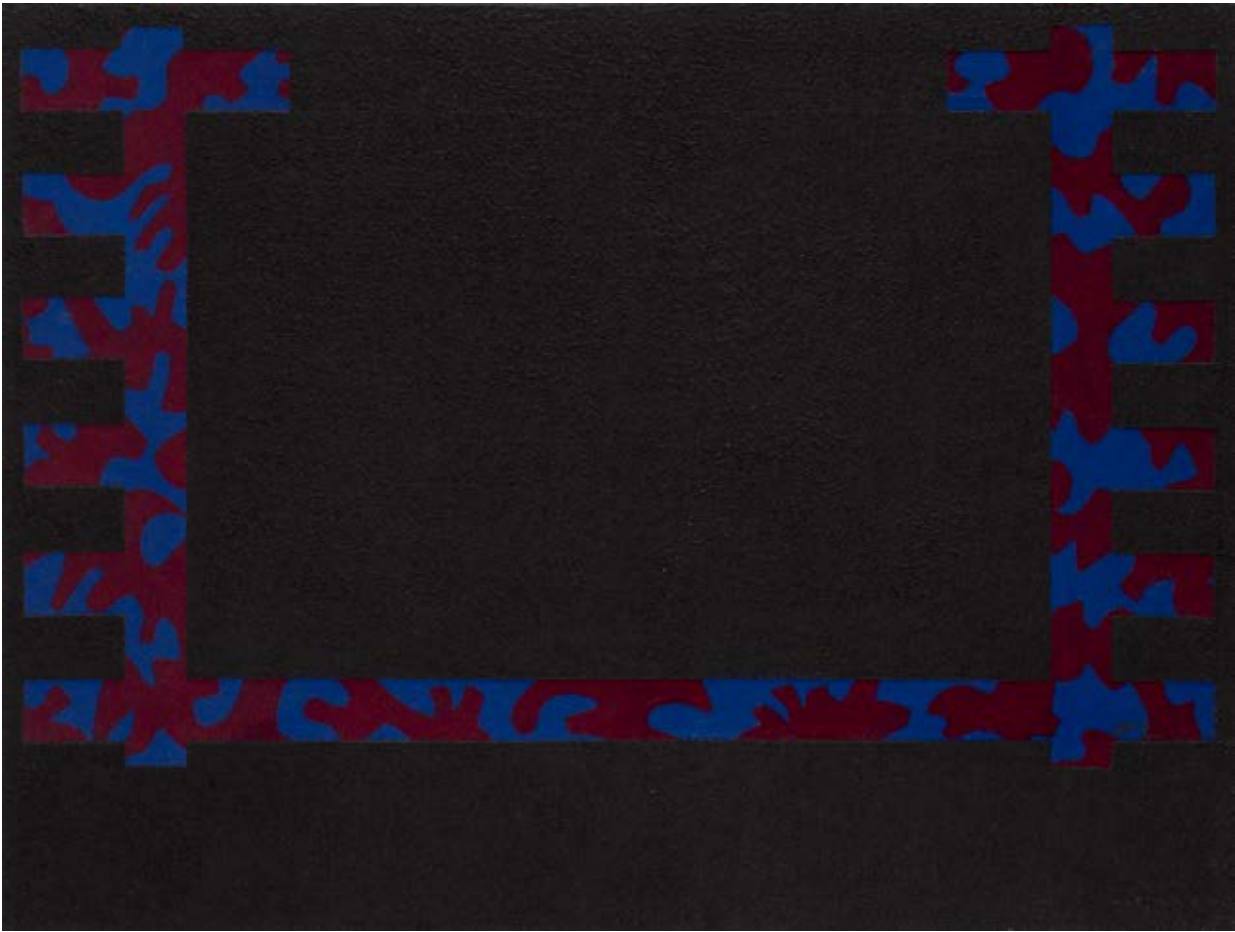
"Gate to Haven", 1989

akryl, technika własna/plótno, 76 x 101 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'HZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'HANNA ZAWA | GATE TO HAVEN 1989 | ACRYL 30" x 40"

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 200 – 11 700 EUR

„Przyjechaliśmy do Stanów Zjednoczonych, mając ledwie 150 dolarów, nic więc dziwnego, że nasze maleńkie mieszkanie było puste i królował w nim rozkładany stolik turystyczny. Nie mogłam nawet marzyć o zdobyciu pracy dziennikarskiej, nie mieliśmy pieniędzy na kupowanie książek, a gdy syn poszedł do szkoły, zostawałam sama w pustym domu i nie miałam co robić. Zaczęłam więc malować. Obraz potrzebował wyobraźni, tak jak słowo, więc wydawał mi się bliski, zwłaszcza że od zawsze lubiłam rysować i malować”.

Hanna Zawa-Cywińska



DUALNOŚĆ ŚWIATA W SENSUALNYCH WALORACH

Artystka swoją karierę rozpoczęła jako dojrzała kobieta. Wyprowadziła się wówczas wraz z mężem – Józefem Cywińskim – do Nowego Jorku. W tamtych czasach wyjazd do Stanów nie był prosty. Józef Cywiński był naukowcem wysokiej klasy, który podczas pracy na Sorbonie zbudował pierwszy aparat do transmisji międzykontynentalnych komputerowych danych medycznych. To olbrzymie osiągnięcie zaowocowało tym, że pod koniec 1967 Cywiński otrzymał zaproszenie University of Pennsylvania. Kontynuował badania naukowe w Stanach Zjednoczonych w dziedzinie kardiologii, co przyniosło sławę w tej dziedzinie. Przez 12 lat był związany z Harvard Medical School w Bostonie, gdzie kierował Wydziałem Elektroniki medycznej. Dwudziestoletni okres pracy uwieczniony był ponad setką publikacji i dwiema książkami z dziedziny instrumentów medycznych. W tym czasie jego żona Hanna Zawa–Cywińska studiowała kolejne kierunki i odkryła w sobie pasję artystyczną. Pierwsze dzieła stworzyła na początku lat 80. ubiegłego wieku. Były to kompozycje budowane z kolorowych kabli rozciągniętych na barwnych tłach. Po pewnym czasie postanowiła skupić się na twórczości graficznej, którą chętnie prezentowała na międzynarodowej scenie. W swoich dziełach, zarówno malar-skich, jak i graficznych, najchętniej zajmowała się zagadnieniem zderzenia dwóch odrębnych sobie światów. Wiesław Banach pisał: „To wielokrotnie wspomинane przez Hannę Zawę i krytyków balansowanie pomiędzy ‘siłą porządku i nieładu’ stało się osnową jej całej twórczości. Z przemyśleń, odczuć, podświadomych reakcji rozpiętych na tych dwóch biegunach powstaje cała energia twórcza”. (Wiesław Banach, Twórczość, [w:] Hanna Zawa–Cywińska. Katalog zbiorów, Sanok 2008, s. 56).

Sztuka artystki, choć jest przepelniona emocjami i różnymi symbolami, to jednak reprezentuje nurt abstrakcji geometrycznej. Zawa–Cywińska wiele uwagi poświęca czysto sensualnym walorom swoich prac. Szalenie ważne są dla niej zarówno kolorystyka, jak i faktura stosowanych materiałów. Często są one wielce oryginalne. Sztuka Hanny Zawy–Cywińskiej z przenikliwością wyraża dualność świata. Przy użyciu języka abstrakcji artystka ilustruje sprzeczności obecne w ludzkiej egzystencji: konflikt między spontanicznością a dyscypliną, między wolnością a porządkiem. Jej twórczość jest wyjątkową lekcją humanizmu. Pozostawia szerokie pole do interpretacji. Być może jej nietypowe podejście do sztuki i dialogu z odbiorcami jej dzieł wynika z jej przekrojowego wykształcenia. Studiowała na Wydziale Dziennikarstwa w Warszawie, po przeprowadzce do Stanów zaczęła studiować reklamę w Fashion Institute of Technology w Nowym Jorku oraz grafikę na Stanowym Uniwersytecie Nowego Jorku, gdzie w 1981 uzyskała dyplom w dziedzinie reklamy. Wystawiała od 1983 indywidualnie i na wielu pokazach zbiorowych w Stanach Zjednoczonych, Japonii oraz Brazylii. W 1987 miała swoją pierwszą wystawę w Warszawie. W 1991 wzięła udział w wystawie „Jesteśmy” w stolicy. Niestety później nastąpiła wieloletnia absencja artystki w polskim życiu artystycznym. Było to związane z kolejnymi przeprowadzkami artystki. Od 1994 mieszkała przez dekadę w Szwajcarii.

Prezentowana podczas aukcji praca o wdzięcznym tytule „Gate to Haven” (Brama do nieba) daje szerokie pole do interpretacji. Za bramą widnieje czarne tło, które zapewne symbolizuje wielką niewiadomą. Dzieło intryguje i skłania widzów do różnych refleksji na temat ludzkiego jestestwa.

55 †

RYSZARD GRZYB MARCIN OSIOWSKI

"Apopsis schwytyany na postronki", 2003

olej/płótno, 160 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | Marcin Osiowski | Apopsis schwytyany na postronki | 2003'
oraz stempel: 'OBA | KAT NO 04'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

„OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osiowski. Piękna dezynwoltura. My oba to trzecia osoba”, Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2003

LITERATURA:

OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osiowski. Piękna dezynwoltura. My oba to trzecia osoba, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego, red. Dorota Monkiewicz, Warszawa 2003, poz. kat. 34, s. 25 (il.)

OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osiowski. Biorę piękne zdanie do buzi i ssę je jak cukierek, katalog wystawy, red. Katarzyna Piskorz,
HOS Gallery, Warszawa 2019, s. 12 (il.)

„Ustalamy koncepcję, ale nie to, co kto namaluje. W trakcie pracy odbywa się rozmowa gestów, a nie słów. Malujemy w milczeniu. To, co mnie w tym interesuje, to moment przekroczenia samotności artysty. Malarz jest zawsze sam przed płótnem i w samotności musi podejmować decyzje. Tutaj jest inaczej, bo kiedy ja maluję, Marcin stoi za moimi plecami. Obserwuje to, co ja robię i intelektualnie obejmuje proces powstawania obrazu. Kiedy ja się zmęczę i nie wiem, co dalej, wtedy on ma już pełną orientację w sytuacji, podchodzi do płótna i kontynuuje. No i tak na zmianę”.

Ryszard Grzyb



56

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Miss z listem", 1992/1997

akryl/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Szamborski 92 | 97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Wiesław | SZAMBORSKI | "MISS | Z LISTEM" | akryl, 61 x 50 | 1992/1997'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

„Od początku lat osiemdziesiątych kanwą obrazów Szamborskiego są wierne, fotorealistyczne odzwierciedlone postaci i przedmioty. Artysta poddaje je jednak daleko idącej transformacji, sprawiającej, że te pozorne kopie natury stają się elementami subiektywnej wizji. Doprowadzona do ostatecznych granic wierności w przedstawieniu detalu tworzy wrażenie przerysowania i przejaskrawienia. Ów precyzjonizm, w połączeniu z nasyconymi, nienaturalnymi barwami, kreuje nastrój swoistej nadrzeczywistości”.

Piotr Szubert



Obraz „Miss z listem” autorstwa Wiesława Szamborskiego powstał na przestrzeni kilku lat. W niezwykle malarskiej kompozycji artysta sięgnął po zestawienie fioletu i żółci, a optyczną ramę dla świetlistej postaci kobiety stanowią fotel i biurko w ciemnych barwach. Szczególną uwagę przyciąga potraktowany ornamentalnie rękaw bluzki oraz szkicowe rysy tytułowej Miss, której twarz niknie w jasnej poświacie blond włosów. Jednocześnie można tu dostrzec cechy będące charakterystycznymi dla twórczości Szamborskiego: jaskrawa kolorystyka, plakatowy styl i ekspresyjność. Tematyka jego dzieł dotyka codzienności, w której szczególnie eksponowane są konkretne momenty z życia przedstawianych bohaterów. Mogły one być istotne ze względu na znaczenie społeczne, ale także osobiste historie ukazywanych postaci. Szamborski jest identyfikowany z nurtem nowej figuracji ze względu na charakterystyczne rozwiązania, widoczne również w prezentowanej pracy: sylwetowe uproszczenia modelunku, ostrą kolorystykę oraz odważne rozwiązania przestrzenne, mające na celu podkreślenie egzystencji oraz alienacji człowieka.



57 †

BOGUSŁAW SZWACZ

1912–2009

Kobieta z mandoliną, lata 70. XX w.

olej/piótno, 165 x 92,5 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna
replika autorska obrazu z 1947 roku

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, listopad 2006

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Szwacz. Wystawa monograficzna”, Galeria w Willi Struwego, Warszawa, grudzień 2004

LITERATURA:

Bogusław Szwacz. Malarstwo 1946–1956, Kraków 2004, s. nlb., il. 12 (tam obraz z 1947 roku wystawiony na III Ogólnopolskim Salonie Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, Poznań, 1947)

Szwacz. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Galeria w Willi Struwego, Warszawa 2004, poz. 5

„Pierwszym okresem twórczości Bogusława Szwacza były więc lata 1945/47, lata formułowania się programu młodych plastyków w warunkach pokojowej egzystencji. W tym czasie profil naszej awangardy wyznaczały stosunkowo jeszcze świeże tradycje formizmu wzbogaconego o najnowsze doświadczenia tzw. abstrakcji geometrycznej. Postać człowieka jeszcze wówczas żywo interesuje Szwacza, który poprzez kubistyczną deformację stara się spotęgować ekspresję malowidła oraz wzbogacić własne środki wyrazu”.

Stanisław Ledóchowski



58

ANDRZEJ LEŚNIK

1959

Bez tytułu, 2024

olej/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ | LEŚNIK | POZNAŃ | 2024 | Andrzej Leśnik | OIL | 60 x 60 cm'

opisany na krośnie malarskim: '15II24 16XII2023' oraz pieczętki galeryjne

estymacja:

4 500 – 6 000 PLN

1 100 – 1 400 EUR

„Te piękne (używam tego określenia z pełnym rozmysłem), zdyscyplinowane kompozycyjnie i wyrafinowane kolorystycznie obrazy, jakby w zamian za brak bezpośredniej anegdoty, oferują nam coś, co możemy nazwać 'narracją wewnętrzną'. A co w istocie jest zaproszeniem do kontemplacji i medytacji. Malarstwo Andrzeja Leśnika to nie tylko – jak może się wydawać – atrakcyjne wizualnie obrazy. To artystyczny i partnerski dialog z aktualnymi tendencjami współczesnej sztuki, która przez swój wizualny przekaz i wewnętrzne treści potrafi uruchomić w nas szerokie refleksje. A to już sztuka niełatwa”.

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki



59

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 50/77", 1977

akryl/plótno, 110 x 46 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 77'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 50/77 | 110X46 | 31'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 400 EUR

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni”.

Danuta Wróblewska



60 †Ω

ANDRZEJ STRUMIŁŁO

1927–2020

"Noc", 1968

technika mieszana/płyta pilśniowa, 73 x 56 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'A. Strumiłło 68R'
na odwrociu nalepka X Biennale Sztuki w São Paulo oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:
22 000 – 30 000 PLN
5 200 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, São Paulo

WYSTAWIANY:
X Biennale Sztuki w São Paulo, Pavilhão da Bienal, Park Ibirapuera, São Paulo, 27.09–14.12.1969

LITERATURA:
X Bienal de São Paulo, katalog wystawy, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo 1969, poz. kat. 58, s. 150, online: <https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494> [dostęp: 10.05.2024]
A Polónia na X Bienal de São Paulo, katalog wystawy, red. Maria Matusińska, Warszawa 1969, poz. kat. 45, nlb

„Malarstwo i rysunek były moją młodzieńczą pasją. Z romantycznych mgieł i heroicznych werbli zrodzone, przeszły próbę racjonalnej szkoły Strzemińskiego, smakowały świętokradczą poetykę ‘dada’, podejmowały trudną próbę dialogu z rzeczywistością, w chwilach zwątpień i niepowodzeń, wycofując się do okopów liryki i w głąb ciemnego lasu. Z biegiem lat i ze wzrostem mojej aktywności zawodowej ‘malarstwo czyste’ musiało wchłonąć w siebie i materię innych doświadczeń, trawiąc je ze zmiennym zdrowiem”.

Andrzej Strumiłło

Andrzej Strumiłło po przeprowadzce do Warszawy w 1956 rozpoczął współpracę z Polską Izbą Handlową. Projektował pawilony wystawiennicze, a także odbył liczne podróże po Europie i krajach Dalekiego Wschodu, m.in. do Nepalu, Indii, Japonii, Tajlandii, Wietnamu, Mongolii, Chin, Syrii, Turcji, Syberii i Kaukazu. W okresie tym wziął również udział w Biennale w São Paulo (1969), podczas którego był prezentowany omawiany obraz „Noc”.



61↑

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926–1979

"Kompozycja XVII" z cyklu "Totemy białostockie", 1964

olej/ płótno, 160 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 64'
na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 700 – 16 400 EUR

WYSTAWIANY:
„Hilary. Malarstwo i rysunek”, Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Zachęta, Warszawa, marzec–kwiecień 1997
„Hilary. Malarstwo i rysunek”, Muzeum Śląskie w Katowicach, czerwiec–wrzesień 1997
„Hilary. Malarstwo i rysunek”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień 1997 – luty 1998

LITERATURA:
Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Hanna Kotkowska–Bareja, Warszawa 1997, s. 281, poz. kat. 53 (il.)

„Dzisiaj artysta malarz tworzy nie pojedyncze dzieło, lecz cały swój świat, swoje JA. Nie wystarczy, że jest po prostu artystą malarzem, twórcą. Musi tworzyć swoją estetykę i reguły własnej artystycznej rzeczywistości. (...) Konsekwencją takiego pojmowania twórczości musi być całościowo ujmowane dzieło, którego pojedynczy obraz jest czasem tylko fragmentarycznym elementem, czasem zaś pierwszym krokiem, postawionym na nowej drodze, czasem już końcem, kresem, a w innym jeszcze przypadku może być przejściowym etapem, niezbędnym przy tworzeniu swojego świata”.

Hilary Krzysztofiak





62 ↑

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu, 1990

olej/płyta pilśniowa, 27 x 21 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBYSZKOWI I ŚWIDZIŃSKIEMU I MUSIAŁOWICZ I 1990'

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR

„Malarstwo mi najbliższe jest przejawem sztuki subiektywnej, syntetycznej i symbolicznej. Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej. (...) Wierzę w wewnętrzną funkcję malarstwa i ufam, że obraz jest potrzebny ludzkości, która pragnęła go zawsze. Ważne jest jednak, jak korzysta się ze sztuki i co z kontaktów z nią się wynosi. Myślę, że ludzkość bez sztuki byłaby smutna i zubożona, nie potrafię jednak wyjaśnić tego jedyne­go i niepowtarzalnego, co w dziele sztuki jest naprawdę istotne. Sądzę, że sztuka nie ma określonych reguł, artysta musi kierować się instynktem, wewnętrznym głosem, który podpowiada jak należy postępować”.

Henryk Musiałowicz



63 †

ZDZISŁAW SALABURSKI

1922-2006

Kompozycja, 1972/1973

olej, technika własna/plótno, 146 x 97 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Salaburski 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Salaburski | 1972 | Warszawa | 146 x 97'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Aby nie popaść w nudę rutyny stale zmieniam komponenty w niecierpliwym oczekiwaniu na reakcje i finalny wyraz”.

Zdzisław Salaburski



64 ↑

RYSZARD LIS

1935-1997

"Ślady", 1967

olej, relief/piótno, 150 x 89 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: "ŚLADY" | olej | GÓRA | Ryszard Lis | [dane adresowe]

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artysty
Agra-art, 2007
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Małgorzata Kitowska-Łysiak, Materia idei. O malarstwie Jana Ryszarda Lisa, Znaki szczególne, Lublin 2003, s. 67

Ryszard Lis to wybitny reprezentant malarstwa materii w środowisku lubelskim. Kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1965 uzyskał dyplom w pracowni Aleksandra Kobzdeja. W malarstwie młodszego artysty wyraźnie widać wpływy nauczyciela – mistrza gatunku materii. Utrzymane w ciemnej tonacji płótna Lisa są gęsto utkane z różnorodnych faktur. Twórca, podobnie do Kobzdeja, swoje kompozycje budował z wielu materiałów, czasem zdawałoby się odległych od tradycyjnych technik malarskich. Znaleźć w nich można elementy worków jutowych, sznurka, piasku czy kleju. Twórczość Lisa, na pozór abstrakcyjna, zawiera w sobie łatwo rozpoznawalne elementy i symbole, często o negatywnych konotacjach. Całe zresztą dzieło artysty naznaczone jest powojenną traumą, którą przepełnione było jego pokolenie. Przez prace, mimo że artysta nadawał im ciemne tony, niejednokrotnie przebijają się mistrzowsko dobrane plamy czerwieni czy błękitów. Tak dzieje się w przypadku prezentowanej pracy, której górne partie zostały zbudowane z wyraźnych fragmentów żółci, różu i czerwieni. Warstwowo budowane kompozycje Lisa tworzą ciekawe, abstrakcyjne pejzaże.





65 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Pejzaż, 1962

olej/piótno, 76 x 91,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL | 62'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Artyści emigracji – Judyta Sobel”, Desa Modern, Warszawa, 26.09–24.10 2008

LITERATURA:

Artyści emigracji – Judyta Sobel, katalog wystawy, Desa Modern, Warszawa 2008, poz. 25





Judyta Sobel, lwowska artystka żydowskiego pochodzenia, w latach 1947-50 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, gdzie bardzo szybko zaczęła wyróżniać się swoim talentem. Już pod koniec lat 40., jako studentka drugiego roku, wzięła udział w krakowskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, a jej obrazy były prezentowane obok prac m.in. Henryka Stażewskiego czy Andrzeja Wróblewskiego. Przez wzgląd na żydowskie pochodzenie artystki i ówczesną sytuację w Europie nieobcy był jej temat emigracji. Po uzyskaniu stypendium Edwarda A. Normana udała się do Paryża. Przez wiele lat żyła i tworzyła w rozjazdach – obrazy, które malowała w latach 50., powstawały między Polską, Izraelem a Stanami Zjednoczonymi. W 1956 na stałe osiedliła się w Nowym Jorku, z którym od tej pory kojarzono jej życie i twórczość.

W pierwszym okresie swojej twórczości artystka pozostawała bliska poetyce sztuki swojego mentora – Władysława Strzemińskiego. Z czasem zaczęła jednak od niej odchodzić w kierunku współczesnych nurtów sztuki XX wieku. Poszukiwania Sobel coraz bardziej determinowała twórczość Henriego Matisse'a, Georges'a Braque'a oraz postimpresjonistów. Jej impastowe malarstwo oscylowało między figuracją a deformacją. Artystka zwracała szczególną uwagę na emocjonalny charakter swojej twórczości. To właśnie emocjonalne postrzeganie świata pozwalało artystce na stworzenie dzieła pełnowartościowego i jak twierdziła, wywołanie impulsu do rozmyślań i odczuć u widza.

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 ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

5. Cena gwarancyjna
Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny 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.
Ω – 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 służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania 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 równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

4. Licytacja w imieniu klienta
Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. 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 przebicia) 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	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, t.j.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 wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw 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 jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny. 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu 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-

wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu. 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20. 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych: 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 określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniem 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 reprodukowania obiektu. 2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

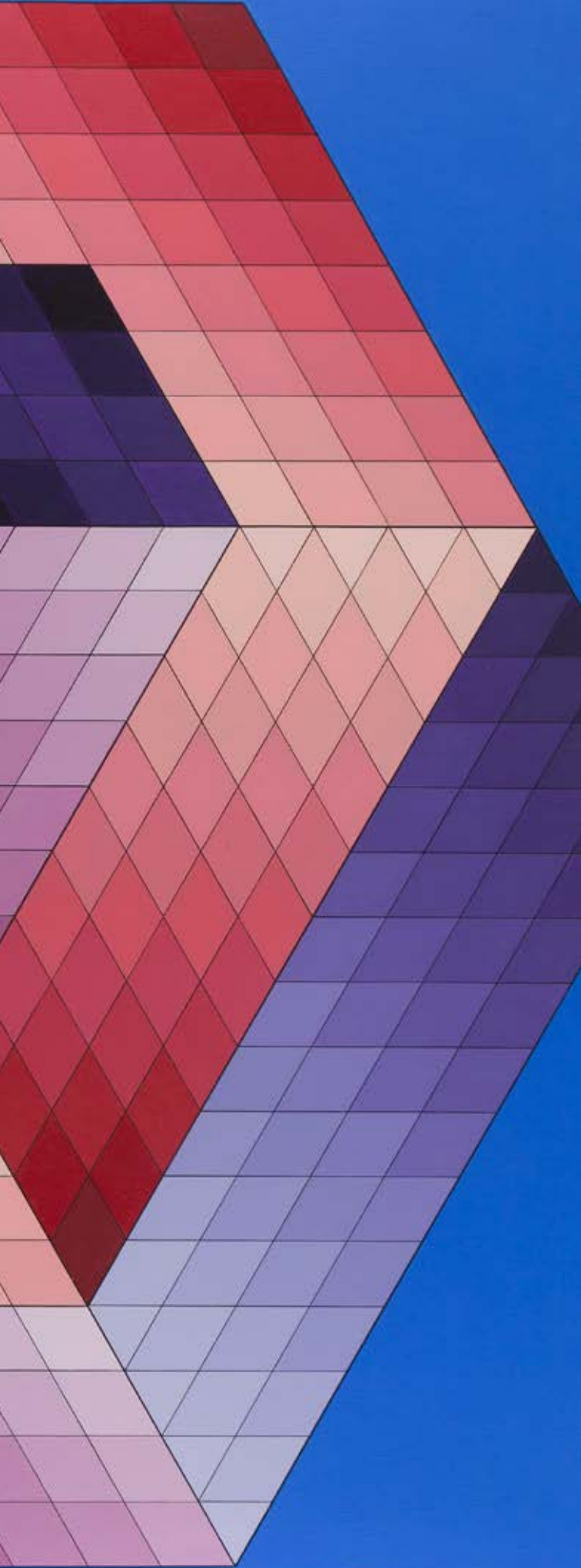
11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy: 1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz, 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną 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 ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. 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.



REDAKCJA TEKSTÓW

Katarzyna Szczęśna 2-5, 7, 9-14, 16-23, 26-45, 48-53, 55, 58, 60, 62
Paulina Janiszewska 1, 6, 8, 15, 24-25, 46-47, 56-57, 59, 61, 63-65
Karolina Jankowska 54

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
27 CZERWCA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz.1 Wernisaż wystawy prac Teresy Pągowskiej w DAP w Warszawie, 31.05.2001, fot. Grażyna Jaworska / Agencja Gazeta
Poz. 1 Teresa Pągowska, „Klucze” z cyklu „Przedmioty”, 1996, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 1 Teresa Pągowska, z serii z cyklu „Przedmioty”, 2000, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 2 Aleksandra Jachtoma, fot. z archiwum artystki
Poz. 4 Jan Dobkowski, „Prowadził ślepy ślepego”, 1970, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 4 Jan Dobkowski, „Zachłanna kobieta”, 1970, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 5 Henryk Stażewski, „Relief nr 21”, 1975, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 5 Henryk Stażewski, „Relief nr 31”, 1973, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 5 Henryk Stażewski, „Relief nr 61”, 1973, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 6 Stanisław Fijałkowski, „VII Studia talmudyczne”, 1978, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 6 Stanisław Fijałkowski, „XVII Studia talmudyczne”, 1979, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 7 Jan Tarasin, „Pięć nieskończonych i nieczytelnych wątków”, 1985, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 7 Jan Tarasin, „Zapis II”, 1981, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 8 Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze” – dyptyk, 1988, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 8 Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze”, 1997, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 10 Stefan Gierowski w swojej pracowni, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

Poz. 11 Ilustracja katalogu wystawy „Salon marcowy”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1958
Poz. 12 Roman Opałka, Z cyklu „Alfabet grecki”, 1964, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 12 Roman Opałka, „Tau” z cyklu „Alfabet grecki”, 1965, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 14 Kajetan Sosnowski, Bez tytułu, 1960, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 14 Kajetan Sosnowski, Z cyklu „Obrazy puste”, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 16 Tadeusz Dominik, Pejzaż, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 16 Tadeusz Dominik, Pejzaż, 1986, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 17 Józef Hałas, „Góra P”, 1986, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 17 Józef Hałas, „Góra P – cielejące tańce”, 1987, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 17 Józef Hałas, „Góra M”, 1986, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 22 Henryk Stażewski, Warszawa 19.08.1987, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
Poz. 23 Jan Dobkowski, „XXX” z cyklu „Obrazy magiczne”, 2021, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 23 Jan Dobkowski, „XIX” z cyklu „Obrazy magiczne”, 1975/2020, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 23 Jan Dobkowski, „XXII” z cyklu „Obrazy magiczne”, 1975/2020, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 28 Andrzej Gieraga, „Obraz CXXV”, 1989, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 28 Andrzej Gieraga, „Obraz LXXXVII a”, 1988, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 32 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1997, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 32 Leon Tarasewicz, Dyptyk, 1989, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 36 Tadeusz Brzozowski, „Szulerka”, 1982, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 36 Tadeusz Brzozowski, „Szerszeń”, 1969, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 36 Tadeusz Brzozowski, „Pokuśnica”, 1985, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 44 Andrzej Cisowski, „Związek”, 1989, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 44 Andrzej Cisowski, „Wizja”, 1991, kolekcja prywatna / fot. DESA Unicum
Poz. 48 Agnieszka Niziurska, „Pomnik”, 1998, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 48 Agnieszka Niziurska, „Droga Warszawa-Hradczany”, 1996, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Okładka front poz. 6 Stanisław Fijałkowski, „Studia talmudyczne XXIII”, 1980
Okładka II – strona 1 poz. 7 Jan Tarasin, „Podwójny magazyn”, 1981/1986
strony 2-3 poz. 9 Jerzy Rosołowicz, „Neutrony – Obraz V”, 1964/65
strony 4-5 poz. 17 Józef Hałas, „Góra P-H”, 1987
strony 6-7 poz. 2 Aleksandra Jachtoma, „Selen”, 1977
strony 8-9 poz. 12 Roman Opałka, Kompozycja, 1965
strony 10-11 poz. 13 Kajetan Sosnowski, „Tetrptyk”, 1967-1977
strona 12 poz. 10 Stefan Gierowski, „Obraz DCVII”, 1990
strona 18 poz. 44 Andrzej Cisowski, „Z siekierą na słońce”, 1991
strona 233 poz. 4 Jan Dobkowski, „Nudyści”, 1972
strona 234 poz. 18 Victor Vasarely, „Lila”, 1975/1987
strony 236-237 poz. 20 Richard Anuszkiewicz, „Spectral Complementaries VI”, 1984
strony 238-239 poz. 16 Tadeusz Dominik, Pejzaż, lata 80. XX w.
strona 240-okładka III poz. 8 Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze” – dyptyk, 1990
okładka tył poz. 5 Henryk Stażewski, „Relief nr 22”, 1972
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka

