AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA 28 MAJA 2015

INDEKS

Anuszkiewicz Richard **11**

Beksiński Zdzisław **74**

Berdyszak Jan **18**

Bereźnicki Kiejstut **69**

Budziszewski Benor Joshua (Jerzy) **55**

Cybis Jan **67**

Czapski Józef **68**

Dobkowski Jan **61, 62**

Dominik Tadeusz **1, 2, 3**

Duda-Gracz Jerzy **72, 73**

Dwurnik Edward **56, 57**

Fangor Wojciech **8**

Fijałkowski Stanisław **4, 5, 6**

Hasior Władysław **51**

Jackiewicz Władysław **49**

Janikowski Mieczysław **23**

Kałucki Jerzy **20, 21**

Kantor Tadeusz **40**

Kobzdej Aleksander **36**

Kowalski Andrzej S. **39**

Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **9**

Lebenstein Jan **35**

Lenica Alfred **43**

Leszczyńska-Kluza Danuta **75**

Makowski Zbigniew **30**

Marczyński Adam **19**

Meissner Andrzej **44**

Mikulski Kazimierz **28, 29**

Modzelewski Jarosław **60**

Musiałowicz Henryk **50**

Nowosielski Jerzy **24, 25, 26, 27**

Orbitowski Janusz **13**

Ostrowski Kazimierz **63**

Pawlak Włodzimierz **58**

Pierzgalski Ireneusz **45**

Robakowski Józef **22**

Rosenstein Erna **70, 71**

Rudowicz Teresa **46, 47**

Sapetto Marek **64**

Schlabs Bronisław **52**

Sielski Roman **65**

Sobel Judyta **66**

Sosnowski Kajetan **41, 42**

Stańczak Julian **12**

Stażewski Henryk **15, 16, 17**

Szewczyk Andrzej **34**

Szpunar Tadeusz **53**

Tadasky (Tadasuke Kuwayama) **9**

Tarasewicz Leon **32, 33**

Tarasin Jan **7**

Tatarczyk Tomasz **31**

Urbański Szymon **59**

Vasarely Victor **10**

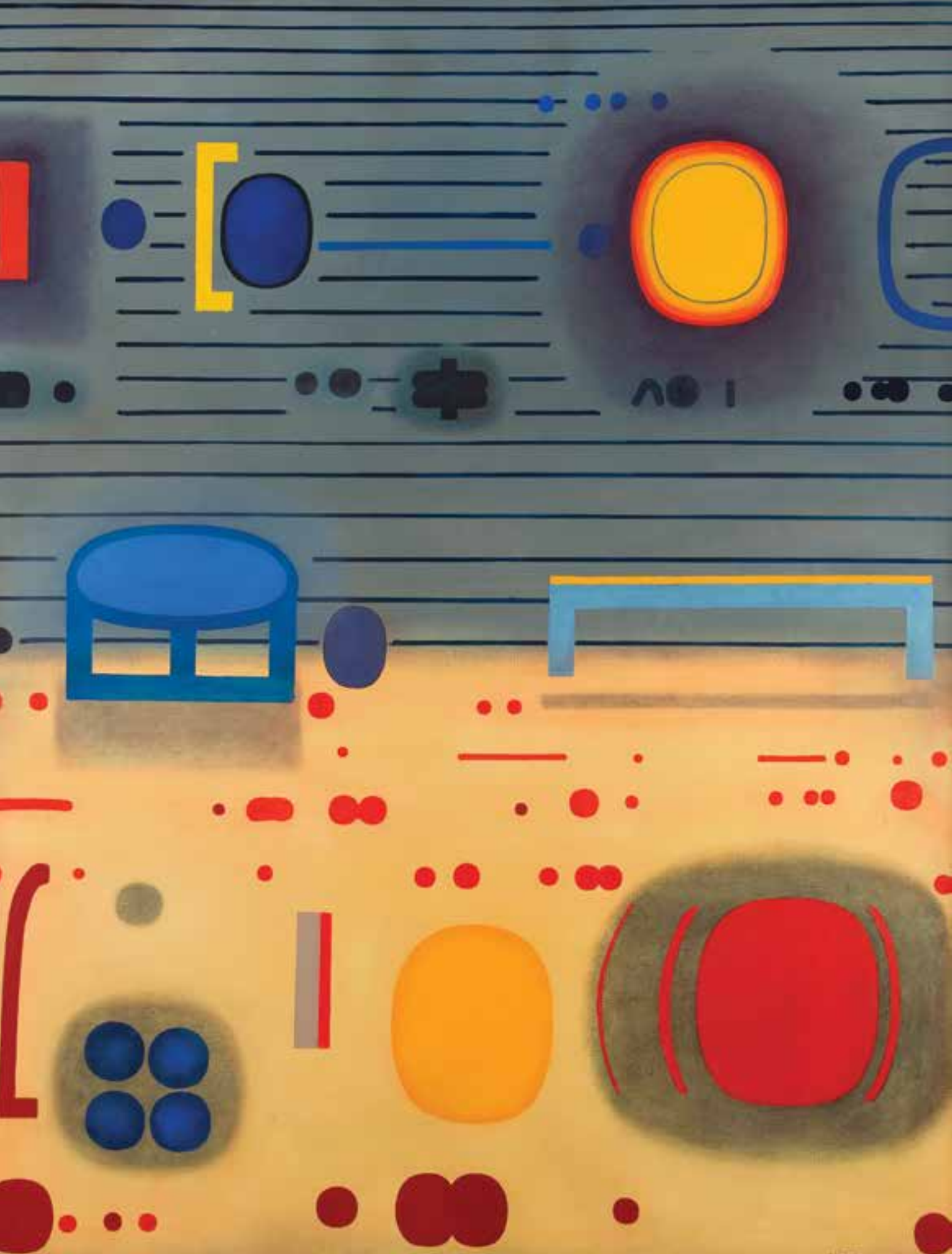
Waniek Henryk **76**

Warzecha Marian **48**

Wejchert Aleksandra **54**

Winiarski Ryszard **14**

Ziemski Rajmund **37, 38**



AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

28 MAJA 2015 (CZWARTEK) GODZ. 19

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34–50

WARSZAWA

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

18 – 28 MAJA 2015

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

PATRONAT MEDIALNY

RMF Classic

ORLEN | MECENAS KULTURY

SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

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

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

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

PRZEDSTAWICIELSTWO:

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

OKŁADKA FRONT poz. 8 Wojciech Fangor, "B76", 1965 r. • **II OKŁADKA - STRONA 1** poz. 32 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1998 r.
STRONY 2 - 3 poz. 26 Jerzy Nowosielski, Kobieta przed lustrem, 1966 r. • **STRONY 4 - 5** poz. 35 Jan Lebenstein, "Porwanie", 1964 r.
STRONY 6 - 7 poz. 56 Edward Dwurnik, "Proszę bardzo", 1972 r. • **STRONA 8** poz. 7 Jan Tarasin, "Dwie strefy", 1998 r.
STRONA 224 - III OKŁADKA poz. 30 Zbigniew Makowski, "El Sueño", 1968 r. • **IV OKŁADKA** poz. 34 Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1987 r.
Aukcja Sztuki Współczesnej • **ISBN** 978-83-64871-34-4 • **Kod aukcji** 364ASW035 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Andrzej Chojnacki • **Zdjęcia** Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka, tel.: (+48) 22 786 08 30, tel.: (+48) 22 786 04 05, fax: (+48) 22 786 89 04, www.artdruk.com

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

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

KATARZYNA REGUŁA
Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
fax 22 584 95 26
k.regula@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

Emilia Kuczewska, *Księgowa*
tel. 22 584 95 21, e.kuczewska@desa.pl

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

DZIAŁ PRAWNY I HR

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

Agnieszka Jakuć-Rodziewicz, *Specjalista ds. HR*
tel. 22 584 95 29, a.jakuc@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Adam Skrzypczak, *Administrator*
a.skrzypczak@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Maria Windorbska, *Dyrektor Działu Marketingu*
tel. 22 584 95 25, m.windorbska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS
FineArt Communications

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

Maria Peliwo
tel. 784 090 531, mpeliwo@fineart-com.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

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

Maksymilian Kroc, *Specjalista*

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

KONTA BANKOWE

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

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

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

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

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

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

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ

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

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

MAREK RYGIEL
Ekspert
m.rygiel@desa.pl

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

MILENA LUTOMIRSKA
Asystent
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30

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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

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

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

DZIAŁ SPRZEDAŻY

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

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

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

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

NATALIA MARKOWSKA
Doradca Klienta
n.markowska@desa.pl
22 584 95 36

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

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

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

KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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

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

1

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 2001 r.

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2001 | OL.PŁ. 81 x 100 | PEJZAŻ'

cena wywoławcza: 17 000 zł
estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Warszawa

,,(…) w człowieku zawsze jest potrzeba sztuki, a to, jaka ona jest, to zależy od człowieka. Tak jak każdy człowiek jest inny, tak i te potrzeby są różne. Sądzę jednak, że przeważa potrzeba o charakterze w jakimś stopniu intymnym, czyli potrzeba sztuki, z którą się na co dzień żyje i która staje się przyjacielem. Były i są oczywiście kierunki - także nierzadko szybko znikają - dla prezentacji których trzeba specjalnie zbudować muzeum, niekiedy nawet dla jednego obiektu, albo też takie, które funkcjonują już bardziej w granicach teatru, jednak to taka sztuka, która pojawiła się na skałach za sprawą naszych praprzodków, zawsze powraca i zawsze będzie powracać - to sztuka bliska człowiekowi, rodząca się z fascynacji otaczającym go światem. Jest tak dlatego, że kiedy tylko człowiek jej potrzebuje, to bez względu na wszystko bez trudu i na czymkolwiek może sam sobie ją wykreować. Kluczowa jest tu ta jego potrzeba związku z otaczającym go światem, która nigdy nie wygasa''.

TADEUSZ DOMINIK W ROZMOWIE JANUSZEM JANOWSKIM, [w:] TADEUSZ DOMINIK: NAGRODA IM. KAZIMIERZA OSTROWSKIEGO, IX EDYCJA, [red.] JANUSZ JANOWSKI, GDAŃSK 2010, s. 5

2

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Ogród", 1983 r.

akryl/płótno, 77 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1983 | AKRYL PŁ. 77 x 100 | OGRÓD'
oraz papierowa nalepka transportowa z opisem pracy

cena wywoławcza: 22 000 zł

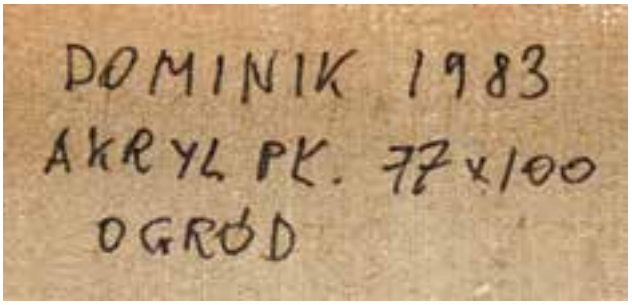
estymacja: 26 000 - 38 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra Art, Warszawa, 13.04.2003
- kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
- Tadeusz Dominik, Za oknem jest ogród..., katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2008, nr kat. 136, s. 228 (il.)

Artysta ukończył w 1953 roku warszawską ASP, na której od 1965 prowadził pracownię malarstwa. Profesor ASP, wielokrotnie dziekan Wydziału Malarstwa. Studiował u Jana Cybisa, rozwijając zainteresowanie koloryzmem. Do końca lat 50. tworzył drzeworyty. W połowie lat 50. zaczął malować obrazy abstrakcyjne, zbliżone do informel. Do lat 70. malował ekspresyjnie i spontanicznie. Późniejsze obrazy mają bardziej wyraźną, ,,kontrolowaną'' formę. Niezmienną inspiracją była dla artysty natura, jej kolorystyka i bogactwo form. W następnych latach równolegle z malarstwem tkał gobelinów, zajmował się również ceramiką, pod koniec życia tworzył grafikę komputerową. W 1956 reprezentował polskie malarstwo na Biennale w Wenecji. W 1973 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa, sześć lat później – tytuł profesora. Tadeusz Dominik był jednym z najbardziej oryginalnych twórców współczesnego malarstwa polskiego i wybitnym kolorystą. Na przełomie grudnia 2008 i stycznia 2009, w 80. rocznicę urodzin artysty, warszawska Królikarnia (oddział Muzeum Narodowego w Warszawie) zaprezentowała monograficzną wystawę ,,Tadeusz Dominik: Za oknem jest ogród…'', na której pokazano ponad 140 prac z różnych okresów twórczości artysty.

Dominik



W przedziwnym mieszkam ogrodzie,
Gdzie żyją kwiaty i dzieci
I gdzie po słońca zachodzie
Uśmiech nam z oczu świeci. (…)

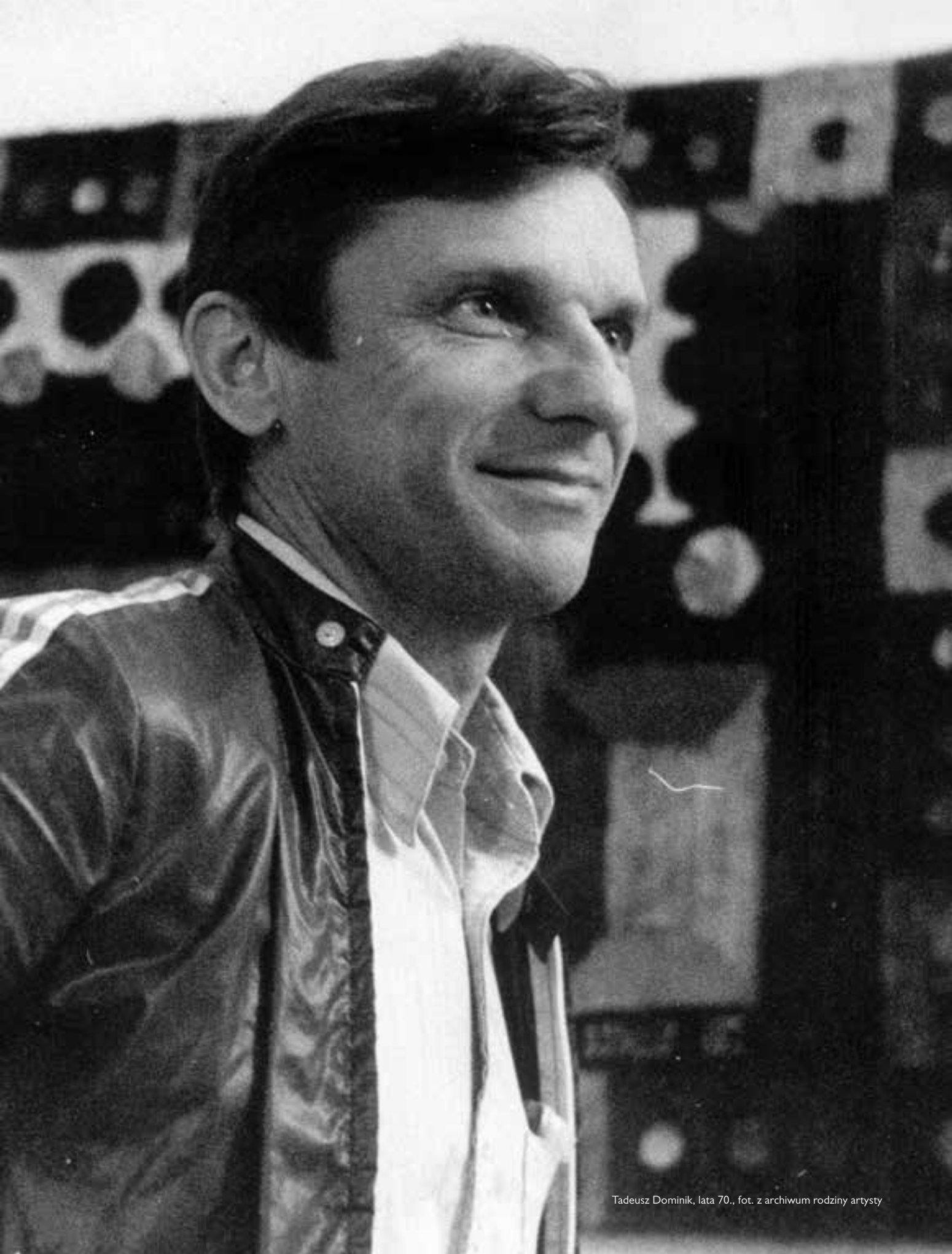
LEOPOLD STAFF, OGRÓD PRZEDZIWNY

Metafora ogrodu i natury towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. Dla starożytnych natura i zachodzące w niej zmiany były nie tylko przejawem działania wyższej siły, ale również odzwierciedleniem ludzkiego losu, tak podstawowych jego determinantów jak narodziny i śmierć. Wizja ogrodu - krainy wiecznej szczęśliwości trwale wpisana jest w towarzyszące człowiekowi od wieków mitologie, religie i sztukę. Podświadomie interpretujemy tę przestrzeń jako miejsce bezpieczne, przyjazne, wywołuje ona w nas pozytywne skojarzenia i emocje, dla wielu stanowi wspomnienie beztroskich czasów dzieciństwa. Symbolizować może raj, szczęście, zbawienie, czystość, dom, schronienie, odpoczynek, cień, życie ludzkie, urodzaj, radość, harmonię, refleksję; pojęcia te nie wyczerpują całego spectrum konotacji utrwalonych przez wieki w literaturze i malarstwie. Na tym szkicowo zarysowanym tle twórczość Tadeusza Dominika jawi się z jednej strony jako malarstwo kierujące nas ku atawistycznym emocjom, z drugiej, podejmując temat tak często przez sztukę eksploatowany, pozostaje zjawiskiem na wskroś oryginalnym nie tylko na polu sztuki polskiej.

„(…) urodziłem się na wsi i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. Jak pasłem krowy, to zwykle leżałem na trawie i patrzyłem w niebo, obserwując, jak chmury rysowały obrazy, albo wpatrywałem się w trawy poprzetykane kwiatami. Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy. Generalnie sądzę, że człowiek się z tym rodzi". To fragment wspomnień Tadeusza Dominika, który pytany o źródła swojej twórczości zawsze powracał pamięcią do czasów wczesnego dzieciństwa spędzonego w rodzinnym gospodarstwie w Szymanowie. Ten krótki, sielankowy okres życia, nieustanny kontakt z naturą na zawsze ukształtowały malarską wrażliwość artysty.

Malarstwo Dominika wydaje się oparte na wrażeniu. Przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy budowane za pomocą szerokich, zamaszystych pociągnięć pędzla. Jednak postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, bowiem poza świeżością wizji kolejnymi czynnikami stanowiącymi o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja wyniesione przez artystę z czasów studiów artystycznych pod okiem Jana Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom". Cnotami kardynalnymi artysty były dla Cybisa odwaga i rzetelność. Tadeusz Dominik niewątpliwie był nimi obdarzony, z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję, nie opierając się ani presji socrealizmu, ani nie dając się zwieść nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do tworzenia malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej – uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania natury. Ponad trzydzieści lat temu Jan Cybis powiedział, że „pozostaje zjawiskiem zaskakującym jak, szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną". Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wzbudzają w nas taki sam zachwyt.

Prezentowana przez nas praca pochodzi z początku lat 80. W tym czasie faktura obrazów Dominika stawała się coraz lżejsza. Artysta zrezygnował z ekspresyjnego, bardzo spontanicznego budowania form na rzecz kształtów określonych w sposób bardziej zdecydowany. Więcej miejsca w polu obrazowym zaczęło zajmować tło; poskutkowało to kompozycyjnym rozluźnieniem i wprowadzeniem w płótna przestrzeni. Ukazane formy przypominają widziany pod mikroskopem świat powiększony do makroskali; obrazy cechuje wyważenie, kompozycyjna klarowność i wyciszona gama barwna.



Tadeusz Dominik, lata 70., fot. z archiwum rodziny artysty

3

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 1974 r.

akryl/płótno, 97 x 115 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
opisany na odwrociu: 'DOMINIK | PEJZAŻ 1974| AKRYLE 97 x 115 cm'

cena wywoławcza: 28 000 zł
estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:
- Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- ,,Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..'', wystawa indywidualna, Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 28 listopada 2008 - 18 stycznia 2009
- ,,Dominik. Obrazy i gobeliny'', Salon Sztuki Współczesnej ART, Warszawa, 1976

LITERATURA:
- Tadeusz Dominik, Za oknem jest ogród..., katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2008, nr kat. 124, s. 225 (il.)
- Dominik. Obrazy i gobeliny, katalog wystawy, Salon Sztuki Współczesnej ART, Warszawa 1976, nr kat. 5 (il.)

,,Jestem zwolennikiem żelaznej dyscypliny i metody, ale każde prawdziwe dzieło sztuki musi mieć świeżość, musi być zaśpiewane, a nie wydukane. I tu znów trudność, jeśli chcemy zastosować to szkolarskie przeciwstawienie: abstrakcja – realizm. Są obrazy abstrakcyjne, które porażają chłodem i nieskończoną nudą, że wspomnę przykładowo kompozycje Herbina. Jestem zdecydowanym przeciwnikiem takiej wyspekulowanej abstrakcji. Ale Mondrian ze swymi ścisłymi układami form jest dla mnie wielce sympatycznym malarzem. Widziałem jego wystawę na Biennale. Od tych, z pozoru zimnych, układów kompozycyjnych emanowała wielka pogoda. W kwadraty Mondriana wchodzi oko jak do ogrodu''.

TADEUSZ DOMINIK W ROZMOWIE ZE ZBIGNIEWEM HERBERTEM, ,,WIĘŹ'', NR 6, 1981

4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Piąte nagłe pojawienie się Beatrycze", 2002 r.

olej/płótno, 100 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'S. Fijałkowski - Piąte nagłe pojawienie się Beatrycze, 2002 82/2002'
na blejtramie napis:
'Z myślą o PP. Mal i Sławka Bossie' oraz nalepka transportowa z opisem pracy

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 65 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Łódź
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- ,,Stanisław Fijałkowski'', wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, ,,Zachęta'' Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

LITERATURA:
- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 127, il. 50 (reprodukcja barwna), s. 250, poz. 81 (wykaz prac)

,,Ograniczenie się do niewielkiej ilości elementów jest próbą koncentracji nad językiem wypowiedzi, refleksji nad jego istotą, próbą opanowania warsztatu. Operuję np. tylko czernią, bielą i jednym dodatkowym kolorem, starając się osiągnąć efekt pełnej kolorystyki''.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, 1977, ROZMOWA Z WOJCIECHEM SKRODZKIM, ,,PROJEKT'' NR 5

Stanisław Fijałkowski, fot. Dominik Szwemberg, 4.11.2012 (90. urodziny prof. Stanisława Fijałkowskiego), fot. dzięki uprzejmości Atlasu Sztuki w Łodzi

„(...) Symbioza geometrii z liryką, zespolenie matematycznych struktur z wyobraźnią literacką prowadzi w konsekwencji do sytuacji parasurrealistycznej. Jest to nadrealizm bardzo specyficzny. Fijałkowski odrzuca typowe dla większości reprezentantów tego nurtu bogactwo kontrastów i oryginalnych zestawień. Operuje kilkoma figurami o subtelnych barwach i szkicowo potraktowanych konturach. Występują one tak w pracach pozbawionych tradycyjnej semantyki, jak i w kompozycjach, które mają punkt odniesienia w świecie realistycznym lub w mitologii. W pierwszym wypadku artysta umieszcza na neutralnym tle rytmiczne zestawy, powtarzające się pasma kresek, linii, kul. Są to najprostsze znaki, ślady działań o aspekcie metafizycznym. Stanowią jedyne punkty oparcia w nieokreślonej przestrzeni, zapowiadają narodziny lub zmierzch nieznanych jeszcze wartości. „Forma pytania" (1965), „Nagłe pojawienie się Beatrycze" (1966), „7 zapomnianych dobrych uczynków w doskonałej formie geometrycznej" (1969) oraz inne, podobne im prace malarskie i graficzne z różnych okresów twórczości, są efektem niepokoju intelektualnego artysty, refleksji nad tym, co widzialne, a co wyobrażone, uchwytne w czasie, w przestrzeni i odbierane intuicyjnie.

Od skrajnego, doprowadzonego do perfekcji minimalizmu formalnego tych prac twórca oddala się w realizacjach odwołujących się do rzeczywistych elementów - oderwanych głów, lecących postaci, ptaków. Elementy te ulegają stopniowej metamorfozie, a następnie giną w niebycie. W obu wypadkach istnieją więc identyczne problemy: wzrost i rozpad, zanik i stałe przemiany. W rozbudowanych kompozycjach zyskują one jednak większą czytelność. To, co przedtem można było tylko przeczuć, teraz jest mniej wieloznaczne. Konkretyzuje się w rzeczywistym rozpadzie kształtów, w przemianach pozornie trwałych układów. Brak stabilności podkreśla dodatkowo sposób opracowania plastycznego tych dzieł. Obrazy Fijałkowskiego sprawiają wrażenie wykonanych kilkoma pociągnięciami pędzla. Nie mają w sobie nic stałego, powstały pod wpływem chwili i w następnym momencie mogą ulec metamorfozie podobnej do tej, którą prezentują.

Wszystko to odbywa się w specjalnie stworzonym malarskim świecie, gdzie pewniki nie mają sensu, a wartości przyjmują kształt znaków zapytania. W sposób ukryty, niemożliwy do ścisłego określenia, rozgrywa się także poza tymi obrazami. Odbiorca prac Fijałkowskiego

nie otrzymuje żadnych konkretnych odpowiedzi, nie poznaje, ale sam zmuszony jest do autopoznania, do refleksji. Wymienione właściwości: wieloznaczność formy, nieprecyzyjność układów, brak trwałości wywołują stan permanentnego napięcia, tworzą atmosferę niepokoju intelektualnego, która sprzyja introspekcji, wyzwala własne, często zapomniane przeżycia i myśli.

Proces ten jest nieograniczony w czasie i przestrzeni. Sięga w podświadomość, cofa się w przeszłość i wybiega w przyszłość. Z natury rzeczy nie ma on także jednoznacznego charakteru - jest tak różnorodny i tak indywidualny, jak tylko różnorodne i indywidualne są reakcje wielu ludzi, którzy w pewnym momencie zostali sprowokowani do samookreślenia.

Sztuka Fijałkowskiego realizuje się więc w dwóch sferach równocześnie: w tym, co utrwala on na płótnie, i w tym, co powstaje w świadomości widza. Pierwsza z nich decyduje wprawdzie o narodzinach drugiej, ale nie precyzuje jej sensu, treści i granic rozwoju. Cecha ta zdecydowanie wyróżnia prace artysty nie tylko w kontekście obrazów przedstawicieli surrealizmu czy abstrakcji geometrycznej, którym twórca ten zawdzięcza pewne rozwiązania formalne, ale i większości innych. Na ogół artyści komunikują bowiem własne przemyślenia, relacjonują obiektywne prawa przyrody, zajmują określone stanowisko wobec konkretnych zagadnień i spraw. Poznanie ich kompozycji daje pewien zasób mniej lub bardziej nowych informacji i dostarcza wrażeń estetycznych. Udział odbiorcy jest więc tutaj czynny, ale jednostronny, skierowany na obraz i zdeterminowany jego cechami. Natomiast kompozycje Fijałkowskiego mówią bardzo mało o tym, co autor sądzi na dany temat, ale inspirują przemyślenie własnych, analogicznych problemów. W tym więc sensie wszyscy są tu współtwórcami jego dzieł, każdy poszerza je o nowe doznania i wartości.

Swoimi obrazami Fijałkowski wyszedł poza tradycyjną sferę malarstwa, a równocześnie nie zniszczył w nim tego, co najbardziej wartościowe - intymności kontaktu, subtelnych związków wrażeniowych oraz intelektualnych, które powstają między dziełem sztuki a odbiorcą".

MARIUSZ HERMANSDORFER, MIĘDZY DEPRESJĄ A METAFORĄ, WROCŁAW 1999, s. 90-95

5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Czternasta czarna szarfa", 1986 r.

olej/płótno, 100,5 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'S. Fijałkowski - Czternasta czarna szarfa, 1986'
na blejtramie nalepka galeryjna z opisem pracy

cena wywoławcza: 65 000 zł
estymacja: 75 000 - 85 000

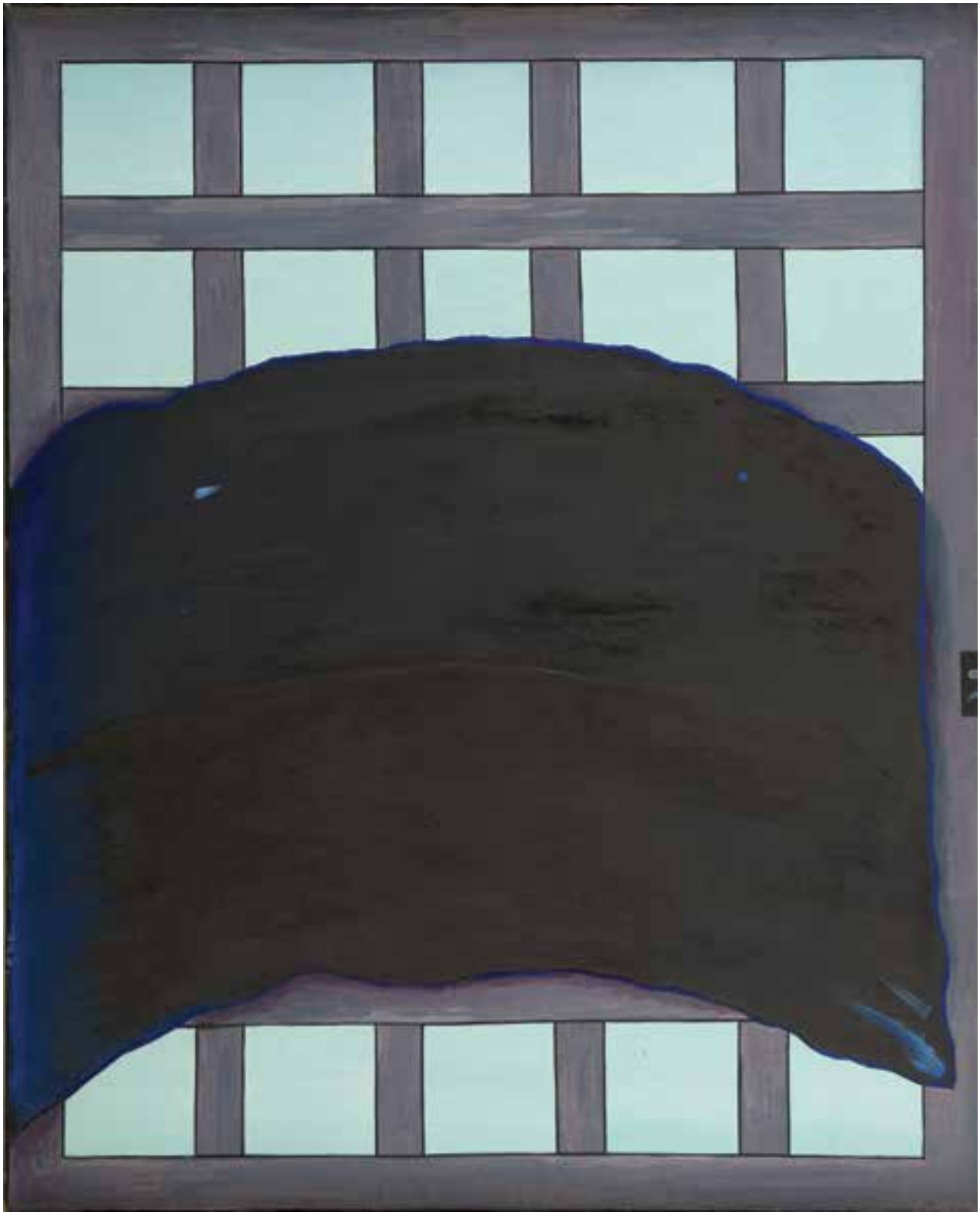
POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
- ,,Stanisław Fijałkowski'', wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, ,,Zachęta'' Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

LITERATURA:
- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 253, poz. 208 (wykaz prac)

W 1984 roku artysta rozpoczął żałobny cykl ,,Czarna szarfa''. Bezpośrednim impulsem do namalowania pierwszego obrazu było uprowadzenie i zabójstwo księdza Jerzego Popiełuszki. Jak słusznie zauważa jednak Włodzimierz Nowaczyk, obrazy i grafiki z cyklu ,,Czarna szarfa'', choć powstały pod wpływem traumy jednego z najtragiczniejszych wydarzeń w historii Polski, nie były podobne do sztuki eksponowanej w tym czasie w kościołach w ramach ruchu ,,kultury niezależnej''. Malarza nie ponosiły zbiorowe emocje, w latach 80. wybierał zacisze pracowni.

Stanisław Fijałkowski studiował w latach 1946–1951 w łódzkiej PWSSP. W początkowym okresie twórczości nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, w końcu lat 50. przeżył fascynację informelem. Przemiany, jakie zachodzą w jego malarstwie, skupiają się głównie na stopniowym odchodzeniu od formy wprost, zbyt dosłownej. Tworzył prace, które wykorzystują sugestie ,,przedmiotowe'' i odnoszą się np. do ikonografii chrześcijańskiej, cykle kompozycji abstrakcyjnych (np. ,,Wąwozy'', ,,Wariacje na temat liczby cztery'', ,,Studia talmudyczne'') czy sięgających do własnych przeżyć autora (,,Autostrady''). Artysta reprezentował Polskę na Biennale w Sao Paulo (1969) i na Biennale w Wenecji (1972). W roku 1977 wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida, a w 1990 r. uhonorowany został prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa.



6

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"10 II 60", 1960 r.

olej/płótno, 61 x 38 cm
sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramie:
'S. Fijałkowski', '10 II 60 5/60'
oraz autorska nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
- Galeria Krzysztofory, Kraków, 1961 (wystawa indywidualna)
- Związek Literatów, Łódź, 1961
- Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1962

„Obrazy jawią mi się jak osoby - prowadzą ze mną dialog, w trakcie pracy stawiają pytania, zmuszają do poszukiwania właściwych rozwiązań, angażują całą moją wiedzę".

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, 1977

7

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Dwie strefy", 1998 r.

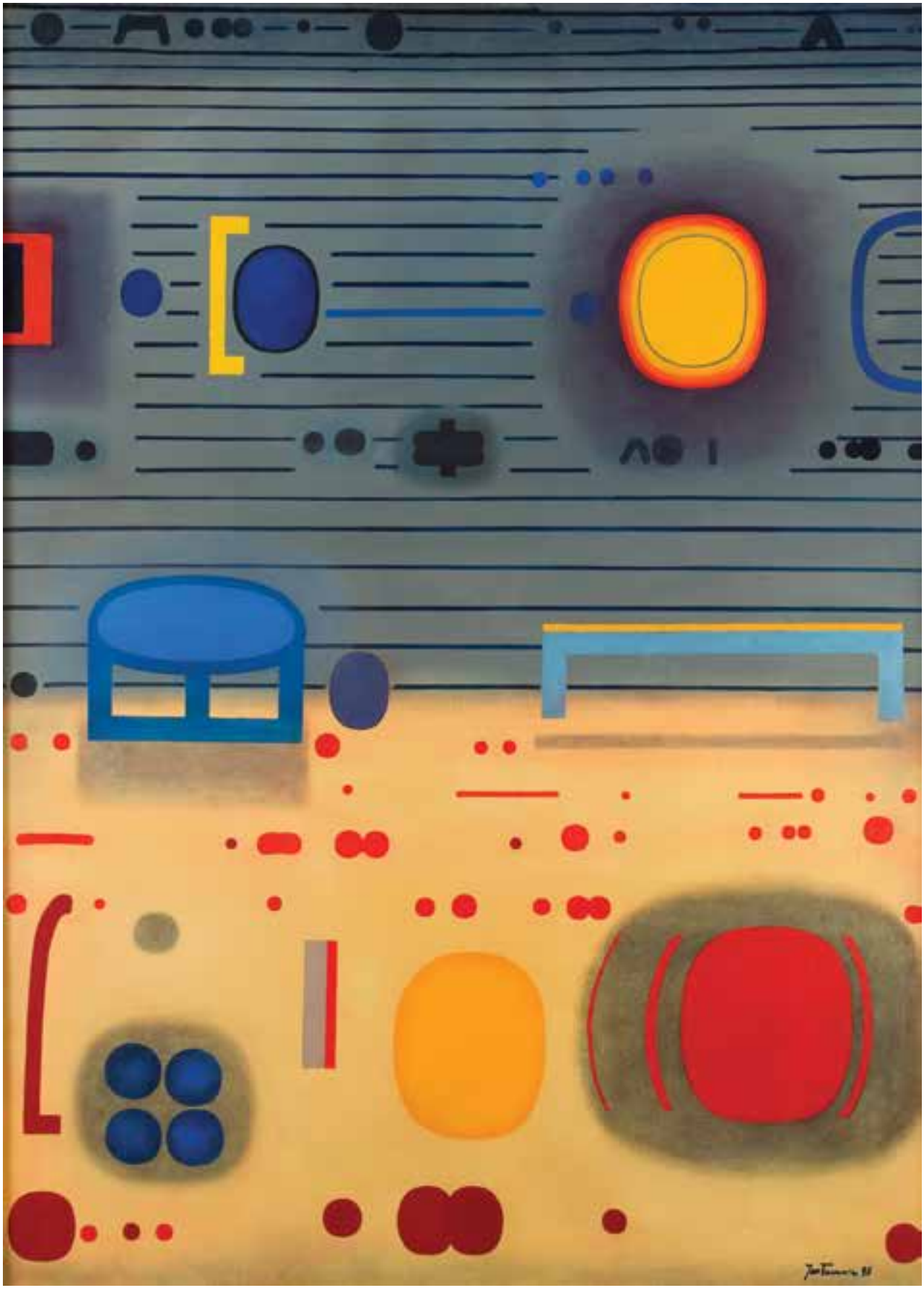
olej/płótno, 180 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 98'
opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 1998 | „DWIE STREFY" '
oraz nalepka aukcyjna oraz galeryjna

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra Art, Warszawa, 26.06.2003
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
- Stanisław Bołdok, Malarstwo na aukcjach w Polsce, ceny 2001-2004, Kraków 2005, obraz reprodukowany na okładce
- Izabela Mizerska, Spotkania z Tarasinem, red. Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, reprodukcja barwna na tablicy nienumerowanej, s. 30



Portret Jana Tarasina, 2009, fot. Waldemar Andzelm

„Gdy rzecz osiągnie swój kraniec, zmienia się w swoje przeciwieństwo"

PRZYSŁOWIE CHIŃSKIE

W 1962 roku Jan Tarasin wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu. Echa wschodniej kaligrafii oraz filozofii można dostrzec w późniejszej twórczości artysty, u schyłku lat 80. i 90. Nieobca była mu również sztuka Dalekiego Wschodu, szczególnie twórczość Muqiego – chińskiego malarza i mnicha buddyjskiego z XIII wieku. Niewątpliwie najbardziej znaną jego kompozycją jest „Sześć persymonów", obraz uznawany za jeden z najwspanialszych w dziejach chińskiego malarstwa, gdzie „sześć owoców umieszczonych na pustej płaszczyźnie tworzy niepowtarzalny w swej doskonałości rytm" [Mieczysław Jerzy Künstler Dzieje kultury chińskiej, Wrocław - Warszawa - Kraków 1994, s. 211]. Jego sztuka wywarła duży wpływ na Jana Tarasina, którego obraz „W hołdzie Muqi" stanowi wariację na temat kompozycji chińskiego artysty.

Podobnie jak chiński malarz artysta ukazywał wycinek natury, który umieszczał najczęściej w wyabstrahowanej przestrzeni. Wyjęte z kontekstu rzeczywistości przedmioty z jednej strony funkcjonują jako niezależne formy, z których każda może być obiektem kontemplacji, z drugiej - wchodzą ze sobą w interakcję, tworząc na płótnie rytmiczne układy. Według zasad chińskiego malarstwa sztuka winna szukać najodpowiedniejszych środków do przedstawienia istoty natury, którą odnaleźć można wyłącznie w nieustannym rytmie jej sił, będącym synonimem życia. Wydaje się, że Janowi Tarasinowi udało się dotrzeć do tej tajemnicy istnienia. Jego obrazy, mimo obecnego często nawarstwienia form, cechuje harmonia oraz szczególny rodzaj energii generowanej przez wzajemne relacje obiektów i kolorystykę płócien. Analiza dzieł Tarasina wiedzie nas ścieżką od malarstwa przedstawiającego do stojącej na przeciwległym krańcu sztuki abstrakcyjnej. Dużą część dorobku stanowią jednak płótna, które usytuować można w połowie tej drogi. Do tych obrazów zaliczają się prezentowane przez nas „Dwie strefy", w których kształty obiektów nasuwają skojarzenia z przedmiotami rzeczywistymi, choć stanowić mogą jednocześnie konstrukcje o walorach wyłącznie abstrakcyjnych. Tło dla nich stanowią formy geometryczne – linie i okręgi, które podobnie jak zastosowana kolorystyka podkreślają odmienność stref, tworzących jednak harmonijną całość. „Dwie strefy" znajdują się na skraju dwóch rzeczywistości, figuracji i abstrakcji, geometrii i kształtów organicznych. Wrażenie to podkreśla dodatkowo kolorystyka obrazu, w której stykają się dwie przeciwstawne siły energetyczne.

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

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

8

WOJCIECH FANGOR (ur. 1922)

"B76", 1965 r.

olej/płótno, 60 x 60 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'FANGOR | B76 1965'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem pracy
z Galerie Springer w Berlinie

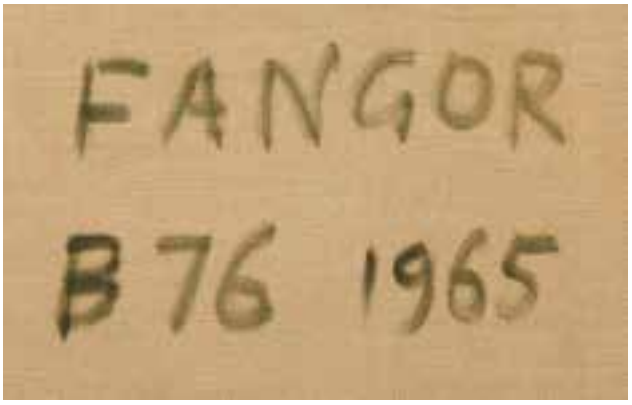
cena wywoławcza: 110 000 zł
estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:
- Galerie Springer, Berlin, 1965
- Dom Aukcyjny Lempertz, Kolonia, 01.06.2011
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Galerie Springer, Berlin, 1965

„Koła artysty były nieustannym, wielostronnym eksperymentem. Sprawdzał w nich wciąż w nowy sposób efekty działania jaskrawości czy stonowanych kolorów w ich zestawieniach, nasycenia i stopnia jasności barwy, wielkości kręgów, większej i mniejszej szerokości jej pasm oraz ich zagęszczenie lub ascetycznej oszczędności i dyskrecji wyrazu".

BOŻENA KOWALSKA, [w:] FANGOR. MALARZ PRZESTRZENI, WARSZAWA 2001



Prezentowana praca powstała w 1965 roku, kiedy artysta pracował jako wykładowca wizytujący w Anglii, w Bath Academy of Arts. Wojciech Fangor konsekwentnie nazywał swoje kompozycje od miejsca ich namalowania, nadając im kolejne numery w ramach aktywności w danej pracowni. Stąd w tytule litera „B" jak Bath. W czasie okupacji artysta studiował prywatnie u Tadeusza Pruszkowskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Uzyskał dyplom na warszawskiej ASP w 1946 r. Na Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie wraz z Henrykiem Tomaszewskim zaprojektował dekorację przestrzenną w plenerze.

Odtąd prace malarskie były realizowane w relacji do przestrzeni poza obrazem – jak w słynnym „Studium przestrzeni" z 1958 r., poprzedzającym światowe realizacje *environments*. Instalacje malarskie z lat 50. i 60., złożone z kolorowych kontrastujących kręgów i fal, dotykały problemów optycznych i były bliskie sztuce op-art. Ukoronowaniem tego okresu była indywidualna wystawa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku (1970 r.). Prowadził działalność pedagogiczną na uniwersytetach w Anglii i USA. Jego prace znajdują się w największych kolekcjach na świecie.

Wojciech Fangor, Warszawa 1959
fot. Tadeusz Rolke © Agencja Gazeta

„Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech".

WOJCIECH FANGOR

„Mimo sukcesów w pracy artystycznej i propagandowej odmawiano mi paszportu, nie podając powodu. W końcu przyszło kompletne rozczarowanie systemem politycznym i ekonomicznym. Fiasko pozornego wyzwolenia utożsamianego z Władysławem Gomułką, głupota cenzury, głupota urzędników od kultury, ciągłe straszenie wojną sprawiało wrażenie zamknięcia. Wprawdzie zamknięcie dawało poczucie bezpieczeństwa; mieszkanie, wikt, opieka zdrowotna, praca były zapewnione. Nawet stosunki towarzyskie ze strażnikami i opiekunami układały się dobrze. Ale jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydostaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby. Moja siostra mieszkająca w Austrii i dealer amerykański, Beatrice Perry.

Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakty z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północnośrodkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych artystów i krytyków sztuki: Józefa Albersa, Yayoi Kusamę, Fernanda Botero, Kennetha Nolanda, Morrisa Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitza z MoMA, Thomasa Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża. W Paryżu wynająłem dobrą pracownię i dużo malowałem. Jednak żadna galeria francuska nie zainteresowała się tym, co robiłem, nawet interesująca się podobnymi postawami artystycznymi Denis René. Miałem wystawę w Galerie Lambert i w 1964 w Museum Schloss Morsbroich w Leverkusen. W Paryżu poznałem kilku południowoamerykańskich artystów i Polkę, Lutkę Pink. Miałem kontakty z artystami z Argentyny, Boliwii, Kolumbii, Chile.

W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy.

W 1965 na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts. W tym samym roku miałem dużą i ważną wystawę w The Grabowski Gallery w Londynie. W 1966 roku otrzymałem papiery imigracyjne do Stanów Zjednoczonych i osiadłem niedaleko Nowego Jorku. Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech. We Francji po dwóch i pół roku pracy nie pozostał żaden mój obraz. W Stanach zostałem profesorem malarstwa na Fairleigh Dickinson University w Madison New Jersey, wynająłem wielką pracownię i wreszcie ustabilizowany – dużo pracowałem".

WOJCIECH FANGOR W ROZMOWIE ZE STEFANEM SZYDŁOWSKIM, [w:] KATALOG WYSTAWY, ATLAS SZTUKI, ŁÓDŹ 2009, s. 52-53

9

TADASKY (ur. 1935)
TADASUKE KUWAYAMA

"B-166", 1964 r.

akryl/płótno, 40,64 x 40,64 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '#B - 166 | 1964 Tadasky'
oraz nalepka galeryjna 'D.Wigmore Fine Art Inc.'

cena wywoławcza: 50 000 zł
estymacja: 70 000 - 90 000

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

„Zawsze zależało mi na tym, aby moje obrazy były klarowne. Koło jest kształtem wywiedzionym z natury - jedną z najbardziej powszechnych form otaczających człowieka, formą, od której nie ma ucieczki. Koło jest proste do zrozumienia, aby je docenić, nie potrzebujemy wyjaśnień. Zamiast tradycyjnych tytułów posługuję się cyframi, ponieważ wszystko, co chciałem powiedzieć, zostało zawarte w obrazach. W swoją sztukę nie angażuję filozofii, teorii, religii ani ideologii. Pozwalam widzowi na dowolną interpretację dzieła".

TADASKY

Artysta pochodzenia japońskiego, związany z nowojorską sceną artystyczną od początku lat 60. Jego sztuka sytuowana jest w nurcie op-art. Pierwsza indywidualna wystawa Tadasky'ego odbyła się w Kootz Gallery w Nowym Jorku w 1965 roku, w tym samym roku prace artysty zaprezentowane zostały na przełomowej dla op-artu ekspozycji „The Responsive Eye" w Museum of Modern Art, które zakupiło dwa obrazy do swojej kolekcji. Sztuka Kuwayamy stanowi syntezę japońskiej tradycji hołubiącej harmonię wynikającą z symetrii figur geometrycznych, inspiracji artysty sztuką abstrakcyjną spod znaku Bauhausu i fascynacji nowojorskim środowiskiem artystycznym początku lat 60., zaczynającym wówczas eksperymenty z iluzją optyczną. Charakterystyczne dla Tadasky'ego są płótna wypełnione barwnymi, koncentrycznymi kręgami. Wszystkie linie wykreśla artysta odręcznie, nie wykonując przy tym żadnych poprzedzających pracę szkiców koncepcyjnych. Zapełnianie płótna liniami i kolorem traktuje Tadasky jako formę kontemplacji. Pulsujące, żywe barwy sprawiają, że powierzchnia obrazu zdaje się wibrować, wywołując tym samym efekt trójwymiarowości, tak charakterystyczny dla obrazów op-artowych. Sam artysta zapytany o przynależność do tego ruchu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej - najwyższe wartości stanowią dla niego czystość, prostota i piękno.

10

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Tsika", 1970-1976 r.

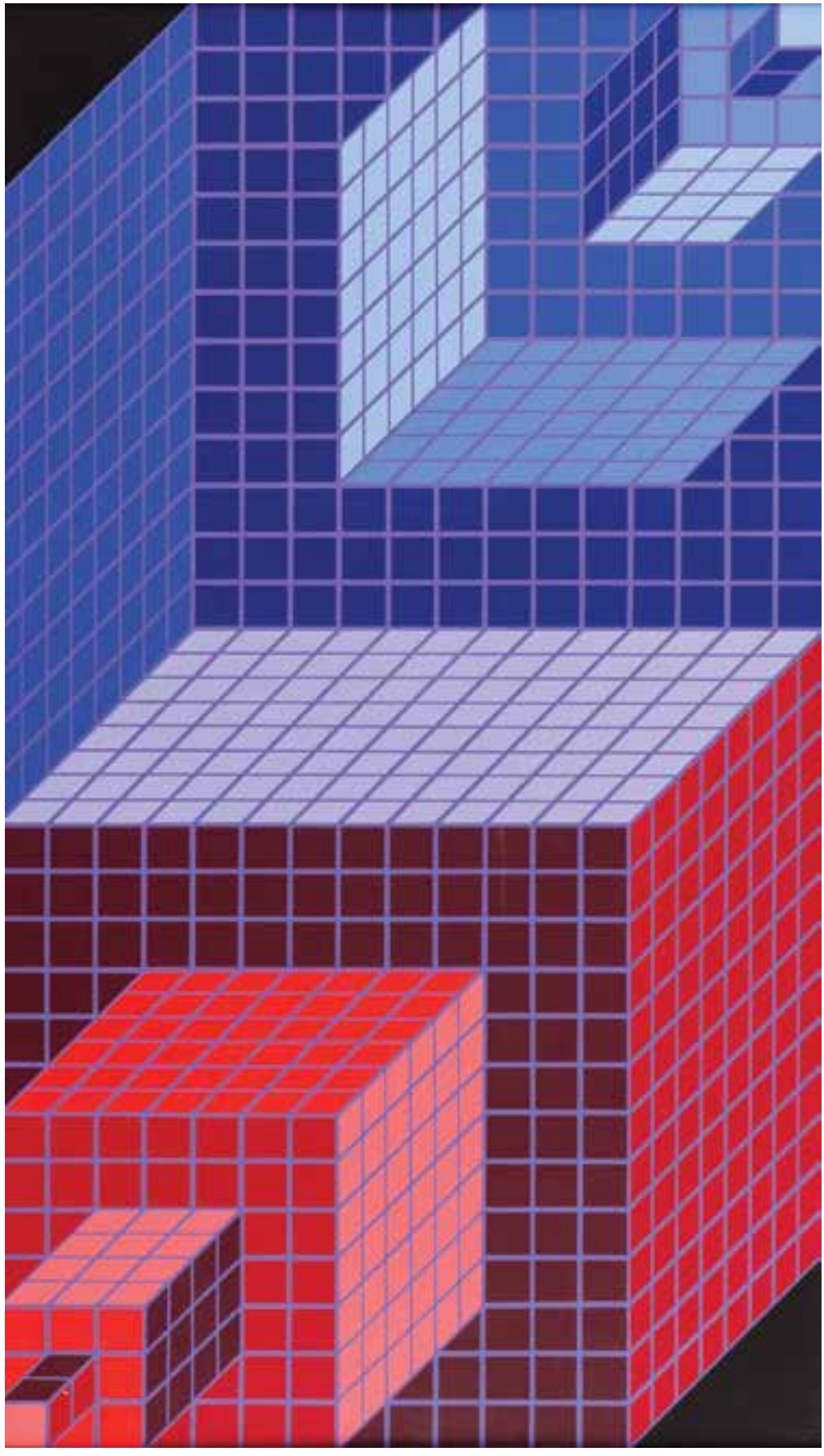
akryl/deska, 103,8 x 60 cm
opisany na odwrociu:
'2914 VASARELY | 102 x 58 cm | "TSIKA" | 1970/76 | Vasarely'

cena wywoławcza: 290 000 zł

estymacja: 350 000 - 450 000

POCHODZENIE:
- Art 62, Palais d'Orsay, Cannes
- Dom Aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

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



Victor Vasarely, Annet-sur-Marne, 1977
fot. z archiwum rodziny artysty

„Romantyczny astronauta" Victor Vasarely jest nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych dla modernizmu problemów. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców założycieli sztuki optycznej, ale także niezwykle barwną postacią, w której twórczości splótł się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Artystyczna droga Vasarely'ego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu dwudziestowiecznych twórców. Artysta zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy na konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Jego horyzont zaczął się jednak wkrótce zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarely'ego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budapeszteńskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu.

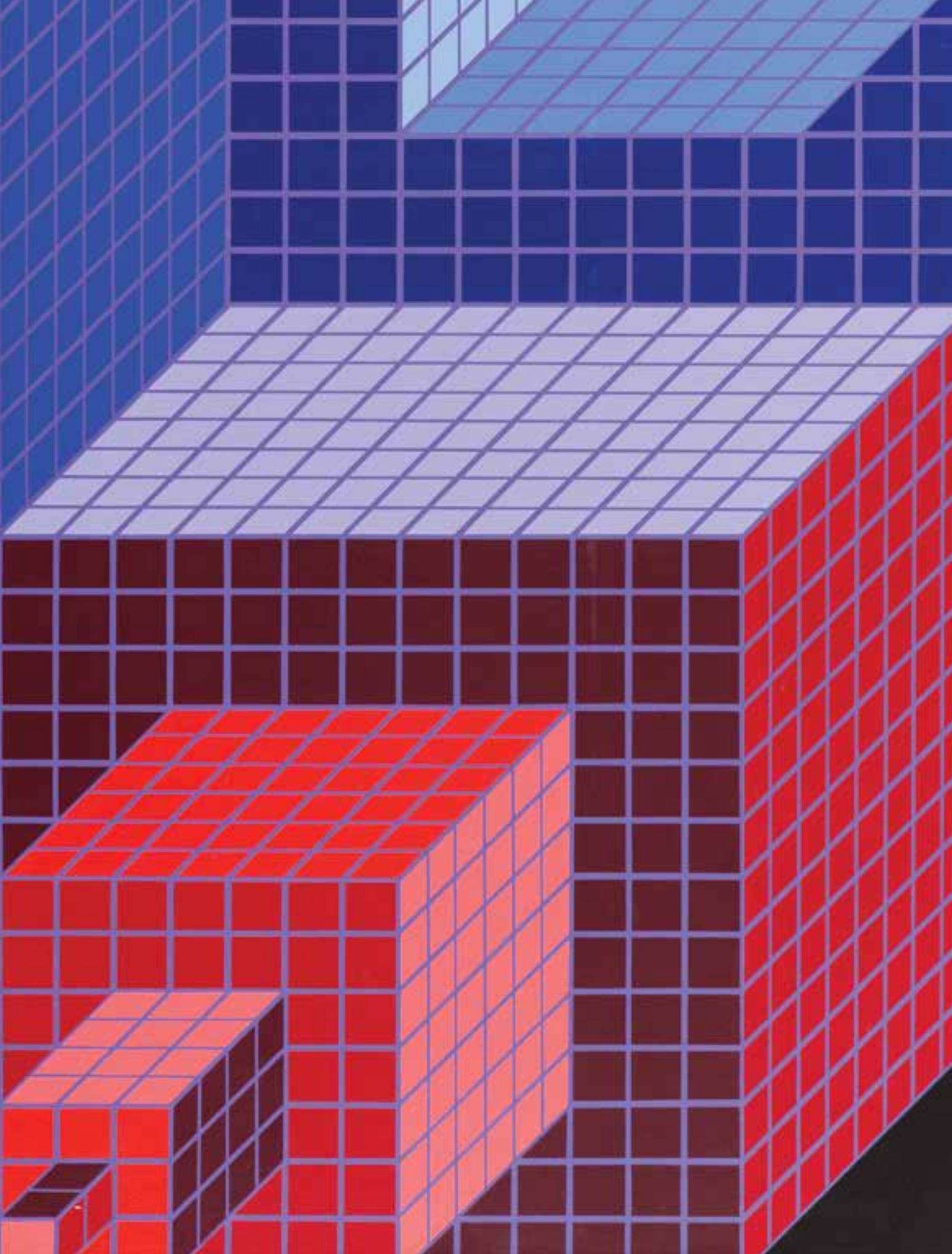
W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarely'ego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po drugiej wojnie światowej zaczął jednak flirty z XX-wiecznymi -izmami traktować jako ‚ślepą uliczkę.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następstwem tej artystycznej strategii był okres „Dentfert". Jego nazwa pochodzi od bukareszteńskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno.

W 1955 roku w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement", prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej" był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

Prezentowany obraz powstał w latach 70., kiedy Vasarely był u szczytu swoich twórczych możliwości. W 1970 roku działało już poświęcone mu Muzeum w Gordes. Niespełna pięć lat później w Aix-en-Provence utworzono fundację jego imienia (jednym z jej patronów był Georges Pompidou) i nieco później centrum w rodzinnym mieście artysty – Peczu. Sztuka Vasarely'ego nabrała w tym okresie subtelnej dekoracyjności. Malarz coraz częściej eksperymentował z kolorem i rozwijał mozaikowe układy swoich kompozycji. Wyraźne stały się poszukiwania malarskiej głębi – bardzo wyraźnie widoczne w kompozycji „Tsika".

„Abstrakcyjny" język artysty nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie formułował w swoich tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach malarz podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadania sztuce poetyckiego wydźwięku. To właśnie te postulaty sprawiły, że Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą", hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca" wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia. W ocenie sztuki Vasarely'ego nie wolno zapomnieć, że była ona genetycznie powiązana z utopijną wizją przyszłości. Artysta rozumiał op-art jako szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej i nowego typu odbiorcy. W jednym z manifestów pisał: „Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk".



11

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Soft Red Cadmium II", 1975 r.

akryl/płótno, 122 x 116,9 cm
na odwrociu sygnowany i opisany: '478 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ'
oraz nalepka galeryjna Harman-Meek Gallery

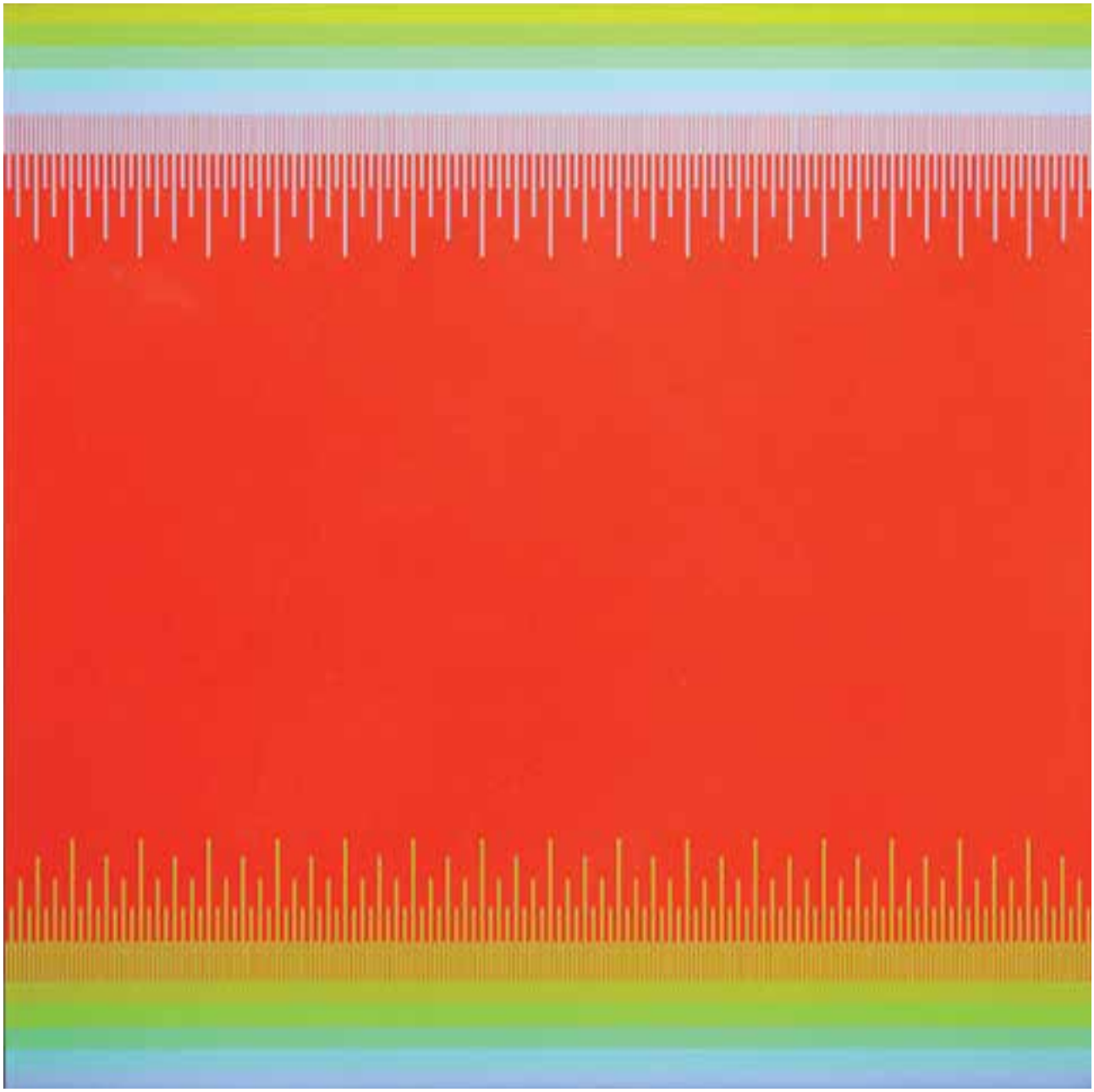
cena wywoławcza: 95 000 zł
estymacja: 150 000 - 200 000

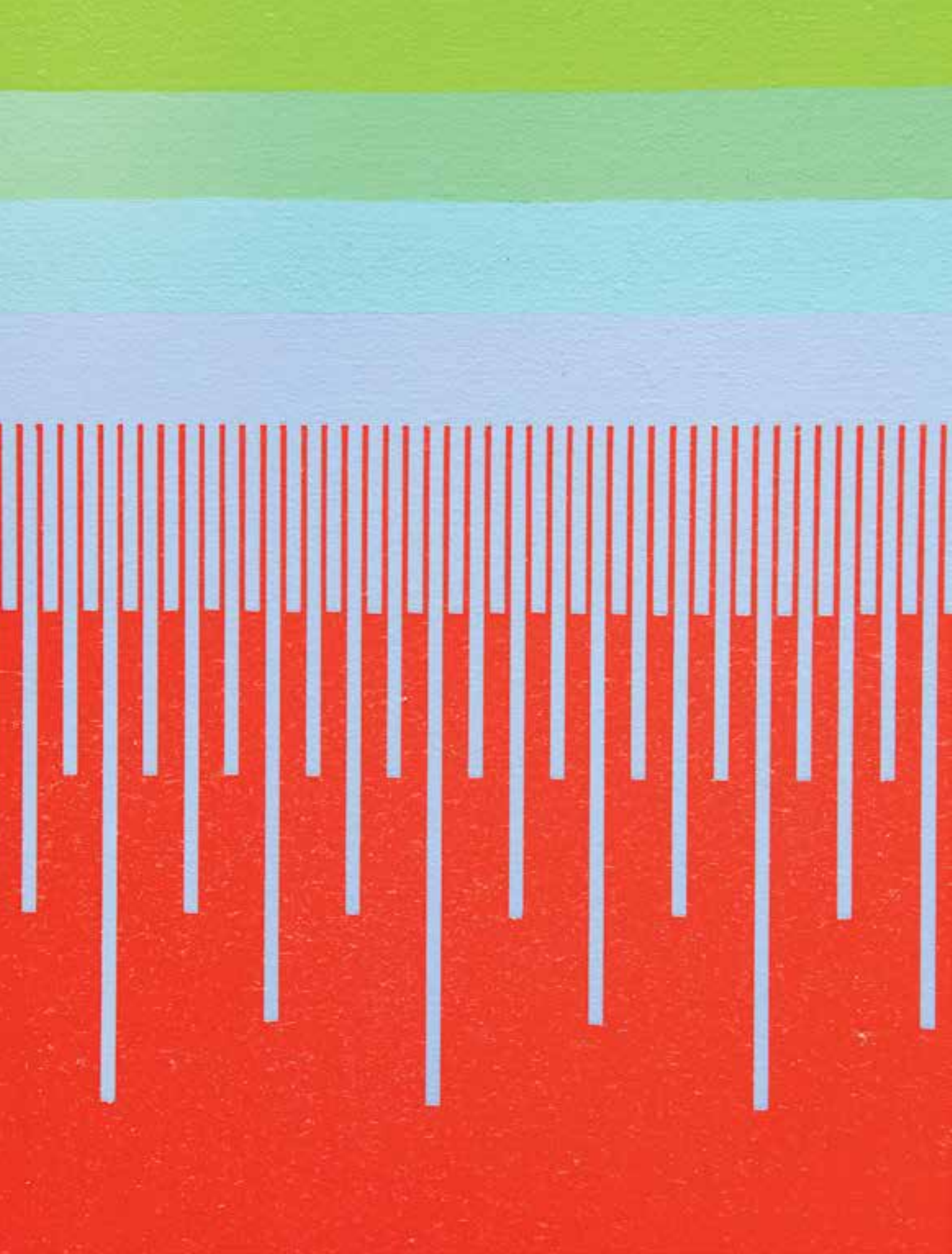
POCHODZENIE:
- kolekcja artysty
- Harmon-Meek Gallery, Naples, Floryda
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Dom Aukcyjny Phillips, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
- David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz, Paintings & Sculptures 1945 - 2001, Catalogue Raisonné, Florencja 2010, poz. kat. 1975.9, s. 180

„Czasem patrzę na swoje obrazy jak na dzieła architektoniczne, ponieważ najpierw wypracowuję swój plan, wypracowuję swoją ideę i dopiero potem przystępuję do konstruowania obrazu".

RICHARD ANUSZKIEWICZ, 1970





Richard Anuszkiewicz w pracowni, 1964

©RICHARD ANUSZKIEWICZ

„Matematyczne zainteresowania Anuszkiewicza osiągnęły najwyraźniejszy kształt w połowie lat 70., razem z rozpoczęciem cyklu „Spectral". Płaszczyzny koloru, mające w tym okresie najobszerniejszy na tle całej jego kariery zakres, są w tym czasie przebijane liniami o stopniowanych długościach, grupowanymi w odstępach po osiem. Te przypominające skalę linijek znaczniki powodują przesunięcia kolorów nazywane „kontrastami symultanicznymi". Ton ciepły jest otoczony zimnym i odwrotnie. Anuszkiewicz wykorzystał ten sam sposób obwodowego znakowania w „Stimulusie" oraz „Intensity" z 1965 roku. Kompozycje z cyklu „Spectral" zostały trafnie opisane jako ciepło-zimne obrazy, które „nieustannie kontrolują własną temperaturę". W „Trans Midnight Spectral" z 1975 roku rosnące linie skali prostują się i prężą jak błękitni i zieloni strażnicy rozpuszczający się na ciemnopurpurowym tle. Efekt jest, w sposób bliski sztuce Rothko, otwarcie romantyczny. Z drugiej strony, „Spectra" w dużej mierze kontynuują zainteresowanie lżejszymi, bardziej słonecznymi odcieniami żółci i zieleni, do których niekiedy dodany jest również róż – tak jak ma to miejsce w cyklu „Portals".

„Spectral Complementaries" stanowią osobną serię w ramach większej całości, są numerowane rzymskimi cyframi. „Tutaj Anuszkiewicz po raz pierwszy stworzył dzieła z tak rozległym użyciem płaszczyzny koloru. Być może większe znaczenie miała jednak zmiana formy z kompozycji zamkniętej na otwartą, w której płaszczyzna koloru niejako wyfruwa z obrazu. W „Sunrise Chroma" z 1974 roku (jest to ostatnia z prac reprodukowanych w monografii Karla Lunde z 1976) czerwone segmenty pionowych linii skali przypominają skalę rtęci na termometrze.

Z perspektywy czasu „Portals" i „Spectrals" z początku lat 70. stanowią poetycką przerwę ujętą heroicznymi gestami z lat 60. i 80. Ich miękkie krawędzie i delikatne odcienie zwiastują okres odświeżenia. Zbierają energię, przygotowując niejako mający nastąpić kolejny etap. U schyłku dekady, w 1979 roku, wystawa Anuszkiewicza w galerii Alexa Rosenberga została entuzjastycznie przyjęta przez Johna Gruena za „powrócenie do prostoty kompozycji, które wywiera szczególny wpływ na formę, którą Anuszkiewicz od dłuższego czasu był zainteresowany: dośrodkowy kwadrat. Trwałość tego obrazu i jego subtelna kolorystyka stanowią zmienność, która stale wytwarza wrażenie bezczasowości i potwierdza, że Anuszkiewicz jest nie tylko mistrzem własnego rzemiosła, ale także artystą operującym najwyższą mocą ekspresji".

JOHN T. SPIKE, RICHARD ANUSZKIEWICZ: COLOR PRECISIONIST, [w:] ANUSZKIEWICZ. PAINTINGS & SCULPTURES 1945-2001, [red.] D. MADDEN, N. SPIKE, FLORENCJA 2010, s. 29.

12

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

"Centered Duality, Low", 1981/82 r.

akryl/płótno, 76,2 x 76,2 cm
sygnowany na odwrociu: 'J. Stańczak 81-82'
sygnowany, opisany i datowany na blejtramie:
'JULIAN STAŃCZAK "CENTERED DUALITY - RED „I" 1981-82'

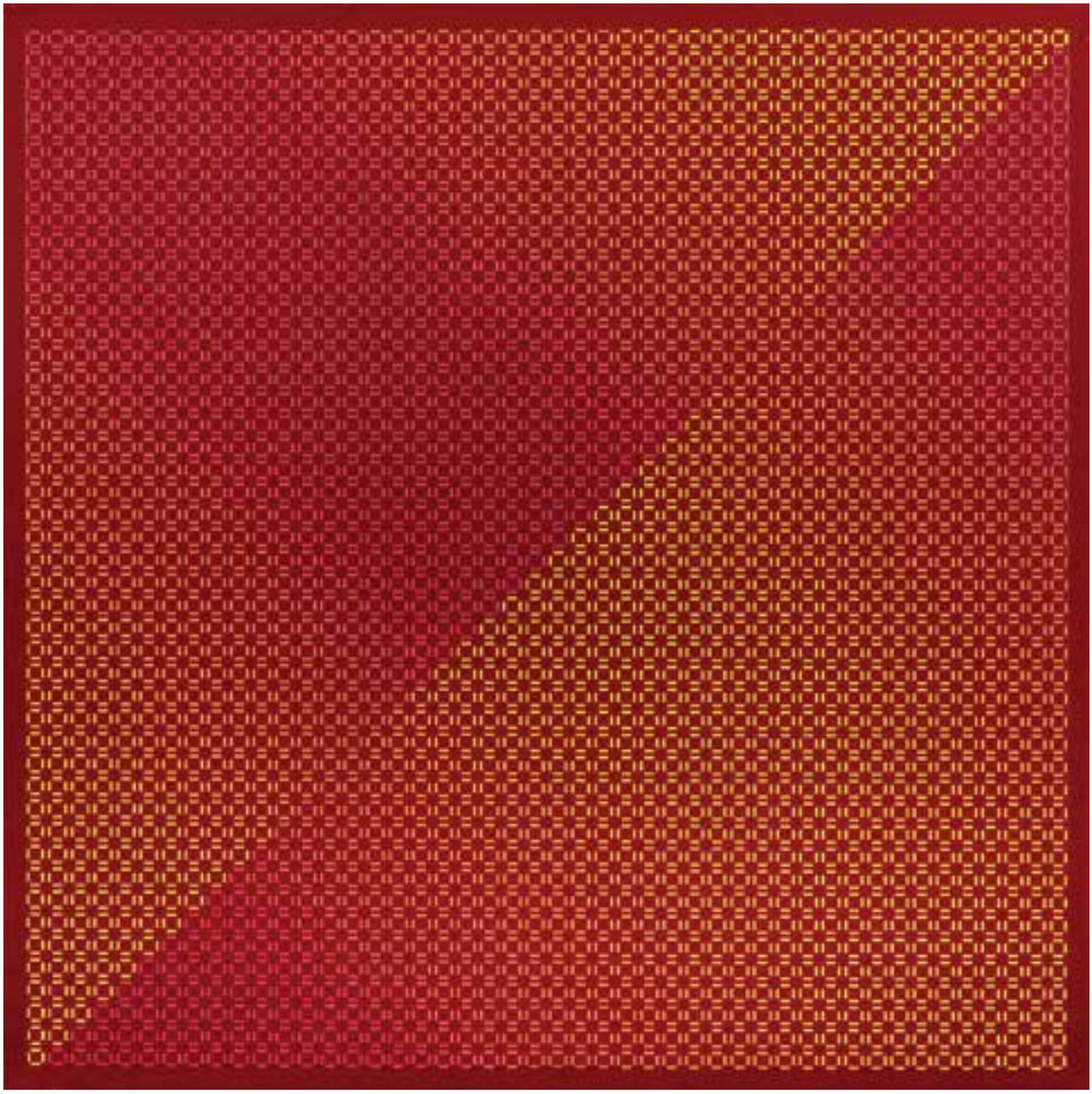
cena wywoławcza: 110 000 zł

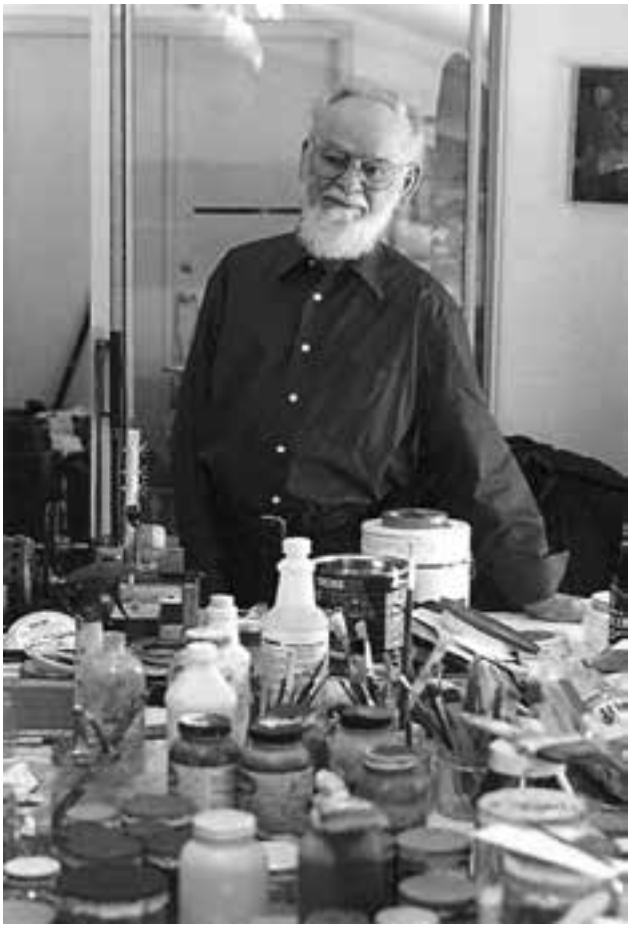
estymacja: 130 000 - 200 000

POCHODZENIE:
- Danese/Corey Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
- Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 235 (il.)

Artysta polskiego pochodzenia, jeden z prekursorów i czołowych przedstawicieli op-artu. Uważa się nawet, że termin „op-art" pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings" w Martha Jackson Gallery (1964). Sam artysta odnosił się zawsze do tego terminu z rezerwą, uważając to określenie za zbytnie uproszczenie jego założeń artystycznych, w których istotną rolę odgrywało zawsze studiowanie natury i relacji kolorystycznych występujących w obserwowanej rzeczywistości. Studiował w Cleveland Art Institute oraz na Uniwersytecie Yale, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX w., Joseph Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson, niedługo potem w Europie zaczęła promować go najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise René. W 1965 artysta wziął udział w nowojorskiej wystawie „Responsive Eye" w MoMA, która usankcjonowała op-art jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Ostatnio zaobserwować można renesans zainteresowania twórczością artysty. W 2014 roku malarz znalazł się na 6. pozycji listy „15 najgorętszych nazwisk rynku sztuki" ogłoszonej przez Bloomberg-Artnet.





Julian Stańczak przed stołem do mieszania farb, 2000

PARTYTURY PERCEPCYJNE: MALARSTWO A MUZYKA

,,Stańczak od dzieciństwa marzył o zostaniu wiolonczelistą. Dramatyczna biografia i bezwład ręki pokrzyżowały jego plany, lecz mimo to muzyka pozostała nieodłączną i bardzo ważną częścią jego życia. Stał się melomanem i wytrawnym znawcą muzyki klasycznej. Wernisażom jego wystaw bardzo często towarzyszą koncerty. Tętno muzyki uwidacznia się także w samym malarstwie artysty, który z niespełnionego dziecięcego pragnienia uczynił jedną z kluczowych cech swojej twórczości wizualnej. Jego obrazom należy się bowiem nie tylko przyglądać, lecz również w nie wsłuchiwać. Są to więc partytury percepcyjne, w których zapis notacji kolorystycznej, a nie nutowej, pozwala wybrzmieć i rozegrać się skomplikowanemu procesowi percepcji, dyrygowanemu przez wizualną kompozycję. Odbiorca wchodzi zaś w rezonans i tańczy z kolorem w zależności od indywidualnego rytmu własnej osobowości.

Stańczak kocha muzykę i poezję barw. Ich język traktuje jak sekretny szept lub krzyk – jako twórca próbuje grać (z) tymi szeptami i krzykami, sugerując, że sztuki plastyczne mają wiele wspólnego zarówno z muzyką, jak i poezją. Muzyka jednak, zdaniem artysty, może osiągnąć znacznie wyższy stopień abstrakcji niż sztuki wizualne. Być może właśnie z tego powodu jest ona dla Stańczaka ideałem, ponieważ pozwala oderwać się od przeżyć twórcy i abstrahować od dramatyzmu biografii, co zawsze było celem autora.

Stańczak, mówiąc o swojej sztuce, bardzo często używa terminologii z zakresu muzykologii, odwołując się do pojęć takich jak rytm, takt, orkiestracja i harmonia barw, kompozycja wizualna, system muzyczny, interwał czy kontrapunkt. Sugeruje ponadto, że rytmiczna i cykliczna powtarzalność stanowi jedną z głównych cech życia każdego człowieka. Odbiorca, patrząc na jego dzieła, ma więc odczuwać i rozpoznawać w nich puls własnej egzystencji. Stańczak z przekonaniem podkreśla, że rytm jest wszędzie: w oddychaniu, uderzeniach serca, w związku z czym cechuje go temporalność i silny związek z czasem, w którym brzmi. W młodości przez siedem lat pobytu w obozie uchodźców w Masindi w Ugandzie artysta wsłuchiwał się w pierwotny rytm afrykańskich bębnów, który obok muzyki klasycznej z pewnością wpłynął na jego sposoby orkiestracji barw oraz powtarzalność taktu wizualnych kompozycji.

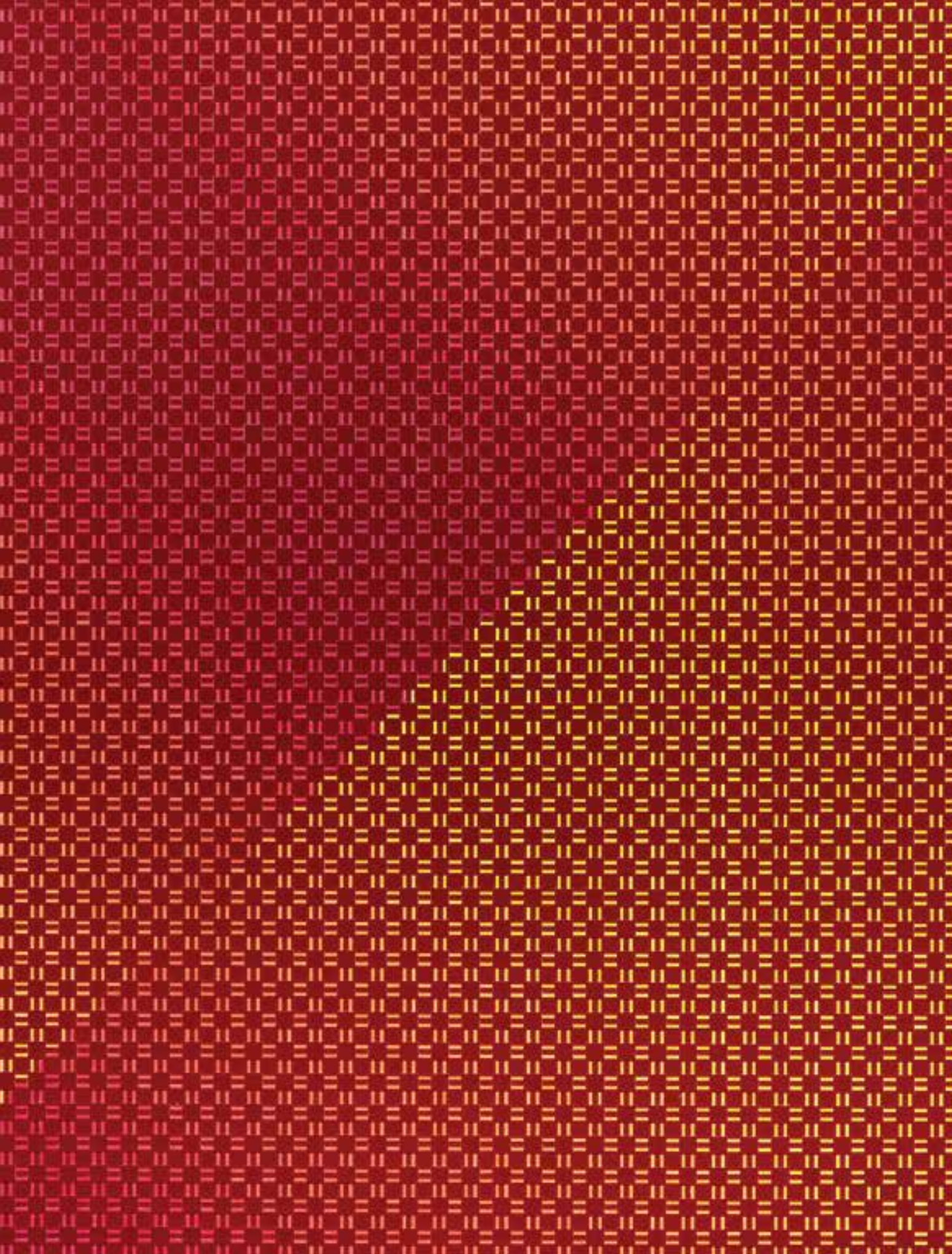
Stańczak szczególnie ceni jednak muzykę baroku, za rytmiczność najbliższą tempu bicia ludzkiego serca. Jako swoich ulubionych kompozytorów tego okresu wymienia Wolfganga Amadeusza Mozarta, Jana Sebastiana Bacha, Antonia Vivaldiego, Arcangela Corellego i Domenica Giuseppe Scarlattiego. Dynamika ich utworów wielokrotnie była dla niego inspiracją do komponowania własnych barwno-formalnych partytur percepcyjnych. Z epoki klasycyzmu i rokoka artystę fascynują utwory Luigiego Boccheriniego, który był również wiolonczelistą. Grał więc na instrumencie, o którym Stańczak od dzieciństwa marzył. To właśnie dzięki Boccheriniemu wiolonczela awansowała do rzędu instrumentów solowych. Uchodzi on także za jednego z twórców kwartetu smyczkowego.

Jak podkreślają znawcy relacji pomiędzy sztukami wizualnymi a muzyką, Stańczak jako przedstawiciel op-artu oraz zwolennik uporządkowanych i powtarzalnych układów wizualnych nie bez powodu wyróżnia tych właśnie kompozytorów. Ich utwory bazują bowiem na niezwykle precyzyjnych systemach muzycznych, które poddawane bywają rozmaitym wariacjom. To dokładnie tak samo jak w przypadku rytmicznej struktury formalnej, która w wybranych miejscach kompozycji ulega zaburzeniom i łamie perfekcję systemu. Na bazie podstawowego rytmu siatki lub pasów ujawniają się ,,odchylenia'', urozmaicające takt całości, lecz nie zakłócające jej harmonii. Stańczak tworzy więc widzialną ,,muzykę'', której odbiór odbywa się w czasie. Wydźwięk poszczególnych obrazów zależy zaś zarówno od formy, jak i od zastosowanej palety barwnej. Mawia, że muzyka jego ulubionych kompozytorów pobudza go intelektualnie oraz daje impuls do tworzenia. Podobnie jak oni Stańczak kreuje niekończące się wariacje jednego tematu. Natomiast monochromatyczne tła obrazów bywają porównywane z główną tonacją, charakterystyczną szczególnie dla utworów przełomu XVIII i XIX wieku.

W trakcie koncertów towarzyszących wernisażom wystaw artysty dobór muzyki nie bywa przypadkowy. Przykładowo w roku 1993 w Dennos Museum Center zagrano utwory trzech kompozytorów: dwóch z epoki baroku – Mozarta i Vivaldiego – oraz jednego przedstawiciela XX wieku, Francuza Dariusza Milhauda. Muzyka Milhauda została dobrana ze względu na inspiracje malarstwem postimpresjonistów, a więc malarzy, którzy są postrzegani jako prekursorzy op-artu ze względu na rozwibrowanie powierzchni obrazu dzięki koncentracji na barwie. Ponadto u wszystkich trzech kompozytorów można wyróżnić operowanie powtarzalnymi, powracającymi wciąż motywami – Stańczak powtarza z kolei kwadraty, koła, trójkąty czy linie faliste, pionowe i poziome. Geometryczne figury podlegają wariacjom analogicznie do rozwibrowanych muzycznych fraz. Nieoczekiwanie pojawia się barwny akord, który może wprowadzać dysharmonię i drażnić oko, lub – odwrotnie – ewokować nastrój harmonii i uspokojenia. Oglądając obraz, odbiorca rozkoszuje się przeżyciem, jak w trakcie słuchania muzyki, która również dosłownie niczego nie przedstawia, lecz ewokuje nastroje, podsyca wyobraźnię i wzbudza w pamięci każdego ze słuchaczy jego własne wspomnienia.

Do malarstwa Stańczaka można odnieść również pojęcie kontrapunktu. W terminologii muzycznej oznacza ono technikę kompozytorską, która polega na prowadzeniu kilku niezależnych linii melodycznych zgodnie z określonymi zasadami harmonicznymi i rytmicznymi. Na płótnach artysty także mamy zazwyczaj do czynienia z paroma autonomicznymi aspektami wizualnymi, które w finalnym efekcie składają się w harmonijną całość. Kolorystyczna polifonia, budowana z kilku barw, składa się na rozwibrowany, jakby ,,chóralny'' rytm kompozycji. Czerwień obok zieleni działa niczym nuta przeciw nucie, jak w modelowym kontrapunkcie muzycznym. Linie wertykalne obok linii falistych wspólnie wywołują z kolei wrażenie optycznego poruszenia, wprowadzając w rezonans ciało odbiorcy'' (…).

MARTA SMOLIŃSKA, JULIAN STAŃCZAK. OP ART I DYNAMIKA PERCEPCJI, WARSZAWA 2014, s. 146-149



13

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja 5/97", 1997 r.

akryl/płótno naklejone na płytę, 115 x 95 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1997 | 5/97 | 115 x 95 cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

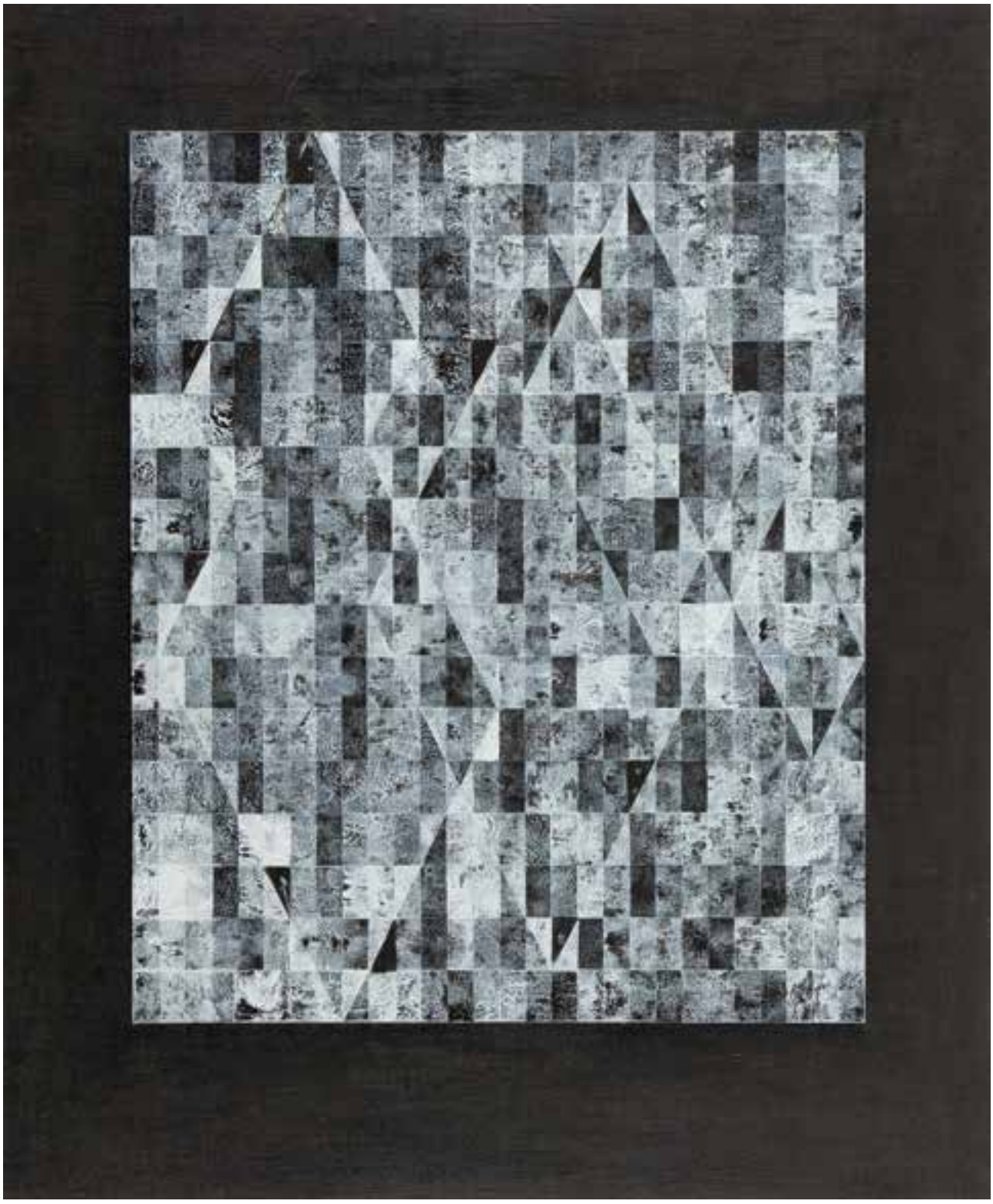
WYSTAWIANY:
-,,Janusz Orbitowski. Ślady'', Galeria Starmach, maj 1997

LITERATURA:
- Janusz Orbitowski. Ślady, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 1997 (il.)

,,Pitagoras wierzył, że liczba jest sensem świata i świat zawiera się w liczbach. Liczby były przed nami i będą, gdy znikniemy. Stąd już tylko krok do geometrii i sztuki geometrycznej, wyrażającej to, co transcendentne i nieprzemijające''.

JANUSZ ORBITOWSKI, [w:] SZTUKA A TRANSCENDENCJA, RADZIEJOWICE 2013

Większość obrazów artysty zbudowana jest z rombów i prostokątów. Pod koniec lat 60. Orbitowski nadał swym geometrycznym konstrukcjom trójwymiarowość - naklejane na powierzchnie tworzą reliefy. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Grafiki w pracowni Adama Marczyńskiego. Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1967. Jest profesorem zwyczajnym macierzystej uczelni. Jego prace prezentowane były na wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. Uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych reprezentujących nurt abstrakcji geometrycznej. Głównym obiektem zainteresowań artysty są: przestrzeń, światło, ruch i ich wzajemne relacje. Od 1970 istotnym środkiem wyrazu jest dla malarza relief. Prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz wielu kolekcjach prywatnych w Polsce, Francji, Szwecji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych.



14

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"1,2,3,4,5,6..", 1980 r.

akryl/deska, 51 x 51 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Winiarski 80' oraz tytułowany l.d.: '1,2,3,4,5,6...'
na odwrociu nalepka aukcyjna ZPAP dla „Solidarności"

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

POCHODZENIE:
- Aukcja ZPAP na rzecz NSZZ „Solidarność", Warszawa, listopad 1980
- kolekcja prywatna, Kraków

Jesienią 1980 roku na apel Zarządu Głównego ZPAP środowisko artystyczne organizowało aukcje dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność". Jedna z większych takich imprez została przeprowadzona w listopadzie 1980 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Aukcja odbyła się w hallu głównym MNW i ściągnęła tłumy. Analogiczne aukcje organizowano w szeregu innych miast Polski: Poznaniu, Krakowie, Łodzi i Wrocławiu.

„Związek Polskich Artystów Plastyków - samorządne stowarzyszenie twórcze i zawodowe (…) w pełni rozumie postulaty wysuwane przez klasę robotniczą. Również i my wskazywaliśmy na postępujący kryzys kultury polskiej i degradację środowiska człowieka. Również i nasz głos został zignorowany".

UCHWAŁA ZARZĄDU GŁÓWNEGO ZPAP, 29 SIERPNIA 1980

Strajki robotnicze w 1980, a później powstanie „Solidarności" uaktywniły dotąd uśpione związki i stowarzyszenia twórcze. Jeszcze przed podpisaniem Porozumień Gdańskich Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków na posiedzeniu plenarnym w dniu 29 sierpnia 1980 r. podjął uchwałę popierającą strajkujących robotników: „Związek Polskich Artystów Plastyków jest głęboko poruszony kryzysem, jaki dotknął nasz naród i kraj. Solidaryzujemy się z robotnikami i intelektualistami polskimi walczącymi z determinacją o prawo rzeczywistego współdecydowania o losach kraju. O prawa człowieka określone w postanowieniu ONZ oraz Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy Europejskiej w Helsinkach. Popieramy apel intelektualistów polskich z dnia 20 sierpnia 1980 r. Również i w naszym przekonaniu kryzys, który ogarnął kraj, ma charakter globalny – polityczny, społeczny, gospodarczy i kulturowy. Związek Polskich Artystów Plastyków - samorządne stowarzyszenie twórcze i zawodowe (…) w pełni rozumie postulaty wysuwane przez klasę robotniczą. Również i my wskazywaliśmy na postępujący kryzys kultury polskiej i degradację środowiska człowieka. Również i nasz głos został zignorowany. (…) Z całą mocą przyłączamy się do postulatów utworzenia niezależnych związków zawodowych. Domagamy się także stworzenia skutecznych gwarancji swobodnej i publicznej informacji i wyrażania poglądów oraz równego dostępu do środków masowego przekazu. Zasady demokracji należą do wielowiekowej tradycji Rzeczypospolitej Polskiej. Wyrażamy przekonanie, że historyczne chwile, które obecnie przeżywamy, będą tej tradycji kontynuacją". ZPAP stał się zbiorowym sygnatariuszem powstałego 16 września 1980 roku Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych. W dniu 24 października 1980 roku Zarząd Główny ZPAP na posiedzeniu w Gdańsku gościł zaproszonych przedstawicieli NSZZ „Solidarność". Zarząd Główny w specjalnej uchwale zadeklarował „pomoc w dziedzinie informacji i propagandy wizualnej" i „ pomoc materialną poprzez organizowanie w Okręgach aukcji dzieł sztuki, z których dochód przeznaczony będzie dla NSZZ Solidarność, dla Związku, który wciąż jeszcze nie może uregulować swego statusu prawnego i składek członkowskich". Ponadto zapowiadano długofalową współpracę w zakresie humanizacji miejsc pracy, wzornictwa przemysłowego, nowych form popularyzacji sztuk plastycznych w zakładach pracy i najogólniej pojętego kształtowania środowiska człowieka.

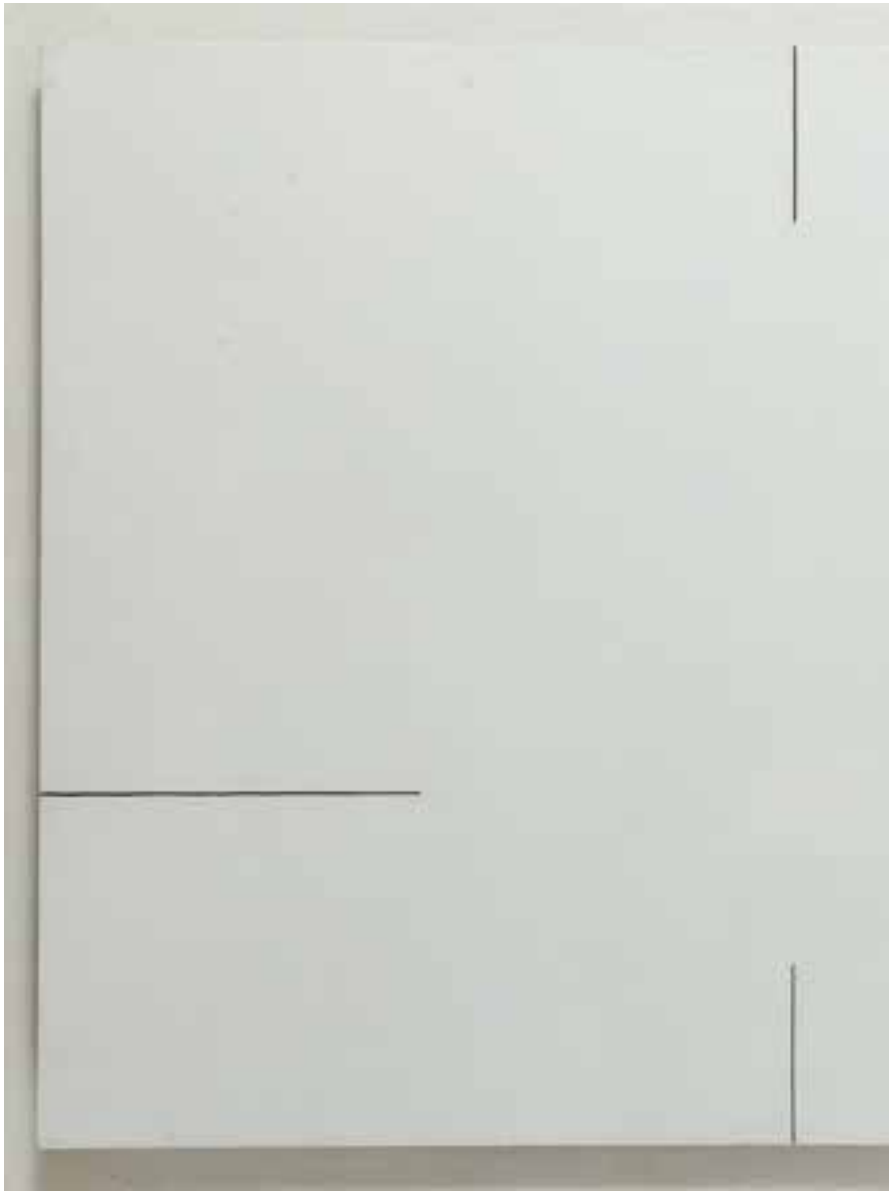
5 października 1981 roku zostało podpisane porozumienie o współpracy pomiędzy NSZZ „Solidarność" a Związkiem Polskich Artystów Plastyków. Obie strony postanowiły współdziałać w „ochronie swobodnego rozwoju twórczości (…), opiece nad spuścizną kulturalną narodu, utworzeniu Funduszu Kultury Narodowej i roztoczeniu opieki nad twórczością samorodną".

Aukcja w MNW, listopad 1980, fot. Erazm Ciołek © Agata Ciołek

Na apel Zarządu Głównego ZPAP środowisko artystyczne organizowało aukcje dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność". Jedna z większych takich aukcji została przeprowadzona w listopadzie 1980 w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Artystyczne credo Winiarskiego, będące zapleczem każdej z jego prac, oparte jest na fundamencie światopoglądowym. Według artysty „struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest przykładów sytuacji losowych, zdarzeń przypadkowych". Takie rozumienie świata skierowało młodego Winiarskiego, wówczas jeszcze studenta warszawskiej ASP, w kierunku operowania w sztuce tymi samymi prawidłami, które dają się wyczytać w otaczającym nas świecie. Artysta, konstruując swoje prace, posługiwał się prawem przypadku: rzutem kostką do gry albo monetą, losowaniem lub wyborem przypadkowych liczb. Kolorystyka jego prac została w pełni świadomie ograniczona do dwóch barw, czerni i bieli odpowiadających systemowi zero-jedynkowemu. Stałym modułem budującym taflę obrazu stał się kwadrat. Artystyczny wyraz został uproszczony do maksimum. Zgodnie z koncepcją artysty jego prace były wynikiem połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Program przewidywał np. wybór wielkości kwadratu, wybór koloru lub narożnika obrazu, od którego zaczynała się rozwijać kompozycja. O ostatecznym wyborze elementów decydował jednak przypadek, który pod ręką artysty nabierał cech logiczności. Ta specyficzna i unikatowa metoda sprawiła krytykom piszącym o sztuce Winiarskiego wiele trudności. Alicja Kępińska próbowała zmierzyć się z nią w następujący sposób: „miast obrazować rzeczywistość, artysta poszukuje wynikających z praw przypadku prawidłowości jej budowy. Poszukuje jednocześnie i znajduje - nowe możliwości językowe sztuki. Jego plastyczne wykresy „losowych przypadków" są nie dziełami sztuki, lecz nieustanną rozprawą o metodzie".

Ryszard Winiarski studiował na Politechnice i warszawskiej ASP. W 1965 r. powstały pierwsze obrazy z serii „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych". W 1966 r. otrzymał nagrodę na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach. W latach 1967-77 tworzył scenografie m.in. w Teatrze Polskim w Warszawie. Od 1976 r. rozpoczął działalność w „Salonach gry", do których wprowadzał przypadkowych uczestników. Po 1980 r. powstały formy przestrzenne – tzw. geometria w stanie napięcia. Ważniejsze realizacje przestrzenne to: Goriucken 1976 r., projekt dla Hamburga z 1980 r., udział w Kunststrasse Rhon w 1986 r. Miał ok. 50 wystaw indywidualnych; ważniejsze wystawy zbiorowe to: Biennale w Sao Paulo (1969), Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969 i 1971).



15

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Relief nr 123 - 1975", dyptyk, 1975 r.

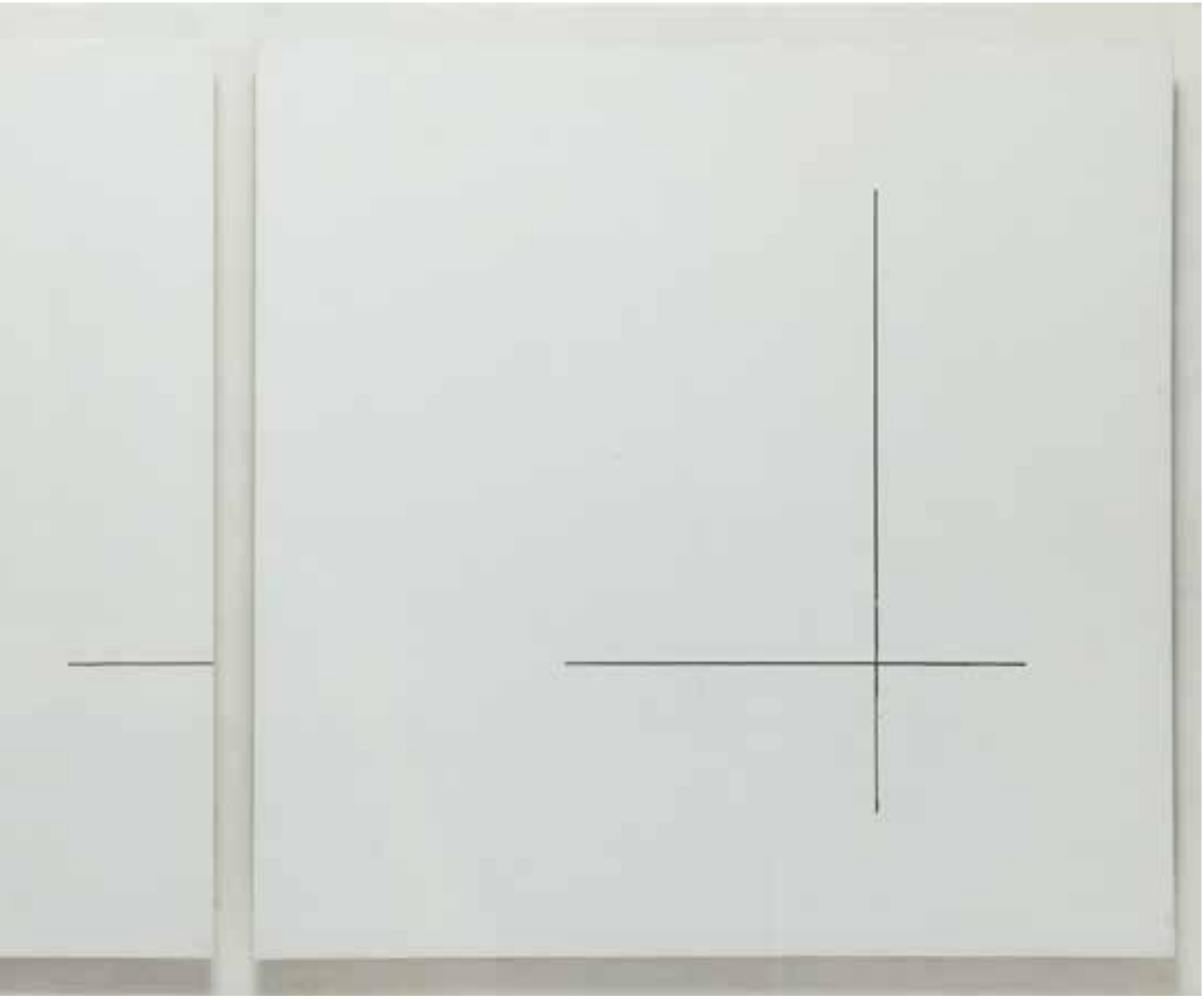
akryl, relief/płyta pilśniowa, 50 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'H. Stażewski' oraz 'Nr 123 | 1975'

cena wywoławcza: 115 000 zł

estymacja: 150 000 - 250 000

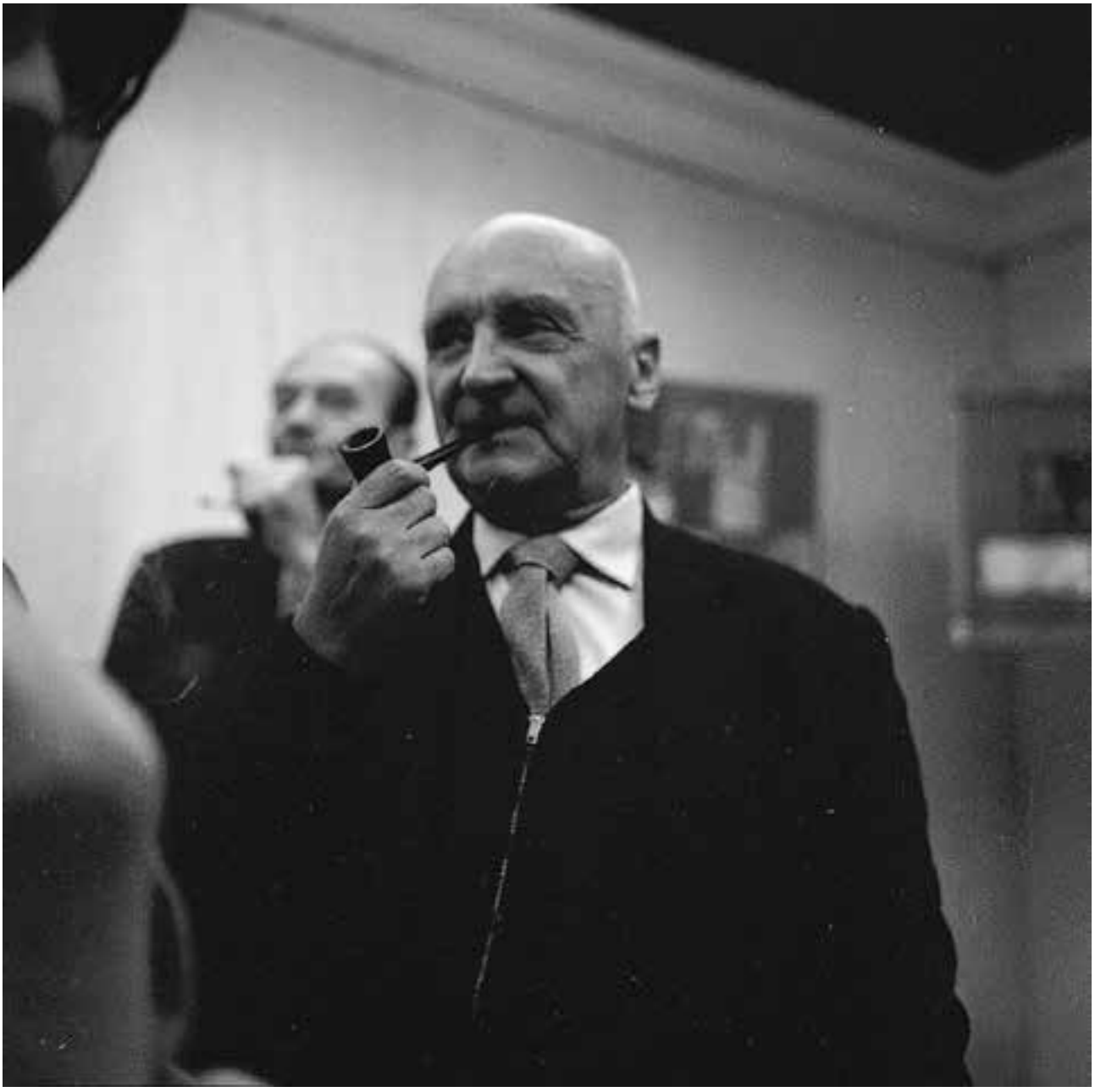
POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Genewa

LITERATURA:
porównaj: analogiczny dyptyk o kolejnym numerze 124 z 1975 roku - Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, il. 74.



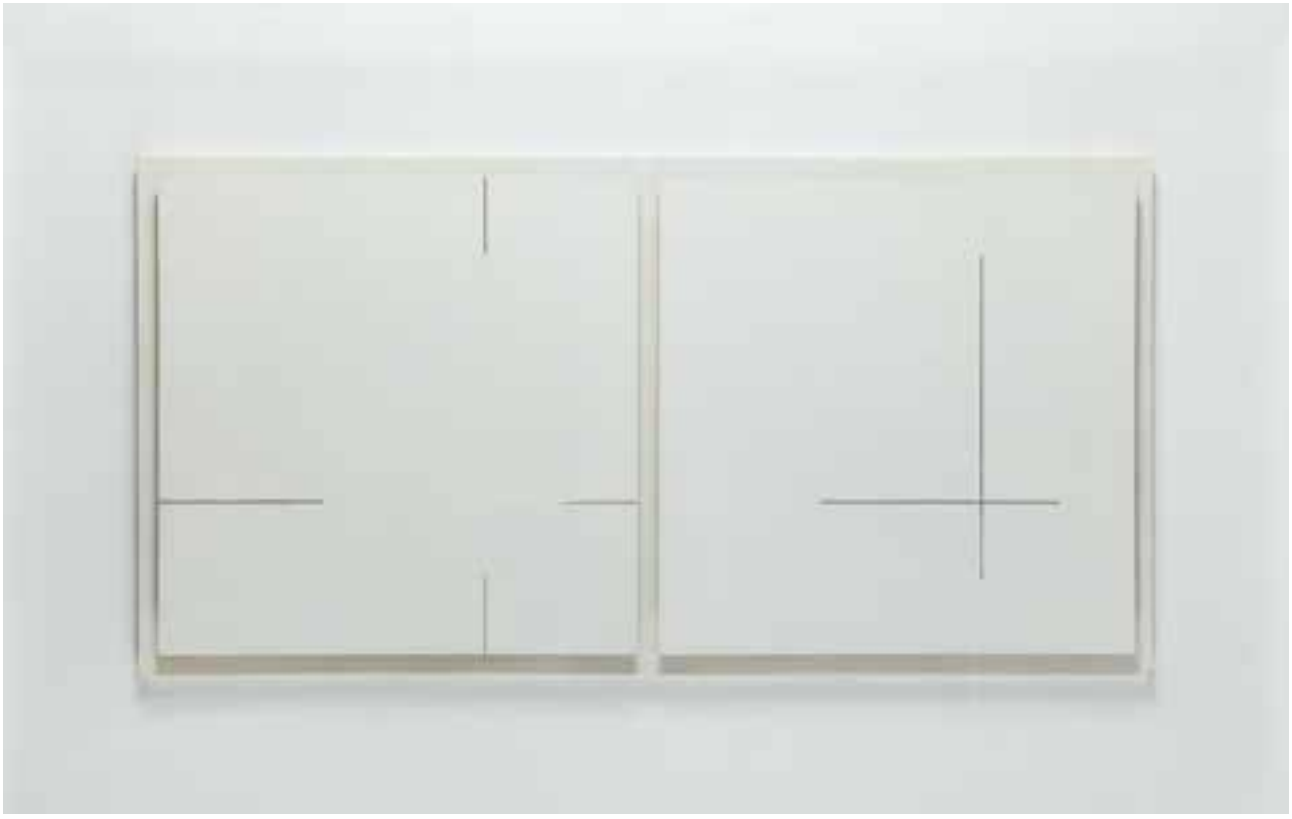
„Przez sztukę włamujemy się do prawdy rzeczywistości, kryjącej się w szarej mgle pyłu codzienności, która dla artysty zawiera złudzenie rzeczywistości lub rzeczywistość fałszywą".

HENRYK STAŻEWSKI, 1975



Henryk Stażewski, Warszawa 1963, Galeria Krzywego Koła
fot. Tadeusz Rolke © Agencja Gazeta

„Tworzenie jest procesem dokonującym się nie tylko w samym akcie kreacyjnym, ale zarówno przedtem, w niemożliwym do określenia czasie wybiórczego dostrzegania i indywidualnego przeżywania i pojmowania przez artystę zjawisk otaczającego świata, jak i potem, gdy dzieło, oddziaływując na wyobraźnię i myśl odbiorców, pobudza ich do samodzielnych refleksji i interpretacji. Jeśli te uogólniające spostrzeżenia nasuwają się przy rozważaniu twórczości Henryka Stażewskiego, to zapewne dlatego, że jest ona tak bardzo konsekwentna i jednolita w zamyśle twórczym. Dzięki temu proces powstawania jego dzieł – od założeń i źródeł inspiracji aż po zamierzony cel i zakres oddziaływania na odbiorcę – w sposób wyjątkowo klarowny i wyrazisty daje się prześledzić i zrekonstruować. Stażewski, jeden z dwóch obok Strzemińskiego pionierów polskiej sztuki geometrycznej, nie czyni nic innego, jak tylko przekazuje swoje urzeczenia światem, zadumę nad nim i nad rolą w nim sztuki, prowadząc myśl widza ku najszerszym refleksyjnym do nich odniesieniom. Ten konstruktor uporządkowanych kompozycji, złożonych z kwadratów, prostokątów i linii prostych, potrafi z otaczającej codzienności wychwycić dla większości ludzi, a nawet dla wielu malarzy niedostrzegalne drobne, ulotne zdarzenia czy fragmenty, by śledzić je z wnikliwą uwagą. Kiedy odkrywa piękno kałuży, w którą spadł liść jesienny czy w której odbijają się obłoki, albo w opalizujących barwach butwiejącego drewna, w niepokojącym rysunku splątanych gałązek, albo w kolorowych lśnieniach świateł, to już w tym momencie – znalezienia obiektu kontemplacji – zawarty jest czynnik kreowania. Narasta on i staje się pierwszoplanowy, kiedy stan napięcia, z jakim artysta obserwuje wybrany detal, sprawia, że to, co powszednie i przeciętne, nabiera niezwykłego znaczenia. Dzięki bacz-



nej, długotrwałej obserwacji następują przesunięcia dystansu, zmieniają się stosunki wielkości i perspektywy dostrzegania; przestrzenne staje się płaskim, odległe - bliskim, skrzywione - prostym, rozczłonkowane ulega syntezie, a barwy osiągają spotęgowaną intensywność. Tak widzenie z potocznego staje się metaforyczne. Następuje proces porządkowania chaosu zjawisk i doznań wzrokowych, sprowadzanie ich do geometrycznego ładu i redukowania do niezbędnego minimum. Niekiedy ten zabieg dokonuje się u Stażewskiego wyłącznie w procesie myślenia i odczuwania. Wówczas dzieła artysty prezentują końcowy jedynie rezultat owego procesu. Takimi są jego obrazy z cyklu kompozycji o poziomych podziałach na wielobarwne strefy, przed którymi, jakby w innym, pierwszym planie, nakładają się dwa przesunięte wobec siebie kwadraty-ramki, wyprowadzone jeden białą, drugi czarną kreską. Kadrują one rzeczywistość uporządkowaną, rzeczywistość skal barwnych, wydobytych ze zjawisk kolorystycznych prawie nieskończonego bogactwa natury. Takimi są też białe obrazy twórcy, gdzie tylko inny odcień i ukształtowanie faktury, opracowanej gładko lub chropawo, odróżnia biały kwadrat od białego tła, na którym został ustawiony w subtelnym odchyleniu od pionowej czy poziomej osi obrazu. Zwykle kwadraty te nie są całkowicie zamknięte ani w polu tła, ani w swoim czystym kształcie, określonym prostymi. Jednym lub dwoma elementami niewielkiego uskoku wyrastają ku krawędzi obrazu, sugerując, że są tylko fragmentem jakiejś innej formy, egzystującej w przestrzeni. Niedopowiedziane, pozwalają wyobraźni z ledwie podsuniętego zaznaczenia budować kontinuum nieograniczonej konstrukcji. To odejście od oschłości prymarnych form geometrycznych sprawia, że białe obrazy Stażewskiego są kompozycjami o wyrafinowanej harmonii i że zawierają nieuchwytny liryzm, rzadko osiągany w geometrycznej abstrakcji. Kiedy indziej, jak w cyklach prac ,,kreskowych'', Stażewski ujawnia niektóre z końcowych faz procesu upraszczania i redukcji. Wtedy odczytać można w dwóch np. kompozycjach, jak ze struktury linii wielokierunkowo biegnących po powierzchni i tworzących jeszcze dość skomplikowany układ w jednym płótnie na drugim pozostaje już tylko jedna, wybrana kreska, zachowana z pierwotnej kompozycji. Ze szczególną wyrazistością, prawie modelowo daje się ten proces redukowania prześledzić w obrazach z serii ,,kazimierzowskiej'', gdzie od kresek dynamicznie poruszonych, od przecinających się licznych ich wiązek, przechodził artysta powoli do coraz większego ograniczenia, aż do dwóch tylko czy trzech linii w starannie wyszukanym i zrównoważonym układzie. Podobne maksymalne uproszczenie wykazują obrazy twórcy, gdzie w białej, nieobjętej pustce występuje jeden tylko mały kwadracik, precyzyjnie wyszukany tak w sensie jego usytuowania na płaszczyźnie, jak i wielkości w stosunku do rozmiarów płótna. W tym malarstwie z pozoru surowym, a pełnym czułości, pozornie prostym i rygorystycznym, a przecież niezwykle bogatym i nasyconym poetyką niezliczonych odniesień, pragnie twórca, jak to sam określa, ,,wyrazić coś, co dla artysty pozostaje zagadką, a co może interpretować odbiorca''. Dążeniem Stażewskiego jest ,,tworzenie dzieł, w których niedopowiedzenia mogą być dopełniane przez imaginację odbiorcy. Wyrabianie u widza większej chłonności przy odbiorze wizji malarskiego oka''. Gdy zatem widz, stojąc przed obrazami Stażewskiego, doznaje wrażenia dystansu głębokiego uciszenia i zastanawia się nad tajemnicą nieskończonej przestrzeni czy nicości, gdy z ładem tych kreacji porównuje chaos znamionujący rzeczywistość przyrody, gdy doskonałość harmonii form i barw w jego dziełach zestawia z wieczną niedoskonałością człowieczego świata, albo gdy w tych uporządkowanych płótnach dostrzega odległe odbicie logiki budowy wszechświata, proces tworzenia - zapoczątkowany i, zdawać by się mogło, zakończony w momencie ukończenia przez artystę dzieła - trwa nadal. Tyle że dokonuje się już poza nim, poza dalszą możliwością ingerowania twórcy w jego przebieg. Ta bowiem faza procesu tworzenia jest wspólną kreacją artysty i odbiorcy''.

BOŻENA KOWALSKA, [w:] KATALOG WYSTAWY PRAC LAUREATÓW NAGRÓD MINISTRA KULTURY I SZTUKI PRZYZNANYCH W 1977 R. ZA TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNĄ W DZIEDZINIE SZTUKI, ZACHĘTA, WARSZAWA 1978, nlb.

16

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Kompozycja, 1982 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 44,5 x 44,7 cm (całość)
sygnowany i datowany na odwrociu: '1982 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 40 000 - 55 000

Henryk Stażewski to legenda sztuki awangardowej w Polsce. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1913-20. W początkach kariery malował martwe natury. Przejściowo wystawiał z ugrupowaniem „Formiści" (1922). Wziął też udział w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923. O tego czasu tworzył pod wpływem konstruktywizmu. Obok kompozycji malarskich zajmował się grafiką książkową, projektował wnętrza, sprzęty, a także scenografie - były to w większości prace teoretyczne i studyjne. Polskie i międzynarodowe ugrupowania awangardy, z którymi wystawiał i współpracował jako publicysta, to kolejno: „Blok" (1924-1926), „Praesens" (1926-1930), „Cercle et Carré" (1929-1931), „Abstraction--Création" (1931-1939), „a. r". (1932-1939). Należał też do Koła Artystów Grafików Reklamowych (1933-1939). W 1930 był współorganizatorem zbiórki dzieł artystów międzynarodowej awangardy przeznaczonych dla muzeum łódzkiego (obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi). Po II wojnie mieszkał i działał w Warszawie. W latach 40. i 50. podejmował próby dostosowania się do postulatów sztuki figuratywnej. Z tego okresu pochodzą rysunkowe i malarskie kompozycje o tematyce pracy, budowy, a także projekty monumentalne. Po 1956, uznawany powszechnie za patrona polskiej awangardy, uprawiał już wyłącznie abstrakcję o konstruktywistycznym rodowodzie. Tworzył cykle prac będących studiami płaszczyzn, linii, kolorów w różnych układach względem siebie. Przy pozorach chłodnej perfekcji umiał nasycić je emocją bezpośredniego dotknięcia, śladu ręki. Obok malarstwa i form pochodnych, jak kolaże, reliefy, multiple, tworzył formy przestrzenne i grafikę (autoryzował serigraficzne repliki swoich prac). Był laureatem wielu nagród i odznaczeń krajowych i zagranicznych, w tym Nagrody Herdera, Wiedeń 1972.

17

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief, 1976 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 21,3 x 22,2 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1976 | H. Stażewski'
na odwrociu pieczęć wywozowa oraz nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 23 000 - 30 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie „absolutnego słuchu" wrażliwości kolorystycznej matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, „przedmiotu", może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego. Rozwój sztuki dotychczas nie nadążał za rozwojem technicznym dzisiejszych czasów. Sztuka abstrakcyjna podejmuje to zadanie. Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia - jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć. Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego".

HENRYK STAŻEWSKI, [w:] KATALOG WYSTAWY PRAC LAUREATÓW NAGRÓD MINISTRA KULTURY I SZTUKI PRZYZNANYCH W 1977 R. ZA TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNĄ W DZIEDZINIE SZTUKI, [red.] WIESŁAWA BĄBLEWSKA-ROLKE, ZACHĘTA, WARSZAWA 1978, nlb.

18

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Wokół obrazu XXII", 1983-89 r.

akryl/deska, 60 x 114 cm
synowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN | BER | DYSZ | AK | 1983-89 | AKRYLIK | WOKÓŁ OBRAZU XXII'
oraz nalepka autorska

cena wywoławcza: 26 000 zł
estymacja: 35 000 - 45 000

„Świadomość PUSTEGO rozpoczęła się u mnie dzięki moim zainteresowaniom filozofią, później doszły zainteresowania religiami, a szczególnie faktami „praktycznego" włączenia „pustki" do wartości świętych lub pustki jako najbliższej towarzyszki Świętości Najwyższej".

JAN BERDYSZAK

„Rozmaite mogą być oceny czyjeś twórczości. Dla mnie bardzo istotnym elementem takiej oceny jest to, czy temu komuś wierzę. Berdyszakowi wierzę w pełni. Po prostu ufam mu – i jako człowiekowi, i jako artyście. Szanuję go m.in. za to, że bez potrzeby nie mnoży bytów. Że raczej ujmuje, niż dodaje i gromadzi, minimalizując obiekty proponowane przez siebie wyczulonym na konkret, ale i to, co niekonkretne, zmysłom, co kieruje nasze doznania ku transcendencji.

Postawa Berdyszaka, konsekwentnie kultywowana przez cały czas jego dojrzałej twórczości, nieuchronnie nasuwa pytania: skąd przyszedł impuls oraz w jakiej tradycji tkwią korzenie inspiracji? Pytania o tyle istotne, że przecież „wyznanie wiary" artysty, a w ślad za nim podejście do sztuki, razem z poetycką refleksją jej towarzyszącą, nie mają czytelnych pierwowzorów w rodzimej kulturze. Kiedy zapytałem go o to w jego pracowni, (…) odpowiedział:
Świadomość PUSTEGO rozpoczęła się u mnie dzięki moim zainteresowaniom filozofią, później doszły zainteresowania religiami, a szczególnie faktami „praktycznego" włączenia „pustki" do wartości świętych lub pustki jako najbliższej towarzyszki Świętości Najwyższej. Tak doszło pod koniec lat pięćdziesiątych do analizowania sztuki europejskiej – w jaki sposób istnieje w niej świadomość pustego i w jaki sposób puste jest artystycznie obecne".

JERZY OLEK, NAOCZNOŚĆ PUSTEGO, CZYLI O BERDYSZAKU, EXIT 4 (190) WARSZAWA 1992, s. 472

19

ADAM MARCZYŃSKI (1908 - 1985)

"Dekompozycja zstępująca 14", 1973 r.

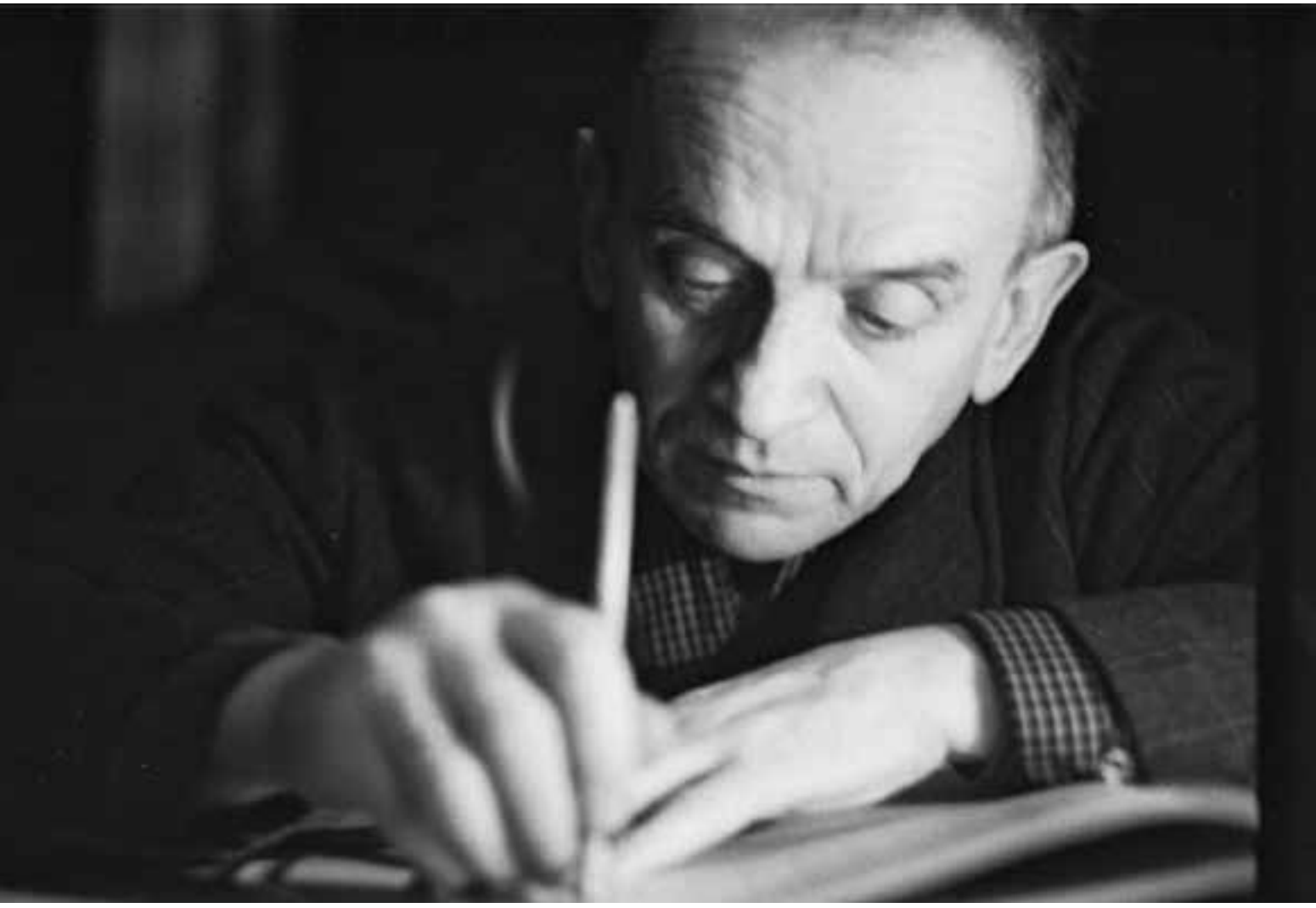
relief, technika własna, akryl/sklejka, 200 x 50 cm,
25 x 25 cm (wymiary każdego z 15 elementów)
na odwrociu modułów opisy autorskie, sygnatura 'ADAM MARCZYŃSKI'
oraz instrukcja sposobu prezentacji pracy

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 180 000 - 220 000

WYSTAWIANY:
- „Adam Marczyński 1908-1985", wystawa monograficzna, BWA,
Kraków 1985, poz. 61
- Targi Sztuki Współczesnej Contart 77, BWA, Olsztyn,
28 maja - 5 czerwca 1977
- „Marczyński", wystawa indywidualna, Galeria Pawilon PP, Desa,
Kraków 1974, poz. 9

LITERATURA:
- Adam Marczyński 1908-1985, katalog wystawy monograficznej, Galeria
Stara, BWA Lublin 2002, s. 17
- Adam Marczyński 1908-1985, katalog wystawy monograficznej, BWA,
Kraków 1985, poz. I/61 w spisie prac, il. XI, praca dwukrotnie wzmiankowana
w kalendarium - rok 1974 i 1977



Portret Adama Marczyńskiego, 1965, fot. Piotr Marczyński

Adam Marczyński do polskiej historii sztuki przeszedł jako twórca, który jako pierwszy zastosował uchylne, ruchome kasetony w obrębie obrazu. W ten sposób artysta wprowadził widza-współrealizatora w proces powstawania dzieła sztuki, stwarzając oglądającemu możliwość ingerencji w strukturę dzieła. U progu lat 70. Marczyński wykonał szereg zbliżonych, rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych klapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asamblaże stały się odtąd główną domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje", „Układy otwarte"). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak i drzwiczek, rozmaite barwy. „Dekompozycja…" stanowi nietuzinkowy przykład zastosowania tej formuły, jest bowiem złożoną z ruchomych modułów realizacją przestrzenną. Wszystkie elementy pokrył artysta niebieską farbą w różnych odcieniach, jedynie do czterech z nich dodając ruchome elementy. Klapki zostały pomalowane farbą odblaskową odbijającą barwy, którymi pokryte zostały wnętrza kasetonów. Intensywność odbijanego koloru zależna jest od kąta nachylenia klapki. W różnych konfiguracjach ujawnione zostają kolejne walory kontrastowe barw-refleksów z granatowym tłem. Dodatkowym elementem jest włączenie przestrzeni w obręb dzieła poprzez moduły „puste". Ruch w kompozycji obecny jest nie tylko w uchylnych klapkach. Całe dzieło dynamicznie „zstępuje", w swoim wertykalizmie przypominając kroczącą postać. Wszystko to przybliża prezentowaną pracę do modnego od lat 50. XX w. międzynarodowego ruchu sztuki kinetycznej.

20

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Pula", 1997 r.

akryl/płótno, 140 x 120 cm
na blejtramie sygnowany i datowany: 'Jerzy Kałucki 1997'
tytułowany na odwrociu: „Pula"

cena wywoławcza: 11 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

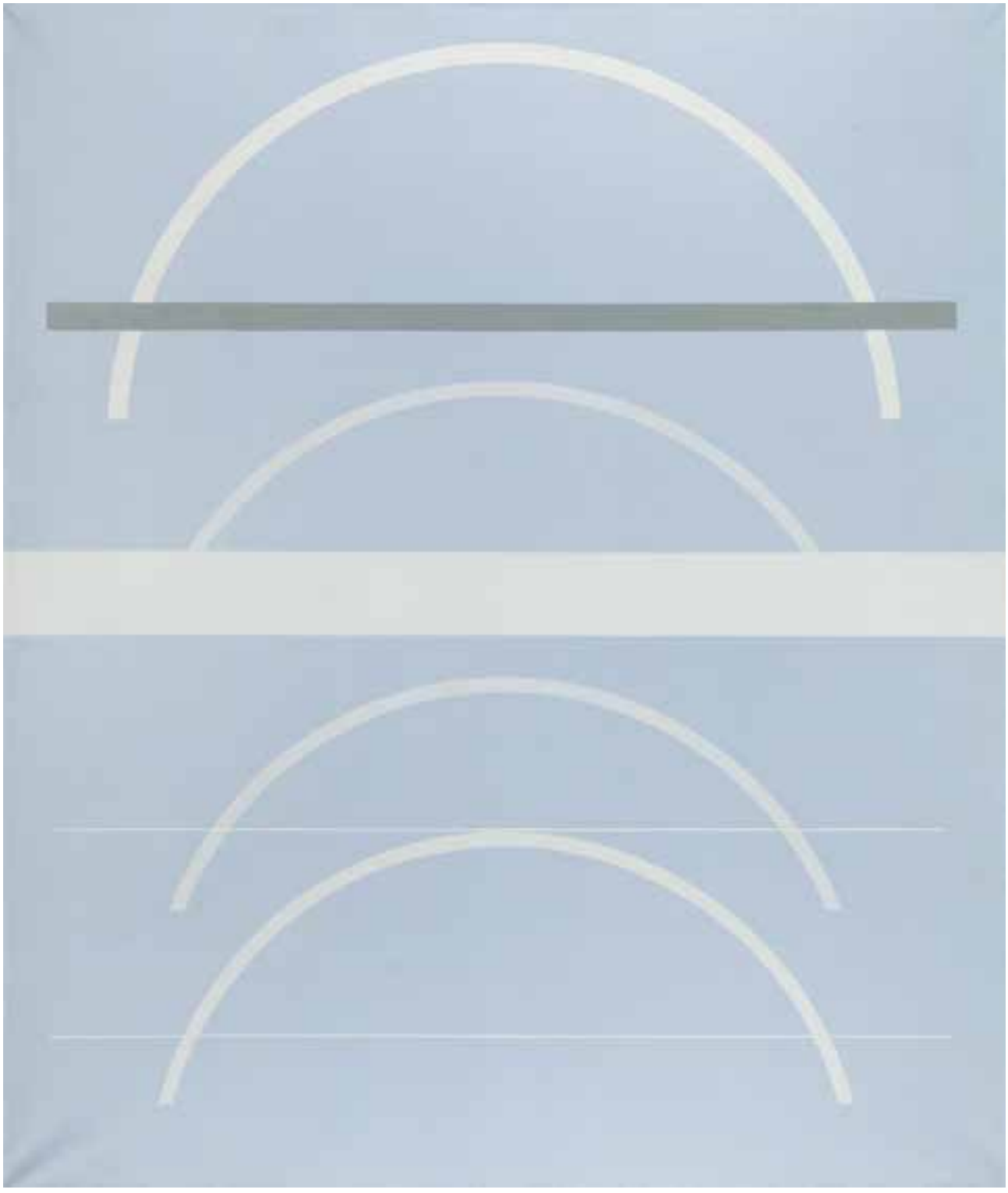
POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

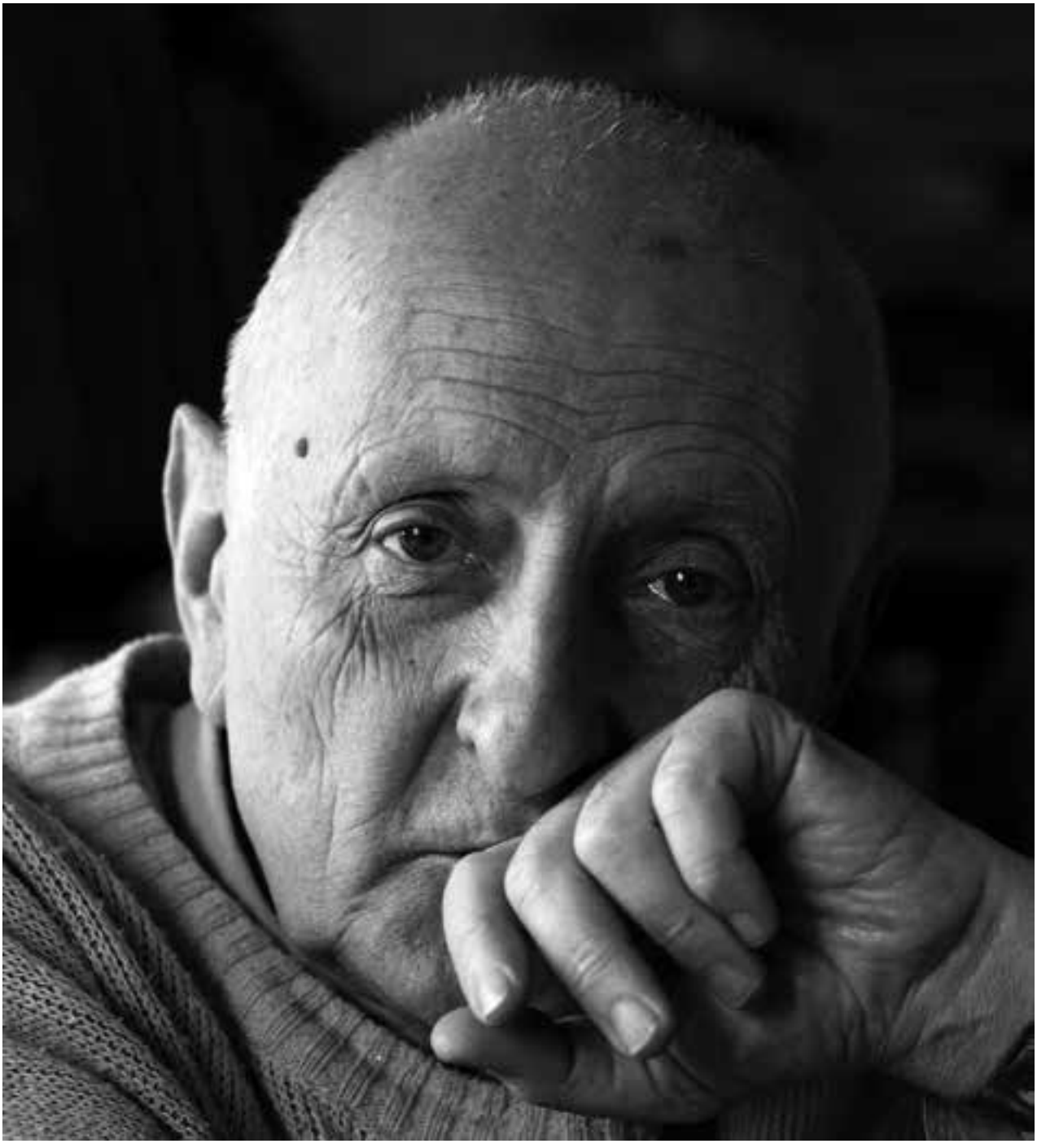
WYSTAWIANY:
- „Fragment", Galeria Arsenał, Białystok, 17.10-16.11.1997

LITERATURA:
- Jerzy Kałucki, katalog wystawy, Galeria Arsenał, Białystok 1997 (il.)

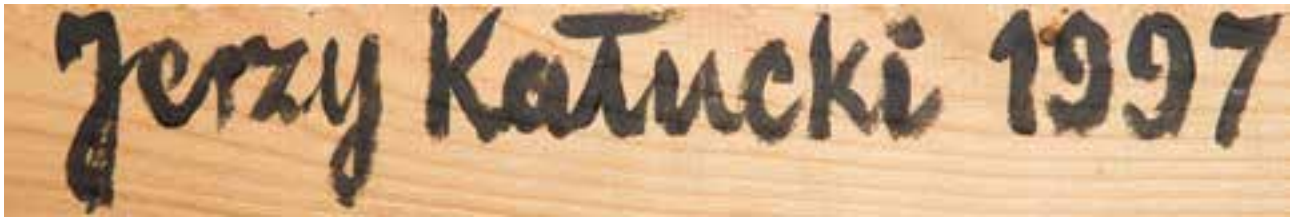
„Abstrakcja Jerzego Kałuckiego jest abstrakcją geometryczną. Jej geometryczność sprowadzona została do linii miękkich. Linie proste i budowane z nich formy ustalają jedynie relacje napięć pomiędzy liniami wyciętymi z kół. Czasami zależność łuków interpretowana jest konturem lub rozbiciem kreski. Te wszystkie zabiegi wprowadzają elementy poetyckie i ekspresyjne metodami geometrycznymi. W ten sposób podstawowa idea patrzenia panuje nad tym, co jest bardziej odległe, ale konieczne dla pełni osobowości. Panuje nad poezją i ekspresją, które wprowadzone pośrednio, drogą geometryczną, istnieją w dużym wyważeniu. Ten rodzaj strategii, dopuszczając wielość abstrakcji w ramach kompozycji geometrycznej, kontroluje cały czas krok *za dużo*".

MARIA ANNA POTOCKA, JERZY KAŁUCKI, OBRAZY,
KATALOG WYSTAWY INDYWIDUALNEJ, STARMACH GALLERY, KRAKÓW 1996, nlb.





Portret Jerzego Kałuckiego, 2009, fot. Waldemar Andzelm



„Przestrzeń, jedno z najbardziej abstrakcyjnych pojęć, którego określenie i zbadanie zajmuje filozofów i fizyków od wczesnej starożytności po czasy obecne, jest również przedmiotem zainteresowań i motywem przewodnim twórczości nestora polskiego malarstwa – Jerzego Kałuckiego. Problem uchwycenia przestrzeni, zamknięcie w prostokącie płótna chociażby jej niewielkiego fragmentu interesuje Kałuckiego od ponad trzydziestu lat. Dla realizacji swoich zamierzeń artysta ten wybrał język form, które pierwotnie stworzone zostały właśnie po to, by przestrzeń określić, uporządkować, uczynić bardziej zrozumiałą - język form geometrycznych. Od roku 1968 w pracach Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to konsekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie dwudziestu latach, w roku 1986 do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą jednak jako fragment gigantycznego łuku. Dziewiętnaście zaprezentowanych na początku maja w lubelskim BWA prac, utrzymanych w chłodnych tonacjach błękitu, bieli, szarości i fioletu bądź w kontrastujących z nimi odcieniach czerwieni, oranżu i beżu, przedstawiają przenikające się wzajemnie lub też silnie od siebie oddzielone okręgi, wycinki łuku, elipsy, linie proste. Te silnie uproszczone, skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają wrażenie ładu, harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie. Płaskie powierzchnie odkrywają głębię i wypukłość, łuk niespodziewanie „wyprostowuje" się, a prosta „zakrzywia". Okręgi, proste, wycinki łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na tę przestrzeń, w której przecina się nieskończenie wielu łuków i nieskończenie wiele prostych, także tych, których fragmenty udało mu się zatrzymać i utrwalić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy blejtramu, o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale jedynie wyobraźnią. Widzowi zasugerowany zostaje obszar imaginacyjny, który wraz z tym utrwalonym środkami malarskimi i zamkniętym w obrębie obrazu stanowi integralną całość. Przedstawione przez artystę figury uzupełniają i dopełniają się wzajemnie, mimo iż łuki wyraźnie otwierają nieograniczoną przestrzeń, a okręgi zamykają ją i zawężają do znikomych wymiarów. Obrazy Kałuckiego zdają się wyrazem poszukiwania przez ich autora owej równowagi między tym, co otwarte i zamknięte, odległe i bliskie, ograniczone i niemożliwe do ograniczenia. Między pionem a poziomem, materialnością obrazu a jego zupełną płaskością, tym, co ujawnione, a domyślne, między tym, co widzialne, a tym, co jedynie możliwe do wyobrażenia. W prostych, często niemal ascetycznych, operujących elementarnymi figurami, wręcz znakami, obrazach Jerzego Kałuckiego jest coś magicznego i poetyckiego. Sięgnięcie przez artystę do repertuaru form geometrycznych i wybranie z nich figur centralnych: koła, okręgu, elipsy, posiadających wielokulturową, niezwykle bogatą i złożoną symbolikę, prowokuje widza do stawiania uniwersalnych pytań z zakresu kosmologii, ontologii, metafizyki. Monumentalne, sprawiające wrażenie wielkiego ładu, harmonii i umiaru, tak pod względem formy, jak i użytych barw, kompozycje Kałuckiego są wyrazem jego dążeń do zatrzymania i zamknięcia odcinka czasoprzestrzeni. Są próbą uchwycenia nieskończoności".

MARTA KUCIO, KOŁO, ŁUK, ELIPSA, [w:] KWARTALNIK LITERACKI „KRESY", NR 3, 1998, s. 183.

21

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XVI", 2011 r.

akryl/płótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'Jerzy Kałucki 2011'
na odwrociu opisany: 'PRZEBIEGI XVI'

cena wywoławcza: 11 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:
- ,,Jerzy Kałucki. Przebiegi'', Galeria Starmach, Kraków, 5.03-30.04.2013

LITERATURA:
- Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2013 (il.)

Cykl ,,Przebiegi'' artysta tworzył w latach 2010-12. Kałucki od lat 70. prowadził poszukiwania zbieżne z konceptualizmem, tworząc z użyciem różnych materiałów obiekty i instalacje oparte na wyliczeniach matematycznych i geometrycznych studiach nad przestrzenią. Sprawom tym artysta poświęcał też prace teoretyczne i teksty zamieszczane w katalogach i czasopismach artystycznych. W latach 1951-57 studiował na ASP w Krakowie malarstwo i scenografię pod kierunkiem Z. Radnickiego i A. Stopki. Od 1981 prowadził pracownię malarstwa w poznańskiej PWSSP. Jest autorem licznych scenografii teatralnych i telewizyjnych. W 1959 zaczął wystawiać swe prace malarskie. Od 1976 jest członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej. Wystawiał również w krakowskiej Galerii Krzysztofory, np. ,,Pokaz obrazu odcinka łuku o promieniu r=1970 cm''. Oprócz malarstwa i scenografii uprawia rysunek, grafikę, zajmuje się działaniami przestrzennymi - instalacjami. Jerzego Kałuckiego często określa się jako ,,filozoficznego konstruktywistę'', a sam chętnie powołuje się na kontynuatora malarstwa zapoczątkowanego przez K. Malewicza.

22

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939)

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

akryl/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" 1975 - 2003 | J. Robakowski | 70 x 100'
na blejtramie czerwona pieczątka 'GALERIA WYMIANY'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 15 000 - 30 000

Józef Robakowski to twórca wszechstronny. Artysta multimedialny, fotograf, autor filmów, obrazów, instalacji, cyklów fotografii i działań akcyjnych; uczestnik niezależnego ruchu artystycznego w Polsce; pedagog, profesor PWSFTViT w Łodzi. Twórczość Robakowskiego wyrasta w dużej mierze z tradycji polskiej awangardy międzywojennej, w tym szczególnie z analitycznych prac Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego.

Jego artystyczna droga rozpoczęła się od eksperymentów z medium fotograficznym, które w późniejszym czasie połączył artysta z obiektami i instalacjami. Równolegle rozwijał zainteresowanie sztuką wideo. Dążenie do łączenia wielu mediów w ramach jednej realizacji, wypowiadanie się za pomocą różnych środków stały się jedną z charakterystycznych cech jego twórczości. Przykładem takiej fuzji jest między innymi cykl „Kątów energetycznych" realizowany w fotografii i malarstwie. Robakowski niejednokrotnie dawał wyraz sztuce potraktowanej jako zapis i uwalnianie energii. O swoich pracach z cyklu „Kąty energetyczne" (1975-96) pisał: „Prace z cyklu „kąty energetyczne" są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wyimaginowany przez umysł człowieka MODEL stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile „geometria" mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu. Mam intuicję, że dysponując trzema kątami, uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii".

Artysta studiował na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu historię sztuki i muzealnictwo oraz na Wydziale Operatorskim PWSFTViT w Łodzi, gdzie w latach 1970-81 był wykładowcą i kierownikiem Zakładu Fotografii i Reklamy Wizualnej. W 1995 r. powrócił do pracy na tej uczelni. Współzałożyciel grup artystycznych, podejmujących eksperymentalne działania, m.in.: Oko (1960), STKF Pętla (1960-1966), Zero-61 (1961-1969), Krąg (1965-1967) oraz powołanego w 1970 roku w Łodzi zespołu Warsztat Formy Filmowej i Telewizyjnej Grupy Twórczej „Stacja Ł" (1991-92).

23

MIECZYSŁAW JANIKOWSKI (1912 - 1968)

"Kompozycja", 1961 r.

olej/płótno, 89 x 116 cm
na odwrociu sygnowany i datowany: 'M. Janikowski 1961'
na blejtramie pieczęć galerii 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'
oraz nalepka z wymiarami obrazu

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 35 000

POCHODZENIE:
- Galerie David, Bielefeld, Niemcy
- kolekcja Wojciecha i Olgi Fibak, Monte Carlo, Monaco
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- „Mieczysław Tadeusz Janikowski 1912-1968", wystawa monograficzna, Kraków TPSP 1986, Bydgoszcz BWA 1987, Poznań BWA 1987, Warszawa CBWA 1987

LITERATURA:
- Mieczysław Tadeusz Janikowski 1912-1968, katalog wystawy monograficznej, [wstęp] Wiesław Banach, Kraków TPSP 1986, Bydgoszcz BWA 1987, Poznań BWA 1987, Warszawa CBWA 1987, Kraków 1986, poz. kat. 308, s. 43

„Sztuka, której się poświęciłem, nie ściele życia różami. Będę nadal żył tak, jak żyję: dla mojej sztuki. Wierzę w jej przyszłość. O chleb się nie martwię, przeżyłem już wiele lat niezasobnie. A farby? Maluję cienko i ekonomicznie. Nie na darmo studiowałem w Edynburgu wśród Szkotów".

MIECZYSŁAW JANIKOWSKI, „ŻYCIE", 21.X.1956, NR 43 (487)

„Tak wrażliwe w swej surowości, tak wyrafinowane w kolorze, tyle subtelnego uczucia w prostocie formy – to byłyby już wystarczające cechy, by zwrócić uwagę na twórczość Mieczysława Tadeusza Janikowskiego i oddać należne mu miejsce wśród najlepszych w sztuce abstrakcji geometrycznej. Był cichy i prowadził tak dyskretny tryb życia, że tylko nieliczni o jego istnieniu wiedzieli. Żył dla swej sztuki i jej był całkowicie oddany. Nie wystarczyło więc już sił na walkę o uznanie, na atak na publiczność. Bardzo rzadko widywano jego jasną, smukłą sylwetkę na wernisażach. Sam artysta robił zawsze wrażenie jak gdyby zaskoczonego swoją obecnością. Pełen dyskretnego szacunku kłaniał mi się z daleka, jakby w obawie, żeby mi się nie narzucać. Pewnego dnia, było to piętnaście lat temu, duża paryska galeria powzięła projekt urządzenia wystawy. Zapytano mnie: „Janikowskiego - prawda?", odpowiedziałem: „Oczywiście Janikowskiego". Galeria zmieniła właścicieli i mimo obietnicy danej artyście wystawa nie doszła do skutku. Duma tego wrażliwego, prawego człowieka została do głębi zraniona. I oto artysta zmarł bez najmniejszej nagrody za życie, które swej surowej dyscyplinie poświęcił. Czyżby okrutny los chciał, aby Janikowski został na zawsze zapomniany? Czasami wystarczy jedna jedyna osoba, maleńki impuls, aby koło sprawiedliwości puścić w ruch. To byłoby moim najgorętszym życzeniem".

MICHEL SEUPHOR, ZE WSTĘPU DO KATALOGU POŚMIERTNEJ WYSTAWY W GALERII GMURZYŃSKA-BARGERA, KOLONIA 1972

Mieczysław Janikowski należał do grona nielicznych polskich artystów wiernych abstrakcji geometrycznej. Był również niewątpliwie na tym polu twórcą niezwykle oryginalnym, jego nacechowana liryczną aurą twórczość sytuuje się pomiędzy kostruktywistycznymi poszukiwaniami powojennej awangardy spod znaku Stażewskiego i Strzemińskiego a malarstwem abstrakcyjnym artystów młodszego pokolenia, zdradzającym większy ładunek emocjonalny, jak choćby sztuka Stefana Gierowskiego.

Zamiłowanie do abstrakcji zrodziło się u Janikowskiego po emigracji do Francji w drugiej połowie lat 40. Jak sam artysta wspominał, było wypadkową wpływu czasu popularności tegoż kierunku, środowiska, w którym się obracał, i radykalnego sprzeciwu malarza wobec taszyzmu, który święcił wówczas triumfy na równi z abstrakcją geometryczną. Wspomnieć należy niewątpliwie również, że jego oryginalność, konsekwencja i kategoryczny stosunek do twórczości czyniły z niego artystę osamotnionego i za życia niedocenionego. We Francji uznawany za artystę polskiego, tutaj najczęściej przypisywany sztuce francuskiej doczekał się raptem trzech indywidualnych wystaw swojej twórczości – w Londynie, Paryżu i krakowskiej galerii Krzysztofory w 1962 roku. Stanowczo odcinał się od polskiej tradycji abstrakcji wywiedzionej z dokonań konstruktywizmu, z kolei geometryczne kompozycje twórców związanych z Francją, jak choćby Vasarely'ego, krytykował za całkowite odrzucenie treści, co uważał za zabieg w malarstwie niedopuszczalny. Jako ulubionego artystę wymieniał bez namysłu Francisco de Zurbarána – mistrza hiszpańskiego baroku, którego ascetyczne, poddane surowym rygorom kompozycyjnym obrazy, podobnie jak dzieła Janikowskiego, epatują szczególną liryczyno-mistyczną aurą. Wyważone efekty kompozycyjne i kolorystyczne pozwalają wywodzić malarstwo artysty z natury, są świadectwem głębokiej kontemplacji otaczającego świata i przeżytej ascezy. Z nieskomplikowanych w swych układach, powtarzanych wielokrotnie prostych form geometrycznych stworzył Janikowski obrazy niezwykłe, urzekające wielością efektów, swoją dostojnością i spokojem, zdradzające emocjonalne i intelektualne zaangażowanie artysty.

24

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Abstrakcja czerwona, 1978 r.

olej/płótno, 100 x 120 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1978'
na blejtramie nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 250 000 zł
estymacja: 290 000 - 400 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artysty
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Warszawa

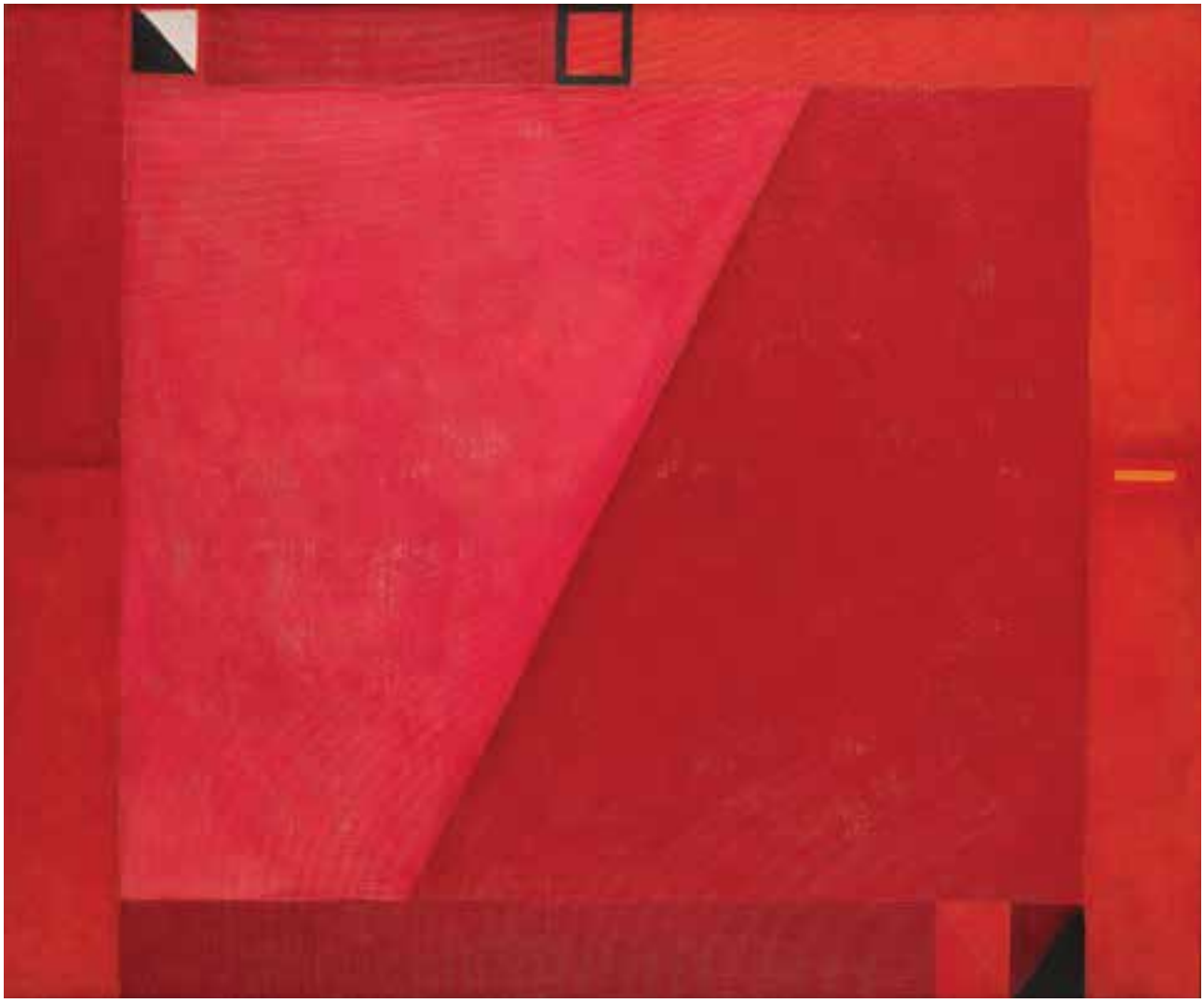
WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Galeria Starmach, Kraków, styczeń 1990
- Wystawa indwidualna, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz, wrzesień - październik 1985
- „XV Wystawa Grupy Krakowskiej", Galeria Krzysztofory, Kraków, 25 listopada 1978 - 25 stycznia 1979

OPINIE:
Do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich

„Sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z wielkościami duchowymi i z rzeczywistością duchową nie na naszą miarę, do której dostęp bez istnienia właśnie sztuki abstrakcyjnej byłby prawdopodobnie zupełnie niemożliwy".

JERZY NOWOSIELSKI, 1980

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



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

ROZMOWA Z MALARZEM

Redakcja: Wiele niepokoju budzi obecnie sytuacja malarstwa – jak Pan jako malarz ocenia perspektywy tej dyscypliny?
Jerzy Nowosielski: Niektórzy uważają, że funkcję obrazowania przejęły obecnie takie techniki odtwarzania rzeczywistości jak fotografia czy film, dysponujące możliwościami przekraczania naturalnych granic ludzkiego widzenia. Ja natomiast jestem niemal pewien, że właśnie to tak bardzo przez naukę i technikę rozszerzone „pole widzenia" spowoduje niespotykany dotąd rozwój malarstwa figuralnego, pod warunkiem zaakceptowania i wykorzystania tego „pola widzenia", a nie dystansowania się od niego.

Czy jednak obraz nie ulegnie wówczas zasadniczej zmianie?
Istota obrazu się nie zmieni. Pozostanie on wyciągnięciem ostatecznych wniosków z obserwacji rzeczywistości - i tej zewnętrznej, i tej wewnętrznej. Z jednej strony bowiem obraz pobudza wyobraźnię, z drugiej zaś obiektywizuje i uzewnętrznia trudne do nazwania elementy naszej psychiki - jest sublimacją doznań i marzeń. Pełna realizacja dzieła zaczyna się w momencie, kiedy zasadnicze elementy naszego marzenia i naszych intuicji osiągają poziom obiektywnego istnienia w kreacji artystycznej. W naszych czasach wiele malowideł i rzeźb nie przekracza w ogóle progu autentycznego, pełnego istnienia artystycznego.

O ile dobrze Pana rozumiem, dzieło sztuki, aby zaistnieć nie tylko jako przedmiot materialny, musi zostać poddane dyscyplinie formotwórczej. Czy nie powinna ona wynikać, jak to bywało w przeszłości, z jakiejś nadrzędnej ideologii artystycznej? Jak zatem ocenia Pan współczesną tolerancję wobec mnogości aktualnie uprawianych konwencji?
Różnorodność konwencji odpowiada w jakimś sensie zróżnicowaniu rozwoju poszczególnych jednostek. Przekaz artystyczny musi bowiem rozwijać się na wielu poziomach. Wydaje się natomiast, że na razie nie jest możliwa żadna bardziej powszechna ideologia artystyczna. Być może powstanie ona w przyszłości wokół spraw seksu. Człowiek coraz bardziej zaczyna się obecnie interesować sobą jako bytem fizycznym i działa tu prawo rewanżu za ubiegłe dwa tysiące lat. Przez cały ten czas sprawy ciała miały ujemny znak wartościowania etycznego, rozwijały się na marginesie świadomości i duchowości, w psychice ludzkiej stanowiły ciemną stronę. Zmiana w ich wartościowaniu rozpoczęła się z chwilą rewolucji nadrealistycznej.

Czy ma to jakieś konsekwencje i w Pańskim malarstwie?
Zupełnie bezpośrednie. Mistyfikacja optyczna, występująca w moich malowidłach, w małym tylko stopniu ucieka się do metafory czy symbolu, stosowanych jeszcze we wczesnych fazach nadrealizmu, lecz stara się obrazować rzeczywistość w sposób możliwie dosłowny. Duża część mojej pracy koncentruje się na poszukiwaniu formuły plastycznej dla ciała ludzkiego.

Jak to można pogodzić z Pana zainteresowaniami problematyką sacrum?
W ciągu ostatnich dwóch tysięcy lat każda sztuka mająca ambicję duchowego wartościowania ludzkiej egzystencji - bo istniała także sztuka, która nie stawiała sobie tego celu - interesowała się przede wszystkim obliczem człowieka. Wypracowała też rzeczywiście uduchowioną wizję ludzkiego oblicza i stworzyła dlań bardzo precyzyjne metody warsztatowe. Metody te osiągnęły swoje apogeum w ikonie z okresu odrodzenia Paleologów. W moim pragnieniu znalezienia formuły malarskiej dla fascynacji seksualnych sięgnąłem po prostu po te właśnie metody kształtowania wizji, z tym że to, co odnosiło się do twarzy ludzkiej, zastosowałem do całego ciała. Dążę do tego, aby cała intensywność marzenia i przeżywania naszej cielesności koncentrowała się na tych jej elementach, które tak długo były „duchowo zaniedbane". Często zakrywam postaciom twarze, nie chcąc, by stanowiły one konkurencję dla całego aktu. Chodzi mi o pełną depersonalizację malowanych postaci, chcę, aby o ich osobowości, ich indywidualności mówiła sama ich cielesność.

Jak wobec tego rozumieć tworzenie przez Pana z jednej strony monumentalnego malarstwa religijnego, z drugiej zaś – obrazów abstrakcyjnych?
Zacznijmy od abstrakcji. Jest ona dla mnie ucieczką w kreację absolutnie wolną od napięć występujących w moich próbach figuracji, jest jakby aktem duchowej higieny. Zawsze jednak pozostaje nurtem ubocznym. Natomiast z malarstwem religijnym sprawa wygląda następująco: od początku XX wieku próbowano wskrzesić malarskie tradycje ikony i wielu artystów ma w tym zakresie poważne osiągnięcia. Jednak czuję, że te realizacje nie są ikonami dnia dzisiejszego. Jeśliby przyjąć tradycyjny punkt widzenia na twórczość sakralną i spojrzeć na moje malarstwo religijne w szerszym kontekście całej mojej twórczości, to pachnie ono po prostu bluźnierstwem. Niemniej sądzę, że jeżeli wielu ludzi odbiera moje religijne malowidła jako autentyczną twórczość, to właśnie dzięki temu, że zdecydowałem się na penetrację owej ciemnej strony naszej świadomości.

Różne współczesne kierunki artystyczne wchodzą brutalnie w tę „ciemną stronę". Wydaje się, że Pan natomiast dokonuje na niej zabiegu przekształcającego, w wyniku którego ulega ona dodatniemu przewartościowaniu.
W tym też kierunku idą moje wysiłki i chociaż uświadamiam sobie, jak ryzykowna jest ta gra, czuję, że nie wolno mi z niej rezygnować. Tym bardziej że cała otaczająca nas rzeczywistość natarczywie domaga się naszego świadomego, bezkompromisowego osądu, jakiegoś duchowego wyroku, jednoznacznego umieszczenia jej *w piekle albo w niebie*".

JERZY NOWOSIELSKI, ROZMOWA Z MALARZEM, „PROJEKT" 1973, NR 2, s. 24-27

25

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt, 1985 r.

olej/płótno, 100 x 72 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1985'
trudno czytelna pieczątka z numerem: 'PS02-III-71/96'
oraz nalepka wystawowa z 1987 z opisem pracy

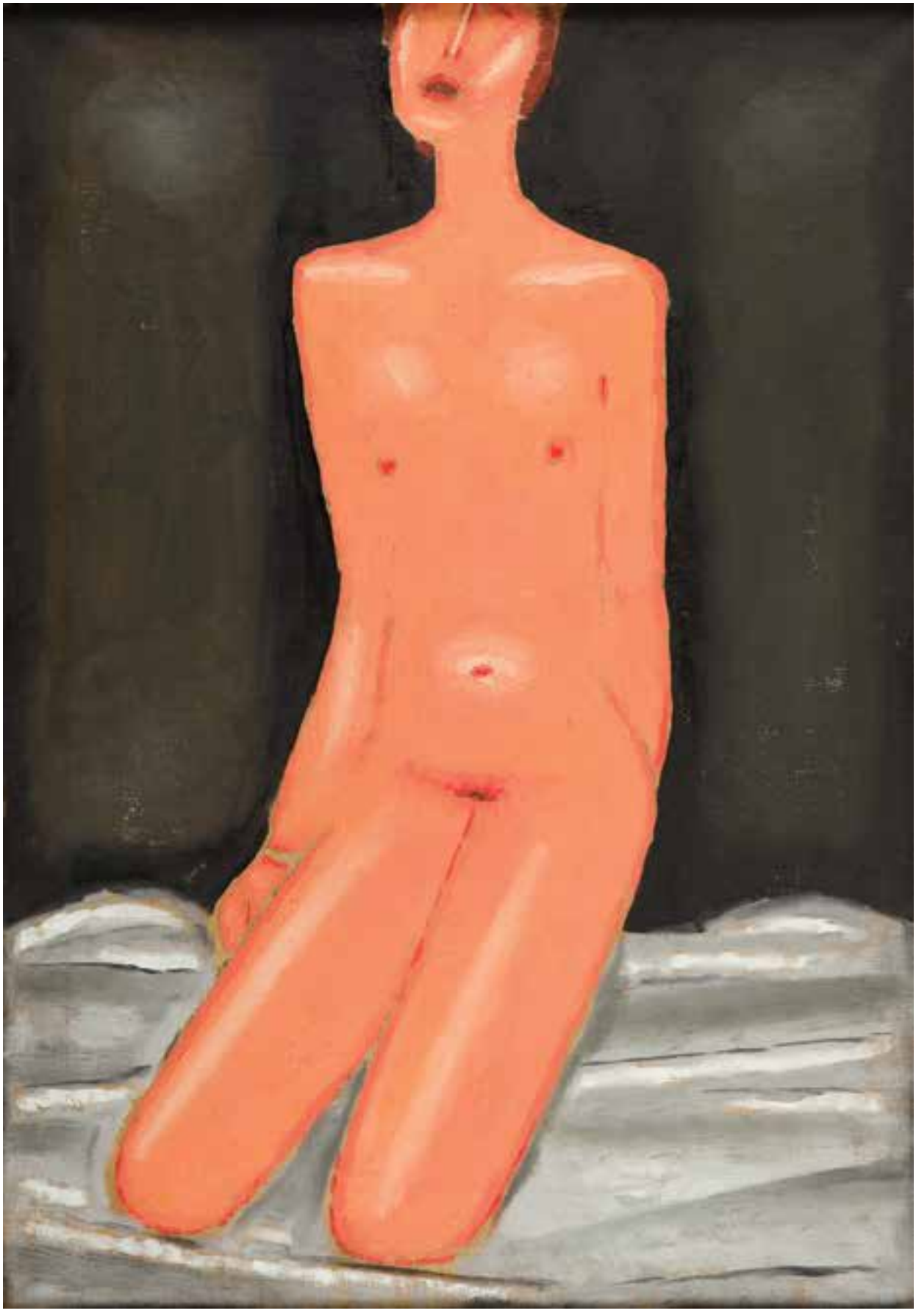
cena wywoławcza: 130 000 zł
estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Instytut Kultury Polskiej i Zitadelle Spandau, Berlin, październik - listopad 1995
- Wystawa indywidualna, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, kwiecień - maj 1994
- Wystawa retrospektywna, Zachęta, Warszawa, październik - listopad 1993
- Wystawa indywidualna, Galeria Arsenał, Białystok, maj - czerwiec 1991
- Wystawa indywidualna, Lwowska Galeria Obrazów, Lwów, wrzesień - październik, 1990
- Wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe, Radom, czerwiec 1990
- Wystawa indywidualna Galeria Starmach, Kraków, styczeń 1990
- „XVIII Wystawa Grupy Krakowskiej", Galeria Krzysztofory, Kraków, marzec 1987

LITERATURA:
- Adriana Prodeus, Ikona czy ikonika, „Newsweek", nr 7, Warszawa 17.02.2013, s. 85 (il.)

OPINIE:
Do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich



Jerzy Nowosielski, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich

METAFIZYKA (KOBIECEGO) CIAŁA

„(…) Akt w twórczości Nowosielskiego rozumiany jest nie tyle i nie tylko jako proces epatowania widza zmysłową urodą kobiecego ciała, ile jako konwencja, poprzez którą ujawnia się w swoistym stężeniu epifania życia – cud i piękno istnienia. Jakby prawem jakiegoś dziwnego, egzystencjalnego paradoksu Nowosielski, obnażając kobietę, chciał tym dosadniej powiedzieć: patrzcie, oto kobieta naga – kto policzy, która to już z kolei kalka Ewy, ale ile pozostało jeszcze zakryte. Czy w tym szczególnym przypadku, jakim jest studiowanie przez malarza ciała kobiety na płótnie, nie ujawnia się jakiś paradoks poznania, który przezwyciężyć może tylko miłość, wiara, nadzieja i intuicja? Nawet to, co wydaje się nam obnażone do końca, do granic poznania - jakże często pozostaje nieodsłonięte, niepoznane czy może wręcz niepoznawalne...

Nowosielski – mistrz własnej konwencji – wie dobrze, że nawet rozbieranie do naga kobiety na jego płótnach to też tylko kwestia konwencji. Naga kobieta pozostaje bowiem ubrana – w pozę, w wyraz twarzy, w zmarszczkę, w uśmiech, w gest ręki... A nawet bywa ubrana - jak sugerują reklamy luksusowych perfum – tylko w zapach. Bardziej niż nagość kobieta w malarstwie Nowosielskiego ujawnia zatem swoją istotowość, odnalezienie się i spełnienie w swoim człowieczeństwie. Bywa bardziej swobodna niż mężczyzna, w mniejszym stopniu poddaje się zniewoleniu kulturą, gorsetem myślowych stereotypów i klisz zachowań. Zaryzykowałbym nawet nieco trywialne i patetyczne stwierdzenie, że ciało kobiety w obrazach Nowosielskiego jest tym samym, czym złoto dla diamentu w rękach dawnych mistrzów szlachetnej biżuterii: szatą duszy.

Ale to już tak jest, że to, co realne, namacalne, widzialne gołym okiem, rodzi nieustannie odnawiane pytanie o to, co zostało zakryte. Ciało rodzi pytanie o duszę, pejzaż o stwórcę, martwe przedmioty o życie utajone... Nowosielski zdaje się w swoich obrazach podążać tropem jakiejś ezoterycznej prawdy o prawach tego świata, zdaje się spierać z Bogiem i wadzić z Diabłem. Zdaje się wreszcie być za pan brat z najbardziej okrutnymi i wyrafinowanymi demonami człowieka: z demonem miłości i z demonem pożądania, z demonem piękna i z demonem brzydoty, wreszcie z demonem braku wiary, który potrafi zepchnąć człowieka, w końcowym rachunku jego życia, na samo dno samotności. Błądzenie i rozpytywanie to nie tylko przywilej człowieka w życiu rozumnym i świadomym, ale to także szansa na ocalenie malarza... Najkrótsza droga prowadzi przez drugiego człowieka, który utwierdza nas w złudnym przekonaniu, że ten świat wydarza się naprawdę. Odnajdujemy się w jego spojrzeniu, w jego uścisku dłoni, w ramionach. Pragnienie bliskości drugiej osoby staje się obietnicą nie tylko spełnienia w naszym człowieczeństwie, ale również ujawnienia jakiejś niedostępnej nam prawdy, która nie nam została powierzona. Jeśli brak tego drugiego człowieka, wtedy pozostają lustra. Pustka i rozpacz.

Kobiety Nowosielskiego bywają zmysłowe, uduchowione, zalotne. Pozbawione są jednak cech indywidualnych, jakby były sumą wszystkich kobiet. Figura kobiecego ciała kreślona jest przez malarza z niewzruszoną pewnością ręki, nawet jeśli ta ręka błądzi po manowcach estetycznej, upiększającej nieco stylizacji i maniery. Przedstawienia myjących się, pochylonych nad umywalką czy brodzących w wodzie kobiet osiągają czystość archetypu. Nowosielski uwalnia je jednocześnie od przekleństwa Freudowskiej symboliki, która mogłaby je bezpowrotnie zepchnąć w sferę profanum. Domeny tego, co za nadto dosłowne i wulgarne – nie tyle w treści samej nawet, co w formie. Forma jest bowiem dla Nowosielskiego kwestią malarskiego języka, w którym zawiera się cały jego światopogląd. Stąd dbałość o to, aby jako malarz wypowiadać się nawet w sprawach pozornie błahych, takich choćby jak poranna damska toaleta, z metafizyczną powagą i – jeśli trzeba – spirytualnym humorem. W tym sensie erotyka Nowosielskiego staje się bezgrzeszna. Nowosielski nie musi się spowiadać ze swojego podglądactwa. W jego malarskiej religii bowiem kobieta została stworzona m.in. po to, aby być obiektem nieustannej malarskiej adoracji.

Ale to dla Nowosielskiego byłoby za mało. Dla niego kobieta staje się równocześnie medium, poprzez które Bóg i Diabeł transmitują swoje idee: miłości prawdziwej - niewinnej, czystej i wzniosłej, i tej nie do końca prawdziwej - cielesnej, pogrążonej w anatomii i fizjologii ciała, stawiającej metonimiczny znak równości pomiędzy pragnieniem i pożądaniem. Poprzez ciało kobiety wreszcie ujawnia się patos piękna i dramat przemijania... Ale o ile - mówiąc słowami Georges'a Bataille'a - „natura chce, aby człowiek umarł i zgnił", o tyle Nowosielski pragnie, aby kobieta pozostała wiecznym wspomnieniem ludzkiej świetności. Jakby nagie ciało kobiety było tym stanem skupienia materii, poprzez który przeziera światło pozaziemskie... W jego blasku pojąć można więcej?! (…)".

MARIUSZ ROSIAK [w:] JERZY NOWOSIELSKI, MONOGRAFIA KOBIETY, GALERIA U JEZUITÓW, POZNAŃ 1998

26

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Kobieta przed lustrem, 1972 r.

akryl/płótno, 50 x 65 cm
na odwrociu dedykacja:
'JERZEMU | JERZY | (Nowosielski) | było około 25 lat przedtem'

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 120 000 - 160 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Jerzego Madeyskiego, Kraków, 1973
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna, Galeria BWA, Lublin, marzec 1973
- Wystawa indywidualna, Galeria Zapiecek, Warszawa, marzec 1974

OPINIE:
Do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich

Twórczość Jerzego Nowosielskiego oscyluje na granicy między tradycją Wschodu a Zachodu, figurą a abstrakcją, malarstwem ikonowym a tradycją awangardową XX wieku. Refleksja nad malarstwem ikonowym zaowocowała syntetycznie ujętymi figurami i martwymi naturami. Pod koniec lat 50. powrócił do abstrakcji, ale nadal malował figuratywne obrazy, prymitywizujące w formie, pełne hieratycznych kształtów o mocnym konturze i kolorze ograniczonym do kilku odcieni, co doprowadziło go do serii niemal monochromatycznych, opartych głównie na czerni aktów. W całym malarstwie Nowosielskiego afirmacji sztuki nowoczesnej towarzyszy głębokie przeżycie i zrozumienie teologii ikony. W 1940 zaczął studia w Kunstgewerbeschule w Krakowie. W 1942 przebywał przez niecały rok w ławrze św. Jana Chrzciciela pod Lwowem. Studiował tam sztukę malowania i historię ikon. Po powrocie do Krakowa w 1943 nawiązał ponownie kontakty z kręgiem przyszłej Grupy Krakowskiej. Po wojnie kontynuował studia na ASP w Krakowie pod kierunkiem prof. Eugeniusza Eibischa (1945-1947). Na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948-49 pokazał obrazy utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. W latach socrealizmu nie wystawiał, zajmując się w tym czasie scenografią oraz malowaniem cerkwi i kościołów. W 1955 w Łodzi zaprezentował swą pierwszą wystawę indywidualną, w 1956 wziął udział w XXVIII Biennale w Wenecji.

28

KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Żonglująca", 1966 r.

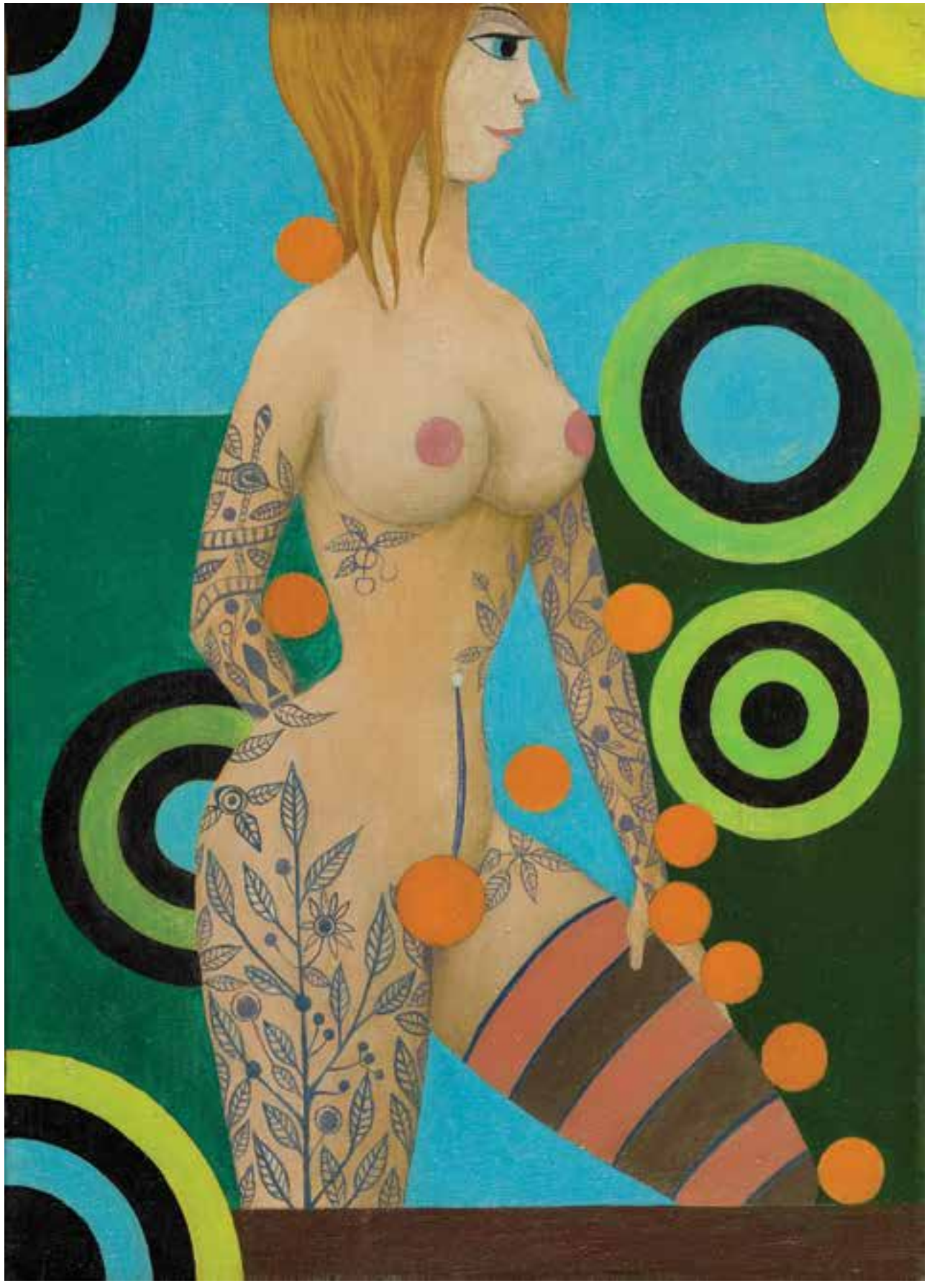
olej/płótno, 66 x 47 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'KMikulski | Kraków 66'
na odwrociu nalepka wywozowa z Desy,
pieczęć Urzędu Konserwatorskiego m. st. Warszawy
oraz nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem pracy

cena wywoławcza: 95 000 zł
estymacja: 130 000 - 180 000

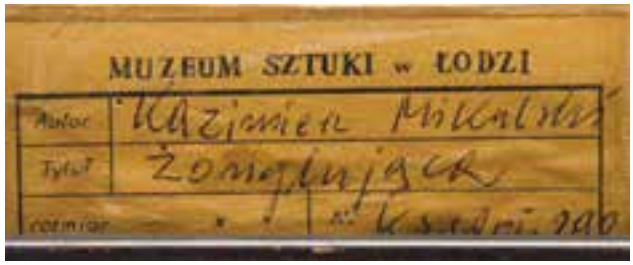
WYSTAWIANY:
- ,,Kazimierz Mikulski malarstwo rysunek collage'', wystawa indywidualna, BWA Łódź, kwiecień - maj 1987
- ,,Kazimierz Mikulski, wystawa malarstwa'', Galeria Współczesna Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki ,,Ruch'', Gmach Teatru Wielkiego, Warszawa, luty – marzec 1969

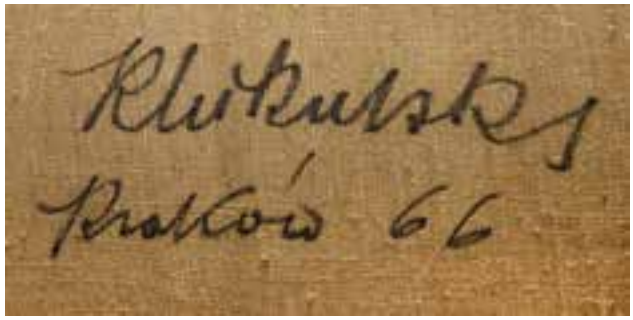
LITERATURA:
- Mistrzowie malarstwa polskiego: Kazimierz Mikulski, Art & Business Club, [teksty:] Janina Kraupe, Andrzej Kostołowski, Poznań 1999, il. 21, s. 31
- Kazimierz Mikulski malarstwo rysunek collage, katalog wystawy [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, poz. kat. 101.
- ,,Poland Polen'', nr 4/340/1984, nlb (il.)
- Kazimierz Mikulski, wystawa malarstwa, katalog indywidualnej wystawy w Galerii Współczesnej Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki ,,Ruch'', Warszawa 1969, poz. kat. 17, nlb, (il.)

Pochodząca z 1966 roku kompozycja przedstawiająca nagą, żonglującą dziewczynę wydaje się dalekim echem onirycznej rzeczywistości wykreowanej przez Tadeusza Kantora w Teatrze Cricot 2. Artysta grał rolę dyrektora cyrku w spektaklu ,,Cyrk'' z 1957.



„Wyobraźni artysty zwróconej ku realnościom i realiom, jeśli nawet wydają się one dziwne, nie pociągały (…) nigdy gry i gesty czysto formalne, czy czysto, jak to się czasem uważa, spontaniczne. Malował on i maluje to tylko, co widzi, maluje uważnie, powoli, z długimi namysłami, medytując całymi czasem miesiącami przed niekończonym płótnem. Zastanawiał mnie zawsze repertuar jego obrazów. Jak wiadomo, każdy artysta tworzy albo mitologię, albo historię. Przez mitologię rozumiem w tym wypadku odwieczne, wielkie tematy, w których przeglądają się graniczne sytuacje losu ludzkiego: Kobieta, Bestia, Bohater, Walka, Zdrada, Miłość, Śmierć, Tajemnica, Przeznaczenie. Struktura mitu jest strukturą odtwarzalną i powtarzalną, wszędzie i zawsze dzieje się To Samo. Wszędzie i zawsze Bohater trafia na Rozstajne Drogi, musi dokonać Wyboru, kuszony wybiera drogę Walki lub Ofiary, staje twarzą w twarz z Losem, zwycięża lub ginie wspomagany przez dobre, prześladowany przez złe, nieprzyjazne mu Bóstwa i Siły, Zwierzęta, Ptaki, Chrząszcze, Zioła, Drzewa i Gwiazdy. W obrazach Mikulskiego nigdy nic takiego się nie dzieje. Mitologia jego dopiero się rodzi, tworzy, usiłuje się jakoś ukształtować, zaczyna, pojawiają się aktorzy, postacie, które chętnie wzięłyby na siebie tę czy tamtą rolę, zimne kusicielki o ponętnych kształtach, niewinnie wyuzdane panienki, dobrotliwe zwierzęta, strojne rozświegotane ptaki, drzewa, które mówią, mające swe tajemnice insekty. Do niczego jednak nie dochodzi, bo te dziewczęta wycięte z kolorowej okładki, komiksu albo reklamy, chrząszcze z entomologicznego atlasu, zwierzęta przeważnie wypchane albo z plastiku, a ptaki wystrugane z drewna i pomalowane. Jeżeli trafi się coś żywego, to co najwyżej rozleniwiony domowy kot pobłażliwie spoglądający na wszystko. Może być i bestią, i egzotycznym bóstwem, tymczasem jednak rozciągnie się w fotelu i podrzemie albo wymknie się na jakąś nocną eskapadę. W ten sposób mitologia zmienia się w historię. W naszą własną historię, która jest opowieścią o nieuniknionej degradacji wszelkich mitów i archetypów ludzkości, o ich coraz to bardziej wtórnych, coraz to bardziej nieautentycznych, papierowych atawarach. (…) Historia tym bowiem różni się od mitu, że relacjonuje dokładnie to, co jest, albo to, co było. Kiedyś była historią wojen, bitew, królów, barwnych dworskich hołdów i ceremonii. Potem stała się historią dnia powszedniego: wiejskich pogrzebów, Kasiek zbierających na polu rzepę. Impresjoniści uczynili z niej historię własnego przeżywania kawałka natury, refleksów na wodzie, paru jabłek na





„Prawie nigdy nie mam gotowego projektu obrazu. Przystępując do pracy, istnieje we mnie niedookreślony pomysł, który w miarę malowania konkretyzuje się, rozwija i często prowadzi mnie w zupełnie nieprzewidzianym kierunku".

KAZIMIERZ MIKULSKI

talerzu. Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubiści historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli czy stawali się pod koniec życia powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami. (…) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne, i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołacze z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką. (…) W obrazach Mikulskiego z ostatnich lat mit Natury to oswojony domowy kot, to który z przedstawicieli egzotycznej fauny z cyrkowego plakatu, to nadmuchiwana zabawka, którą uszczęśliwia się dzieci, to nabity na szpilkę preparat owadzi ze szkolnej gabloty. Jego mit Seksu to fotografia z „Playboya", powielona piękność z reklamowego plakatu, lalka, która zamyka oczy, gdy ją położyć. Jego mit Walki to wykrzywiające się do siebie maszkary. Jego mit Rzeczy Ostatecznych to cepeliowski diabeł zerkający zza kotary prowincjonalnego teatrzyku. Ten anatomiczny preparat naszej zaśmieconej kiczowatej wyobraźni musi być brzydki, wystygły, jątrzący. Nie może się podobać, bo co tu ukrywać, tacy przecież jesteśmy. Nasza gra z witkacowską Tajemnicą Istnienia skończona, wyłożyliśmy karty na stół. Same blotki, jedna czy dwie papierowe damy i podstarzały chłopiec. A mimo to obrazy te jakoś przecież nas pociągają, jakoś fascynują. Odnajdujemy się w nich, ale i nie odnajdujemy. Bo może jednak pomimo wszystko nie wszystko jeszcze jest stracone. Bo może jednak tacy pomimo wszystko nie jesteśmy, choć tacy być możemy . Bo może coś z autentycznego życia w nas się jeszcze kołacze, może jeszcze coś autentycznego przeżyć byśmy potrafili, może pomimo wszystko gra toczy się dalej. Pytamy się o to przed obrazami naszego Balzaka-Mikulskiego, czy może on nas o to pyta swoimi obrazami? Nie jest to do końca jasne. Zawieszeni w niepewności zżymamy się na niego czy na siebie, nie wiadomo, dobrze, że się jeszcze zżymamy".

MIECZYSŁAW PORĘBSKI, [w:] KAZIMIERZ MIKULSKI MALARSTWO RYSUNEK COLLAGE, KATALOG WYSTAWY [red.] TERESA SONDKA, BWA ŁÓDŹ 1987, nlb.

29

KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Magiczny cylinder", 1967 r.

olej/płótno, 46 x 38 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Balzak | 67'
opisany na blejtramie ołówkiem: 'MAGICZNY CYLINDER'

cena wywoławcza: 28 000 zł
estymacja: 45 000 - 65 000

„Co inspiruje moją twórczość? Na pewno obrazy i nastroje zapamiętane i przeżyte, strzępki snów, jakieś skojarzenia. Często dopiero po namalowaniu obrazu zdaję sobie sprawę ze źródeł, które mnie zainspirowały, a i to nie zawsze…"

KAZIMIERZ MIKULSKI

Kazimierz Mikulski studiował od 1938 malarstwo pod kierunkiem P. Dadleza i K. Sichulskiego na ASP w Krakowie. W czasie okupacji kontynuował naukę u F. Pautscha w Kunstgewerbeschule. Po zakończeniu wojny uczył się w latach 1945-46 aktorstwa i reżyserii w Studiu Dramatycznym przy Starym Teatrze w Krakowie, jednocześnie w 1945 roku ukończył Warsztat Filmowy Młodych. Był członkiem Grupy Krakowskiej, uczestniczył w Wystawach Sztuki Nowoczesnej w Krakowie i w Warszawie. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, scenografią i aktorstwem (występował w konspiracyjnym teatrze Tadeusza Kantora oraz po wojnie w jego teatrze Cricot 2), pisał wiersze. Malarstwo artysty klasyfikowane jest jako surrealistyczne, metaforyczne, oniryczne. Ulubione motywy to piękne kobiety, zwierzęta czy kwiaty, traktowane umownie, wypełniające przestrzeń obrazu.

30

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

"El Sueño", 1968 r.

olej/płótno, 65 x 54 cm
opisany i datowany na blejtramie: ' "El Sueño", 65x54, 1968'
na odwrociu nalepki galeryjne: 'MARLBOROUGH LONDON'
i nalepka wywozowa 'DESA' z opisem obrazu
oraz 'McCRORY CORPORATION' z numerem inwentarzowym '234'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:
- Marlboroug Gallery, Londyn
- kolekcja McCrory Corporation, Nowy Jork
- Dom Aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, 7.12.2006
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
- Marlborough New London Gallery, Londyn, 1968

,,Z kolorem to skomplikowana sprawa. Jak człowiek schodzi do podziemi, to tam jest tylko ciemne. Jung twierdzi, że tak jest u wszystkich chorych, wariatów i innych podobnych, oni schodzą głęboko i tam kolorów prawie nie ma. U mnie był szaroniebieski albo ugry, ale kontrastu dużego nie było. Albo był wąski błękit, albo był wąski w czerwieniach, szarościach. Bałem się. Ja je właściwie temperowałem''.

ZBIGNIEW MAKOWSKI, [w:] WĄSKI DUNAJ N^{O} 5, ŁÓDŹ 2008, s. 152

Z
M
G

Zbigniew Makowski w pracowni, 2009, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński

„W kilka osób usiłowaliśmy zrobić grupę surrealistów. Wymienię kandydatów: Alfred Lenica, Erna Rosenstein, Bogusław Szwacz, Jerzy Kujawski, Kazimierz Mikulski i ja. Ale Lenica powiedział nam, że wszystkie grupy artystyczne muszą być zarejestrowane we właściwych władzach, na Rakowieckiej. To nas zupełnie zniechęciło. Nie można jeść z diabłem z jednej miski".

ZBIGNIEW MAKOWSKI O LATACH 1966-67, WYPOWIEDŹ Z 2008

„El Sueño" w samym swoim tytule wyraża jedną z najistotniejszych cech malarstwa Zbigniewa Makowskiego. Sueño znaczy po hiszpańsku „sen". Tytuł obrazu w jednoznaczny sposób odsyła więc do onirycznego, wizyjnego charakteru prac artysty, które, choć wykorzystują często fundament abstrakcji geometrycznej, w ciekawy sposób kompilują motywy i figury wyprowadzone z rzeczywistości. W „El Sueño" znajdziemy wszystkie reprezentatywne dla stylu Makowskiego elementy: nasycenie kolorystką, dwuwymiarowość i dekoracyjność. Podobnie jak na kilku innych pracach z końca lat 60. na prezentowanym obrazie artysta wykorzystuje precyzyjnie opracowane rekwizyty: klucze, cyfry, litery, stylizowane kielichy. Kombinatoryjne zestawienia kształtów nadają całości znamiona układanki albo budzą skojarzenie z rozrzuceniem i rozproszeniem obiektów w stanie nieważkości. Poprzez ich dekoracyjny, dynamiczny układ kompozycja wydaje się „muzyczna".

Artysta studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950-56, pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza. Malarz, rysownik, twórca książek, poeta. Zajmował się różnymi dziedzinami nauki: matematyką, kulturą Wschodu, pasjonował się kabalistyką. Brał udział w najważniejszych wystawach lat 50. i 60., w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1959), I Plenerze Koszalińskim (1963). W 1962 r. przebywał we Francji, gdzie zetknął się z André Bretonem i członkami ugrupowania Phases, z którymi wziął udział w wystawie „Le Mouvement Surréaliste et le Mouvement Phases" w Paryżu. W latach 60. komponował swe obrazy ze znaków magicznych, symboli i rekwizytów, także sentencji i dłuższych tekstów. Fascynację wiedzą ezoteryczną – znakami, cyframi i literami – łączy w swoich kompozycjach, osiągając efekty symboliczne i surrealistyczne. W latach 70. i 80. malował ezoteryczno-magiczne pejzaże, przedstawiające zazwyczaj fragmenty antycznej architektury, ponad którymi unoszą się symboliczne przedmioty. W 1991 roku obraz artysty „Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus" (1973-80) został podarowany przez rząd Rzeczpospolitej genewskiej siedzibie ONZ.

31

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"W świetle księżyca", 1992/98 r.

olej/płótno, 120 x 200 cm
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'TOMASZ TATARCZYK | 1992/98 | "W ŚWIETLE KSIĘŻYCA" | "IN THE MOONLIGHT" '

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 75 000 - 95 000

Tomasz Tatarczyk, 2009, fot. Krzysztof M. Bednarski

„Moja pracownia znajduje się w miejscu oddalonym od zgiełku wielkiego miasta. Jest tutaj szeroka rzeka, są wzgórza, lasy, pola, wąwozy i urwiska, dzikie i oswojone zwierzęta, dobrzy i źli ludzie oraz miejsca i rzeczy naznaczone ich obecnością, a także zmieniające się pory roku i dnie niepodobne do siebie. Wszystko tu odczuwa się z większą intensywnością niż w mieście. Jednocześnie mam świadomość tego, że przynależę do tak zwanego świata cywilizacji. Stwarza to swoisty chaos, w którym, kiedy maluję, staram się znaleźć pewien porządek niejako przefiltrowany przez to, co wiem, i to, co czuję; znaleźć porządek, kiedy patrzę na fragment jakiejś całości, na detal oczyszczony z reszty i tego detalu magnetyzm".

TOMASZ TATARCZYK

W latach 90. dominuje w obrazach Tatarczyka fragmentaryczność motywu i swoiste „niedokończenie", „niedopowiedzenie". Wprowadza to element tajemnicy, a jednocześnie potęguje ciszę, którą tchną obrazy. Potęguje również wrażenie monumentalności - widzimy tylko część tego, co wykracza poza ramy, element czegoś, co przekracza nasze możliwości ogarnięcia. Wykracza poza nasze zdolności postrzegania zmysłowego. Ten stan rzeczy podkreśla sposób malowania: autor mozolnie pokrywa powierzchnię obrazu drobnymi, krótkimi maźnięciami, budując jednolite kolorystycznie, jakby dziergane tło. Rytmiczne powtarzanie owych jednobarwnych plamek można odczytać jako gest medytacyjny, refleksyjne skupienie nad światem widzianym w soczewce, którą stanowią fragmenty bliskiej, oswojonej rzeczywistości.

Swoje życie dzielił pomiędzy Warszawę a dom pod Kazimierzem. Natura i pejzaż były jego naturalnym środowiskiem i inspiracją. Studiował na warszawskiej ASP, wcześniej ukończył studia na Politechnice. Jego twórczość jest efektem wnikliwej obserwacji wybranych z otoczenia i wielokrotnie powtarzanych motywów: zamknięte bramy, drogi, wzgórza, wąwozy, woda i unoszące się na jej powierzchni łodzie lub brodzące w niej psy. Od 1984 r. współpracował z Galerią Foksal w Warszawie. Jego prace były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych, m.in. w: Galerii Foksal, galerii BWA w Lublinie, Galerii Awangarda we Wrocławiu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Galerii 86 w Łodzi, w Galerii Zachęta w Warszawie, Soho Center for Visual Arts w Nowym Jorku, Galerie Ucher w Kolonii. Uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych. W 1999 r. został laureatem Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Rysunku we Wrocławiu. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, Fundacji Sorosa w USA i Fundacji Rockefellera we Włoszech. W 2009 r. uhonorowany został za 2008 rok Nagrodą im. Jana Cybisa przyznawaną wybitnym malarzom przez Związek Polskich Artystów Plastyków za całokształt twórczości.

32

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1988 r.

akryl/płótno, 130 x 190 cm
sygnowany, opisany i darowany na odwrociu:
'L.Tarasewicz | NEW YORK 1988.'
na odwrociu nalepka galeryjna 'NORDENHAKE STOCKHOLM'
z opisem obrazu oraz 'Dolan/Maxwell Gallery Philadelfia'

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 150 000 - 180 000

POCHODZENIE:
- Galerie Nordenhake, Sztokholm, ok. 1989
- Dolan/Maxwell Gallery, Filadelfia, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Porównaj: analogiczna kompozycja-tryptyk o wymiarach 190 x 390
- Leon Tarasewicz, katalog wystawy, [wstęp] Mariusz Hermansdorfer, Galerie Nordenhake/Nigel Greenwood Gallery, Sztokholm/Londyn 1989, nlb (il.)

Wczesne obrazy Leona Tarasewicza przypominały pejzaże, z których eliminował stopniowo „zbędne" elementy, proponując bardzo osobistą wersję natury. Latem 1988 malarz wyjechał do Nowego Jorku na trzymiesięczne stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. W Stanach Zjednoczonych inspirowała go przestrzeń i natura. Odbył podróż po amerykańskich parkach narodowych. W nowojorskiej pracowni powstała seria „amerykańskich" obrazów utrzymana w błękitno-czerwono-żółtej kolorystyce. Obrazy te po raz pierwszy pokazane zostały jesienią w Grodnie na indywidualnej wystawie zatytułowanej „Leon Tarasewicz" (wrzesień – październik 1988). W Grodnie zrealizowany został także obraz na ścianie galerii, zamalowany po wystawie. Następnie wystawa przeniesiona została do Pałacu Sztuki w Mińsku. Tam także artysta namalował na ścianie obraz, który zamalowano po wystawie. Obrazy z drugiej serii „amerykańskiej" artysta pokazał następnie na indywidualnej wystawie w Galerii Nordenhake w marcu 1989 roku. Wystawę przeniesiono następnie do Londynu, do Galerii Nigel Greenwood (kwiecień – maj 1989). Współpraca artysty ze szwedzką galerią Nordenhake zaczęła się zresztą wcześniej i zaowocowała wieloma wystawami indywidualnymi (kolejna po wspomnianej już w 1991).

„Rzadko, bardzo rzadko spotyka się artystę, który ma pełną, dobrze opanowaną wiedzę fachową, orientuje się w dziejach sztuki i w założeniach najnowszych kierunków, a równocześnie to, co robi, jest tak szczere i spontaniczne, jak szczere i spontaniczne mogą być obrazki malowane przez dzieci lub dzieła twórców prymitywnych. Urodzony i wychowany na wsi, dojrzewał Leon Tarasewicz w stałym kontakcie z przyrodą, Lasy, pola i łąki ziemi białostockiej, jej piękno, ale i jej zaniedbanie, jej wielokulturowość kształtowały mentalność artysty, świat, w którym rósł, był i ciągle jest między. Między Wschodem i Zachodem, na rubieżach dwóch kultur, między wartościami i mankamentami współczesnej cywilizacji a wartościami i trudnościami, które występują w bezpośrednim współżyciu z naturą. Między prawosławiem i katolicyzmem, Białorusią i Polską...

W konsekwencji życie i twórczość Leona Tarasewicza silnie nacechowane są owymi między. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, autor wystaw indywidualnych w Sztokholmie, Londynie, Wenecji, Nowym Jorku - stale mieszka i pracuje w swojej rodzinnej wsi. Uczestniczy w życiu artystycznym światowych metropolii, maluje obrazy nowoczesne w formie, a równocześnie to, co w nich zawiera, co przekazuje innym, jest integralnie związane z ziemią, z przyrodą, z najbardziej podstawowymi siłami natury. Jest to twórczość pozornie bardzo prosta. Wszystko jest tu oczywiste: i to, że Tarasewicz maluje pejzaże, i to, że układ form na jego obrazach jest powtórzeniem rytmu pni drzew, łodyg, trawy lub sztachet wiejskiego płotu, jest odbiciem cieni na śniegu, skrzydeł ptaków w locie, kamieni morskiego brzegu.

Wszystko jest bardzo proste, oczywiste, a równocześnie bardzo trudne do zwerbalizowania. Opis kompozycji obrazów, ich kolorytu, techniki wykonania informuje o właściwościach ważnych, ale drugorzędnych. Istota zagadnienia tkwi w głębi, promieniuje z każdej kreski, z plamy barwnej, ze śladu pozostawionego na płótnie przez pędzel malarza. Obrazy powstały z emocji, są dokumentem przeżycia natury, wyrażają radość doznania i radość tworzenia. Są prawdziwe. Widać, że ten, kto je maluje, czyni to instynktownie, że rytm form, szum wiatru, tonacje barw występujących w przyrodzie nie tylko go inspirują, ale więcej - przenikają, wprawiają, jakby w trans, łączą bez reszty z ziemią, z jej fauną i florą. Stąd analogie do dzieł twórców kultur prymitywnych, stąd wrażenie szczerości i prawdy podobne do tego, jakie robią ich prace. Tak jak oni Tarasewicz zaklina naturę, aranżuje i przeprowadza misterium bliskie pierwotnym działaniom magicznym, dokonuje metamorfozy rzeczy, po to aby zbliżyć się do ich istoty.

W swoim stosunku do natury zachowuje tę samą pokorę, która cechowała ludzi, dopóki ściśle współżyli z przyrodą. W jego obrazach jest zachwyt i fascynacja, próba porządkowania doznań, sumowania wrażeń, usiłowanie wypowiedzenia własnych wniosków, nie ma natomiast ambicji zrozumienia i tłumaczenia praw przyrody. Coraz częściej stosowane przez Leona Tarasewicza podziały linearne płócien obce są modelom geometrycznym, za pomocą których inni starali się i starają przekazać prawdy uniwersalne. Geometria Tarasewicza jest geometrią opłotków wiejskich, drzew, traw, promieni słońca w lesie, jest doznaniem, wrażeniem, a nie systemem.

Wykształcony, świadomy kierunków i tendencji sztuki końca XIX i XX wieku, zaadaptował Tarasewicz do własnych potrzeb odkrycia i doświadczenia poprzedników. Obrazy jego powstają po impresjonizmie i sztuce geometrycznej, po informelu i minimal-arcie, po dziełach Morrisa Louisa i Franka Stelli z lat sześćdziesiątych, po land-arcie Roberta Smithsona, Waltera De Mari czy Denisa Oppenheima z lat siedemdziesiątych, nie rozwija on żadnej z tych koncepcji, ale każda z nich i wszystkie razem miały wpływ na jego świadomość artystyczną, pomogły mu znaleźć indywidualną, bardzo współczesną metodę transpozycji natury. Jest tak samo wrażliwy i wyczulony na kolor jak impresjoniści, skupiony i oszczędny jak twórcy minimal-artu, dynamiczny jak przedstawiciele informelu. Przede wszystkim jednak jest sobą – artystą, który w stworzonym przez nas sztucznym świecie zachował pierwotny instynkt.

Rzadko, bardzo rzadko spotyka się takiego artystę".

MARIUSZ HERMANSDORFER, NASZA GALERIA - LEON TARASEWICZ, „ODRA" 1988 NR 12

33

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2009 r.

akryl/płótno, 50 x 50 cm
opisany i datowany na odwrociu:
' Leon Tarasewicz 2009 | akryl/płótno | 50 x 50 | 5.'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 17 000 - 25 000

Malarstwo Leona Tarasewicza jest ważną pozycją na scenie polskiej sztuki współczesnej. Stanowi ono punkt odniesienia w obrębie aktualnych poszukiwań artystycznych, wpisując się równocześnie w ciąg rozwoju rodzimej sztuki. Artysta mieszka i tworzy w rodzinnej wsi Waliły na Białostocczyźnie. Studiował na warszawskiej ASP. Dyplom uzyskał w 1984 w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Zadebiutował w warszawskiej Galerii Foksal w 1984. Współpraca z Galerią Foksal umożliwiła mu zaprezentowanie swoich prac europejskiemu odbiorcy. Począwszy od wystawy indywidualnej w Galleria del Cavallino w Wenecji, trwa zainteresowanie twórczością artysty marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. Już w 1988 prace Tarasewicza prezentowane były na w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto '88. Laureat wielu nagród, między innymi Jana Cybisa, nagrody Nowosielskich. W pracach z ostatnich lat przełamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy blejtramu. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg. Jak sam mówi, „...malarstwo od swego zarania w neolicie powstawało na ścianach, posadzkach czy sufitach''. Tarasewicz reprezentował Polskę na 49. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2001 roku.

34

ANDRZEJ SZEWCZYK (1950 - 2001)

Bez tytułu, 1987 r.

kolaż, technika własna, olej/karton, 48 x 34 cm
sygnowany, datowany i dedykowany na odwrociu:
'Zbyszkowi | serdeczności | Szewczyk |1987'

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

Genezy prezentowanej kompozycji należy szukać w twórczości Szewczyka z początku lat 80. Artysta miał już wtedy za sobą kilka radykalnych i prowokacyjnych akcji, m.in. „Malarstwo obrazu ujednolicone z malarstwem ściany'' (wykorzystujące wzory z wałków do malowania ścian) oraz kontrowersyjny projekt polegający na wystawieniu w jednej z warszawskich galerii kolorowanek dla dzieci zamalowanych, według załączonych do nich wzorów, własnoręcznie przez artystę. Od 1977 roku Szewczyk wystawiał swoje prace w Galerii Foksal. To z nią właśnie wiąże się początek jego „ołówkowych'' kompozycji. W 1981 roku Szewczyk pokrył podłogę galerii zbiorem ścinek z kredek i ołówków. Mottem dla pracy był cytat zaczerpnięty ze Stéphane'a Mallarmé: „Przestrzeń ciągle ta sama, czy rośnie, czy maleje''. Z perspektywy czasu artysta o swojej pracy mówił: „Było to proste, proste geometrią wnętrza, jak również proste tradycją miejsca. Praca była zgodna z epifanią''.

Praca ta jest twórczym rozwinięciem zarysowanego na wystawie w Foksal problemu operowania w sztukach plastycznych tym, co wydaje się być pozornie efektem ubocznym pracy artysty. W omawianej pracy Szewczyk ze ścinków i pozostałości po temperowaniu kredek i ołówków czyni ostateczny efekt swojej pracy. W jego dziele efekt uboczny staje się bezpośrednim tworzywem. Konceptualna gra, jaką artysta podejmuje z widzem, dotyczy wyboru między tym, co jest gotowym efektem pracy artysty, a tym, co jest tylko środkiem służącym jego osiągnięciu. Mimo istnienia konceptualnego zaplecza sztuki Szewczyka nie ogranicza się ona wyłącznie do gry z widzem. Dzieło nie tylko prowokuje do stawiania pytań o intencje artysty, ale jest też w pierwszym rzędzie mistrzowsko skomponowaną dekoracyjną kompozycją.

Szewczyk w latach 1974-78 studiował na Wydziale Edukacji Wizualnej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach Oddział w Cieszynie. Początkowo zajmował się malarstwem i rzeźbą. W końcu lat 60. stworzył pierwsze aranżacje przestrzenne i uczestniczył w akcjach artystycznych. W swoim malarstwie zaprzeczał tradycyjnej roli obrazu malarskiego i roli malarza jako twórcy. Interesowało go malarstwo bezosobowe, mechaniczne, ale jednocześnie radosne i witalne. Stosował nietypowe podobrazia i materiały malarskie (ściany, lustra, zeszyty szkolne, mapy). Naśladował ludowe sposoby dekorowania otoczenia. Od końca lat 70. pierwszoplanowe stały się w sztuce Szewczyka zagadnienia zapisu: pisma, księgi, kaligrafii. Od 1981 roku powstają kompozycje ze ścinek kredek, drewnianych klocków przyklejanych do desek i płócien, zalewanych woskiem, farbą i ołowiem. Najbardziej znane w twórczości Szewczyka są realizacje z cyklu „Bibliotek'' (od 1986). Składają się na nie drewniane tablice-księgi pokryte ołowianym pismem. Artysta był związany z warszawską Galerią Foksal i Starmach Gallery w Krakowie. Prace w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Zachęta w Warszawie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

35

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Porwanie", 1964 r.

olej/płótno, 73 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 64'
na odwrociu opisany: 'Lebenstein | "Rapt" | 1964 | format 40p'
oraz nalepki galeryjne: CASA D'ASTE DATRINO z opisem obrazu,
pieczęć galerii Galatea i nalepka transportowa

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 90 000 - 120 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Datrino, Turyn, 6-7.04.1974
(„Aukcja obrazów mistrzów współczesnych", poz. 227)
- Dom Aukcyjny Artcurial, Paryż, 27.10.2004
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
- Galleria d'arte Galatea, Turyn 1970

LITERATURA:
- Rozmowa z Janem Lebensteinem, rozmawia Jerzy Stajuda, „Współczesność"
nr 7-8, 27.04.1965, s. 1 (il.)

„Lebenstein nawiązuje do mitologii, do ikonografii klasycznej; Leda z łabędziem, Zuzanna i starcy, węże, pawie, postacie faunów, sceny z kąpieli – nieskończona ilość sytuacji, sprecyzowanych przez wieki symboli, zostaje tu włączona w opowieści o miłości, o pożądaniu. Opowieść ta, tak bliska pod pewnymi względami mizoginicznej koncepcji Strindberga, ma sens ponadczasowy i współczesny zarazem. Decyduje o tym uniwersalność problemu, decyduje swoboda, z jaką Lebenstein porusza się po wielu kręgach kulturowych, wielu okresach historycznych. Na kanwie starych mitów buduje mit własny. Czyni to z pozycji artysty świadomego historii, z pozycji człowieka zdeterminowanego współczesnością".

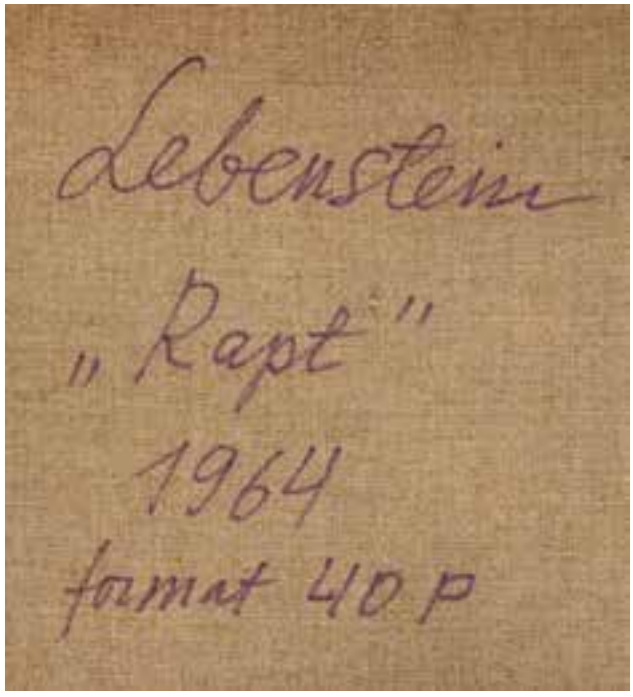
MARIUSZ HERMANSDORFEN, JAN LEBENSTEIN,
„KULTURA" NR 17, 24.04.1977

Historia twórczości Lebensteina to historia zmagania się z zagadnieniem materii i fascynacji biologicznymi aspektami funkcjonowania. Początek owych zainteresowań widać już w gwaszach artysty z lat 50. To także opowieść o kondycji współczesnego człowieka, nieprzerwana narracja, prace formalnie zbliżone, ale ubrane w inną tematykę – od abstrakcji po wątki ze Starego i Nowego Testamentu. Jest to historia mroczna, dotykająca ciemnych stron ludzkiej egzystencji, ukazująca ludzkie pożądania i słabości, przybliżająca dziką, zwierzęcą naturę człowieka. Przez ówczesną krytykę twórczość Lebensteina bywała trafnie nazywana malarskim odpowiednikiem utworów Dostojewskiego czy Sartre'a. Wraz z biegiem czasu formy obrazów artysty zagęszczają się, a znaczenia nawarstwiają. Intelektualne podejście, potrzeba tworzenia i opowiadania pozwalają artyście na eksploatowanie jednocześnie wielu zagadnień. Pierwsza połowa lat 60. to czas, kiedy Lebenstein wypracował już niepowtarzalny styl i charakterystyczne motywy – wielokrotnie podejmowany wątek figury osiowej, który to cykl nazywał jednocześnie pomnikiem i grobowcem swojej twórczości, powstają wówczas także „dzienniki intymne", obrazy „zwierzęce", czyli współczesne Bestiarium, przedstawienia zdeformowanych, szkaradnych postaci - „ludzkiej fauny" oraz liczne prace nawiązujące bezpośrednio do mitologii lub ją reinterpretujące. Tworzy po kilka wersji obrazów przedstawiających m.in. Ledę, Europę, historię Minotaura czy Apolla. Mitologiczne sceny odczytane przez pryzmat współczesności dają artyście po raz kolejny pretekst do ukazania słabości ludzkiej jednostki, opowieści o pożądaniu determinującym życie i ludzkie działania.

Rok 1964 uznawany jest za apogeum malarskiej twórczości Jana Lebensteina. Od przeszło pięciu lat artysta mieszka w Paryżu, okres pierwszych lat pobytu, tzw. pierwszych zim paryskich, to czas największej twórczej aktywności Lebensteina, o czym świadczyć może fakt, że podczas jednej z zim powstało przeszło 200 obrazów olejnych. 1964 rok to również moment, w którym artysta ma za sobą liczne sukcesy – Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu, które skonfrontowało najciekawsze ówczesne zjawiska artystyczne w sztuce europejskiej, a także liczne wystawy indywidualne w największych europejskich i amerykańskich muzeach i galeriach. W tym samym roku prace Lebensteina pokazane zostają m.in. na obszernej monograficznej wystawie w Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Muzeum Picassa w Antibes oraz w Galerie Lacloche w Paryżu. Jan Lebenstein jako artysta prezentujący hermetyczne, trudne w odbiorze malarstwo zdobywa uznanie krytyków w kraju i za granicą, przeżywa szczytowy okres popularności i tworzy najbardziej charakterystyczne w swoim dorobku obrazy.

„Wystawa Lebensteina jest dlatego szczególna, że wychodząc – zdawałoby się – z muzeum zoologicznego – dochodzi on do legend i wiar, a tędy do filozofii. Jego sztuka jest historią życia, i historią umysłu, i historią wyobraźni. Jest malowanym, lepionym, pisanym na malarskim płótnie poematem. Ale malarstwem przede wszystkim. Ani literaturą, ani nauką. Malarstwem, które niczego nie ilustruje, ale też nie jest samym malowaniem. Jest realnym, dotykalnym, organicznym światem, w świecie rzeczywistym".

ALEKSANDER JACKIEWICZ, DZIENNIK,
„ŻYCIE LITERACKIE", NR 50, 13.12.1964



36

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

Kompozycja, 1959 r.

olej, kolaż/płótno, 112 x 89 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1959'

cena wywoławcza: 32 000 zł
estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra-Art, Warszawa, 26.04.2009
- kolekcja prywatna

,,Marzę o tym, żeby moje obrazy miały wiele warstw, nie w sensie grubości farby, ale żeby dopuszczały wiele interpretacji''.

,,Ogromna jasna pracownia, gołe białe ściany, książki, dwa fotele. Zagłębiam się w jeden z nich, jakoś nie mogę zadać pierwszego banalnego zwykle pytania (…). Kobzdej wybawia mnie z kłopotu.
- Kiedy mówimy o malarstwie, trzeba na kółku zawiesić anegdotę, życiorys, cała tę literaturę, która zwykła oplatać dzieło plastyczne. Wyjdźmy zatem od obrazu.
Wiesza na ścianie duże płótno i mówi, że właśnie nad nim pracuje. (…)
- Marzę o tym, żeby moje obrazy miały wiele warstw, nie w sensie grubości farby – rozumie pan – ale żeby dopuszczały wiele interpretacji. (…) Wolę, jeśli obrazy moje porównywane są do przedmiotów, a nie do zjawisk, ponieważ malarz, niech pan nie zapomni tego napisać, stwarza przedmioty jak każdy rzemieślnik. I wiele złego narobiło zaniesione z filozofii do sztuki pojęcie abstrakcji. Nawet kwadrat Mondriana nie jest abstrakcją. Jest on konkretny i realny jak stół. (…) Mówiąc o realności obrazu jako przedmiotu, nie mam na myśli jego pospolitego, utylitarnego zastosowania. (…) Chcę budzić uczucie powagi, skupienia, wywoływać refleksję. To łączy się z moją metodą malarską. Często wychodzę od moich ulubionych żywych kolorów (…) i w czasie pracy powstaje obraz szary czy brązowy, który mnie samego zaskakuje i daje znak, że przezwyciężyłem swoje umiejętności, a więc udało mi się stworzyć coś nowego, nowego dla mnie samego''.

ZBIGNIEW HERBERT, Z PRACOWNI ARTYSTY: ALEKSANDER KOBZDEJ, [w:] ALEKSANDER KOBZDEJ. ZMAGANIA Z MATERIĄ, [red.] JÓZEF GRABSKI, KRAKÓW 2002, s. 149-150.

37

RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

Bez tytułu, 1960 r.

olej/płótno, 90 x 135 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 60'
na odwrociu opisany: '90 x 135'' i '6'

cena wywoławcza: 38 000 zł
estymacja: 60 000 - 70 000

WYSTAWIANY:
- ,,Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953-2005'', Zachęta, Warszawa, 13.07-26.09.2010

LITERATURA:
- Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953-2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 27, il. 24

Rajmund Ziemski w pracowni, lata 60. XX w., fot. Danuta Łomaczewska

Rajmund Ziemski o pierwszym etapie swojej twórczości mówił: „W okresie wystawy w Arsenale, a zresztą i później, w latach 1956-57, moje obrazy bliskie były malarstwu figuratywnemu; obracałem się w świecie realiów znanych, realia te wystarczały jeszcze treściom, które chciałem pokazać. Ale z czasem okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy kreujące, a nie naśladowczo-powtarzające; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzonemu celowi". Poszukiwanie owych form sugestywnych szybko doprowadziło jednak malarza do odrzucenia sugestii przedmiotowych, tematycznych i skupieniu się na specyficznym obszarze inspiracji, jakim jest świat przyrody. Inspiracje znajdowały rozmaity wyraz plastyczny - była to droga od początkowych pejzaży „rzeczywistych", poprzez „baśniowe" do „metaforycznych" (jak je określa Aleksander Wojciechowski).

U RAJMUNDA ZIEMSKIEGO

„Pracownia Rajmunda Ziemskiego zawalona jest obrazami. Jest ich tak pełno, że niemal nie wiadomo, jak jej właściciel znajduje tu miejsce na mieszkanie. A jednak w tym sposobie mieszkania, wśród bardzo wielu obrazów, bardzo niewielu mebli i kilku pięknych przedmiotów, widać indywidualność i styl. Wyznacza je zwłaszcza ta garstka pięknych prze dmiotów, częstych zresztą w malarskich pracowniach – jakiś dzban, zasuszony bukiet liści, szkło, tkanina – które malarza trochę zdradzają: są one świadectwem nie tylko jego gustów, ale też potrzeb; i patrząc na nie, można być pewnym, że nie ich ładność – z punktu widzenia aktualnej estetyki, ani ich stylowość – z antykwarycznego punktu widzenia, lecz pewien rodzaj pokrewieństwa czy wspólnoty istniejącej pomiędzy artystą a nimi, stały się powodem ich wyboru. Chociaż, na pierwszy rzut oka istnieje wyraźna, a nawet uderzająca sprzeczność między światem wyrażonym przez Ziemskiego w jego dziele a przedmiotami, które go otaczają.

Ale nigdzie nie jest powiedziane, że pokrewieństwa muszą wynikać z zewnętrznych podobieństw; że skoro malarz jest abstrakcjonistą, to powinien otaczać się przedmiotami powstałymi w tym samym kręgu plastycznego myślenia i reprodukcjami mistrzów abstrakcjonizmu. Te przedmioty i dzieła malarskie równie dobrze mogły się zrodzić w świecie diametralnie różnym od jego własnego i właśnie przez swoją odmienność niezbędnym, inspirującym jego myśl. Jest zresztą coś głęboko zastanawiającego i poważnego w tym wyborze Ziemskiego, w tym, że przedmiotem, na który pragnie patrzeć, jest amfora przywieziona z Sycylii, że reprodukcje rozwieszone na ścianach to El Greco i Rembrandt, że Wniebowstąpienia i Ukrzyżowania hiszpańskiego malarza i autoportret wielkiego Holendra patrzą na tego młodego malarza, gdy stojąc przed sztalugami, wydziera przyrodzie formy, jakich ta przyroda nie zna, w odwiecznym pragnieniu stworzenia świata na nowo - tym przywileju artysty i jego udręce.

Wybór mistrzów nie jest tu przypadkowy. Piękna materia malarska El Greca, piękna materia malarska późnego Rembrandta, to w gruncie rzeczy całkowite wyzwolenie od materii rzeczywistej, jej sublimacja ostateczna, najczystsza i najbardziej wzniosła. Dramatyczne napięcia zawarte w kolorze, siła działania formy wydobytej tym kolorem, niewiele mają już wspólnego z barwami i formami świata rzeczywistego. Taka materia jest jedyną nadzieją i jedyną szansą abstrakcjonistów, jeśli traktują swoje malarstwo poważnie – a do nich należy bez wątpienia Ziemski; cóż bowiem więcej im pozostało, skoro wyrzekli się dramatu sygnalizowanego przez temat, podsuwanego przez treść obrazu, skoro nie mają żadnej odskoczni, żadnej pomocy, prócz nieforemnej mgławicy barw, którym trzeba nadać kształt do niczego niepodobny, a przy tym dostatecznie sugestywny, by sam w sobie mógł wyrazić napięcie i dramat?

Jest to zadanie, które wymaga szaleńczej odwagi i samozaparcia graniczącego z ascezą. Nie w tych setkach wypadków, rzecz prosta, kiedy malarz organizuje płótno według abstrakcjonistycznych kanonów, na zimno, bez udziału inwencji i wyobraźni, w procesie najbardziej cynicznej spekulacji – dlatego że taka jest moda, że tego żąda artystyczna giełda, że na to nastawiona jest publiczność urobiona przez reklamę i marszandów, ale w tych niewielu innych, gdy w grę wchodzą usiłowania autentyczne, wbrew pozorom, równie dobrze rozpoznawalne dziś jak dawniej, ponieważ malarstwo jest jakością tak samo czytelną na płótnie, które wyobraża scenę religijną, batalistyczną czy jakąkolwiek inną, w portrecie, martwej naturze i pejzażu, jak na płótnie, które w sensie podobieństwa nie wyobraża nic. Pełne powagi, napięcia, skupienia, trudne dla oczu widzów i dla samego artysty malarstwo Ziemskiego znajduje się po stronie usiłowań autentycznych, rzetelnych i drogo zapłaconych. Wyraża się to nie tylko w tym, czym Ziemski jako malarz już jest, ale w tym, czym chciałby być; nie tylko w tym, co zrobił, ale w tym, ku czemu idzie swoją niełatwą drogą".

JOANNA GUZE, „POLSKA" 1963 NR 10

38

RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 14/70", 1970 r.

olej/płótno, 150 x 110 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI | 70'
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 14/70 | 150 x 110 | 1970'
na odwrociu wywozowa nalepka muzealna z opisem obrazu
oraz trudno czytelna pieczęć 'Haut-de-Cagnes'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:
- ze spuścizny artysty
- Galeria Zapiecek, Warszawa, 2006
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- 3 Festival International de la Peinture, Chateau-Musée-Haut-de-Cagnes, Cagnes-sur-Mer, 1971
- „Rajmund Ziemski. Retrospektywa", Galeria Zapiecek, Warszawa, 23.10-15.11.2006

„Wszystko się tu odbywa w przestrzeni, w której ujawniają się groźne znaki. Można by je może nazwać maskami, jakie przyobleka ludzka trwoga, niepokój, obawa".

RAJMUND ZIEMSKI, „ZWIERCIADŁO", 1968

39

ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

"Kompozycja F", 1958 r.

olej/płótno, 65 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. Kowalski 58'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 30 000 - 40 000

WYSTAWIANY:
- Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 5 kwietnia - 5 maja 2013

LITERATURA:
– Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013,
s. 98 (il. 1), s. 168 (spis prac eksponowanych na wystawie)

„Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny, energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmuje drgania tego tygla, rejestruje je. Wówczas malarz wdziera się zwycięsko, lub nie, w metafizykę współczesności (…)".

ANDRZEJ S. KOWALSKI, 1957

„Rembrandt namalował niegdyś swą słynną lekcję anatomii. I na ówczesne czasy była ona słusznym odbiciem klimatu wiedzy medycznej. Od tego czasu myśl naukowca wdarła się w tkankę, w istotę struktury samego życia. Nie chciałbym przesadzić, ale biblioteka dotycząca zagadnienia komórki jest zapewne większa niż biblioteka całej wiedzy medycznej w czasach Rembrandta.

Mikroskopy odkryły nam struktury mikrokosmosu. Współczesny twórca sięga i tu w swych abstrakcyjnych, intuicyjnych wizjach, jakiś pierwotnych, pojawiających się i zamierających organizmów.

Walka tkanki zdrowej z tkanką zrakowaciałą może w równym stopniu zapłodnić myśl malarza co wojny husyckie.

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

ANDRZEJ S. KOWALSKI, IMPRESJA I, „ZEBRA" NR. 15, ROK I KRAKÓW, XII 1957, s. 14

Artysta w 1955 roku ukończył Wydział Malarstwa krakowskiej ASP, uzyskując dyplomy: z malarstwa u Adama Marczyńskiego i z grafiki u Ludwika Gardowskiego. Członek Grupy Krakowskiej, grupy Zagłębie i Arkat. W jego twórczości malarskiej i graficznej od końca lat 50. przenikają się organiczne, swobodne formy plam o charakterystycznej tonacji barwnej (brązów i żółcieni oraz oliwkowych zieleni i szarości), komponowane z konsekwentnym porządkiem geometrii. Intuicyjne rozstrzygnięcia malarza dopełniane są wyraźnym pierwiastkiem racjonalnym. Z czasem w swoje kompozycje zaczął wprowadzać motywy geometryczne bądź figuralne. W latach 80. był silnie związany z ruchem kultury niezależnej.

40

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Emballage", 1966 r.

olej/płótno, 98 x 130 cm
sygnowany l.d.: 'Kantor'
opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | KRAKÓW | 1966 | "EMBALLAGE" '
na odwrociu nalepka transportowa z opisem obrazu

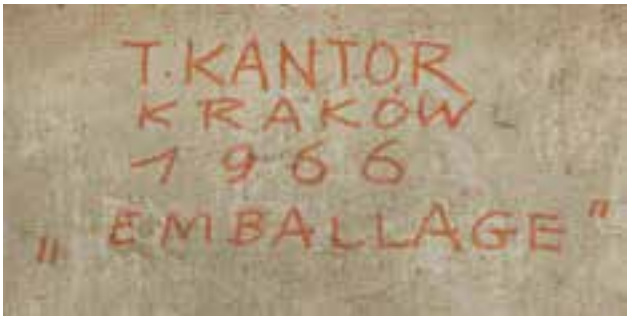
cena wywoławcza: 75 000 zł
estymacja: 100 000 - 200 000

WYSTAWIANY:
- ,,Kantor, peintures recentes", Galerie de L'Université A.G., Paryż 1966

,,Słowo *emballer* słyszało się ciągle w każdym sklepie. - Dopiero kiedy znalazłem w słowniku pochodzący od tego słowa rzeczownik »emballage«, uderzyła mnie jego trafność w stosunku do sensu i rodzaju moich poczynań artystycznych".

TADEUSZ KANTOR

Prezentowany obraz to praca dość wyjątkowa na tle dzieł zwanych przez Kantora ,,ambalażami". W kompozycjach tych Kantor najczęściej używał realnego przedmiotu będącego ,,opakowaniem" lub opakowywanego. Bo ,,ambalaż" to inaczej opakowanie. Kantor napisał manifest ambalaży w 1964 roku. Tworzył je z kopert, toreb, pakunków, plecaków, parasoli, walizek, ubrań i materiałów tekstylnych. Zapakowywał przedmioty, dzieła sztuki, ludzi. Przenosił opakowania, a więc przedmioty o niskiej randze, w rejony sztuki, co jego zdaniem ,,stanowiło akt czystej poezji". Z prozaicznej czynności zapakowywania, zawijania Tadeusz Kantor uczynił nowy rozdział w historii sztuki. W geście opakowywania i rozpakowywania streszcza się ludzka potrzeba ukrywania i przechowywania tego, co ważne, cenne, intymne. Człowiek bowiem pragnie ocalić od zapomnienia, śmierci i zniszczenia wszystko, co jest najgłębszą istotą jego życia. Ambalaże, zdaniem Kantora, niosły ze sobą ,,nadzieję przetrwania". Co wyjątkowe, w prezentowanej pracy z 1966 roku, gest zasłaniania czy zapakowywania rzeczywistości zilustrowany został wyłącznie środkami malarskimi, bez asamblażowego dodawania realnego przedmiotu do obrazu.



Tadeusz Kantor na tle *Emballage XX*, Nowy Jork 1965
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Tadeusza Kantora

„Od roku 1963 Kantor zaczął tworzyć asamblaże: pojawiły się przyklejone do płócien torby, worki, pakunki i koperty. Gdy w roku 1964 wyjechał do Chexbres, nieoczekiwanie znalazł tam adekwatne dla swoich odkryć określenie. Ambalaż (franc. emballage - opakowanie) skojarzył się artyście zarówno z fascynującą go czynnością opakowywania, jak i z przedmiotem najniższej rangi. Podobnie jak usankcjonowane artystycznie: frotaż (ścieranie, wycieranie) i kolaż (klejenie, lepienie), zawierał w sobie odniesienie tak do technik plastycznych, jak i potocznych czynności życiowych. Odrzucając możliwość iluzyjnego przedstawiania rzeczy, Kantor pragnął „dotknąć przedmiotu w sposób »sztuczny« poprzez negatyw, odcisk lub przez coś, co go ukrywa". Pojawiła się nazwa, która zainspirowała go do napisania w 1964 roku Manifestu Ambalaży. Ambalaż stał się dla artysty zjawiskiem o wielkiej skali rozpiętości znaczeń, funkcjonującym „między wiecznością a śmietnikiem". Jako opakowanie chronił zawartość wnętrza, nabierając wtedy ważności i świetności. Po rozpakowaniu i dotarciu do przedmiotu - stawał się jednak bezużytecznym śmieciem. Sam rytuał opakowywania, zawiązywania, zalepiania wyrażał ludzką potrzebę nie tylko ochrony, ale też przechowania i ukrycia rzeczy ważnych, wyjątkowych, choć czasem także błahych i śmiesznych. Ambalaż ukrywający nieznany przedmiot mieścił w sobie wiele możliwości emocjonalnych: „obietnicę, nadzieję, przeczucie, kuszenie, smak nieznanego i tajemnicy".

LECH STANGRET, TADEUSZ KANTOR. MALARSKI AMBALAŻ TOTALNEGO DZIEŁA, KRAKÓW 2006, s. 53

„Użyłem przedmiotu,
którego jego wyjątkowy utylitaryzm
daje realność
natarczywą
i brutalną,
w pozycji
urągającej praktyce,
dałem ruch i funkcję
w stosunku do jego własnej
absurdalną,
ale przeniosłem
go w sferę
wieloznaczności bezinteresowności = poezji".

TADEUSZ KANTOR, MANIFEST AMBALAŻU, 1964

41

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

"Erotyk", 1960 r.

olej/płótno, 73 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Kajetan 960'
na odwrociu sygnowany, opisany i datowany: 'KAJETAN | SOSNOWSKI | Erotyk | (nieczytelne) | OI - 3/2 - 3 | 73x65 | olej 1960'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

W latach 50. artysta całkowicie odrzucił wartości emocjonalne i skupił się na materialnych cechach dzieła, podkreślając przede wszystkim proces redukcji barwy („Obrazy białe", 1958). Jednocześnie tworzył eksperymentalne obrazy utrzymane w mgławicowej, świetlistej kolorystyce („Portrety biblijne", „Erotyki", 1957-58). Ujawniona wówczas fascynacja naturą światła stała się podstawą stworzenia przez artystę koncepcji ascetycznych „obrazów pustych", w których niemal jednobarwna płaszczyzna, zamalowana metodą rozprowadzania farby dłonią po płótnie, promieniowała własnym blaskiem (1961-65).

Kajetan Sosnowski, pocz. lat 70. XX w., fot. archiwum rodziny artysty

„Mam nieustanną ochotę wypalić małą dziurkę w otaczającym mnie świecie, aby odkryć jego niewizualną stronę".

KAJETAN SOSNOWSKI, 1970

Kajetan Sosnowski należy niewątpliwie do czołówki polskich artystów powojennych mających kluczowe znaczenie dla odradzającej się po okresie socrealizmu awangardy. Mimo iż nie doczekał się tak wielu publikacji na temat swojej twórczości jak inni artyści jego pokolenia, jest z całą pewnością postacią wartą przypominania ze względu na niezwykłe podejście do malarstwa, jakże odmienne od polskich malarzy jego czasu. Poszukiwania jego biegły równolegle do poszukiwań czołowych europejskich twórców lat 60., do których grona Sosnowski mógłby się niewątpliwie zaliczać. Jego twórczą postawę cechowały konsekwencja, idealistyczna wiara w siłę sztuki i malarstwo jako drogę ku odkryciu uniwersalnej prawdy. Był artystą poszukującym, eksploatującym coraz to nowe środki wyrazu oraz formalne i technologiczne problemy, które zgłębiał w licznych cyklach. Jego uwaga skupiona była przede wszystkim na malarstwie abstrakcyjnym, za którego podstawę tworzenia obrał sobie uniwersalny i obiektywny fundament nauk ścisłych. W swoich obrazach eksploatował zagadnienia z dziedziny fizyki, matematyki czy chemii, próbując ujawnić w materialny sposób awizualne siły rządzące światem, dążąc tym samym do odkrycia jedynej i niepodważalnej prawdy.

„Awizualna struktura energetyczna i jej procesy są rzeczywistością, która nas otacza i którą sami jesteśmy. Pogłębienie i utrwalenie tej świadomości musi doprowadzić do zmiany mentalności ludzkiej w sposobie przeżywania własnej egzystencji. Ta próba konfrontacji swojej osobowości z niezniszczalnym światem awizualnym jest dla mnie osobiście pasjonująca".

W latach 50. artysta związany był z Warszawą, gdzie wraz z Marianem Boguszem i Zbigniewem Dłubakiem powołał do istnienia artystyczną „Grupę 55". Twórczość Sosnowskiego tego okresu to malarstwo figuratywne. Program grupy postulował posługiwanie się dużymi płaszczyznami jednolitych, zestawionych kontrastowo barw, obrazy cechował odrealniony i monumentalny charakter. U schyłku dekady zaobserwować możemy w pracach Sosnowskiego postępujący proces dematerializacji przedmiotu, co doprowadziło go wkrótce do bezpowrotnego porzucenia malarstwa figuratywnego na rzecz abstrakcji. Powstają wówczas coraz bardziej oszczędne w formie kompozycje z cykli: „Epitafia" (1957), „Erotyki" (1958), „Kompozycje w białym" (1957-59), „Obrazy biblijne" (1959-60) czy w końcu najbardziej radykalne z dotychczasowych „Obrazy puste" (1961-65). Cykl ten otwiera nowy rozdział w artystycznej biografii Kajetana Sosnowskiego, od tego czasu tworzy obrazy skrajnie minimalistyczne w swojej formie, którym towarzyszy bogata refleksja teoretyczna i skupienie się na problematyce oscylującej wokół zagadnień nauk ścisłych. „Obrazy puste" stanowiły próbę uchwycenia na materialnej powierzchni zjawiska światła, które było jedynym tematem i pretekstem do stworzenia obrazu. Jak wynika z relacji z wystawy Sosnowskiego autorstwa przyjaciela i admiratora jego twórczości Juliana Przybosia, była to próba udana: „nie widziałem dotychczas u nikogo, ażeby tak głęboko wpuścił światło w obraz i żeby ono gdzieś z dna biło równomiernie na całą powierzchnię obrazu. (…) Otóż to czyste wrażenie światła wibrującego z kolorów, jakie osiągamy, patrząc na roztęczone płótna impresjonistów, przeniósł Sosnowski w obraz. Ono jest przedmiotem jego malowania. Zdaje się, że w ten sposób udało się Sosnowskiemu stworzyć nową odmianę malarstwa pozaabstrakcyjnego". Lata 60. to okres dominacji w sztuce zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej nurtów takich jak minimal art oraz nawiązujących do konstruktywizmu, które za podstawę obrały nauki ścisłe – fizykę, geometrię czy technikę. Odbywają się liczne monumentalne wystawy sztuki spod znaku scjentyzmu, m.in. w Paryżu, Amsterdamie, Nowym Jorku czy Norymberdze. Triumfy święcą tacy artyści jak Jef Verheyen, Lucio Fontana czy Ives Klein, ich monochromatyczne obrazy bliskie są ówczesnym poszukiwaniom Kajetana Sosnowskiego, który tworzy w tym czasie między innymi cykl „Poliptyków" oraz „Obrazów chemicznych". W pierwszym z wymienionych artysta zgłębiał zagadnienie energetycznej wartości barw. Starał się dowieść słuszności teorii wybitnego niemieckiego fizyka Maxa Plancka, mówiącej, że barwy zimne posiadają wyższą wartość energetyczną aniżeli ciepłe. Doświadczenia z zakresu fizyki płynnie łączyły się w jego malarstwie z teoriami malarskimi Władysława Strzemińskiego, który dążył do uprawiania malarstwa ewokującego energię ludzkich zmysłów. Jednym ze sposobów miało być uprawianie malarstwa operującego wyłącznie czystym kolorem i światłem. Kolejną próbę uchwycenia niewidzialnych praw natury podjął Sosnowski w „Obrazach chemicznych", które w całości pokrywał zmieniającym barwę pod wpływem wilgotności powietrza chlorkiem kobaltu. Sam artysta o interesującej go w owym czasie problematyce mówił: „Awizualna struktura energetyczna i jej procesy są (…) rzeczywistością, która nas otacza i którą sami jesteśmy. Pogłębienie i utrwalenie tej świadomości musi doprowadzić do zmiany mentalności ludzkiej w sposobie przeżywania własnej egzystencji. Ta próba konfrontacji swojej osobowości z niezniszczalnym światem awizualnym jest dla mnie osobiście pasjonująca". Chwilowe wytchnienie od intelektualnego zaangażowania stanowił pierwszy cykl obrazów zszywanych z kilku fragmentów płótna zatytułowany „Katalipomena" (z grec. zachować). Były to połączone ze sobą pod różnymi kątami kawałki surowego, lnianego płótna układające się w różnych kierunkach, budząc skojarzenia np. z pejzażami. Piękne w swej prostocie, przemyślane kompozycje stanowiły nawiązanie do natury (surowy len jako najmniej skażony działaniem człowieka materiał) i romantyczną refleksję nad procesem upływającego czasu. Kolejnym cyklem obrazów zszywanych, zapoczątkowanym w drugiej połowie lat 70. i kontynuowanym przez artystę do końca życia, były „Układy równowartościowe". Pole obrazowe tworzyło w nich zazwyczaj od czterech do pięciu fragmentów płótna, różniących się barwą i kształtem, ale równych powierzchnią. Za najbardziej szlachetne w tym cyklu uważane są obrazy w całości czarne, w których połączone pod różnymi kątami sploty tkaniny odbijają światło, tworząc wrażenie zastosowania kilku barw.

Dorobek Sosnowskiego to przejaw niezwykłej konsekwencji artysty w intelektualnych poszukiwaniach i stosunku do uprawiania twórczości. Podkreślał, że tym, co świadczy o wyższości sztuki, jest jej trwałość i uniwersalizm, bezsprzecznie traktował ją jako wartość nadrzędną wobec wszelkich przemijalnych spraw. To idealistyczne podejście zostało skonfrontowane w latach 80. z rodzącą się myślą postmodernistyczną, która w konsekwencji doprowadziła do zakwestionowania wartości sztuki i postawienia znaku równości pomiędzy dziełem artysty a przedmiotem użytkowym. Granica pomiędzy kulturą wysoką a sztuką użytkową została zatarta. Dla artysty obdarzonego tak wielką intelektualną wrażliwością jak Kajetan Sosnowski mnożące się programowo bezstylowe kierunki w sztuce i owa „narastająca psychoza relatywizmu" stanowiły moment na usunięcie się w cień. W taki sposób twórczość artysty w kontekście współczesności podsumowuje autorka jedynej monografii poświęconej artyście dr Bożena Kowalska: „Tyle że w dowolności, dezynwolturze, w epatowaniu i ekscesach sztuki dnia dzisiejszego brak jest przeważnie wartości, które mogły przetrwać i służyć następnym pokoleniom jako wzorce postawy i punkty startu dla ich sztuki. Natomiast każda z faz malarstwa Kajetana mogłaby owocnie wypełnić życie jakiegoś twórcy i zapewnić mu trwałe miejsce w historii odkryć artystycznych. Postawa Sosnowskiego wobec sztuki życia może i powinna być drogowskazem dla szukających swego miejsca w świecie. Jego dzieła pozostały i będą trwać jako sztuka bardzo wysokiej próby pod względem wagi przesłania, nowatorskiego języka artykulacji i nieprzemijającej magii ich piękna" (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski (1913 – 1987). W poszukiwaniu prawdy, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013, s. 13).

42

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Z cyklu "Układy równowartościowe"

obraz szyty, dzielony na 5 części, płótno, 170 x 90,5 cm
na blejtramie nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji".

KAJETAN SOSNOWSKI

Zainteresowanie rozwojem nauk ścisłych (światem „awizualnym" - jak mówił sam artysta), studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzennymi i świetlnymi zaowocowały łączonymi w serie pracami, jak „Polipty-ki" (1965) i „Obrazy chemiczne – Metalepseis" (1972-82). Pewnym wyłomem w tej twórczości wynikającej z intelektualnych rozważań były „obrazy szyte" – „Katalipomena" (1975) - monochromatyczne kompo-zycje z pozszywanych kawałków surowego płótna, w których Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne.
Wiele z „obrazów szytych" zachowało bezpretensjonalny wdzięk auten-tycznego „rękodzieła". Kontynuacją koncepcji była seria „Układów równo-wartościowych" (1978-87).

43

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

Kompozycja, 1963 r.

olej/płótno, 92 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1963 | 65 x 42'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

W 1963 roku, kiedy powstawała prezentowana praca, Alfred Lenica był u szczytu swoich możliwości artystycznych. Okres, w którym należy rozpatrywać ten obraz, rozpoczyna się jednak nieco wcześniej, w późnych latach 50., kiedy prawie sześćdziesięcioletni artysta przeprowadził się do Warszawy. W 1958 roku odbyła się duża indywidualna wystawa Lenicy w stołecznej Zachęcie. Stanowiła ona nie tylko podsumowanie dotychczasowego dorobku artysty, ale była też początkiem całej serii ekspozycji, zarówno w kraju, jak i za granicą. W związku z rosnącą rozpoznawalnością artysta zaczął coraz więcej podróżować. Na przełomie 1959/60 roku przebywał na zaproszenie ONZ w Genewie, gdzie opracował malowidło ścienne „Trzy żywioły" (Woda, Ogień i Miłość). Dwa lata później otrzymał Grand Prix na 1. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego. W tym czasie mimo licznych podroży utrzymywał stały kontakt z rodzimą awangardą artystyczną, wystawiał z Grupą Krakowską, brał udział w większości plenerów w Osiekach koło Koszalina, uczestniczył w sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie" w 1966 roku w Puławach.

Styl Lenicy, który widać wyraźnie w prezentowanym obrazie, był połączeniem taszyzmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Od końca lat 50. artysta tworzył obrazy olejne o dużych formatach. Technika malarska stosowana przez Lenicę opierała się na uzyskiwaniu prześwitów koloru spod kolejnych warstw farby. Artysta chętnie posługiwał się lakierami oraz farbami przemysłowymi. Prezentował styl malarstwa abstrakcyjnego o odcieniu surrealistyczno-ekspresjonistycznym. Jego znakiem firmowym były wirujące, często obwiedzione konturem formy tworzone podobną do dekalkomanii metodą.

Lenica w latach 20. studiował na Uniwersytecie Poznańskim oraz w poznańskim konserwatorium muzycznym. Uczył się prywatnie rysunku i malarstwa w pracowniach Adama Hannytkiewicza i Piotra Kubowicza. W latach 30. grube, obwiedzione konturem formy figuratywne na jego obrazach wskazują na zainteresowanie dziedzictwem kubizmu. Później pojawia się również wpływ surrealizmu, który obecny będzie w twórczości Lenicy przez cały okres okupacji (artysta spędził go w Krakowie). Po wojnie wrócił do Poznania i stał się w 1947 współzałożycielem awangardowej grupy 4F+R (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). W 1949 spod jego pędzla wyszedł pierwszy polski obraz taszystowski („Farby w ruchu"). W okresie socrealizmu funkcjonował w oficjalnym nurcie sztuki. Wtedy, a także później pracował jako organizator życia artystycznego, pełnił kierownicze funkcje w ZPAP. Od połowy lat 40. utrzymywał stałe kontakty z członkami Grupy Krakowskiej, której członkiem stał się w 1965. W drugiej połowie lat 50. powrócił do eksperymentów spod znaku Informel.

44

ANDRZEJ MEISSNER (ur. 1929)

Kompozycja, ok. 1957 r.

olej/płyta, 140 x 149 cm
na odwrociu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie z opisem obrazu oraz częściowo zniszczona nalepka galeryjna

cena wywoławcza: 17 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:
- ,,Andrzej Meissner, Malarstwo 1956 – 1958'', Galeria Dyląg, Kraków, kwiecień - maj 2014
- Salon Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Pałac Sztuki, Kraków, 1957

LITERATURA:
- Andrzej Meissner, Malarstwo 1956 – 1958, katalog wystawy, Kraków 2014, s. 12 (il.)

,,Aspołeczna jednostka, ideologicznie negatywny, bardzo zdolny w dziedzinie artystycznej'' – tak o Andrzeju Meissnerze pisał jeden z pracowników krakowskiej ASP w 1950. Uczelnia, przeżywająca wtedy apogeum socrealistycznej gorączki, nie radziła sobie z indywidualnością i bezkompromisowością młodego artysty. Meissner, enfant terrible krakowskiej uczelni, przez cały okres studencki był związany z pracownią Hanny Rudzkiej-Cybisowej (Andrzej Wróblewski pracował w niej jako asystent). Wczesny okres twórczości Meissnera znamy słabo. Zachowało się jedynie kilka reprodukcji przedstawiających jego figuratywne, linearne kompozycje. Fragmentaryczna wiedza na temat wczesnych lat artysty wydaje się o tyle frapująca, że nie pozwala na osadzenie jego prac z końca lat 50. w żadnym skonkretyzowanym kontekście. Sztuka Meissnera wybucha i wykwita jakby znikąd. Pojawia się nagle jako twór w pełni dojrzały i uformowany.

Artysta obronił dyplom w 1955, tuż przed rozpoczęciem postalinowskiej odwilży. Był wtedy związany z artystami współtworzącymi Grupę Krakowską (Tadeuszem Kantorem, Marią Jaremą, Tadeuszem Brzozowskim, Jonaszem Sternem, Jadwigą Maziarską i Erną Rosenstein), ale też swoimi rówieśnikami, z którymi wystawiał na przełomie 1956/57 roku na Wystawie Młodej Plastyki Okręgu Krakowskiego w Pałacu Sztuki. Prezentowana ,,Kompozycja'' jest interesującym przykładem wypracowanej wtedy przez Meissnera formuły malarskiej. Artysta był od 1956 roku zainteresowany propagowaną w manifestach Tadeusza Kantora sztuką informelu.

Prezentowana ,,Kompozycja'' powstała między 1956 a 1957 rokiem. Tak jak inne prace z tego okresu opracowana została na płycie pilśniowej, umożliwiającej manipulowanie obrazem i dynamiczny, ekspresywny sposób ,,kładzenia'' farby. ,,Kompozycja'' powstała w technice drippingu. Artysta rozchlapywał farbę na płytę bezpośrednio i za pomocą pędzla, rozmazywał ją patykami i szpachlami. Stworzyło to wrażenie dynamicznej ekspresywności. ,,Kompozycja'' dowodzi jednak, że żywioł malarski i swobodne istnienie malarskiej materii nie były w pracach Meissnera zupełnie przypadkowe. Artysta nie traktował przypadkowości informelu jako powtarzalnej metody pracy. Przeciwnie – na jego obrazach wyraźnie widać, jak zamysł podporządkowuje sobie technikę. Na prezentowanej ,,Kompozycji'' nie mamy do czynienia z typowym dla innych malarzy informelu (z Jacksonem Pollockiem na czele) budowaniem jednorodnej, taflowej struktury obrazu. Meissner mimo wprowadzenia chaotycznego układu linii posługuje się konsekwentnie zmysłem kompozycyjnym i grupuje sploty farby w układy. Mętlik przypominający poskręcaną włóczkę linii, gęstwina zacieków i splotów układają się w wyodrębniający się i czytelny kształt.

Obraz jest jedną z prac pozostawionych przez artystę w 1959 roku w Krakowie. Meissner, wyjeżdżając wtedy na stałe do Paryża, schował część obrazów na strychu własnej pracowni. Ukryte wówczas prace zostały wydobyte na światło dzienne dopiero 50 lat później.

45

IRENEUSZ PIERZGALSKI (ur. 1929)

Bez tytułu, 1959 r.

olej/płótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Pierzgalski 59'
opisany na odwrociu:
'IRENEUSZ PIERZGALSKI | 1959 | 100 x 130 | olej | pierzgalski 1959'

cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

Prezentowana kompozycja jest przykładem wczesnej pracy artysty. Pierzgalski w obrazach powstałych na przełomie lat 50. i 60. często nawiązywał do europejskiego i amerykańskiego nurtu ekspresyjnej abstrakcji. Jednym z artystów, których cenił w tym okresie najbardziej, był Marc Tobey. W kompozycji nie widać jednak typowych dla Tobeya inspiracji dalekowschodnią kaligrafią i jednorodnego wypełnienia liniami całej powierzchni płótna. Pokrewieństwo między oboma artystami ma raczej charakter ogólny. Obraz Pierzgalskiego zawiera w sobie cechy indywidualnego języka artysty, które każą rozpatrywać go na bardziej złożonym tle.

W obrazie artysta stosuje charakterystyczne napięcie uzyskane poprzez dynamiczne, pętlowe ujęcie malarskiej linii oraz śmiało kontrastujące ze sobą elementy: intensywną czerń linii i uspokojone, beżowe tło. Zabieg podobny do tego z prezentowanego obrazu znaleźć można na kilku późniejszych obrazach artysty. Dzieło wydaje się jednak na ich tle osobne i unikatowe. W kontekście innych „obrazów gestu" tworzonych tak przez Pierzgalskiego, jak i Tobeya, czy francuskiego malarza Henriego Michaux, prezentowany obiekt wydaje się najbardziej gwałtowny i ekspresywny.

Pierzgalski obronił dyplom w 1955 roku w łódzkiej PWSSP. Pozostał związany z łódzkim środowiskiem artystycznym, zarówno z Państwową Wyższą Szkołą Filmową (w latach 1955-77), jak i dzisiejszą Akademią Sztuk Pięknych, gdzie prowadził Pracownię Fotografii na Wydziale Grafiki. Artysta pracuje w rozmaitych technikach, uprawia rysunek, malarstwo, grafikę, fotografię. W latach 50. związany był z grupą „Piąte Koło", a potem „Nową Linią". W latach 60. często wystawiał swoje prace w jednej z najbardziej wówczas liczących się galerii – „Krzywe Koło" w Warszawie. Jest autorem określenia „Hotel Sztuki", którym dzięki niemu w latach 70. zaczęto nazywać ideę niezależnej aktywności wystawienniczej sformułowaną wcześniej przez Andrzeja Paruzela.

46

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

Bez tytułu, 1958 r.

technika własna, monotypia/papier naklejony na płótno, 65 x 50 cm
opisany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 1958'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
- „Teresa Rudowicz", Galeria Starmach, Kraków, grudzień 2004 - styczeń 2005

LITERATURA:
- Teresa Rudowicz, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2004 (il.)

Studia rozpoczęła w latach 1948-50 w gdańskiej PWSSP, a kontynuowała pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki na krakowskiej Akademii w okresie 1950-54. Należała do grona współzałożycieli i członków reaktywowanej po drugiej wojnie światowej Grupy Krakowskiej. Debiutowała indywidualną wystawą w1958. Potem wielokrotnie prezentowała swoje prace za granicą, często wystawiając razem ze swoim mężem, Marianem Warzechą. W latach 50. Rudowicz inspirowała się surrealizmem, tworzyła akwarele i fotomontaże. Jej twórczość ewoluowała w kierunku malarstwa abstrakcyjnego, niekiedy aluzyjnego i metaforycznego. Przykładem takiej pracy jest prezentowana kompozycja z 1958 roku. Artystkę pod koniec lat 50. zafascynował taszyzm. W jednym z wywiadów mówiła: „Taszyzm operuje wieloma nowymi materiałami właściwymi naszej epoce. Na przykład lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne... Nie ma ograniczeń w stosowaniu materiałów. Można tworzyć kompozycje taszystowskie nawet tynkiem. Można malować bardzo cienko - można też szukać konstrukcji fakturalnych uzyskiwanych przez nawarstwienie materiału. Rzeczywistość obrazu taszystowskiego jest bardzo różna i nie podlega żadnej z dotychczas przyjętych poetyk malarskich. Artysta prowokuje proces techniczny powstawania nowej materii obrazu". Po powrocie z Włoch artystka tworzyła kolaże. W latach 80. związała się z ruchem kultury niezależnej. Charakterystyczne dla późnego okresu jej twórczości są prace o tematyce pasyjnej. Duża monograficzna wystawa artystki miała miejsce w 2013 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie.

47

TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

"Kompozycja 68/36", 1968 r.

kolaż, technika mieszana/płótno, 48 x 36 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Teresa Rudowicz | 68/36'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
- ,,Teresa Rudowicz'', Galeria Starmach, Kraków, grudzień 2004 - styczeń 2005

LITERATURA:
- Teresa Rudowicz, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 2004 (il.)

Teresa Rudowicz na przełomie lat 50. i 60. zaczęła eksperymentować z techniką kolażu. Prezentowana ,,Kompozycja 68/36'' jest interesującym przykładem poszukiwań artystki zrealizowanych w tej formule malarskiej. Na płótnie artystka zgromadziła zespół na pozór niezwiązanych ze sobą, półprzypadkowych przedmiotów: guzik, drzeworyt wycięty ze starodruku, kameę przypominającą cmentarny medalion. Wszystkie zatopione są w biało-beżowej, ukształtowanej w miękki, opływowy sposób masie farby. W ,,Kompozycji 68/36'' artystka ujawnia szczególną wrażliwość na specyfikę materiału. Znaleźć ją można również na kilku innych pracach powstałych w latach 60. Rudowicz wykorzystuje w nich papier, druki, rękopisy, dzianiny, fotografie, znaczki, kartki pocztowe i koronki. Bogactwo wplecionych w obraz nieartystycznych przedmiotów zwracało uwagę krytyki. Krystyna Czerni z zachwytem wymieniała obiekty znajdujące się na pracach artystki: ,,[Materiałami] były głównie papiery: szczątki zetlałych mszałów pokryte drobnym szlaczkiem cyrylicy, zbierane jeszcze w latach 40. w zrujnowanych cerkwiach Łemkowszczyzny; łacińskie rękopisy skupowane za grosze u włoskich antykwariuszy na Piazza [Fontanella] Borghese, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania. A także ścinki materii: adamaszki, pasmanterie, tiule, fragmenty staromodnej garderoby, skrawki żakardowych tkanin z motywem włoskiej architektury - Colosseum, Łuk Hadriana..''.. Inni komentatorzy próbujący zmierzyć się z kolażami Rudowicz porównywali je do archiwum prywatnej mitologii, intymnego dziennika czy pokłosia archeologicznej pasji artystki, wykształconej niewątpliwie jeszcze podczas jej pobytu we Włoszech. Przywołana już Krystyna Czerni zwracała uwagę, że kolaże Rudowicz nie epatują przepychem i nie ograniczają się do ekspozycji unikatowych, atrakcyjnych precjozów. ,,Te obrazy (...) – pisze krytyczka – są (...) zamknięte jako estetyczna całość. (...) Dzięki malarskiej obróbce następuje znacząca unifikacja, równoważność wszystkich elementów pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety (...)''.

INDEX RERVM

48

MARIAN WARZECHA (ur. 1930)

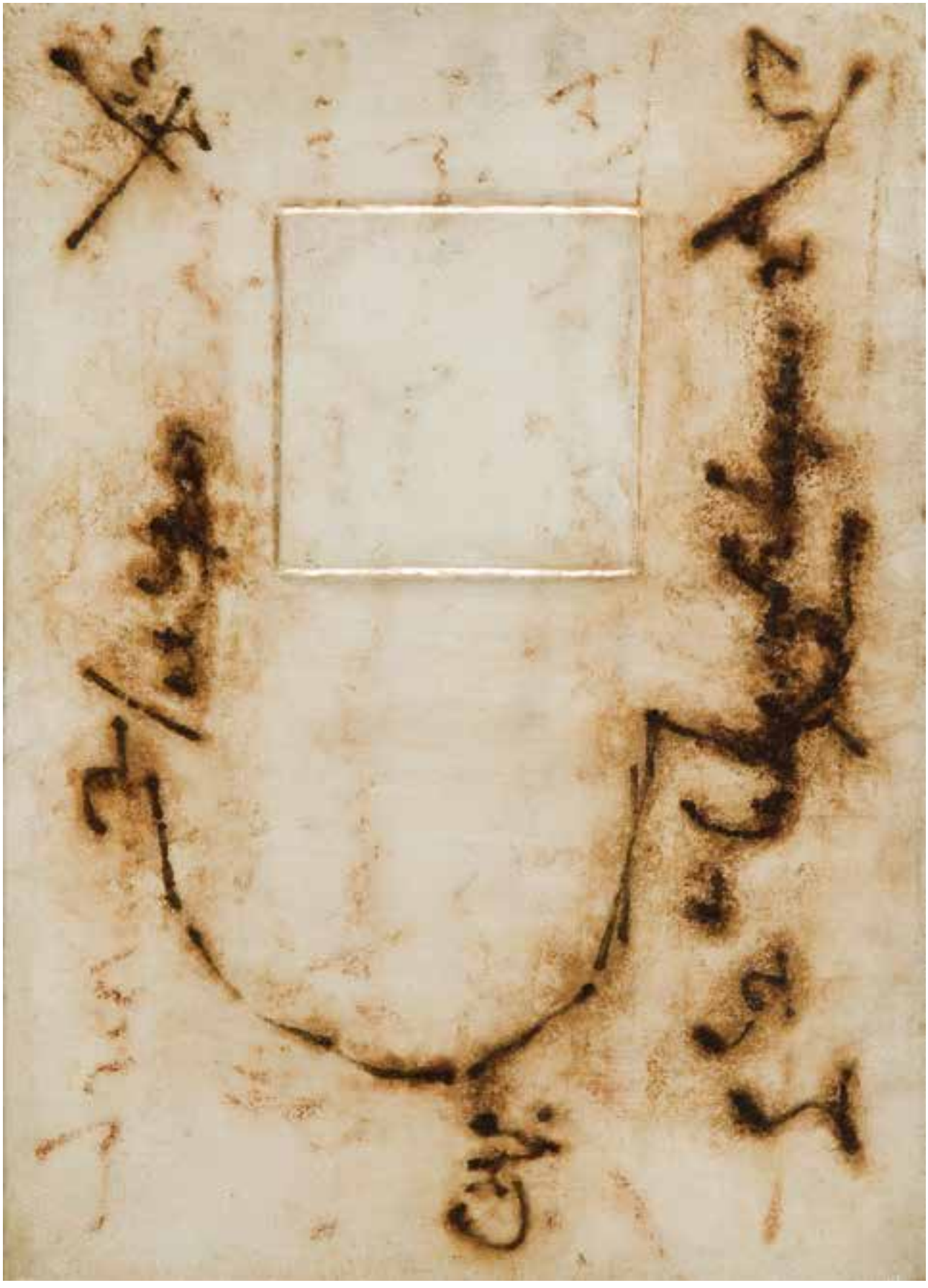
Kompozycja, 1961 r.

technika własna, kolaż/płótno, 39 x 21,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Warzecha | 1961'
na bjetramie: 'Marian Warzecha | 1961'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 10 000 - 20 000

Początek lat 60., czas, w którym powstała prezentowana „Kompozycja", jest niewątpliwie najciekawszym okresem twórczości Mariana Warzechy. Artysta był wtedy u szczytu swojej popularności. Brał udział nie tylko w wystawach krajowych, ale także głośnych ekspozycjach zagranicznych (m.in. „15 Polish Painters" w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1961 czy wystawa indywidualna w Zabriskie Gallery w Nowym Jorku w tym samym roku). Język jego sztuki, którego w pełni dojrzałym i niezależnym przykładem jest prezentowana „Kompozycja", był już wtedy w pełni ukształtowany.

Obraz ten może stanowić punkt wyjścia do zrozumienia formuły malarstwa Warzechy. Zawarte są na nim wszystkie te wartości i cechy, które krytyka uważała za najbardziej reprezentatywne dla jego dzieła. W „Kompozycji" znajdziemy surową kolorystykę, subtelne modelowanie tafli obrazu i próby kształtowania jego reliefowości, o których z podziwem pisał nowojorski krytyk John Canaday: „[Warzecha jest] dokładnym rzemieślnikiem prostokątnych powierzchni. Jedną z nich wysuwa niekiedy do przodu i w ten sposób powstaje relief. (...) Jest to technika, która przynosi efekt uroczystej prostoty, pełnej subtelności i poczucia spełnienia. Dzięki temu zbawczemu przesunięciu jednej z prostokątnych płaszczyzn dzieła Warzechy unikają nadmiernej surowości". W „Kompozycji" obok charakterystycznego kształtowania płaszczyzny zwraca uwagę również charakterystyczne dla artysty użycie linii przywodzącej na myśl pismo. Ten „kaligraficzny" aspekt malarstwa również zwracał uwagę krytyki. W katalogu monograficznej wystawy artysty w rzymskiej Galleria l'Obelisco z 1964 roku pisano: „Przywołując barokową kaligrafię, archaiczną czcionkę, włączając korespondencję, pisma, (...) w oryginalny sposób nawarstwia ślady człowieka pochodzące z różnych miejsc i z różnych epok. Posługuje się retrospektywą, a równocześnie, łącząc ze sobą wszystkie te znaki, wskazuje na ich jedność".



49

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (ur. 1924)

"Obraz II/1967", 1967 r.

olej/płótno, 150 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
na blejtramie sygnowany, opisany i datowany: 'W. Jackiewicz OBRAZ II/1967'
na odwrociu: 'P'

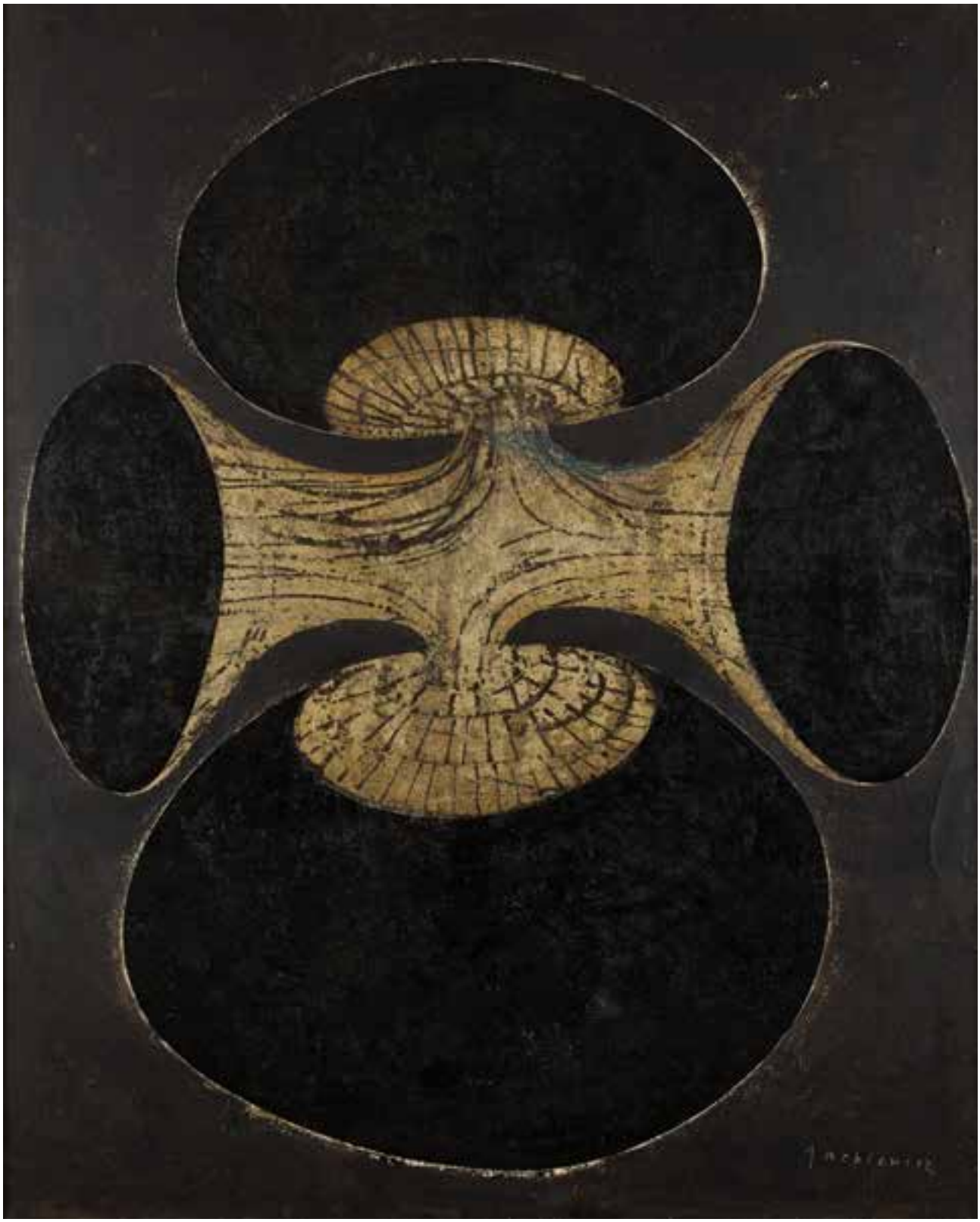
cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 40 000 - 60 000

„Rzadko spotyka się twórczość artystyczną tak konsekwentną i jednorodną jak malarstwo Jackiewicza. Rzadziej jeszcze zdarza się, by ktoś smutkiem przesycony komentarz do przemijania świata w tak doskonałą jedność potrafił złączyć z hedonizmem. Zaś do niespotykanych prawie rzadkości należy, aby ktoś w czasie swojej – życie trwającej – pracy artystycznej jak w wędrówce dokołaziemskiej doszedł do miejsca bliskiego temu, z którego wyszedł. Jest to wszakże powrót od innej strony i całkiem nowego punktu widzenia, wzbogacony nie tylko świadomością, wiedzą i doświadczeniem malarskim, ale przede wszystkim głębią treści przesłania".

BOŻENA KOWALSKA, „PROJEKT", NR 2/87/173

„Władysław Jackiewicz ogranicza liczbę stosowanych motywów do jednego tylko, właśnie do człowieka, z czego płynie wniosek pierwszy. To, że jest on artystą głęboko i świadomie osadzonym w tradycji sztuki europejskiej. Wniosek ów potwierdza drugie spostrzeżenie, to mianowicie, że światło jest materią jego obrazów w stopniu co najmniej równym z barwą i rysunkiem. Sztuka światła natomiast, biegnąca gdzieś od gotyckich witraży przez wenecki renesans, barok po impresjonizm i jego pochodne, pochodzi z Europy i jej teorii estetycznych, utożsamiających konkretne światło lub bardziej enigmatyczną jasność z pięknem i dobrem absolutu... Malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej, w naszej epoce zgiełku i agresji, sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, choć zapomnianą jakby regułę: że im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności oraz talent".

JERZY MADEJSKI, „ŻYCIE LITERACKIE", NR 35/1849/86



50

HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu "Reminiscencje", 1982 r.

akryl, olej, kolaż/płyta, 41,5 x 33,5 cm
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:
'Z CYKLU | REMINISCENCJE | 1982 | MUSIAŁOWICZ'

cena wywoławcza: 4 000 zł
estymacja: 8 000 - 13 000

„Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję, będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odrodzenie i ukojenie. Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej".

HENRYK MUSIAŁOWICZ

Krytyka artystyczna porównywała niekiedy prace Musiałowicza do obrazów francuskiego „brutalisty" Jeana Dubuffeta. To zestawienie wydaje się szczególnie trafne, jeśli wziąć pod uwagę, że obu twórców łączyło nie tylko pokrewieństwo stosowanych formuł malarskich, ale także filozoficzne zaplecze tworzonej przez nich sztuki. Prezentowana kompozycja pochodząca z cyklu „Reminiscencje" może stanowić interesujący przykład obu tych wymiarów sztuki Musiałowicza. W obrazie zwraca szczególnie uwagę charakterystyczna dla Musiałowicza dyspozycja elementów. Oś stanowi syntetycznie i sylwetkowo ujęta ludzka figura. Płaszczyzna obrazu kształtowana jest w łatwo rozpoznawalny, chropowaty, pół reliefowy sposób. Forma plastyczna pozostaje w związku z obrazami Musiałowicza z lat 60. i 70., w których artysta eksperymentował z użyciem smolistej czerni i monochromatyzmem. W „Reminiscencjach" wyraźniej daje o sobie jednak znać dekoracyjność obrazu, operowanie efektem błysku oraz tworzenie wrażenia inkrustacji obiektu opiłkami metalu. Wizualne jakości obrazu artysta rozumiał jednak nie jako cel sztuki, ale jedynie środek. W 1939 roku artysta ukończył warszawską ASP, gdzie studiował pod kierunkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego oraz Leonarda Pękalskiego. Pierwsze powojenne prace poświęcił zniszczonej Warszawie (cykl rysunków „Ruiny Warszawy, 1945-46"). Należał w tym okresie do grupy „Warszawa". Od roku 1956 zaczął eksperymentować z malarstwem abstrakcyjnym, ale szybko wykształcił własny język, w którym syntetycznie ujęta postać ludzka stanowi oś kompozycji. W roku 1984 przeniósł się na stałe do Cieńczy w Puszczy Białej. Musiałowicz nie był związany z żadną grupą ani orientacją artystyczną. Używał różnych technik (pędzel, pióro, techniki graficzne, tusz), tworzył monotematyczne serie, m.in. „Dno morskie", „Wojna przeciw człowiekowi", „Portrety z wyobraźni", cykle „Reminiscencje", „Epitafia", „Rodzina". W 2002 roku Muzeum Narodowe w Poznaniu zorganizowało wielką wystawę jego twórczości. W wieku 101 lat artysta zmarł w lutym bieżącego roku w Warszawie.

51

WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

"Sztandar 11 - lewy", 1971 r.

asamblaż, 210 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"Hasior | 71" oraz "SZTANDAR 11 / LEWY".

cena wywoławcza: 30 000 zł
estymacja: 40 000 - 70 000

Artysta pracował nad sztandarami od 1965 roku. Seria asamblaży, której interesującym przykładem jest prezentowany „Sztandar 11", miała początkowo nieco humorystyczny wymiar. Sam artysta przyznawał, że jego celem było zadrwienie z pompatyczności kościelnych i wojskowych chorągwi. Niekiedy nie tylko kolażowa forma dzieł, ale same ich tytuły (np. sztandar „Św. Emeryt") nadawały dziełom ironiczny wymiar. Z czasem Hasior zaczął jednak traktować „Sztandary" coraz poważniej. Dzieła były nie tylko dialogiem z modelami sztuki kościelnej, ale przede wszystkim niezależnymi kompozycjami plastycznymi. W „Sztandarach" Hasiora uderzają przede wszystkim subtelne zestawienia spłowiałych barw i ciekawe faktury tkanin. Współczesna krytyka rozpatruje często „Sztandary" w kontekście obecności Sacrum w twórczości artysty. Na tle innych jego dzieł, w których wykorzystywał medaliki, figurki, krzyże i drobne dewocjonalia, „Sztandary" uderzają swoją monumentalną, „odświętną" formą.

Hasior nie tylko eksponował swoje „Sztandary" na wystawach, ale włączał je również w nietypowe, efemeryczne pokazy. Szczególnie znany jest pochód chorągwi z 13 maja 1973 roku w Łącku nad Dunajcem. W procesji pokazano wtedy kilkanaście „Sztandarów" oraz słynne „Płonące Ptaki". Krytyczka „Tygodnika Demokratycznego" pisała wtedy: „Wrażenie było kolosalne. Hasiorowa „procesja" wtapiała się znakomicie w klimat ludowego festynu. Trudno sobie wyobrazić lepszą scenografię występów regionalnych i trudno o lepsze tło dla „Sztandarów" niźli urok nowosądeckiego pejzażu. Drzewa, łąka z mleczami, szarobrunatna ziemia. Jak wiele poezji zawiera ten pomysł… Idą Hasiory polną drogą (dodatkowy przemarsz przed kamerami telewizji), a strażacy wyglądają jak święci w swym ogromnym zafrasowaniu i przejęciu. Był to najpiękniejszy punkt programu. Wyszedł Hasior z muzeum do ludzi, którzy nigdy nie chodzą na wernisaże. Trudno oddać urok i głęboki sens tego przedsięwzięcia".

52

BRONISŁAW SCHLABS (1920 - 2009)

Kompozycja, lata 50. XX w.

technika własna/płyta, 60 x 70 cm

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

WYSTAWIANY:
- ,,Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952-1995'', Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2004
- ,,Doświadczenie materii'', Galeria Piekary, Poznań, 2005

Prace Bronisława Schlabsa powstałe w innym niż fotografia medium stanowią niezwykłą rzadkość. Taki stan rzeczy nie wynika jednak z podporządkowania się artysty jednemu środkowi przekazu. Przez całe swoje życie Schlabs eksperymentował bowiem z różnymi malarskimi technikami i technologiami rzeźbiarskimi. Prezentowana ,,Kompozycja'' poświadcza, że malarsko-reliefowe prace artysty nie ustępują o krok najczęściej z nim kojarzonym awangardowym fotografiom.

Schlabs zaczął eksperymentować z malarstwem około 1956 roku. Tworzył w tym okresie obrazy w konwencji malarstwa materii. Wydaje się, że to właśnie te próby skłoniły artystę do przedefiniowania formuły tworzonych przez niego w tym samym czasie fotografii. Fotografie i obrazy Schlabsa łączy specyficzny dynamiczny ekspresjonizm i zamiłowanie do kolażowego układania form. W prezentowanej ,,Kompozycji'' widać charakterystyczne dla artysty pozorne nieuporządkowanie elementów, na których ostentacyjnie pozostawiono ślady ingerencji. Te mechaniczne ślady i odciski skłaniają widza do interpretowania ,,Kompozycji'' nie tylko na poziomie abstrakcyjnego układu form. Rysy i zagniecenia uformowane przez artystę na płaszczyźnie obrazu wydają się układać w kształt figury zwierzęcej. Ta dwuznaczność, zawieszenie między abstrakcją a wykorzystaniem figuralnego motywu (lub tylko jego echa), łączą twórczość Schlabsa z twórczością kilku jego przyjaciół malarzy-fotografików, m.in. Zdzisława Beksińskiego.

Schlabs był głównie fotografem i malarzem, ale odznaczył się również jako organizator licznych wystaw fotograficznych, Od 1953 był członkiem Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, od 1962 – ZPAF, a od 1963 – ZPAP. W latach 50. jego prace fotograficzne utrzymane były w konwencji realizmu socjalistycznego. Od 1956 narastało jego zainteresowanie abstrakcją. Fotografia Schlabsa zbliża się do technik graficznych i malarskich. W 1958 jako jedyny Polak brał udział w wystawie ,,Subjective Fotografie'' w Essen. Także w 1958 wraz ze Zdzisławem Beksińskim i Jerzym Lewczyńskim stworzył nieformalną grupę, która w 1959 zaprezentowała głośną wystawę określoną przez krytyka Alfreda Ligockiego mianem ,,antyfotografia''. W latach 1962-74 nastąpiła przerwa w twórczości, związana ze śmiercią żony artysty. Pod koniec lat 80. Schlabs powrócił do działalności artystycznej, pracując nad własną techniką będącą syntezą fotografii i malarstwa.

53

TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

"Zgasłe słońce", 1975 r.

relief, drewno polichromowane, 136 x 136 x 8 cm

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

WYSTAWIANY:
- ,,Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70", Galeria dylag.pl, Kraków, luty - marzec 2006
- ,,Rzeźba Tadeusza Szpunara", Muzeum Śląskie w Katowicach, 19 października - 31 grudnia 2006

LITERATURA:
- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., katalog wystawy, Kraków 2006, s. 18-19, il. 17

W twórczości Szpunara bardzo wcześnie, bo już pod koniec lat 50., pojawia się podział na dwie grupy prac. Pierwsza z nich to syntetyczne, przestrzenne bryły ,,Głowy" i ,,Torsy". Druga, której interesującym i nietypowym przykładem jest prezentowane ,,Zgasłe Słońce", to rzeźby ,,obrazopodobne". Szpunar wykorzystuje w nich płótno, polichromowane drewno oraz miedziane, mosiężne i żelazne blachy. Z tych materiałów artysta tworzy układy geometrycznych brył, często rozbite na drobne, odcinkowe układy. Szczególną rolę Szpunar przypisuje idealnemu kształtowi okręgu, który staje się ogniskowym punktem jego słynnego cyklu ,,Rozważania nad kołem i kwadratem". ,,Zgasłe Słońce", choć nie jest częścią tej serii, zdradza z nią szereg kompozycyjnych pokrewieństw.

Kompozycja ,,Zgasłego Słońca" oparta jest na zestawieniu kilku brył. W kwadratowe, intensywnie czarne pole obrazu artysta wpisał rozmytą bielącą się owalną chmurę. W jej centrum rysuje się sylwetka dysku. Nachodzi na nią kolejny, wychodzący poza lico obrazu okrąg. Tytuł pracy ,,Zgasłe Słońce" sugeruje, że kompozycja jest nie tylko mistrzowsko rozegraną geometryczną abstrakcją, ale zawiera również ładunek symboliczny. ,,Zgasłe Słońce" powstało w 1975 roku, niedługo po śmierci matki artysty. Kompozycję można interpretować jako próbę wizualizacji emocji związanych z żałobą po utracie bliskiej osoby. W swojej intymnej pracy Szpunar gra z uniwersalnym dla europejskiej kultury motywem czarnego słońca. Mroczny dysk wygasłej gwiazdy odsyła tradycyjnie do figury melancholii i poczucia braku. czarne słońce było jedną z ulubionych figur modernistów. Pojawia się m.in. w słynnym sonecie Nervala ,,El Desdichado". W ,,Lalce" Bolesława Prusa zrozpaczony, tułający się po Paryżu Wokulski widzi unoszącą się nad miastem przypominającą czarne słońce melancholii czarną kulę balonu. Motyw czarnego słońca lub całkowitego zaćmienia podejmowali w XIX i XX wieku również inni malarze, m.in. Odilon Redon.

54

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu

drewno malowane, technika własna/sklejka, 152,5 x 76,5 cm
na odwrociu autorska nalepka z numerem inwentaryzacyjnym 'AW109'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 20 000 - 40 000

„Artysta abstrakcyjny winien mieć pewność, co chce zakomunikować widzowi. Wykreowana przez niego czysta forma abstrakcyjna jest tworem niezależnym. Jednakże widz może łączyć widziane kształty z tymi modelami z otaczającej rzeczywistości, które już oswoił. Zadaniem artysty jest, aby poprowadzić te skojarzenia w kierunku pożądanych przez siebie asocjacji".

ALEKSANDRA WEJCHERT, 1992

Aleksandra Wejchert była artystką eksperymentującą, wiele z jej prac oscyluje na pograniczu malarstwa i rzeźby. Z powodzeniem uprawiała każdą z tych dziedzin. Znana jest zarówno z monumentalnych, geometrycznych realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej, jak i kameralnych rzeźb o organicznych, wywiedzionych z natury formach. Znaczną część jej dorobku stanowią również podobne do prezentowanego mozaikowe reliefy, których pofalowane płaszczyzny, uzyskane za pomocą zróżnicowania drewnianych walców konstruujących powierzchnię, tworzą niezwykły efekt wizualny. Efekt ten podkreślała artystka zazwyczaj żywym, jednolitym kolorem. Analiza twórczości pozwala sytuować czas powstania reliefów na lata 70., pomiędzy tradycyjnym malarstwem, obrazami mozaikowymi układanymi z niewielkich, drewnianych elementów a przestrzennymi realizacjami z lat 80. Niezwykle indywidualna droga twórcza Wejchert łączy w sobie dokonania i tradycje wschodnioeuropejskiej abstrakcyjnej sztuki awangardowej, od rosyjskiego konstruktywizmu lat 20., poprzez unizm Strzemińskiego, z nurtami obecnymi w sztuce Zachodu lat 60. i 70., ze sztuką kinetyczną i op-artem na czele.

Urodzona w Krakowie artystka ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w 1949 roku. Następnie, w latach 1952-1956, studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP pod kierunkiem Leona Michalskiego. We wczesnych latach 60. wyemigrowała z kraju wraz z synem. Po krótkim pobycie w Paryżu przeniosła się do Irlandii, gdzie przyjęła irlandzkie obywatelstwo i pozostała czynna twórczo aż do śmierci w 1995 roku, zdobywając duże uznanie. Jej prace regularnie pokazywane były na dorocznych wystawach Royal Hibernian Academy w Dublinie oraz na pokazach indywidualnych w Salamon Gallery w Dublinie. We wczesnych pracach skupiała się na malarstwie i malowanym reliefie. Wystawiane na indywidulanych wystawach w Hendricks Gallery w Dublinie monochromatyczne, reliefowe prace były wynikiem poszukiwań analogicznych do niektórych artystów kinetycznych tamtego czasu, jak choćby do Sergio de Camargo. Stopniowo jednak skupiała się coraz bardziej na rzeźbie realizowanej w metalu lub pleksiglasie. W swoim dorobku miała także realizacje monumentalne, czego przykładem może być metalowa rzeźba przed biurowcem banku AIB w Ballsbridge w Dublinie czy realizacje dla Limerick University i University College w Cork. Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Paryżu, Rzymie i Dublinie oraz w kolekcjach prywatnych w Irlandii, Włoszech, Francji i USA.

55

JOSHUA BENOR (1950 - 2006)

JERZY BUDZISZEWSKI

"Kompozycja 52/80", 1980 r.

olej/płótno, 46,5 x 38,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Budziewski | 52/80'
oraz 'Włodkowi | Jurek | 12.05. 83 r. W-WA | listopad 82 Koncepcja | Poznań'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:
- prezent bezpośrednio od artysty (w 1983)
- kolekcja prywatna, Poznań

W pracach Jerzego Benora odnaleźć możemy wpływ malarzy abstrakcjonistów, z którymi zetknął się w czasie studiów artystycznych. Z jednej strony niezwykle wrażliwego na kolor malarstwa Stefana Gierowskiego, z drugiej geometrycznej logiki wywiedzionej ze sztuki Henryka Stażewskiego. Prezentowany obraz, pochodzący z wczesnego okresu twórczości artysty, wkrótce po ukończeniu warszawskiej ASP, ujawnia również inspiracje malarstwem powojennej awangardy spod znaku Marii Jaremy. Wysmakowana kolorystyka, płynne linie i organiczne kształty tworzą niezwykle dekoracyjną kompozycję. Malarstwo abstrakcyjne na stałe pozostało formułą twórczości Jerzego Benora. Z czasem odszedł on od kształtów organicznych na rzecz abstrakcji geometrycznej, w latach 90. realizował formy reliefowe o bogatej kolorystyce i strukturze. Równolegle poświęcał się fotografii – dokumentował między innymi codzienne życie nowojorskich Chasydów.

Jerzy Budziszewski (Joshua Benor) był absolwentem Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom obronił w 1975 roku w pracowni prof. Stefana Gierowskiego). W latach 70. współpracował z Marianem Boguszem i środowiskiem warszawskich architektów. Był związany z Galerią Foksal i Henrykiem Stażewskim. W 1988 roku przeniósł się do Izraela, w 1994 roku zamieszkał na stałe w Nowym Jorku. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne, fotografię, grafikę i rzeźbę. Jego najbardziej znane realizacje malarstwa ściennego znajdują się w lubelskich Krapkowicach, na dworcu w Mińsku Mazowieckim, w warszawskim Szpitalu Kolejowym. Był laureatem Nagrody Ministra Kultury i Sztuki, Memorial Fundation for Jewish Culture oraz Karen Tel-Aviv for Literature and Art. Ważny zbiór jego prac prezentowany jest w ekspozycji stałej Muzeum Narodowego w Gdańsku.

56

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Proszę bardzo", 1972 r.
Z cyklu "Chwila"

akryl, olej/płótno, 114 x 146 cm
opisany p.g.: 'PROSZĘ BARDZO'
na odwrociu sygnowany i datowany: 'E. DWURNIK | 1972'
oraz opisany ' Nr. Końcowy 191'
na blejtramie opisany: 'V - 17 - 191'
na odwrociu nalepki galeryjne: Związek Artystów Plastyków w Zamościu, Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, Galeria 72 w Chełmie, Galeria Sztuki BWA Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, BWA w Łodzi, Galeria Studio, Biuro Wystaw Artystycznych w Legnicy

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
- Związek Artystów Plastyków w Zamościu, 2-30.05.1974
- BWA w Legnicy, 8.09.1974
- Galeria Studio, Biuro Wystaw Artystycznych w Legnicy, 16.12.1974-15.01.1975
- BWA w Łodzi, 1978
- Galeria Sztuki BWA Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 1982
- Galeria 72 w Chełmie, 20.01.1984-20.02.1984
- Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, 12.1984-01.1986

LITERATURA:
- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09.-07.10.2001), Cykl V, poz. 17, nr 191

»PROSZĘ BARDZO«
77

Edward Dwurnik na wernisażu w BWA Piastów, 1972, fot. Teresa Gierzyńska

Anna Maria Potocka w swoim eseju poświęconym sztuce Dwurnika ,,Niespodziewane uwolnienie malarstwa'' pisała, że jest ona podzielona na dwa etapy refleksji. Pierwszy z nich to obserwacja bezludnego miasta i próba oddania go przy użyciu prostych geometrycznych chwytów. Drugi, bardziej złożony etap, to obrazy posiadające odniesienie do konkretnej sytuacji cywilizacyjnej i ukazujące ludzi. Obrazy z drugiej fazy twórczości są – jak pisze Potocka – zaangażowane w politykę, społeczeństwo oraz życie artystyczne.

Kompozycja ,,Proszę bardzo'' pochodząca z cyklu ,,Chwila'' z 1972 roku należy właśnie do tej drugiej, ,,zaangażowanej'' grupy obrazów. W latach 70. Dwurnik miał już za sobą rozpoczęcie dwóch ważnych cyklów podejmujących podobne problemy: ,,Podróży autostopem'' i ,,Sportowców''. W jego obrazach wykształcił się w tym czasie również charakterystyczny sposób komponowania. Umożliwiał on widzowi ,,wejście'' w miasto i przeżycie jego przestrzeni. Zmonumentalizowane figury z ,,Proszę bardzo'' wydają się wychodzić ku widzowi i przez to wciągają go jakby w przestrzeń płótna. Wprowadzone przez artystę zaburzenie w kompozycji wydaje się charakterystyczne dla całej twórczości Dwurnika. Wykorzystywanie szerokich kątów, dekomponowanie realnych widoków, operowanie mocnymi i śmiało zestawianymi kolorami to kolejne, reprezentatywne dla Dwurnika cechy, które odnajdziemy w oferowanym obrazie. Nie tylko jednak styl pozwala widzieć w ,,Proszę bardzo'' charakterystyczny przykład jego sztuki. Obraz wiąże się również z artystycznym programem malarza, przede wszystkim przez zapisany na płótnie ładunek intelektualny. Dwurnik, inwentaryzujący od lat realia przeciętnej polskiej egzystencji, wydaje się bowiem kierować specyficznym programem. Artysta wciela się w rolę kronikarza i reportera.

O specyfice twórczości Dwurnika w ten sposób pisała Maria Poprzęcka: ,,Widzi i wydobywa to, co podrzędne, nieważne, miałkie, trywialne, ale będące tej egzystencji niezbywalną częścią, nadające jej swoisty smak i charakter. ,,Obcuję z ludźmi dojeżdżającymi do pracy, jeżdżę po małych miasteczkach, interesują mnie polscy przeciętni ludzie, uważam, że nie są oni przeciętni, ponieważ oni mnie wychowali, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon - kocham ich i mam radość wystawić im pomnik moim malarstwem'' - pisał Dwurnik w studenckim podaniu o stypendium artystyczne. I istotnie taki pomnik wystawił. To osobliwy pomnik, będący zarazem przewodnikiem po Polsce. Po polskim Chamowie. Po kraju wódki, papierosów Sport i oranżady, którymi raczą się ludzie o prostackich fizjonomiach i niezgrabnych ciałach. Po podmiejskich pejzażach z kwadraciaków, po peryferiach poszatkowanych przez pracownicze działki, po miastach zasnutych plątaniną drutów sieci trakcyjnych, gdzie na autobusowych przystankach wyhemrany waciak sąsiaduje z kremplinowo-bistorowym szykiem, a kładzenie nowego chodnika staje się dziejowym wydarzeniem. Mrowiący się na tych obrazach ludzie to nie zbiór statystycznych jednostek. Z setek obrazów i rysunków wyłania się przeogromny ,,Polaków portret własny'', znanych i nieznanych, ale zawsze obdarzonych twarzą - niepiękną, lecz wyrazistą'' (Maria Poprzęcka, Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001).

Cykl (V) pt. Chwila.

72). Czego się gapisz? 186 × 26-27 III 72 AFN

73). Gołąb i diabeł 187 × 9-10. IV 72.

74). Mleczarnia 188 × ~~13~~-16. IV 72.

75). 10 dkg chudego sera 189 × 21-22 IV 72.

76). U rzeźnika 190 × 24. IV 72

77). Proszę bardzo! 191 × 10-11. V. 72.

78). Wypadek 192 × 10-11 V. 72.

79). Ignac 193 × 16. V. 72. 72

80). W środku miasta 194 × 17-18. V 72.

M. Malicka.

57

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Wilno (zima)", 1997 r.

olej/płótno, 61 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'WILNO - DWURNIK 97'
opisany na odwrociu: '1997 | E. DWURNIK WILNO | IX 886 | 2365'

cena wywoławcza: 7 000 zł
estymacja: 15 000 - 25 000

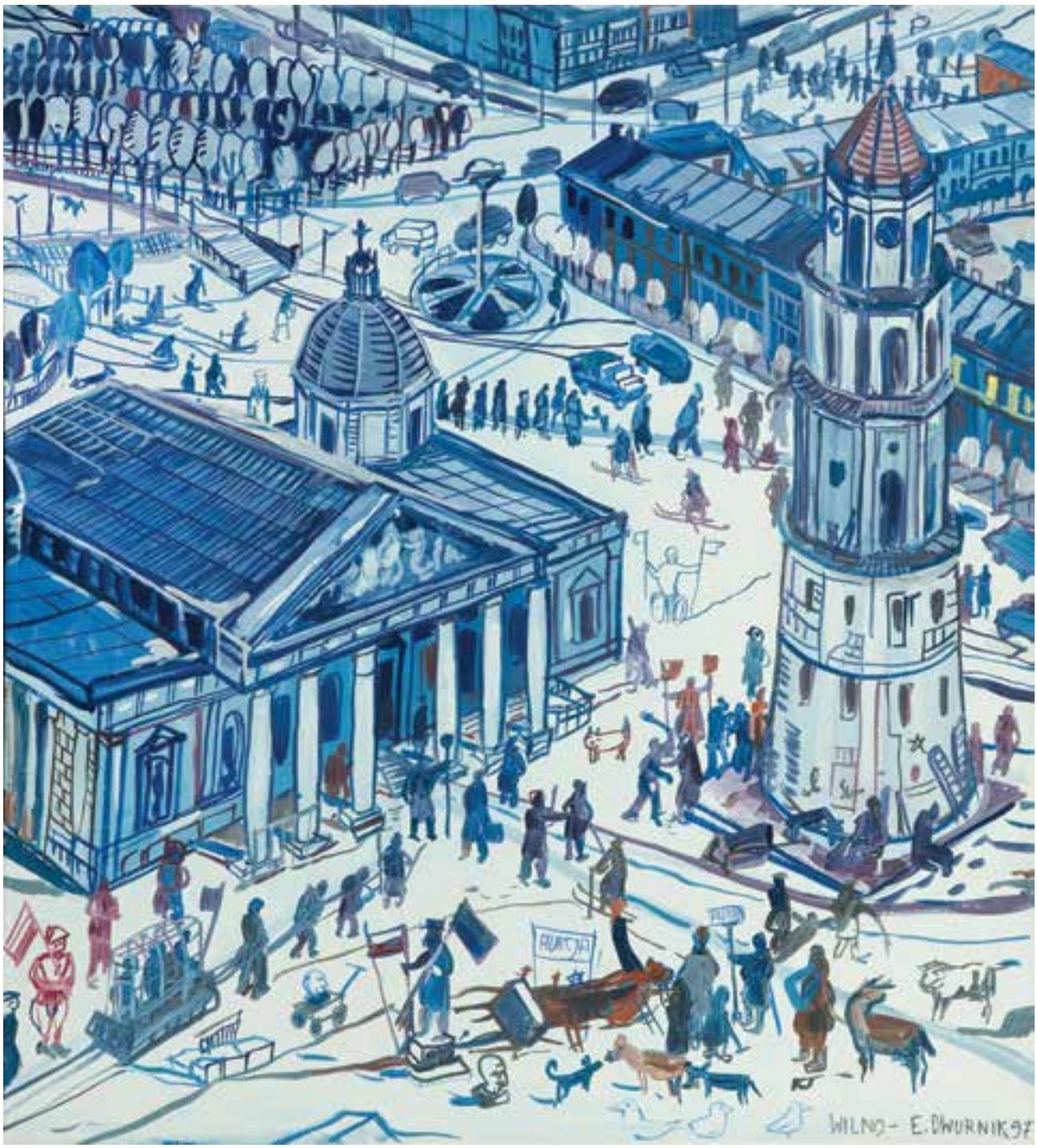
POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:
- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy', (08.09.-07.10.2001), Cykl IX, poz. 886, nr 2365

„Wilno" jest nietypowym przykładem pracy z cyklu „Niebieskie miasta", będącego kontynuacją „Podróży autostopem". Regularną pracę nad serią błękitnych obrazów rozpoczął artysta w 1993 roku, jednak pierwsze błękitne płótno powstało w jego pracowni już w 1970 roku („Błękitny powiat"). „Niebieskie miasta" interpretowano jako próbę odrealnienia sztuki, wprowadzenia do niej zimnego, „niebiańskiego" porządku. W jednym z wywiadów z 1994 roku Dwurnik w następujący sposób tłumaczył swój nowy program malarski: „Byłem trochę zmęczony tematami obrazów politycznych, takich jak „Droga na wschód" czy „Niech żyje wojna", w których musiałem zajmować określone stanowisko, a później gęsto się tłumaczyć. (…) To mnie zmęczyło, więc po próbie z „błękitnymi" obrazami, których malowanie było takim dotykaniem metafizyki, postanowiłem namalować utopijne miasta". Cykl „Niebieskich miast" miał być więc początkowo ucieczką od polityczności i aktualności sztuki. Najistotniejsze stawały się afektywne wartości sztuki i oddziaływanie na widza kolorem. Drastycznie ograniczona kolorystyka sprawiała ponadto, że każde najmniejsze niuansowanie barw nabierało szczególnego znaczenia. Bogusław Deptuła dopatrywał się w ograniczeniu kolorystyki prac Dwurnika do jednej barwy wpływu klasycznego eseju Goethego - „Farbenlehre", w którym niemiecki pisarz przedstawiał wizję emocjonalnego podporządkowania się jednej barwie.

W „Wilnie" znajdziemy wszystkie cechy zawarte w obrazach z cyklu „Niebieskich miast": zastosowanie ultramaryny i błękitu pruskiego, zakomponowanie widoku z perspektywy lotu ptaka, odrealnienie i zdekomponowanie rzeczywistej architektury na rzecz artystycznej wizji. Równocześnie „Wilno" nie ma w sobie, typowej dla innych prac z cyklu, zdehumanizowanej utopijności. Litewska stolica nie jest miastem bezludnym i opustoszałym. Jego mieszkańcy, których z pietyzmem Dwurnik maluje w dolnej partii swojej kompozycji, nie są anonimowym sztafażem albo kłębiącym się bez celu tłumem. Zgromadzone na obrazie postaci nadają całości mocny wymiar polityczny, przez co obraz wiąże się ze „społecznym pazurem" prac Dwurnika z lat 80. W ukazanym przed katedrą tłumie odnajdziemy zwalony z postumentu pomnik Lenina, protestantów, mężczyznę ze skrzyżowanymi flagami Polski i Litwy i wreszcie rodzaj sań z klatką, będących zapewne trawestacją kibitki wiozącej polskich romantyków na Sybir. Obraz Dwurnika nie jest więc pocztówkową wizją miasta, ale próbą ujęcia jego politycznej specyfiki.

Ukazane przez artystę budynki, choć pozornie nie biorą udziału w politycznym zamieszaniu, w istocie również są uwikłane w społeczny aspekt obrazu. Katedra Wileńska budowana była od 1777 przez wybitnego wileńskiego klasycystę – Wawrzyńca Gucewicza. Architekt (znany na Wileńszczyźnie jako Laurynas Gucevičius) pochodził z mieszanej, polsko-litewskiej rodziny. Do dziś jego twórczość – choć zanurzona w duchu międzynarodowego klasycyzmu typowego dla drugiej połowy XVIII wieku - jest przedmiotem sporów dotyczących narodowego charakteru architektury. Dwurnik, malując katedrę Gucewicza, poddał ją znaczącej korekcie. Z tympanonu świątyni zniknęły figury świętych patronów miasta, tak jakby w wizji Dwurnika Wilno nie znajdowało się już pod boską opieką.


WILNO - E. DWURNIK 97

58

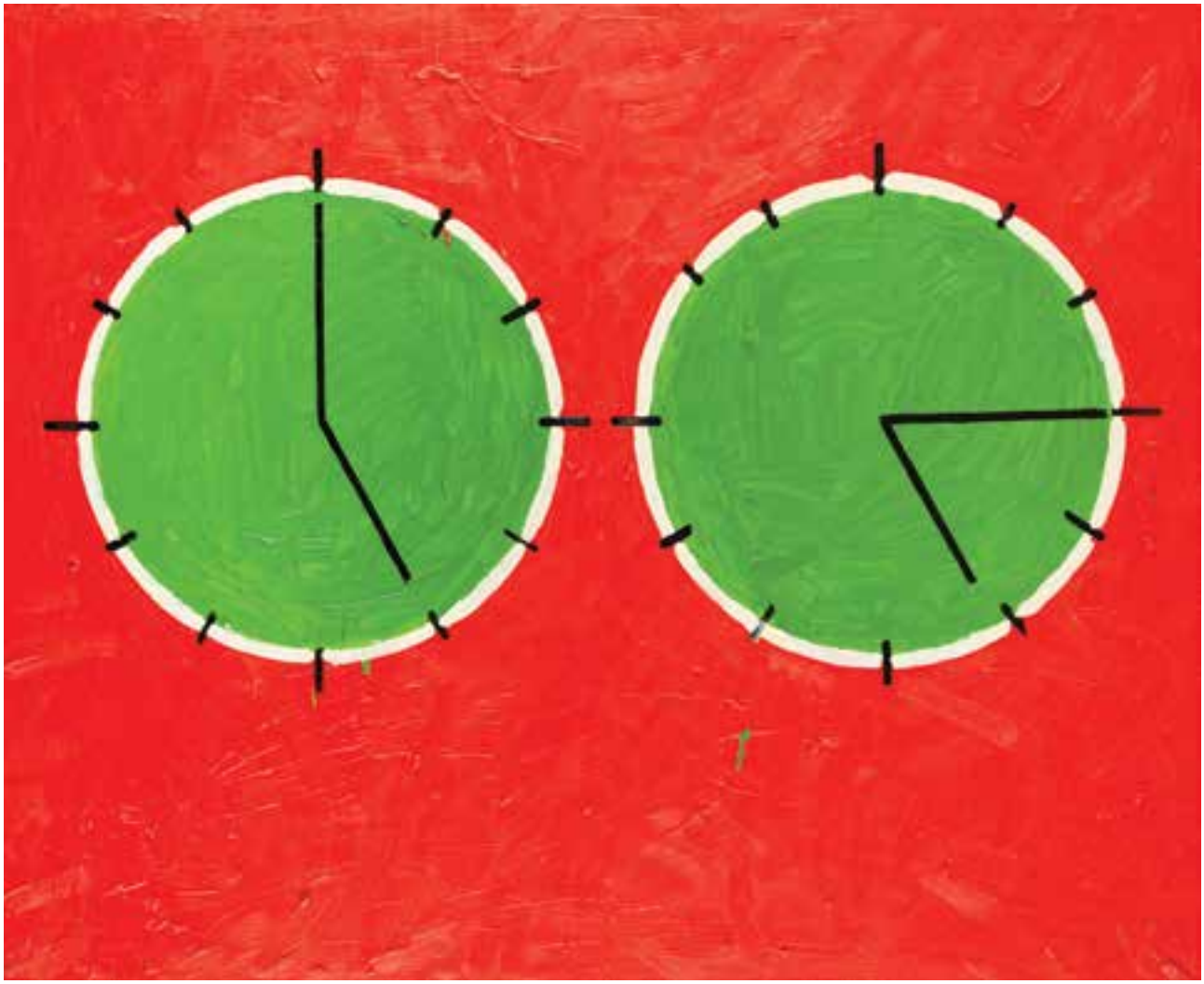
WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Siedemnasta, siedemnasta piętnaście", 2011 r.

olej/płótno, 110 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu

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

Sztuka Pawlaka nieustająco przetwarza pojęcia i symbole kultury. Przetwarza historię i historię sztuki. Prezentowany obraz analizuje pojęcie czasu, kluczowe, jeśli nie wręcz obsesyjne, dla kultury Zachodu. W obrazie widoczna jest charakterystyczna dla artysty swoboda malarskiego gestu, który akcentuje sam akt malowania i strukturę ściekającej farby. Włodzimierz Pawlak tak mówił o swych artystycznych początkach: „Malarstwem zainteresowałem się w dzieciństwie, gdy Tato pozwolił mi pomalować furtkę na zielono". Stosunek Pawlaka do sztuki jest niezwykły, to malarz „z urodzenia", który musiał pokonać niezwykłe przeszkody w drodze do realizacji artystycznej pasji. Był wolnym słuchaczem, a potem studentem w pracowni Rajmunda Ziemskiego na warszawskiej ASP. Jeszcze jako student w końcu 1982 r. został członkiem Gruppy. Był uczestnikiem niemal wszystkich jej wystaw i akcji, współredaktorem pisma „Oj dobrze już", w którym zamieszczał wiersze, manifesty, teksty odczytów. Wspólnie z Gruppą uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym lat 80. W tym okresie dał się poznać jako artysta wrażliwy na uwikłania społeczne i polityczne czasu stanu wojennego. Cykl obrazów dyplomowych Pawlaka nosi tytuł „Obrazy zamalowane" (1985), artysta miał bowiem zamiar (niezrealizowany) zamalować je w obecności komisji dyplomowej. Miało to być gestem zniszczenia, a zarazem solidarności z anonimowymi „malarzami" politycznych napisów na murach. W grupie obrazów z lat 1986-87 stosował zabieg przesłaniania kompozycji maskującą ją warstwą farby, co było oryginalnym przeniesieniem i utrwaleniem w sztuce charakterystycznego motywu zamalowanych politycznych haseł na murach. Radykalnej zmiany formy dokonał w cyklu „Tablice dydaktyczne" (1987-88). Płaszczyzny obrazów zapełniają graficzne siatki ideogramów, wykresów, map, znaków symbolizujących wiedzę i kulturę. Porównywano je do negatywu zarysowanej tablicy szkolnej. W 2008 roku w warszawskiej Zachęcie miała miejsce monograficzna wystawa artysty zatytułowana „Autoportret w powidokach".



59

SZYMON URBAŃSKI (ur. 1963)

"Ból", 2006/2008 r.

tempera, wosk/płótno, 140 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'SZYMON URBAŃSKI | Ból tempera+wax 2006-8'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 10 000 - 15 000

„W świecie, „jakiego nie ma", zbrodnia ma wymiar trywialny, jest żenującym procederem, który nie ma nic wspólnego z dramatem. Z tego punktu widzenia twórczość Urbańskiego jest zastanawiająco bliska opowiadaniom Hłaski, nazywanego polskim Jamesem Deanem i ukazującego „życie poza etyką" w literaturze zrodzonej z buntu. To wszakże, co u Hłaski jest jednak dramatem, w obrazach Urbańskiego zamienia się w groteskę. Co tam było buntem - tutaj jest pogardą".

ANDA ROTTENBERG, 1990, [w:] KATALOG WYSTAWY SPICCHI DELL'EST, RZYM 1991

Artysta latach 1983-84 studiował w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Swoją artystyczną edukację kontynuował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, gdzie w 1988 roku otrzymał dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Debiutował w drugiej połowie lat 80. i szybko został okrzyknięty jednym z „nowych dzikich". W 1987 był autorem monumentalnego malowidła na podporach i filarach mostu Grota-Roweckiego w Warszawie. Za tę pracę otrzymał Nagrodę im. H. Stażewskiego, za najlepszą aranżację malarską w przestrzeni, przyznaną przez Fundację Egit. W tym samym roku zadebiutował na wystawie zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie. W 1989 rozpoczął współpracę z krakowską Galerią Zderzak. W latach 1989-98 współpracował z Galerią Spicchi dell'Este w Rzymie. Jego prace wystawiane były na wystawie Ryszarda Ziarkiewicza „Raj utracony" w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (1990).

Krytyk Bogusław Deptuła pisał o artyście: „Szymon Urbański nie pokazuje świata potwornego. Pokazuje świat przepotworny. Nieistniejący, ale możliwy. Twór najgorszych intencji, które choć nigdy nie zaistniały, zaistnieć mogły. Jego najbardziej wyraziste wizje miały swój rodowód w rzeczywistości PRL-u po stanie wojennym. Zniszczył wiele ze swoich najlepszych prac, bo uznał, że jest w nich zła energia. Coś przerażającego było w nich rzeczywiście - trudno wyobrazić sobie dzieła mocniejsze i bardziej wyraziste niż te pokazane na ważnej wystawie „Polski szyk" w 1991 roku - ostatniej z serii ekspozycji organizowanych na przełomie lat 80. i 90. XX wieku przez uznanego pisarza, dziennikarza, biznesmena oraz marszanda Andrzeja Bonarskiego. Dziś bardzo brakuje tych obrazów w polskiej ikonosferze, a ich nieobecności nic nie jest w stanie nadrobić. Podobnie jak braku poważnej monografii tego fascynującego i niepokornego artysty. Nadłamany kręgosłup, trupy i tortury „To był straszliwy czas. ZOMO biegało po ulicach z pałami, wokół strasznie dużo nienawiści, agresji. Teraz już się tego raczej nie pamięta, ale ja dobrze pamiętam (…). Palec mi wtedy złamali. Kciuk prawej dłoni (nie jestem mańkutem), w czasie dyplomu. W tym czasie nosiłem także gorset, bo pół roku wcześniej wypadłem przez okno. Byłem sztywny, z nadłamanym kręgosłupem i malowałem trupy i tortury. To musiało fajnie wyglądać" – wspominał w wywiadzie z 1991 roku. Dla młodego chłopaka (rocznik '63), zaczynającego studia było to z pewnością silne doświadczenie. Potem dołączyły do niego ponurość i niemota czasów po zniesieniu stanu wojennego" („Art&Business", 13.09.2013).

60

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Piesek drapie się za bramą", 2001 r.

tempera/płótno, 80 x 100 cm
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'Jarosław 2001 | Modzelewski "Piesek drapie się | za bramą" | temp. ż. 80 x 100'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra-Art., Warszawa, 18.11.2001
- kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:
- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Małgorzata Kurzac, Jan Michalski, [red.] Maryla Sitkowska, Marta Tarabuła, Kraków 2006, s. 210, poz. 345

W 1997 nastąpiła zmiana używanej przez Jarosława Modzelewskiego techniki malarskiej z olejnej na temperową. Zamiarem artysty było ożywienie płócien przez technikę tempery, która pozwala na swobodniejsze kształtowanie faktury płótna. W twórczości artysty pojawiły wkrótce nowe wątki. Na przełomie 2001 i 2002 roku w Galerii Kordegarda w Warszawie odbyła się wystawa pt. „Obraz jako wyraz obserwacji wnętrza kościelnego". Specyficzna atmosfera obrazów Modzelewskiego i filmowy sposób kadrowania tematu sprawia, że krytycy chętnie porównują go do Edwarda Hoppera. Jarosław Modzelewski studiował na warszawskiej ASP - w 1980 obronił dyplom z malarstwa w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Był współzałożycielem Gruppy, z którą wystawiał w latach 1983-92. W tym też okresie w obrazach artysty znajdują odbicie wydarzenia, którymi żyła Polska. Jest uważany za jedną z głównych postaci „Ekspresji lat 80".

Marta Tarabuła pisała o obrazach powstałych około roku 2000: „Modzelewski jest mistrzem patrzenia. Każdy obraz ma swoje alibi w rzeczywistości. Każdy mieści się w granicach realizmu. A jednak uważny widz nabiera pewności, że gdzieś pod przedstawioną w obrazie, zobaczoną i zatrzymaną w kadrze sceną ukrywa się drugie dno. Jak to się dzieje, że konkret odsłania przed nami rzeczywistość symboliczną? Co sprawia, że nasza uwaga przenosi się z formy na kolejne warstwy znaczenia? (…) Czy w dzisiejszej sztuce jest jeszcze miejsce na sacrum? Jakimi środkami da się je wyrazić? „To poważne pytanie – mówi Modzelewski – czy współczesny obraz może zawierać świętość? Tradycyjne motywy (…) jakby współcześnie skarlały. Dlatego postanowiłem szukać świętości w inny sposób – w układzie postaci, ich skupieniu, proporcjach i kolorach kompozycji".

M.TARABUŁA, MODZELEWSKI, WYSOKIE OBCASY, NR. 46 (17 XII) 2001, s. 39

61

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Sen", 1990 r.

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

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Sztuka jest dla Ciebie metodą poznania?
W jakiś sposób tak. Gdybym nie namalował tego obrazu, tylko o nim rozmyślał, toby go nie było. Ale jest i okazuje się, że ja się z niego czegoś dowiaduję.

O czym się dowiadujesz? O świecie, o sobie, o malowaniu?
Dowiaduję się, że moje intencje razem z moim formowaniem malarskim sprawiają, że to, co niematerialne, istnieje, że można niematerialne namalować. Ale wiem to dopiero wtedy, kiedy obraz namaluję.

Czy nie myślisz, że to Ty tworzysz to niematerialne? Że z Ciebie i z materii farby powstaje wartość duchowa?
Drążę siebie, nie podpieram się żadnymi innymi artystami, zgubiłem historię sztuki. Gdy namaluję obraz - czuję, że tam to jest. Tego się nie da opowiedzieć słowami, mówię o tym po omacku, mówię o linii jako śladzie myślenia. Kiedy jednak już obraz maluję i jestem poza nim, widzę, że ma w sobie te intencje, które w nim zawarłem. Tego obrazu niemal się boję, bo wygląda na to, że ta olbrzymia przestrzeń, którą w sobie czuję, jakoś się w nim znalazła. Mam prawo nazwać obraz „Poza nieskończoność". To nie jest na wyrost.

Podobnie jak miałeś prawo nazwać cykl „Uniwersum".
To jest też jednak opis urywkowy, fragmentaryczny...

Każdy obraz jest jednak całością. Fragmentem, ale i całością. Gdyby nią nie był, nie byłby dobrym obrazem.
Ja już zapomniałem, co to jest dobry obraz. Nie mieszczę się w żadnej szkole, nie obchodzi mnie, czy moje obrazy zostaną uznane za lepsze czy gorsze. Chodzi o to, że gdyby wszystkie moje rysunki i obrazy połączyć razem - to byłby jeden obraz. Mój obraz i moich poszukiwań. Gdy maluję konkretny obraz - on jest fragmentem tego dużego i ten fragment lepiej czy gorzej oddaje moje całościowe widzenie świata. Od początku moja sztuka, cała droga, wszystko, co stworzyłem, wynikało z tego, że pragnąłem coś wyrazić. To jest coś całkiem innego niż pięknie zestawić kolor".

JAN DOBKOWSKI W ROZMOWIE Z WIESŁAWĄ WIERZCHOWSKĄ, [w:] JAN DOBKOWSKI. POZA NIESKOŃCZONOŚĆ, MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY INDYWIDUALNEJ W MUZEUM OKRĘGOWYM W TORUNIU, [red.] HANNA MACIEJEWSKA-MARCINKOWSKA, TORUŃ 2004, s. 9-10.

62

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Okeanidy Pacyfiku", 1990 r.

akryl/płótno, 147 x 197 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'
na odwrociu opisany:
'Jan Dobkowski | OKEANIDY PACYFIKU 1990 | 147 cm x 197 cm | ACRYL'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

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

JAN DOBKOWSKI

Jan Dobkowski - malarz, rysownik, twórca akcji i aranżacji przestrzennych we wnętrzach i w pejzażu („interwencje"). W latach 1962-68 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Za dyplom uzyskany w pracowni prof. Jana Cybisa w 1968 r. otrzymał Nagrodę Rektora. Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku w 1972 r. oraz laureat wielu nagród, m.in.: Nagrody Krytyków im. C. K. Norwida za najlepszą wystawę roku (1978 r.) i Nagrody im. Jana Cybisa za całokształt twórczości (1994 r.). W 1998 r. otrzymał honorowe obywatelstwo miasta Łomża. Współzałożyciel (wraz z Jerzym Jurrym Zielińskim) grupy Neo-Neo-Neo (1967-70).

W latach 1967-2012 miał ponad 180 wystaw indywidualnych, m.in. w ważniejszych stołecznych galeriach: CSW Zamek Ujazdowski (2004), Zachęta (1978), Galeria Grafiki i Plakatu (2005), Galeria Zapiecek (2007), Galeria aTak (2008); kilkakrotnie wystawiał w Galerii Stefana Szydłowskiego (2002, 2004, 2010, 2012). Pozostałe wybrane wystawy indywidualne: Kraków (Galeria Zderzak, Artemis), Wrocław (Muzeum Narodowe - 2005, Galeria Awangarda - 1988, 2002), Poznań (Galeria Arsenał - 1993) oraz na świecie: Stany Zjednoczone (Nowy Jork, Los Angeles), Australia (Canberra, Melbourne), Niemcy, Szwajcaria, Skandynawia (Sztokholm, Helsinki), Słowacja, Francja. Jednocześnie brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych w Polsce, m.in. w Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu, Poznaniu, oraz reprezentował polską sztukę współczesną na zbiorowych wystawach, m.in. w Paryżu, Luksemburgu, Wilnie, Kijowie, Moskwie, Belgradzie, Nowym Jorku, Chicago, Mexico City, Sao Paulo.

Prace Jana Dobkowskiego znajdują się w licznych zbiorach zarówno w Polsce, jak i za granicą, między innymi w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu i Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeach Okręgowych w Bydgoszczy, Zielonej Górze, Lublinie, Łomży, Koszalinie, Kaliszu, Kielcach, Bytomiu, Płocku, Olsztynie, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Muzeum Kresów w Lubaczowie, Państwowym Muzeum na Majdanku, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Muzeum S. Guggenheima w Nowym Jorku, Muzeum Santa Barbara (Kalifornia), Love Arts Museum w Miami (Floryda), Rose Museum of Art w Waltham (Mass.), Everson Museum of Art w Nowym Jorku, Center of Modern Art w Oklahomie, Muzeum Polskim w Chicago, McGraw-Hill Collection w Nowym Jorku, Australian National University w Canberze oraz w innych kolekcjach prywatnych i państwowych w kraju i za granicą. W marcu 2013 roku artysta został odznaczony medalem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

63

KAZIMIERZ OSTROWSKI (1917 - 1999)

"Port", lata 60/70 XX w.

olej/płótno, 70 × 100 cm
sygnowany p.g.: 'K.OSTROWSKI'
opisany na blejtramie: 'KAZIMIERZ OSTROWSKI GDYNIA'
oraz '"PORT" OLEJ 70/100'
na odwrociu nalepka sopockiego Biura Wystaw Artystycznych z opisem dotyczącym innego obrazu (Z cyklu „Osieki" - Szary pejzaż, tempera)
oraz nalepka transportowa z opisem pracy

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra Art, Warszawa, 21.11.2004
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
- „Profesor i jego uczniowie – malarstwo", BWA Sopot, 1985

LITERATURA:
- Porównaj: Kazimierz „Kachu" Ostrowski, Radość wyobraźni, katalog wystawy indywidualnej, red. Maria Gałecka, Grażyna Szcześniak, Iwona Ziętkiewicz, Gdynia 2001, poz. kat. I.32, s. 119 (il.)

„I tak jak bywa z autentycznymi twórcami, powstał wokół osoby „Kacha" mit - szczególnego sposobu reagowania, myślenia i zachowania. Wynikło to chyba stąd, że jego sądy o sztuce są formułowane jasno i bezwzględnie, zaś ich ostrość i krytyczność jest szczególnie ważna, bo wiąże się z dużą wiedzą i wrażliwością niecierpiącą obłudy. Doświadczenie uczy, jak wiele takie postawy dają sztuce prestiżu i blasku, jak potwierdzają, że sztuka jest sprawą ważną, pierwszoplanową, a nie środkiem budowania życiowej Kariery. (...) W osobowości Ostrowskiego rysują się te same cechy, które charakteryzują jego twórczość: zamiłowanie do konkretu, dynamicznej konstrukcji i zwyczajnej dobrej roboty [połączone] z romantyzmem swobodnego marzenia, z niezwykłością tego, co powstaje w „zwyczajny" sposób".

STEFAN GIEROWSKI, Z RECENZJI TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA OSTROWSKIEGO
W ZWIĄZKU Z WNIOSKIEM O NADANIE MU TYTUŁU NAUKOWEGO PROFESORA NADZWYCZAJNEGO

Kazimierz Ostrowski był artystą przez cały okres swej twórczej dojrzałości związanym z Trójmiastem. Znajduje to odzwierciedlenie w postaci licznych zrealizowanych przez niego cykli nawiązujących swoją tematyka do morza, zwłaszcza uprzemysłowionych nabrzeży. Obrazy te, powstające od drugiej połowy lat 50., stanowiły również przejaw w pełni ukształtowanej tożsamości artystycznej. Jak czytamy w katalogu monograficznej wystawy z 2001 roku, „najistotniejsze zmiany co do aranżacji malarskiej przestrzeni zaszły w obrazach z następujących cykli tematycznych: „Porty", „Stocznie", „W doku", „Spawacze", „Hutnicy", „Konstrukcje przestrzenne", „Pejzaże dalekie". Są to fantastyczne pejzaże o stereometrycznej iluzji i scenograficznej dalekiej perspektywie. Przy pozorach realności są całkowicie nierealne, ciężkie elementy urządzeń i maszyn pozbawione fizycznej materialności i ciężaru przecinają przestrzeń według fantazji artysty, nierzadko zawieszone w powietrzu bez punktu podparcia. Wczesne wizerunki portów i stoczni są jeszcze na ogół płaszczyznowe, wypełnione gęsto drobnymi formami, z czasem formy ulegają monumentalizacji, a perspektywa nabiera głębi".

64

MAREK SAPETTO (ur. 1939)

"Chór męski /II wersja/", 1973 r.

olej/płótno, 99 x 89,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 1973 r.'
opisany na odwrociu: 'Tytuł:"Chór męski" /II wersja/ format: 100 x 90 cm | akryl | rok 1973 | autor: Marek Sapetto | Warszawa'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 8 000 - 15 000

LITERATURA:
- Marek Sapetto. Obrazy z lat 1959-1979

„Jaka jest moja definicja sztuki? Jaką chciałbym ją widzieć? Może właśnie tak: „Sztuka jest ciagłym pytaniem i ciągłą próbą znalezienia odpowiedzi. Jest to pytanie o sens skojarzeń, spostrzeżeń ważnych i błahych, ale zapamiętanych, przez co znaczących. Chcę notować plamą, kreską, kolorem te swoje spostrzeżenia i względnie obiektywnie je formułować. Chcę wyobraźnię patrzącego kierować w określoną stronę i nie narzucając mu swoich sądów, zwrócić w stronę jego własnych pytań i własnych skojarzeń".

MAREK SAPETTO, PYTANIE O „SZTUKĘ"

Na „Chór męski" można patrzeć zarówno jak na przykład indywidualnej formuły sztuki Sapetta, jak i emblemat całego nurtu polskiego malarstwa neofiguratywnego. Związani z nową figuracją artyści przedstawiali świat nieupiększony, posługiwali się ekspresyjną deformacją i oszpeceniem, wprowadzali do swoich prac nastrój niepokoju, aluzyjność, symbolizm. Nowi realiści nigdy nie są jednak w swoich pracach dosłowni i nie podają widzowi swoich idei „na talerzu". Ich obrazy prowokują do własnych interpretacji, zmuszają do indywidualnej lektury.

W „Chórze męskim" Sapetto daje typowy dla polskich malarzy neofiguracji popis operowania ekspresyjną wartością farby, którą wzorem pop-artu rozkłada (tak jak na drukach i plakatach) płaskimi plamami. Równocześnie faktura jego obrazu zdradza styl na wskroś indywidualny. Uderza przede wszystkim nonszalancja, chropowatość i agresywna kolorystyka nieobecna u innych malarzy Grupy Realistów.

„Chór męski" powstał w ostatnich latach współpracy Marka Sapetto z Wiesławem Szamborskim. Przybierająca na sile indywidualność obu członków Gruppy doprowadziła do zaprzestania ich wspólnych wystaw w 1974 roku. W przypadku twórczości Marka Sapetto lata 70. są czasem największej agresywności jego sztuki. Obrazy, stanowiące niekiedy komentarz do aktualnej sytuacji politycznej albo problemów społecznych, czasem – tak jak w przypadku „Chóru męskiego" - przybierały też formę kompozycji metaforycznych i jakby wyrwanych z kontekstu codzienności PRL-u. Sapetto opracował dwie wersje „Chóru męskiego". Druga z nich jest dużo mniejsza niż prezentowany obraz (46x38 cm). Jej szkicowy charakter i nietypowe dla artysty niewykończenie pozwalają w niej widzieć studium przygotowawcze do prezentowanej tutaj pracy.

65

ROMAN SIELSKI (1903 - 1990)

Martwa natura z płonącą świecą

olej/płótno, 99 x 71 cm
na odwrociu opisany: '227 | 3-8 194-37'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 8 000 - 13 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Witkacy wiedział, że „babranie się w autorze à propos jego utworu jest niedyskretne, niestosowne, niedżentelmeńskie" – i miał rację. Choć więc Roman Sielski gdzieś się z pewnością urodził, gdzieś się uczył i gdzieś studiował; choć z pewnością był pod wpływem domu, kraju rodzinnego, kolegów malarzy i „kierunków"; choć miał bardziej lub mniej rozwinięte poglądy na życie, religię filozofię i sztukę, to nie będę się w tym „babrał".
Poza tym w ten sposób nigdy nie dotarłbym do jego obrazów, bo nawet jeśli wiedziałbym dokładnie, jakie wpływy, poglądy i dyspozycje osobowe sprawiły, że butelka stojąca na stole po prawej w martwej naturze (…) jest podzielona na pół, nawet jeśli stwierdziłbym uczenie wpływy kubizmu, nic by mi to nie pomogło w patrzeniu na ten obraz, a raczej zaćmiło moje widzenie. Widziałbym bowiem wpływy, a nie obraz (…). Wyczuwam w obrazach z jednej strony skłonność malarza do pracy przed motywem, a z drugiej do tego, by po namalowaniu płótna z natury „coś z nim zrobić", wyczuwam przekonanie artysty, że obraz godzien tego miana powstaje dopiero w oderwaniu od natury".

PAWEŁ TARNACZEWSKI, OBRAZY ROMANA SIELSKIEGO, [w:] ROMAN SIELSKI. MALARSTWO, ROSTOWSKI GALLERY, KRAKÓW 2001, s. 5

Roman Sielski studiował na Wolnej ASP oraz w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie. Następną fazą jego edukacji artystycznej były studia na krakowskiej ASP u Józefa Mehoffera oraz w Paryżu u Józefa Pankiewicza. Od 1929 do 1935 r. piastował funkcję prezesa awangardowej grupy „Artes" we Lwowie. Uczył kolejne pokolenia w Szkole Artystyczno-Przemysłowej, a od 1946 r. był profesorem w Instytucie Sztuki Użytkowej i Dekoracyjnej we Lwowie oraz członkiem Związku Plastyków ZSRR.
W powojennym Lwowie Sielski zaczął malować w bardziej realistyczny sposób, nawiązując do XIX-wiecznego realizmu, nie spotkało się to jednak z przychylnością miejscowych władz kulturalnych.

66

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Martwa natura z krzesłem

olej/płótno, 83,5 x 71 cm
sygnowany p.d.: 'J.SOBEL'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:
- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

W pierwszym okresie swojej twórczości artystka pozostawała bliska poetyce sztuki Władysława Strzemińskiego. Z czasem zaczęła jednak odchodzić od niej w kierunku współczesnych jej nurtów sztuki XX wieku. Poszukiwania malarki inspirowały szczególnie obrazy Henri Matisse'a, Goerges'a Braque'a i postimpresjonistów. Prezentowana „Martwa natura z krzesłem" stanowi dobry przykład charakterystycznego dla malarstwa Judyty Sobel oscylowania na pograniczu figuracji i deformacji. Obraz, tak jak inne reprezentatywne dla artystki prace, jest bogaty w kolor. Sobel unika w kompozycji mocnego i jednoznacznego oddawania kształtów i brył. Przestrzeń i głębia są raptem naszkicowane. Kompozycja kształtowana jest płasko i mozaikowo. Wprowadzenie niewielkich, jednorodnych plam barwnych umożliwiło artystce osiągnięcie w obrazie niezwykle dekoracyjnego efektu. Potęguje go różnorodna, malarska faktura obrazu, która pozwala na „łapanie światła" i tworzenie ciekawych kontrastów. „Martwa natura z krzesłem" ukazuje prawdziwie ekspresjonistyczne poszukiwania artystki oraz typową dla niej subtelną wrażliwość na motywy zaczerpnięte z pozornie banalnego, codziennego życia.

Pochodząca ze Lwowa artystka studiowała w latach 1947-50 w łódzkiej PWSSP. Należała do wąskiej, siedmioosobowej grupy studentów skupionych wokół Władysława Strzemińskiego. Dwójka jej najbliższych przyjaciół z okresu studiów to Antoni Starczewski i Stanisław Fijałkowski. Judyta Sobel bardzo szybko zaczęła odznaczać się na uczelni swoim talentem. Już na przełomie 1948 i 1949 roku, jako studentka drugiego roku, wzięła udział w krakowskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, gdzie jej obrazy wywieszono obok prac m.in. Henryka Stażewskiego i Andrzeja Wróblewskiego. W 1951 roku, po odejściu z łódzkiej uczelni Władysława Strzemińskiego i Stefana Wagnera, Sobel wyjechała do Izraela. Wystawiała w Jerozolimie, Tel Awiwie i Hajfie. W 1956 roku przebywała na stypendium w Paryżu (otrzymała w tym czasie pierwszą nagrodę Gallerie Saks). W tym samym roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych na stypendium Edward A. Norman Foundation. Osiedliła się na stałe w Nowym Jorku. Mieszkała początkowo (wraz z mężem i synem) na Manhattanie, w latach 70. przeniosła się do Woodstock.

J. SOBEL

67

JAN CYBIS (1897 - 1972)

Martwa natura , 1968 r.

olej/płótno, 46 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'J. Cybis'
na odwrociu sygnowany opisany i datowany:
'JAN CYBIS | "Martwa Natura" | Arkadykat: 589' oraz: '1968 | 46 x 61'
na blejtramie napis: 'ARKADY 447'

cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 28 000 - 48 000

LITERATURA:
- Tadeusz Dominik, Jan Cybis, [wykaz dzieł artysty i bibliografia oprac.] Helena Cybisowa, Warszawa 1984, nr kat. 447

OPINIE:
Potwierdzenie autentyczności przez Jacka Cybisa z 17.11.1994

,,Robi się utwór z farby, który byłby świadectwem tego, że się oglądało ten świat, na którym przez chwilę przebywaliśmy".

JAN CYBIS

Jan Cybis studia artystyczne odbył we Wrocławiu w latach 1920-21 na Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego pod kierunkiem O. Müllera oraz na krakowskiej ASP u J. Pankiewicza. Tworzył pod wpływem francuskiego impresjonizmu i malarstwa Cézanne'a i Bonnarda. Po studiach wraz z malarzami skupionymi w Komitecie Paryskim przebywał w Paryżu. Brał udział w wystawach kapistów w Galerie Zak w Paryżu i Galerie Moos w Genewie. Był inicjatorem nurtu kolorystycznego w polskim malarstwie. W jego twórczości prymat zdobyła tematyka kameralna - martwa natura, pejzaż i akt. Po 1946 barwna polifoniczność ustąpiła miejsca zmatowiałej gamie kolorystycznej opartej na jednym, zasadniczym tonie, głównie chłodnej szarości. Pojawiły się także kontrasty tonów jasnych i ciemnych, które rozwiną się później w grę zróżnicowanych walorów. Twórca wprowadził gruboziarnistą fakturę, w której roztapiały się zarysy wyobrażonych przedmiotów. Pogłębiły się ekspresyjne jakości jego malarstwa. W okresie powojennym artysta uprawiał obok techniki olejnej akwarelę i rysunek.

,,Obrazy stają się zrozumiałe dopiero wobec innych obrazów. Oglądając dzieła malarskie, każdorazowo odnajdujemy w nich związki z tradycją. Spojrzenie na dokonania Jana Cybisa przez pryzmat aktualizowanej przezeń tradycji jest drogą pozwalającą wydobyć i uchronić szczególność i specyfikę tej twórczości. (…) Doniosłość tradycji cézanne'owskiej, głębokiego nią przesiąknięcia Cybisa, swoistego ,,myślenia Cézanne'em" nigdy w zasadzie nie podlega wątpliwości. ,,Cézanne" stanowił podstawę kanonu malarskiego dla formacji artystów, których czołową postacią był przecież od lat 20. Cybis (pisze Czapski: ,,Cybis bardziej niż ktokolwiek inny powiązał nas z Cézanne'em i w Cybisie widzieliśmy te same zalety, te same cnoty człowieka i malarza".

Na czym miałby ten związek się opierać, gdzie konstruować, jakie wyłania znaczenia sztuki Cézanne'a – z tymi pytaniami można zwrócić się do obrazów. (…) Dialog znajduje swoje oparcie w samej materii obrazu, powoływanej w niej ciągłej wymianie sensów i znaczeń, oddala też (przynajmniej do pewnego momentu) rolę samej intencji artysty. Widz współczesny znajduje się bowiem w sytuacji, w której nie tylko obrazy Cybisa zawierają w sobie ,,refleksy" malarstwa Cézanne'a, ale i dzieła Cézanne'a przeglądają się w obrazach Cybisa. Metafora ,,refleksu", uznając zwrotność tej zależności, stanowi kategorię pozwalającą scharakteryzować sposób postrzegania związków między obrazami przez widza, jak i umożliwia postawić pierwszy krok w opisie źródeł wizualności obrazów".

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI, CYBIS I CÉZANNE W DIALOGU, [w:] JAN CYBIS 1897-1972. RETROSPEKTYWA, ZACHĘTA, WARSZAWA 1997, s. 64

68

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Umywalka, 1954 r.

olej/płótno, 67 x 47 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Józef | Czapski | 1954'
sygnowany na blejtramie: 'Józef Czapski'
na odwrociu pieczęć: 'Blanchet | Paris'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

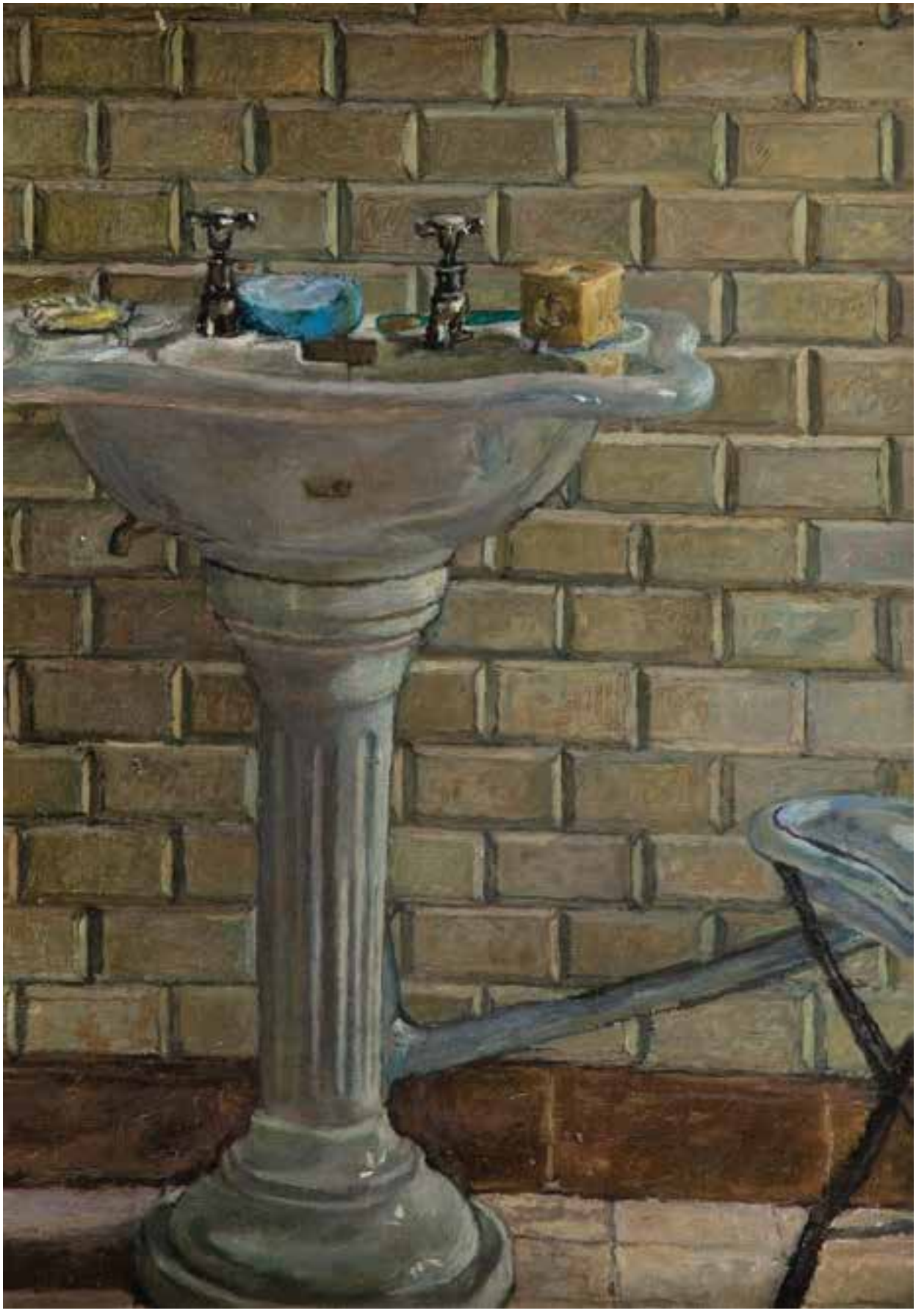
POCHODZENIE:
- Galerie Jacques Desbrière, Paryż, lata 70. XX w.
- kolekcja prywatna, Paryż

Obrana w młodości przez Józefa Czapskiego droga artystyczna była szlakiem kolorystów. Młodzi polscy malarze wierzyli, że sztukę obciążoną „tematem" i historią należy oczyścić. Prymat nad treścią obrazu miała przejąć forma; koloryści twierdzili, że liczy się nie to, co obraz przedstawia, ale to, jak jest namalowany. Takie artystycznego credo zaprowadziło Czapskiego do uprawiania gatunków sztuki wolnych od „rozgadania" – przede wszystkim do intymnej martwej natury. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem tego kluczowego dla malarstwa Czapskiego tematu.

„Umywalka" powstała w 1954 roku. Trudno powiedzieć, jakie wnętrze zostało przedstawione na obrazie; nie sposób też rozsądzić jednoznacznie, czy powstał on na podstawie fotografii, czy stanowi studium z natury (bardziej prawdopodobna wydaje się druga możliwość). Nie wydaje się możliwe, aby obraz powstał w domu „Kultury" przy Avenue de Poissy 91 w Maison-Laffite, w którym Czapski mieszkał od połowy 1954 roku. Na obrazach z końca lat 50., w których artysta z upodobaniem wykorzystywał wiszące w swojej łazience lustro, widzimy inne, ascetyczne wnętrze. Bardziej prawdopodobnym „adresem" dla reprodukowanego obrazu wydaje się dlatego wcześniejszy podparyski adres artysty - 1 rue de Corneille w Maison-Laffite.

Obraz zdradza cechy charakterystyczne dla sztuki Czapskiego z pierwszej połowy lat 50. W okresie tuż po wojnie artysta malował bardzo niewiele. Do regularnej pracy wrócił dopiero około 1950 roku. Jeśli wziąć pod uwagę, że prawie cały przedwojenny dorobek artysty spłonął w Powstaniu Warszawskim, prezentowany obraz jawi się jako rzadki przykład „wczesnej" pracy artysty. Uderza przede wszystkim jego realistyczny aspekt. Czapski bywa powszechnie kojarzony z nieco rozmazaną koncepcją koloryzmu i często (jak np. przez Konstantego Jeleńskiego) porównywany bywa z ekspresyjną formułą sztuki Nicolasa de Stäela. W „Umywalce" Czapski jest jednak dużo bardziej powściągliwy niż na swoich późnych obrazach. Na prezentowanym płótnie przedmioty rysowane są drobiazgowo i z pietyzmem. Artysta z fotograficzną dokładnością oddał załamania światła na kafelkach pokrywających ściany łazienki. Sposób malowania szklistej powierzchni umywalki przywodzi na myśl osiągnięcia postimpresjonizmu i obecnej w sztuce Bonnarda wrażliwości na wzajemne oddziaływanie barw. Wyciszona i niemal monochromatyczna kolorystyka obrazu nasuwa również skojarzenia z malarstwem włoskiego artysty święcącego w latach 50. w Paryżu duże sukcesy – Giorgio Morandiego. Mimo wszystkich tych pokrewieństw obraz Czapskiego pozostaje przykładem sztuki na wskroś indywidualnej. Artystę zdradza przede wszystkich chropowaty sposób kładzenia farby i operowanie drobną, niemal niewidoczną plamą. Drugą charakterystyczną dla malarstwa artysty z lat 50. i uwidaczniającą się na prezentowanym obrazie cechą jest sposób kadrowania kompozycji. Czapski nie waha się „ciąć" przedmiotów i zaburzać symetrii.

Na tle dwóch innych kompozycji Czapskiego, na których pojawia się motyw umywalki, prezentowany obraz jest nie tylko najwcześniejszym znanym przykładem, ale także najbardziej oryginalnym. „Neon i umywalka. Autoportret" z 1959 roku (w kolekcji prywatnej w Szwajcarii) oraz „Umywalka" z 1973 roku (kolekcja prywatna w Polsce) zdradzają wspólne zainteresowanie abstrakcją geometryczną i ekspresją kolorów. Prezentowany obraz z 1954 roku odznacza się największym wyciszeniem. Wydaje się także najbliżej rzeczywistości, przez co staje się dowodem na artystyczny rodowód twórczości Czapskiego - wiernego ucznia Józefa Pankiewicza.



69

KIEJSTUT BEREŹNICKI (ur. 1935)

"Martwa natura w tonacji oliwkowej", 1981 r.

olej/płótno, 95 x 128 cm
sygnowany i opisany wewnątrz przedstawienia:
'1981 | Martwa | natura | w | tonacji | oliwkowej | KBereźnicki'
na odwrociu trudno czytelna pieczątka

cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 18 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Staram się tak malować, aby dany obraz był dla mnie żywy, żywy na dzisiaj. Mam z nim dialog, kontakt przez cały czas, to tak jakby rozmowa z tym tworzonym światem, który jest przede mną, muszę z nim tak długo pozostać w kontakcie, dopóki nie nastąpi ujednolicenie „mnie" z tym iluzyjnym światem na płótnie".

KIEJSTUT BEREŹNICKI, 1974

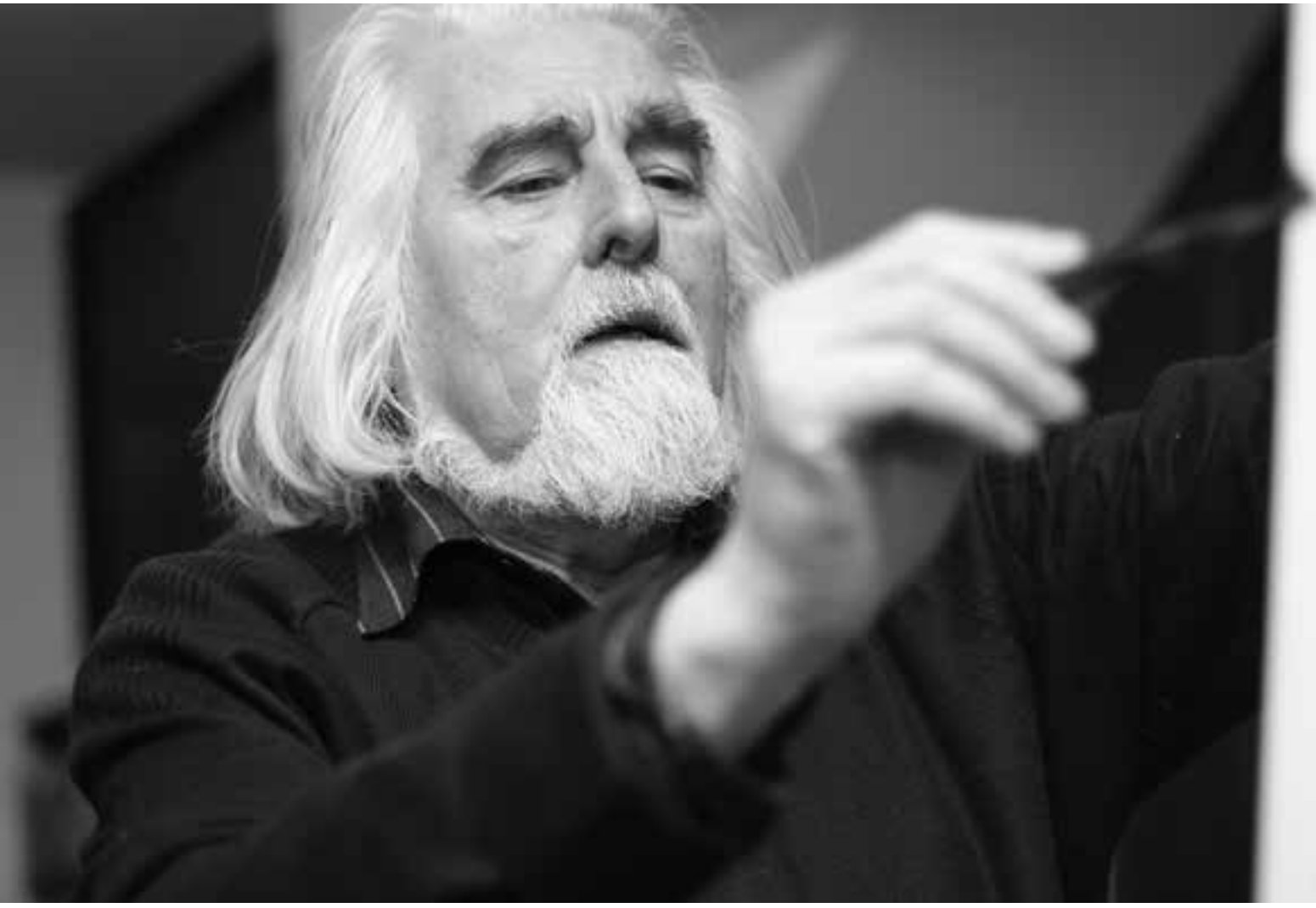
„(…) przedmiotów nie rozpatrywałbym w sensie znaczeń symbolicznych, jak to było na przykład w baroku. Dla mnie ważna jest przede wszystkim forma, dopiero później staje się ona przedmiotem, aż w końcu nabierze znaczenia. (…) Czasami jest to rozmowa z przedmiotami, które były w innych obrazach, a także z tymi pamiętanymi z dzieciństwa, z przeszłości".

KIEJSTUT BEREŹNICKI, 1997

„Obraz w obrazie" – artystyczny trik popularny w sztuce europejskiej już od XV wieku – pojawia się w malarstwie Kiejstuta Bereźnickiego w symptomatyczny sposób. Na niektórych kompozycjach artysta wprowadza framugi drzwi i ramy okien, które wykrawają osobne malarskie kadry („Zuzanna i starcy", „Scena pracowni w błękitach"); innym razem umieszcza na swoich płótnach artefakty, które albo prezentowane są przez bohaterów („Chłopiec trzymający portret matki"), albo znajdują się gdzieś w tle zakomponowanej sceny. W inne obrazy Bereźnicki wkomponowuje lustra, w których odbijają się niewidoczni w malarskiej scenie bohaterowie („Ryby i odbicie w lustrze").

Na prezentowanej „Martwej naturze w tonacji oliwkowej" mamy do czynienia z tą trzecią drogą. W prawym górnym rogu kompozycji artysta umieścił owalne lustro, w którym odbija się twarz mężczyzny – zapewne syntetyczny autoportret Bereźnickiego. Wprowadzenie lustra umożliwiło artyście osiągnięcie interesującego go efektu zwielokrotnienia obrazów. Płótno malarskie nie oddaje tylko obiektywnej płaszczyzny wizualnej, ale ukazując wizerunek obserwatora, zwraca się do samego widza. Patrząc na przedmioty, nie widzimy tylko „obcego świata", ale także nas samych. Obraz nie jest więc tylko mimetycznym odtworzeniem rzeczywistości, ale i rodzajem gry ze specyfiką wizualnej reprezentacji.

Sztuczka zastosowana przez Bereźnickiego ma bogatą i różnorodną tradycję w twórczości dawnych mistrzów. Pierwsze owalne lustra znajdziemy na obrazach mistrzów staroniderlandzkich: Jana van Eycka, Roberta Campina, Rogiera van der Weydena i Petrusa Christusa. Manewr piętnastowiecznych malarzy okazał się na tyle nośny, że odnaleźć go można także w sztuce wieków kolejnych i nie tylko w Niderlandach, m.in. u Juana de Flandres, Parmigianina, Tycjana, a w wieku XX np. u niemieckiego ekspresjonisty Otto Dixa.



Kiejstut Bereźnicki w pracowni

„...Trudno jest mi oceniać własną twórczość. Staram się po prostu, żeby to było dobrze namalowane, nic więcej.

- Co to znaczy „dobrze"?
Zgodność, a raczej dążenie do zgodności tego, co jest na płótnie, z jakimś wewnętrznym wyobrażeniem... Jest to kształtowanie mojej realności, bo dla mnie to jest realność, moja prawdziwość budowana na płaszczyźnie płótna, w iluzyjnej przestrzeni...
... Nie dzielę malarstwa na „dawne" i „nowe", tylko na takie, które jest dla mnie żywe bądź martwe. Na obrazy „dawne" patrzę zawsze jak na rzecz mi współczesną, a dialog, jaki z nimi toczę, jest w zasadzie dialogiem ze wszystkim, co do tej pory wniosła z sobą tradycja...
... Staram się tak malować, aby dany obraz był dla mnie żywy, żywy na dzisiaj. Mam z nim dialog, kontakt przez cały czas, to tak jakby rozmowa z tym tworzonym światem, który jest przede mną, muszę z nim tak długo pozostać w kontakcie, dopóki nie nastąpi ujednolicenie „mnie" z tym iluzyjnym światem na płótnie. A że to narasta w czasie, w czasie się buduje, gdzie jedna decyzja wywołuje lawinę innych, że jakieś zrytmizowanie pewnej części obrazu wywołuje pewne dalsze posunięcie techniczne, to wynika z wewnętrznych praw rządzących malarskim światem...

- ... Jak powstają twoje obrazy?
Mówiłem już, że dojrzewają w czasie. Jak to kiedyś określiłem, buduję je na zasadzie „murarki", „stolarki" itd. Najpierw „muruję" przestrzeń, potem nawarstwiam, konstruuję obraz, jakbym realną przestrzeń budował, fizyczną, łącznie z umieszczeniem przedmiotów czy postaci.

- Wydaje mi się, że twoje malarstwo wymaga również podobnego dialogu z odbiorcą. Dopiero stały kontakt z twoimi obrazami umożliwia właściwy wgląd i zrozumienie...
No tak, bo nie mają one działania uderzeniowego, „plakatowego". Chyba sam proces powstawania obrazu zmusza do podobnego odbioru".

JERZY LIMON, POTYCZKI Z OBRAZEM, ROZMOWA Z KIEJSTUTEM BEREŹNICKIM, „SZTUKA" 1974, NR 4 (1)

70

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Osobna pora", 1971 r.

olej, technika własna, mieszana/płótno, 74 x 60,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein 1971'
na odwrociu opisany: 'Osobna pora | 74 x 60'
oraz 'E. Rosenstein | 02-552 W-wa | Karłowicza 20 m.1 | 1971'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 10 000 - 15 000

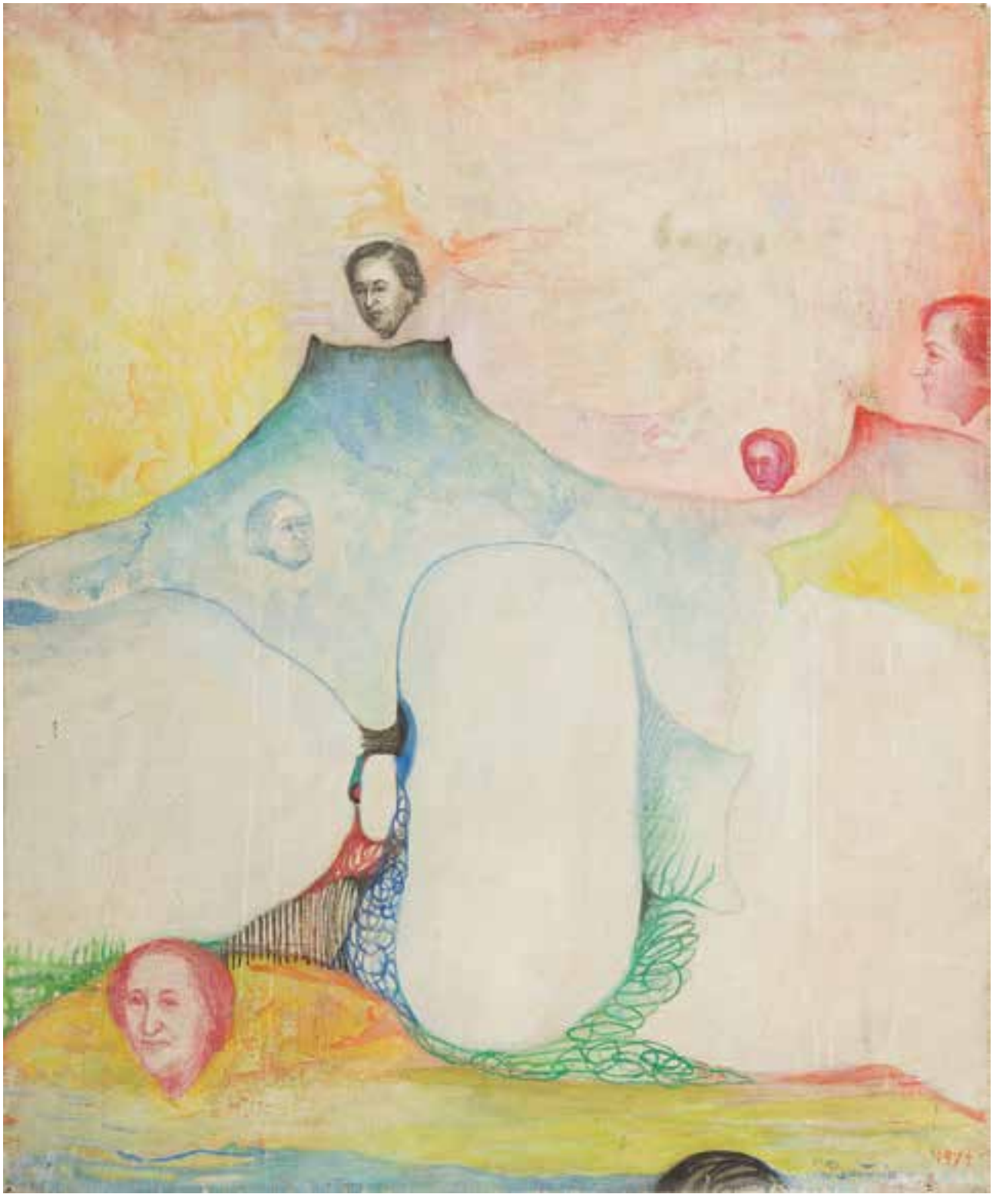
Mimo świetlistej kolorystyki i zastosowania czystych barw ,,Osobna pora'' wydaje się obrazem niepokojącym. Plastyczną harmonię całości burzy surrealistyczna atmosfera kompozycji i rozmieszczone na niej twarze. Obraz wciąga widza, kiedy tylko uświadomi on sobie, że lewitujące portrety są w rzeczywistości makabrycznymi przedstawieniami odciętej głowy. Motyw wydaje się tym dziwniejszy, że z twarzy unoszącej się ponad odrealnionym pejzażem zjawy emanuje spokój.

Wizerunek, który wykorzystała na swoim płótnie Erna Rosenstein, to twarz matki artystki. Jej portret powraca w twórczości malarki stale, przez cały okres powojenny. Odnaleźć go można na rysunkach, kartkach notesów i malarskich kompozycjach (niewątpliwie najbardziej znaną z nich jest ,,Północ (portret matki)'' z 1979 roku, obraz prezentowany na ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie). Twarz kobiety zazwyczaj przedstawiona jest w tym samym ujęciu, malowana pomiędzy en face i trzy/czwarte, ze wzrokiem skierowanym w przestrzeń, uśmiechająca się lekko.

Jednorodność wizerunku matki na pracach Rosenstein wynika ze specyfiki ich powstawania. Twarze matki nie są bowiem portretami z natury. Rodzice artystki zostali zamordowani w lipcu 1942 roku, malarka odtwarzała ich rysy na podstawie nielicznych zachowanych fotografii. Dorota Jarecka w swoim eseju ,,Portret rodziców i zdjęcia znalezione w ziemi'' precyzuje jednak, że owe fotografie nie były dla Rosenstein łatwo dostępnym, rodzinnym albumem. Właściwie całe archiwum rodziny Rosensteinów przepadło w czasie wojny. Te nieliczne, zachowane fotografie to w części odbitki wykonane już po wojnie, na podstawie negatywów wykonanych w latach 30. Kilka z nich to pamiątki, jakie udało się Rosenstein wydobyć od jej mieszkającego w Anglii brata.

W swoim eseju Jarecka pisze: ,,Ważne jest zdanie sobie sprawy, że powracające w sztuce Rosenstein portrety rodziców rysowane są i malowane w odniesieniu do zdjęć. Że nie jest to prosta historia relacji podmiotu do własnej pamięci. Pomiędzy podmiotem a przedmiotem, między córką a rodzicami, pomiędzy córką a jej pamięcią o rodzicach, między pamięcią a obrazem, jaki pamięć jest w stanie wytworzyć, znajduje się jeszcze ten na pół materialny obiekt, jakim jest fotografia. Trzeba sobie uświadomić, że posiadanie zdjęcia kochanej osoby w sytuacji, kiedy się straciło wszystko inne, może być też źródłem bolesnych przeżyć. Takie zdjęcie jest protezą pamięci, ale może też być jej zaburzeniem (…). Sądzę, że podobizny rodziców i w obrazach, i rysunkach Rosenstein były możliwe tylko dlatego, że odnalazły się zdjęcia. (…) Pojawienie się w jej malarstwie i rysunku twarzy rodziców musiało być nie tylko przypomnieniem rodziców, ale też konfrontacją z momentem odnalezienia zdjęć. Każde przedstawienie rodziców jest powrotem do momentu ponownego spojrzenia w ich twarze'' (Dorota Jarecka, Portret rodziców i zdjęcia znalezione w ziemi, [w:] D. Jarecka, B. Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 82).

Według Jareckiej powracające w malarstwie Erny Rosenstein twarze rodziców są próbą odbudowania pamięci. Głowy szybujące na tle nieba można jednak rozpatrywać w bardziej ogólnym kontekście i traktować je jako typową dla sztuki artystki, indywidualną trawestację doświadczeń surrealizmu. Podobne figury znaleźć można m.in. w twórczości Odilona Redona i kilku innych malarzy eksperymentujących z poetyką nadrealizmu w końcu XIX i pierwszej połowie XX wieku. Ich sztukę Rosenstein dobrze poznała jeszcze przed wojną, kiedy w 1937 odbyła krótką podróż do Paryża. W ,,Osobnej porze'' widać jednak doskonale, że artystka nie zatrzymała się na osiągnięciach swoich francuskich poprzedników. ,,Komórkowy'' sposób kształtowania przestrzeni, zastosowanie rozlewających się, biologicznych form, zdecydowany kontur, kłębiące się linie – wszystkie te elementy obrazu wiążą go ze spuścizną sztuki abstrakcyjnej. Zainteresowanie formami organicznymi, które z całą mocą daje o sobie znać w prezentowanym obrazie, pojawia się w twórczości Rosenstein od końca lat 50., kiedy to artystka współpracowała z reaktywowaną Grupą Krakowską.



71

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Pamiątki", 1987 r.

olej/płótno, 41 x 34 cm
sygnowany i datowany ś.d.: 'E.Rosenstein | 1987'
opisany na odwrociu: 'E.Rosenstein | 41 x 33 PAMIĄTKI | 1987'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 28 000 - 38 000

Zamknęłam oczy – chcę widzieć.
Zatkałam uszy – chcę słyszeć.
Wzięłam ołówek – niech mnie drogą prowadzi.
Szukam słowa dla niemych.
Chcę dotknąć.

ERNA ROSENSTEIN, „W SOBIE SAMEJ WYJŚĆ Z SIEBIE", 1979

Studiowała na Wiener Frauenakademie (1932-34) oraz na krakowskiej ASP w pracowni Wojciecha Weissa (1934-36). W tym czasie zbliżyła się do środowiska z kręgu Grupy Krakowskiej oraz współpracowała z teatrem Cricot. Po wybuchu wojny trafiła wraz z rodzicami do getta we Lwowie, skąd udało jej się uciec w 1942 roku. Do końca okupacji ukrywała się pod różnymi nazwiskami. Od 1945 roku wystawiała jako członek Grupy Młodych Plastyków, a w 1957 dołączyła do reaktywowanej Grupy Krakowskiej. Była żoną Artura Sandauera, krytyka literackiego i pisarza, oraz matką Adama Sandauera. Jej twórczość jest bardzo zróżnicowana, w dużej mierze nawiązuje do surrealizmu i abstrakcji. Starała się oddać wachlarz najbardziej intymnych ludzkich odczuć, lęków, marzeń, tęsknot. Prace Rosenstein pełne są autentyzmu i szczerości, jej własnych doznań, a jednocześnie uniwersalnych prawd o ludzkim losie ujętych w metaforyczny, oniryczny sposób.

72

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz 2349: Działoszyn - Prometeusz", 1998 r.

olej/płyta pilśniowa, 122 x 92 cm
sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego p.d.:
'DUDA-GRACZ 2349/1998 r.'
na odwrociu naklejka autorska z opisem, tytułem i informacją '1 werniks'

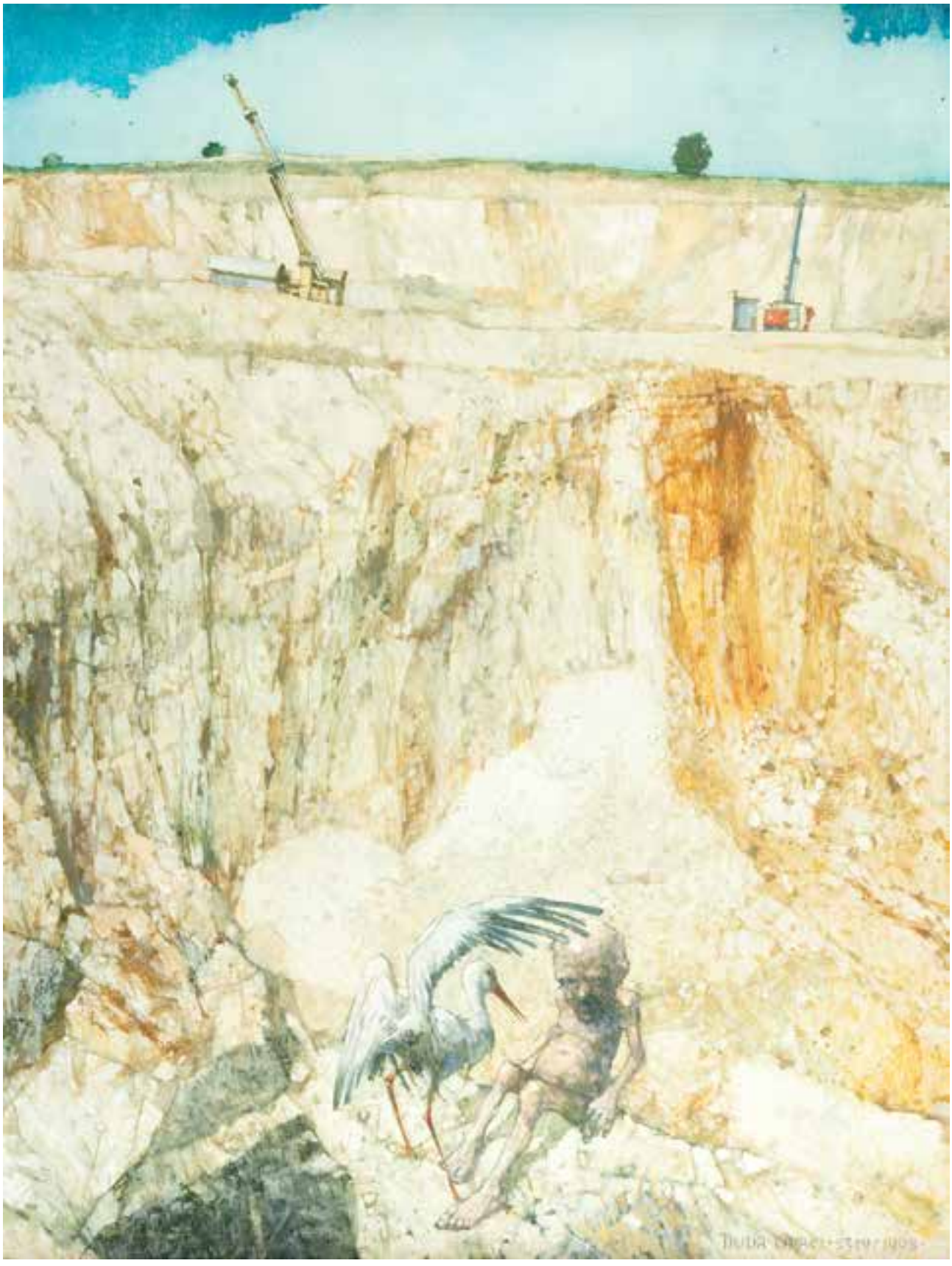
cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 75 000 - 85 000

Ukazany na obrazie pejzaż nie jest wytworem wyobraźni Dudy-Gracza. Namalowany krajobraz o wysokim horyzoncie jest realistycznym wyobrażeniem kamieniołomu w Lisowicach, małej miejscowości położonej niedaleko Działoszyna w województwie łódzkim. Ta nietypowa dla centralnej Polski skalista sceneria posłużyła artyście za dekorację do rozegrania sceny ilustrującej mit Prometeusza. To właśnie wprowadzenie nietypowego tła decyduje o tym, że obraz Dudy-Gracza jest realizacją typowej tak dla klasycznej poezji dramatycznej, jak i ,,wielkiego" malarstwa historycznego zasady decorum, według której wydarzeniom o wymowie tragicznej przystoi niezwykłe ujęcie. ,,Tragedii – pisał w jednym z wierszy Czesław Miłosz - przystoi oprawa skał potrzaskanych, piorunowych przepaści".

W dolnej części kompozycji malarz umieścił nagiego, zdeformowanego starością Prometeusza. Zamiast orła wydziobującego wątrobę mężczyzny widzimy swojskiego bociana. Tragiczny grecki mit nabiera w ujęciu Dudy-Gracza wymowy lokalnej. Historia rozgrywa się bez antycznego kostiumu i teatralnych rekwizytów. Bohaterowie obrazu nie epatują emocjami, a dramat wydaje się mieć charakter czysto psychologiczny. Równocześnie ,,spolszczenie" mitu dokonuje się tylko na płaszczyźnie ogólnej i ,,Obraz 2349" nie daje się wpisać w narodowościową wizję kultury. Duda-Gracz jest daleki od romantycznej ikonografii polskich Prometeuszów poświęcających się dla idei (ikonografii o tyle ciekawej, że inauguruje ją obraz obcy – kompozycja Horace'a Verneta z 1831 roku: ,,Prometeusz polski"). Jego scena, mimo wprowadzenia elementów lokalnego, polskiego kolorytu, utrzymuje charakter uniwersalnej przypowieści.

Duda-Gracz, co typowe dla jego twórczości z tego okresu, unika na prezentowanym płótnie dynamiki, gwałtowności i krzykliwych kolorów. Obraz rozegrany jest, jak wiele innych kompozycji artysty z lat 90., w subtelnych, świetliście bursztynowych tonach. Malarz potrafił ożywić kompozycję przez wprowadzenie delikatnych kontrastów tonalnych i zimnego, błękitnego pasa nieba, pozwalającego na rozbicie monochroniczności i oderwanie się od egzystencjalnego ładunku obrazu.



73

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz 1515: Brzegi - łąka", 1992 r.

olej/płyta pilśniowa, 51,5 x 51,5 cm
sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego p.d.:
'DUDA GRACZ 1515/92'
na odwrociu naklejka autorska z opisem pracy i nr katalogu autorskiego

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

Czyste, pozbawione sztafażu pejzaże pojawiają się w twórczości Jerzego Dudy-Gracza rzadko i stanowią osobną grupę obrazów. Większość z nich powstała we wsi Brzegi koło Bukowiny, w której artysta malował z przerwami od połowy lat 70. Jeździł tam ze swoim przyjacielem Władysławem Kubarkiem do mieszkającego tam jego brata – Jana.

Powstałe w Brzegach pejzażowe kompozycje Dudy-Gracza przedstawiają niekiedy chaty i łąki pokryte śniegiem, innym razem bliskie krajobrazom Jacka Malczewskiego szerokie, odkryte pola. Na tle jasno skodyfikowanego repertuaru motywów i kadrów pejzaży Dudy-Gracza prezentowany obraz „Brzegi-Łąka" wydaje się szczególnie interesujący. Artysta odszedł w nim bowiem od typowego dla siebie sposobu pasmowego komponowania widoków. Właściwie cała powierzchnia obrazu została przez artystę zagospodarowana wyboistym terenem i trawiastymi rozlewiskami. Na obrazie nie ma ani pasów nieba, ani typowych dla niego wierzb, ani też żadnych śladów obecności ludzkiej. Ograniczenie się do jedynie kilku motywów jest dla artysty nietypowe.

„Brzegi-Łąki" z 1992 roku wydają się doprowadzać do apogeum rysującą się stopniowo od roku 1980 politykę artystyczną Dudy-Gracza. We wstępie do wystawy „Powroty" (wystawy podsumowującej dorobek z lat 1983-94) artysta mówił: „W stanie wojennym bardzo szybko pojąłem, że interwencyjno-ironiczne piętnowanie rzeczywistości PRL-u wygasa we mnie. Pojąłem, że ten dotychczasowy zapis rzeczywistości z dnia na dzień, może i fortunny w malarskim sensie, funkcjonuje słabo jako forma wyrażania czasu lat 80. i dlatego nie ma sensu". Artysta zaczął w tym czasie tworzyć obrazy prowincjonalno-gminne, politycznie i społecznie wyciszone. Coraz rzadziej wykorzystywał motywy jednoznacznie odnoszące się do bieżącej polityki. Pejzaże, stanowiące zapis zmagania się artysty z naturą i wolne od piętna aktualności, wydają się stanowić metaforyczne rozwinięcie wspomnianego cyklu obrazów prowincjonalnych.

Po latach artysta wspominał: „[w Brzegach] studiowałem sobie i malowałem na własny użytek pejzaże bezludne – tam odzyskiwałem proporcje myśli i ducha, pogubione w życiu, w zgiełku cywilizacji, w chaosie życia społecznego i politycznego. Nowe myślenie (…) zaczęło zaludniać pejzaże ze wsi Brzegi. Dziwne uroki tej wsi i jej mieszkańców, tęsknoty i uniesienia tam przeżyte, zaczęły sytuować się niezmiennie w rzeczywistości (…)".

DUDA GRACZ · 15/5/92

74

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Bez tytułu, 1966 r.

olej/płyta, 100 x 68 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1966'

cena wywoławcza: 80 000 zł

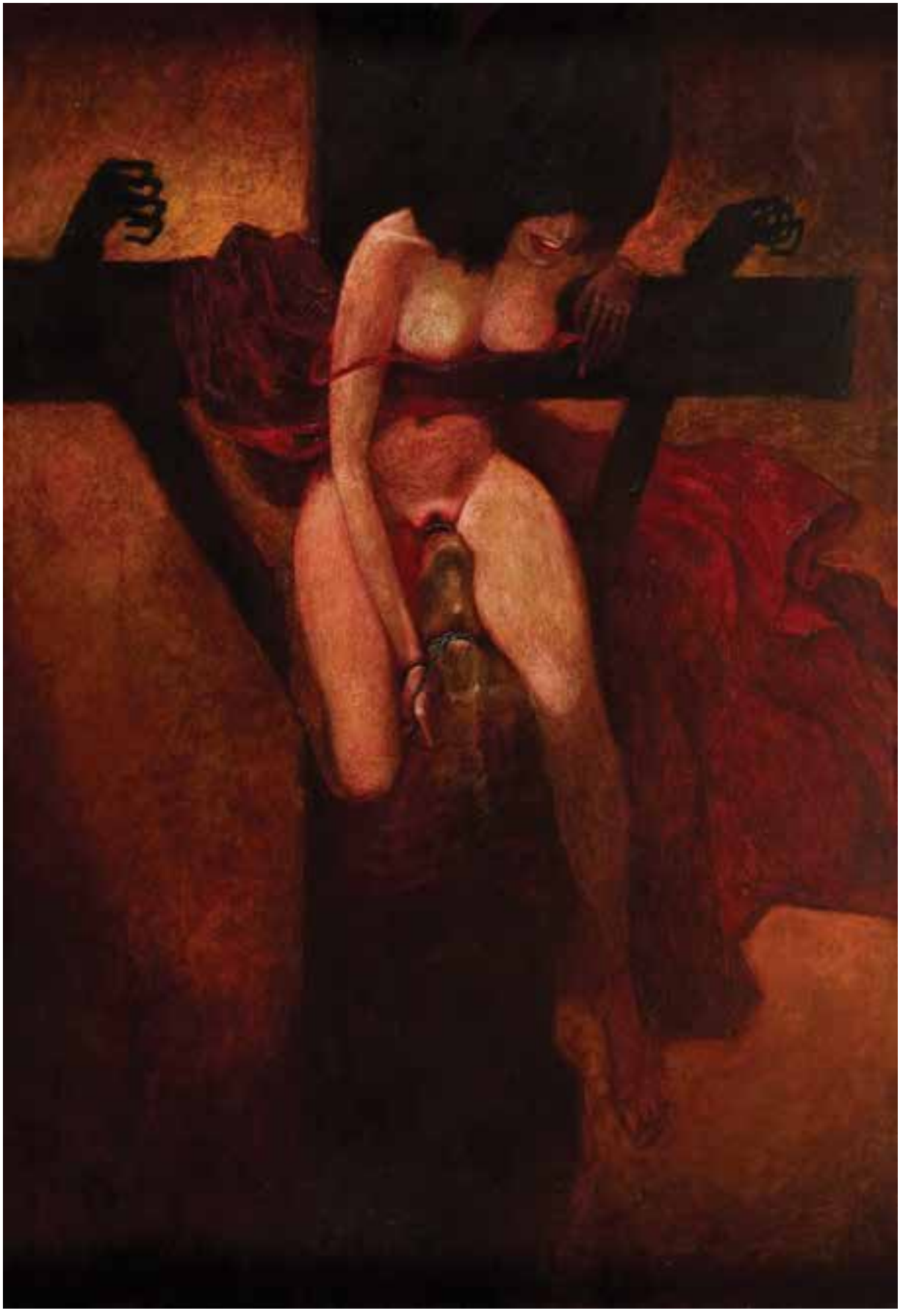
estymacja: 90 000 - 120 000

POCHODZENIE:
- bezpośredni prezent od artysty
- kolekcja Andrzeja Banacha, Sanok
- kolekcja prywatna, Kraków (od 1990)

LITERATURA:
- Liliana Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 21. (il.)

Erotyczno-turpistyczna tematyka jest charakterystyczna dla twórczości Beksińskiego drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Nasycone perwersyjnymi obsesjami wizje przenikają się w jego sztuce z symboliką śmierci. Jedną z inspiracji do stworzenia prezentowanego obrazu było dla artysty dzieło francuskiego pisarza o katolickiej orientacji Daniela Ropsa. Jego powieść „Dzieje Chrystusa", która po raz pierwszy ukazała się w Polsce w 1950 roku, stanowi odmalowaną literacko kronikę życia Jezusa z Nazaretu, popartą bogatą faktografią i wiedzą na temat ówczesnych realiów Bliskiego Wschodu. Jak wynika z przytoczonej poniżej wypowiedzi, Beksiński odwołuje się poniekąd do przedstawionej w książce sceny ukrzyżowania, niezwykle realistycznej, zatem nad wyraz brutalnej, opierającej się na medycznych i historycznych faktach. Przedstawienie męki Chrystusa łączy się w obrazie z sadomasochistyczną wizją kobiecej rozkoszy. Wątki chrześcijańskie, jak i przedstawienia perwersyjnych przyjemności, pojawiają się w twórczości Beksińskiego z końca lat 60. równie często. Podkreślić należy, że prezentowana praca stanowi rzadki przykład realizacji tej tematyki w technice olejnej. Znaczny dorobek tego okresu stanowią grafiki i rysunki.

Po ukończeniu studiów na Politechnice Krakowskiej Beksiński skupiony był przede wszystkim na fotografii. Już w pierwszej połowie lat 50. wykonywał dojrzałe prace fotograficzne, malarstwem zainteresował się nieco później. W 1957 roku zawiązała się nieformalna grupa eksperymentujących z medium fotografów, do której należeli Beksiński, Lewczyński i Schlabs. Grupa prowadziła działalność do 1959 roku, jednak przyjaźń pomiędzy jej członkami trwała dalej. Szczególnie mocna była przyjaźń Zdzisława Beksińskiego z Jerzym Lewczyńskim, czego dowodem jest prowadzona przez artystów wieloletnia korespondencja. Artyści wymieniali w korespondencji uwagi na temat sztuki i dzielili się opisami prac, na którymi aktualnie pracowali. W jednym z listów napisanych w 1966 roku do Jerzego Lewczyńskiego zdaje Beksiński relację z przebiegu prac nad prezentowanym przez nas obrazem: „Maluję teraz takie coś, co jest z jednej strony aluzją do Ropsa (ukrzyżowanie), ale role zostały zamienione i to nie Chrystus dusi rozebraną panią, lecz rozebrana pani dusi niebieskim sznurkiem Chrystusa. Ażeby uszczęśliwić się pod każdym względem, posadziłem ją okrakiem na głowie Chrystusowi. Całość jest w stylu renesansowo-barokowym w kolorycie i kompozycji typu: Zdjęcie z krzyża. Uważam, że obrazek będzie bardzo podniecający, ale Zosia nie może na to patrzeć i twierdzi, że jest to obrzydliwa potworność, w najwyższym stopniu niesmaczne etc. Kolory złoto-czerwone. Tło złotawo-pomarańczowo-żółte, krzyż ciemny, ciała normalne, z tym, że Chrystus nieco ciemniejszy i zielonkawy, ogromna krwistoczerwona i podkasana suknia przerzucona jest przez krzyż i buja w powietrzu, odsłaniając pani wszystko, co zasadnicze, sznurek do duszenia ma kolor ciemnoniebieski. Chciałbym, ale jeszcze nie wiem, czy to zrobię, dodać element onejroidealno-surrealistyczny. Obecnie spod warg sromowych pani wyłaniają się otwarte w agonii usta Chrystusa z wyszczerzonymi zębami; chcę z tych ust wyprowadzić nitkę, czy coś w tym rodzaju, której drugi koniec będzie trzymała w zębach dusząca i nazwę to wtedy Wydobywanie. Jeżeli zechcesz to powiesić u siebie na pryncypialnym miejscu, to postaram się wykończyć i ofiarować Ci ten obraz. Tyle na razie dobrego. Trzymaj się kupy, o ile dostaniesz jakieś farby, to błagam o dosłanie. Cześć" (Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego, opracowanie i wstęp Olga Ptak, Gliwice 2014, s. 265-266).



75

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA (ur. 1926)

"Burza", 1981 r.

olej/płótno, 139,5 x 105 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Leszczyńska-Kluza 1981'
opisany na odwrociu:
' "BURZA | DANUTA | LESZCZYŃSKA-KLUZA | 1981 | POLOGNE'
oraz na blejtramie:
',,BURZA'' DANUTA LESZCZYŃSKA KLUZA | II - III 1981 KRAKÓW | POLOGNE'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 18 000 - 25 000

WYSTAWIANY:
- Wystawa indywidualna w cyklu: ,,Graficy z Krakowa'', Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień - maj 2005

LITERATURA:
- Danuta Leszczyńska-Kluza, malarstwo i grafika, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień - maj 2005, [red.] Agnieszka Fryz-Więcek, Kraków 2005, s. 57 (il.), s. 155 (spis prac)

,,To, co maluje, chce namalować doskonale, a między znakomitymi strzępami rzeczywistości widzianej zostawia równie celnie skomponowane miejsca puste, które są domysłem. W każdym miejscu obrazu zapytania, a nawet zagadki, na które nie chce dać odpowiedzi''.

ANDRZEJ BANACH, 1967

Artystka po ukończeniu w 1952 r. Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie rozpoczęła twórczość w dziedzinie malarstwa, rysunku i grafiki. Uczestnicząc w wielu wystawach w kraju i za granicą, uzyskała kilka nagród, w tym srebrny medal i dyplom członka Akademii Tomasso Campanella w Rzymie. Twórczość Danuty Leszczyńskiej-Kluzy obejmuje m.in. cykle obrazów ,,Pustelnia'' (1959-61), ,,Ogrody'' (1963- 70), ,,Zdarzenia'' (1971), ,,Uniwersum'' (1975-83), cykle akwafort, tekę gwaszy ,,Życiorys'', grafiki z jedwabiem, grafiki z fotografią i inne. Prace artystki posiadają muzea w kraju i za granicą, m.in. w Sztokholmie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Tel Awiwie, Tokio, Edynburgu. Krytycy podkreślają upodobanie artystki do eksperymentów i poszukiwanie nowatorskich form wyrazu, co objawia się rezygnacją z klasycznego, prostokątnego formatu prac, łączeniem niejednorodnych znaków plastycznych i korzystaniem, przy zachowaniu własnej indywidualności, z wielu dyscyplin sztuki.

76

HENRYK WANIEK (ur. 1942)

"Wizyta u Anubisa VIII", 2000 r.

olej/płótno, 50 x 61 cm
opisany na odwrociu: 'WIZYTA U ANUBISA | VISITING ANUBIS | HENRYK WANIEK | AUG. 2000' w osobnej kolumnie: 'NOT TO BE COVERD [sic!] | WITH VERNISCH \ UNTIL JANUARY 2001 | AFTERWARDS CAN BE | USED STANDARD MATT | OR GLOSSY OIL PAINTING VERNISCH'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:
- Dom Aukcyjny Agra Art, Warszawa, 08.06.2003
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Wizyta u Anubisa" jest przykładem typowej dla sztuki Henryka Wańka surrealistyczno-symbolicznej tematyki. Artysta w swoich kompozycjach często odnosi się do figur zaczerpniętych z mitologii i literatury, za każdym razem osadzając je w nowych, nietypowych kontekstach. W „Wizycie…" malarz umieścił wywiedzioną z egipskich wierzeń figurę szakala. Anubis (zanim nad Nilem rozpowszechnił się kult Ozyrysa) był bóstwem wiązanym z mumifikacją i śmiercią, centralną figurą zaświatów, strażnikiem umarłych i opiekunem miejsc świętych. Egipcjanie przedstawiali go pod postacią pół-człowieka, pół-zwierzęcia albo jako czarnego szakala. W swoim obrazie Waniek bazuje na tej drugiej tradycji. Intensywny, nasycony kolor zwierzęcia w egipskiej ikonografii nie miał nic wspólnego z naturalnym wyglądem. Czarna sierść szakala miała dla Egipcjan wymiar symboliczny i wiązana była z kolorem rozkładającego się ciała i barwą żyznych gleb położonych blisko Nilu. Na obrazie Wańka czarna sierść cmentarnego zwierzęcia zatopiona została w mrocznej, cienistej architekturze. Pozwoliło to artyście w ciekawy sposób wyodrębnić żywy, niepokojący blask jego oczu.

„Wizytę u Anubisa" można wiązać z przedstawiającym zbliżoną kompozycję rysunkiem artysty z 1984 roku. Na prezentowanym obrazie znajdujemy jednak nieobecne na wcześniejszej pracy symbole: plakietę ze sfinksem, urnę i drzewo rodzące złote jabłka, motyw wiązany w mitologii z Ogrodem Hesperyd.

Waniek rozpoczął studia na ASP w Krakowie w 1964 roku. Studiował także na Wydziale Grafiki w Katowicach. W latach 1965-66 był hospitantem na Wydziale Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W tym okresie zaangażowany był również w działalność założonego przez studentów ASP DKF „Kino-oko", którego prezesem został w roku 1966. Na studiach związał się z malarzami o orientacji fantastyczno-magicznej - Barbarą i Henrykiem „Fantazosem" Ziembickimi. Przystąpił także do utworzonej w 1967 grupy Oneiron zwanej też Ligą Spostrzeżeń Duchowych. Członkowie tej grupy zwrócili się ku magii i alchemii, a także filozofii i religii Dalekiego Wschodu. Artyści próbowali penetrować i artystycznie wykorzystywać tzw. odmienne stany świadomości. Mistyczne zainteresowania pozostały charakterystyczne dla Wańka, zarówno w jego twórczości plastycznej, jak i literackiej.

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 rolę pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne na sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50.000 euro, oraz

2) 3 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50.000,01 euro do równowartości 200.000 euro, oraz

3) 1 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200.000,01 euro do równowartości 350.000 euro, oraz

4) 0,5 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350.000,01 euro do równowartości 500.000 euro, oraz

5) 0,25 % kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500.000 euro - jednak nie wyższego niż równowartość 12.500 euro.

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

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

Józef Mehoffer, "Jankówka", ok. 1910 r.

Aukcja Sztuki Dawnej

11 czerwca (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 11 czerwca 2015 r.

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

ORLEN | MECENAS KULTURY

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim i niemieckim. Prośby takie po winny być składane najpóźniej na godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób nie będącymi 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 za granicę 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 uzasadnia odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zawierające lub zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego 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 uzasadnia odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O" opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

ARTYŚCI WSPÓŁCZEŚNI

desa MODERN

LIMITOWANA EDYCJA

Unikatowe kolekcje nowoczesnych upominków w ramach edycji limitowanych do 100 sztuk. Bogactwo fasonów, ręcznie wykończonych wzorów czyni kolekcję wyjątkową i niepowtarzalną, a motywy obrazów polskich artystów nadają wyrafinowanego wdzięku.

Galeria Mokotów, I piętro
Wołoska 12, Warszawa
www.desamodern.pl

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto
Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu
3) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

Alfred Lenica, Kompozycja

Aukcja Prac na Papierze

26 czerwca (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 15 – 26 czerwca 2015 r.

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

ORLEN | MECENAS KULTURY

tu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej na 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu na numer telefonu: 22 584 95 32.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

Xelion
Dom Inwestycyjny

Istniejemy po to, aby ludzie mogli we właściwym czasie podejmować dobre decyzje dotyczące ich pieniędzy.

Pracują z nami cenieni i uznani eksperci środowisk finansowych, którzy swoją bogatą, wszechstronną wiedzą i doświadczeniem dzielą się z inwestorami. Nasi Klienci mogą czuć się wyjątkowo, mając profesjonalne wsparcie w podejmowanych przez nich decyzjach inwestycyjnych. Zadowolenie Klientów jest dla nas priorytetem, dlatego pracujemy wyłącznie z najlepszymi.

www.xelion.pl **801 370 370**

Jak sprzedać obiekt na aukcji w DESIE Unicum?

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

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

Dlaczego warto sprzedać w DESIE Unicum?

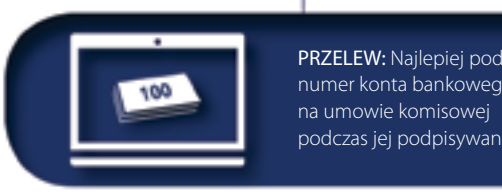
OPRACOWANIE: Obiekt zostanie profesjonalnie zbadany, sfotografowany i opisany do katalogu aukcyjnego.

KATALOG: Trafia do kilku tysięcy naszych klientów w Polsce i za granicą, umieszczany jest na naszej stronie www.desa.pl i w serwisach specjalizujących się w informowaniu o aukcjach w Polsce i na świecie (Artinfo.pl, Artprice.com, Liveauctioneers.com, Askart.com) oraz dostępny jest w salonach Empik.

WYSTAWA: Przed aukcją obiekty prezentowane są przez minimum 10 dni w galerii w centrum Warszawy. Skuteczny zespół sprzedażowy pracuje wówczas bezpośrednio z naszymi klientami.

AUKCJA: Twój przedmiot wystawiony zostanie na aukcję, która odbędzie się w naszej siedzibie. Klienci licytować mogą na żywo, za pośrednictwem internetu oraz przy pomocy naszych pracowników przez telefony i zlecenia stałe.

PŁATNOŚCI: Zazwyczaj wypłata następuje po 3 tygodniach od aukcji.



PRZELEW: Najlepiej podać numer konta bankowego na umowie komisowej podczas jej podpisywania.

GOTÓWKA: Odbiór gotówki należy ustalić z kasjerką telefonicznie pod nr 22 584 95 23.

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 364ASW035 • 28 maja 2015 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię Nazwisko

Dowód osobisty seria i numer NIP (dla firm)

Adres: Ulica Nr domu Nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / FAX

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

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

data i podpis klienta składającego zlecenie

data i podpis pracownika DESA Unicum

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

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

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe Bank PKO BP SA

88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji o zawartych transakcjach:

☐ telefonicznie ☐ faksem

☐ listownie ☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym

2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną w terminie 10 dni od daty aukcji

3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności

4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez Desa Unicum oraz podmioty powiązane z Desa Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych

5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przesyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum a także przesyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych

6) zostałem poinformowany, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum Sp. z o.o. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści swoich danych oraz prawo do ich poprawienia

7) dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Rafał Olbiński Krajobrazy energii 2015

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

ORLEN | MECENAS KULTURY

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

Cena 39 zł (z 5% VAT)
9 788364 871344