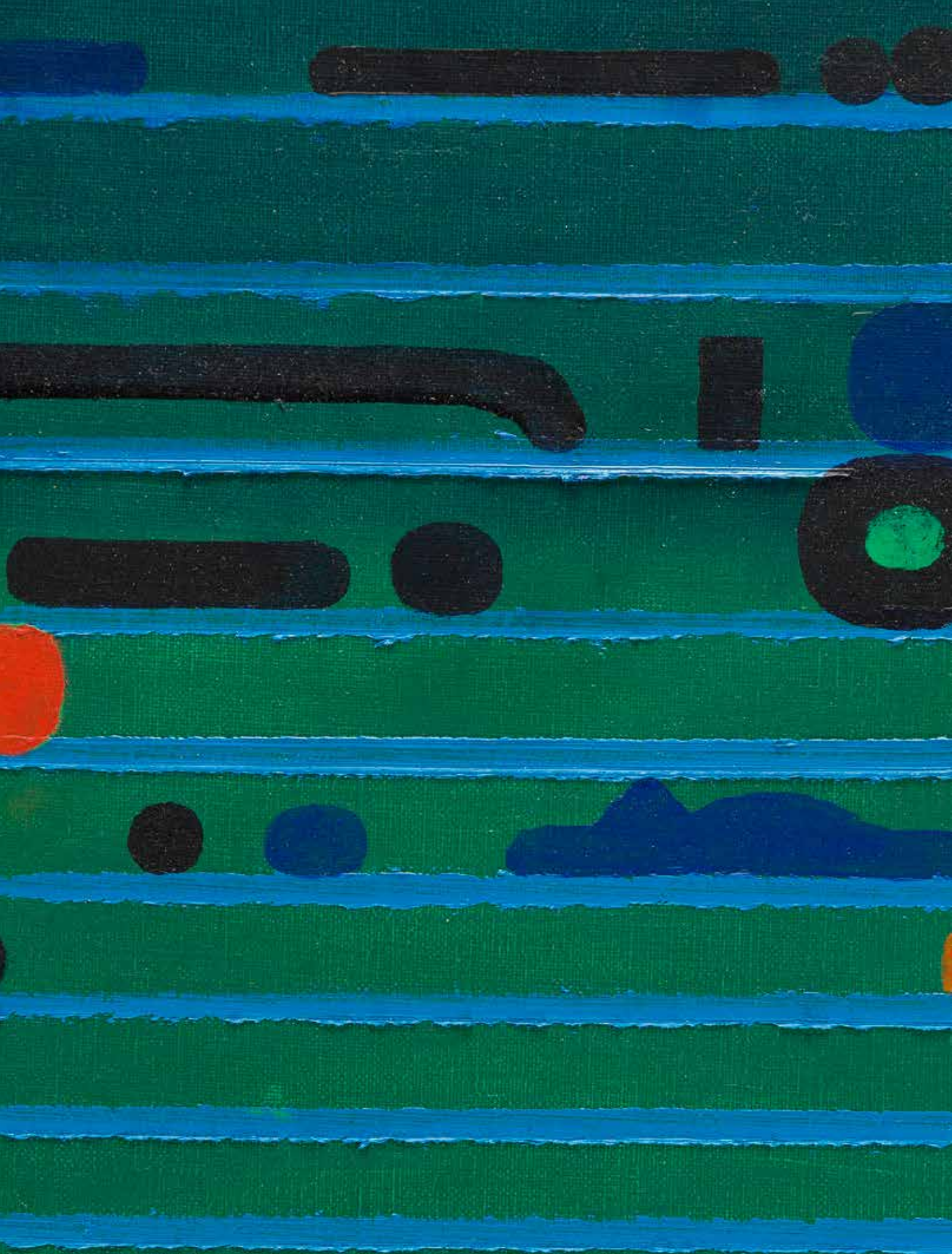
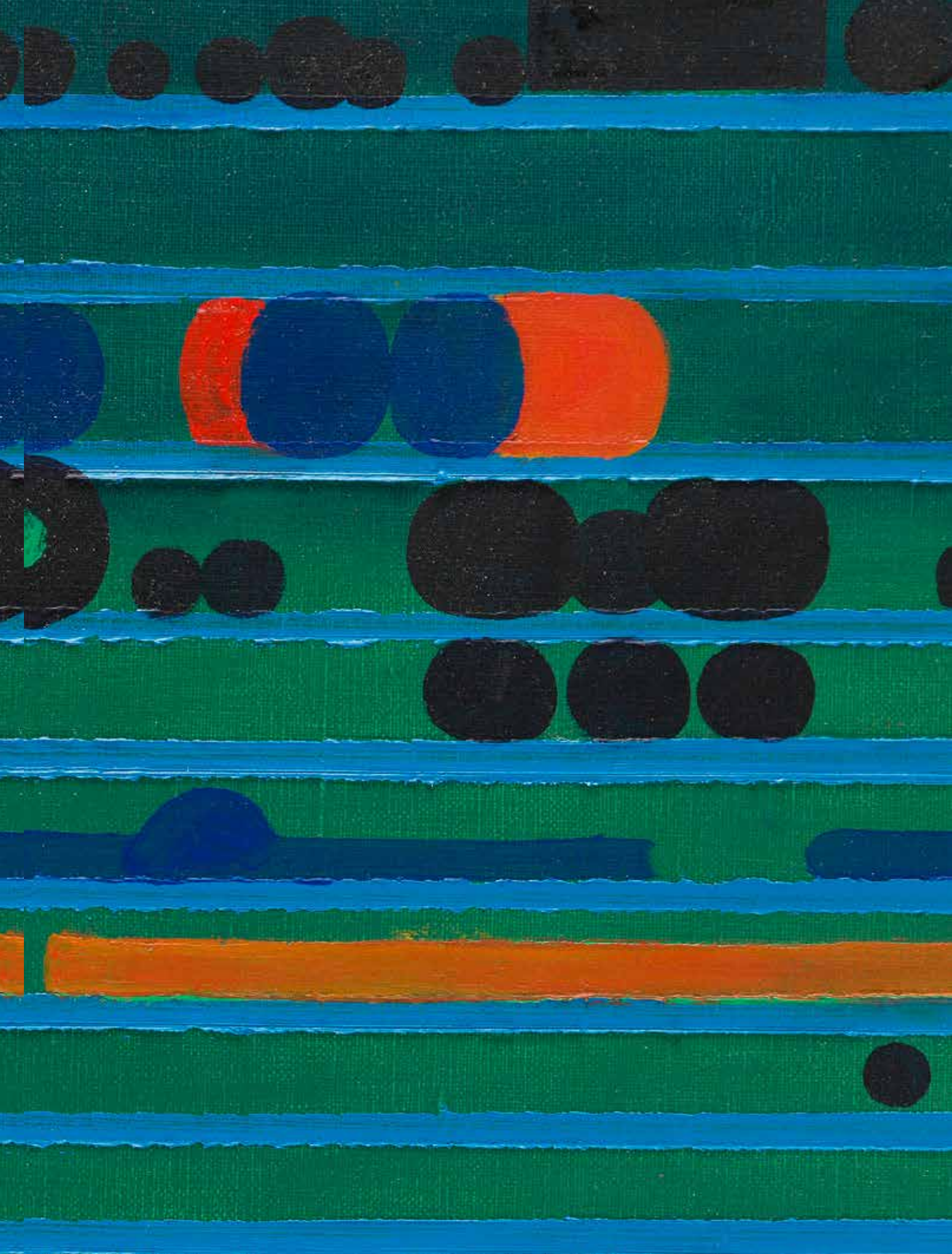




AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA 25 MAJA 2017







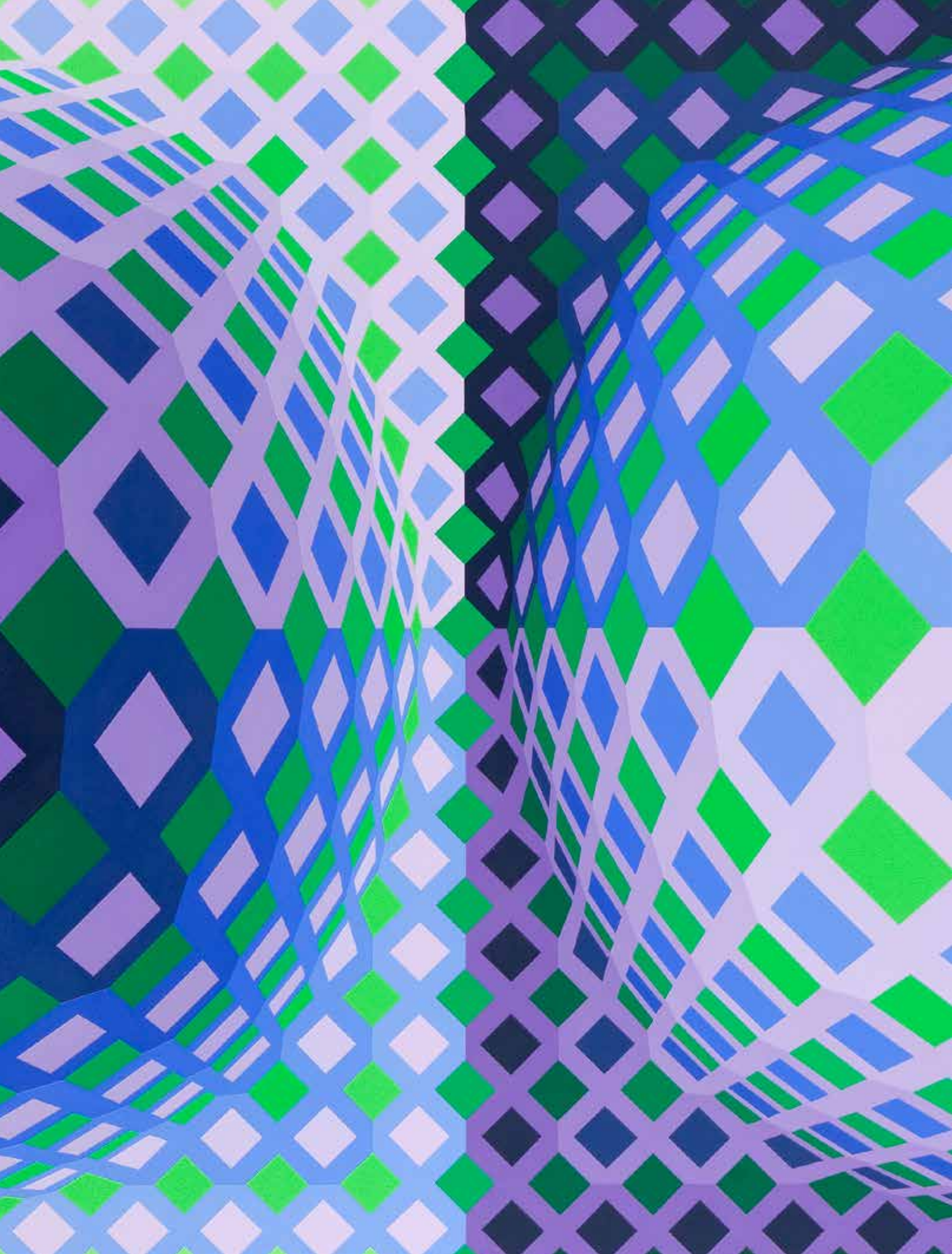














AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

25 MAJA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34 – 50

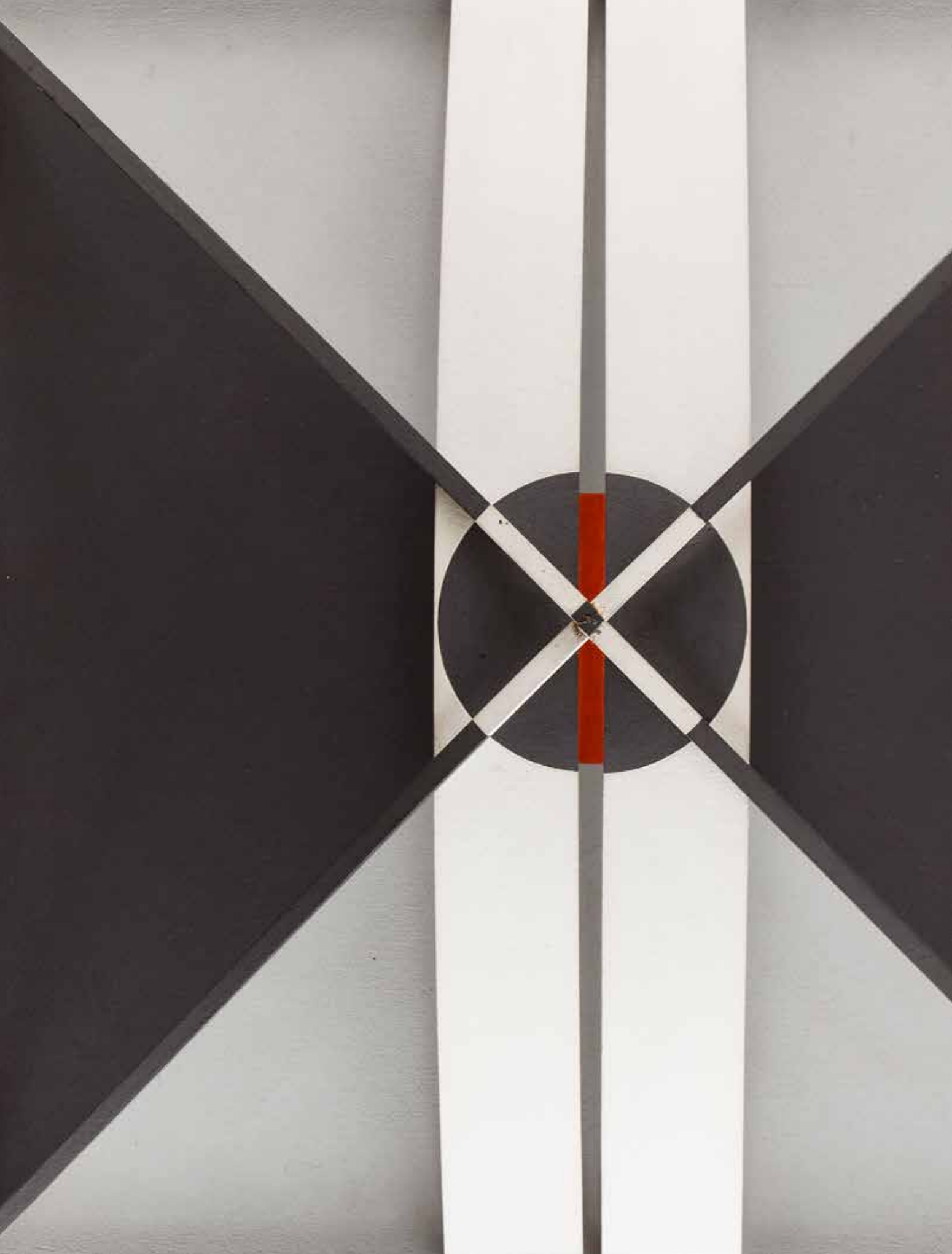
WARSZAWA

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

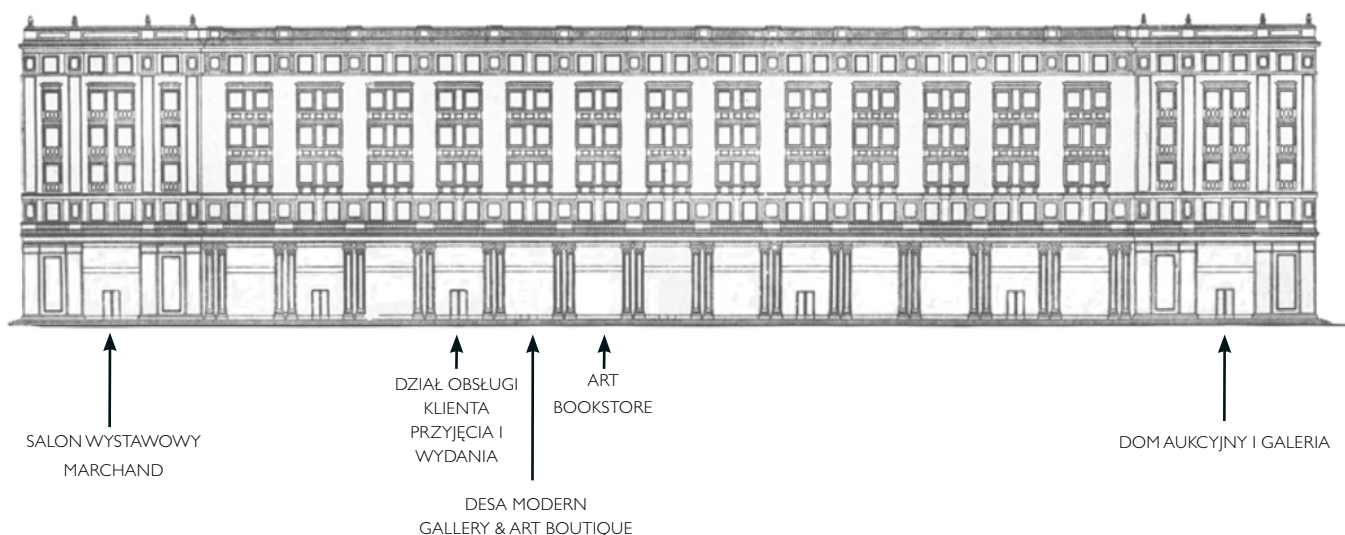
15 – 25 MAJA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16



Anuszkiewicz Richard 20-21	Mieczkowski Ed (Edwin) 23
Artymowska Zofia 9	Modzelewski Jarosław 61
Beckmann Hannes 22	Nowacki Andrzej 18
Berdyszak Jan 3-5	Nowosielski Jerzy 31-32
Broll Urszula 66	Ociepka Teofil 72
Brzozowski Tadeusz 46	Orbitowski Janusz 19
Czelkowska Wanda 64	Pągowska Teresa 37-38
Dobkowski Jan 34-35	Robakowski Józef 25
Dominik Tadeusz 51-52	Rosenstein Erna 45
Duda-Gracz Jerzy 71	Roszkowski Aleksander 56-57
Dwurnik Edward 73	Sobel Judyta 67
Fangor Wojciech 10	Stańczak Julian 16-17
Fijałkowski Stanisław 30	Stażewski Henryk 13-14
Geppert Eugeniusz 49	Stern Jonasz 70
Gierowski Stefan 7	Szajna Józef 44
Jachtoma Aleksandra 8	Tarasewicz Leon 58-59
Jackiewicz Władysław 60	Tarasin Jan 6
Kałucki Jerzy 1-2	Tatarczyk Tomasz 54-55
Kantor Tadeusz 41	Tymoszewski Zbigniew 53
Kierzkowski Bronisław 43	Vasarely Victor 15
Kobzdej Aleksander 42	Wejchert Aleksandra 29
Kowalski Andrzej S. 48	Winiarski Ryszard 26-28
Kraupe Janina 69	Zakrzewski Włodzimierz Jan 62
Kuryluk Ewa 33	Zieliński "Jury" Jerzy Ryszard 36
Kuwayama Tadasuke 12	Ziemski Jan 24
Lach-Lachowicz Natalia 63	Ziemski Rajmund 50
Lebenstein Jan 47	
Lenica Alfred 39-40	
Leszczyńska-Kluza Danuta 68	
MacEntyre Eduardo 11	
Madeyska Arika 65	



DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

GALERIA BIŻUTERII

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

OKŁADKA FRONT poz. 10 Wojciech Fangor, "M51", 1970 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 6 Jan Tarsin, "Pulsująca zielen", 1997 r.
STRONY 2-3 poz. 45 Erna Rosenstein, "Jezioro ognia", 1964 r. • STRONY 4-5 poz. 32 Jerzy Nowosielski, Okręt
STRONY 6-7 poz. 37 Teresa Pagowska, "Jazz" ("Negro Spirituals II"), 1988 r. • STRONA 8 poz. 15 Victor Vasarely, "Titau", 1989 r.
III OKŁADKA poz. 7 Stefan Gierowski, "Obraz DCXLIX", 1992 r. • IV OKŁADKA poz. 13 Henryk Stażewski, Relief Nr 32, 1971 r.
Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-65519-50-4 • Kod aukcji 474ASW047 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70 • Druk Print Studio Kobyłka

**JULIUSZ WINDORBSKI**

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

**JAN KOSZUTSKI**

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

MONIKA MATUSEWICZ

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

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

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

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

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Maciej Marcisz
tel. 515 234 600, pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomasziewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



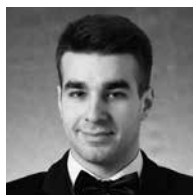
MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



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



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



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



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

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



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



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



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

KOORDYNATORZY AUKCJI



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



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

I

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Turmalin", 1996 r.

akryl/plótno, 81 x 70 cm

sygnowany i datowany na bieżąco: 'Jerzy Kałucki 1996'

opisany na odwrociu: "TURMALIN"

na bieżąco nalepka z Galerii Stefana Szydlowskiego w Warszawie

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydlowskiego w Warszawie
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Koło stanowi istotny przedmiot badań w twórczości Jerzego Kałuckiego – artysty określanego mianem „filozoficznego konstruktysty”. W latach 1951-57 studiował malarstwo i scenografię na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego i Andrzeja Stopki. W 1963 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artysty w Galerii Krzysztofora w Krakowie. Siedem lat później w tej samej przestrzeni zaprezentowane zostało dzieło „Odcinek łuku o $r = 1970\text{ cm}$ ”, które było przykładem pracy konceptualnej, zmuszającej widza do wyobrażenia sobie niewidzialnego koła według reguł ustalonych przez samego artystę. Operując językiem geometrii na płaszczyźnie malarskiej, artysta podejmował problematykę kształtowania przestrzeni i jej oddziaływania na widza, na co z pewnością wpłynęło wykształcenie scenograficzne. W 1976 roku formalnie został członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej.

„Turmalin” to przykład pracy, w której dominantą kompozycyjną staje się podzielone na fragmenty koło. Geometryzacja płaszczyzny dzieła odnosi się bezpośrednio do eksperymentów podejmowanych w twórczości artysty już w latach wcześniejszych. Koła-łuki, umieszczone symetrycznie wzdłuż pionowej osi, to rozszerzają się, to zwężają, dezintegrując płaszczyznę płótna. Przestrzenny wymiar zaakcentowany jest również za pomocą charakterystycznej dla artysty tonacji kolorystycznej. Jak zaznaczał w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim sam artysta: „Konstrukcje moich prac z pozoru mogą wyglądać na oparte na racjonalnym programie, gdyż korzystają z arsenału środków właściwych geometrii. Jednak punkt wyjścia leży po stronie intuicji, czyli rodzaju emocjonalności i to ona kontroluje formę, aby została zachowana 'dyskretna równowaga'” (Jerzy Kałucki. Obrazy (2015-2016), Poznań 2016, s. 19).



2

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XXIX", 2013 r.

akryl/plótno, 157 x 115 cm

sygnowany i datowany na blejtranie: 'Jerzy Kałucki 2016'

opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXIX'

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Jerzy Kałucki, Przebiegi i Konteksty, Galeria Starmach, Kraków,
28.02.-31.03.2017

LITERATURA:

- Julita Deluga, Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach,
Kraków 2017, s. nlb. (il.)

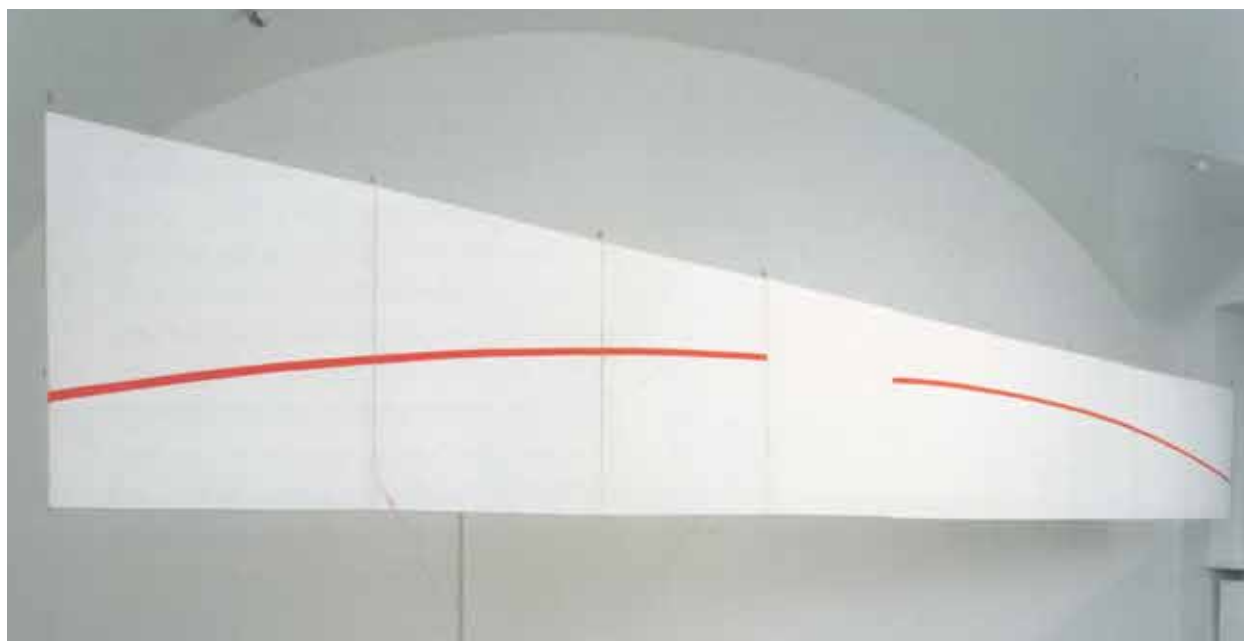
„Dla mnie pierwszym impulsem do działania, wskazówką przy wyborze drogi postępowania bywa
zwykle intuicja”.

JERZY KAŁUCKI W ROZMOWIE ZE ZBIGNIEWEM TARANIENKĄ, 1987





„Przebiegi XXIX” na ekspozycji wystawy „Jerzy Kalucki. Przebiegi i Konteksty” w Galerii Starmach, Kraków 2017



Jerzy Kałucki, „Odcinek łuku o promieniu $r = 1970 \text{ cm}$ ”, 1970 r.

Prezentowana praca Jerzego Kałuckiego pochodzi z cyklu „Przebiegi”, który artysta rozpoczął w 2010 roku. Kompozycje zdeterminowane są poprzez wewnętrzne napięcia, które zawierają się w liniach układów i kontrastach barw. Owo napięcie występuje również zewnętrznie, łącząc wszystkie prace z tej serii. Perfekcyjne wykreślone geometryczne formy i linie nagle załamują się, a widz dostrzega „punkt zwrotny, punkt zatrzymania”, a kolejne „trasy przełamują się” w jego umyśle. Jak powiedział Kałucki: „Nowe obrazy, od dotychczas powstałych, odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniej były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami, w ułamkach czasu, przemijającymi i one są tymi co konstytuują wszechświat” (J. Kałucki [w:] Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2013).

Pierwsze obrazy Jerzego Kałuckiego, które powstały w latach 1956-60, jeszcze w czasie studiów i zaraz po ich ukończeniu, były kompozycjami geometrycznymi, malowanymi zupełnie płasko. Dominantą były linie, dzielące obraz na barwne pola. Dostrzegalne są tam echa twórczości Pieta Mondriana. Potwierdził to też Kałucki: „Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności Pieta Mondriana. (...) Był rok 1955. Myślę, że oślniła mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała, jasna forma, o filozoficznej wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizyczny – tego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą sztuką” (J. Kałucki, „Spojrzenie na twórczość” [w:] B. Kowalska, W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce, Katowice 2001, s. 91).

Wyraźna od początku w twórczości predyspozycja do geometrycznego porządku, oszczędności środków i dyskrepcji wyrazu charakteryzuje całą jego twórczość. W późnych latach 60. na płótnach Kałuckiego pojawiły się kręgi niemieszczące się w ramach obrazu, ucięte jego krawędziami. Zniekształcone koła i półkola, rozcinające je trójkąty i pasy początkowo malowane były wyłącznie w czerni i bieli. W roku 1970 pojawiły się też inne barwy, które Kałucki kontrastowo zderzał. Podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin-Osieki '70 Jerzy Kałucki zaprezentował malarsko-przestrzenną realizację „Obraz odcinka łuku o $r = 1970 \text{ cm}$ ”. Nie był to przypadek – w tamtym czasie trwała gorąca dyskusja dotycząca sztuki pojęciowej i toczył się spór pomiędzy traktowaniem sztuki nadal jako konkretnego przedmiotu i pojęciowego. Kompozycja stała się indywidualnym manifestem twórczym artysty. Jednocześnie było to wyjście w kierunku trójwymiarowości.

Od tego czasu wszystko, co tworzy Jerzy Kałucki, oscyluje wokół problematyki przestrzeni. Z kół i łuków buduje linearne konstrukcje, które cechują oszczędność i surowość. Trudno im jednak odmówić lekkości i ulotności, która zawiera się gdzieś pomiędzy płaszczyzną i przestrzenią. Izometryczne przekształcenia realizują się w pełni w przestrzennych pracach Kałuckiego. Podobnie jak w przypadku jego obrazów, instalacje Kałuckiego odnoszą się do doznań metafizycznych. Artysta powiedział: „Subiektywizm doznań można zobiektywizować, nadając mu formę upostaciowioną, posługując się przy tym wybranym systemem znaków. Użytecznym do tego celu jest system linii i figur geometrycznych, jako najbardziej rzeczowy i precyzyjny. Z ich pomocą można stworzyć zapis doznania przestrzeni – rodzaj paralelnej rzeczywistości” (J. Kałucki [w:] Jerzy Kałucki, katalog wystawy w Galerii „Grodzka”, Lublin 1994).

3

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Obszar Medytacji", 1974-1975 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 90 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK |
1974-75 | AKRYL | OBSZAR | MEDYTACJI'
na odwrociu wskazówka montażowa

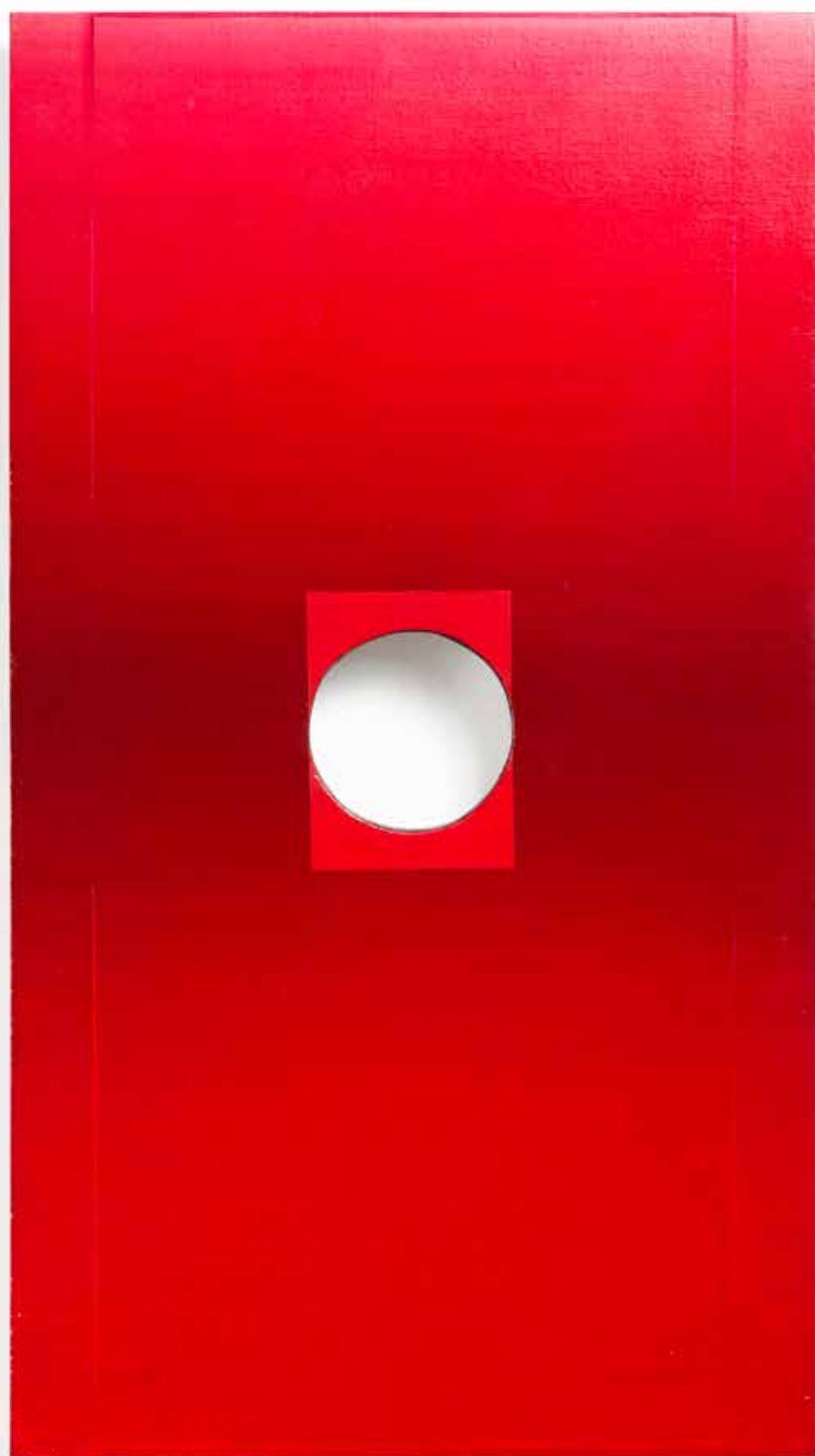
cena wywoławcza: 26 000 zł [†]
estymacja: 35 000 - 50 000

„Filozofia zawarta jest w tej wielkiej księdze, którą mamy przed oczami – mam na myśli wszechświat – ale nie uda się nam jej zrozumieć, dopóki nie poznamy właściwego języka i symboli, jakimi ją napisano”

GALILEUSZ

Kontynuując myśl zawartą w powyższym cytacie Galileusz wyjaśniał: „literami tego świata są proste, trójkąty i koła, bez których człowiek nie zrozumie ani słowa”. Ten rodzaj egzegezy wszechświata odnajdujemy w realizacjach Jana Berdyszaka. Refleksja filozoficzno-matematyczna obecna jest w jego pracach od lat 60. Swój, oparty na geometrii, język rozwijał zarówno w obrazach, jak i w obiektach przestrzennych. Jednym z najbardziej interesujących przykładów jego eksplikacji jest wydana w 1977 roku „Książka pytająca o koncentrację”. Jej zawartość stanowią jednolite kolorystycznie karty, w które artysta ingerował, wycinając w nich geometryczne figury. Ten

filozoficzny przekaz, który obiera formę obrazu i jego wycięcia, czyli braku, odnajdujemy też w pracy „Obszar medytacji”. Operowanie pustką, jako równorzędnym środkiem artystycznym, stanowi charakterystyczną cechę twórczości artysty. Przestrzeń rzeczywistą wprowadził Berdyszak w obszar swoich płócien w latach 60. w serii obrazów, w których wycinał owalny otwór. Artysta podejmował próby transponowania na język wizualny pojęć otwartości, nieskończoności czy potencjalności, zakorzenionych w myśli filozoficznej Wschodu. W cyklu „Obszary koncentrujące” (1973-80) proponował formy skłaniające widza do medytacji.





Jan Berdyszak we Francji, przygotowujący wystawę w Galerie L'Ollave w 1987 roku/fot. Jean de Breyne

BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
POZNAŃ „ARSENAL” ST. RYNEK TEL. 599-10

NAZWISKO I IMIE *Berdyszak Jan*
 ADRES *Poznań 14 Augustowska 17*
 TYTUŁ *Istota człowieka*
 TECHNIKA *akryl* WYMIAR *58,5 x 44,5*

„Technodruk” — Poznań 1773 9 70 2000

„Katon kiedyś powiedział: 'Numquam se plus agere quam nihil cum ageret, numquam minus solum esse quam cum solus esset' ('Nigdy nie jest bardziej czynny, niż kiedy nic nie robi, nigdy nie jest mniej samotny, niż kiedy jest sam z sobą'). Słowa te dobrze opisują zasady artystycznego zaangażowania Jana Berdyszaka. Trudno ogarnąć jego aktywność jednym pojęciem. Berdyszak swobodnie porusza się bowiem na wielu obszarach sztuki: maluje, rysuje, rzeźbi, uprawia także scenografię oraz aranżacje przestrzenne i tzw. działania efemeryczne. Ponadto jest autorem tekstów teoretycznych, w których stawia pytania często fundamentalne dla rozumienia sztuki współczesnej. Przynajmniej jeden moment wydaje się wspólny tej wszechstronnej aktywności, mianowicie jej swoista asceza, obecna zarówno w sposobie korzystania z tworzywa artystycznego, jak i w formie obcowania ze słowem. 'Jeżeli istnieje sztuka zmysłowa - pisał Adorno - to w tym sensie, że ucieleśnia ducha zmysłowości, sama nie będąc zmysłową'. Widmo zmysłowości, którego nie można mylić ze zmysłowością samą, po świecie Berdyszaka krąży nieustannie. Żyje nie w przedmiotach, lecz w pytaniach o nie, lub mówiąc inaczej - na poziomie spełnianych przez przedmioty warunków istnienia. W imię piękna następuje rezygnacja z piękna. Tylko w ten sposób w sztuce żyje nadal to, co niegdyś zwane było pożądaniem bytu. Trafnie bowiem zauważył Zbigniew Taranienko, że Jan Berdyszak nie wykonuje przedmiotów skończonych, ponieważ chodzi mu o ukazanie sytuacji ulotnych i stanów efemerycznych, które z trudem daje się podporządkować interpretacyjnej władzy pojęć. Już od najwcześniejszych lat pojawia się w tej twórczości swoisty kult zarówno ontologii pomiędzy, jak i ontologii pustki. Pisał na początku lat siedemdziesiątych sam artysta: 'istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione czy uczynione, istotne istnieje pomiędzy; istotne zmierza ku mocy niewyraźności'. To ważna deklaracja. Wraz z nią wchodzimy w świat herakliteskiej niezgody na możliwość jego zatrzymania w jakichkolwiek zastygłych obrazach. Żaden z nich nie zamyka świata, lecz otwiera go na obrazy kolejne, prowokuje do odnajdywania się w obrazach nowych i jednocześnie nieustannego ich przekraczania. Choć każdy z nich jest naszym obrazem, nie jesteśmy w żadnym z nich, lecz pomiędzy nimi.

(...) Samuel Beckett zapewniał: 'Nic nie jest bardziej realne niż nic'. Tymczasem deklarowana i afirmowana przez Berdyszaka ontologia pustki możliwość i konieczność bycia pomiędzy dopełnia. Co u Becketta prowadzi do absurdu, u Berdyszaka - przeciwnie - określa pozytywną możliwość wolności, zatem - także jej godną wielkość i imponującą cenę. 'Tylko kontekst pustki może ujawnić wartości pełne zarówno w sztuce, jak w życiu - tak jak bezsensowność wyłaniania sensy - pisał w 1974 r. Wyznaczanie miejsc pustych stawia człowieka w roli użytkownika tylko własnej wyobraźni'. I w tym sensie sztuka Berdyszaka nie jest światem, lecz chce jedynie urzeczywistnić to, czego świat próbuje - a w każdym powinien próbować - być obietnicą. To między innymi obietnica życia, której twórczość Jana Berdyszaka nadaje wymiar wciąż ponawianych powinności. Pustka co najmniej implicite przypomina o tym, co nią nie jest. Wszak jeśli na początku była nicność, to właśnie ona zainspirowała proces wyłaniania się z niej kolejnych postaci życia. Tworzenie jest oczywiście ruchem. Artysta dba o to, aby nie był to ruch ograniczony do jednej jego postaci, ponieważ tego rodzaju ograniczenie oznaczałoby de facto kres wszelkiego ruchu.

(...) Ascetyczna sztuka Jana Berdyszaka ani nie wyrasta bowiem z negacji życia, ani nie strzeże go przed możliwym spełnieniem. I jedno, i drugie traktuje jednak poważnie. Dlatego pozorny jest spokój, który emanuje z prac. Wiemy dobrze, są parawanem, za którym świat wciąż przebiera się w nowe fragmenty; zatem widzą to, czego my - bez względu na wiek i doświadczenie ufną w wyobraźnię sprzed lat - nie widzimy. Ale u Berdyszaka oczekiwanie świata nie jest czekaniem na Godota, ponieważ prawdziwy i rzeczywisty jest ten obraz, który jest obrazem potencjalnym. Również w życiu prawdziwe jest to, co ma odwagę zapowiadać przyszłość - choćby rzeczywistość jego przyszłych obrazów. Niedokończone rzeczy i przedmioty tworzą świat pomiędzy, w którym po to chwyćmy obrazy, aby w chwili następnej dać się uchwycić przez obrazy sytuacji i chwil kolejnych. Takie jest życie. Taka też jest traktująca o nim sztuka Jana Berdyszaka'.

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Miejsce rezerwowane wśród błękitów", 1974 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 37 x 37 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AKRYL | MIEJSCE |
REZERWOWANE | WŚRÓD | BŁĘKITÓW | JAN | BER | DYSZ | AK | 1974'
na odwrociu wskazówki montażowe

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

„(...) miejsce pomiędzy jest podatne na zmienne treści. Podatność na zmienność treści i interpretacji powstaje na styku niejednorodności rzeczywistości”.

JAN BERDYSZAK, 1963

Cykl prac „Miejsca rezerwowane” powstawał w latach 1973-76. Artysta poruszał w nim główne zagadnienia swojej twórczości – problem przestrzeni, przełamania malarskich schematów związanych z jej ukazywaniem, wprowadzanie w dzieło sztuki przestrzeni rzeczywistej przez otwory wykonywane w płótnie czy w desce. Dokonywał symbiozy malarstwa i rzeźby, eksperymentując z obiektami przestrzennymi.

Berdyszak skupiał się na zagadnieniu pustki w obszarze dzieła, poszukiwał nowych relacji między wnętrzem i zewnątrz, podważał konwencjonalną relację pomiędzy przedstawieniem a tłem. Jego artystyczna koncepcja oscylowała wokół oszczędnego języka geometrii, w różnych momentach odmiennie operując wycinkiem, resztką, wydartym fragmentem czy pojęciami pozytywu i negatywu.



JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Istota całość", 1970-1972 r.

akryl/deska, 59 x 44,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1970-72 | akryl'

na odwrociu wskazówki montażowe i papierowa nalepka z opisem pracy z BWA

"Arsenał" w Poznaniu

cena wywoławcza: 19 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- BWA „Arsenał” w Poznaniu

- kolekcja prywatna, Lublin (dar od artysty)

„Przy odbieraniu i próbach interpretacji dzieł Berdyszaka trzeba zawsze pamiętać o dwóch równie istotnych, a ściśle ze sobą związanych źródłach ich proveniencji i celach: warstwie eksperymentu wywodzącego się z naukowych medytacji i refleksji o charakterze uniwersalnym, wyrażanej intelektualnym językiem symboli. Żadna z dwóch tych spraw nie wydaje się ważniejsza. Sam artysta, zastanawiając się nad pytaniem, po co uprawia sztukę, odpowiada: 'Sztuka jest jednym ze sposobów zbliżenia się do tego, czego – być może inaczej nie ma'”.



6

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Pulsująca zieleni", 1997 r.

olej/plótno, 92 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 97 |

PULSUJĄCA ZIELEŃ'

na białym nalepka z opisem pracy

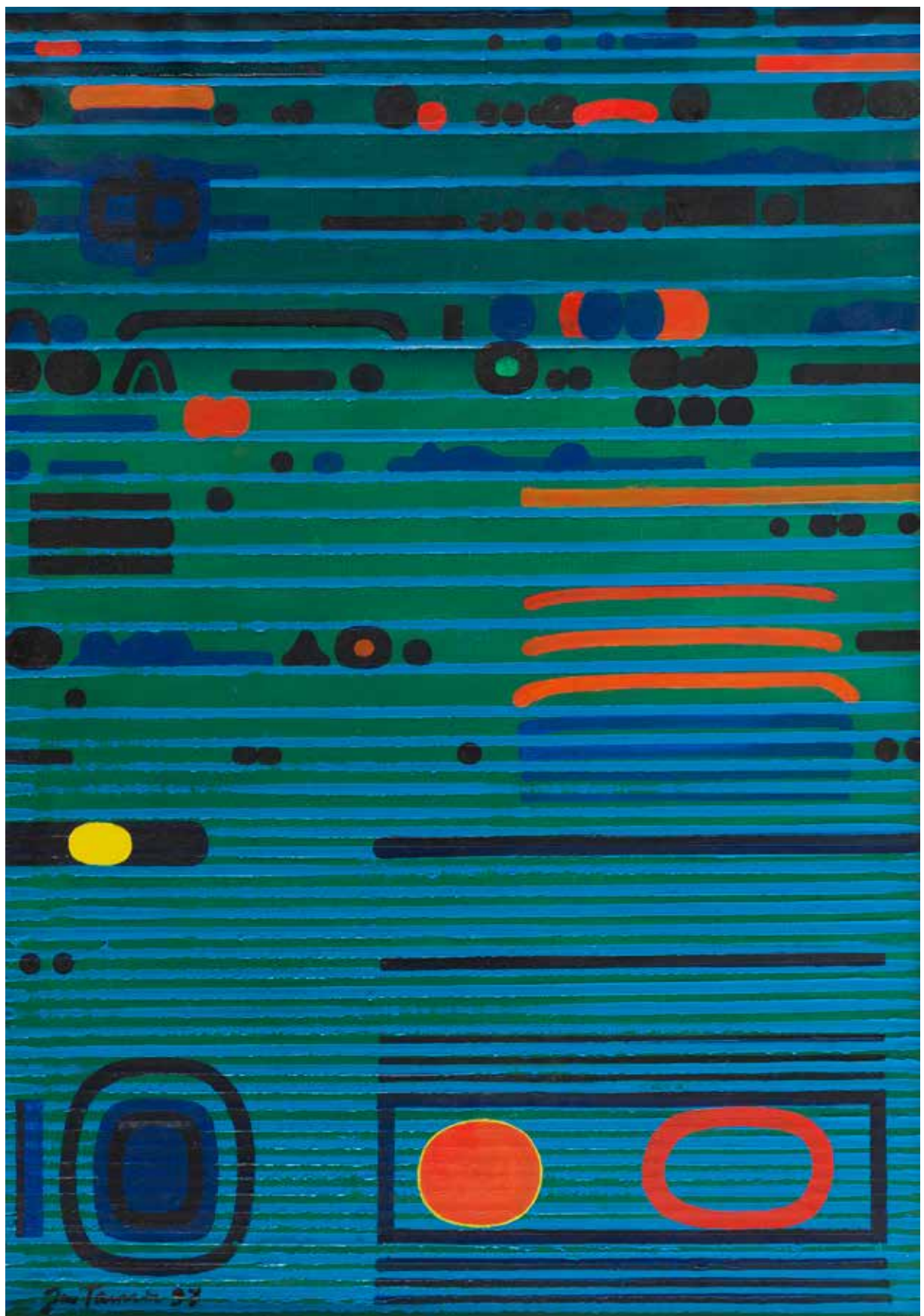
cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 85 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Interesuje mnie przyroda żywa i mechanizmy, jakimi się posługuje. Z tych samych materiałów natura tworzy różne rzeczy. W moich obrazach ważny jest ruch, dynamika, podnieca mnie gra nieskończonych możliwości, jakie stwarza natura”.





Jan Tarasin urodził się w 1926 roku w Kaliszu. Początek jego twórczości datuje się na okres tuż po wojnie – 1946 rok, kiedy rozpoczął studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach malarstwa Zbigniewa Pronaszkii, Wacława Taranczewskiego i Zygmunta Radnickiego oraz pracowniach grafiki Andrzeja Jurkiewicza i Konrada Strzednickiego. Tarasin debiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku. Od 1962 był członkiem Grupy Krakowskiej. Od 1967 roku zamieszkał w Warszawie, gdzie objął Samodzielną Pracownię Malarstwa na ASP. W 1976 roku został uhonorowany nagrodą imienia Cypriana Kamila Norwida za najlepszą wystawę, zaś w 1984 – nagrodą imienia Jana Cybisa.

Wybór artystycznej drogi był dla Tarasina oczywisty. Zapytany o to, dlaczego maluje, artysta odpowiedział: „Bo to zajęcie, które wymaga przestawiania z samym sobą. Nigdy się ze sobą nie nudziłem. Rysowałem od dziecka i nie wyobrażałem sobie, że mogę mieć inny zawód”. Tarasin szybko wypracował swój charakterystyczny styl, dzięki któremu wpisał się w powojenną historię polskiej sztuki. Obecnie Tarasin należy do klasyków polskiego malarstwa. Choć jego twórczość zmierza ku abstrakcji, artysta ten nigdy nie zerwał związków ze sztuką przedstawiającą. Wczesne obrazy z lat 50. to przede wszystkim ascetycznie malowane martwe natury. Realizm Tarasina przepełniony był symbolizmem egzystencjalnym i różnił się od malarstwa owego czasu.

Z czasem w sztuce Tarasina świat zaistniał prawie bez człowieka. Tym, co zaczęło wypełniać jego płótna były przedmioty i znaki. Obrazy przedstawiające przedmioty, a raczej swoiste alegorie przedmiotów, zaczęły powstawać w pracowni Tarasina od połowy lat 50. Artysta przetwarzał elementy rzeczywistości w osobne byty, stawiając je na granicy tego, co przedstawiające i przedstawiane. Malował abstrakcyjne modele rzeczy, zoo- i antropomorficznych form, mających charakter swoistych znaków – alfabet czekający na odczytanie. Stawia to sztukę Tarasina blisko kubistów i surrealistów. W 1962 roku Tarasin wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu. Od tamtego czasu w jego twórczości zauważalne są też echa dalekowschodniej kaligrafii.

Oczywistą refleksją jest to, że malarstwo Tarasina powstaje wskutek zastosowania pewnego kodu. Jak powiedział artysta: „Maluję tak, jak się odmawia różaniec, w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem inne. Jest to opisywanie różnorodności świata, ale oprócz rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie mechanizmów rządzących tą różnorodnością”. Przez kilkadziesiąt lat artysta uwieczniał wieloelementowe zbiory, analizując relacje zachodzące pomiędzy zestawami, ich poszczególnymi elementami a przestrzenią, w której je umieszczał. Konsekwentna sztuka Tarasina zaskakuje wielkim zróżnicowaniem w ramach wyraźnie określonego problemu.

„Pulsująca zieleń” z 1997 roku to obraz, który wyraża stosunek artysty nie tylko do kodowanego przez siebie znaku, formy i przedmiotu, lecz także do koloru. Dla Tarasina barwa ma znaczenie emocjonalne. Artysta stosował kilka barw, głównie żółcień, błękitów, czerni i bieli. „Pulsująca zieleń” to też refleksja nad naturą, która jest kontemplowana przez tego artystę na wiele różnych sposobów. W obrazach Tarasina przestrzeń, która gdzieś tam pulsuje światłem, przesycona jest potencjalną energią. To właśnie tam rodzą się formy. Jak powiedział w jednym z wywiadów z 1999 roku: „Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zанаdто komplikować. (...) Chcę zatrzymać je w takim momencie, w którym wszystko jeszcze przed nami”. Jest to dynamiczny świat przemian w skali mikro i makro. Rzeczywistość zaś jawi się jako zmienna, wirtualna, krucha i poddana zupełnej chwilowości.



Jan Tarasin w swojej pracowni, fot. Marek Pietkiewicz

RZECZY NIENAZWANE

„Gdy w trakcie naszej pracy natrafimy na jakieś zjawisko, problem czy konkretną sytuację, której nie znamy, ale którą odczuwamy niezwykle wyraźnie, zaczynamy ją rozumieć i oswajać się z nią, to w pewnym momencie pojawia się sprawa precyzyjnego określenia tego „czegoś”, sprawa nazwania go. Czujemy, że dopóki go nie nazwiemy, jego zaistnienie będzie niepełne i wątpliwe, ale z drugiej strony wiemy, że nobilitowanie go nazwą, spowoduje jego natychmiastowe zamknięcie w sztywnym kręgu określonym przez nazwę. Zagrozi drogę jego naturalnej tendencji do rozwoju i przemian, usztywni go i zarejestruje jako kolejną pozycję w długim rejestrze znanych już i nazwanych zjawisk.

Im nasze znalezisko cenniejsze, im jego zasięg szerszy, im wszechstronniejsza problematyka, tym dłużej zwlekamy z jego nazwaniem. Staramy się zatrzymać jego elastyczną i żywą konsystencję, zapowiadającą nam nowe, przeczuwalne, choć nie ujawnione jeszcze, tkwiące w nim możliwości. Być może, już wkrótce nie mieściłoby się w zamykającym go uniformie dzisiejszej nazwy”.

JAN TARASIN

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"Obraz DCXLIX", 1992 r.

olej/plótno, 102 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'S. gierowski | Ob DCXLIX 1992'

na bieżymie nalepka z Galerii Stefana Szydlowskiego w Warszawie

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 95 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydlowskiego w Warszawie
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Wychodząc z założeń kolorystycznych, Gierowski dał zupełnie nową propozycję artystyczną. Uczynił to w sposób wyjątkowo prosty: Mondrian w wyniku analizy kubistycznej doszedł do mistycznej formuły pionu i poziomu, nadał im nowe znaczenie. Gierowski (toutes proportions gardées) zrobił podobnie, z obrazu kolorystycznego wyeliminował motyw, zostawiając pozostałe jego cechy, czyli – skoncentrował się na problemach czysto malarskich, na analizie podstawowych elementów strukturalnych, na badaniu współzależności światła i koloru. I stała się rzecz przedziwna: obraz zyskał zupełnie inny wymiar. Z 'rozwiązanego po malarSKU' przedmiotu artystycznego, z mniej lub bardziej dekoracyjnej makatki, którą jest wydaniu pogrobowców kapizmu, obraz przemienił się w subiektywną, ale

i monumentalną równocześnie interpretację samej materii, światła, ruchu, przestrzeni. To, co w koloryzmie odnosiło się do konkretnego, zyskało nagle perspektywę właściwie nieograniczoną. Monumentalizm wizji jest więc efektem zmiany punktu widzenia, przejścia w sferę paraabstrakcyjną. Inspiracje twórcze są jednak w dalszym ciągu podobne tym, które kierowały np. Monetem, kiedy malował mosty nad Tamizą i łączył wiedzę z intuicją, nie przyjmując jednak a priori żadnego modelu abstrakcyjnego. Nie przyjmuje go też Gierowski, a siła i rzeczywista wartość jego sztuki tkwi w barwie, w jej aspektach wrażeniowych, w uczuciach, które zawiera i które wzbudza”.

MARIUSZ HERMANDSDORFER, EMOCJA I ŁAD, WROCŁAW 2004, S. 32-34

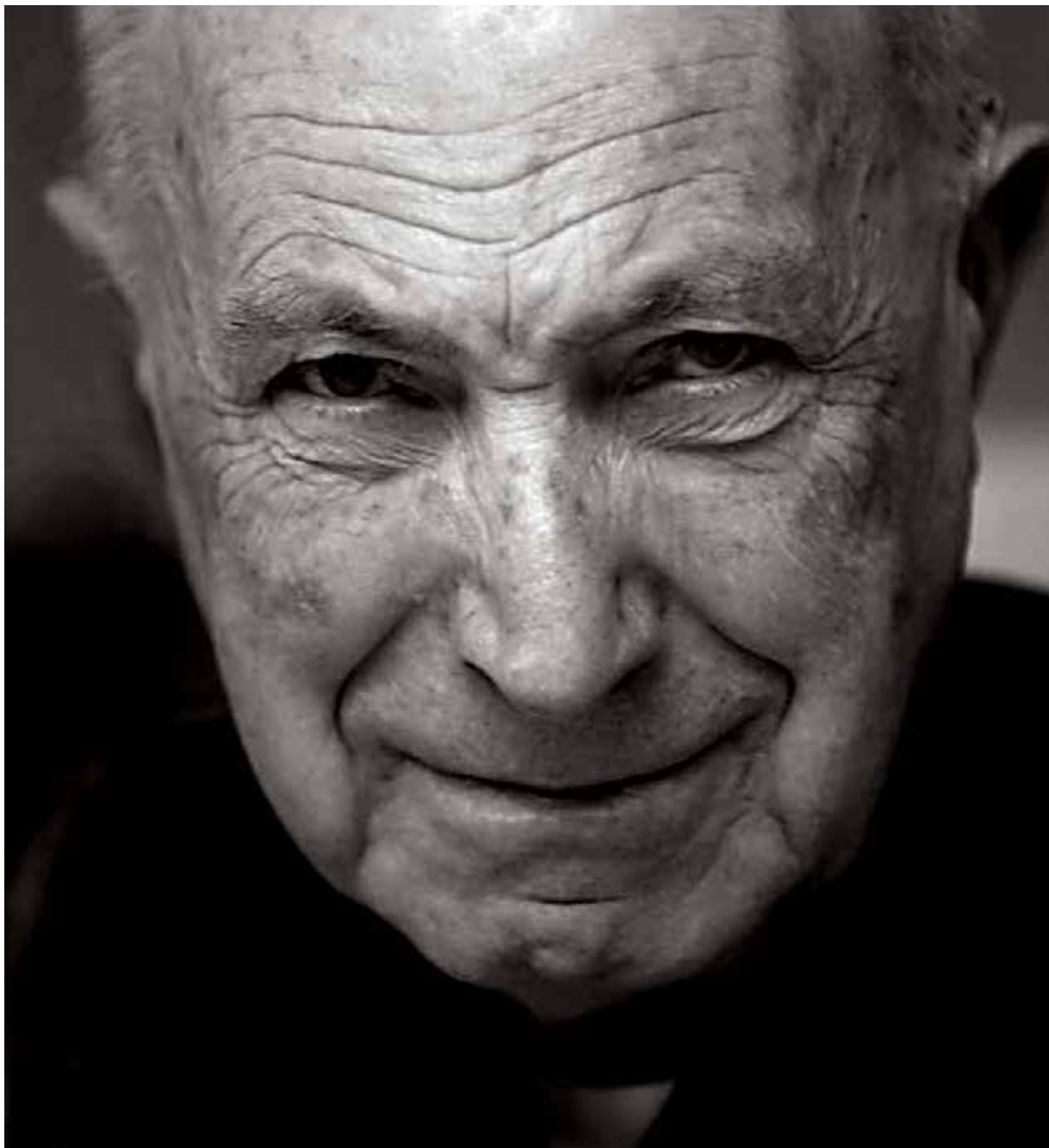


Decyzję o wyborze abstrakcyjnej formuły swojego malarstwa Gierowski podjął w połowie lat 50. Formuła ta zdeterminowała całą późniejszą twórczość artysty. W rozmowie z Dorotą Folgą-Januszewską opowiadał: „Malowałem, bo kierowała mną ciekawość malowania, za każdym razem chciałem zobaczyć TEN obraz. Ta ciekawość zrodziła się około 1955-56 roku i wtedy podjąłem decyzję o wyborze malarstwa abstrakcyjnego jako mojej drogi. Decyzja nie wynikała z reakcji przeciw socrealizmowi ani z niechęci do figuracji. Był to akt woli, płynący ze świadomości ograniczenia słów, języków, zdań, z wewnętrznego przekonania o możliwości porozumienia się obrazami. Było to poszukiwanie i znajdowanie właściwego obrazu. Wspomnienie wyboru ścieżki przez malarstwo abstrakcyjne przypomina mi wahanie między skupieniem się na sobie, a uważnością zewnętrzną. To jest też trochę jak z prądem w kontakcie, nie widzimy go, ale wiemy, że on tam jest, że niesie energię” (Dorota Folga-Januszevska, *Myśleć obrazami. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, Lublin 2013, s. 11). Wywodzący się z tradycji kapistowskiej Gierowski, z jednej strony kontynuował refleksję kolorystyczną, z drugiej strony, odrzucając wartości figuratywne, stanął do niej w otwartej opozycji. Autonomicznie potraktowany kolor pełni w jego obrazach rolę prymarną, szczególnie w okresach, kiedy Gierowski powracał do barw intensywnych, nasyconych, badał wzajemne ich relacje i siłę oddziaływania. Prezentowane płótno stanowi przykład pracy z okresu, kiedy fascynacja kolorem objawiła się w obrazach Gierowskiego w pełni. Prace z początku lat 90. charakteryzują kontrastowe zestawienia jaskrawych barw. Artysta rozkłada farby niekiedy gładko, innym razem z malarskim rozmachem. W „Obrazie DCXLIX” zastosował gęste, impastowe faktury potęgujące siłę czystego koloru. Światło zajmuje centralne pozycje lub krawędzie obrazu, które wytyczają miejsce jego emanacji. Wiele kompozycyjnych założeń określał biegnące wzdłuż krawędzi

paski koloru, które poza własnymi walorami oddziaływania barwą i światłem, zdają się zamykać w określone granice przestrzeni obrazu. Drugi aksjomat twórczości Stefana Gierowskiego stanowi światło. Zainteresowanie tą problematyką ujawnia się już w najwcześniejszym okresie twórczości, w pełni realizuje się po raz pierwszy w płótnach z początku lat 50. Gierowski niemal całkowicie odrzuca wówczas kolor na rzecz monochromatycznych kompozycji utrzymanych w szarych tonacjach, główny akcent kładąc na wydobywie z obrazu wewnętrznego blasku. Kurator nowojorskiej wystawy „15 Polish Painters”, na której Gierowski wystawił swoje prace ze schyłku lat 50. tak charakteryzował jego sylwetkę: „Stefan Gierowski (...) lubi o sobie myśleć jako o spadkobiercy unizmu. Ostatnio porzucił jasną paletę barw swoich wcześniejszych płócien na rzecz prawie monochromatycznych kolorów ziemi. Te subtelne, wyciszone obrazy są zakomponowane z delikatną stanowczością. Zawsze przylegają do płaskiego planu malarskiego i nie wprowadzają nawet najmniejszej iluzji trójwymiarowości. Nie ma też w nich żadnego ożywienia wywołanego przez niewielkie zróżnicowanie koloru. Subtelne wibracje tworzone są przez delikatną strukturę, a przyćmione światło wydaje się emanować z wnętrza obrazu. Niekiedy linie poruszające się z różną prędkością i własną 'deliberacją' dają płynne określenie cichej, jakby tajemniczej przestrzeni Gierowskiego” (Peter Selz, za wstępu do katalogu *15 Polish Painters*, Nowy Jork 1961, tłum. Konrad Niemira). Mimo radykalnych zmian kolorystycznej formuły na przestrzeni czasu, płótna Gierowskiego nie utraciły nigdy waloru wewnętrznej emanacji. Światło bowiem według artysty: „jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. (...) Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym”.



Władysław Strzemiński, „Kompozycja unistyczna 14”, 1934 r.,
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Stefan Gierowski, 2009 r. / fot. Waldermar Andzieln

ALEKSANDRA JACHTOMA (ur. 1932)

Niebieskie pole, 1995 r.

olej/plótno, 111 x 83,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA
| WYM. 111 x 83,5 | TECH. OLEJ | ROK 15.02.1995'

na bieżymie nalepka z Galerii Stefana Szydlowskiego w Warszawie

cena wywoławcza: 7 000 zł[†]

estymacja: 10 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydlowskiego w Warszawie
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Aleksandra Jachtoma w swoich minimalistycznych, często monochromatycznych dziełach podejmuje zagadnienia koloru i światła. Artystka w latach 50. zdobywała wykształcenie na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na ostatni rok studiów przeniosła się do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1958 roku zdobyła dyplom z wyróżnieniem w pracowni profesora Kazimierza Tomorowicza. Należała do warszawskiej grupy „Rekonians” działającej od 1963 roku. Prezentowany obraz pochodzi z późniejszego etapu twórczości artystki, kiedy intensywne

zestawienia barw zostały zastąpione przez spokojniejsze, delikatniejsze tonacje, tworzące jednolitą płaszczyznę malarską przesyconą światłem. Jak sama artystka zaznaczała w jednym z wywiadów: „Początkowo [kolor] bawił mnie w najbrutalniejszych zestawieniach, w ostrych kontrastach. Potem zaczęłam wyciszać, przechodzić w gamy monochromatyczne. Kiedy byłam młodsza, pasjonowała mnie agresywność czerwieni, teraz moją ulubioną gamą są fioleto i błękit. Kandinsky pisze, że błękit daje największy komfort psychiczny – 'jest kolorem niebiańskim, uspokaja, działa kojąco i skupiająco'” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią, Warszawa 2014, s. 118).



ZOFIA ARTYMOWSKA (1923 - 2000)

"Poliformy XIV - W głąb III (Kompozycja różnostronna)", 1971 r.

akryl/plótno, 89,1 x 89,1 cm

opisany na odwrociu: 'Zofia Artymowska | 1971'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 40 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, CBWA Zachęta, Warszawa, styczeń 1984; Galeria BWA, Kraków, marzec 1984; Galeria Sztuki BWA, Łódź, maj 1984; Galeria Sztuki BWA, Białystok, czerwiec 1984
- Zofia Artymowska. Malarstwo, Związek Polskich Artystów Plastyków BWA w Łodzi, Salon Sztuki Współczesnej, Łódź, kwiecień 1974

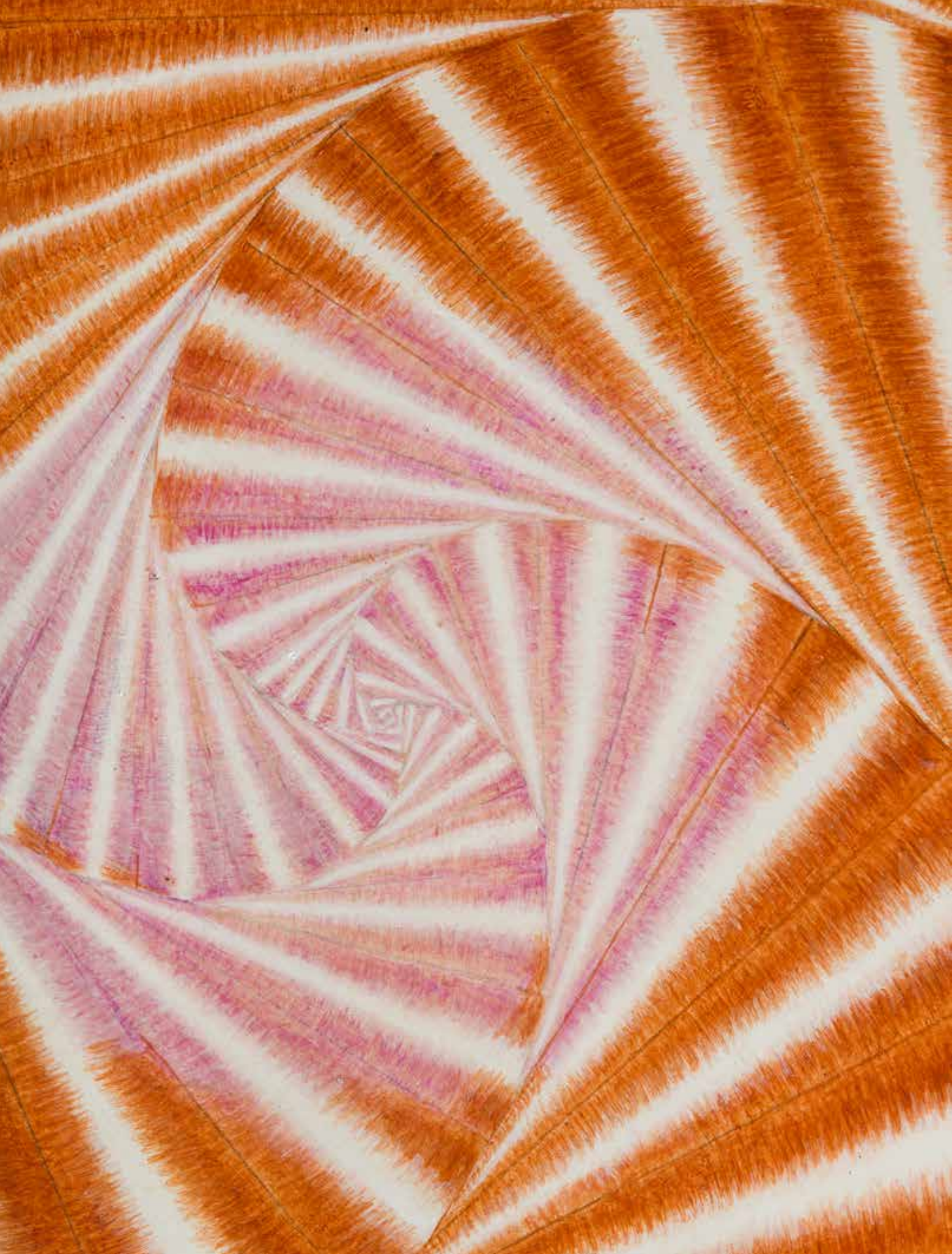
LITERATURA:

- Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, katalog wystawy w CBWA Zachęta w Warszawie, BWA Kraków, BWA Łódź, BWA Białystok, red. Łucja Jaranowska, Teresa Sondka, Łódź 1984, s. nlb. (il.)
- Zofia Artymowska. Malarstwo, katalog wystawy w BWA w Łodzi, red. Anna Wesołowska, Łódź 1974, s. nlb.

„Fundamentalne założenie moich poszukiwań wywodzi się z przekonania, że podstawowym elementem wszystkiego, co nas otacza, co istnieje dokoła nas, jest jednostka, ułożona, powielona lub zakomponowana w różny sposób”.

ZOFIA ARTYMOWSKA

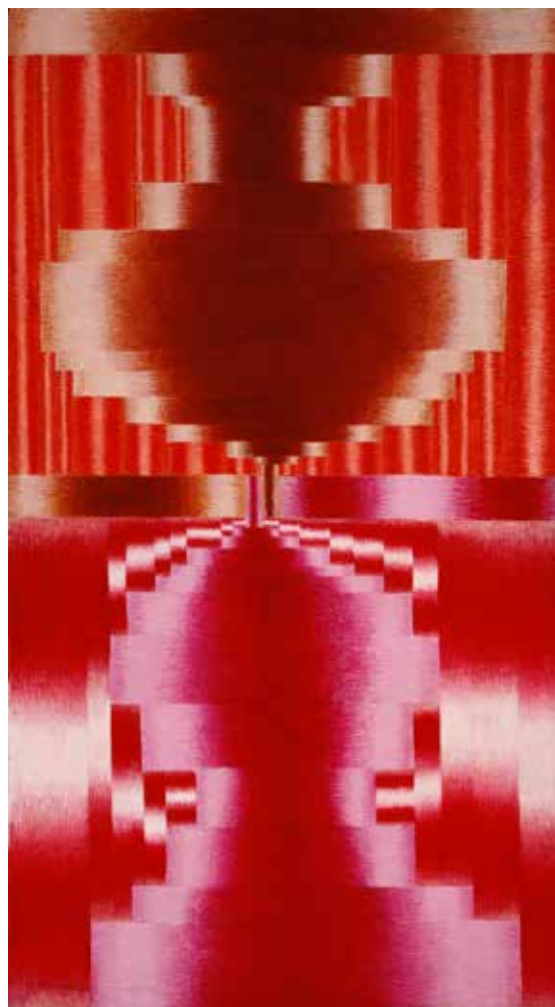




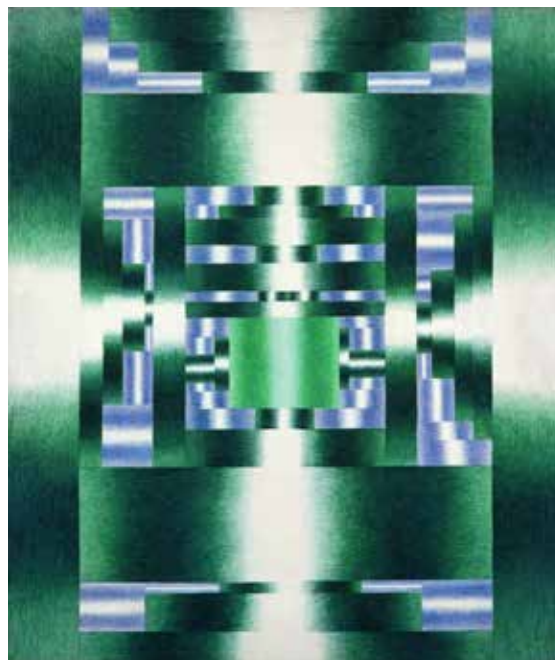
Znana jest powszechnie strategia Picassa związana z jego planem podbicia serc paryskiej publiczności kubizmem. Przez ponad dwa lata artysta, choć malował dużo, nie zdecydował się pokazać nad Sekwaną swoich awangardowych obrazów. Dużo wystawiał za to za granicą, w Monachium, Londynie i Petersburgu. Nie pokazywał jednak tam swojej bieżącej, kubistycznej „produkcji”, ale nieco starsze, klasycyzujące prace. Do Paryża docierały w tym okresie jedynie zachwyty zagranicznych (i w dużej mierze konserwatywnych) krytyków. Pochwaly dotyczyły poprawnych proporcji i harmonijnej kolorystyki prac Picassa. Dopiero kiedy w Paryżu utrwaliła się jego reputacja jako „wyważonego klasyka”, zdecydował się przedstawić publiczności swoje trudniejsze prace, wiedząc, że nawet jeśli spotkają się z niezrozumieniem krytyków, karierę uratuje mu utrwalona już opinia „malarza mistrzowsko panującego nad warsztatem”.

Nie wiadomo, czy Artymowska wiedziała o kalkulacjach Picassa z początku XX wieku, wystawiając w Warszawie w 1971 roku swoje „Poliformy”. Uderzające jest jednak podobieństwo mechanizmu, z jakim mamy tu do czynienia. Artystka przez całe lata 60. tworzyła sztukę niefiguratywną: od 1957 roku malowała w nurcie malarstwa materii, następnie w formach biologicznej abstrakcji, wreszcie około 1968 roku zwróciła się ku abstrakcji geometrycznej (w 1968 powstały pierwsze „Przestrzenie rytmiczne”), aby od 1970 roku tworzyć swoje słynne „Poliformy”. Ich przykładem jest właśnie prezentowana w katalogu praca. Polska prasa przez całe lata 60. często pisała o artystce – duży zbiór wyinków pochodzących nie tylko z pism fachowych, lecz także prasy codziennej, znajduje się w Dziale Dokumentacji Zachęty. Co ciekawe, niewiele dowiemy się z tych prasowych artykułów i wzmianek o formach sztuki Artymowskiej. Dotyczą one, tak jak w przypadku Picassa, spraw przyziemnych: zdolności technicznych, opanowania warsztatu oraz praktyki pedagogicznej artystki. Praktyki – trzeba przyznać – niecodziennej. Malarka już od końca lat 50., z przerwami, wykładała rysunek i malarstwo ścienne w Bagdadzie i Teheranie. Aż do początku lat 70. polska publiczność знаła Artymowską przede wszystkim jako nazwisko malarza-fachowca, autorkę malowideł na fasadach staromiejskich kamienic i warszawskich sgraffitów. Fakt, że ów fachowiec, wystawia „Poliformy”, musiał być dla publiczności niemałym zaskoczeniem.

Irena Jakimowiczowa widziała w tej rewolucji po prostu „zmianę narzędzia” i typową dla artystki próbę „odejścia od rutyny”, nie wiedząc jednak, że artystka nigdy się już z „Poliformami” nie rozstała i uznała je za swoje najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne. Krytyczka pisała w katalogu wystawy Artymowskiej z 1971 w Zachęcie: „Zofia Artymowska, choć studia akademickie kończyła w pracowni profesora Eibischa, nie była nigdy zainteresowana rozgrywaniami na powierzchni płótna kolorystycznych impresji. Droga jej samodzielnej twórczości wiodła poprzez rozmaite doświadczenia formy monumentalnej, by skoncentrować się w ostatnich latach właśnie na zagadnieniu przestrzeni w obrazie. Wśród dotychczasowych doświadczeń znalazło się i malarstwo ścienne, i pokrewna funkcją mozaika, i tak całkowicie odmienna technika, monotypia. Te zmiany technicznych sposobów nie są dziełem przypadku czy tylko zewnętrznych okoliczności, ale wynikają z konsekwentnie realizowanej metody: zmiana narzędzi pozwala uniknąć rutyny, zmusza do atakowania za każdym razem nową formą tych samych problemów. Z przerzuceniem się na technikę malarstwa na płótnie Zofia Artymowska przechodzi od poszukiwań zawieszonych jakby w mniej lub bardziej zróżnicowanej przestrzeni monumentalnego kształtu i sugestii odpowiadającej mu materii do analizy zmiennych związków między rzeczami. Nakładając sobie ścisłą dyscyplinę postępowania, zaczyna od studiów, od transpozycji poszczególnych zagadnień na płaszczyznę obrazu. A więc są tu układy równoległych planów, jasno czytelne przez surową geometrię ażurowych krat, są zabiegi sugerujące ruch wciągania w głąb lub wybrzuszania powierzchni w ramach układów koncentrycznych, są sugestie rytmicznego falowania jednokierunkowego, wreszcie bardziej dynamiczne formy spiralne. Dozwolona jest też ingerencja z zewnątrz: odpowiednie zawieszenie obrazu zmienia statykę pionów i poziomów na dynamiczne działanie linii skośnych, w obrazach zaś składanych z kilku części, malarka zostawia inwencji widza dowolne dynamizowanie układów własnym działaniem. Analiza kształtu i ruchu, przestrzennych relacji rzeczy prowadzi naturalną drogą do konkretyzacji przedmiotu. Coraz silniej sugerują trójwymiarowość obłoków formy, lśniąco obojętną gładkością precyzyjnie obrobionego metalu. Zainteresowaniem obdarza tu Artymowska nie tyle jakość materii, co akcję, w jaką wprzęga owe formy. Dążą one nieuchronnie do konstytuowania się w nowe przedmioty-symbole, które służą znów ukonkretnianiu i przybliżaniu wyobraźni oderwanych poprzednio pojęć. Zastanawiające jest, jak w tym momencie swoich poszukiwań zbliża się Zofia Artymowska do tych tendencji, które wyrażają różnymi sposobami potrzebę uprzącowienia artystycznej wypowiedzi, zakotwiczenia sztuki na powrót w rzeczywistości”.



Zofia Artymowska, „Poliformy XXVIII (Kompozycja różnostronna)”, 1973 r.
Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Zofia Artymowska, „Poliformy XXXVII - Zielone centrum”, 1973 r.
Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

10

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"M51", 1970 r.

olej/plótno, 125,7 x 125,7 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M51 1970 | 50 x 50" '

na odwrociu nalepka z Chalette International w Nowym Jorku z opisem pracy
oraz nalepka depozytowa z Wydziału Sztuk Pięknych Newark State Collage

cena wywoławcza: 650 000 zł [†]

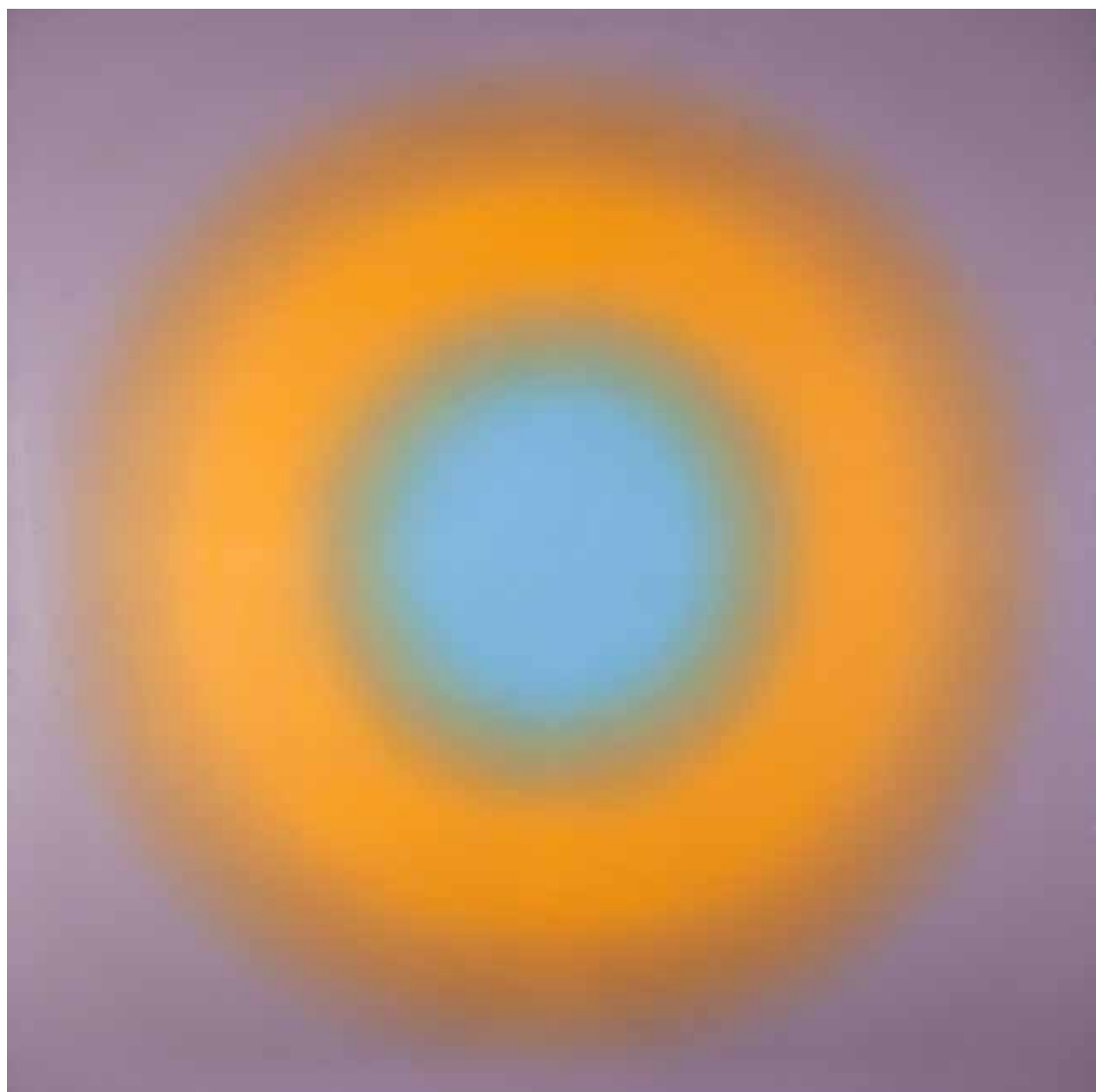
estymacja: 900 000 - 1 200 000

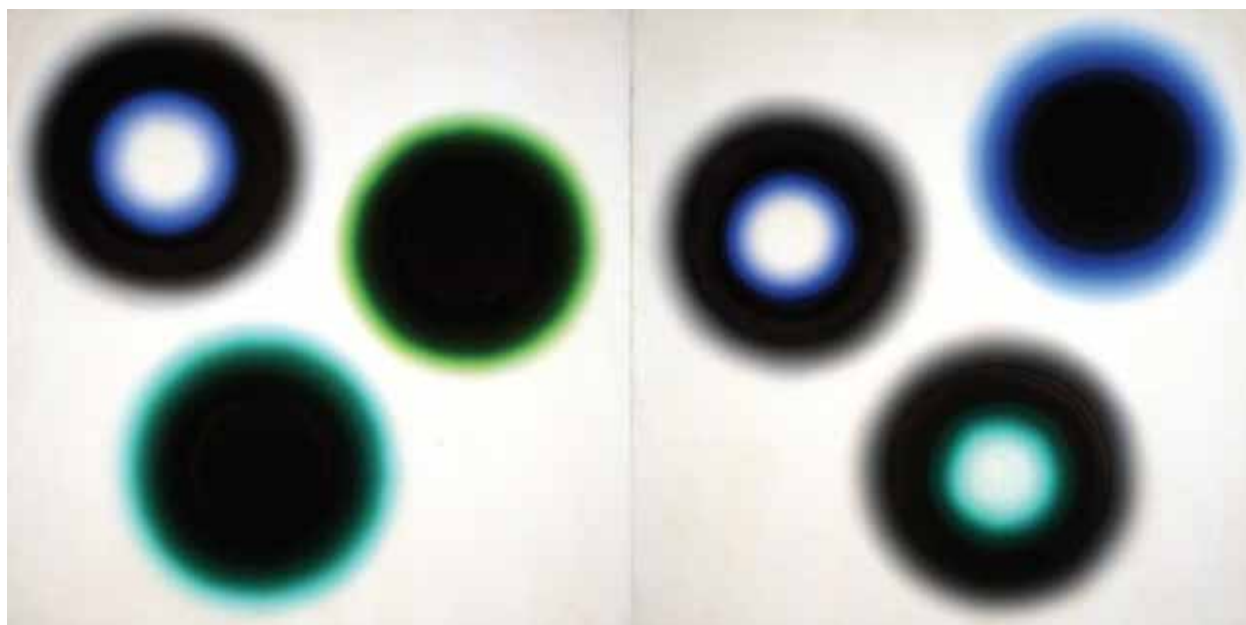
POCHODZENIE:

- Galeria Chalette International, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Colorado, USA
- Sotheby's Nowy Jork, 2010
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Galeria Chalette International, Nowy Jork, 1970

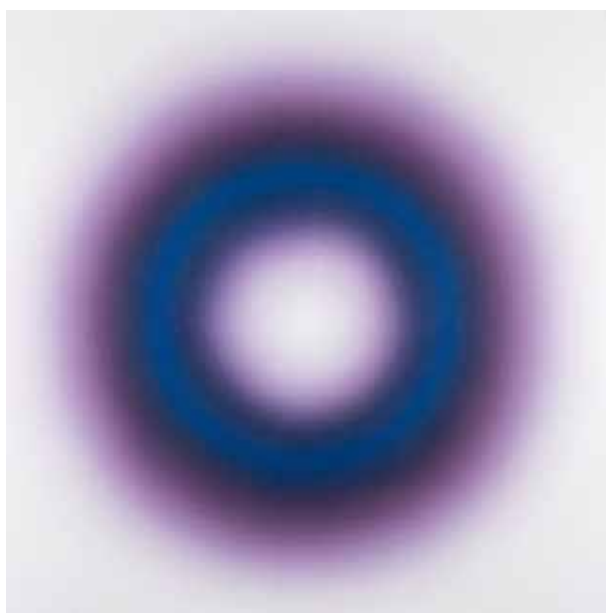




Wojciech Fangor, „E17”, 1965 r., Kolekcja prywatna, Polska



Wojciech Fangor, „M78”, 1968 r., Kolekcja prywatna



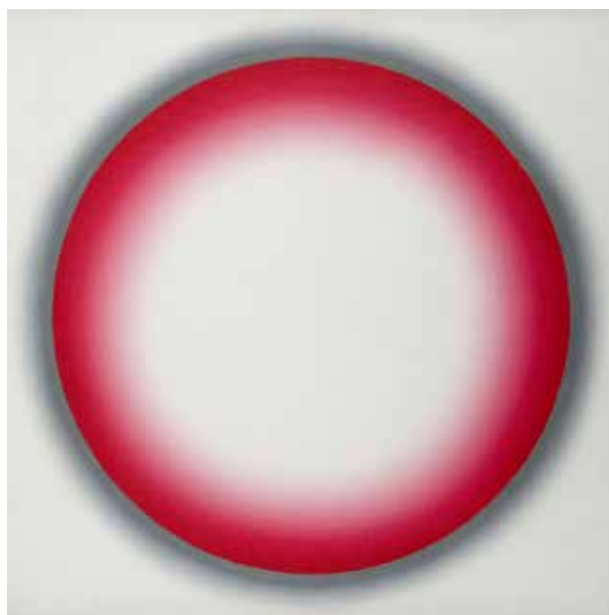
Wojciech Fangor, „M64”, 1970 r., Kolekcja prywatna, Polska

„M 51” to obraz, który powstał w 1970 roku, kiedy Wojciech Fangor – jeden z najwybitniejszych artystów polskich i przełomowy twórca nurtu op-art – był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. W tym samym roku odbyła się indywidualna wystawa Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Tytuł rozpoczynający się literą M to oznaczenie pracowni w Madison, w której powstało dzieło. Nowojorska Galeria Chalette, z której pochodzi „M 51”, na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu, reprezentując artystów tego nurtu, na czele z Victorem Vasarelym. Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wystawy w Muzeum Guggenheima. Jak powiedział Wojciech Fangor w rozmowie z Martą Gnyw w 2014 roku: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973, Lejwa sprzedawał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”. Wojciech Fangor współpracował z Chalette przez 5 lat, gdzie miał coroczne wystawy.

Dla głównych twórców op-artu, takich jak Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasz czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna. Niezależnie od filozoficznego zaplecza, tym, co wyrażało artystyczny zamysł malarzy op-artu była geometria i kolor. Dla Fangora, głównym środkiem wyrazu nie było płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy staniemy przed jednym z obrazów Wojciecha Fangora. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem, a powierzchnią płótna. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też uprzestrzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych

barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.

Fangor to nie tylko iluzje optyczne. Do jego najważniejszych osiągnięć należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywca i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerni, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu „Po prostu” (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożytył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, „Atlas Sztuki” nr 41, 2009, s. 6-7).



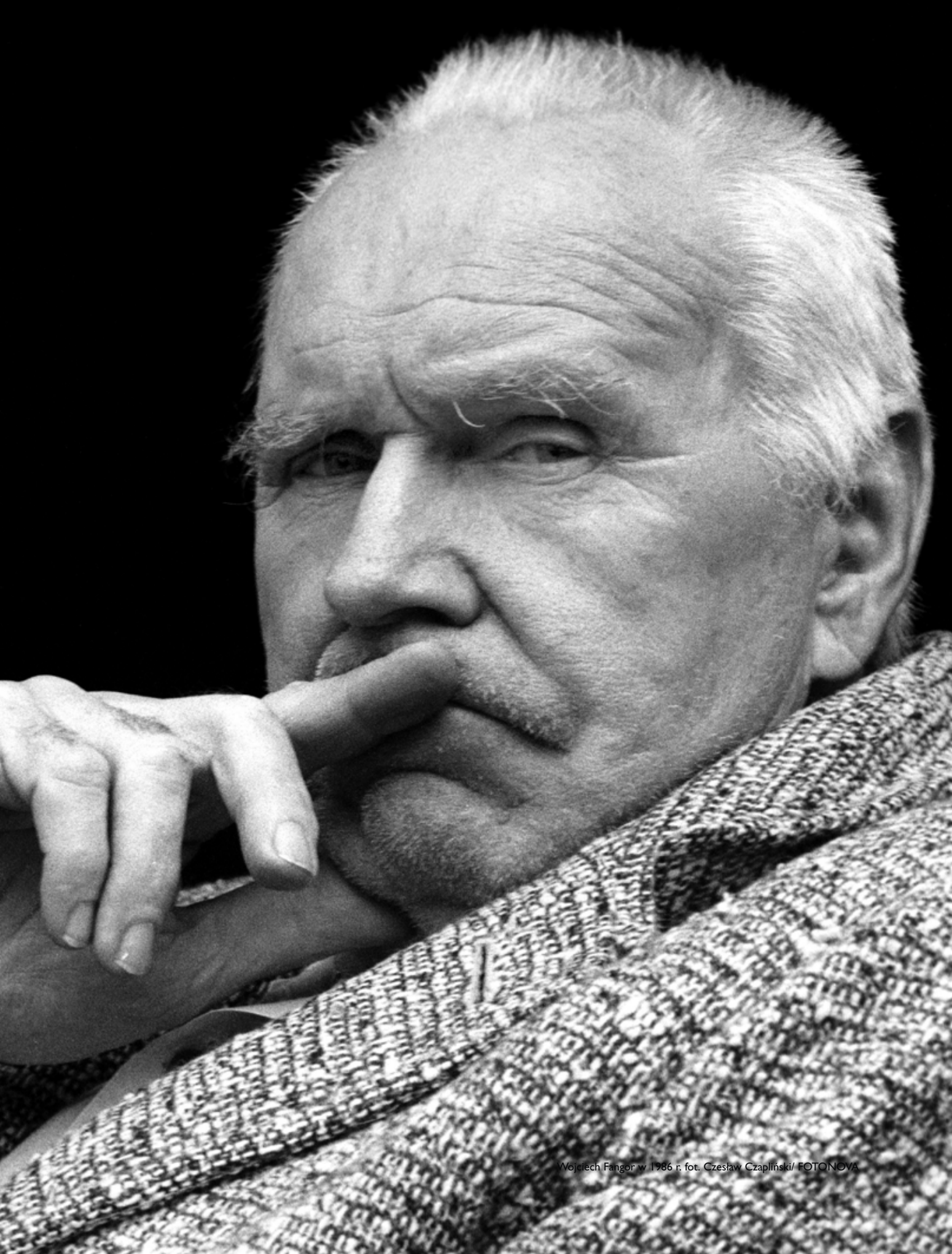
Wojciech Fangor, „B76”, 1965 r., Kolekcja prywatna, Polska

We wstępie do katalogu słynnej wystawy indywidualnej Wojciecha Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku Thomas M. Messer, dyrektor tej jednej z najważniejszych dla świata sztuki instytucji, pisał: „Najczęstszą reakcją na malarstwo Wojciecha Fangora jest wizualna przyjemność, która łączy się z ciekawością dotyczącą techniki, z wykorzystaniem której artysta stwarza swoje intrygujące związki pomiędzy kolorem i przestrzenią”. Messer nawiązał do zadziwienia, które wzbudził Fangor w publiczności amerykańskiej swoim zaskakująco tradycyjnym podejściem do sztuki malarskiej. Fangor okrzyknięty „romantycznym op-artu” zastosował strategię zupełnie odmienną od twórców tego nurtu, stosując trudne do uchwycenia przejścia kolorystyczne. Bezkrawędziowe kompozycje były efektem zastosowania bardzo długo schnących farb olejnych, których wykorzystanie Fangor opanował do perfekcji.

Wspominając okres lat 60. w rozmowie z Martą Gnyw w 2014 roku, Fangor powiedział: „Nikt nie operował wtedy miękkim, bezkrawędziowym przejściem. Było to niestosowane, a formy czy wzorce w abstrakcjach zgeometryzowanych były zawsze krawędziowe. Op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna, wszystkie te kierunki, nawet iluzoryczny op, stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu, nawet jeżeli przez rytmiczne zwielokrotnienie otrzymywały zawieszony w przestrzeni niematerialny efekt. Po moich kilku wystawach w latach 60. w Galerie Chalette zdobyłem duże uznanie ze strony Józefa Albersa, który oświadczył, że te bezkrawędziowe przejścia to jest ważna kontrybucja do nowej struktury formalnej obrazu”. O swojej twórczości przy innej okazji artysta mówił: „W pracach moich, ja staram się zgubić płaszczyznę obrazu w tych rozproszonych kołach czy falach. Im większy jest zanik płaszczyzny, tym większa jest iluzja przestrzeni, z tym, że ta przestrzeń jest iluzyjna odwrotnie do perspektywy, to znaczy nie rozwija się w głąb, tylko jak gdyby emanuje na zewnątrz czy też podrażnia przestrzeń, która znajduje się między widzem a obrazem”.

W latach 60. i 70. technika olejna, stosowana z maestrią przez artystę, odchodziła w zapomnienie, wypierana przez nowoczesne malarstwo akrylowe. O wirtuozerii Fangora w stosowaniu tej techniki pisał John Gruen, nazywając miękkie przejścia kolorystyczne „wibrującym sfumato”, czym przyrównywał artystę bezpośrednio do renesansowych mistrzów, na czele z Leonardem da Vinci. W 1970 roku krytyk sztuki John Canaday pisał o Fangorze: „Ludzie często pytają, jakiego pigmentu fluorescencyjnego używa Fangor: Nie używa żadnego. Gdzie uzyskuje ten wyjątkowy odcień czerwieni – żywszy niż jakikolwiek inny? Bierze go z tuby i to jest olej (Fangor jest pośród tej mniejszości dzisiejszych malarzy, którzy – niezwykle odważnie – nadal wybierają olej zamiast akrylu). Czy jest jakiś specjalny trick świetlny w galerii? Nie. Kiedy uchwycony w ciemnym wnętrzu, obraz Fangora wydaje się wręcz przezroczysty – jakby świecił ze swego wnętrza (...)”.

Dla Wojciecha Fangora malarstwo było niezbędną częścią życia. W cytowanej już rozmowie ze Stanisławem Sztyrlowskim, Fangor mówił: „Odkąd pamiętam malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromat. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły. Oczywiście, gdy się jest dzieckiem, to się tego nie wie. Ulega się pragnieniom wewnętrznym i opiera przymusom zewnętrznym. Formowałem się w ogniu kontrastujących sił zewnętrznych i wewnętrznych”.



Wojciech Fangor w 1986 r. fot. Czesław Czapliński/ FOTONOVA

II

EDUARDO MACENTYRE (ur. 1929)

"Obraz w ruchu" ("Pintura Generativa"), 1965 r.

olej/plótno, 80 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E.A. MAC-ENTYRE | OLEO - 1965 | "PINTURA GENERATIVA" | 3- "VARIANTE DE UN TEMA" 0.80 x 0.80 | MacEntyre | 65'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 160 000

POCHODZENIE:

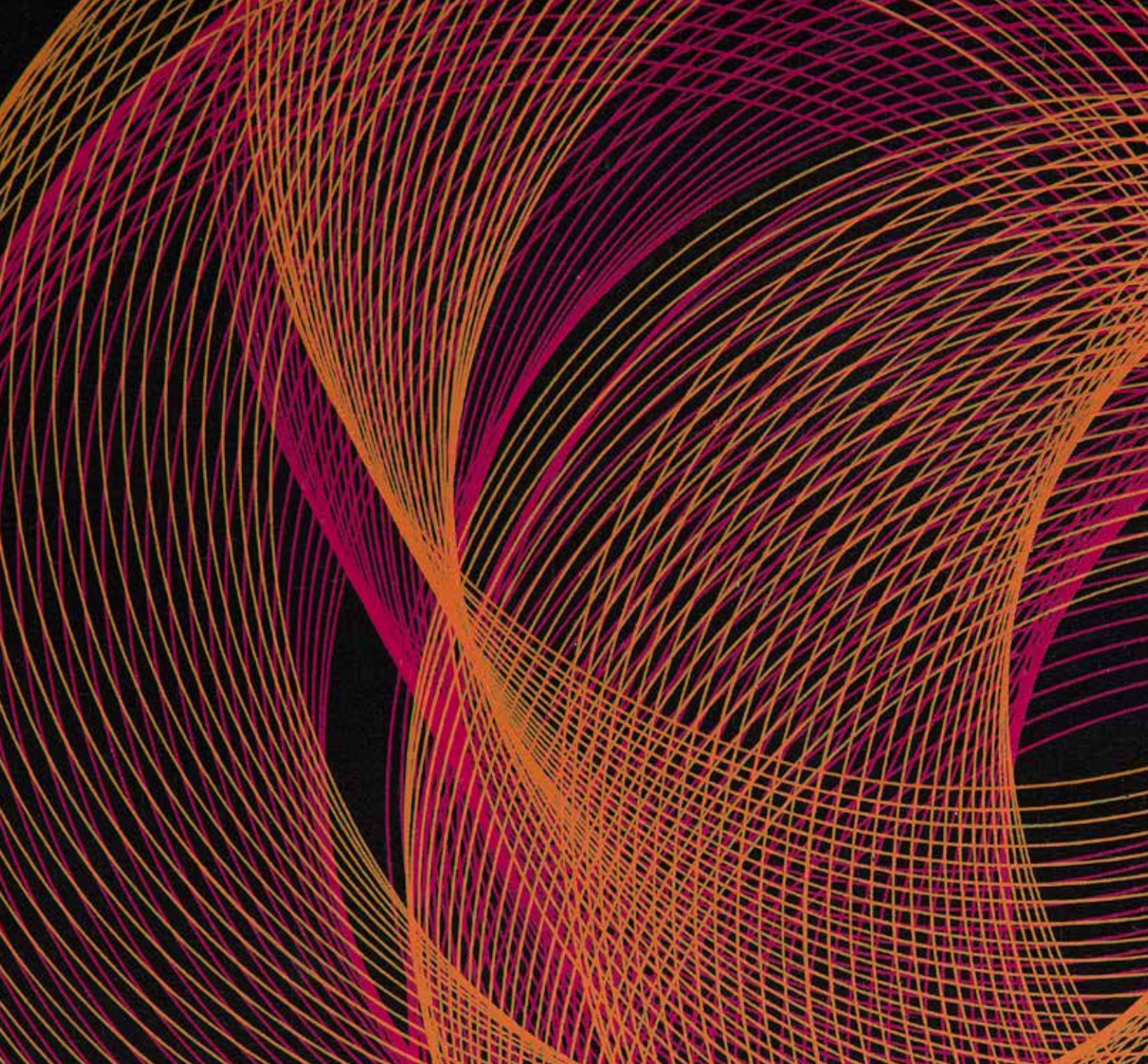
- Braswell Galleries Inc., USA 1999

- kolekcja prywatna, Polska

Różne możliwości aranżacji i wariacji linii w obrazie Eduardo MacEntyre eksplorować zaczął w drugiej połowie lat 50. W 1959 roku był, obok Miguela Ángel Vidala, jednym z dwóch argentyńskich artystów, którzy zakładając grupę „Arte Generativo” powołali do życia ruch sztuki generatywnej, aspirując do miana na wskroś współczesnych i pionierskich twórców. Trzecim członkiem grupy został wkrótce Ary Brizzi. MacEntyre bazował w swej praktyce artystycznej na obwodzie koła, który uważał za najczystsza ekspresję ruchu. Perfekcyjny geometryczny kształt, okrąg komunikujący równowagę i integralność, ujawniający harmonię transcendentnego doświadczenia kosmosu i intelektualną

precyzję geometrii. Proces twórczy obrazów generatywnych – „Pintura Generativa” – zawsze rozpoczynał punkt i linia, które poprzez serię interwencji artysty przeistaczały się stopniowo w pulsujące i wibrujące kręgi. Zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego zwielokrotnione spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 roku artysta za swoją twórczość wyróżniony został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.





Sztuka generatywna eksplorowała ponadmaterialny, uniwersalny wymiar form geometrycznych, podejmując próbę redefinicji kanonów piękna w nowoczesnym, coraz bardziej technologiczowanym świecie. Wszyscy artyści zrzeszeni w „Arte Generativo” zgłębiali możliwości, jakie daje wykorzystanie podstawowych form geometrycznych takich jak linia, koło, kwadrat. W jaki sposób formy te mogą być multiplikowane, transformowane oraz urozmaicane, aby uzyskać możliwie intensywny i wyczerpujący efekt wizualny. Tym, co bez wątpienia także charakteryzuje sztukę generatywną jest zakorzenienie w tradycji modernistycznej, która najsilniejszy wpływ wywarła początkowo na literaturę, a później na sztukę i przede wszystkim architekturę Ameryki Południowej. Niewątpliwie wpływ na kształt współczesnej sztuki południowoamerykańskiej miały ruchy migracyjne, szczególnie w trakcie i po zakończeniu wojny. Kraje takie jak Brazylia czy Argentyna przyjęły wówczas wielu europejskich intelektualistów – literatów, artystów opuszczających Stary Kontynent w obawie przed represjami. Spowodowało to narodziny wielu awangar-

dowych ruchów artystycznych, z których, wśród najbardziej pionierskich, wymienić należy argentyńskie ugrupowania „Arte Concreto-Invención” o sympatiach awangardowo-rewolucyjnych i „El Movimiento Madí”, który jako pierwszy zaczął eksperymentować ze sztuką kinetyczną. Ruch sztuki generatywnej jawi się na tym tle jako kontynuacja myśli obu ugrupowań, wybijająca się jednak na ideologiczną neutralność i formalną niepodległość. Philip Galanter, najbardziej uznany współczesny badacz i teoretyk ruchu sztuki generatywnej we wszystkich jej aspektach, pisał: „Sztuka generatywna jest ideologicznie neutralna. Jest to prosta droga kreowania sztuki i treści rozważań danego artysty. Poza tym, sztuka generatywna wyprzedza modernizm, postmodernizm i właściwie każdy zdefiniowany ‘izm’. Bez wątpienia każdy może stworzyć sztukę generatywną, która egzemplanuje postmodernistyczną postawę. Wiele to robi. Również każdy stworzyć może sztukę generatywną, która postmodernizm detronizuje. Dwa najbardziej fundamentalne postulaty postmodernizmu to: 1) postulat porzucenia formalizmu i piękna, jako posiadającego istotne



znaczenie obszaru eksploracji 2) postulat rezygnacji z idei, że sztuka może ujawnić prawdę w jakimkolwiek nierelatywistyczny sposób. Forma, piękno i wiedza utrzymane zostają tu jedynie w kategorii konstrukcji społecznych. Sztuka generatywna może być użyta jako narzędzie w zderzeniu z tymi fundamentalnymi aksjomatami. Po pierwsze artyści generatywni mają narzędzia ku temu, aby eksplorować formę jako coś odmiennego od arbitralnych społecznych konwencji. Używając kompleksowych systemów, artysta ma możliwość wykreowania formy, która jawi się jako rezultat naturalnie występujących procesów, poza wpływem kultury i człowieka. Po drugie, dokonując tego, artysta generatywny może zademonstrować, za pomocą niepodważalnych przykładów, powody do podtrzymania wiary w naszą możliwość zrozumienia świata. Artysta generatywny przypomina nam, że wszechświat sam w sobie stanowi system generatywny. Poprzez sztukę generatywną możemy przywrócić nasz sens istnienia i partycypacji we wszechświecie". (Philip Galanter, What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory, tłum. M. Słomska)

Generative art wyraził się w różnych dziedzinach sztuki – muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze, wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki wideo w zakresie tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści jak: Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. Na gruncie polskim spośród twórców sztuki generatywnej należy wymienić przede wszystkim Ryszarda Winiarskiego, który akt kreacji oparł o randomizację i analizę statystyczną. Sztuka generatywna często stawiana jest w szeregu ze sztuką kinetyczną i op-artem, a jej fenomen i środki wyrazu pozostają niewyczerpane do dziś. Ostatnia istotna wystawa – „The Illusive Eye” – prezentująca dorobek artystów latynoamerykańskich (w tym między innymi Eduardo Mac Entyre) i poza europejskich odbyła się w maju zeszłego roku w nowojorskim Museo del Barrio.

12

TADASKY (ur. 1935)

Tadasuke Kuwayama

"B-168", 1964 r.

akryl/plótno, 40,64 x 40,64 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '#B - 168 | 1964 Tadasky'
na odwrociu papierowe nalepki z D.Wigmore Fine Art Inc. i Fischerbach
Gallery w USA

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- Galeria Fischerbach, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- Galeria D.Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana kompozycja pochodzi z najbardziej cenionego przez kolekcjonerów okresu lat 60. Chociaż Tadasky uznawany jest za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, to jego twórczość stanowi prawdziwe zderzenie kultur. Jego malarstwo to połączenie rodzimej tradycji japońskiej, opartej na harmonii, i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam artysta zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższe wartości stanowią dla niego czystość, prostota i piękno. Jak powiedział: „Koło jest (...) jedną z najbardziej powszechnych form

otaczających człowieka, formą, od której nie ma ucieczki. Koło jest proste do zrozumienia, aby je docenić, nie potrzebujemy wyjaśnień”. Charakterystyczne dla Tadasky’ego kompozycje to barwne, koncentryczne kręgi. Artysta, używając tradycyjnych japońskich pędzli, nakłada cienką warstwę farby. Wszystkie linie wykreśla odręcznie, nie wykonując przy tym żadnych poprzedzających pracę szkiców koncepcyjnych. Zapełnianie płótna liniami i kolorem Tadasky traktuje jako formę kontemplacji. Artysta swoje obrazy porównuje do tradycyjnych świątyń shinto. W rodzinnej Japonii, w warsztacie ojca, Tadasky zgłębiał tajniki rzemiosła „miyadaiku” – tradycyjnej techniki wznoszenia świątyń.



13

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief Nr 32, 1971 r.

akryl/płyta, relief, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr: 32 - 1971 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowa nalepka depozytowa z Galerii Foksal w Warszawie
z opisem pracy oraz nalepka z Galleria Milano w Mediolanie

cena wywoławcza: 250 000 zł [†]

estymacja: 360 000 - 480 000

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa - depozyt
- Galleria Milano, Mediolan
- kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo bez względu na to, czy jest bezczasowe, czy też zawiera ruch-czas, musi stworzyć system ujednolicenia formy, pozbawionej kontrastów, które roztapiają się w skoncentrowanym przeżyciu, jakie daje siła twórcza wzroku i imaginacji”.

HENRYK STAŻEWSKI, UNIZM – STREFIZM, CYT ZA: B. KOWALSKA, HENRYK STAŻEWSKI, WARSZAWA 1985, S. 34



„Relief Nr 31” z 1971 roku pochodzi z okresu twórczości, w którym Henryk Stażewski prowadził badania nad zmatematyzowaniem praw rządzących barwami spektrum. W prezentowanej kompozycji obserwujemy dziewięć różnobarwnych reliefowych kwadratów, które artysta umieścił na niewiele większych polach barwnych. Te znowu umieszczone zostały na jednobarwnym, szaroniebieskim tle. Kolory, których użył Stażewski, to odcienie błękitu, zieleni, pomarańczowego i różowego. Jednakże „ojciec awangardy” nie umieszcza ich kolejno, tak jak w poprzednich swoich pracach. „Relief Nr 31” to już kolejny etap, w którym Stażewski próbuje rozwiązać nowe problemy: wiązanie kolorów w harmonie lub kontrasty. Jasnoniebieskie pole, które stanowi tło całej kompozycji, jest tylko o ton jaśniejsze od pola barwnego w lewym dolnym rogu. Sąsiadujące pole barwne, podobnie jak skrajne pole po przekątnej, są o jeden ton ciemniejsze. Widz może odnaleźć kolejne gradacje, jednocześnie obserwując harmoniczne i kontrastowe zestawienia.

Zdaniem Bożeny Kowalskiej, w twórczości tego jednego z najważniejszych artystów XX wieku w Polsce, dekada lat 70. należała do najbardziej zróżnicowanej. Była to wypadkowa wszystkich dotychczasowych, często asceetycznie zawężonych poszukiwań twórczych Stażewskiego. Kompozycje z tego czasu składają się z reliefowych kwadratów osadzonych na płaszczyźnie, takich jak „Relief Nr 31”. Niekiedy przez jednolite tło Stażewski przeprowadzał jeden szeroki pas skontrastowanej barwy, czy też wiązkę barw przebiegającą tęczo po jedno pole. Stażewski dużo eksperymentował i spod jego ręki wychodziły również prace oparte na koncentrycznych kwadratach w różnych tonacjach błękitu, takie jak ta, którą prezentujemy na kolejnych stronach naszego katalogu.

Poglądy Henryka Stażewskiego na sztukę, jej cele, formy ekspresji i zadania wywodziły się z idei artystycznych awangardy lat 20. i 30. XX wieku. Rok 1971, w którym powstało prezentowane dzieło, był momentem swego powrotu do korzeni. Stażewski był jednym z głównych uczestników wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi: „Grupa 'a.r.' – 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej”. Przed wojną artysta współtworzył teoretyczne podstawy sztuki awangardowej, która wpłynęła na prawie całą sztukę wieku XX. Po II wojnie światowej, artysta pozostał wierny swoim ideałom. Sam artysta utrzymywał, że został wierny programowi „Bloku” w sposób, w jaki go rozumiał Strzemiński. Jak głosił manifest zawarty w katalogu I Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie z 1923 roku, celem awangardy jest: 1) oczyszczenie plastyki z obecnych jej zadań „literackich, historycznych, mistycznych, pseudoklasycznych, muzycznych, anatomicznych”, 2) odrzucenie subiektywizmu i indywidualizmu w sensie wyrażania osobistych doznań i wzruszeń na rzecz „bezwzględnego obiektywizmu formy”, osiąganego na drodze dyscypliny, ekonomii i mechanizacji procesu twórczego, 3) odrzucenie pojęcia estetyki tradycyjnej na rzecz nieustannej odkrywczości form, upraszczania środków i doskonałości techniki. Poglądy tożsame z twórczością Władysława Strzemińskiego i Piet Mondriana były fundamentem całej twórczości Henryka Stażewskiego, choć rozwijała się ona zgodnie z duchem czasu.

Stosunek do sztuki jako zjawiska i procesu współzależnie sprzęgniętego z epoką, przemianami gospodarczymi, społecznymi, odkryciami naukowymi, rozwojem technologicznym i kulturowym, miał dla Stażewskiego charakter racjonalny i opierał się na empiryzmie. Jak czytamy w jednym z jego rękopisów, zamieszczonych następnie w katalogu jego wystawy w Zachęcie w 1978 roku: „Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem 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 itp. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego”.





Henryk Stazewski, 1987 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

14

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Bez tytułu, 1980 r.

akryl/płyta, 34,5 x 34,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '1980 | H. Stażewski'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy z DESY

cena wywoławcza: 26 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA

„Twórczość zaczyna się od punktu zerowego. Jest wyzbyciem się przyzwyczajeń i rutynizmu zawodowego. Jakąkolwiek formę przyjmuje artysta, punktem wyjścia muszą być zmieniające się pojęcia i zachodzące w nas zmiany biologiczne (...). Awangarda jest permanentną rewizją pojęć artystycznych”.

HENRYK STAŻEWSKI, 1970



15

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Titau", 1989 r.

olej/plótno, 87 x 87 cm

sygnowany ś.d.: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vasarely | (1484) "Titau"

| 87 x 87 | conception 1970 | aboutissement 1989 | Vasarely', poniżej

nieczytelne stemple

na bieżymie opis ołówkiem: 'No 1484 "TITAU" 87 x 87 (1988)',

numery inwentarzowe oraz nalepka z Chrisite's Paris

cena wywoławcza: 180 000 zł †

estymacja: 350 000 - 500 000

OPINIE:

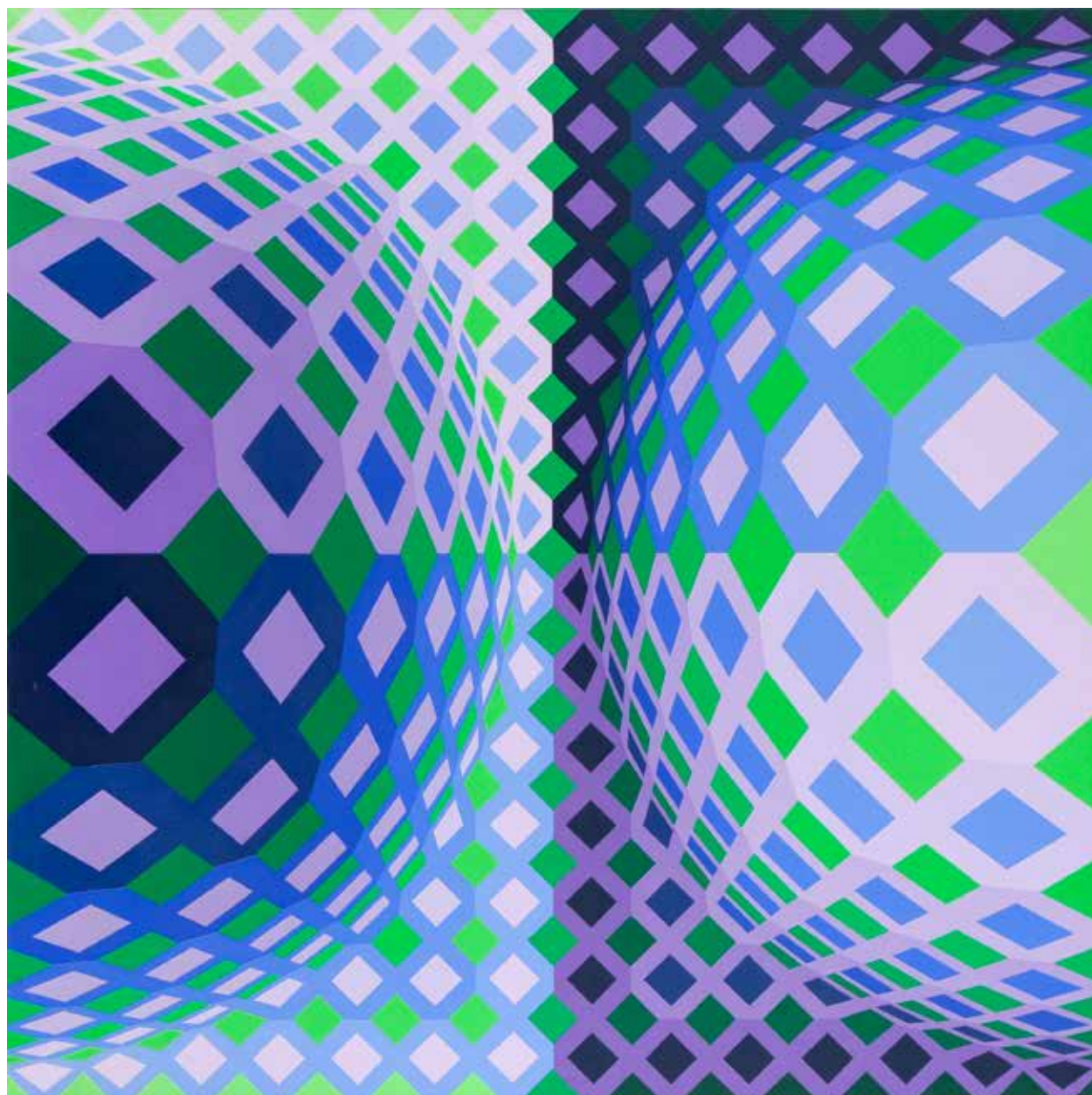
- autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

- Christie's Paryż, 2012

- kolekcja prywatna, Polska



„Titau” Victora Vasarely’ego to kompozycja, która powstała w 1988 roku. Jak podają zapiski na odwrociu płótna, jego koncepcja powstała jednak znacznie wcześniej – w roku 1970. W tym czasie, od 1968 roku, Vasarely tworzył serię „Vega”, która stała się jedną z najpopularniejszych w jego dorobku. Prace z tego cyklu ściśle wiążą się z prezentowaną kompozycją – węgierski abstrakcjonista tworzył iluzję trójwymiarowości na płaskiej powierzchni płótna poprzez wykreślenie kompozycji na bazie kratki, poddanej charakterystycznemu zniekształceniu, przez co wydaje się, jakby powierzchnia płótna była wybrzuszona. „Titau” przedstawia wariację na ten temat – dwie przekrojone sferyczne formy sąsiadują ze sobą, tworząc iluzję przestrzenności. By osiągnąć ten efekt, słynny Węgier posłużył się geometrią hiperboliczną, czyli jedną z nieeuklidesowych geometrii, która zastępuje proste równoległe następującym postulatem hiperbolicznym: przez dowolny punkt nieleżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste nie mające wspólnych punktów z tą prostą.

Twórczość Victora Vasarely’ego jest doskonale znana miłośnikom sztuki współczesnej. Artysta ten uznawany jest za „ojca op-artu”, czyli nurtu, który stał się jedną z najważniejszych tendencji w sztuce lat 60. Choć sztuka oparta na optycznym złudzeniu powstawała już od lat 30., za jej oficjalny początek uznaje się rok 1955, kiedy Victor Vasarely wraz z krytykiem sztuki Pontusem Hultenem, zorganizował wystawę „Le Mouvement” („Ruch”) w paryskiej galerii Denise René. Był to przełomowy moment dla sztuki kinetycznej – pierwsza wystawa, która w zupełności skupiła się na tym nurcie. Zaprezentowanym pracom Victora Vasarely’ego, Yaacova Agama, Jesusa Rafaela Soto, Pola Bury’ego, Tinguely’ego towarzyszyły pokazy filmowe. Wszystkie dzieła artystów kinetycznych były, rzecz jasna, abstrakcyjne. Ich wyjątkowość polegała na próbie stworzenia iluzji ruchu i trójwymiarowości na powierzchni płótna.

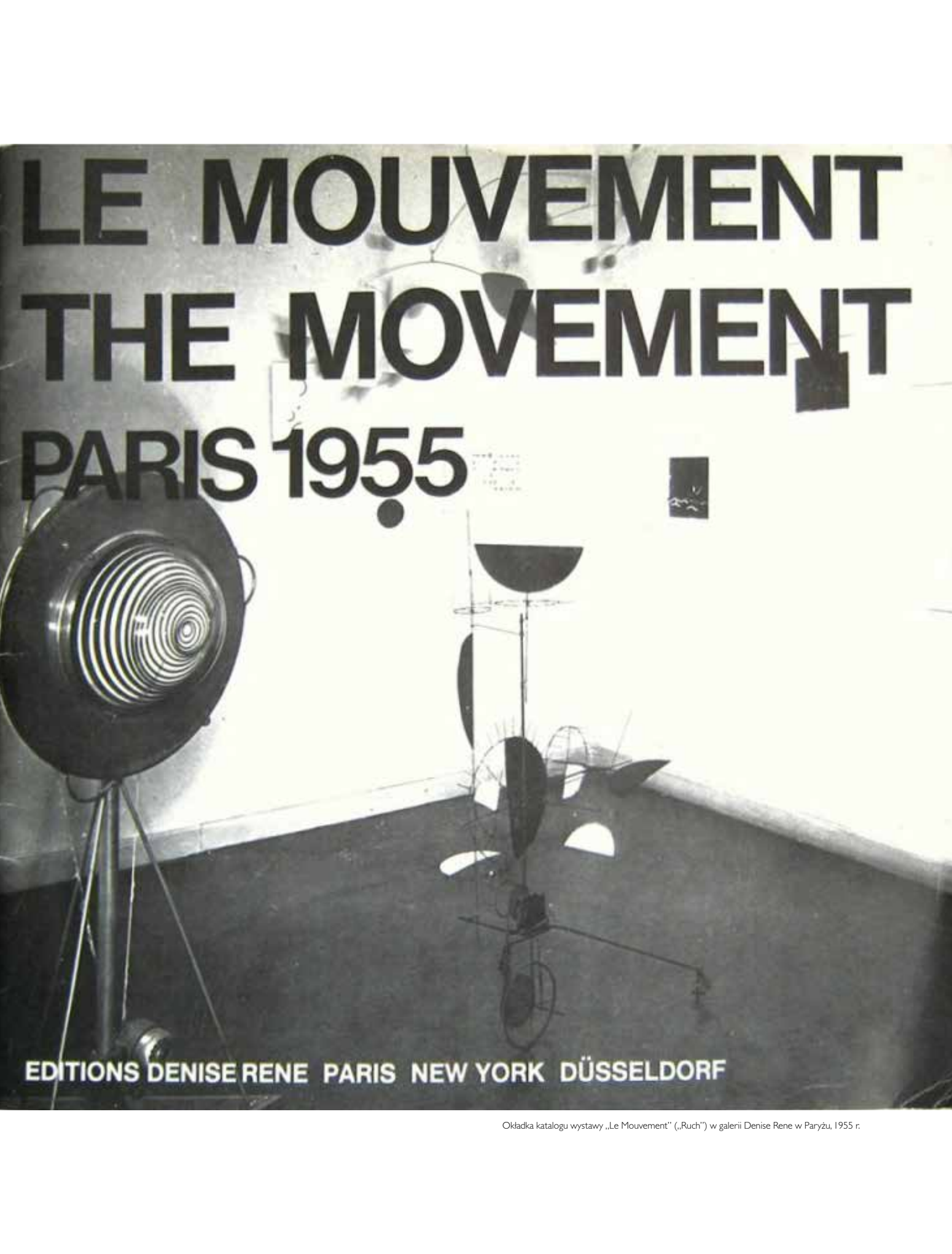
Ekspozycja wzbudziła duże zainteresowanie wśród paryskiej publiczności. Dzieła artystów sztuki kinetycznej, które w latach 60. publiczność zaczęła nazywać op-artem, skupiały się przede wszystkim na formie. Poprzez użycie kontrastowych barw, kompozycje te dostarczały silnych wrażeń wzrokowych. Ale nowa sztuka nie była pozbawiona pozaartystycznej treści. W katalogu wystawy opublikowano „Żółty manifest”, w którym Vasarely zawarł najważniejsze postulaty nowej sztuki. W czasach, kiedy artyści spisują refleksje, a nie kompleksową, teoretyczną podbudowę dla nowych nurtów, kolportowanie manifestu, który zawierał w sobie bliskie przedwojnemu socjalistyczne zacięcie, było aktem, przez który Vasarely stawiał się pomiędzy tymi, którzy nadali ton kulturze wizualnej współczesnego świata zachodniego. Potwierdza to fakt, że na wystawie prace przedstawicieli sztuki kinetycznej zestawiono z ikonicznymi dziełami w sztuce XX wieku – „Obrotową półkulą” Marcela Duchampa z 1925 roku i kinetycznymi rzeźbami Alexandra Caldera. Wystawa „Le Mouvement” stała się pomnikiem nie tylko najnowszych tendencji, ale całej sztuki, która posługiwała się pojęciem ruchu. Tworząc prostą linię od lewicowego dadaizmu Duchampa aż po powojenną sztukę optyczną, Vasarely legitymizował nowy nurt zakorzeniając go głęboko w przedwojennej awangardzie i jej strategii dotarcia do widza.

W późnym okresie twórczości, w którym powstał prezentowany „Titau”, Vasarely był niebywale słynny. Jego prace stały się częścią popkultury. W 1970 roku powstało pierwsze dedykowane mu muzeum we francuskim mieście Gortés. W 1976 roku otworzono muzeum w Aix-en-Provence i w rodzinnej miejscowości Pecs na Węgrzech. To właśnie muzeum w Aix-en-Provence miało się stać realizacją marzeń Vasarely’ego, które zawarł w swoim „Żółtym manifestie”. Jeszcze silniej można w nim dostrzec przedwojenną tradycję, która do końca życia przyświecała słynnemu artyście. Marzeniem Victora Vasarely’ego było połączenie własnej sztuki z architekturą, co tworzyłoby zdemokratyzowaną przestrzeń – nostalgiczny hold dla Bauhausu i gestaltystów. Vasarely, z wykształcenia grafik, postanowił, że sztuka powinna być dostępna dla wszystkich i tania – każdy mógł kupić serigrafie, plakat albo pocztówkę, na której znajdowała się jedna ze słynnych kompozycji „ojca op-artu”. Jak sam twierdził – sztuka uprzywilejowanych miała stać się sztuką społeczną. Kolejne muzeum Vasarely’ego powstało w 1987 roku w Pałacu Zichy w Budapeszcie.



Victor Vasarely, Autoportret, 1934 r., Kolekcja prywatna

LE MOUVEMENT THE MOVEMENT PARIS 1955



EDITIONS DENISE RENE PARIS NEW YORK DÜSSELDORF

16

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Nasycony niebieski" (*"Saturated Blue"*), 1971 r.

akryl/plótno, 89 x 40,5 cm

sygnowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'

na bieżymie opis: 'JULIAN STAŃCZAK "SATURATED BLUE" 1971'

cena wywoławcza: 90 000 zł

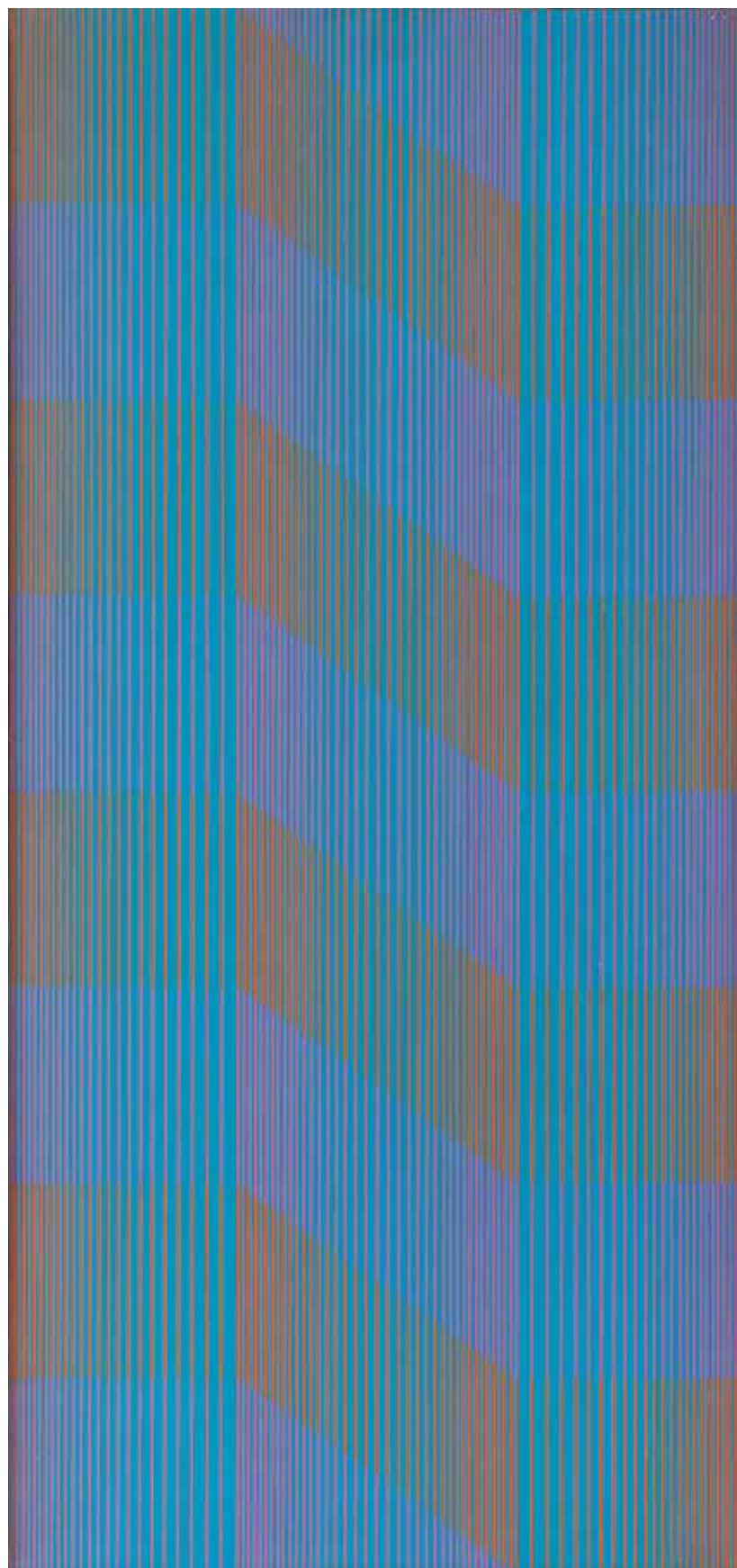
estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA - zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's Nowy Jork, 2012
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 189 (il.)



Niedawno zmarły Julian Stańczak był jednym z najważniejszych artystów swojego nurtu. Był uważany za współtwórcę op-artu, chociaż sam nie przepadał za tym terminem, kojarzonym przede wszystkim z czysto formalnymi iluzjami wzrokowymi. Zapytany o to, co ukształtowało go jako artystę, mówił, że każde ludzkie zajęcie dotyczy przetrwania. Oprócz działalności artystycznej angażował się w nauczanie – przez 38 lat wykładał w Cleveland Institute of Art.

Julian Stańczak przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych na początku lat 50. Jego biografia stanowi niezwykle zapis losów ludzi wygnanych z domu przez wojnę. Artysta urodził się w 1928 roku we wsi Borownica na Podkarpaciu. W 1940 Stańczakowie zostali wywiezieni przez armię radziecką do obozu pracy w Permie na Syberii. Cierpieli tam głód i nędzę, a Julian chorował na zapalenie płuc i mózgu, na skutek czego przeszedł również załamanie nerwowe. Pobyt na zesłaniu skończył się dla chłopca także obezwładniającym bólem w prawej ręce, a ostatecznie jej całkowitym bezwładem, co definitywnie przekreśliło jego marzenia o karierze muzyka.

Nie wiadomo, co było dokładną przyczyną bezwładu ręki: odmrożenie, przebyte choroby czy tortury, jakim miał być poddawany na Syberii. W roku 1942, po ogłoszeniu częściowej amnestii, Stańczakowie uciekają z obozu, nocami podążają na południe, gdzie spotykają w końcu polską armię emigracji tworzoną w ZSRR. Czternastoletni Julian, udając szesnastolatka, zapisuje się do armii, by otrzymać jedzenie i pomoc medyczną. W tym czasie rozdziela się z rodzicami, siostrą i młodszym bratem. Niepełnosprawność skłania chłopca do podjęcia decyzji o dezercji z armii. Po samotnej wędrówce przez Środkowy Wschód dociera do Teheranu, gdzie cudem w jednym z obozów dla uchodźców odnajduje matkę i siostrę, zaś w sierocińcu – brata. Jeszcze w tym samym roku rodzina, nie mając wieści o miejscu pobytu ojca, zostaje przetransportowana przez Indie do obozu polskich uchodźców w Masindi, w ugandyjskiej dżungli. To właśnie tam Stańczak postanawia zostać malarzem, zachwycony urodą afrykańskiej natury. Pierwsze prace z tego okresu dowodzą niezwyklej wrażliwości na kolor.

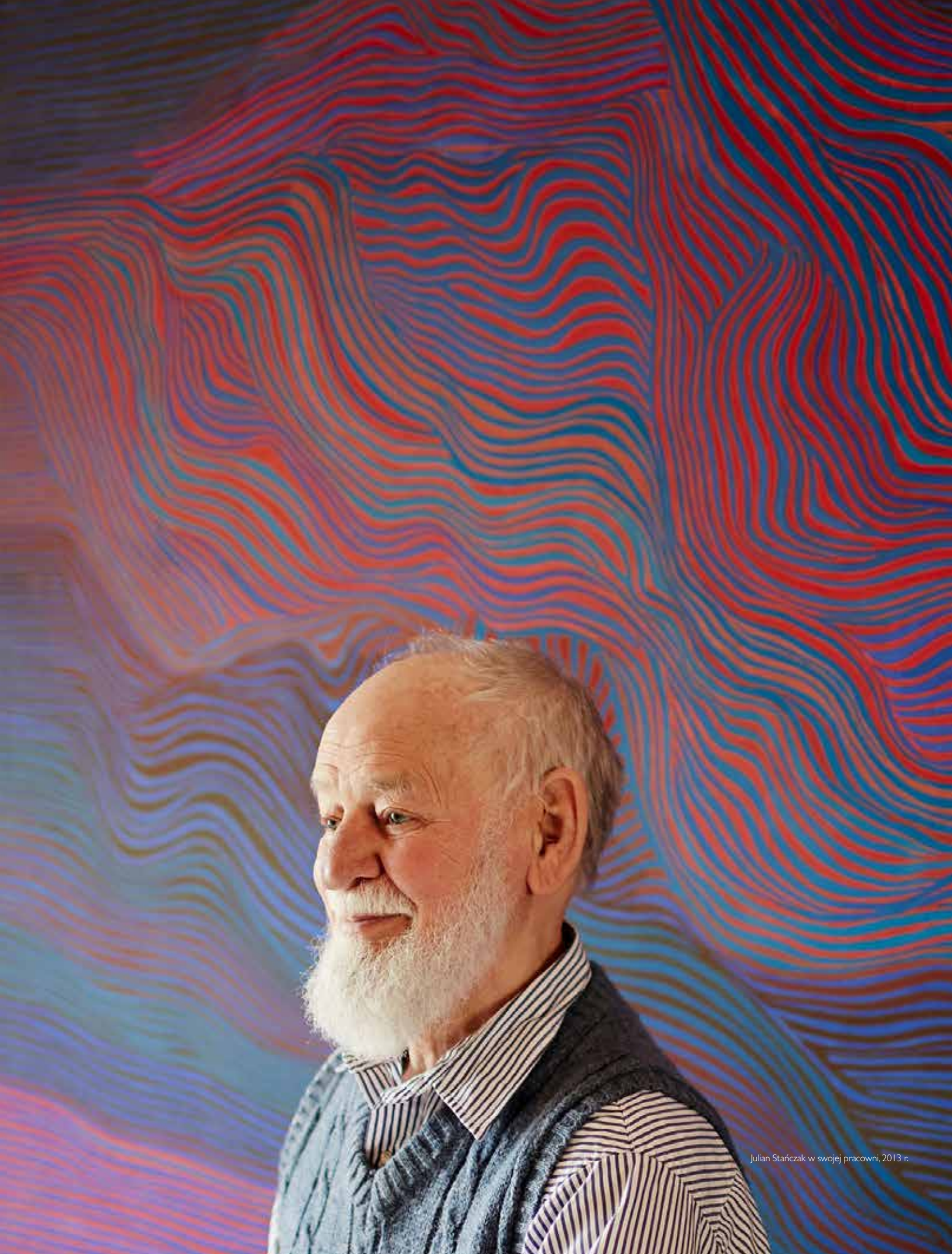
Za pośrednictwem Czerwonego Krzyża Stańczakowie dowiedzieli się, że ojciec rodziny w czasie wojny służył w armii brytyjskiej, co miało dwojakie konsekwencje. Po pierwsze uniemożliwiało im powrót do powojennej komunistycznej Polski, po drugie zaś gwarantowało prawo stałego pobytu na terenie Wielkiej Brytanii. W 1948 roku Julian Stańczak z matką i rodzeństwem osiada w Londynie. Wkrótce podejmuje studia w Borough Polytechnic Institute. Zmuszeni sytuacją finansową Stańczakowie decydują się wyjechać do USA. Najpierw trafiają do Binghamton w stanie Nowy Jork, by szybko przenieść się do Cleveland w Ohio. Julian z bratem zarabiają pierwsze pieniądze za roznoszenie gazetek reklamowych. Żeby uzupełnić edukację rozpoczętą w Borough

Polytechnic Institute, Stańczak podejmuje studia w Cleveland Institute of Art, zaczyna wystawiać swoje prace. Po latach opowiadał: „Moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść 'normalne' życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów”.

Wielka kariera Juliana Stańczaka zaczęła się w 1964 roku, kiedy wystawę jego prac w Ohio zobaczyła nowojorska marszałekka Martha Jackson. Precyzyjne, gładkie prace artysty wyróżniały się na tle abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który zdominował amerykańskie środowisko artystyczne tego czasu. W tym samym roku w Martha Jackson Gallery odbyła się indywidualna wystawa Stańczaka „The Optical Paintings”. Malarz zaprezentował swoje najnowsze obrazy oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w których aranżował wibrujące kontrasty kolorystyczne. Od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięła się nazwa op-art, a sam artysta stał się prekursorem tego nurtu w latach 60.

Promocją Stańczaka oraz twórców związanych ze sztuką optyczną zajęła się również paryska Galerie Denise René. Niezbywalną pozycję op-artu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, zorganizowana w 1965 roku w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Stańczak nigdy nie utożsamiał się z nurtem op-art. Mówił: „Nie uważam się za 'ojca op-artu', nienawidziłem tytułu mojej pierwszej solo wystawy”.

Choć niechętnie wracał do swojej przeszłości sprzed emigracji do USA, w 2000 roku Stańczak oddał jej cześć. Jak pisze Marta Smolińska: „Odwróćmy oś czasu i w ramach naszej wspólnej podróży ku twórczości Stańczaka spojrzmy na jeden z jego późnych obrazów, zatytułowany 'Windows to the Past' z 2000 roku, który artysta w wywiadzie z Julie Karabenick w 2011 roku określił jako refleksję nad dotychczasową własną twórczością. Składa się on z pięćdziesięciu paneli równej wielkości, około 41x41 cm, które na ścianie tworzą barwną, dynamiczną i rozwibrowaną optycznie całość. W każdym z kwadratów ukazane zostały z kolei prostokąty i romby, które nawarstwiają się na siebie, tworząc konfiguracje pulsujące kolorem. Nie ma możliwości, by tę tętniącą różnorodność uchwycić jako stabilny obraz, a zjawisku temu dodatkowo sprzyja monumentalny format dzieła. Stańczak, wyszedłszy od zestawu pięciu barw zimnych i pięciu ciepłych, stworzył w sumie pięćset odcieni, sytuując zawsze po dziesięć z nich na każdym panelu. Dzięki tej finezyjnej alchemii koloru, poszczególne formy zdają się prześwitywać, co widać szczególnie na ich obrzeżach, gdy tymczasem centrum każdego z pięćdziesięciu pól obrazowych najintensywniej wysyca się barwą” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 7).



Julian Stańczak w swojej pracowni, 2013 r.

17

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Rezonans w pomarańczowym" ("Resonance in Orange"), 1971 r.

akryl/plótno, 89 x 40,5 cm

sygnowany na odwrocie: 'J. Stańczak 1971'

na bieżymie opis: 'STAŃCZAK | "RESONANCE IN ORANGE" 1971'

cena wywoławcza: 90 000 zł

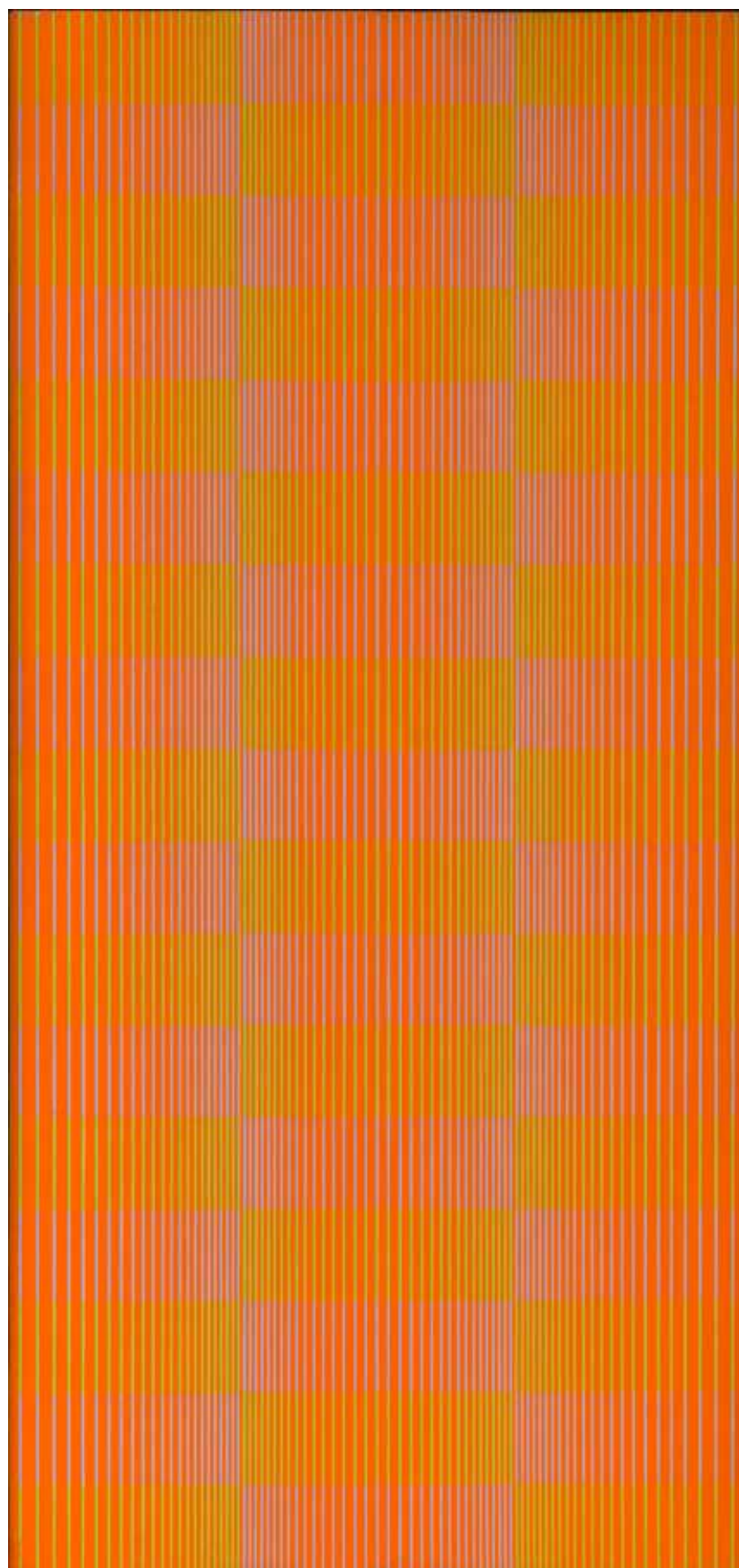
estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA - zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's Nowy Jork, 2012
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 188 (il.)



18

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"Kompozycja ułożona na nowo", 2016 r.

relief, akryl/sklejka, 200 x 200 cm, każda z dziewięciu części: 64 x 64 cm
każda z części sygnowana i opisana na odwrocie

cena wywoławcza: 45 000 zł

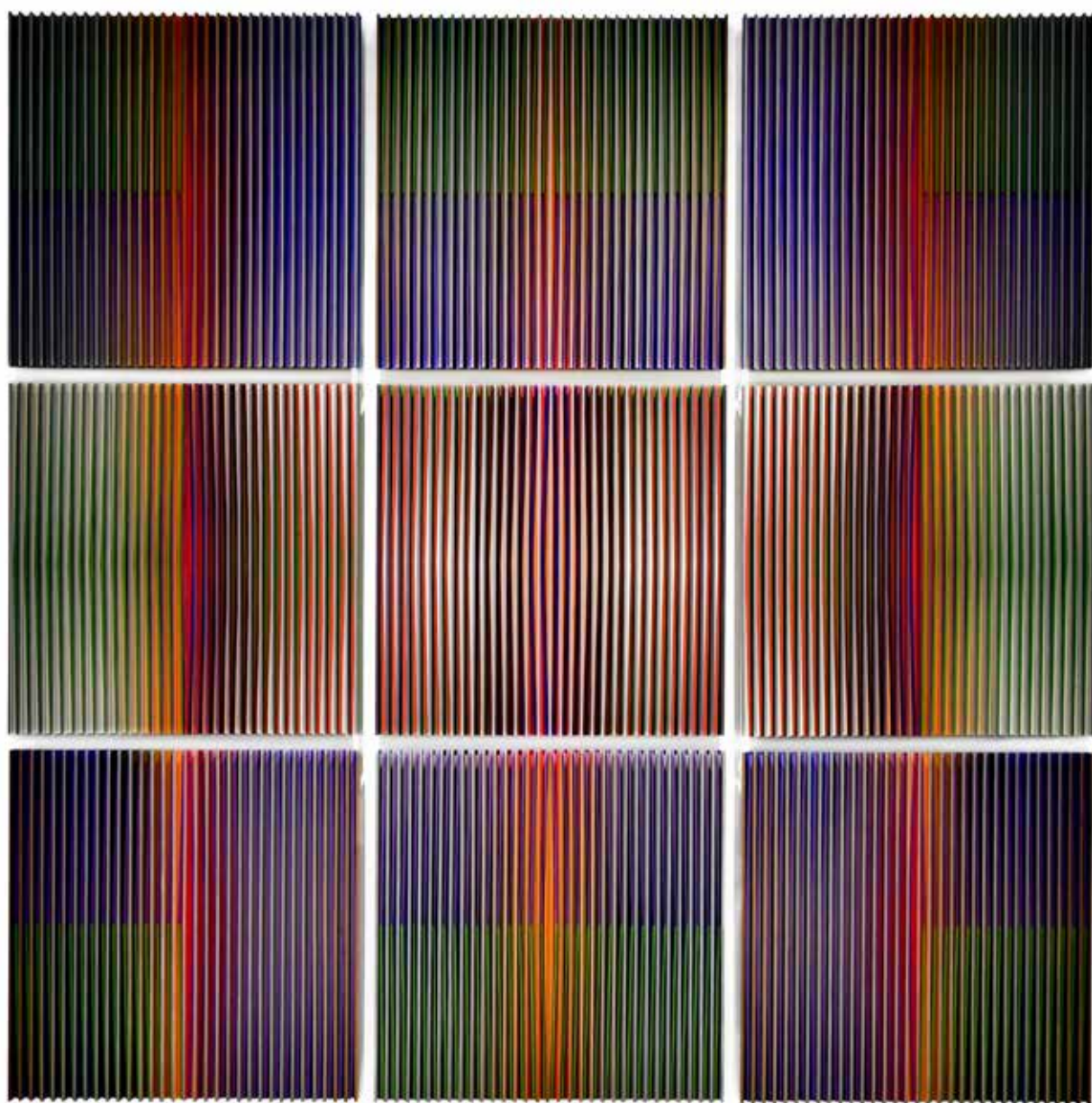
estymacja: 70 000 - 100 000

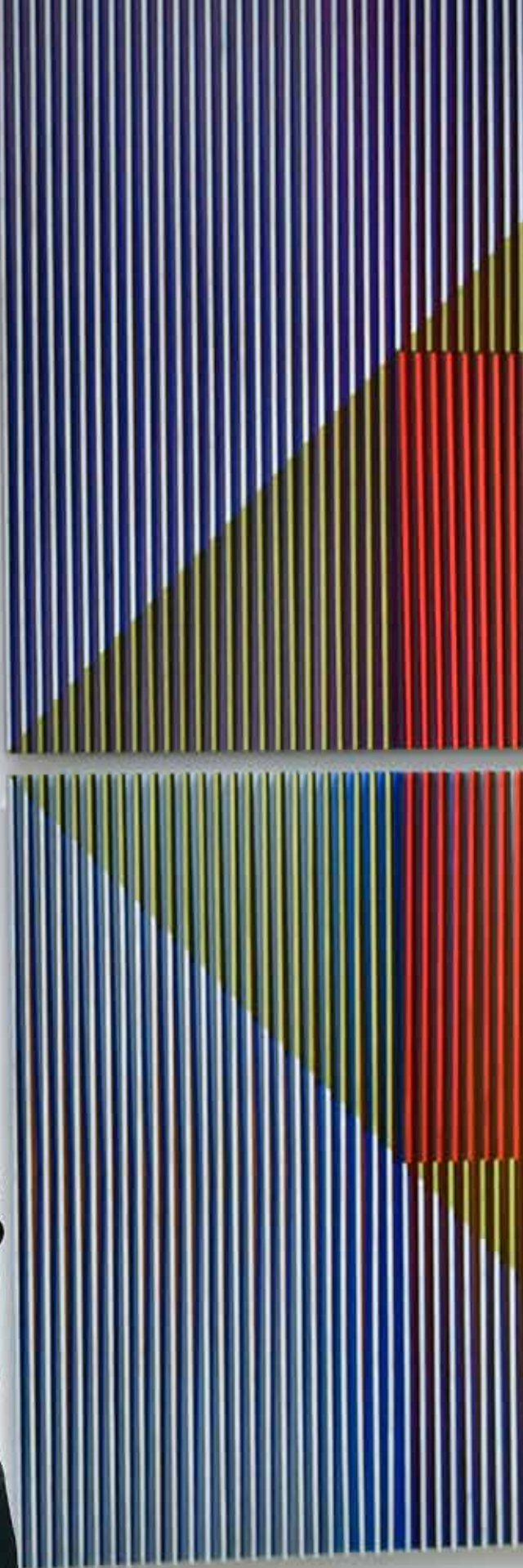
WYSTAWIANY:

- U progu nieskończoności. Reliefy Andrzeja Nowackiego, Państwowa
Galeria Sztuki, Sopot 24.03.-24.04.2017

LITERATURA:

- U progu nieskończoności. Reliefy Andrzeja Nowackiego, katalog
wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2017,
s. 110-111





Andrzej Nowacki na otwarciu wystawy „U progu nieskończoności. Reliefy Andrzeja Nowackiego”
w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot / fot. archiwum artysty

„W roku 2000 Nowacki wprowadza nowy element kompozycyjny do swoich reliefów, przydając płaszczyźnie obrazu jeszcze więcej spokoju – zdążające uprzednio w różnych kierunkach dynamiczne przebiegi barwnych form mają teraz punkt odniesienia, z którego falowo rozchodzi się w obie strony optyczne wrażenie ruchu – jest to pionowa oś środkowa kwadratowego korpusu obrazu, wokół której symetrycznie układają się wszystkie elementy. Ich równomierne rozłożenie wobec pionowej osi i wertykalnych krawędzi płyty działa wręcz kontemplacyjnie. Nie sposób jednak przeoczyć ruchu nadal ewokowanego na płaszczyźnie obrazu, aczkolwiek teraz objawia się on raczej jako wewnętrzna wibracja pionowych pasm, bądź jest postrzegany poprzez barwne formy unoszące się w przestrzeni. Obecność ruchu sugeruje też dynamiczne wrażenie rozszerzania się i zaciskania szeregów pionowych linii, co przywodzi na myśl rytm skurczów i rozkurczów w cyklu pracy pulsującego serca. Uszeregowane w pasmach przebiegi barw tworzą ponadto wyobrażenie ruchu o kierunku z prawa na lewo, bądź z lewa na prawo – głównie zaś w symetrycznych odbiciach.

Wprowadzenie spokoju w obszar intensywnych wcześniej wrażeń ruchu i zredukowanie form do pola kwadratu i pionowych linii w postaci drewnianych listew wiąże się również z ograniczeniem palety barw: duże, monochromatyczne, promieniujące intensywnym światłem płaszczyzny barwne, tak charakterystyczne dla reliefów z lat 80. i 90., stopniowo zastępowane są układanymi pionowo listwami w roli nośników barw, przy czym ich trzy widoczne strony utrzymane są najczęściej w odmiennej kolorystyce trzech różnych tonów. W miejscu lśniących głębokimi kolorami krążków i kwadratów pojawiają się wąskie, krótkie listewki i choć nałożona na nie barwa zachowuje jeszcze swą świetlistość, nie może już rozpościerać się na płaszczyźnie. Jeszcze krok i docieramy do powstających od przełomu tysiąclecia czystych obrazów pasmowych, które wyrzekły się już wszelkich barwnych form płaszczyzny. Nawet pokryta farbą płaszczyzna podstawowa reliefu widoczna jest już tylko w podziale na wąskie pasma barw – interwały pomiędzy uszeregowanymi na niej listwami (...).

Filozof postmodernizmu Jean-François Lyotard w swej opublikowanej w 1980 roku po niemiecku rozprawie 'Die Malerei als Libido-Dispositiv' (Malarstwo jako dyspozytyw libido) skonstatował, iż dzisiejsza sztuka nie służy już przedstawieniu czy krytyce w pierwotnym znaczeniu, lecz jest transformatorem dyspozytywów energii, które łączy jedna zasada: wytwarzanie intensywnego działania. Dokładnie w tym sensie barwne reliefy, które Nowacki zawsze definiował jako malarstwo, nie przedstawiają nic. Są to wizualne kompleksowe, dynamiczne i wyzwolone ze wszelkiej przedmiotowej reprezentacyjności oferty skierowane do odbiorcy, który jednakże po bliższym się im przyjrzeniu dostrzeże i zrozumie 'pole libidinalnych intensywności, afektów, namietności'. Poprzez to harmonijne współistnienie biegunowych fenomenów – struktury i barwy, płynącego rytmicznie ruchu i surowej symetrii, cielesnej materialności i niematerialnej intensywności, uczucia lęku i euforii – dzieła Andrzeja Nowackiego umożliwiają nam doświadczenie – by użyć tu ładnego, staroświeckiego określenia psychologa sztuki Theodora Lippsa – 'potencjału uszczęśliwienia'. Lub – by wyrazić to inaczej, raz jeszcze sięgając do Wilhelma Worringer'a (przy czym pojęcie 'ludy' należałoby zastąpić pojęciem 'artysta'): 'Wartość dzieła sztuki, to, co określamy jego pięknem, zasadza się, najogólniej mówiąc, w jego potencjale uszczęśliwienia. Ów potencjał uszczęśliwienia pozostaje oczywiście w kauzalnym związku z zaspokajaniem przezeń potrzebami psychicznymi. (...) Ludy zgębnione gmatwaniną powiązań i zmienną grą zjawisk świata zewnętrznego odczuwały przemożną potrzebę spokoju. Możliwość doznania uszczęśliwienia, którego szukały w sztuce, nie polegała na zanurzeniu się w rzeczach świata zewnętrznego i w nich rozsmakowaniu, lecz na wydobyciu pojedynczej rzeczy z jej dowolności i pozornej przypadkowości, na jej uwiecznieniu poprzez zbliżenie do form abstrakcyjnych i odnalezieniu w ten sposób miejsca spokoju w amfiladzie zjawisk'. Potraktujmy każdy z reliefów artysty jako tego rodzaju 'pojedynczą rzecz' i dajmy się uszczęśliwić”.

19

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

Relief, 1988 r.

relief, akryl/płyta, 85 x 115 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ORBITOWSKI 1988'

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

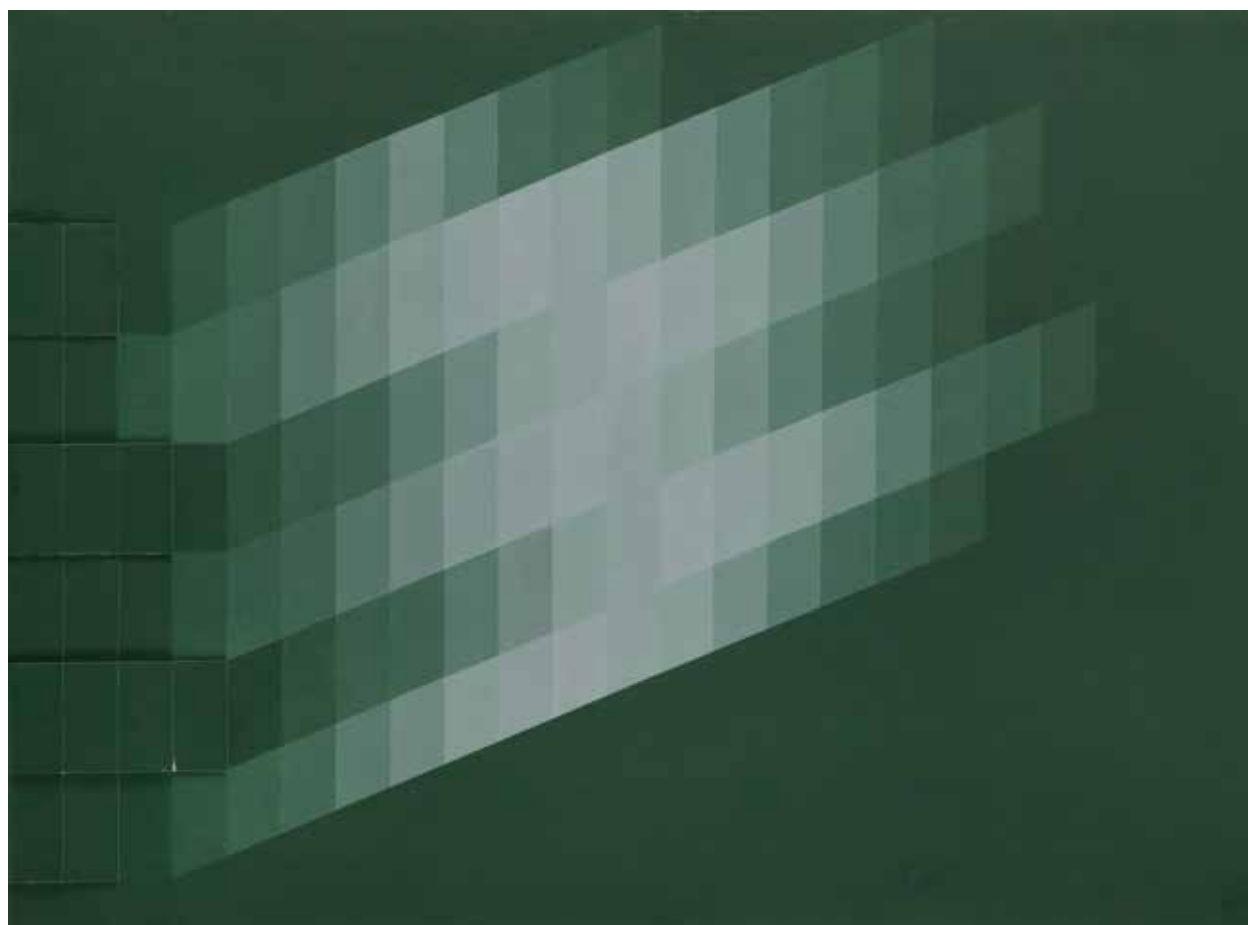
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W historii polskiej sztuki powojennej niewielu było artystów, którzy posługując się trudną formułą abstrakcji geometrycznej, w sposób komunikatywny uczynili ją przystępną dla szerokiego grona odbiorców, nie tylko przez jej walor intelektualny, lecz także estetyczny. Oprócz Henryka Stażewskiego i Adama Marczyńskiego do tej grupy zalicza się niewątpliwie Janusz Orbitowski. W sztuce Orbitowskiego dostrzec można kontynuację myśli powojennej awangardy. Od początku wierny formule abstrakcji geometrycznej rozwijał koncepcję obrazów-reliefów, którą z czasem radykalizował, eliminując z nich kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Trójwymiarowość

wprowadził do swoich prac na przełomie lat 60. i 70. poprzez dołączanie do powierzchni płótna drewnianych listewek. W efekcie zaczęły powstawać na wpół reliefowe kompozycje, inspirowane pracami Henryka Stażewskiego. Lata 70. to czas, kiedy kolor w pracach Orbitowskiego jest jeszcze obecny. Oparte na diagonalnych liniach kompozycje złożone z mozaiki barwnych prostokątów cechuje powtarzalność i rytmika. Dynamiczne układy wyraźnie skłaniają się ku asymetrii. Obrazy te odczytywane być mogą jako egzemplifikacja ruchu, jego powidoki rozproszone w barwną mozaikę, niczym w szklach kalejdoskopu.



20

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Reflections II - Red Line", 1979 r.

akryl/płyta pilśniowa, 160,7 x 119,4 cm
sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Anuszkiewicz I I/70 1979'
na odwrociu stempel autorski Richarda Anuszkiewicza

cena wywoławcza: 20 000 zł

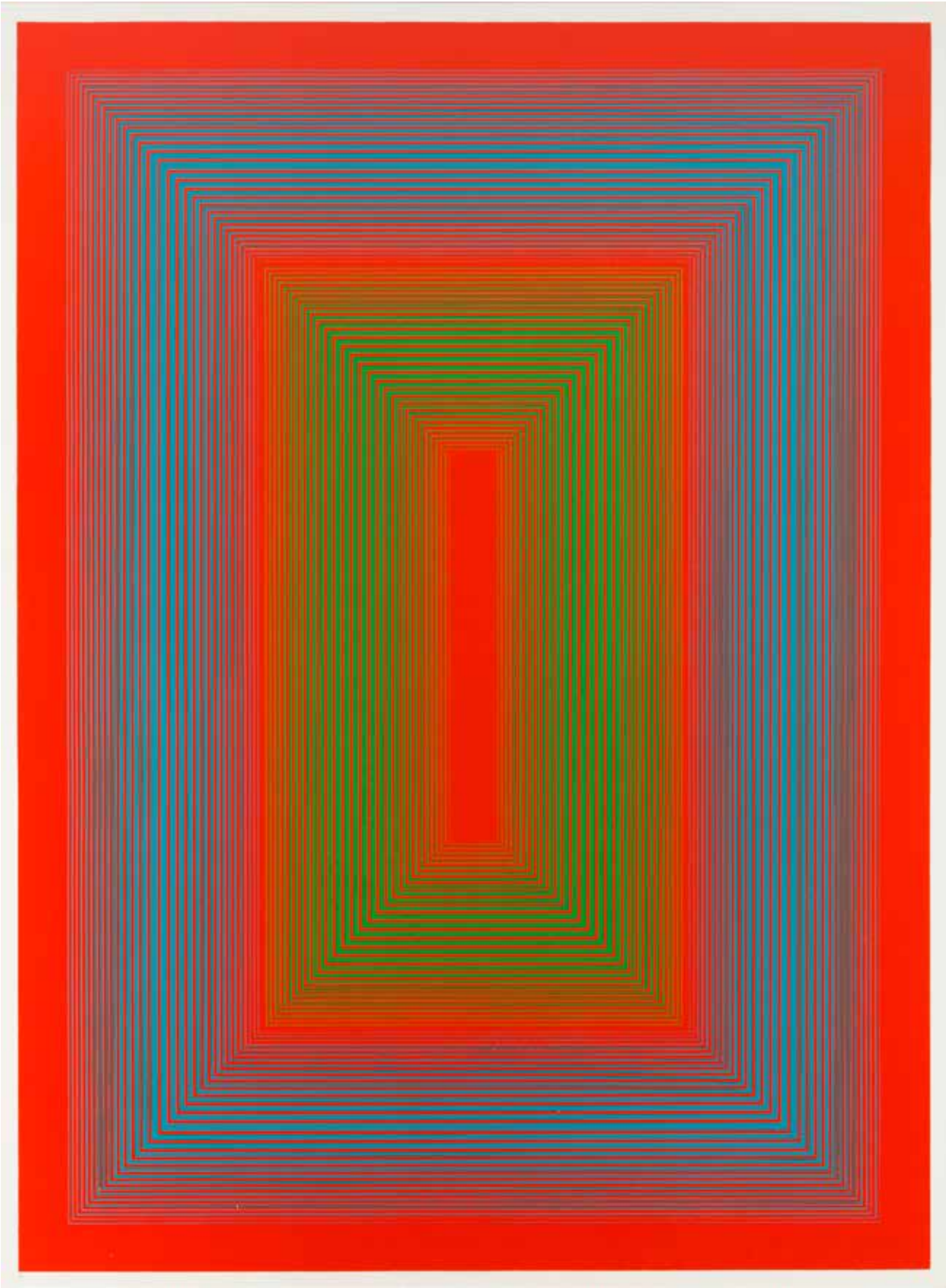
estymacja: 40 000 - 70 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności wydany przez Editions Lassiter Meisel w Nowym Jorku i podpisany przez autora

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA





Richard Anuszkiewicz, „Astral”, 1996-97 r., Terminal C, Port lotniczy Waszyngton-Reagan-National

Prezentowane w katalogu prace Richarda Anuszkiewicza powstały w 1979 roku, kiedy artysta mieszkał w Nowym Jorku. Obie kompozycje stanowią flagowe przykłady jego twórczości, która w całej rozciągłości w dużej mierze opierała się na kolorze i matematyce. To matematyczne obliczenia, nie zaś szeroko pojęta intuicja twórcza sterowały dokładnym rozmieszczeniem kolorystycznych przeciwieństw, które Anuszkiewicz umieszczał na swoich pracach. Było to wynikiem iście modernistycznego przekonania artysty o roli sztuki jako nieustannego eksperymentu, którego celem jest dążenie do doskonałości formy i proporcji.

Twórczość Richarda Anuszkiewicza, od połowy lat 60. uznawanego za czołowego kolorystę i geometrycznego abstrakcjonistę Ameryki, skupiała się na wartościach optycznych. Większość jego prac to efekt dociekań nad formalną strukturą koloru. W swoich obrazach rozwija wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące wzajemnych relacji barw. Swego czasu prasa opisywała Anuszkiewicza jako „nowego czarodzieja op-artu” („New Wizard of Op”). Urodzony w 1930 roku artysta dołączył do fali zmian po latach 50. w Stanach Zjednoczonych. Wykształcony w pracowni Josefa Albersa, jednego z najbardziej wpływowych artystów lat 50. i 60., Anuszkiewicz był jednym z tych, którzy skierowali popularną sztukę połowy lat 60. w stronę malarstwa hard-edge i nowo pojętego koloryzmu.

W latach 70., sztuka Richarda Anuszkiewicza uległa zmianie. Od roku 1975 do połowy kolejnej dekady artysta stworzył trzy serie malarskie: „Spectrals”, „Concentred Squares” i „Temples”, czyli „Widma”, „Koncentryczne kwadraty” i „Świątynie”. Anuszkiewicz zaczął opierać

swoje kompozycje na układach linearnych. Cienkie, delikatne linie zaczęły obiegać płaszczyznę pola obrazowego, tworząc iluzoryczne wrażenie głębi. Zmniejszające się ku środkowi kwadraty bądź trójkąty wydają się w odbiorze wyrastać lub też wtapiać w głąb obrazu. Zmiany w kolorze, generowane przez matematycznie wyliczone kreski, nazwano simultaneous contrasts – czyli symultanicznymi kontrastami, których zasadą było zestawianie ciepłych kolorów z zimnymi. Malarskie kompozycje z cyklu „Widma” zostały trafnie opisane jako „bezustannie monitorujące swoją własną temperaturę”. Wraz z końcem dekady Anuszkiewicz wrócił do prostoty kompozycyjnej, która dążyła do formy zajmującej tego artystę przez długi czas – koncentrycznego prostokąta lub kwadratu. Wielki wpływ na twórczość Anuszkiewicza miał jego nauczyciel, Josef Albers. Richard Anuszkiewicz mówił: „Albers odwrócił mój sposób myślenia i przez kilka lat nie mogłem się z tego otrząsnąć”. W późnych latach 60. Anuszkiewicz traktował swoje koncentryczne kwadraty jako hołd dla Josefa Albersa. Jeden z nich chciał nawet zatytułować „Homage to Albers”, jednak wycofał się z tej decyzji, dochodząc do wniosku, że pragnie stworzyć „formę czystsza geometrycznie, w klasycznym formacie”. W przeciwieństwie do swojego wybitnego poprzednika i nauczyciela, Anuszkiewicz centralizował swoje kompozycje w dosłownym centrum, którego lokalizację wyliczał matematycznie. Cztery narożniki centrum niejako emitują promieniste linie w przeciwnym kolorze, sięgając najdalszej krawędzi płótna. Jak to określił jeden z krytyków, artysta stworzył „światły nimb”. Kto inny zaś stwierdził, że tym sposobem powstaje zupełnie nowy kolor, lub wręcz hybryda koloru, która nie mogłaby powstać w żaden inny sposób.



Richard Anuszkiewicz w swojej pracowni w Nowym Jorku, 1965 r.

21

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Reflections II - Green Line", 1979 r.

akryl/płyta pilśniowa, 160,7 x 119,4 cm
sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Anuszkiewicz I I/70 1976'
na odwrociu stempel autorski Richarda Anuszkiewicza

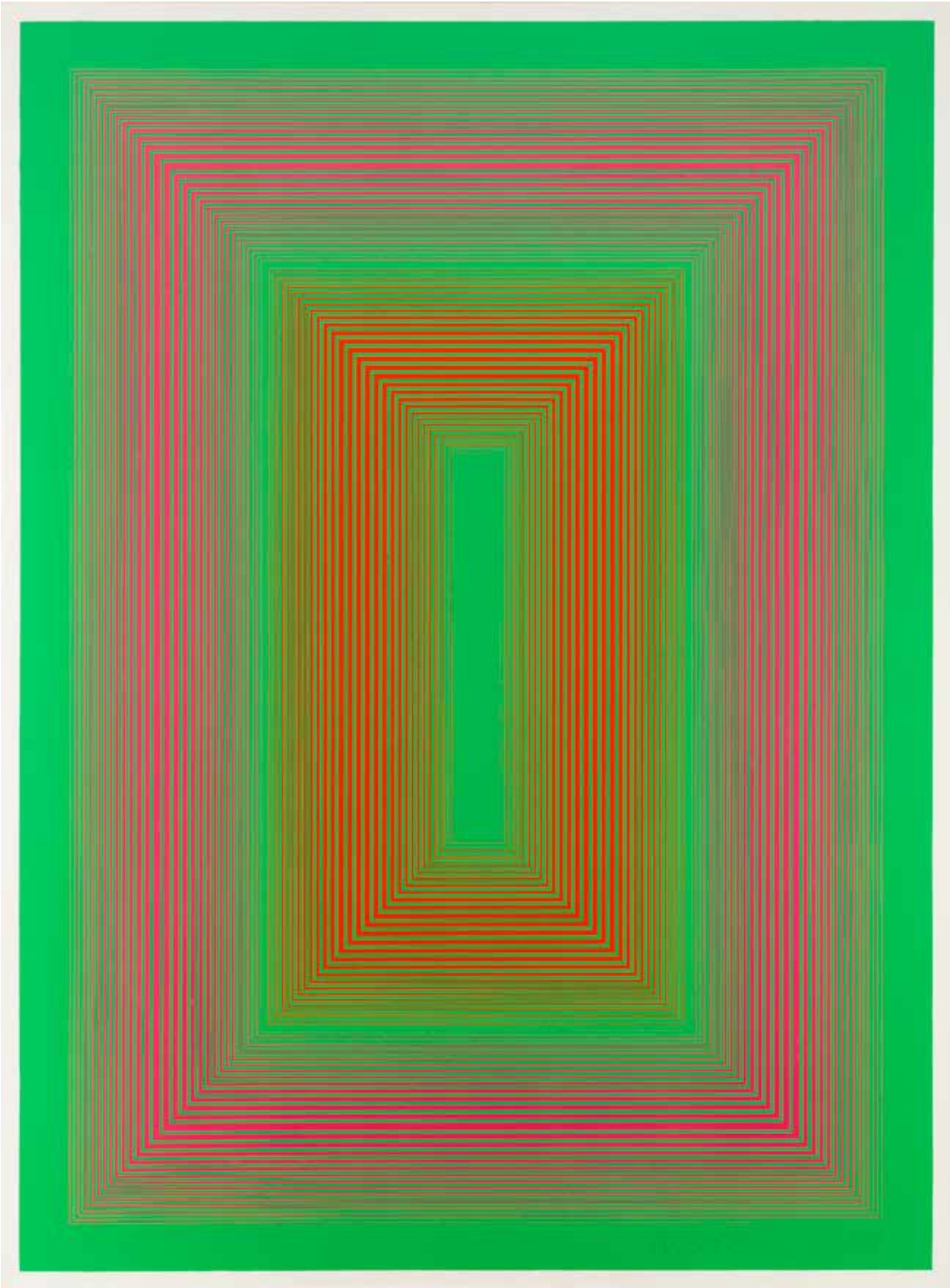
cena wywoławcza: 20 000 zł
estymacja: 40 000 - 70 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności wydany przez Editions Lassiter
Meisel w Nowym Jorku podpisany przez autora

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA



22

HANNES BECKMANN (1909 - 1976)

"King and Queen (Common Ground)", 1966 r.

olej/plótno, płyta pilśniowa, 81 x 162 cm

sygnowany i datowany l.d: 'h.b.66'

na odwrociu sygnowany, opisany i datowany: 'King and Queen (Common ground) | Hennes Beckmann | (canvas on masonite – oil 1966.'

nalepka z Kanegis Gallery w Bostonie

cena wywoławcza: 45 000 zł

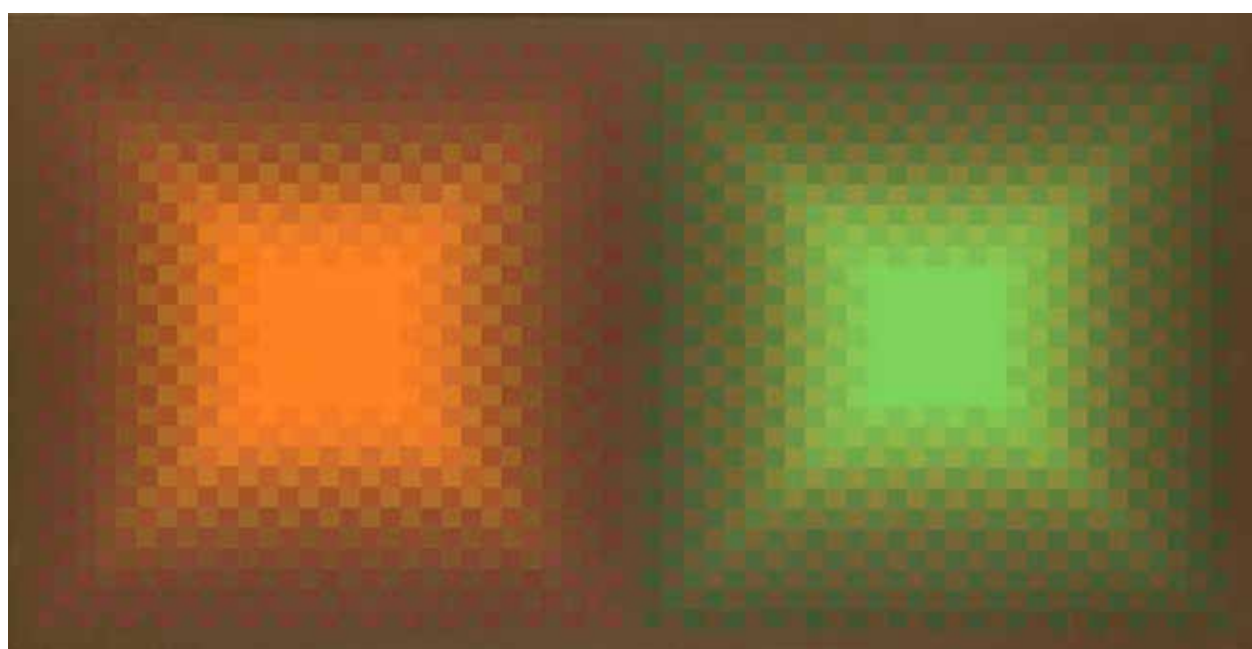
estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- Kanegis Gallery, Boston
- kolekcja prywatna, Boston
- Shannon's, 2013
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Hannes Beckmann, wystawa indywidualna, Kanegis Gallery, Boston 1966



Prezentowana praca „King and Queen” to bardzo interesujący przykład malarstwa Beckmanna ze szczytowego momentu jego twórczości – lat 60. W typowym dla siebie, aczkolwiek zdwojonym ujęciu, artysta stworzył wyrafinowane zestawienie gradualnych tonów. Podzielone na szachownice dwa kwadraty, które sprawiają wrażenie wystających w stronę widza piramid – jeden pomarańczowy, drugi zielony – zdają się być osobnymi kompozycjami. Widz może jednak dostrzec nieza-przeczarne połączenie między nimi: kwadraty zdają się przenikać w prawie niewidoczny sposób. Pomarańczowe pole barwne, uzupełnione jest kolorem zielonym i vice versa. Łatwo można to pominąć, gdyż Beckmann zneutralizował te harmonijne odcienie przy pomocy poszczególnych następstw tonalnych. „King and Queen” pokazuje nam, jak doskonale Hannes Beckmann – z wykształcenia fotograf – operował kolorem, doskonale znając teorię widma optycznego.

Naukowe zacięcie było typowe dla całej sztuki optycznej XX wieku. Zarówno Vasarely, jak i Anuszkiewicz – twórcy niezwykle ważni dla op-artu – opierali swoją twórczość na dwóch naukowych filarach: optyce i matematyce. Nie inaczej było z Beckmannem. Sztuka optyczna, która w latach 60. przeżywała swój renesans, nie była nurtem opartym na intuicji twórczej. Ocięcie od osobistych przeżyć i emocjonalnych doświadczeń stanowiło swoisty powrót do wczesnego modernizmu. Kiedy Jackson Pollock tworzył swój action painting, Warhol – pop-art, Yoko Ono zachwycała publiczność swoimi emocjonalnymi performansami, artyści op-artu porzucają świat wewnętrznych przeżyć, aby – niczym moderniści z Bauhausu – tworzyć doskonałą, naukową sztukę, która nie tylko zachwyci, ale wpłynie na widza w sposób nieświadomy. Nie było to zaskakujące – zarówno wspomniany Vasarely, jak i Beckmann przez całe życie wracali do doświadczeń Bauhausu, promując modernistyczne podejście do roli sztuki. Iluzje ruchu i przestrzeni miały dostarczać odbiorcom silnych wrażeń wzrokowych. Zaskakujące, ludzące oko kompozycje sprawiały, że często musieli zakwestionować to, co wcześniej wydawało się prawdziwe.

Początek działalności twórczej Hansa Beckmanna w żadnym wypadku nie zapowiadał, że artysta stanie się jednym z najważniejszych i najlepiej rozpoznawalnych twórców op-artu. Beckmann w latach 1928-32 studiował w Bauhausie, wraz z takimi artystami jak Paul Klee, Wassily Kandinsky czy Josef Albers. Jego pierwsze prace utrzymane były w stylistyce surrealizującej abstrakcji, bliskiej przedwojennym awangardom. Po ukończeniu studiów w Bauhausie uczestniczył również w kursach fotograficznych w Wiedniu, co z kolei zaowocowało licznym zbiorem przedwojennych fotografii, stanowiących niezwykle ważny, acz zapominany aspekt twórczości Beckmanna. Do Wiednia przeprowadził się ze swoją przyszłą żoną, Matyldą Weiner, która wraz z nim studiowała na akademii Geographische Lehr – und Versuchsanstalt (Bundesanstalt). W dobie gwałtownie rozwijającego się nazizmu musieli uciekać z ogarniętych antysemityzmem Niemiec. Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku awangarda była kryminalizowana, a twórcy sztuki współczesnej pozostawali bez zleceń i środków do życia. Emigracja stanowiła jedyną możliwość kontynuowania aktywności twórczej w kształcie, który odpowiadał absolwentowi najbardziej postępowej uczelni artystycznej początku XX wieku. Beckmannowie postanowili na stałe przeprowadzić się do Pragi. Okres ten przedłużył się aż do 1948 roku, kiedy to, już po zakończeniu II wojny światowej, Beckmann i Matylda przeprowadzają się do Nowego Jorku. Przez historyków sztuki badających twórczość Beckmanna, „praski” okres nazywany jest mianem „intermezzo”, czyli swoistego przejścia pomiędzy różnymi formami. Kilkanaście lat pracy w bardzo trudnych, wojennych i powojennych warunkach, to przede wszystkim fotografie, często na poły dokumentalne i liryczne wizerunki naprędce komponowanych martwych natur, surrealizujących krajobrazów i sennych przedstawień zamglonej, pustej Pragi.

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI (ur. 1929)

"ISO-Mate Ends", 1965 r.

akryl/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDWIN MIECZKOWSKI |

'MATE ENDS" | 24X24 INCHES | 1965'

na bieżymie wskazówka montażowa i nieczytelna papierowa nalepka

na odwrociu nalepka z D.Wigmore Fine Art, Inc. w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 90 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- Black/White and Gray Paintings 24" Square, Anonima Gallery,
Nowy Jork, 1966

- Institute of Contemporary Arts, Londyn, 1966

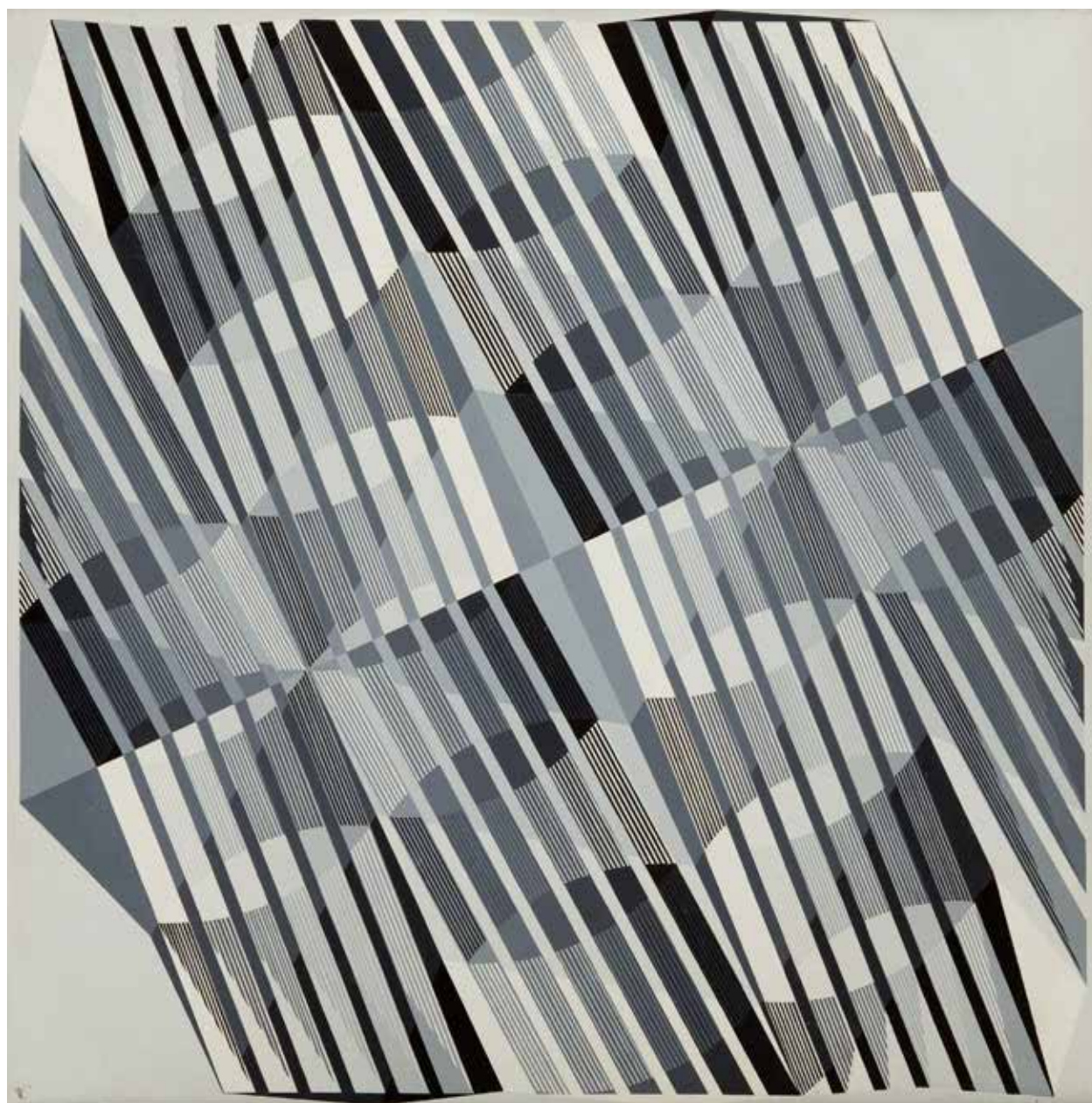
- Anonima Group. Obrazy czarno-białe i szare, Galeria Foksal,
Warszawa, lipiec-wrzesień 1966

LITERATURA:

- Anonima Group. Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy,
Warszawa 1966, s. 17 (spis prac eksponowanych, Edwin Mieczkowski,
poz. 9)

„Zawsze czułem się dobrze z formami geometrycznymi. Uważałem, że są ciekawym obiektem, który można przedstawiać w niezliczonej ilości wariacji, ponadto zawsze w jakiś sposób wchodzi w dialog z historią sztuki. Jednak, generalnie rzecz ujmując, nigdy nie myślałem o obrazach dogmatycznie – czułem, że nie chcę kuleć w żadnym ze stylów. Za moją twórczością od zawsze stoi niesłabnąca miłość do malarstwa i wytwarzania sztuki”.

ED MIECZKOWSKI





„ISO - Mate Ends” w katalogu wystawy Anonima Group w Foksalu w 1966 roku

Prezentowana praca „ISO - Mate Ends” (lub po prostu „Mate Ends”) była jedną z tych, które znalazły się na wystawie Anonimy w lipcu 1966 roku w warszawskiej Galerii Foksal. Skrót ISO, który bardzo często współtworzy tytuły dzieł Edwina Mieczkowskiego, wywodzi się od International Organization for Standardization – Międzynarodowej Organizacji Standaryzacji. Było to nawiązanie do zasad, które obowiązywały w grupie Anonima. Trzej młodzi malarze: Edwin Mieczkowski, Francis Hewitt i Ernst Benkert tworzyli prace utrzymane w duchu monochromatycznej awangardy geometrycznej, wykorzystując różnorodne odcienie trzech kolorów: czerni, szarości i bieli. Mieczkowski współtworzył grupę Anonima od początku lat 60. Prezentowana praca doskonale oddaje charakterystyczne założenia kolektywu artystycznego, którego twórczość była odpowiedzią na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Budowanie kompozycji płótna na trzech neutralnych kolorach, równomierne rozmieszczenie płaszczyzn i dzielenie ich siatką równoległych linii tworzy wyjątkową całość, opierającą się na wizjonerskich założeniach grupy.

Anonima była jedną z grup, które współtworzyły amerykański nurt op-art. Podobnie jak sztuka kinetyczna Vasarely'ego, artyści z Cleveland posługiwali się strategią przedwojennej awangardy, kolportując manifesty i tworząc jednoczące członków zasady. Przełomowym dla sztuki optycznej momentem była niewątpliwie nowojorska wystawa „The Responsive Eye” w MoMA w 1965 roku. Mimo iż Mieczkowski nie był entuzjastą wpisywania jego prac w ten najbardziej chyba awangardowy nurt tamtych lat, wziął udział w wystawie, wkraczając tym samym do grona kanonicznych twórców op-artu. Mieczkowski pisał: „Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powta-

rzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.

Artyści, poruszeni kultem ego oraz automatycznym stylem abstrakcyjnych ekspresjonistów, pracowali na bazie kraty. Celem ich twórczości było precyzyjne śledztwo naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Grupa w swoich manifestach sprzeciwiała się skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb widza, publiczności. Celem grupy była indywidualna ekspresja w ramach wcześniej ustalonych w grupie zasad, jakim podlegać ma tworzona sztuka. Działalności malarskiej towarzyszyła także aktywność pisarska w postaci propozycji, projektów i manifestów. W swoim oświadczeniu pisali: „Anonima nie oznacza anonimowości wewnątrz grupy. Przeciwnie, oznacza uznanie indywidualnych różnic (wynikających zarówno z temperamentów, jak i z ideologii) wśród swoich członków. Z tej zasady wynika jednocześnie podstawa dla programu grupowej współpracy oraz możliwość wykorzystania owych indywidualnych różnic dla szerszych celów bez pozbawiania ich siły. (...) 'Problem uzgodnionych ograniczeń' grupy Anonima oparty jest na wynikach badań psychologii percepcji wizualnej i ich zastosowaniach w stabilnych realizacjach dwuwymiarowych. Grupa działająca jako zespół bada jednocześnie jeden aspekt doświadczenia wizualnego. Grupa nakreśliła sobie czteroletni plan produkcji cyklu – niekoniecznie zamkniętego – dwuwymiarowych sprawdzianów rezultatów tych badań. Plan koncentruje się kolejno na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdzalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wyliczone (i przeznaczone do zbadania) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności. (...) Indywidualnym artystom pracującym jako grupa plan czteroletni pozwoli na wytrwałe osiąganie celów. Uwolni artystów od struktury narzucanej przez świat sztuki, zastępując ją strukturą zbudowaną przez nich samych” (www.anonimagroup.org).



Anonima Group, Nowy Jork, 1964 r. / fot. archiwum Anonima Group

JAN ZIEMSKI (1920 - 1988)

"Permutacje", lata 60./70. XX w.

olej/relief, sklejką, 60 x 60 cm

opisany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | PERMUTACJE'

na odwrociu nieczytelna nalepka papierowa ze stemplem

cena wywoławcza: 26 000 zł [†]

estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Problem wizualizacji przestrzeni, ruchu i światła zajmował Ziemskiego od połowy lat 60. Najbardziej interesujący efekt jego poszukiwań stanowią wykonane w pierwszej połowie lat 70. cykle „Rytmy” oraz „Permutacje”. Ziemiński tworzył wielopłaszczyznowe, reliefowe kompozycje, umieszczając na powierzchni obrazu sferycznie wygięte listewki. Konstruował w ten sposób kompozycje wywołujące złudzenie optyczne głębi i ruchu. W początkowej fazie Ziemiński operował monochromatyczną skalą czerni i bieli, z czasem porzucił ją na rzecz nasyconych barw, które skonstrastowane ze sobą, potęgowały iluzję. Obrazy z okresu monochromatycznego usytuować można pomiędzy konstruktywistycznym formalnym ascetyzmem a optycznymi eksperymentami spod znaku op-artu, szczególnie Bridget

Riley, która jednak, w przeciwieństwie do Ziemskiego, nie operowała formą przestrzenną. Artysta związany był z lubelskim środowiskiem artystycznym. Wraz z malarzami – Włodzimierzem Borowskim, Tytusem Dzieduszyckim i Ryszardem Kiwerskim, a także krytykami – Jerzym Ludwińskim i Hanną Ptaszkowską należał do grona współzałożycieli lubelskiej Grupy „Zamek” działającej w latach 1956-59. Uczestniczył we wszystkich jej ważniejszych wystawach. Brał aktywny udział w przedsięwzięciach skupiających twórców poszukujących nowych form wyrazu, jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach czy Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze.



25

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939)

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975-1989 r.

akryl/plótno, 92 x 65 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1975 - 1989 | J. Robakowski'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 25 000

Prace z cyklu „Kąty Energetyczne” autorstwa Józefa Robakowskiego są, jak powiedział sam artysta: „wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej”. Artysta uznał, że kąty stanowią stworzony przez ludzki umysł model i skupił na nim swoje zainteresowania twórcze. „Zastanawiam się” – kontynuował – „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 fetyшу. 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 absurdałnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii”.

Poprzez badanie „Kątów Energetycznych” Robakowski chciał nawiązać do momentu, w którym Kazimierz Malewicz stworzył swój słynny czarny kwadrat – czyli do mitycznego momentu końca typowego dzieła plastycznego. Zdaniem polskiego artysty, wielki abstrakcjonista stworzył model twórczego kosmosu, ekran wrażeń i myśli ludzi współczesnych. „Ta jego 'kosmiczna czeluść' rozczłuwana jest do tej pory przez wielu wybitnych twórców z zamiarem ponownego 'zaczarowania' obrazu. Niewątpliwie wszyscy odczuwamy konieczność powołania swego rodzaju 'ciszy plastycznej' – aby zacząć od zera budowanie nowych ikon reprezentujących TEN czas. Mnie się wydaje, że ma to być OBRAZ INICJALNY z zakodowaną w nim własną potencjalnością intelektualno-zmysłową. W praktyce może to być ideogram wszelkiego typu, aby jednak zawierał w sobie to potencjalne dobitne przekonanie, że jest wotywnym ekranem energii interaktywnej absorbującym i emitującym nasze wyobrażenia i odczucia” (J. Robakowski. Kąty energetyczne, katalog wystawy, Lublin 2007, s. nlb).



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Przypadek w grze" ("Chance in Game"), 1985 r.

akryl/płyta pilśniowa, 36,5 x 36,5 cm

opisany, sygnowany i datowany na dole: 'chance in game winiarski 85'

dedykacja na odwrocie: 'Drogiemu Zygmuntowi i jego pięknej żonie |

RWiniarski 7.06.86'

cena wywoławcza: 26 000 zł[†]

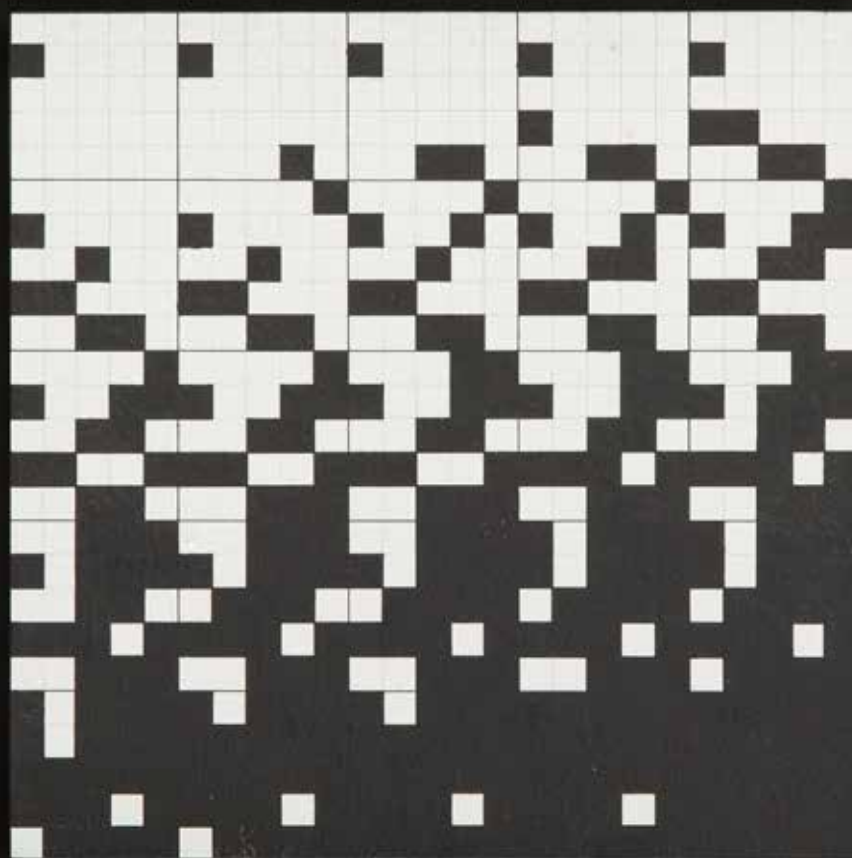
estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

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

RYSZARD WINIARSKI, 1981



change in game

winning 185

27

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Przypadek w grze dla jednego" ("*Chance in Game for One*"), 1984 r.

akryl/płyta pilśniowa, 36,5 x 36,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Winiarski 84 r' oraz opisany l.d.: 'chance in game for one'

cena wywoławcza: 26 000 zł[†]

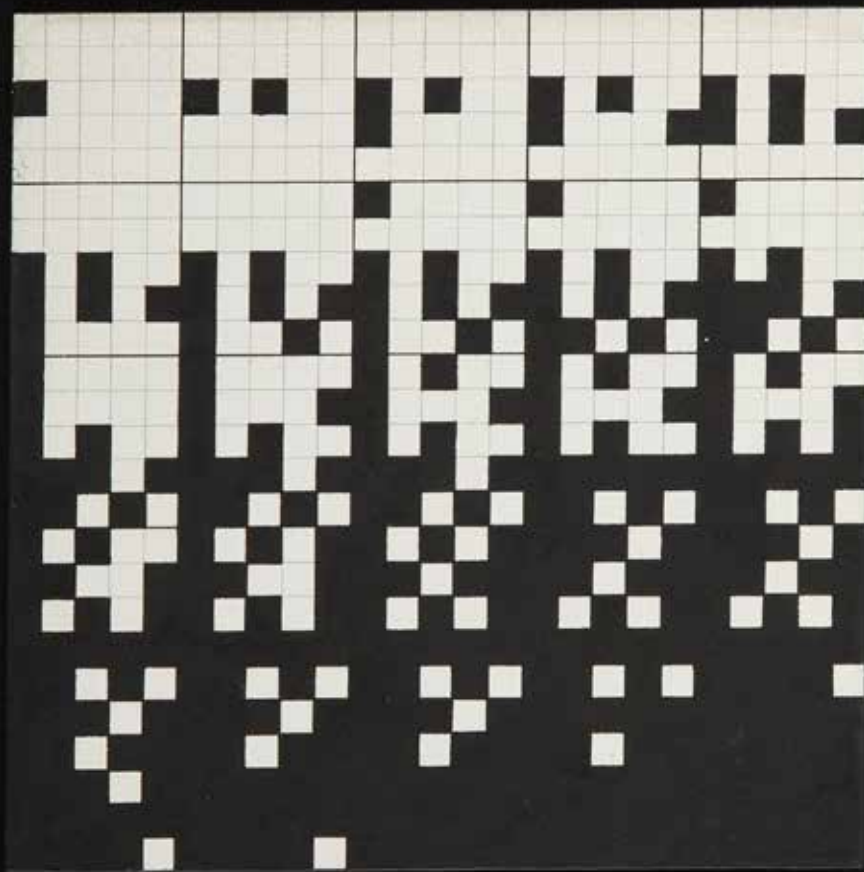
estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Miał 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”.

ALICJA KĘPIŃSKA



denise in game for me

minimogki 84.



„Struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest przykładów sytuacji losowych, zdarzeń przypadkowych”.

RYSZARD WINIARSKI



Ryszard Winiarski / fot. archiwum artysty

„Już sama nazwa prac wskazuje na sposób myślenia Ryszarda Winiarskiego o sztuce. Jak wielokrotnie podkreślał, jego obrazy stanowić miały rezultat splecionych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Bożena Kowalska, krytyk sztuki zajmująca się działalnością tego twórcy opisuje jego metodę działania: 'Program przewidywał np. dwie alternatywne wielkości kwadratów, na które podzielona ma być powierzchnia płótna, ale o ostatecznym wyborze tej wielkości decydował przypadek, wywołany przez rzut monetą lub kostką do gry. Podobnie losowany był narożnik obrazu, od którego miało się rozpocząć wypełnianie kolejnych kwadracików kolorem. Rzut monetą rozstrzygał również, czy losowane pole kwadraciku ma przyjąć barwę czerni czy też pozostać białe'.

Dopuszczenie do procesu twórczego przypadku określonego poprzez rzut monetą czy kostką do gry wskazuje, że do intencji artysty należało odrzucenie tradycyjnej estetyki, malarzkich reguł dotyczących budowy kompozycji, rozwiązań kolorystycznych czy światłocieniowych. Śmiało można stwierdzić, że jego celem było stworzenie bezosobowej sztuki, która nie nosiłaby cech twórczej indywidualności.

Jednak mimo tak zdecydowanych założeń programowych, sztuka Winiarskiego, oparta na zestawieniu białych i czarnych kwadratów, odzwierciedla kontrast zainteresowań oryginalnego matematyka. Matematyka, gdyż Winiarski studia na Akademii Sztuk Pięknych podjął dopiero po ukończeniu Wydziału Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej.

Warto pamiętać, że atmosfera intelektualna lat 60. sprzyjała ukształtowaniu się programu artysty. W całym kraju rozpowszechniły się galerie o postępowych tematach wystaw, a także inne miejsca, gdzie zacięcie dyskutowano o problemach ówczesnej sztuki. Ich źródłem, jak i konsekwencją były spotkania awangardy, do których należały Koszalińskie Plenery w Osiekach, wystawy Złotego Grona w Zielonej Górze czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Bezpośredni wpływ na ukształtowanie się zasad twórczości artysty miało również prowadzone w 1965 roku przez Mieczysława Porębskiego seminarium poświęcone związkom sztuki i nauki. Już rok później, na jednej z najważniejszych imprez polskiej awangardy – Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach – główną nagrodę przyznano właśnie Ryszardowi Winiarskiemu.

Charakterystyczną cechą sztuki lat 60. miała być jej intelektualizacja, zracjonalizowanie i obiektywizm. W zmiennym świecie niepewnych, relatywizowanych wartości matematyka stanowiła dla Winiarskiego ostoję jego sztuki, racjonalną metodę opisu rzeczywistości. Jednak mimo znaczącej roli przypadku, aleatoryki, „Próby” są także zapisem indywidualnego przesłania artysty, jego rozważań na temat znaczenia zbiegu okoliczności, odwiecznego pytania o determinizm i indeterminizm w życiu człowieka.

(...) Pod koniec lat 60. Winiarski rozszerzył pole swoich poszukiwań, w jego pracach zaczęły pojawiać się moduły wielobarwne, a także próby przeniknięcia przestrzeni iluzorycznej. Efektem tych działań było powstanie trójwymiarowych obrazów-reliefów znanych m.in. jako „Obszar 145”, „Obszar 146”, „Obszar 147”. Przestrzenne projekty znalazły swoje realizacje w „Geometrii w krajobrazie” – dwóch dużych konstrukcjach wzniesionych w Groningen w Holandii. Z początkiem lat 70. artysta otwarty był już nie tylko na pełnoplastyczne rzeźby, ale i na pewne formy happeningu artystycznego. Wiosną 1972 roku Winiarski stworzył przy swojej wystawie w Galerii Współczesnej salon gier, gdzie widzowie włączyli się w zaproponowaną przez malarza zabawę. Jej efektem, w zależności od przebiegu gry – opartej na precyzyjnych regułach – było powstanie na planszach czarno-białych oraz wielobarwnych elementów.

We wszystkich swoich założeniach artystycznych, także konstrukcjach rzeźbiarskich realizowanych w przestrzeni miejskiej (np. Chelm w 1978 roku), Winiarski kierował się tymi samymi ideami, które zapoczątkowały cykl „Prób wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” w 1965 roku. Dopiero, jak sam przyznaje, w latach 80. wzbogacił swoją twórczość o pewien ładunek emocjonalny. Nigdy jednak nie zrezygnował z metody, która stanowiła wyjątkową w sztuce polskiej syntezę ścisłego programu i przypadku. Przez swoją oryginalność i konsekwencję działania Ryszard Winiarski stał się w ten sposób jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów drugiej połowy XX wieku (...).

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Gra dla dwóch" ("Game for Two"), 1987 r.

akryl/płyta, 64,5 × 64,5 cm

sygnowany na dole: 'game for two winiarski '87'

na odwrociu napis: 'gra dla dwóch | winiarski '87'

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Istnieje bardzo prosty mechanizm, dobrze znany matematykom, który zdaje się stwarzać nieograniczone możliwości – nazywa się on PRZYPADKIEM. Jak się człowiek zda na to, co mu przynosi seria przypadków, seria rzutów monetą czy kostką do gry, lub jak u François Morelleta średnia numerów znajdujących się w książce telefonicznej, otrzymuje mechanizm, który mu daje szansę nieskończonej ilości doświadczeń. Bowiem nawet przy małej ilości elementów użytych poddanych przypadkowi można uzyskać wielką ilość różnorodnych zdarzeń”.

RYSZARD WINIARSKI





29

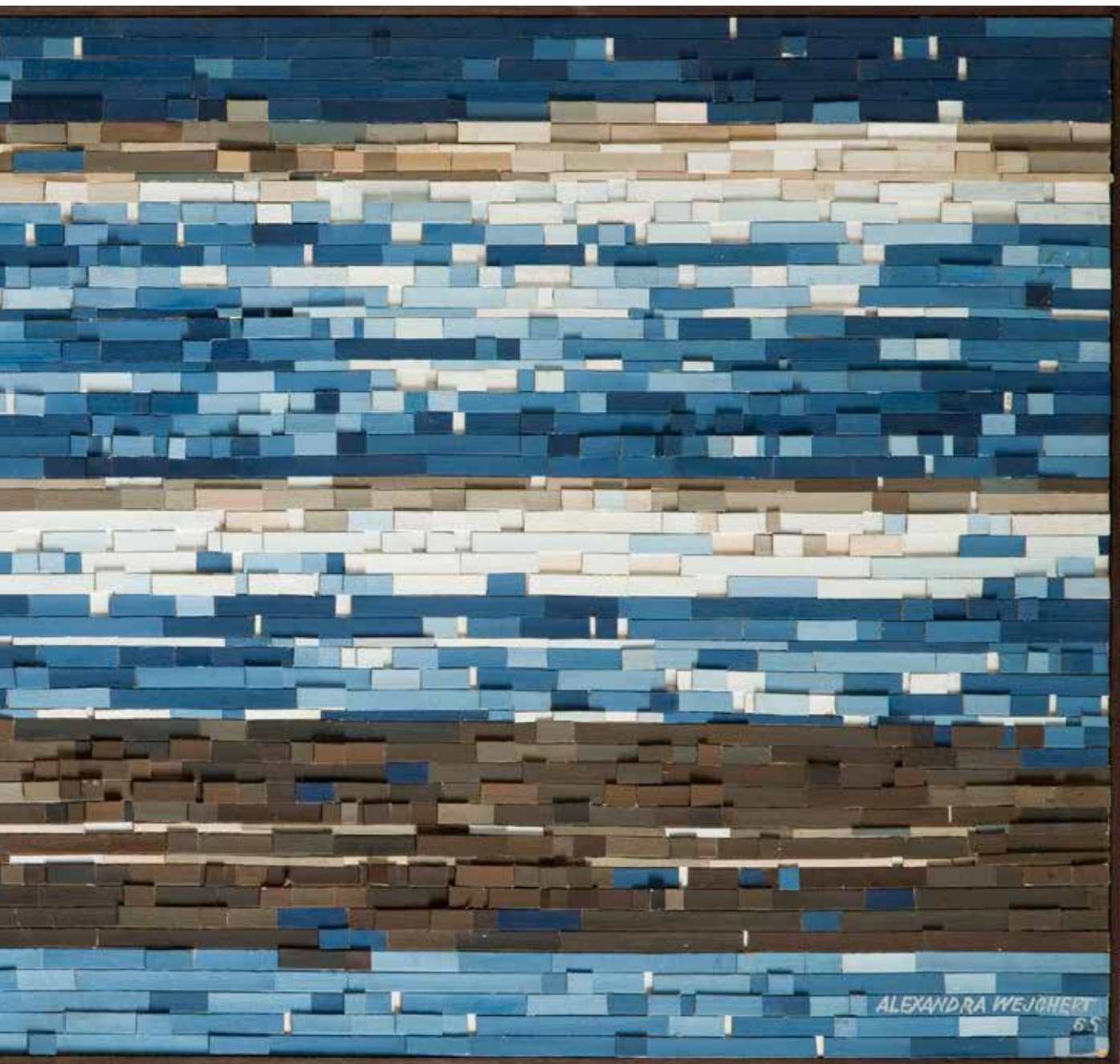
ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu, 1965 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 107 x 50,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ALEKSANDRA WEJCHERT | 65'
na odwrociu nalepki z numerami 20 i 21

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000



Prezentowana praca Aleksandry Wejchert stanowi, rzadko pojawiający się na rynku aukcyjnym, przykład klasycznego obrazu sztalugowego. Artystka znana jest przede wszystkim ze swojej działalności rzeźbiarskiej zarówno w zakresie rzeźby kameralnej, jak i realizacji monumentalnych w przestrzeni miejskiej, głównie Dublin, gdzie wyemigrowała w 1965 roku. Jej prace stały się emblematyczne dla młodej rzeźby irlandzkiej. Ich abstrakcyjne formy i odwaga w stosowaniu nowych materiałów uczyniły z nich symbol nowoczesności Irlandii lat 70. Przed Wejchert-rzeźbiarką pojawiła się jednak Wejchert-malarka. Prezentowany obraz należy do grupy prac wczesnych – powstał prawdopodobnie na początku lat 60. Zapowiada już jednak charakterystyczne cechy prac późniejszych – zainteresowanie

kolorem i jego walorami dynamicznymi i rytmicznymi, teksturą oraz tektoniką dzieła, zmierzającymi z czasem w kierunku form organicznych. Wielu krytyków dostrzega związki zarówno wczesnych, jak i późniejszych, reliefowych prac Wejchert z muzyką. Zauważano w nich symfoniczne modulacje i rytmicznie sprzężone formy. Cyril Barrett pisał: „jednym z aspektów szczególnych dla jej twórczości jest jej sposób użycia kontrastujących ze sobą faktur powierzchni. Innym aspektem, być może najbardziej charakterystycznym, jest silne wrażenie rytmu, które wyzwalane jest w większości jej dzieł”. Istotnie, pojęcie rytmiczności definiuje zarówno jej prace sztalugowe, jak i późniejsze realizacje rzeźbiarskie, w których artystka ocierała się o różne nurty abstrakcji – między innymi op-art i sztukę kinetyczną.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Marzec 1999", 1999 r.

olej/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na białym tle:

'S. Fijałkowski Marzec 99 22/99'

cena wywoławcza: 45 000 zł[†]

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

„Coraz śmielej starałem się dochodzić do formy nie narzucającej jednej interpretacji, lecz pozostawiającej widzowi pełną swobodę sięgania do jego własnego świata nieuświadomionych lub przygłuszonych prawdziwych treści jego osobowości. Starałem się i staram się nadal stworzyć formę, która jest tylko początkiem kreowania przez widza dzieła, za każdym razem w innej postaci...”

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

W malarstwie Stanisława Fijałkowskiego kluczową rolę odgrywa forma, która jest tym bardziej otwarta, im bardziej skromna, oszczędna, niedopowiedziana. Choć sama otwartość jest kwestią sporną, to wszystkie bez wyjątku prace tego artysty ujęte są w namalowane ramy. Rama zamyka kompozycję, która – choć może nawet sugerować kontynuację – jak w przypadku cyklu „Autostrad”, pozostaje docelowym fragmentem.

Podobnie jak prezentowana praca, większość dzieł Fijałkowskiego to kompozycje skonstruowane na stosunkowo prostej zasadzie zabudowywania niemal jednolitego kolorystycznie tła elementami przypominającymi figury geometryczne o złagodzonych krawędziach, co

wytwarza poetycki nastrój. Tło zmienia jednak w tych płótnach jego funkcję i znaczenie – niekiedy staje się ono wręcz dominantą całości, wciągającą do swego wnętrza. Mimo tego że prace Fijałkowskiego cechują się pewnymi powtarzalnymi cechami, nie oznacza to, że są nużące – raczej wiąże się to z językiem wypowiedzi, który staje się tym bardziej czytelny, im dłużej się rozwija. Co więcej, w tej ciszy, która emanuje z jego kompozycji, artysta wydobywa napięcie. A sposób, w jaki to czyni, częstokroć pozostaje nieodgadniony. Owiane tajemnicą są też sensy przedstawień, które angażują widza swoją wieloznacznością. Ostatecznie od jego zakorzenienia w kulturze i obycia ze współczesną sztuką, wreszcie od jego intuicji zależy to, czy będzie potrafił odczytać język ekspresji Fijałkowskiego.





31

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Obraz dwustronny: "Dwie dziewczyny", "Kąpiel", 1951 r.

olej/plótno, 68 x 100 cm

cena wywoławcza: 130 000 zł ↑

estymacja: 180 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- zakup w Galerii Starmach, lata 90. XX w.
- kolekcja prywatna, Polska



„Pewno jestem erotomanem...To bardzo ludzka cecha i nie mam wielkiego zaufania do ludzi, którzy są jej wyzbyci”.

JERZY NOWOSIELSKI

„Pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety. (...) Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”.

JERZY NOWOSIELSKI

Nie jest chyba przypadkiem, że najwcześniejszy zachowany obraz Nowosielskiego, powstały w 1940 roku, kiedy początkujący artysta miał zaledwie 17 lat, przedstawia nagą kobietę („Akt na tle pejzażu”, Muzeum Okręgowe w Radomiu). Kobiety stały się wiodącym tematem sztuki Nowosielskiego jednak nieco później, pod koniec lat 40. Z tego okresu pochodzą obrazy o ideowo socjalistycznej wymowie: oglądamy na nich uczennice piszące kredą po szkolonej tablicy, robotnice pracujące przy maszynach, kucharki wałkujące ciasto na pierogi. Z początkiem lat 50. Nowosielski zmienia tożsamość swoich modelek. Właśnie ten zwrot dobrze widać na prezentowanej w katalogu dwustronnej kompozycji. W obrazach Nowosielskiego z tego czasu pojawiają się młode dziewczęta, rozmaite koszykarki, gimnastyczki, sportsmenki, pływaczki zarówno pojedynczo, jak i w grupie. Do długiej listy „oficjalnych” prac dochodzą bardziej intymne szkice: kobiety wiązane, torturowane, łamane kołem, prowadzone na egzekucje. Trudno powiedzieć, czy na Nowosielskiego oddziałała ponura atmosfera końca lat 40., czasu wielkiej trwogi, czy raczej jego – jak sam przyznawał – mroczna wyobraźnia.

Reprodukowana w katalogu dwustronna kompozycja w ciekawy sposób pokazuje problem, jakim jest kobieta w sztuce Nowosielskiego. Awers i rewers pracy zdają się w symboliczny sposób uzupełniać. Z jednej strony płótna widzimy dwie siedzące na ławce młode kobiety. W tle rysuje się morze i plaża (wiadomo skądinąd, że Nowosielski chętnie jeździł latem do Międzyzdrojów i do Ustki), stroje dziewcząt są niewątpliwie wakacyjne. Obraz pozornie wydaje się banalną sceną rodzajową. Jeśli wziąć jednak pod uwagę kontekst historyczny i czas powstania dzieła, okazać się może, że Nowosielski próbuje zrobić swoją pracę wyłom nie tylko w doktrynie socrealizmu, lecz także obyczajowości. Patrząc na dziewczęta Nowosielskiego, nie sposób nie pomyśleć o głośnej i w pewnym sensie skandalizującej rzeźbie Aliny Szapocznikow z 1954 roku „Trudny wiek”. Zarówno rzeźbiarka, jak i malarz przedstawili w swoich dziełach młode kobiety, próbowali wydobyć złożoną psychologię swoich bohaterek, o których trudno powiedzieć, że marzą o życiu robotnic i sekretarek,

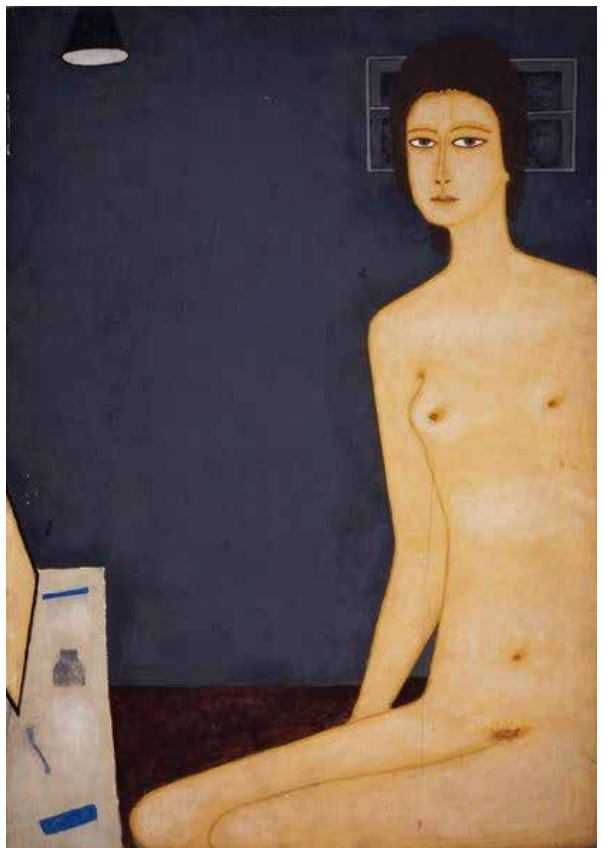
życiu, jakie oferował im PRL lat 50. Co ważne, zarówno „Trudny wiek” Szapocznikow, jak i cykle pływaczek Nowosielskiego, krytyka rozpatrywała właśnie w tym psychologiczno-intymnym kontekście.

Na rewersie kompozycji widzimy akt – kobietę wchodzącą do wanny. W lewej części znajdują się typowe dla Nowosielskiego rekwizyty – czerwony dzbanek i niebieski kubek – przedmioty wielu martwych natur artysty z końca lat 50. Kompozycja wydaje się stylistycznie odmienna od awersu – wynika to zapewne nie tyle z wybrania przez artystę odmiennego modusu, ile odstępu w czasie, jaki musiał dzielić obie prace. Dziewczyny na ławce wykazują analogie do obrazów artysty z samego początku lat 50.. Nieco odważniejszy akt, nawiązujący formalnie do zachodnich awangard, powiązany jest z pracami Nowosielskiego z około 1955 roku.

Czemu artysta zdecydował się odwrócić płótno z dziewczętami na ławce i zamalować jego drugą stronę? Obraz jest udany zarówno technicznie, jak i artystycznie i jest niewątpliwie jednym z ciekawszych przykładów malarstwa Nowosielskiego z tego czasu. Być może decyzja miała więc wymiar bardziej prozaiczny, podobnie jak miało to miejsce w przypadku malowanych dwustronnie obrazów Andrzeja Wróblewskiego (z którym, notabene, Nowosielski zetknął się w czasie studiów w Krakowie i razem z którym wystawiał w 1948 na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej). Wiadomo, że od 1949 roku artystyczny establishment rzucał Nowosielskiemu kłody pod nogi. Prace, które młody artysta zgłaszał na ogólnopolskie wystawy, były zazwyczaj odrzucane ze względu na „niezgodność z tematem” (sic!). W 1950 roku, po usunięciu Kantora z PWSSP w Krakowie Nowosielski zdecydował się przenieść do Łodzi, gdzie jego żona otrzymała pracę jako scenograf. Wiadomo, że w tym okresie miał trudności z zaopatrzeniem, nie udawało mu się zdobyć kartek na farby i płótna... Być może opracowanie kompozycji recto/verso wynikało więc po prostu z braku czystego płótna i chęci błyskawicznego opracowania nowego artystycznego pomysłu?



Jerzy Nowosielski, „Naręczona pianisty”, 1947 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu



Jerzy Nowosielski, „Akt - toaleta z lampą”, 1973 r., Kolekcja Muzeum Okręgowego Bydgoszczy

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Okręt

olej/plótno, 80 x 120 cm

sygnowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI'

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- zakup w Galerii Starmach, lata 90. XX w.
- kolekcja prywatna, Polska

„Jeździliśmy wtedy na wakacje nad morze, do domów pracy twórczej. Interesowały go formy. Białe statki: wyraźna forma, pozioma linia morza, horyzontu. Miał przed sobą spokojne linie, które lubił i wykorzystywał. W tej fascynacji statkami na pewno było coś, o czym nie wiem...”

JANINA KRAUPE-ŚWIDERSKA

Pierwsze okręty pojawiły się w obrazach Nowosielskiego bardzo wcześnie, bo już w 1946 roku. Młody artysta znajdował się wtedy w szczególnej sytuacji. Choć był jeszcze studentem na krakowskiej Akademii, a życie artystyczne dopiero odradzało się z marazmu okupacji, Nowosielski zdążył już odznaczyć się takimi realizacjami jak choćby fryz w lokalu Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych. W kwietniu 1947 postanowił ostatecznie zrezygnować z prezentowania dyplomu, ale już na jesieni pracował jako asystent Tadeusza Kantora (zachowały się listy Kantora pisane do jego przełożonych, w których nazywa Nowosielskiego „swoim najzdolniejszym uczniem” i prosi o przydzielenie mu posady). Statki powstały jednak zanim życiowa sytuacja Nowosielskiego zdążyła się ustabilizować. Trudno dlatego nie pokusić się o symboliczne interpretowanie przedstawionych motywów. Samotne, dryfujące po otwartym morzu okręty mają złożoną tradycję ikonograficzną, bogatą przede wszystkim w okresie romantyzmu. Prezentowany obraz powstał zapewne w 1947 roku. Rok wcześniej

w Międzyzdrojach artysta namalował pierwszy „Statek” w małym formacie. Z kolejnych wakacji, spędzonych w Uście (?) znany jest akwarelowy szkic „Okręt”, stanowiący być może studium do naszego obrazu oraz monumentalna kompozycja pod identycznym tytułem, ukazująca ten sam okręt nacierający po skosie na widza. W przypadku prezentowanego obrazu uderza przede wszystkim syntetyczne potraktowanie formy i jej niemal abstrakcyjny charakter. Warto pamiętać, że w tym samym czasie, w którym Nowosielski pracował nad swoimi „Okrętami”, tworzył już abstrakcje geometryczne (jak choćby słynne „Skrzydło anioła”, powstałe właśnie w 1947 roku). Na ten okres artysta datował zresztą początek swojej świadomej twórczości artystycznej. Nowosielski po latach wspominał: „Otóż pierwszym takim 'etapem', który uważam za istotny w swoim życiu artystycznym, to było 'wynalezienie' w 1947 (w lecie – pamiętam dobrze ten moment), pewnej formy wypowiedzi malarskiej, wypowiedzi powstałej na bazie konwencji malarstwa abstrakcyjnego (abstrakcji geometrycznej), ale duchem swoim odległej od abstrakcji geometrycznej”.



EWA KURLUK (ur. 1946)

"Przecięcie horyzontu", 1970 r.

akryl/płyta, 61 x 100 cm

sygnowany na odwrociu: 'EWA KURLUK'

dedykacja po prawej, w obrębie kompozycji: 'MUCIOWI | 17.11.70'

na odwrociu nalepka z opisem pracy w języku niemieckim

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- Nie śnij o miłości, Kurluk, wystawa indywidualna Ewy Kurluk, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6.05.-14.08.2016

LITERATURA:

- Nie śnij o miłości, Kurluk, katalog wystawy indywidualnej, Kraków 2016, s. 61 (il.)

Prezentowana praca pochodzi z 1970 roku, kiedy Ewa Kurluk, pionierka sztuki instalacji, malarka i pisarka kończyła studia artystyczne na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, najpierw u Studnickiego, następnie Dominika, Gierowskiego i Byliny. Równolegle studiowała historię sztuki u Mieczysława Porębskiego, który dostrzegł jej talent i erudycję, w kolejnym roku przyjmując ją na studia doktoranckie. W roku 1970 Ewa Kurluk była w Polsce dopiero od kilku lat – wychowała się przede wszystkim w Wiedniu – podróżując po Europie Zachodniej. Jej pierwszy dojrzały cykl zatytułowany „Człekopejzaże” przenika romantyczny i poetycki duch

sennych wizji, ukrytych symboli i znaczeń. W tych obrazach wszystko zrasta się ze sobą i przenika nawzajem – postaci ludzi, roślin i zwierząt stapiają się i tworzą człekopodobne groteskowe krajobrazy, często na pierwszy rzut oka pogodne, w istocie pełne grozy. Młoda Kurluk, stojąc u progu swych artystycznych wyzwań, traktuje każdy element malarski tak samo, oddając go intensywnymi plamami koloru i konturem, często czerwonym jak żyłka, cienkim i ostrym. „Człekopejzaże to wizja przyrody bez podziałów – co żyje, jest razem – ale wizja to niejednoznaczna, bolesna i okrutna” – pisał angielski krytyk John Harvey.



JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Kolekcjoner", 1985 r.

akryl, olej/plótno, 119 x 159,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 85'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski |

'KOLEKCJONER' 1985 | olej + akryl | 120 cm x 160 cm'

cena wywoławcza: 22 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydłowskiego, Warszawa

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Moje obrazy są bliskie pewnym religiom, dla których płodność była problemem nadrzędnym. Tylko z pozoru niektóre obrazy są antyerotyczne, tak malowane, aby obrzydzały erotykę, zniechęcały do rozpusty. Aby osiągnąć swój cel, ujmuję temat bardzo drastycznie. Wszystko może ludzi dzielić, ale nie erotyka. To przecież współistnienie. Prawdziwa miłość jest zawsze naturalna i piękna. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś nie ma głębokich przeżyć erotycznych, to nie ma i malarskich”.

JAN DOBKOWSKI [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, POLACY W SZTUCE ŚWIATA. 50 WYBITNYCH ARTYSTÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, WARSZAWA 2001, S. 40



Jan Dobkowski uważany jest za prekursora pop-artu w sztuce polskiej. Jego silnie graficzne kompozycje o kontrastowych kolorach i organicznych formach uplasowały go w gronie światowej klasy artystów lat 70. Stworzony przez niego już u progu kariery język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60., często określaną jako kontrkultura „hippies”. Ruch społeczny hipisów swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum. Jak pisał o sztuce Dobkowskiego Janusz Zagrodzki: „Jan Dobkowski traktuje sztukę jako wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne. (...) Powołana przez Dobkowskiego grupa Neo-Neo-Neo (1967), wspólnie z Jerzym Zielińskim, ironicznie opisywała zewnętrzny kształt ziemskiego istnienia, odrzucając utrwalony tradycją, dopuszczalny przez krytykę sposób widzenia. Artysta eliminował obiekty związane z techniką, łącząc figury lub formy organiczne o wyraźnych cechach płciowych w układach precyzyjnie skoordynowanych elementów” (Janusz Zagrodzki, „Na nitce życia” [w:] Jan Dobkowski. Pokuśtaj się na nitce życia, katalog wystawy Take a Swing on the Thread of Life/Pokuśtaj się na nitce życia w Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała 2014, s. nlb).

Sztuka Jana Dobkowskiego do dziś jest wierna temu programowi. Początkowo malował, wypełniając finezyjnie nakreślony kontur płasko położonymi plamami czerwieni i zieleni. Kolejnym etapem były barwne

konstrukcje linearne, które przenosiły przedmiotowość w sferę abstrakcji. Z „pierwszych odczuć”, jak mówił Dobkowski, określonych linią „niepojętą i nieskończoną”, rodzi się wizualny komentarz, będący wyrazem przepełnionych erotyzmem sił vitalnych człowieka i zawartej w nim twórczej energii. Linia stała się ostatecznym wyrazem stylu artysty, definiując cechy indywidualne przedstawianych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji dzieła.

Wraz z upływem lat, młodzieńcze intuicje Dobkowskiego przeradzają się w mistrzostwo formalne, zdolne uchwycić szalone idee, wywodzące się z hipisowskich źródeł twórczości tego artysty. Jak powiedział Jan Dobkowski w 1986 roku: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnęłam ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986).

Jan Dobkowski jest laureatem nagrody Ministra Kultury i Sztuki przyznawanej za upowszechnianie twórczości plastycznej (1970). Był również stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (1972). W roku 1970 otrzymał złoty medal i nagrodę na sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, a w roku 1978 nagrodę krytyki artystycznej imienia Cypriana Norwida za najlepszą wystawę roku. W roku 1994 Dobkowski został uhonorowany nagrodą im. Jana Cybisa za całokształt twórczości.



Jan Dobkowski

35

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

Z cyklu "Ocean", 1998 r.

akryl/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z cyklu

"OCEAN" 1988 | acryl | 197 cm x 147 cm'

na odwrociu, na bieżymie nalepka z Galerii Stefana Szydlowskiego
w Warszawie

cena wywoławcza: 13 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Jestem szczęśliwy, bo jakby na nowo tworzę świat. Wiem, jak pokazać powietrze, ziemię – jaką barwą, jaką linią, o jakiej gęstości. Nie tworzę fikcji. Niech pani zobaczy, jak faluje las, jak kłonią się zboża. Linearnie. Natura związała mi się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia”.

JAN DOBKOWSKI [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, POLACY W SZTUCE ŚWIATA. 50 WYBITNYCH ARTYSTÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, WARSZAWA 2001, S. 42



36

JERZY "JURRY" ZIELIŃSKI
(1943 - 1980)

"Bunt", 1976 r.

olej/plótno, 48 x 63 cm

opisany na odwrociu: "Jurry (data pod naklejką) 0 76 | "BUNT"
na odwrociu dedykacja

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Bielsko-Biała

WYSTAWIANY:

- NEO-NEO-NEO, Jan Dobkowski (Dobson), Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 14.11.1994-8.01.1995
- Powrót Jurrego, wystawa indywidualna, Galeria Zderzak w Krakowie oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie, 8.10-10.12.2010

LITERATURA:

- Powrót Jurrego, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Zderzak w Krakowie oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2010







Jerzy „Jury” Zieliński, Fotografia z archiwum Galerii Zderzak

Prezentowana praca autorstwa Jerzego Zielińskiego „Jurrego” należy do serii bardzo oszczędnych w środkach i wyrazie kompozycji, operujących kolorystyką zredukowaną do czerwieni, błękitu i bieli. Ich wspólnym elementem jest znak ust. Jerzy Zieliński to jedna z artystycznych legend Warszawy lat 60. i 70. Był nie tylko malarzem, lecz także poetą – pozostawił po sobie krótkie refleksyjne teksty i poetyckie wyznania, które dotyczyły spraw egzystencjalnych i sztuki, z wymownym wersem: „Pomówiony, obronię się malarstwem”. Mówił o sobie „Jurry” – Polska B”. Urodził się w niewielkiej miejscowości w okolicy Paradyża. Zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach w Warszawie w wieku 37 lat, w roku 1980.

W latach 60. był studentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1962-68). Najpierw studiował rzeźbę u Alfreda Jesiona, a następnie malarstwo w pracowniach Jana Wodyńskiego i Jana Cybisa. Od 1971 roku kształcił się również w zakresie scenografii. Jeszcze przedtem, w 1965 roku, wraz z przyjacielem i kolegą z pracowni – Janem Dobkowskim – założył grupę plastyczną Neo-Neo-Neo. Pierwsze publiczne wystąpienie miało miejsce w 1967 roku.

Gdy „Jurry” opuszczał warszawską ASP rok później, był u szczytu sławy. Miał za sobą głośny debiut z Neo-Neo-Neo, który nosił znamiona rewolucji. „Jurry” i „Dobson” we dwóch proklamowali w Polsce sztukę inspirowaną pop-artem, wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem buntu, ale i zachwyty. Porównywane z różnymi stylistykami lat 60. i 70. obrazy „Jurrego” stanowią swoistą mozaikę tendencji, które przeżywały renesans w tym okresie – poza zachodnim pop-artem, także tak zwana polska szkoła plakatu i secesja. Aczkolwiek niezwykłość malarstwa „Jurrego” polegała przede wszystkim na oscylowaniu pomiędzy uniwersalnym znaczeniem użytych symboli a ich ideologicznym i politycznym odniesieniem. Artysta otwarcie kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia.

Artystyczną strategią „Jurrego” była ironia, czego doskonałym przykładem jest użycie znaku ust. Popularny w kulturze lat 60. i 70. wzór pojawiał się w twórczości Andy’ego Warhola czy Toma Wesselmanna. Funkcjonował też w kulturze masowej, czego wyrazem była słynna okładka płyty zespołu The Rolling Stones zaprojektowana przez Johna Pasche’a. Usta pojawiają się też u Zielińskiego, przybierając przeróżne formy.

Śmiało można stwierdzić, że estetyka obrazów Zielińskiego wiele zawdzięcza popkulturze amerykańskiej, ale nie zawdzięcza jej wszystkiego. W swoim przekazie, „Jurry” wykracza poza erotyczno-zmysłowe konotacje twórców amerykańskich. Jego usta są raczej wyrazem rozmaitych emocji i obaw, które towarzyszyły życiu w totalitarnym ustroju. Usta wyposażone w kły, ociekające jadem, opatrzone zakazem wjazdu, zasznurowane – to symbole zarówno katów, jak i ofiar komunizmu. Ironiczne komentarze nie dotyczyły tylko polityki, lecz także symboli narodowych, patosu ojczystych barw, schematu mapy Polski, znaków historii i tradycji. Niezgodzie na źle urządzonego świat dają wyraz grafy płomieni, monety, cyferblatu zegara, seksu, nagiej dziewczyny, drapieżnego ptaka, butów, drogi, kwiatów, kropel krwi albo ognia, ostrych narzędzi w rodzaju nożyc, obcęgow, świda, klucza francuskiego, a także nieba i odlotu. Część ikonografii „Jurrego” pochodzi z katechizmu katolickiego – kajdany, krzyż, trąba, proporzec, kula ziemiska, gwóźdź, kraty. Nadaje jego malarstwu egzotycznego posmaku.

Można przypuścić, że długofalową strategią Zielińskiego było stworzenie nowego języka malarskiego, który stanowiłby opozycję dla skompromitowanej formuły tamtych czasów. Zarówno formuła socjalistycznego realizmu, jak i uświęcona, do obłędu apolityczna – przez co kojarzona z eskapizmem – abstrakcja, dla artystów rewolucji 1968 roku nie były wystarczające. „Jurry”, tworząc w okresie dobrobytu czasów Gierka, odcinał się od ówczesnego oportunistycznego, który dotknął elity artystyczne i intelektualne, zawsze pozostając w opozycji – nawet w obliczu własnej sławy.



Jerzy „Jurry” Zieliński, „Prawo puszczony”, 1976 r.



Jerzy „Jurry” Zieliński, „Czyhanie pocatunku”, 1969 r.

TERESA PAŁOWSKA (1926 - 2007)

"Jazz" ("Negro Spirituals II"), 1988 r.

tempera, akryl/plótno, 151 x 136 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany: 'TP.88'

na odwrociu napis: 'TERESA PAŁOWSKA 1988 | NEGRO SPIRITUALS II
| 151 x 136 cm'

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 180 000

LITERATURA:

- Maciej Gutowski, Teresa Pałowska, Warszawa 1996, s. 45 (il.)

Obraz „Jazz” stanowi przykład często pojawiających się w pracach Teresy Pałowskiej motywów muzycznych. Nawet w obrazach nieodnoszących się bezpośrednio do tej tematyki, obdarzone charakterystycznym wdziękiem i lekkością postaci ukazane są w dynamicznych, tanecznych pozach. Tym, co odróżnia „Jazz” od wielu prac z tego okresu, jest namacalna forma, potraktowana w konwencji nieco plakatowej. W przeciwieństwie do enigmatycznych postaci znanych z wielu płócien Pałowskiej, często o trudnej do określenia płci i tożsamości, ukazany na obrazie czarno-

skóry muzyk zaskakuje swoim konkretem. Określona zdecydowanym konturem, przedstawiona w pełnej wigoru pozie postać odchyła w tył głowę, grając na instrumencie. Drugi plan ukształtowany jest przez typowe dla Pałowskiej na wpół transparentne, przenikające się, abstrakcyjne barwne plamy symbolizujące być może muzyczne akordy. Zarówno pod względem doboru środków formalnych, jak i kolorystyki obraz wydaje się doskonale ilustrować impresję muzyki jazzowej – synonimu wolności.





Teresa Pagowska w swojej pracowni, 1994 r., fot. Erazm Ciolek / FOTONOVA

„Są malarze, których obrazy są całkowicie i wyłącznie sprawozdaniem z niepewności. Płótna Pagowskiej wyglądają tak, jakby od pierwszej chwili wszystko było dla niej jasne i oczywiste, a przecież tak nigdy nie jest, bo obraz to zawsze zmaganie, także z niepewnością”.

BOGUSŁAW DEPTUŁA

Gdy oglądamy obrazy Teresy Pagowskiej, uderzająco trafne wydaje się spostrzeżenie Bogusława Deptuły. Sama artystka podkreślała rolę, jaką pełni w procesie twórczym zmaganie się z materią – „Mówi się o perfekcji, a mnie fascynuje smak błędów, które można tak spiętrzyć, że tworzą własną siłę. To ja je akceptuję, to mnie stają się posłuszne i dają obrazowi wyraz. (...) Trzeba dużo wiedzieć, by dużo odrzucać. Ciągłe się myśle, nie trafiać, walczyć z płótnem – moim przyjacielem i wrogiem jednocześnie” (Maciej Gutowski, Teresa Pagowska, Warszawa 1996, s. 7). W każdej z jej prac wszystkie formy konstituują się z absolutną pewnością. Pagowska wydobywała to, co niezbędne. Jej płótna to szczególnie mądry ascezyz i frywolność. Niemal nabożny stosunek do szarego płótna pokrywanego, często jedynie fragmentarycznie, transparentną warstwą farby świadczy o jej niezwyklej umiejętności formalnego streszczenia. Mimo że prawem jest tu ruch, to nie ma w nich miejsca na element przypadkowości – każda plama, każda linia ma walor estetyczny i narracyjny. Na tym paradoksie polega urok malarstwa Pagowskiej.

Język, którym posługuje się artystka, jest jednocześnie prosty i wysublimowany. Tak samo jak proste i wysublimowane są historie w jej obrazach. W 1994 roku pisała: „Patrzę, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i osobistą logiką każdego obrazu. Zachwyciło mnie określenie jednego z przyjaciół, że są w mym malarstwie ‘fanaberyjność i nieprzewidywalność’. Ależ tak! To cechy miłości. A jeśli miłość to ciągłe szukanie, niedosyt, zaczynanie wciąż od początku. Rodzaj zapominania jak to się robi, po to, by zostawić wolny teren dla wyobraźni. A więc malarzowi potrzebne są tajemne

machinacje, mimo że tajemniczość składa się często ze spraw prostych” (Maciej Gutowski, Teresa Pagowska, Warszawa 1996, s. 7).

Obrazy Pagowskiej wolne są od zawilej narracji czy niezrozumiałej symboliki. Historie w nich przedstawione mają charakter anegdotyczny, opowiedziane są językiem poetyckiego skrótu. Rola kluczową odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka, będąca czasem osią wydarzeń, niekiedy tylko ich świadkiem. Pomimo wrażenia enigmatyczności, historie, które opowiada Pagowska, nie są wykoncypowane, artystka unika pompatyczności. Szeroki repertuar zdarzeń obejmuje historie prozaiczne, czasem nostalgiczne, czasem zabawne – spotkanie z białym psem, taniec, sjeśta, odlot ptaków, wiosenny deszcz... Nie są to jednak sceny rodzajowe, tak jak malowane przez nią przedmioty nie są martwymi naturami – Pagowska ukuła na nie określenie „portrety przedmiotów”. Podobnie zdarzenia w jej obrazach zawsze stanowią o głębszej analizie i przeżyciu emocjonalnym. Przez swoje niedomknięcie, brak cudysłowu, otwierają przed widzem możliwość wejścia w dialog i budowania własnej narracji. Najdalej w poetyckiej kondensacji treści doszła Pagowska w seriach obrazów przedstawiających przedmioty. W wyabstrahowanej przestrzeni szarego tła umieszczała pojedynczy przedmiot – klucz, butelkę, filiżankę, owoc, krzesło, imbryk... Krytycy postrzegali te prace, jako rodzaj wizualnego haiku – maksymalnie streszczony formy, wolnej od anegdoty, ale zawsze niosącej ze sobą nastrój zarejestrowanej chwili. Bogusław Deptuła pisał, że były one świadectwem epifanii, feeryczności świata objawiającej się artystce w każdym przedmiocie i istnieniu.

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Butelka i papier" z cyklu "Przedmioty", 1996 r.

olej/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany: 'TP'

na odwrociu napis: 'TERESA PAĞOWSKA 1996 | BUTELKA I PAPIER | 50 x 50'

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

„Ostatnie obrazy Teresy Pağowskiej mają całkowicie epifaniczny charakter: Spotykane na co dzień zwyczajne przedmioty stają się wystarczającym pretekstem do powstawania wspaniałych, niewielkich, co nowe, obrazów. Kwadratowe malarskie haiku o wymiarach 50x50 lub 40x40, streszczają krótkie historie codziennych spotkań z przedmiotami najprostszymi. Owe, jeśli odwołać się do tradycji śródziemnomorskiej, malowane epigramaty, są arcydziełami malarskiej zwięzłości i koncentracji. Właściwie wszystko jest – tak jak zazwyczaj u Pağowskiej – oszczędne, czasami nieco zagadkowe, epigramatyczne właśnie. Zatem butelka: miała może nawet jakąś nalepkę, określony kolor, specyficzny kształt. Niewiele z tego ulega

ocaleniu. Butelka wisi na niegruntowanej szarości płótna i obwieszcza wszystkim, że choć nieumalowana i z nie dość barwną etykietką, została przez niesforną malarzkę tak właśnie uwieczniona, ku jej – butelki – niezadowoleniu. Filiżanka nie ma szlaczka, łyżeczka wzorka, a arbuz nie jest, ani wystarczająco czerwony, ani zielony. Wszystkie przedmioty mogą w nieskończoność dopominać się o własną urodę. Jednak malarce nie chodzi tylko o urodę rzeczy, jeśli jej nie zaciekawili, na pewno stracą wszystko, taki ich los”.

BOGUSŁAW DEPTUŁA, TAJEMNICZA SZAROŚĆ KOLORU PŁÓTNA,
[W:] TERESA PAĞOWSKA, WARSZAWA 2001, S.NLB.



ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Zieleń trująca w zaraniu", 1965 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

na odwrociu opis: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1965 | "ZIELEŃ TRUJĄCA
| W | "ZARANIU" | 100 x 81'

na bieżymie nalepka z Galerii Sztuki Attis w Krakowie oraz nalepka: 'obraz
został podarowany przez artystę | Dyrektorowi Departamentu Plastyki |
Ministerstwa Kultury i Sztuki | w latach 70-tych'

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 150 000

POCHODZENIE:

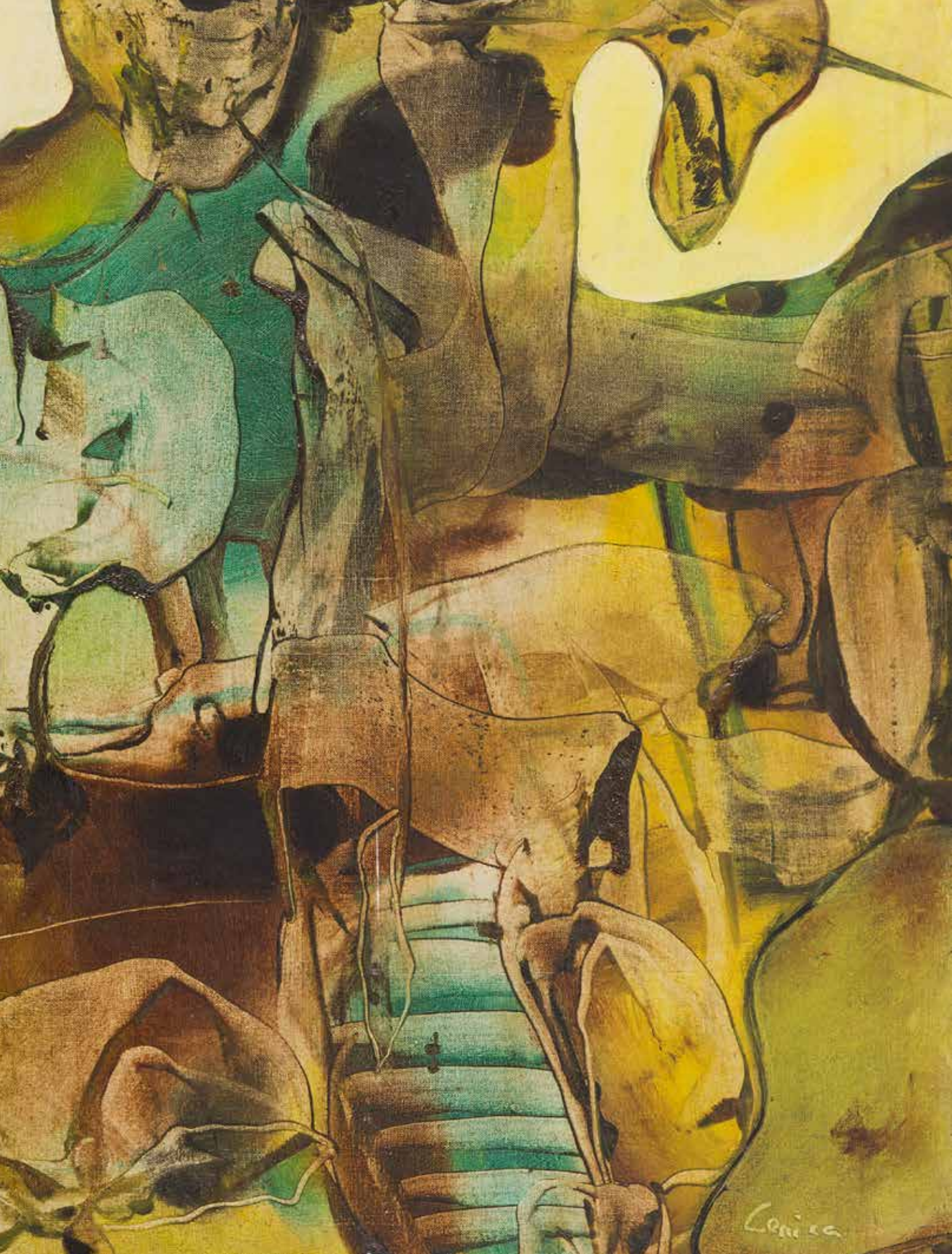
- kolekcja prywatna, Polska - dar od artysty
- Galeria Attis, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska, od 2014

Dekada lat 60. to najważniejszy okres w twórczości Alfreda Lenicy. Wykryształował się wówczas dojrzały, rozpoznawalny styl artysty, będący kontynuacją eksperymentów z końca lat 40. Jego idea zawiera się w sformułowaniu „abstrakcyjny surrealizm”, choć korzenie tego malarstwa tkwią w sztuce figuratywnej. O pracach z początku lat 60. mówił: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948 roku. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje dla tego co robię (...) wymieniałbym chyba Boscha. (...) Bosch pierwszy zdobył się na odwagę malowania nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje” (Twarze w Zwiernadzie. Alfred Lenica,

„Zwiernadzie”, nr 14, 8.02.1962). Również dla Lenicy głównym obszarem zainteresowania były stany emocjonalne, doznania i uczucia nieuchwytnie, niemożliwe do określenia słowami, a zatem wymykające się także możliwościom malarstwa figuratywnego. Opatrzony sugestywnymi tytułami płótna Lenicy z tego okresu zakomponowane są z nieokreślonych, świetlistych, biologicznych form abstrakcyjnych, choć budzących asocjacje ze światem rzeczywistym. Dynamiczne układy rozrastają się, niekiedy rozsadzają wręcz powierzchnię płótna. Bożena Kowalska pisała, że „jest w nich niekiedy agresja dramatycznych starć, ale też czasem groza martwego pejzażu, jakby po wojnie, która zniszczyła wszelkie życie” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki [w:] Alfred Lenica, Warszawa 2014, s. 26).







40

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Przycisk", 1968 r.

olej/tektura, 70 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'

cena wywoławcza: 30 000 zł[†]
estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców Alfreda Lenicy
- kolekcja prywatna, Polska, od 1999

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

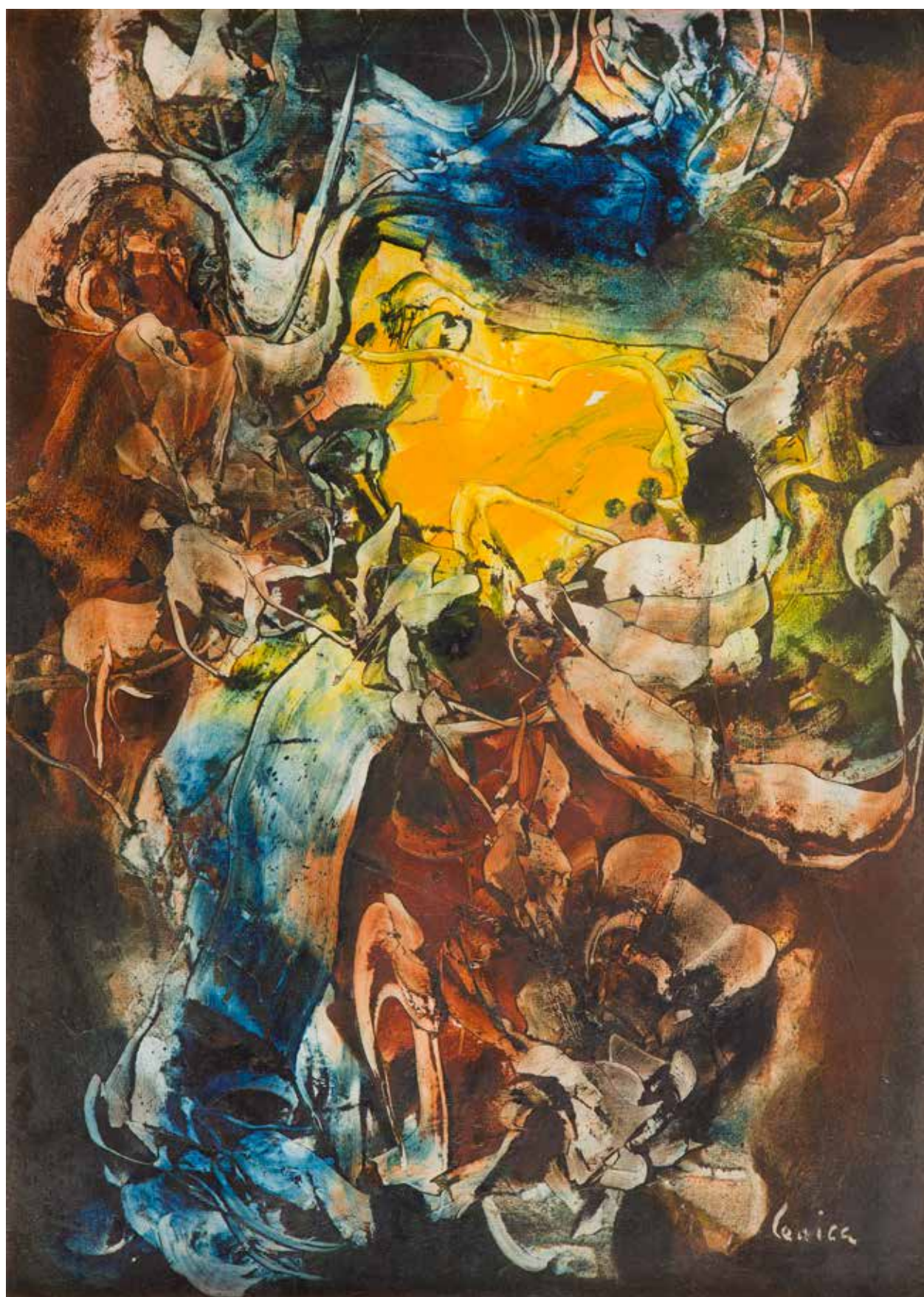
- Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, katalog wystawy indywidualnej w CBWA – Zachęta, Warszawa 1974, poz. 558
- Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2014, s. 188 i 388 (il.)

„Wielką zasługą Lenicy i pozostałych malarzy z Grupy Krakowskiej jest to przystosowanie nieokiełznanej wolności wyobraźni i elementu introspekcji, charakteryzujących surrealizm, do tradycji metaforyki witkiewiczowskiej, witkiewiczowskiego biologizmu”.

URSZULA CZARTORYSKA, ALFRED LENICA, WYSTAWA MALARSTWA, MUZEUM REGIONALNE W PABIANICACH, 1968

W poczet członków Grupy Krakowskiej Alfred Lenica oficjalnie wstąpił w 1965 roku. Od wielu lat związany był z nią jednak artystycznie i ideowo. Poetyka surrealizmu jako formuła artystycznej wypowiedzi zbliżała jego poszukiwania do dokonań innych członków grupy, najwięcej konotacji odnaleźć możemy w twórczości Erny Rosenstein. W kwestiach formalnych oboje artystów cechuje emocjonalne podejście do materii malarskiej. Lenica komponował swoje płótna z pietyzmem, nakładał na siebie kolejne warstwy kolorów, te najbardziej świetliste zawsze pozostawiając w głębi obrazu. Zbierając zamierzone warstwy farby tekturowymi narzędziami, odkrywał płytsze lub głębsze jej pokłady. Światem Lenicy, podobnie jak światem wspomnianego przez Czartoryską Witkacego, rządzą namiętności – lęki i niepokoje, chaos sprzecznych dążeń, odwieczna walka przeciwieństw. W obrazach Lenicy odbija się także witkiewiczowska koncepcja zdeterminowanego przez zmysły poznania rzeczywistości i jej pozornie warstwowego charakteru oraz schulzowskie utożsamienie witalności i biologizmu z materią.

W poczet członków Grupy Krakowskiej Alfred Lenica oficjalnie wstąpił w 1965 roku. Od wielu lat związany był z nią jednak artystycznie i ideowo. Poetyka surrealizmu jako formuła artystycznej wypowiedzi zbliżała jego poszukiwania do dokonań innych członków grupy, najwięcej konotacji odnaleźć możemy w twórczości Erny Rosenstein. W kwestiach formalnych oboje artystów cechuje emocjonalne podejście do materii malarskiej. Lenica komponował swoje płótna z pietyzmem, nakładał na siebie kolejne warstwy kolorów, te najbardziej świetliste zawsze pozostawiając w głębi obrazu. Zbierając zamierzone warstwy farby tekturowymi narzędziami, odkrywał płytsze lub głębsze jej pokłady. Światem Lenicy, podobnie jak światem wspomnianego przez Czartoryską Witkacego, rządzą namiętności – lęki i niepokoje, chaos sprzecznych dążeń, odwieczna walka przeciwieństw. W obrazach Lenicy odbija się także witkiewiczowska koncepcja zdeterminowanego przez zmysły poznania rzeczywistości i jej pozornie warstwowego charakteru oraz schulzowskie utożsamienie witalności i biologizmu z materią.



41

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Obraz", 1963 r.

olej/plótno, 62 x 71,5 cm

datowany i sygnowany p.d.: '1963 Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Kantor | 1963 | 6. | PEINTURE (63) PARIS'

na odwrociu i blejtramie numery inwentarzowe, papierowa nalepka z opisem pracy, nalepka z Galerie De France oraz nalepka z Christie's

cena wywoławcza: 80 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- Galerie de France
- kolekcja prywatna, Francja

Prezentowana praca pochodzi z 1963 roku, kiedy malarstwo Tadeusza Kantora zaczęło ulegać zmianie. Przełom lat 50. i 60. w twórczości Kantora oznacza obrazy o zgrubiałej, reliefowej powierzchni, nazywane przez niego z francuskiego informel. Celem tej sztuki było prowokowanie odbiorców do konfrontowania treści dzieła z realizmem samej natury.

Wulkaniczna skorupa pokrywająca prace przywodzi na myśl oceaniczny pejzaż archipelagu, pełen wysp, zatok i półwyspów. „Obraz” to już kolejny etap: powstała w 1963 roku kompozycja jest zapisem przemian, które nastąpiły w sztuce Kantora.





Tadeusz Kantor, Wielopole Skrzyńskie 1983 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

W 1963 roku Kantor odszedł od informelu. Można przypuszczać, że informel poniekąd wyczerpywał możliwości abstrakcji analitycznej. Malowanie stało się aktem, który zaprzeczał tworzeniu kompozycji, planu, harmonii. Jak mówił Kantor, unikanie „przypadkowych zarysów formy, jakiejs 'pejzażowości' czy 'figuratywności'” było działaniem wbrew wyjściowym założeniom. Jak pisał Lech Stangret: „Grube zwały farby spojone z organicznymi materiałami nadawały pracom coraz bardziej dekoracyjny i przedmiotowy charakter. Przebywając w Hamburgu, Kantor zaczął się zastanawiać, czy istnieje szansa przekroczenia informelu, powrotu do realnego, przedmiotowego świata. W głośnym eseju 'Czy możliwy jest powrót Orfeusza?' porównał swoją sytuację do mitu o Orfeuszu pragnącym odzyskać Eurydykę. W poetyckiej refleksji wyjaśniał, że jego dylemat to 'odzyskanie' przedmiotu, przy niemożności naturalizmu w obrazie. Ewolucja malarstwa zaszła zbyt daleko, by możliwy był powrót do tradycyjnego malowania. W opuszczeniu 'piekła' informelu pomógł Kantorowi teatr” (Lech Stangret, Powrót do przedmiotu i postaci - ambalaże, ambalaże..., [w:] Tadeusz Kantor: Malarstwo ambalaż totalnego dzieła, [red.] Krystyna Czerni, Kraków 2006, s. 45-67).

Zdaniem Lecha Stangreta teatr pomógł Kantorowi wrócić do przedmiotu, bo posiadał własną materialną strukturę. W arsenale środków wybitnego malarza i twórcy teatru pojawiły się strzępki materiałów, szpargały, książki i deski. Taką samą zmianę obserwujemy w jego obrazach, na których pojawiły się zmieyte fragmenty materiału czy zbutwiałego drewna. Kantor nieraz umieszczał na powierzchni płótna koperty, ubrania i opakowania. Wszystko to było próbą wyjścia z „zakłętą kręgą” bezprzedmiotowości i bezformia informelu.

W tym samym czasie Antoni Tàpies czy Alberto Burri tworzyli malarstwo materii. Na ich płótnach pojawiały się zgoła niemalarskie materiały, takie jak cement, piasek, stare fragmenty płótna, nadpalone deski. Było to zabiegiem, który miał za zadanie nie tylko wzbogacić fakturę, lecz także ujawniać dramatyzm ekspresji. Były to czasy nowego realizmu we Francji, pop-artu i op-artu, który powoli wchodził na salony największych instytucji kulturalnych na świecie.

Kantor był tego w pełni świadomy. W Paryżu widział wystawy Tinguely'ego, Spoerry'ego, Kleina, Tàpiesa, a w roku 1961 zwiedził w paryskim Musée d'Art Decoratifs ekspozycję „Przedmiot”, w której uczestniczyli m.in.: Arp, Mathieu, Dubuffet, Fontana. Jednak to nie wpływ Zachodu, lecz raczej naturalna ewolucja, była przyczyną zmiany sztuki Kantora. Jak pisał cytowany wyżej Lech Stangret:

„[Kantor] stopniowo zaczął włączać do swego malarstwa obiekty 'bliskie przejścia w stan materii' i materiały wylaniające się z doświadczeń teatralnych. Zmieyte, papierowe i foliowe torby, pudełka i worki, przyklejone do obrazów, przewiązane sznurkami działały swoją przedmiotowością, skupiając uwagę na kryjącym się w nich ładunku znaczeń i poezji”.

Odrzucając możliwość iluzyjnego przedstawiania rzeczy, Kantor pragnął wyrazić przedmiot w sposób zupełnie odmienny. Wyobraźnia powiodła Kantora w stronę ambalażu, który stanowił rozszerzenie pojęcia malarskiego dzieła sztuki poza obraz. W roku 1963, czyli w momencie powstania prezentowanego „Obrazu”, Kantor zaczął tworzyć nową serię: w kompozycjach pojawiały się torby, worki, pakunki i koperty. Dopiero rok później, kiedy wyjechał do Chexbres, nieoczekiwanie znalazł adekwatne do swoich odkryć określenie. Ambalaż (franc. emballage – opakowanie) skojarzył się artyście zarówno z fascynującą go czynnością opakowywania, jak i z przedmiotem najniższej rangi. Podobnie jak frotaż (ścieranie i wycieranie) i kolaż (klejenie i lepienie), ambalaż odnosił się do czynności z życia codziennego. Ambalaż stał się dla artysty zjawiskiem o wielkiej skali rozpiętości znaczeń, funkcjonującym „między wiecznością a śmietnikiem”.

42

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

"Szczelina wypełniona nr 10", 1970 r.

asamblaż/płyta, 100 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1970 |

Szczelina wypełniona | No 10 100 x 80'

na odwrociu wskazówka montażowa oraz papierowa nalepka wywozowa Desy

cena wywoławcza: 45 000 zł [†]

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- Bezirksamt Charlottenburg, Berlin
- kolekcja prywatna, USA

„Bliskie mi jest malarstwo starych ikon, malarstwo buddyjskich świątyń, bliska mi jest skomplikowana i nabożna relacja o życiu i śmierci”.

ALEKSANDER KOBZDEJ





POLAK W NOWYM JORKU

Wielki sukces odniósł w Nowym Jorku A. Kobzdej, znany malarz polski i profesor Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (autor m. in. świetnych reportaży rysunkowych z Wietnamu). O wystawie obrazów Kobzdeja, powstałych w latach 1939—1960 pisali entuzjastycznie najlepsi krytycy amerykańscy, mówiono o nim w radio i telewizji. Na zdjęciu artysta z małżonką.

Aleksander Kobzdej, uznawany za jednego z najciekawszych artystów powojennych, związany był ze sztuką informel. Centralny punkt jego twórczości stanowiła materia. Nie była to jednak materia traktowana przedmiotowo – Kobzdej nazywał ją „materią kontrastującą”, czyli taką, która budując strukturę dzieła, pozwala na ukonkretnienie wyłaniających się z niej kształtów, światła i kolorów. Owa materia przeszycona była pewnym rodzajem duchowości i mistyki. Działo się tak zapewne pod wpływem zainteresowania ikoną, a także za sprawą wyprawy do Państwa Środka, z której artysta przywiózł fascynację chińską kaligrafią i malarstwem buddyjskich świętyń. Z Azji Aleksander Kobzdej przywiózł też amebę, która stała się przyczyną jego śmierci w 1972 roku.

Na początku swojej drogi artystycznej Aleksander Kobzdej uprawiał malarstwo w duchu postimpresjonizmu i koloryzmu, natomiast pod koniec lat 40. zwrócił się ku malarstwu realistycznemu. We wczesnych latach 50. tworzył obrazy w oficjalnie zadekretowanej przez władze komunistyczne stylistyce socrealizmu, a jego prace cieszyły się dużym uznaniem, o czym świadczą liczne państwowe nagrody i odznaczenia. Jego obraz „Podaj cegłę” z 1949 roku stał się znakiem rozpoznawczym tego okresu. W tym samym czasie artysta odbył podróże do Chin i Wietnamu, które zaowocowały cyklem rysunków, zaprezentowanym w 1954 na XXVII Biennale w Wenecji.

Kobzdej ostatecznie zerwał z realizmem socjalistycznym w 1955, zwróciwszy się ku abstrakcyjnej sztuce materii. Odejściem od dotychczasowej stylistyki w kierunku informelu i malarstwa strukturalnego był cykl prac „Gęstwiny”. Kolejne cykle to kontynuacja poszukiwań i pracy nad formą i fakturą obrazu: „Idole” (1958-59) oraz rozpoczęty w 1966 roku cykl „Szczeliny”, z którego pochodzi prezentowana praca. Koniec lat 60. przyniósł obrazy reliefowe, które stopniowo zaczęły „wychodzić” z ram, co w efekcie doprowadziło do powstania cyklu obiektów malarsko-rzeźbiarskich zwanych „Hors cadre” (bez ram). Były to struktury formowane z plastycznej masy, wchodzące bez jakichkolwiek ograniczeń w relacje z otaczającą przestrzenią.

Malarstwo olejne Kobzdeja to nieustanne poszukiwania w obrębie materii. Artysta stopniowo odchodził od nadawania obrazom jakichkolwiek znaczeń. Poświęcił się badaniu ich struktury poprzez podkreślanie materialnego statusu i rangi samej farby. Tadeusz Konwicki w swoim wspomnieniu o artyście pisał: „Olek miał szerokie toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii”. Temu zajęciu oddawał się Kobzdej z coraz większą pasją. Szczyt osiągnął w cyklu „Szczeliny”, w którym otworami szpar przełamywał powierzchnię płaskich prostokątnych płócien pomalowanych jednolitym kolorem. Z tytułowych szczelin wylewa się magma materii malarskiej zmieszanej z różnego rodzaju przedmiotami, aby za chwilę w kolejnym cyklu „Hors cadre” („Bez ram”) pozostać już tylko rozlanym falującym kolorem. Nie są to już obrazy, ale uwolnione od ograniczeń płótna malarskiego przestrzenne reliefy, uformowane na drucianym stelażu z papier mâché.

Pomimo całego bogactwa i różnorodności, kierunek artystycznych poszukiwań Aleksandra Kobzdeja jest niezwykle konsekwentny, a kolejne cykle malarskie stają się logicznie następującymi po sobie etapami. U początków tej drogi leży bardzo ważna dla twórczości malarza, a jak się później okazało także dla jego życia, wyprawa do Chin. Pojechał tam z oficjalną wizytą w roku 1953 wraz z grupą polskich artystów i pisarzy. Na miejscu wpadł na pomysł zorganizowania wyprawy do Wietnamu, pogrążonego w dramatycznej wojnie z Francuzami. Pojechali we trzech: Kobzdej, pisarz Wojciech Żukrowski i czeski dziennikarz Karol Praszek. Kontakt z odmienną kulturą, innym światłem i pejzażem, wywarł na Kobzdeju ogromne wrażenie i oddział piętno na całej późniejszej twórczości. Gdy w latach 50. trwa w polskim malarstwie wielki rozkwit informelu i malarstwa materii, on włącza się w ten nurt wprowadzając do swojej sztuki, nie tylko zamiłowanie do koloryzmu, lecz także pierwiastek wschodni. Fascynacja chińską kaligrafią, sztuką buddyjskich świętyń i duchowością dalekiego wschodu pozostanie z nim do końca.

Kolejne powstające po sobie cykle to coraz większe różnicowanie płaszczyzny, dążenie do chropowatości, eksperymentowanie z łączeniem różnych materiałów. Powstają „Idole” – obrazy z centralnie umieszczonym zarysem postaci – surowe i tajemnicze, przywodzące na myśl pociemniałe od dymu ikony, z których czasem łagodnie, czasem groźnie spogląda postać świętego i emanuje złotawe światło. Powstają też reliefowe kompozycje inkrustowane plamkami czystego koloru, niczym relikwiarze drogimi kamieniami, w których gładkość i połyskliwość czystych barw kontrastuje z chropowatą fakturą grubo budowanych powierzchni malarskich. Pobrzmiewa w nich echo przeżytego dramatu wojny.



Aleksander Kobzdej, Włgłębienie, 1970 r., Kolekcja prywatna, Polska



Aleksander Kobzdej, Różowe zagłębienie, 1967 r., Kolekcja prywatna, Polska



43

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 154", 1959 r.

technika własna, relief/gips, 48 x 105 cm

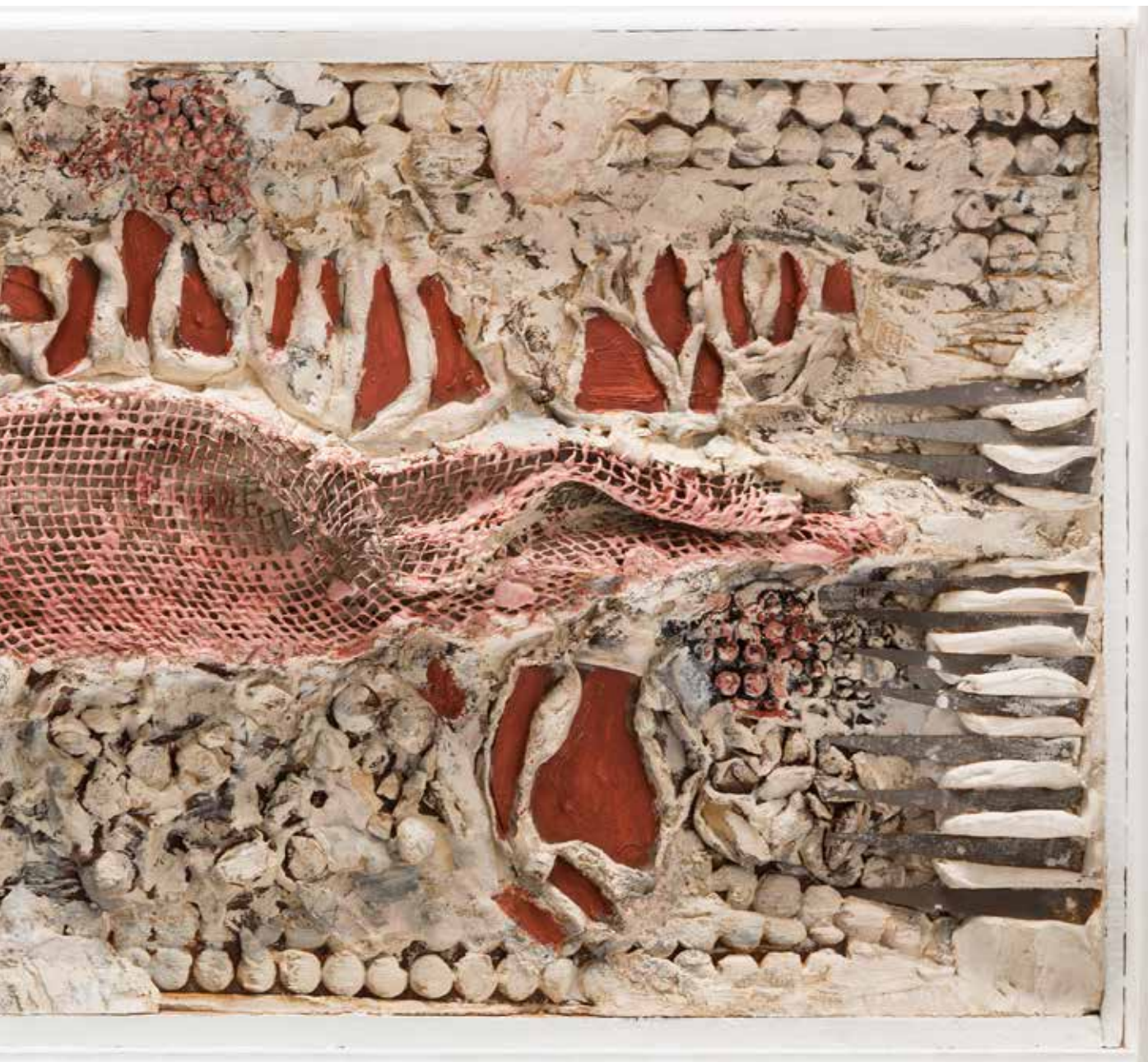
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | BRONISŁAW
| WARSZAWA | KOMPOZYCJA FAKTUROWA | NR 154 | WYM. 48x105 |
1959 R.'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 100 000

WYSTAWIANY:

- Bronisław Kierzkowski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, kwiecień 1960



„Na początku był Strzemiński, którego uczniem był Bronek w Łodzi. Zawsze do tego faktu nawiązywał i podkreślał jego znaczenie, i słusznie. Przecież spotkał się wówczas z autentyczną tradycją awangardowych postaw, tak wyjątkową w opanowanym przez realistów i kolorystów szkolnictwie. Myśli Strzemińskiego znalazły w Bronku dobrą glebę i zaowocowały w jego twórczości, negując konwencję i estetykę tradycyjnego obrazu”.

STEFAN GIEROWSKI, [W:] WYSTAWA MALARSTWA, BRONISŁAW KIERZKOWSKI 1924-1993,
KATALOG WYSTAWY, MUZEUM OKRĘGOWE W TORUNIU, TORUŃ 1994



„Kompozycja fakturowa nr 154” na ekspozycji wystawy indywidualnej Bronisława Kierzkowskiego w Galerii Krzywe Koło w Warszawie w 1960 roku / fot. archiwum rodziny artysty

Wolny od poetyzmu, techniczny niemal tytuł prezentowanej pracy Kierzkowskiego – „Kompozycja fakturowa nr 154” – może pozostawić widza obojętnym. Co prawda współcześnie przywykliśmy już do enigmatycznych albo zgoła nic nie mówiących tytułów awangardowych obrazów – rozmaitych „Kompozycji”, „Struktur”, „Obrazów XLIII” czy następujących po sobie „M14”, „M15”, „M16”... W przypadku prezentowanej „Kompozycji fakturalnej nr 154” tytuł ma jednak szczególne znaczenie. Kierzkowski nie tylko rezygnuje z dookreślenia przedmiotu swojej sztuki i wyrzeka się naprowadzania widza na ścieżkę interpretacji, lecz także pozwala sobie na pewną przewrotność. Prezentowana kompozycja powstała bowiem w 1959 roku i należy do grupy najstarszych fakturowych prac artysty, Kierzkowski rozpoczął eksperymenty z masą gipsową, blachami, siatkami i odpadkami znalezionymi na warszawskich śmietniskach na przełomie 1957 i 1958 roku. Jeśli wziąć numer z tytułu pracy Kierzkowskiego za dobrą monetę, to okazałoby się, że musiał pracować jak tytan – w niespełna dwa lata stworzyć ponad 150 prac! Biorąc pod uwagę, że dopiero w „Fakturowcach” trzydziestoletni Kierzkowski odnalazł swój język malarski, taka hipoteza wydawałaby się zresztą w pewnym sensie racjonalna. Jeśli zajrzemy jednak do katalogów wystaw Kierzkowskiego albo spróbujemy uporządkować chronologicznie znane prace artysty, sprawa wyda się bardziej złożona. Jedna z pierwszych kompozycji fakturowych, powstała jeszcze w 1957 roku, nosi zagadkowo wysoki numer 33. W roku 1958 Kierzkowski pracował nad „Kompozycją fakturową 150”, a w 1959 nad „Kompozycją fakturową 3” i równolegle nad „Kompozycją fakturową 619”. W 1960 malarz zaprezentował publiczności pracę z numerem 400. Chaotyczna numeracja jest niewątpliwie żartem albo atakiem wymierzonym

w krytykę, która chętnie analizuje etapy, fazy twórczości i skłonna jest do porządkowania jej przez klucz chronologiczny. Kierzkowski, wychodząc naprzeciw jakimkolwiek próbom uporządkowania swojej sztuki, wprowadza bałagan w jej inwentarz.

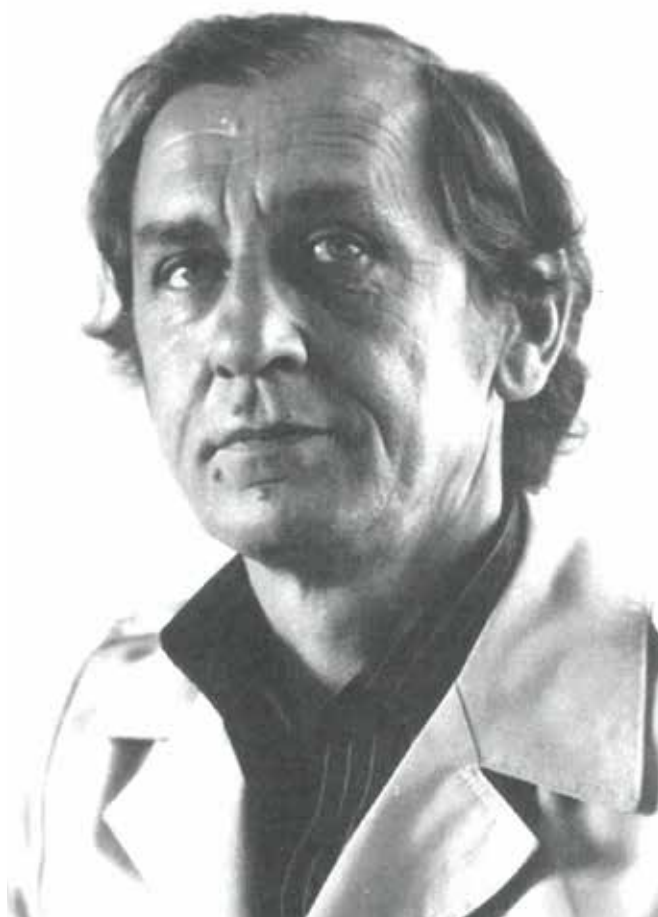
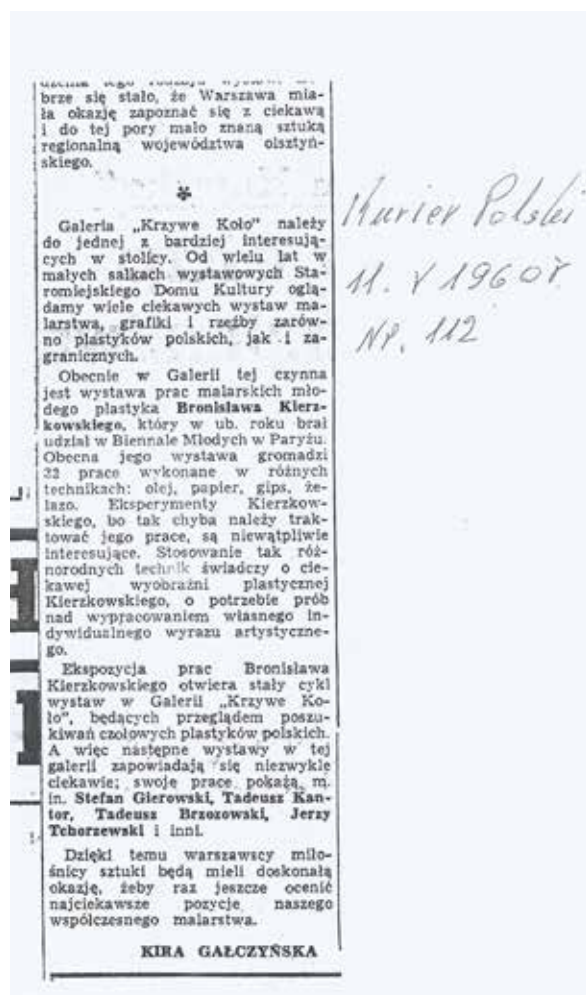
Nie jest to jedyny wybieg, z jakim mamy do czynienia przy prezentowanym obrazie. Wiadomo, że „Kompozycja fakturowa 154” była pokazywana na monograficznej wystawie Kierzkowskiego w Galerii Krzywe Koło w kwietniu 1960 roku. Prowadzona przez Mariana Bogusza instytucja, choć była finansowana przez Ministerstwo Kultury, cieszyła się dużą autonomią.

W związku z tym artyści pozwalali sobie na prowokacje i eksperymenty. Należy zaliczyć do nich sposób, w jaki Kierzkowski zdecydował się prezentować w galerii swoje fakturowce. Część z nich wisiała na ścianach, ale w sposób nieregularny, raz wyżej, raz niżej. Kilka prac ustawiono na nietypowych drewnianych, malowanych na czarno stelażach, między którymi można było spacerować. Być może nonszalancki sposób ekspozycji „Fakturowców” zainspirował Stefana Gierowskiego do pokazania swoich obrazów w galerii, zaraz po wystawie Kierzkowskiego, rozstawionych bezpośrednio na drewnianym parkiecie.

Choć ani zasada tytułowania prac Kierzkowskiego, ani sposób ich ekspozycji nie pokazują sedna jego sztuki, dają jednak wgląd w atmosferę, w której się rodziła (lub w której z nią obcowano). Nieskrępowane poszukiwania twórcze, wolna wyobraźnia i kreatywność – oto wartości, które najczęściej wracają we wspomnieniach artystów związanych z Gale-

rią Krzywe Koło. Kierzkowski należał do jednych z najbardziej rewolucyjnych twórców związanych z polską powojenną awangardą. Wielokrotnie podkreślano fakt, że studiował w pracowni Władysława Strzemińskiego w Łodzi i próbowano w związku z tym wywodzić jego sztukę z kręgu konstruktivistów. Takie interpretacje prowokował sam Kierzkowski, który wielokrotnie powoływał się w swoich latach warszawskich na autorytet Strzemińskiego. Równocześnie nie można zapomnieć, że artysta uczył się u klasyka łódzkiej awangardy przez niespełna rok, w 1947 Strzemińskiego usunięto bowiem z uczelni. Również Kierzkowski opuścił wtedy Łódź i krótko studiował w Sopocie, wśród (wrogich przecież Strzemińskiemu!) kolorystów. Z kolei pierwszy warszawski profesor Kierzkowskiego, Eugeniusz Eibisch, był zatwardziałym wrogiem Strzemińskiego. Przełom w sztuce Kierzkowskiego, którego najlepszym dowodem są właśnie „Fakturowce”, nastąpił dopiero kiedy malarz zbliżył się do trzydziestki. Wpływ twórczego fermentu Galerii Krzywe Koło jest tutaj nie do przecenienia. Już w 1955 roku Kierzkowski miał wszystko, czego potrzebował do tworzenia swoich kompozycji: doświadczenie podróży po pustyniach Maroka,

znajomość techniki kolażu, rozpoznanie sztuki paryskiej zapowiadającej rodzime malarstwo materii. Dopiero kiedy w 1956 roku Kierzkowski wszedł w krąg tworzonej przez Bogusza galerii, jego eksperymenty przybrały bardziej konkretny charakter. Galeria Bogusza była ważna dla Kierzkowskiego również ze względu na pragmatyczny aspekt jego kariery. To przez Krzywe Koło Kierzkowski wszedł z kontakt z kuratorem MoMA Peterem Selzem, który włączył jego prace do słynnej wystawy „15 Polish Painters” i w kolejnych latach zabiegał, aby MoMa kupowała jego prace do swojej kolekcji (nowojorskie muzeum ma dziś trzy jego prace). Z Galerią Krzywe Koło związani byli krytycy, którzy dostrzegli talent Kierzkowskiego i jego osobność, m.in. Aleksander Wojciechowski oraz organizatorzy polskiego życia artystycznego, jak Ryszard Stanisławski, który nie tylko pomógł zaistnieć Kierzkowskiemu w Paryżu na I Biennale Młodych w 1959 (tym samym, które wygrał Jan Lebenstein), lecz także pośredniczył w wysyłaniu prac Kierzkowskiego amerykańskim galeriom przez Biuro Handlu Zagranicznego państwowej DESY.



Bronisław Kierzkowski, fot. z archiwum rodziny artysty

JÓZEF SZAJNA (1922 - 2008)

"Obraz niebieski", 1965 r.

olej, technika mieszana/plótno, 120 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'szajna'

na odwrociu opis: 'JÓZEF SZAJNA "OBRAZ NIEBIESKI" 1965 r. | POLSKA
KRAKÓW ul. WIECZYSTA 1'

wskazówka montażowa i numery inwentarzowe
papierowa nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Muzeum Śląskie – Centrum Scenografii Polskiej, Katowice, 2017
- Czy ktoś to słyszy?, Berlin, 2007
- Czy ktoś to słyszy?, Weimar-Buchenwald, 2005
- TEART, Pałac Sztuki, Kraków, TEART, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 2002
- TEART, Sankt Petersburg, TEART, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001
- Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 1998
- Centrum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, 1997
- Muzeum Weimar-Buchenwald, 1996
- Gdańsk, Gdynia 1991-92
- Galeria Zachęta, Warszawa, Paryż, 1987
- BWA Kraków, 1986

„Człowiek nie jest wolny od lęku. Więc sięgam w swojej sztuce po symbole, po znaki przedmiotów, aby stała się ta sztuka uniwersalna, w każdym czasie w każdej kulturze zrozumiana”.

JÓZEF SZAJNA





Józef Szajna / fot. NADA-FILM G. Junker, wł. archiwum rodzinne

Prezentowana praca „Obraz niebieski” powstała w 1965 roku. Tworząc ją, Józef Szajna pokrył płótno grubą warstwą farby, a następnie podziurawił je. Dzięki temu powstała ażurowa kompozycja, przez którą widać pustą przestrzeń. Niebieska kompozycja nabrała przez to cech reliefu, ale na zasadach zupełnie odmiennych od modnych wtedy działań z zakresu malarstwa materii, frotażu i kolażu. Szajna otworzył przestrzeń swojego płótna, redefiniując przestrzeń powierzchni malarskiej. Jest to również symboliczny i dosłowny akt niszczenia, za sprawą którego „Obraz niebieski” ze sztuki malarskiej staje się zapisem performansu twórczego.

Performatywny charakter twórczości malarskiej u Szajny wywodzi się z teatru, który stanowił dla niego najwyższą formę sztuki. Podobnie jak na scenie, malarstwo Szajny „dzieje się”, a następnie staje się znakiem-śladem tego procesu. W 1965 roku, podczas Festiwalu Teatru Narodów w Caracas Józef Szajna wygłosił przemówienie „Materia spektaklu”. Mówił: „Istnieje wiele przyczyn, które silniej niż kiedykolwiek przedtem ograniczają egzystencję artysty. Można je przyjąć jako fakty, naturalne i obiektywne, związane z tym, co nazywa się społecznym sensem sztuki. Jednakże taką samą oczywistością jest odwrotna, negatywna strona zagadnienia – informacja i wszelkie naciski pochodzące z zewnątrz. Jak: koniunkturalizm estetyczny, konformizacja gustów, beładne fluktuacje prądów i kierunków. Manifestacja twórcza w sztuce przekreśla sytuację zastaną, a w ostatecznym rachunku zwyciężają przecież fakty, realizacje.

Dzisiejsza awangarda rozszepiła się na różne motywacje, ukierunkowania, często rozbija się w walce z własną niemożnością. Zwana w wielu wypadkach kontestacją, z czasem staje się formą zbiorowej egzaltacji.

Przemijanie struktur czasowych i formalnych jest zgodne z życiem i czasem, dlatego wyłącznie subiektywna postawa wobec tworzenia nadaje właściwy sens sztuce. Ów subiektywizm to dążenie do dominacji, panowania nad rzeczywistością, zagarnięcia największych jej obszarów w czasie i przestrzeni. To wyłączność i autonomia artysty, ale i jego osobiste ryzyko.

Sztuka jest zmniejszaniem dystansu między zjawiskami znanymi a zaledwie przeczuwanymi, sięga czasu uniwersalnego i treści, które żyją dłużej niż aktualność – nasze „dziś”. Pokazać tylko jedną stronę rzeczywistości to tak, jak powiedzieć tylko część prawdy, czyli niczego nie ujawnić. Sztuka nie znosi podziałów, dąży do syntezy; stąd potrzeba odnalezienia własnego integrującego języka.

Moja nieustanna konfrontacja w próbie zaskoczenia samego siebie nowym zjawiskiem oznacza –samemu sobie zaprzeczać. Sztuka jest też ryzykiem w podejmowaniu odpowiedzialności za sytuację, którą tworzymy. Teatr określam jako syntezę wszystkich sztuk” (cyt. za: Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w., red. K. Frankowska-Piechowicz, Katowice 2016, s. 33).

Cięcie i dziurawienie płótna obrazu jest strategią artystyczną, która stała się popularna w połowie lat 50. Słynny artysta Lucio Fontana, twórca spacjalizmu, w 1947 roku wraca z Argentyny do Włoch. W 1949 roku odbywa się jego pierwsza po powrocie wystawa, na której prezentuje tymczasowe instalacje złożone z ameboidalnych form, zawieszonych w powietrzu. Jednak dosłowna kompozycja przestrzenna nie wyczerpuje jego koncepcji. Od 1949 roku powstaje seria „Concetto spaziale”, czyli „Koncept przestrzenny”, który wpłynie na całą jego późniejszą twórczość. W cyklu tym Fontana tworzył dziury i cięcia, które w połowie lat 50. rozślawiały jego imię.

Podobnie jak u Fontany, również odbiorca „Obrazu Niebieskiego” Szajny widzi, co znajduje się za płótnem. Obraz, jeśli jest zawieszony na ścianie, emanuje ciemnością, która wydobywa się z jego wnętrza. Otwory rozdzierają powierzchnię obrazu, przez co staje się on dziełem dosłownie otwartym. Zresztą teatr otwarty był jedną z koncepcji Józefa Szajny. „Nowa figuracja artystyczna teatru zmierza do jedności całkowitej, do zbiorowego aktu twórczego” – mówił Szajna. „Teatr otwarty to poetyckie wizje obszaru, na którym ma się rozegrać dramat istot ludzkich to rzeczywiste miejsce spiętrzeń i wyobrażeń artystycznych” (cyt. za: Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w., red. K. Frankowska-Piechowicz, Katowice 2016, s. 38-39).

Józef Szajna był jednym z najwybitniejszych artystów teatru i sztuki. Malarz, scenograf, teoretyk teatru i reżyser swoje prace przedstawiał na kilkuset wystawach indywidualnych i zbiorowych. Reprezentował Polskę podczas Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji (1970, 1990) oraz São Paulo (1979, 1989). Józef Szajna był twórcą i dyrektorem jednego z najważniejszych teatrów w Polsce – Centrum Sztuk Studio Teatr-Galeria w Warszawie oraz profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako uczestnik walk antyfaszystowskich był aresztowany i więziony w Auschwitz i Buchenwaldzie. W latach 1939-45 był członkiem Związku Walki Zbrojnej i późniejszej Armii Krajowej.

45

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Jezioro ognia", 1964 r.

olej/plótno, 76,5 x 58,5 cm

sygnowany po prawej, w obrębie kompozycji: 'E. Rosenstein | 1964'

na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe z II Festiwalu polskiego malarstwa współczesnego w Szczecinie, 1964, oraz CBWA w Warszawie

z odrębnym dopiskiem "Festiwal w Sopocie [przekreślone] | Szczecin"

cena wywoławcza: 50 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Uppsala Auktionskammare, 2007
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

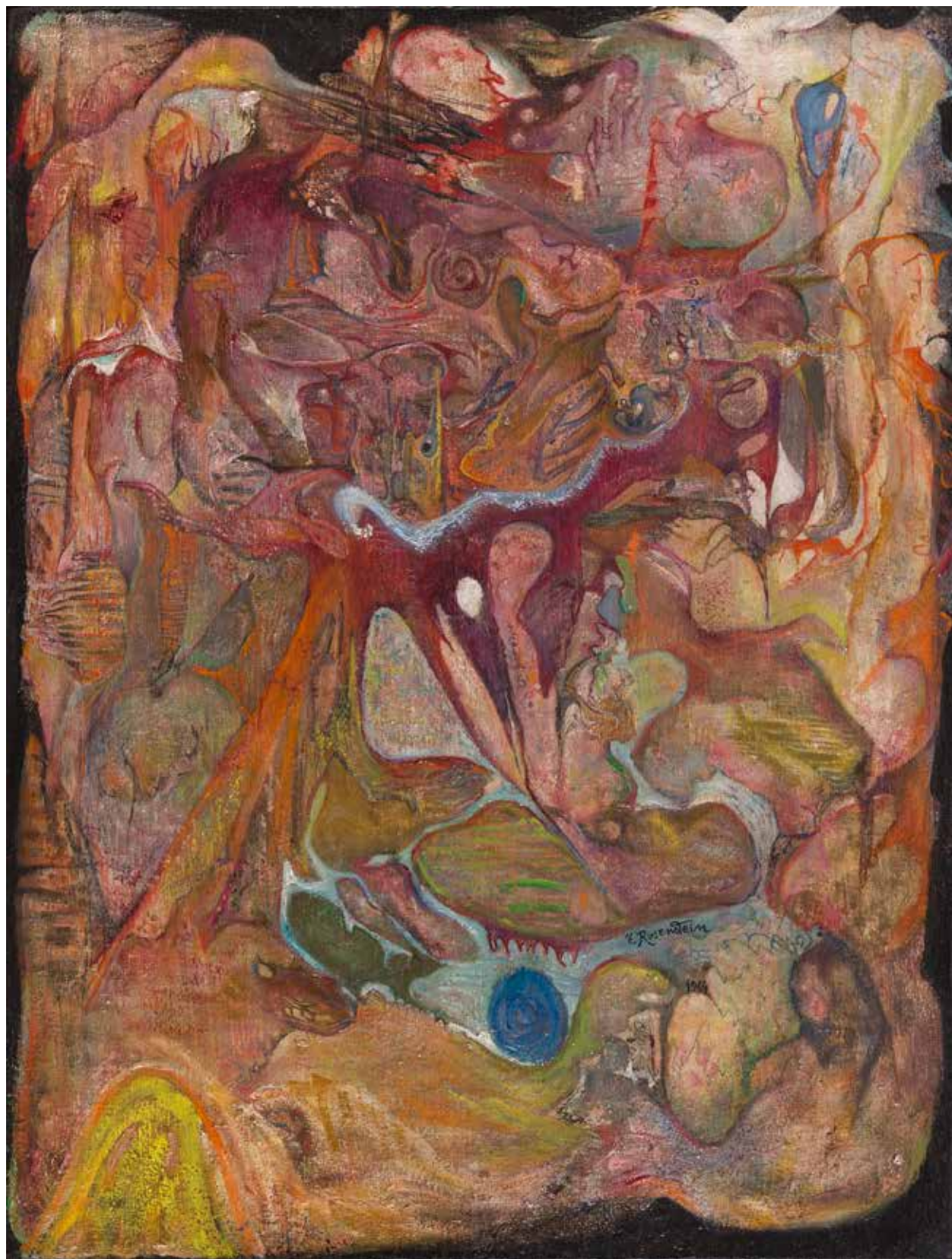
- II Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie, lipiec-wrzesień 1964

LITERATURA:

- II Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin, lipiec-wrzesień 1964, red. kat. Michał Misiorny, s. nlb.

„Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo też, kiedy jest jego początek. Istnieje bowiem długo potencjalnie. (...) Nie wiadomo też, kiedy jest koniec”.

ERNA ROSENSTEIN





Erna Rosenstein podczas malowania obrazu „Organizm”, 1968 r. / fot. z archiwum Adama Sandauera

„Pozornie skończony obraz przeistacza się wciąż z otaczającym światem. Pęka. Osadzają się nowe warstwy. Kolory nabierają innych odcieni. W ten sposób zyskuje on swój czwarty wymiar – czas. Nie tylko on zyskuje ten wymiar. Zyskują go też oglądający. Ludzie wciąż nowi widzą go coraz inaczej. (...) Nie dość, że on się zmienił, jeszcze zmieniają go swoim spojrzeniem. Jest to droga bez końca. Artysta zostawił go własnemu losowi. Na skutek wyczerpania nie umiał już dalej prowadzić. Dał za wygraną. Puścił go w świat. Najbardziej charakterystyczną cechą owej decyzji był lęk, czy aby nie za wcześnie. Zdecydował się jednak. Puszczając w świat, dał mu imię. Nazwanie było ową decyzją. Było odcięciem się. Rezygnacją z innych możliwości. Zamknięciem. Dlatego imię jest ważne. Określa w przybliżeniu coś, co rodziło się bardzo długo i zostało zamknięte. Równocześnie jest ono zawsze niepełne, gdyż jest przerwaniem”.

ERNA ROSENSTEIN

Pierwszy rzut oka na „Jezioro ognia” sugeruje, że mamy do czynienia z dobrze rozpoznany przez krytykę „organicznym” etapem twórczości Rosenstein. Różnobarwne bąble i balony, koliste kształty przypominające komórki i przenikające się wzajemnie obłe formy to repertuar obecny w malarstwie artystki od drugiej połowy lat 60., aż po lata 80. Widza może dlatego zdziwić umieszczona na obrazie data – rok 1964. Czy mamy tu do czynienia z jedną z najwcześniejszych „organicznych” prac Rosenstein? Wydaje się, że „Jezioro ognia” nie tylko zapowiada późniejsze „biologiczne” zainteresowania artystki, ale każe również przededefiniować wyobrażenie, jakie mają o ich genezie historycy sztuki. Obraz, jeśli skupić się na nim dłuższą chwilę, nie wiele ma w sobie z cielesności. Bliżej mu do surrealistycznej formuły pejzażu czy ekspresjonistycznych kompozycji Witkacego z lat 20. Z tymi ostatnimi Rosenstein musiała zetknąć się jeszcze przed wojną, artystka studiowała bowiem w latach 30. na krakowskiej Akademii.

W „Jeziorze ognia” uderza chropowata, informelowa niemal faktura dzieła, odmienna od kaligraficznej rysunkowości biologicznych obrazów z końca lat 60. Obraz budzi skojarzenia z często reprodukowanymi kompozycjami artystki: „Źródłem” z 1965 i „Spaleniem czarownicy” z 1966 (obie prace w zbiorach Zachęty). W porównaniu z nimi jest on jednak kolorystycznie bardziej wygaszony. Wydaje się przez to związany z poszukiwaniami w nurcie malarstwa materii, bardzo popularnymi w środowisku warszawskim aż do połowy lat 60., ale w przypadku

Rosenstein raczej rzadkimi. Być może właśnie hybrydyczna stylistyka dzieła, jego zakorzenienie w surrealizmie, tradycji polskiej ekspresji i aktualnych zagadnieniach malarskich spod znaku informelu skłoniły artystkę do zgłoszenia obrazu na organizowany przez ZPAP II Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. „Jezioro ognia” zostało na wystawę wybrane przez Stefana Gierowskiego. Wiadomo, że w 1964 nadesłano do Szczecina ponad 1000 prac, z których Gierowski wybrał 284. Wystawę zwiedziło aż 65 tysięcy osób w tym wielu turystów zagranicznych. Prawdopodobnie już w 1964 roku obraz trafił do prywatnej kolekcji w Szwecji.

Erna Rosenstein początkowo kształciła się w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (w latach 1932-34), następnie w krakowskiej ASP (pod kierunkiem Wojciecha Weiss). W czasie studiów sympatyzowała ze środowiskiem „Grupy Krakowskiej”, przez którą poznała m.in. Jonasza Sterna. Oprócz malarstwa sztalugowego zajmowała się kolażem i twórczością poetycką. Jej prace wystawiane były m.in. na krakowskiej (1948 i 1949) i warszawskiej (1957 i 1959) Wystawie Sztuki Nowoczesnej, na wystawie „Dziwięciu” (1955). Eksponowała swoje dzieła również w galeriach: Krzysztofora i Krzywe Koło. Ostatnio jej monograficzne wystawy, przygotowane przez Dorotę Jarecką i Barbarę Piwowską można było oglądać w Królikarni i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

TADEUSZ BRZozowski (1918 - 1987)

"Konkubina", 1962 r.

olej/plyta pilśniowa, 49 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu białą farbą: 't. Brzozowski | 62', opisany na
 odwrociu czerwoną farbą: 'T. BRZozowski | 49 1/2 X 35.' "KONKUBINA"
 1962 | góra | upside'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny Rynek Sztuki, 2012
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Brzozowski – obrazy i rysunki, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
 grudzień 1974 – luty 1975

LITERATURA:

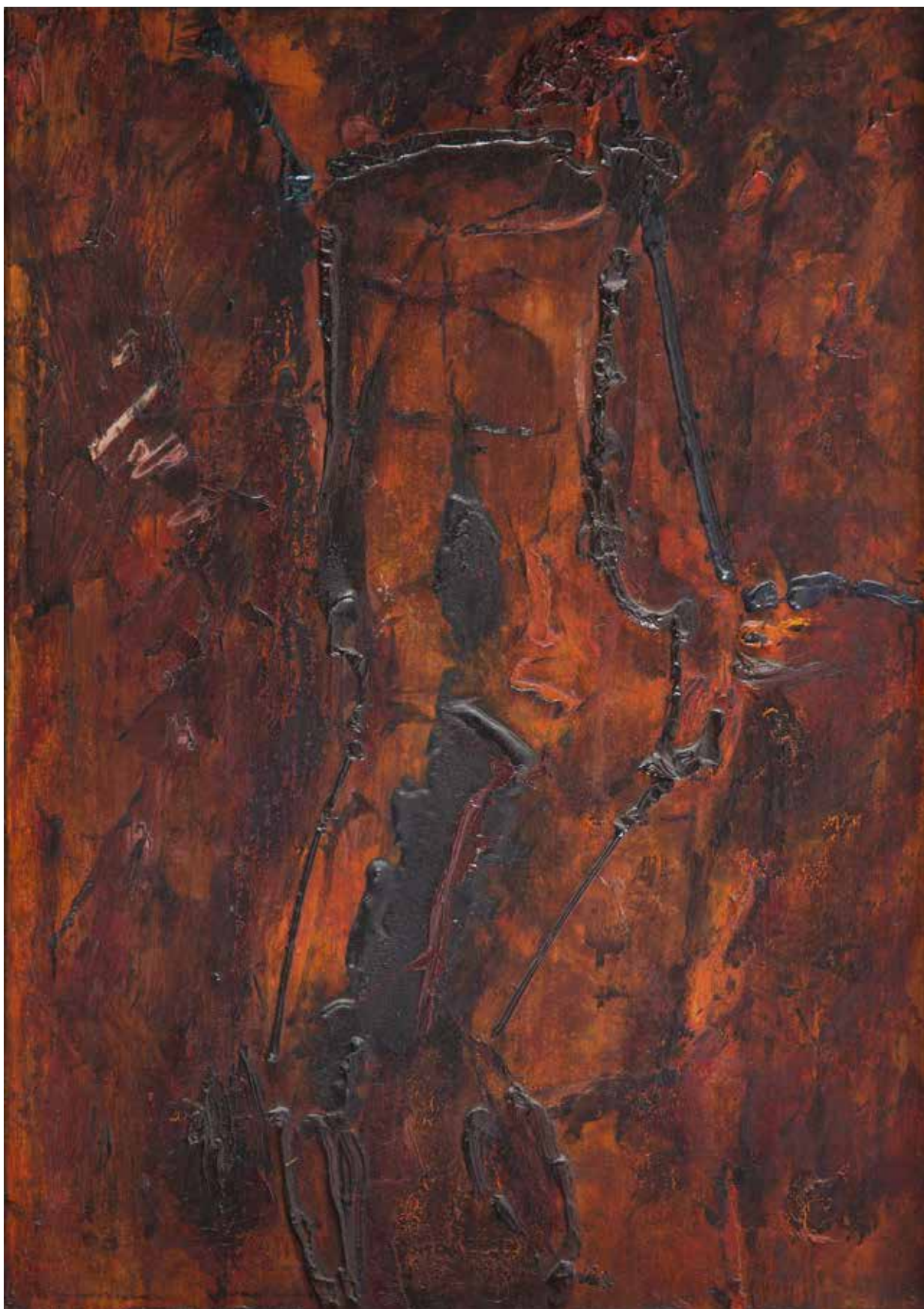
- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy monograficznej, red.
 Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997,
 poz. kat. 199, s. 229
- Tadeusz Brzozowski – obrazy i rysunki, katalog wystawy, red. Irena
 Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, grudzień 1974 – luty 1975,
 Poznań 1974, poz. kat. 95, s. 55

„Mówiono o nim, że ma w sobie ducha św. Franciszka. Skąd więc ta cała drapieżność? Próbował mi wyjaśnić: 'Widzisz, staruszkule, wszystko wydaje się takie zwyczajne. Takie gładkie, a tu – haczyki, pazurki... a tu kosteczki wylazły.' Więc przerażenie podszewką rzeczywistości, metafizyczna trwoga, zażegnana śmiechem. Tego nie dało się podrobić ani powtórzyć. Trzeba było mieć dziwną Tadziową duszę – dusze św. Franciszka i Hieronima Boscha'.

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

Prezentowany obraz powstał w szczególnym momencie artystycznej kariery Brzozowskiego. W 1960 roku malarz został nominowany do dwóch ważnych nagród – Guggenheima i Hallmarka, a jego prace reprezentowały Polskę na V Biennale w Sao Paulo. Brzozowski miał też monograficzną wystawę w paryskiej Galerie Lambert. Artysta poznał w tym czasie kuratora Petera Selza, który wystawiał jego prace w nowojorskiej MoMA i waszyngtońską galerzystkę Beatrice Perry, która zaczęła w Stanach sprzedawać jego prace (Perry reprezentowała w Ameryce również Wojciecha Fangora). W 1961 roku artysta przebywał na stypendium we Francji, w 1962 wystawiał razem z Aliną Szapocznikow na XXI Biennale w Wenecji. Rzecz zagadkowa: w okresie tych

artystycznych tryumfów, okresie największego zainteresowania krytyków i kolekcjonerów pracami Brzozowskiego, artysta malował bardzo niewiele, zaledwie kilkanaście obrazów rocznie. Wbrew nadarzającej się okazji, nie zdecydował się na komercjalizację swojej sztuki i powielanie kompozycji. Wybrał Zakopane. Mawiał: „Chodzi o to, aby nie celebrować malarstwa. Aby traktować je tak, jak wycieczkę za miasto, jak partię bridża”. Na tle innych powstałych w 1962 roku prac, potworna „Konkubina” jest całkowicie osobna i zachowuje artystyczną odrębność, zarówno jeśli chodzi o dobór form jak i kolorystykę. Uwagę zwraca żartobliwy tytuł – wybieg typowy dla rozmiłowanego w grotesce i absurdzie artysty.



47

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Figura osiowa nr 95", 1960 r.

olej/plótno, 80 x 40 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 60'

na odwrociu zachowana fragmentarycznie nalepka galeryjna

cena wywoławcza: 50 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 110 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Francja
- Galerie Lacloche, Paryż (?)
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2011
- kolekcja prywatna, Polska

„Jest w nim jakiś fatalizm, jakieś na zawsze utwierdzone trwanie: na tym właśnie polega tajemnicza racja istnienia twórczości, która dziś już jest i jutro będzie jedną z najporczywiej oryginalnych i najsilniej dramatycznych twórczości naszego czasu”.

JEAN CASSOU, TŁUM. PIOTR KŁOCZOWSKI





Jan Lebenstein w towarzystwie dam na otwarciu wystawy w Nowym Jorku. W tle widoczna jedna z figur osiowych jego autorstwa.

Chociaż na odwrociu obrazu nie zachowała się nalepka galeryjna, a jedynie jej niewielki ślad, o proveniencji obrazu można postawić dość prawdopodobną hipotezę. Wiadomo, że na początku lat 60. Jan Lebenstein wystawiał i sprzedawał swoje „Figury osiowe” za pośrednictwem trzech galerii: w Nowym Jorku reprezentowała go, prowadzona przez polskiego biochemika Artura Lejwę i jego żonę Madelaine, Galerie Chalette, w Paryżu należąca do Kazimierza i Zofii Romanowiczów polonijna Galerie Lambert oraz mieszcząca się na Place Vendôme Galerie Lacloche. Ponieważ prezentowana „Figura osiowa 95” nie znajduje się w zachowanych spisach dwóch pierwszych galerii, wydaje się, że musiała przejść przez Galerie Lacloche. Z jej właścicielem, Jacquesem Laclochem, młody polski artysta nawiązał znajomość już na jesieni 1959 roku, kiedy – ku zaskoczeniu francuskiego środowiska artystycznego – wygrał I nagrodę na I Biennale Młodych w Paryżu, pokonując między innymi Yvesa Kleina i Bernarda Buffeta. Rok później w siedzibie galerii, mieszczącej się tuż obok słynnego Ritzu, odbył się wernisaż monograficznej wystawy artysty, a przez kilka miesięcy można było tam obejrzeć i kupić pojedyncze „Figury osiowe”, w tym zapewne prezentowany w naszym katalogu numer 95.

Praca należy do trzeciego z kolei podzespołu cyklu. Pierwsze „Figury osiowe” Lebensteina, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958 roku, przypominały sylwetki ludzkie. W roku 1959 Lebenstein zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozplaszczone potwory. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem nietypowej techniki malarskiej Lebensteina. Artysta, flirtując niejako z malarstwem materii, kładł grubo farbę. Posługiwał się raczej innymi narzędziami malarskimi niż pędzel. Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie, jaki Lebenstein odniósł w 1959 roku i po jego przeniesieniu się do Paryża, kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów), wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, artysta niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez „rozprowadzanie” farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko. Stąd reliefowy charakter wielu „Figur”.

Prezentowany obraz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworna” anatomia „Figur osiowych” jest trudna do rozszyfrowania. W przypadku „Figury osiowej 95” widz łatwo rozróżnia poszczególne części „ciała” figury. Obraz zapowiada niejako przemianę, która nastąpiła w malarstwie Lebensteina w 1962 roku. Artysta porzucił wtedy przynoszący mu uznanie cykl figur i zaczął pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirowały go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach.

Znamienne o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał niedawno Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonywujące. Wyobrażenia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki, i skałę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie pierwszej wielkości” (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).



Jan Lebenstein, „Figura osiowa”, 1958 r., Kolekcja prywatna, Paryż



Jan Lebenstein, „Figura na osi 31”, 1959 r., Kolekcja prywatna, USA

ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

"Obraz R-p-f2", 1960 r.

olej/plótno, 120 x 60 cm

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

na odwrociu nalepka adresowa autora oraz nalepka inwentarzowa wraz ze stemplem Wydziału Kultury w Katowicach, podpisana przez Romana Kowalskiego, Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków

cena wywoławcza: 7 000 zł [†]

estymacja: 18 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Andrzej S. Kowalski 1930-2004, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 5.04.-5.05.2013

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, red. Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 70 (il.)

„Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzenia niezwyklej barw, stwarzania ciepłej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane, niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...”

MICHEL COURTOIS, 1961

Prezentowana kompozycja „R-p-f2” autorstwa Andrzeja Seweryna Kowalskiego powstała w 1960 roku, kiedy artysta pracował w katowickiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i był jednym z członków Grupy Krakowskiej, co stawiało go w centrum ówczesnego świata artystycznego. W 1960 roku miał wystawę indywidualną w Genewie, a rok później w Galerii Lambert. W 1961 roku, obok Dominika Brzozowskiego, Nowosielskiego, Pągowskiej i Rajmunda Ziemskiego wziął udział w wystawie w Contemporary Art Gallery w Chicago. Skrót „R-p-f”,

którym często opatrywał swoje prace, oznaczał „Roto-picturo-faktury” – czyli własną, oryginalną technikę Kowalskiego, która łączyła cechy grafiki i malarstwa. Mówił: „Roto-pictura jest przyjętą przeze mnie nazwą techniki monodruku. Stanowi ona moje, drobne zresztą znalezisko warsztatowe”. „Skromne znalezisko” było odmianą monotypii odbijanej prasą bębnową, rotacyjną – stąd jej nazwa. Technika pozwalała na wydruk zarówno na papierze, jak i na płótnie. Ów wydruk stawał się punktem wyjścia dla powstających obrazów.



4.5.1940 40

49

EUGENIUSZ GEPPERT (1890 - 1979)

Kompozycja, 1961 r.

olej/plótno, 93 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1961'

cena wywoławcza: 13 000 zł[†]

estymacja: 16 000 - 25 000

Pochodząca z lat 60. kompozycja autorstwa Eugeniusza Gepperta powstała w późnym okresie twórczości tego artysty, kiedy jego malarstwo zbliżało się do abstrakcji. Eugeniusz Geppert, wybitny malarz związany z Wrocławiem, założyciel tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i organizator życia kulturowego miasta urodził się w 1890 roku we Lwowie. Studia ukończył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 20. udał się na dwuletnie stypendium do Paryża, gdzie prezentował swe prace na Salonie Jesiennym (w latach 1925, 1927, 1928). Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu,

gdzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W historii sztuki zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł powiązanych z tematyką polskiej batalistyki. Nawiązywał do malarstwa Piotra Michałowskiego i Kossaków w licznych pracach przedstawiających portrety konne, wyścigi, polowania i podobne tematy. Po wojnie dużą część prac poświęcił pejzażom Wrocławia i martwym naturom, które malował przede wszystkim z wyobraźni.



50

RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż czarny", 1959 r.

olej/plótno, 85 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

opisany na odwroci: 'RAJMUND ZIEMSKI | WARSZAWA | 85 x 130 |

"PEJZAŻ CZARNY" '

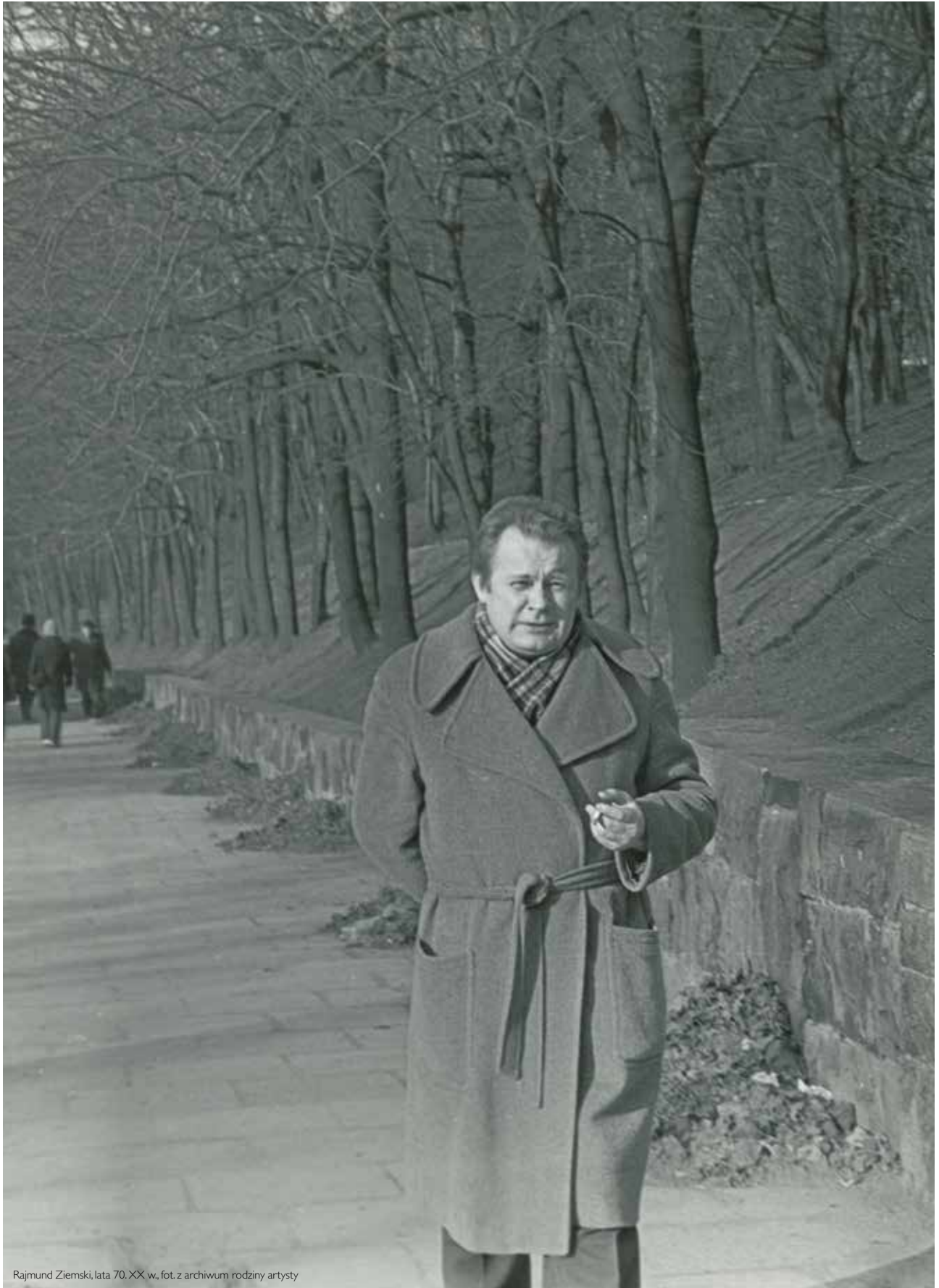
cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne przychodzi potem.” – napisała Dorota Wróblewska we wstępie do jednej z indywidualnych wystaw Ziemskiego. Istotnie tym, co przyciąga widza do obrazów Ziemskiego jest ich haptyczność. Iluzja istniejącego w dziele niepodległego dzieła natury – inspirowanego światem rzeczywistym, a jednocześnie tak od niego odmiennego, zrodzonego przede wszystkim w wyobraźni artysty. Poprzez bezpośrednie konotacje z przyrodą, zarówno w warstwie treściowej, jak

i formalnej, jego prace odbierane są przez widza jako zjawisko bliskie i naturalne, percypowane w pierwszej kolejności na poziomie zmysłowym. W drugiej kolejności przychodzi refleksja nad warsztatem, w którym z niezwykłą świadomością i sprawnością dojrzałego twórcy łączył Ziemski tradycyjne myślenie i techniki malarskie ze wszystkim, co w malarski warsztat wniosły powojenne prądy w sztuce – informel, malarstwo materii czy action painting.





Rajmund Ziemiński, lata 70. XX w., fot. z archiwum rodziny artysty

„Procesy twórcze, doskonalenie własnego języka i zmienności form odbywają się u niego stopniowo, bez egzaltacji i wstrząsów, ale są widoczne. Malarstwo i osobowość są integralną częścią, a przy tak silnym zespoleniu się tych momentów – zmiany nie zawsze są radykalne”.

A. EKWIŃSKI, EKSPRESJA I KOLOR, „WSPÓŁCZESNOŚĆ”, 1968, NR 8

Od początku lat 60. konsekwentnie aż do śmierci Ziemiński tytułował swe obrazy „Pejzażami” i oznaczał numerem łamanym przez rok powstania. Krytycy początkowo łączyli charakterystyczne prace malarza z ideą pejzażu wewnętrznego, jednak ten trop interpretacyjny nie był jedynym, który należało podjąć, aby zrozumieć genezę i istotę malarstwa Ziemińskiego. Aleksander Wojciechowski widział w nich dużo więcej dosłowności w związkach z naturą, w 1965 roku pisał: „Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkosć pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy. (...) Szarość nie jest dla [Ziemińskiego] tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwyklej krajobrazów” (Aleksander Wojciechowski, Rajmund Ziemiński, Warszawa 1965, s. 7). Inspiracje naturą wyniósł Ziemiński nie tylko z akademickiego środowiska kolorystów, podobne skłonności miało wielu ówczesnych malarzy wypowiadających się głosem współczesności – malarstwem materii, informalem. Był wśród nich i Ziemiński, i Kobzdej, Kierzkowski czy – z mniej radykalnych – Tadeusz Dominik. Natura w przypadku Ziemińskiego stanowiła punkt wyjścia dla poszukiwań formalnych, które skupiły się przede wszystkim na zagadnieniu materii. W sposobie interpretacji pejzażu, próbie uchwycenia najdrobniejszych niuansów i nadania im cech autonomicznych zbliżał się do malarstwa Kobzdeja przełomu lat 50. i 60. Jego stosunek do materii i poszukiwania w jej obrębie wartości kolorystycznych i fakturalnych przywodzą na myśl konotacje z „alchemicznym” malarstwem Brzozowskiego. Piotr Majewski o jednym z pejzaży Ziemińskiego z początku lat 60. pisał: „(...) obraz był pretekstem do różnorodnych zabiegów warsztatowych, impulsem do smakowania wielorakich sposobów nanoszenia farby na płótno. (...) W jednym miejscu Ziemiński nakładał materię malarską delikatnie i z wyczuciem, innym razem – grubo i szybko. Czasem pozostawiał zacieki spontanicznie

spływającej farby. Nie tylko jednak farba była budulcem struktury malarskiej obrazu. Na złotawo-brązowe tło złożyła się delikatna tkanka ciemniejszych fragmentów faktury zbudowanych z ligniny albo waty, a zatem z nietypowego dla malarstwa materiału. Nie było tu miejsca na monotonię, jednorodność, płaskość. Obraz zaczynał żyć własnym polifonicznym rytmem subtelnych duktów pędzla, wysmakowanych zestawień barwnych, nietypowych kontrastów faktury i światła” (Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 93-94). Majewski wspomina także o historycznej fotografii przedstawiającej Rajmunda Ziemińskiego w trakcie pracy nad obrazem – artysta niczym Jackson Pollock rozlewa farbę na ułożonej poziomo płaszczyźnie obrazu. Podobna fotografia przedstawiająca Teresę Rudowicz wykonana została przez Wojciecha Plewińskiego. Mimo podobnych środków formalnych, od malarstwa gestu odróżniał sztukę Ziemińskiego klasyczny warsztat – wykorzystywał owszem efekt przypadku – nie grał on jednak w malarstwie Ziemińskiego nigdy roli prymarne. Każda praca była dziełem wystudiowanym, stworzonym według tradycyjnych zasad sztuki malarskiej – opartym na zasadach kompozycyjnych, powstającym w pełnej świadomości użycia koloru i efektów malarskich. Nie należy zapominać o tym, że, jak przystało na wychowanka kapistów, Ziemiński był wytrawnym kolorystą. W różnych okresach twórczości zamiłowanie do koloru ujawniało się z większą lub mniejszą mocą, niezmienna natomiast pozostała wrażliwość Ziemińskiego na kolorystyczne niuanse, widoczna nawet, a może szczególnie w pracach bardziej mrocznych, niemal monochromatycznych. Jerzy Stajuda pisał: „Bywają – rzadko – malarze, którzy potrafili tworzyć dla barw nowe prawa. Tak – pogodiliśmy się z niezwykłą paletą Brzozowskiego, i tak będziemy musieli się pogodzić z paletą Ziemińskiego” (Jerzy Stajuda, Nieco szczerzego udzielania pochwał, [za:] Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 96).

51

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Kompozycja, lata 60. XX w.

olej/plótno, 64 x 87 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca najprawdopodobniej pochodzi z lat 60., kiedy Tadeusz Dominik posługiwał się już charakterystycznym dla swojej twórczości językiem ekspresji. Pod koniec lat 50., po krótkim epizodzie z grafiką, w twórczości tego artysty nastąpił powrót do malarstwa, które od tamtego momentu pozostało podstawową formą wypowiedzi twórcy. Po początkowym zainteresowaniu figuratywnością, Dominik zaczął odchodzić od przedmiotu. Obrazy z tamtego okresu zbliżone były do malarstwa informelu, pozostawały w kręgu fascynacji kolorem i naturą. Już

wtedy wyłonił się ulubiony motyw twórczości Dominika – ogród i kwiaty. Od swojego profesora, najsłynniejszego bodaj polskiego kolorysty, Jana Cybisa przejął zasadę, że obraz nie może kopiować natury jak fotografia. W prezentowanej pracy można zaobserwować charakterystyczną cechę formalną jego malarstwa – okrągłe lub owalne punkty i plamy o dość nieregularnych kształtach, niejednokrotnie stanowiące ślad po uderzeniu pędzla. Powierzchnia płócien Dominika z lat 50. i 60. jest rozedrgana, wirująca, wybijają się z niej pojedyncze rozświetlone plamy.



TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Róża czerwona", 1976 r.

akryl/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Dominik' oraz opisany na odwrociu 'DOMINIK 1976 | RÓŻA CZERWONA | AKRYL 60 X 73'

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana kompozycja „Róża czerwona” pochodzi z połowy lat 70., kiedy malarstwo Dominika uległo dużej zmianie. Po okresie tworzenia mrocznych płócien, w których tło było czarne, białe lub w kolorze naturalnego płótna, Tadeusz Dominik zaczął tworzyć obrazy ekspresyjne i spontaniczne. Bardziej zdefiniowane, nieco większe formy znów zaczęły nabierać cech figuralności. Paleta barwna uległa stopniowemu rozjaśnieniu, kolory nabrały intensywności, natomiast faktura obrazów Dominika stała się coraz lżejsza. Z okrągłych i owalnych form artysta

budował pejzaże, przedstawiał na płótnach swoją wizję świata przyrody. Dominik własnym, niepowtarzalnym kodem znaków wizualnych przekazywał osobistą wizję natury. Był malarzem przyrody, której bogactwo kształtów i kolorów przekładał na abstrakcyjne znaki. Jak mówił: „Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania”.



53

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 - 1963)

Kompozycja

olej/plótno, 91,5 x 81 cm

cena wywoławcza: 14 000 zł [†]

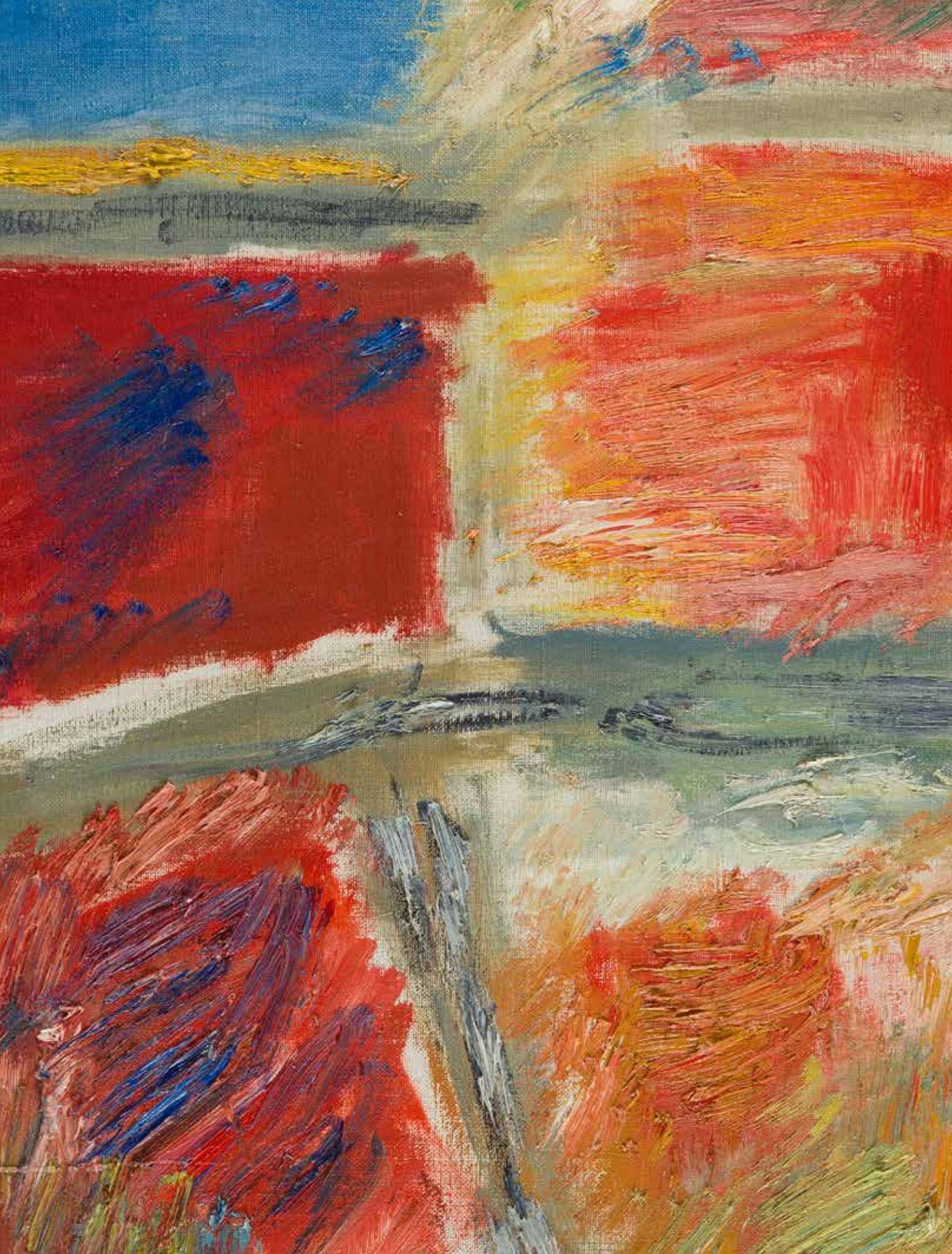
estymacja: 20 000 - 40 000

„Jego prace pokazywane na wystawach studenckich przykuwały uwagę kolegów, budziły zachwyt i zazdrość” - napisał we wspomnieniu o Tymoszewskim Jacek Sempoliński. „Wydawałoby się - kontynuował myśl Sempoliński - że tamte obrazy niczym szczególnym wybijać się nie mogły. Grupy martwych natur i kwiaty, pejzaże z Suffczyzna, studia gipsowego popiersia - typowe akademickie wprawki. Jednak oko ceniące sobie wartości malarskie, sprawność rysunku, wrażliwość na kolor zauważył, że jedno od drugich dzielić nieraz może przepaść nie do przebycia, różnica klas i wrażliwości. Właśnie Tymoszewski zadziwiał i zachwycał wówczas

najbardziej, widziano w nim jednego z najzdolniejszych. Opinie te odżyły po przedwczesnej śmierci malarza, kiedy jesienią 1963 roku wystawiono po raz pierwszy jego obrazy z początku lat 60. Były one objawieniem wielkiego i mało komu znanego malarstwa, które powstało na przecięciu tradycyjnych wartości pikturalnych i jakości humanistycznych, a jednocześnie zapoczątkowały legendę 'malarza pominiętego', porównywanego w tym zakresie do Van Gogha”.

PIOTR MAJEWSKI, MALARSTWO MATERII W POLSCE JAKO FORMUŁA
NOWOCZESNOŚCI, LUBLIN 2006, S. 98







„Niestety, było to jednak samobójstwo. Zostawił jakąś kartkę, w której prosi Tadeusza Dominika, żeby sprzedał książki i zapłaciłługi, ale żadnych wyjaśnień. Wczoraj pochowaliśmy go na Powązkach. Wielki tłum, bo i Szkoła Teatralna, w której uczył, i artyści. Był bardzo lubiany, choć zdawał się tego nie zauważać. Ogólnie sądzi się, że przyczyny były natury artystycznej, musiało też siedzieć w nim jakieś schorzenie psychiczne. Dał w każdym razie niedobry przykład. To wszystko, co wiem o człowieku, którego naprawdę lubilem i może słowem byłbym mógł uratować. Miał jakiś swój stały uśmiech, dzisiaj wiem, że niedobry, nie pozwalający na rozmowy intymne”.

JAN CYBIS, NOTATKI MALARSKIE, DZIENNIKI | 1954-1966, WARSZAWA 1980, S. 310

Przedwczesna samobójcza śmierć Zbigniewa Tymoszewskiego była wydarzeniem szokującym dla warszawskiego środowiska artystycznego. Wielu artystów pożegnało przyjaciela, wszyscy zgodni byli co do tego, że sztuka polska straciła wielkiego artystę. Mimo że po studiach nie podjął dalszej współpracy z warszawską ASP, pozostawał w cieniu swoich akademickich kolegów, świadomie unikając wystaw i rozgłosu, a jego późne prace nieznanne były nawet w kręgu bliskich znajomych, to zaprezentowany na pośmiertnej wystawie w 1963 roku dorobek artysty z ostatnich lat życia uzmysłowił krytykom niepodważalny fakt – Tymoszewski był twórcą dojrzałym i wybitnym, najlepszym bodaj z artystów nurtu malarstwa materii. W swoim malarstwie kontynuował poniekąd tradycję kolorystyczną wyniesioną z pracowni Cybisa, pracując jednocześnie nad osiągnięciem syntezy nieco zdezaktualizowanego koloryzmu z ówczesnymi nowymi tendencjami, takimi jak malarstwo materii. Do samego końca podejmował również w swoich pracach dialog z wielką tradycją europejskiego malarstwa figuratywnego. Pozostawał pod ogromnym wrażeniem Tycjana i Rembrandta, ekspresji koloru i faktury w obrazach mistrzów. Piotr Majewski uważa wręcz, że diametralna przemiana stylu Tymoszewskiego w kierunku malarstwa materii dokonała się pod wpływem podróży do Włoch w 1958 roku i obcowania z dziełami m.in. Tycjana, o którym zanotował, że „farba kapala [mu] z pędzla”. Właśnie faktura stała się dla Tymoszewskiego głównym zagadnieniem i drogą ku przełamaniu dogmatów koloryzmu. O ile dla Cybisa faktura była jedynie efektem ubocznym, a niekiedy środkiem do osiągnięcia określonych efektów kolorystycznych poprzez nawarstwianie farby, o tyle dla Tymoszewskiego stanowiła wartość odrębną, autonomiczną i emocjonalną. Należy dodać, że artysta, nawet w obrazach balansujących na granicy abstrakcji, nie tracił tego, co charakteryzowało jego malarstwo od pierwszych lat studiów, mianowicie niezwyklej wrażliwości na kolor; umiejętności osiągania kompozycyjnej równowagi i lekkości w operowaniu formą.

W 1958 roku w Warszawie, w salach wystawowych dawnego IPS odbyła się jedyna za życia Tymoszewskiego indywidualna wystawa jego prac. Rok później oficjalnie wycofał się z życia publicznego i skupił wyłącznie na pracy – tej w Liceum Techniki Teatralnej oraz pracy malarskiej. Mówiono, że Tymoszewski bał się kolejnej wystawy, nie schlebiali mu dotychczasowe słowa uznania, czuł, że musi pracować niezwykle ciężko, w żadnym razie nie chciał pokazywać prac niedoskonałych, którymi nie był w pełni usatysfakcjonowany. Kolejna wystawa odbyła się już po śmierci artysty, w 1963 roku. Tak opisywał swoje wrażenia Jan Cybis: „o siódmej po południu równocześnie otwarcie wystawy Zbyszka Tymoszewskiego na MDM i rozdanie nagród Ministra Kultury i Sztuki. (...) Pojechałem więc wcześniej na wystawę Zbyszka. Abstrahując od wszelkich czynników emocjonalnych, jak tragiczna śmierć, zamknięte dzieło – wystawa robi głębokie wrażenie, poważne przez pasję, zaangażowanie, logikę. Znam to, co się robi. Wśród tego wszystkiego Tymoszewskiego pozycja zostanie jako przykład. Szkoda go. Nie wytrzymał napięcia. Powód samobójstwa nie wydaje mi się teraz natury psychologicznej, był wyczerpany pracą i w tym stanie napadły go wątpliwości, których nie wytrzymał. (...) Myślałem nieraz, że nie maw Polsce malarza tak głupiego, żeby harował jak ja. Tymczasem Tymoszewski harował bodaj jeszcze więcej. Zrobił wszystko w okresie ostatnich dwóch lat, zajęty w dodatku przez cały tydzień w liceum teatralnym. Miał lęk przed wystawą. Ciągłe uważał, że nie jest gotów” (Jan Cybis, Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966, Warszawa 1980, s. 330).

54

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

Łódka, 1993 r.

olej/plótno, 100 x 180 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | 1993'

powyżej wskazówka montażowa

na bieżym nalepka z Galerii Stefana Szydlowskiego w Warszawie

cena wywoławcza: 65 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydlowskiego w Warszawie
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Łódź na rzece jest jednym z częściej pojawiających się motywów w malarstwie Tomasza Tatarczyka. Zmieniają się kadry – czasem występuje w pewnym oddaleniu, czasem na tyle blisko, że widoczna jest jedynie fragmentarycznie, niezmienny pozostaje nastrój obrazów i ich symboliczna wymowa. Kontemplacyjna twórczość Tomasza Tatarczyka jest opowieścią o wszystkich wymiarach życia – jego trwaniu i przemijaniu. Stanowi cichą apoteozę świata, który nas otacza, rzeczy najprostszych – refleks światła na wodzie, słońce zachodzące za wzgórzem, pies brodzący

w nurcie rzeki. Nie siląc się na skomplikowaną symbolikę, bez znamion autorytaryzmu, najprostszymi środkami opowiada Tatarczyk bieg istnienia, także jego nieuchronny koniec. Obrazy artysty nie są formą moralitetu, ale ukazują naturę rzeczy i skłaniają do jej kontemplacji. Według nauk buddyjskich tym, co zyskujemy, uświadamiając sobie naturę rzeczy, jest egzystencjalny spokój. Podobna nauka płynie z obcowania z obrazami Tomasza Tatarczyka.



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

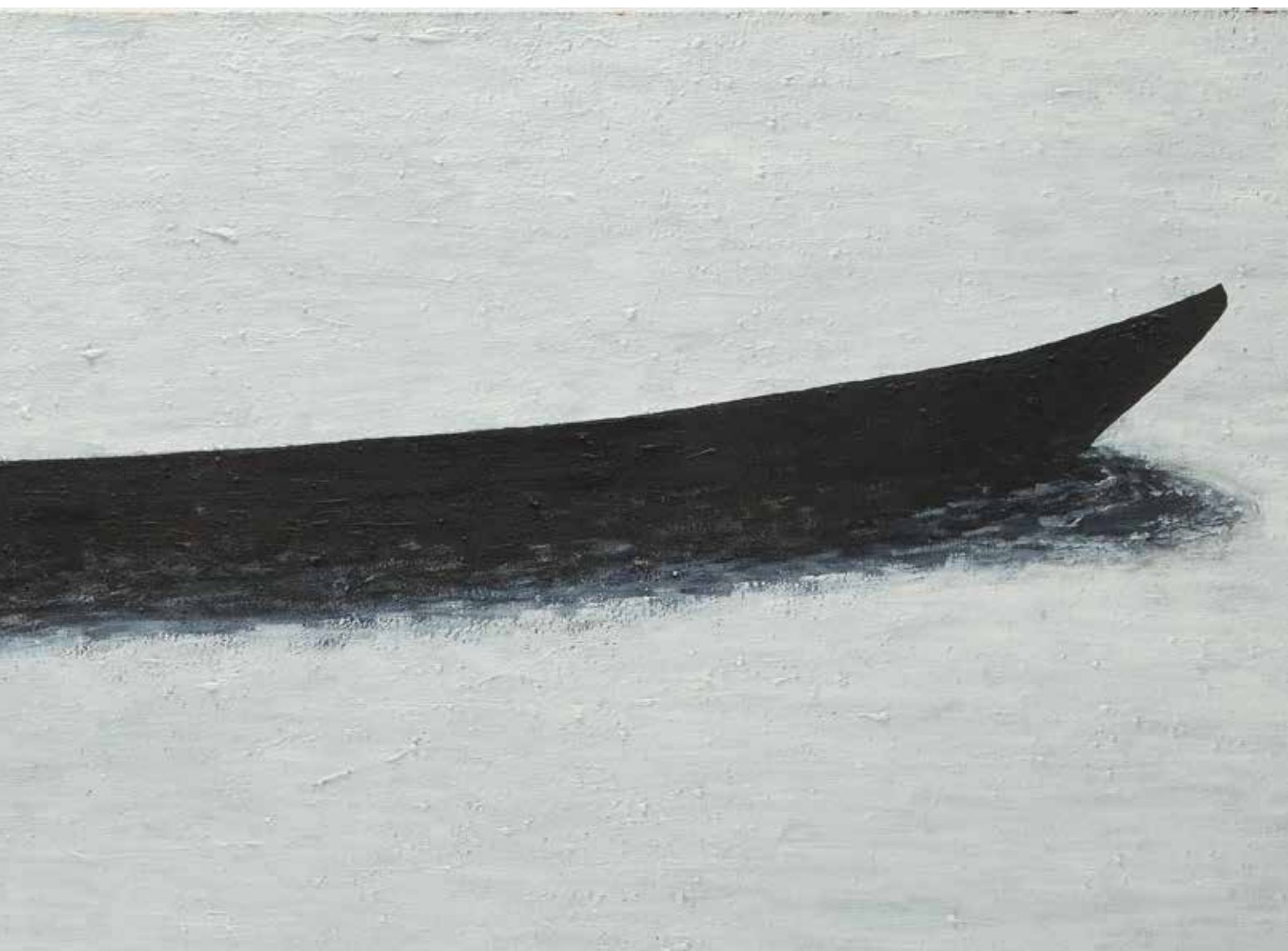
JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI



Trzydziestoletni Tomasz Tatarczyk rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1976 roku. Pięć lat później uzyskał dyplom w pracowni Jana Tarasina. W początkowej fazie twórczości realizował prace z pogranicza malarstwa i działań przestrzennych, szybko wypracował jednak charakterystyczną formułę malarstwa, która towarzyszyła mu do końca twórczej drogi. Zainteresowanie przedmiotem pozostało jednak wyznacznikiem jego twórczości jeszcze przez pewien czas, najpełniej wyraziło się bodaj w cyklach obrazów przedstawiających piły i motyw stosu gałęzi. Na polu współczesnego malarstwa figuratywnego, mimo pewnych porównań do poszukiwań Leona Tarasewicza, twórczość Tatarczyka jawi się, jako zjawisko odrębne i szczególne. Zasadniczą w niej rolę odegrało miejsce, które artysta wybrał na pracownię – niegdyś autonomiczna wieś Mięćmierz, obecnie część Kazimierza Dolnego. Okolice te od zawsze przyciągały swoim urokiem artystów przyjeżdżających na plenery malarskie lub wypoczynek. Pracownia Tomasza Tatarczyka również stała się miejscem, które regularnie odwiedzali przyjaciele artysty – byli wśród nich między innymi Koji Kamoji i Tomasz Ciecierski. Dla Tatarczyka Mięćmierz stał się oazą spokoju i podstawowym przedmiotem malarskich poszukiwań. Wszystko, co oglądamy na obrazach artysty – czy jest to wycinek drogi, tafla rzeki, zalesione wzgórza, czy brodzący w wodzie ukochany piesek Cyganek – stanowi element mięćmierskiego pejzażu. Tatarczyk malował to, co widział i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniają zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Niewątpliwie autentyzm, skromność i szczerść jego obrazów stanowią o tym, że znalazły one uznanie u tak wielu odbiorców. W pracach Tatarczyka ujawnia się refleksyjny stosunek do natury, jego malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji.

Charakterystyczne jest zainteresowanie Tatarczyka wycinkiem rzeczywistości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądanego rezultatu. Do najczęstszych motywów należała droga, kóń na rzece, psy, ślady stóp na śniegu, wzgórza... Najpiękniej scharakteryzował prace Tatarczyka Koji Kamoji, mówiąc w audycji radiowej w piętą rocznicę śmierci artysty, że malował tematy pojedyncze, a jednak wspólne. Tym, co było dla nich wspólne, była życiowa droga Tomasza Tatarczyka.

W malarstwie artysty próżno szukać pogodni za aktualnymi trendami w malarstwie. Nie wynikało to z braku erudycji, a jedynie ze świadomej decyzji wyboru drogi twórczej. Patrząc na całość jego dorobku jawi się tam artysta w pełni dojrzały, który osiągnął pewność i spokój ducha. Choć niektóre z jego obrazów budzić mogą grozę swoim monumentalizmem, to daje się odczytać z nich szczególnie rodzaj szczęścia towarzyszącego doniosłości przeżywanej chwili. Ta charakterystyczna pogoda ducha została z Tomaszem Tatarczykiem, człowiekiem i artystą, do samego końca. Mimo że w ostatnich latach życia mierzył się ze śmiertelną chorobą, przyjaciele wspominają go zawsze jako uśmiechniętego i serdecznego. Refleksja nad sprawami ostatecznymi daje się wyczuć w ostatniej serii jego prac przedstawiających ciemnie wąwozy. Z jednej strony mroczne, nieco klaustrofobiczne kompozycje przedstawiające dno wąwozu oświetlonego wąską strugą światła, z drugiej strony uwidaczniające to, co znamy z obrazów wcześniejszych – refleksję nad światem, szczególnie nastrój wyciszenia i spokoju. Koji Kamoji powiedział o ostatnich obrazach artysty, że mimo iż noszą rys śmiertelnej choroby malarza, to są opowieścią także o istnieniu, ponieważ mówienie o śmierci to mówienie również o życiu.



55

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Czarna droga", 1992 r.

olej/plótno, 180 x 260 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ
TATARCZYK | "CZARNA DROGA" | "BLACK ROAD" | 1992'
na bieżym papierze papierowa nalepka z opisem pracy z Galerii
Stefana Szydłowskiego

cena wywoławcza: 75 000 zł [†]

estymacja: 90 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- Galeria Stefana Szydłowskiego, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Polska





56

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

Bez tytułu, 2016 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER |
ROSZKOWSKI | 1134 | X/XI 2016' na blejtramie: '100:100 cm'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

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

ALEKSANDER ROSZKOWSKI



Działalność twórcza Aleksandra Roszkowskiego nieodłącznie wiąże się z warsztatem malarzkim. Technika, którą wykorzystuje artysta, zakłada warstwowe nakładanie grubych kresek farby olejnej. Rozedrgana, reliefowa powierzchnia płótna uderza widza kolorem, który staje się podstawowym środkiem ekspresji Roszkowskiego. Kolejnym chętnie wykorzystywanym przez niego środkiem jest przestrzeń – zarówno symboliczna, wyrażona poprzez gradację barw, jak i dosłowna, którą oddaje faktura.

Różnicowanie fakturalne to cecha wszystkich prac Aleksandra Roszkowskiego. Choć powstają z zamasytanych, energicznych ruchów pędzla, nie mają za wiele wspólnego z ikonicznym ruchem action painting, zakładającym pewną przypadkowość, która wynika z performatywnego charakteru tej sztuki. Z obrazów Roszkowskiego z ostatnich lat emanuje hipnotyzująca harmonia. Aczkolwiek, obrazy te podszyte są też pewnym niepokojem. W końcu lat 80., kiedy Roszkowski porzucił nurt nowej ekspresji, zaczął tworzyć monumentalne obrazy figuralne. Zazwyczaj samotna, pozbawiona głowy, naga sylwetka wylania się z ciemnego, rozwiązanego fakturowo tła. Pozorny chaos kreski Roszkowskiego, objawia się jako przemyślany, systematyczny twór.

Późniejsze obrazy Roszkowskiego charakteryzuje geometryzacja. Zdaniem Roszkowskiego, to właśnie proste formy geometryczne są istotą natury, kosmosu oraz naszego bytu. Wyczuwalna dynamika faktury oraz wrażliwy sposób widzenia koloru i światła sprawia, że najnowsze obrazy jawią się odbiorcy jako bardzo szczerza, a zarazem metafizyczna kontemplacja na temat człowieka podporządkowanego prawom natury oraz nienamacalnemu uniwersum.

Jednym z krytyków jego twórczości był Franciszek Starowiejski, który pisał do Roszkowskiego:

„Bardzo niewiele malarzy współczesnych myśli o odkrywaniu świata. Ale co jeszcze można więcej powiedzieć po XIX-wiecznych naturalistach, impresjonizmie, Bonnardzie czy tłumie byleinaczejowców.

Odpowiedzi na te tematy, które wymienię, zdawałoby się chciała dla siebie zastrzec wataha producentów obrazów olejnych: co to jest woda bez błękitu, wzburzona bryza popołudnia? Co to olszynka wiosną zalana powodzią czy pagórki porośnięte rumiankiem (w formacie 2 x 3 m malowanym przez 2 lata)? Jak można przejść z tego w radosne oglądanie samej materii farby, gdy pejzaż nie wiadomo kiedy uciekł z obrazu?

Nie wierzę malarzom, którzy nie zaczynali od człowieka. Wszelkie błyszczenie zaczyna się na ludzkiej skórze. Ale i wszelkie znaczenie zaczyna się od człowieka. Obraz jest po to, aby mówić i to mówić językiem absolutnie niedostępnym innemu przekazowi.

Sam zawsze marzę, jak jednym ruchem powiedzieć wszystko, co mam do powiedzenia. Każdy potem dodany ślad to gubienie zamiaru pierwotnego. Jakież we mnie podziw wzbudza warstwa na warstwie farby, na pierwszej myśli myśl jeszcze dokładniejsza, i gdy wszystko jest już na granicy niebytu – obraz do życia przywrócić.

Pamiętam z Akademii paraliżujące przepisy technologii: grunty kredowe chude, serowe półtłuste, tłuste jajowo pokostowe, temperowe podmalówki, jak panować nad warstwami, kolejność błyszczeń i matów, i to wszystko co nie wiedziałem, że jest wielkim czarowaniem. Malarzowi sprawia radość patrzeć na to, co było martwą regułą, jeszcze wzbogacone własnymi pomysłami, stało się bogatym językiem. Bo malarstwa w całej okazałości bez wirtuozerii warsztatu nie ma.

To cudowna – w męce samotności – zabawa w mówienie wielkich i wzniosłych prawd oka, współzawodniczenie ze Stwórcą w stwarzaniu natury obok natury.

I świadomość, że w walce o wielką prawdę masz prawo się mylić, ale i masz prawo do megalomanii.

Jak się domyślasz Aleksandrze – to wszystko o Tobie, mimo że Twoje imię ani razu nie padło. Wybacz patos, ale Twoja sztuka jest wspaniale patetyczna” (cyt za: <http://www.aleksanderroszkowski.pl>).





57

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/plótno, 110 x 110 cm

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

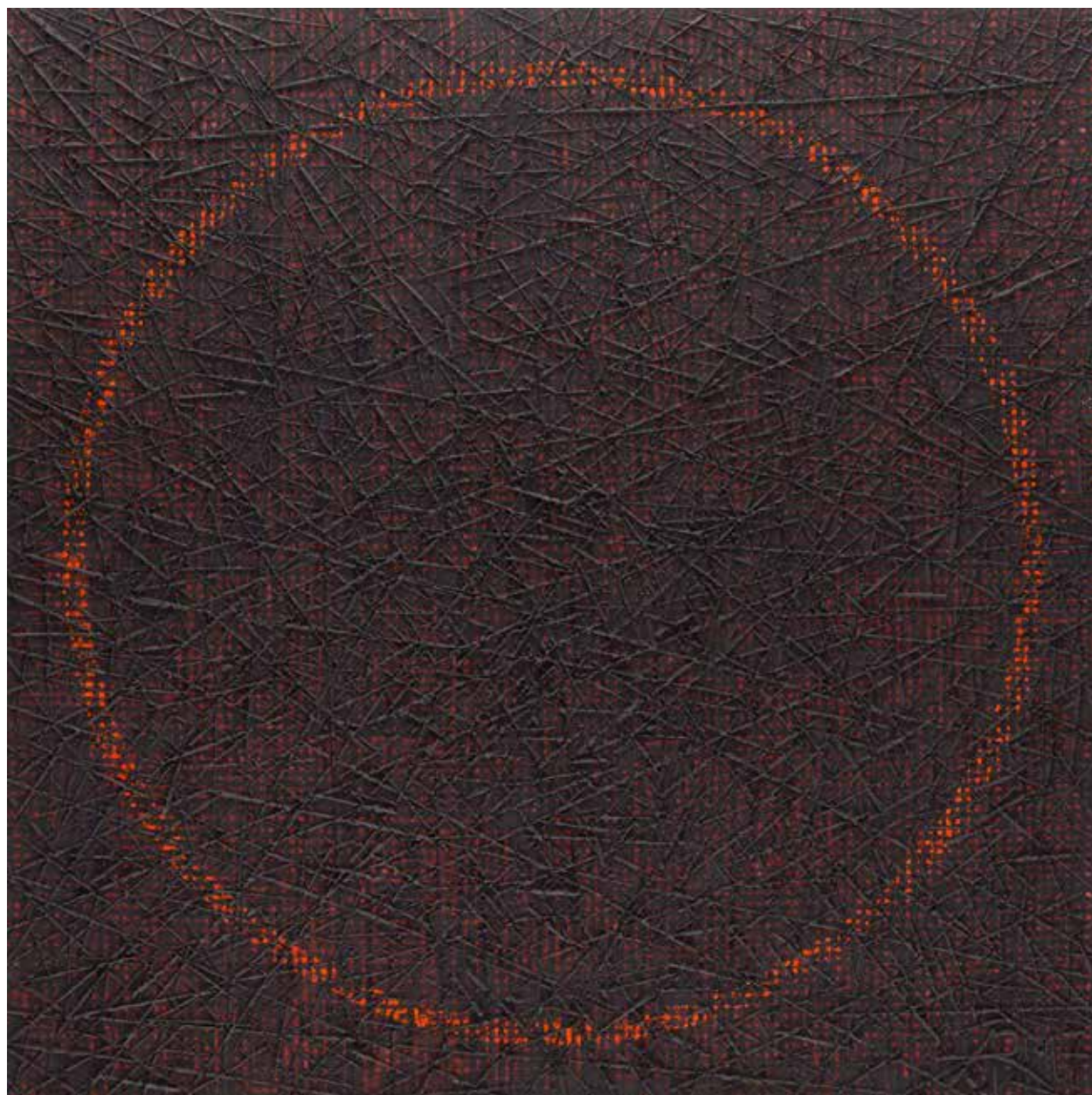
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER |
ROSZKOWSKI | 1150 | 2017' na bieżym: '110:110 cm'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Sztuka Roszkowskiego to sztuka pasji, emocji, choć nie tak całkowicie kontrolowanych – większość prac łączy się w cykle, układają się one w większości wypowiedzi, w których przestaje się liczyć podobieństwo formalne, lecz przede wszystkim treść i znaczenie”.

KRZYSZTOF STANISŁAWSKI



LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1988 r.

akryl/ płótno, 130 x 190 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'L.Tarasewicz | NEW YORK 1998.'

na odwrociu nalepka galeryjna z opisem obrazu 'NORDENHAKE STOCKHOLM' oraz 'Dolan/Maxwell Gallery Philadelphia'

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 160 000

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, s. nlb. (il.)

Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy latem 1988 roku Leon Tarasewicz wyjechał do Nowego Jorku na trzymiesięczne stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. W Stanach Zjednoczonych inspirowała go przestrzeń i natura. Artysta odbył podróż po amerykańskich parkach narodowych. W nowojorskiej pracowni powstała seria „amerykańskich” obrazów, które po raz pierwszy pokazane zostały jesienią w Grodnie na indywidualnej wystawie zatytułowanej „Leon Tarasewicz”. Jedną z kompozycji Tarasewicza powstała bezpośrednio na ścianie. Następnie ją

zamalowano. Wystawa została przeniesiona do Pałacu Sztuki w Mińsku. Obrazy z drugiej serii „amerykańskiej” artysta pokazał na indywidualnej wystawie w szwedzkiej Galerii Nordenhake w marcu 1989 roku. Ekspozycję przeniesiono potem do Londynu, do Galerii Nigel Greenwood (kwiecień-maj 1989). Współpraca artysty z galerią Nordenhake zaczęła się zresztą wcześniej i zaowocowała wieloma wystawami indywidualnymi (kolejna po wspomnianej już w 1991).







Leon Tarasewicz pochodzi ze wsi Waliły na Białostocczyźnie. W swoich obrazach redukuje zaobserwowane w rodzinnych stronach zaorane pola, leśne dukty, stada ptaków do najprostszych, powtarzalnych form geometrycznych, przedstawianych w kontrastowo zestawianych, wyrazistych kolorach. Artysta czerpie bezpośrednie inspiracje z natury, łącząc malarską wrażliwość ze szkicowym, redukcyjnym traktowaniem przedmiotu jako znaku graficznego sugestywnie oddanego na płótnie. Andrzej Kisielewski pisał: „Można dostrzec tu próbę uzyskania realnego kontaktu z rzeczywistością postrzeganą czasami w sposób irracjonalny. Pień drzewa w takim ujęciu może być zarówno drzewem, jak i kolumną, co w obrazie przybierze postać wertykalnej formy. Geometryczny rytm zaobserwowany w zaoranym polu w obrazie może zostać wyniesiony do archetypiczno-symbolicznego wymiaru. Swoisty realizm zawarty w znaku zostaje tutaj zderzony z obrazem pojmowanym jako byt autonomiczny i abstrakcyjny. Pojawiają się tutaj cechy specyficznej pierwotności, zarówno w samym sposobie malowania, jak i w ogólnym nastroju malarskiej kompozycji. Tarasewicz buduje swoje obrazy w sposób dynamiczny, czasami z agresją koloru, jakby doszukując się pozazmysłowej energii. Owa energia zdaje się jednak wynikać z tego, co znajduje się poza obrazem. Malarstwo Tarasewicza staje się więc dotknięciem idei zawartej w naturze. Możemy tu doszukiwać się szczególnego i archetypicznego zarazem modelu 'obrazu' natury. Ów model jest efektem tego, co świadome i nieświadome, jednocześnie wspólne i indywidualne. Wychodząc od pejzażu, który dzisiaj stał się czymś trywialnym niemal, Tarasewicz buduje swój własny i osobisty porządek malarski, bardzo harmonijny i pozostający w zgodzie z naturą. Ta zaś jest postrzegana wprost i bez zafalszowań, ze zrozumieniem wszelkich konsekwencji wynikających z poznawania jej praw. Na końcu zawsze jednak pozostaje tylko malarstwo” (Andrzej Kisielewski, Doświadczenie natury, [w:] Rzeźba David Nash. Malarstwo Leon Tarasewicz, katalog wystawy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, s. 6-7).

Sam Tarasewicz pisał o owej indywidualnej koncepcji natury w swojej pracy doktorskiej, obronionej w 1991 roku: „(...) który to już raz jadę z Wali do Warszawy? Ten długi, dwustucierdziesięt kilometr w błękitach odmierzam pionami drzew i przydrożnych słupów. Między nimi napotykam obrazy mego obecnego życia, zmieniające się w zależności od pory roku i dnia. (...) Wystarczy mały kaprys pogody, by wszystko uległo radykalnej zmianie, uniemożliwiając powrót w to samo miejsce. Jak dziecko zawsze jestem zaskoczony tą nagłą utratą chwili: wszystko uległo zmianie, choć wmawiam sobie, że widzę to samo drzewo, pole, las. Uświadamiam sobie wówczas, jak mało w ciągu naszego krótkiego życia możemy dostrzec i doświadczyć bezgranicznej ciągłości natury. Chociażby tylko dlatego warto być malarzem. (...) Nieustannie zadziwia mnie rola intelektu. Kiedy wydaje mi się, że wszystko jest już ustalone i poznane, niespodziewanie spostrzegam nowe w tym, co jeszcze przed chwilą nie przedstawiało sobą nic szczególnego. To taka utajona część samego siebie, która nagle staje się, definiuje, a przecież niedawno nie była namacalna, po prostu nie istniała. (...) Dlatego w malarstwie najbardziej lubię ten moment, kiedy w trakcie pracy powstaje nowy obraz; jego pojawienia się jeszcze przed chwilą nie oczekiwałem. Nie idzie tu o przypadkowość, ale o sam proces, którego nie jest się w stanie ani przewidzieć, ani skontrolować, dążąc do celu, jaki sobie założyłem. (...) Nie jestem w stanie osiągnąć tego tylko racjonalnie, przy pomocy intelektu. Musi to nastąpić podczas pracy i tylko wtedy naprawdę się zdarza... (...) Otwiera się wtedy nowy pejzaż, w którym nie spodziewałem się w ogóle znaleźć. (...) Tego obrazu z początku nie można zaakceptować, choć wiem, że sam go stworzyłem, że sam odpowiadam za jego istnienie. Powoli, dzień po dniu, zaczynam nim żyć. Obraz staje się rzeczywistością. (...) Później zaczyna działać siła zwrotna i powoli zaczynam postrzegać, rozpoznawać swój obraz w tym samym pejzażu, na który od dawna patrzyłem, lecz był on wówczas zupełnie odmienny. Otoczenie zmienia się pod wpływem malarstwa, stwarzając nową rzeczywistość, która trwa aż do chwili otwierającej kolejne nowe widzenie. (...) Ile granic ma w sobie człowiek do przekroczenia i jak długo może trwać taki proces? Gdzie jest linia, za którą nic już nie ma? (...) Wierzę, że dopóki człowiek będzie przyswajał nowe idee, dopóty będzie przekraczał kolejne granice poznania. Nie trzeba bowiem wymyślać malarstwa, życie maluje samo, samo jest malarstwem, trzeba tylko żyć. Jest to tak naturalne, jak chodzenie, widzenie, czucie, trzeba tylko mieć powód, by to robić. Granicę określa własna biografia, a tej nie sposób okpić” (Leon Tarasewicz, Obecność pejzażu, 1998, fragment pracy doktorskiej, przedruk [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 113).

59

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2010 r.

akryl/ płótno, 50 x 50 cm
na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2010'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Trudno wskazać genezę fenomenu Leona Tarasewicza. Twórczość jego stanowi zjawisko oryginalne i odosobnione. Jedyńm artystą, do którego malarz bywał porównywany, był Tomasz Tatarczyk. Nie były to bynajmniej porównania natury formalnej. Większość prac Tarasewicza oscyluje na pograniczu abstrakcji, podczas gdy o Tatarczyku mawiano, że uprawia szczególną formę hiperrealizmu. Oba artystów łączy podobna metoda twórcza i źródło inspiracji, którym jest polska prowincja z jej prostotą egzystencji i bogactwem natury. Leon Tarasewicz jest pejzażystą, choć w jego obrazach próżno doszukiwać się podstawowych

wyznaczników pejzażu – perspektywy, linii horyzontu, przede wszystkim zaś skonkretyzowanej formy. Tarasewicz przygląda się naturze z bliska, przez szkło powiększające poszukuje rytmów, biologicznego pulsu, nieskończoności... O ile zmarły przedwcześnie Tatarczyk za życia usunął się nieco na margines życia artystycznego – współpracował jedynie z kilkoma galeriami, w ostatnich latach życia poświęcając się niemal wyłącznie pracy, o tyle wpływ Tarasewicza na polskie środowisko artystyczne i kształt młodej sztuki jest trudny do przecenienia.



60

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (1924 - 2016)

"Obraz XV/2003", 2003 r.

olej/plótno, 100 x 120,5 cm

na odwrociu, na bieżym napis: "W.JACKIEWICZ - 0/XV/2003"

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Przedstawiona praca należy do najbardziej charakterystycznej serii aktów, które wyszły spod pędzla Władysława Jackiewicza. Nagie ciało kobiece, wraz z jego fakturą i materią, było przedmiotem artystycznej kontemplacji, który pojawia się nieprzerwanie u Jackiewicza od wczesnych lat 70. Jak sam twierdził – malował z pamięci. Mówił: „Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie – to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem 'Śpiącą Wenus' Giorgionego. (...) Potem urzekły mnie akty Modiglianego. Każdy artysta rozmawia ze swoimi wielkimi poprzednikami, odnosi się jakoś do ich dzieł, przykładem najlepszym jest Francis Bacon, który zakochał się

w malarstwie Velázqueza i namalował wiele wersji jego portretu papieża Innocentego X. Kilka obrazów Bacona widziałem swego czasu w Pinakotece Brera i choć to zupełnie inna estetyka, zrobiły na mnie wielkie wrażenie”.

Mimo odnoszenia się do twórczości wielkich poprzedników w akcie kobiecym, Jackiewicz był twórcą oryginalnym w pełni tego słowa znaczeniu. W jego malarstwie urzeka subtelność i liryzm niedosłownego erotyzmu. Jak stwierdził: „Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości”. Tym samym artysta zostawia wiele wyobraźni odbiorcy.



61

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Pranie brudnych pieniędzy", 2007 r.

tempera żółtkowa/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2007

| "Pranie brudnych | pieniędzy" | (mały) 92x73 | temp.ż.'

na białym papierze papierowa nalepka z opisem pracy z Galerii aTak

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

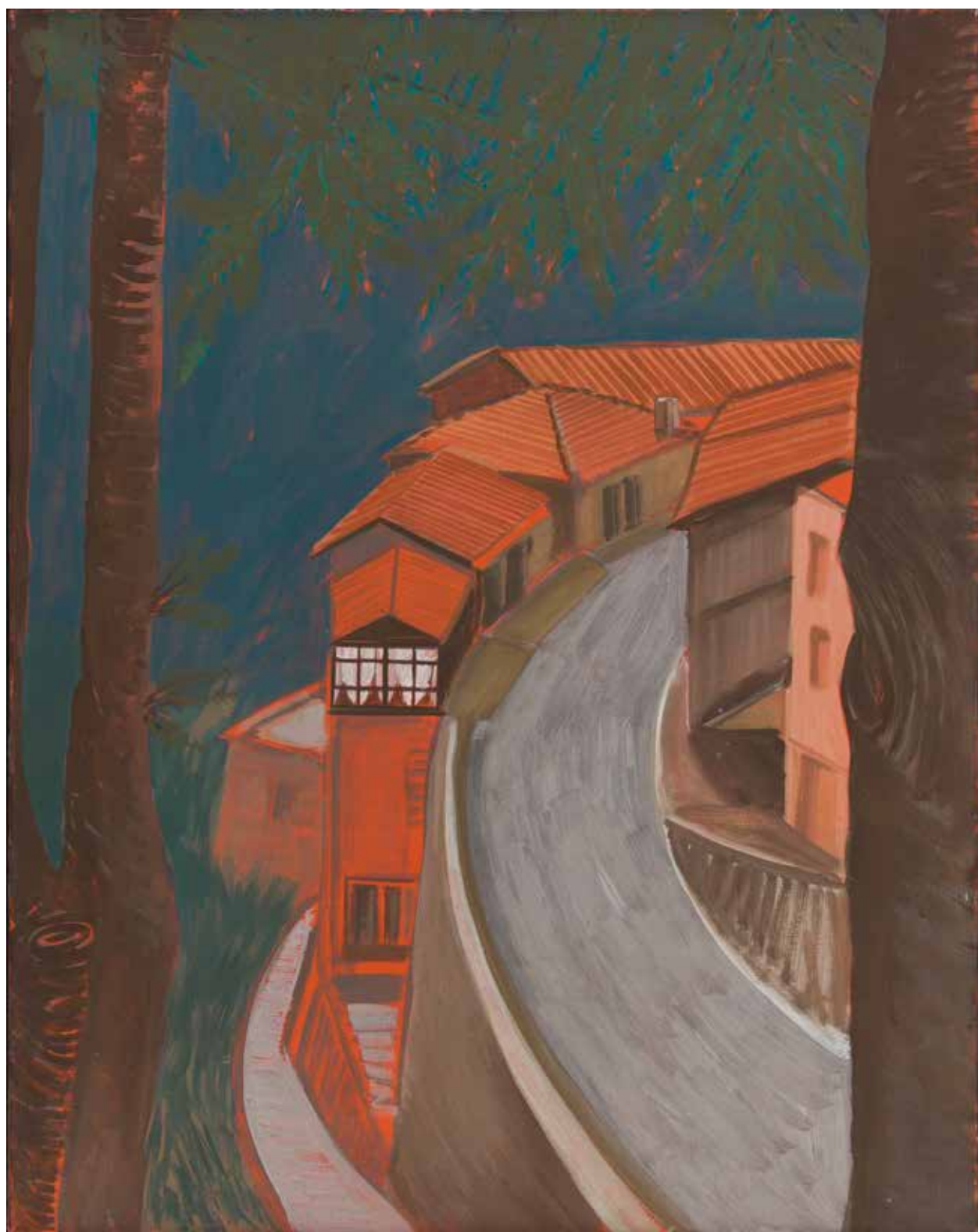
- Pejzaż południa.Toskania 2007, wystawa poplenerowa Jarosława

Modzelewskiego i jego gości, Galeria aTak, Warszawa, 8.05.-7.06.2008

LITERATURA:

- Pejzaż południa.Toskania 2007, katalog wystawy poplenerowej

Jarosława Modzelewskiego i jego gości, Warszawa 2008, s. nlb.







Jarosław Modzelewski / fot. archiwum artysty

Prezentowana praca autorstwa Jarosława Modzelewskiego „Pranie brudnych pieniędzy” powstała podczas pleneru malarskiego w Toskanii w 2007 roku jako jeden z dwóch obrazów o tym samym tytule. Jak wyjaśnił artysta, z tytułem tego niepozabawionego uroku przedstawienia wiąże się z pewne miejsce. Podczas pobytu na plenerze, Modzelewskiego zaintrygowała w widoku miasteczka pewna restauracja, która, choć zawsze oświetlona, była zamknięta. Nikt też nie wydawał się jej odwiedzać. Nasunęło to uczestnikom wyjazdu skojarzenie z „praniem brudnych pieniędzy” – popularnej praktyki ukrywania nielegalnych dochodów.

Uznawany za malarza scen życia codziennego, Jarosław Modzelewski tworzy obrazy figuratywne od późnych lat 80. Początkowo maluje kompozycje, których forma: kolor, modelunek, perspektywa, odpowiadała zasadom realizmu, jednak charakterystyka postaci, a zwłaszcza sytuacji, w jakich były przedstawiane, odznaczała się drażniącą niezwykłością. Artysta uzyskiwał ten efekt między innymi poprzez dublowanie figur, ujmowanie postaci w sytuacji niepewności, niewygody czy zagrożenia upadkiem, zabiegi z przestrzenią. Niekiedy surrealna atmosfera wynikała wprost z tematu czy przedstawionej sytuacji egzystencjalnej, bądź z wyjątkowego nasycenia emocją samej przestrzeni pejzaży i wnętrza.

Od 1989 roku, Jarosław Modzelewski wrócił do scen figuralnych traktowanych płasko i dekoracyjnie. W 1991, wspólnie z kolegami z GRUPPY: Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem oraz Piotrem Młodożeńcem, autor prezentowanej kompozycji założył i do 1996 prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie. W indywidualnej twórczości Modzelewskiego cała dekada lat 90. stała pod znakiem „malowanych orzeczeń”. Powstające w tym okresie obrazy odznaczają się daleko idącym uproszczeniem, nawet schematycznością ujęć postaci ludzkich, które wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen odbywa się na pustych lub rozwiązywanych niezależnie od nich, abstrakcyjnych tłach. Wrażeniu pewnej kostyczności służy też zmiana techniki malarskiej, która nastąpiła w 1997 – z olejnej na temperową. Swoje twórcze wybory wyjaśniał w rozmowie z Elżbietą Dzikowską:

„ELŻBIETA DZIKOWSKA: Robił pan dyplom u profesora Stefana Gierowskiego. Czy nie nęciła pana abstrakcja?

JAROSŁAW MODZELEWSKI: Pojmowałem sztukę w kategoriach bardziej ogólnych, nie dzieląc jej na kierunki. Do studiowania u profesora Gierowskiego zachęcił mnie wspaniały, charyzmatyczny malarz, Janusz Petrykowski, dla którego sztuka była najwyższą formą istnienia; wchodząc do jego pracowni, przekraczało się granicę świata rzeczywistego. Zresztą obrazy Gierowskiego podobały mi się najbardziej, miały w sobie to, co lubię – ład, dyscyplinę. Przekazał mi też profesor swoje podejście do obrazu, swój stosunek do malowania, nigdy go nie narzucając.

E.D.: Pan stworzył jednak własny porządek, własny rytm. Inspiracją stał się dla pana świat realny.

J.M.: Upraszczam go, syntetyzuję, działam znakiem, ale mam coraz większą ochotę brać pod uwagę strukturę rzeczywistości, detal.

E.D.: Pana laski, drzewa, stają się wręcz romantyczne...

J.M.: Istotnie, moje obrazy miały dawniej jakby więcej konstrukcji, redukcji, były bardziej płaskie, teraz szkoda mi tych realnych obserwacji, które prowadzą mnie do obrazu. Poza tym farba, której używam, sugeruje inną ekspresję.

E.D.: Tempera, którą zastąpił pan farbą olejną. Dlaczego?

J.M.: Powód był prozaiczny. Dokonano włamania do mojej poprzedniej pracowni, ogołocono ją kompletnie, w tym z dużego zapasu farb olejnych. Nie miałem pieniędzy, żeby go odnowić. Koledzy z „Gruppy” malowali wówczas cerkiew w Kostomłotach, właśnie temperą, i przekazywali mi swój nad nią zachwyt. Ja też miałem już z tą techniką pewne doświadczenie. Żeby przewozić „maluchem” świeżo namalowane obrazy o dużym formacie, trzeba je było zrolować. Olejne długo schły, więc zdecydowałem się na temperę, bo to farba wodna, nietłusta, wysycha szybko. A jest tak samo jak olejna trwała, nieodwracalna.

E.D.: Sam pan ją sporządza?

J.M.: W tym cały problem, bo nie można jej zrobić na zapas, tylko tyle, ile potrzeba. Kupiłem wyprzedawane właśnie w Akademii pigmenty, bardzo tanie, kilkadziesiąt kilogramów, rozpocząłem próby i okazało się, że tempera bardzo mi odpowiada.

E.D.: Bo?

J.M.: Jest matowa, pozostawia ślad pędzla, gest. Trudna, bo trzeba ją wciąż na nowo przygotowywać. Należy więc wiedzieć, co i jak trzeba zrobić.

Tempera nie znosi poprawek, można ją położyć drugi raz, ale to już nie to samo. W każdym obrazie jest zawarty element ryzyka.

E.D.: Jak powstaje pana obraz?

J.M.: Staram się wiedzieć o nim wszystko, zanim przystąpię do malowania i maksymalnie zbliżyć się do swojej idei. Sygnał, pomysł pochodzi z zewnątrz. Najpierw robię dużo szkiców, a jeśli nie wystarczają – wspieram się niekiedy fotografią. Potrzebuję dużo czasu. Bywa, że uzyskuję zgodność z pomysłem, ale zdarza się, że proces twórczy narzuca zmiany”.

E. DZIKOWSKA, ARTYŚCI MÓWIĄ, WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA, WARSZAWA 2012, S. 145



Jarosław Modzelewski, „Pranie brudnych pieniędzy”, 2007 r., Kolekcja prywatna, Polska

WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI (ur. 1946)

"Luki w pamięci", 1976/2000 r.

olej/plótno, 50 x 50 cm

opisany na odwrociu: 'W.J. ZAKRZEWSKI | PAINTING DATED AUG. 8, 1976
| OBRAZ Z DNIA 8 SIERPNIA 1976 | FRAGMENT 50X50 cm (oryg. 114 x
130 cm) | OIL ON CANVAS | Luki w pamięci 1976/2000 | Memory saps #2
| 50x50 cm (20x20)"'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

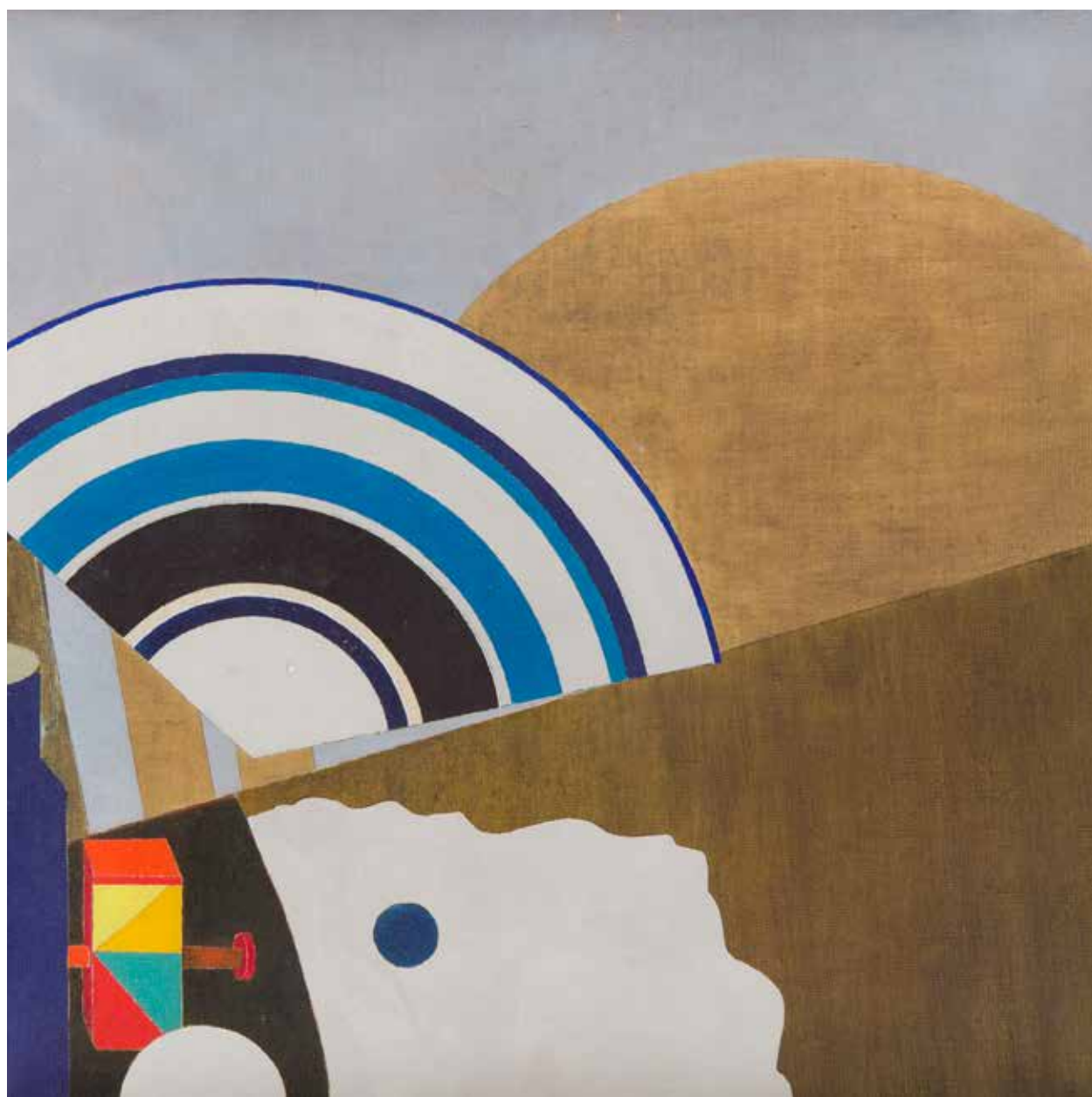
estymacja: 15 000 - 20 000

„Głównym tematem malarstwa Zakrzewskiego jest samo malarstwo pojmowane jako autorealizacja. Analiza formalno-ideowa wybranego zakresu form staje się metodą poznawania samego siebie, własnej psychiki i zasięgu możliwości sterowania sobą w zdeterminowanych losowo sytuacjach. Obrazy Zakrzewskiego przekazują jego stany emocjonalne, są rozliczaniem się z samym sobą”.

MONIKA MAŁKOWSKA, 1981, CYT. ZA: [HTTP://CULTURE.PL](http://culture.pl)

Zagadnienie pamięci odgrywa kluczową rolę w twórczości Włodzimierza Jana Zakrzewskiego. Początek tej tendencji zaobserwować można u progu lat 90. w serii prac poruszających wątki autobiograficzne, związane z chorobą i śmiercią ojca – malarza Włodzimierza Zakrzewskiego. Od tego czasu Zakrzewski zaczyna w swoich obrazach coraz częściej nawiązywać do wspomnień, podejmować dialog z przeszłością i rekonstruować obrazy funkcjonujące dotąd wyłącznie w jego pamięci. Zmienia się także wizualny język artysty – jako elementy obrazu pojawiają się rysunki z dawnych fotografii, graficzne zapożyczenia

z ilustracji książkowych lub gazet, a także cytaty z obrazów ojca i rysunki z dzieciństwa. Praktyka cytowania własnych, wcześniejszych prac powróciła w twórczości Zakrzewskiego w pierwszych latach XXI wieku w serii „Luki w pamięci”. Artysta pociął na kilka części swoje stare płótna z martwymi naturami i zamalował ich powierzchnie farbą olejną, pozostawiając dawne obrazy jedynie we fragmentarycznym wycinku. Zakrzewski kontynuował w ten sposób dialog teraźniejszości z przeszłością w wymiarze osobistym, badając możliwości przewartościowania czasu za pomocą malarskiego medium.



NATALIA LL (ur. 1937)

Natalia Lach-Lachowicz

"Trwoga paniczna - rykana", 1989 r.

technika własna, fotografia/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'NATALIA LL 1989'

opisany na blejtramie: 'NATALIA LL "TRWOGA PANICZNA - RYKANA"

1989 Photocanvas + acryl 110 x 110 cm'

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]

estymacja: 35 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

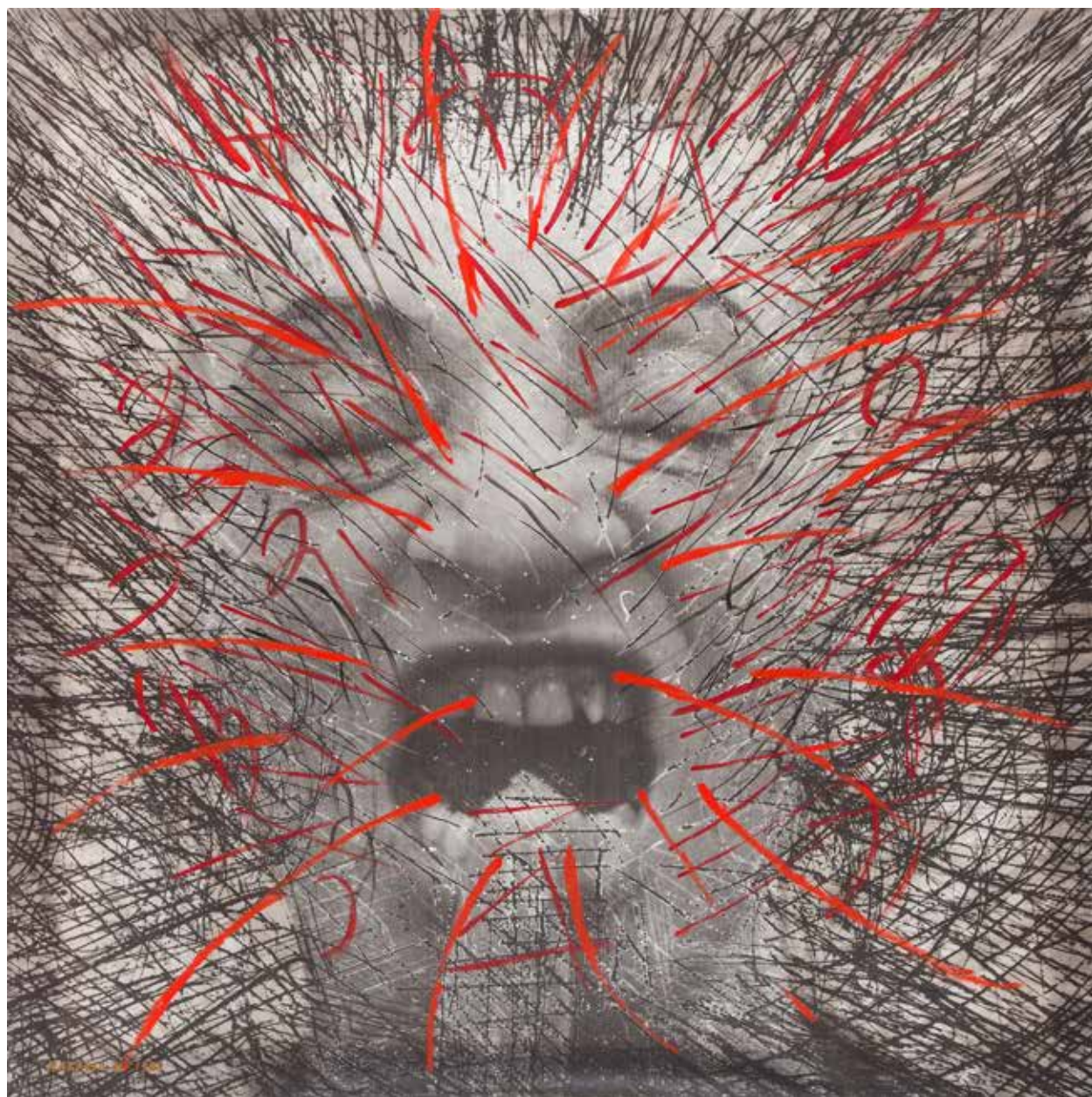
- Malarstwo i fotografia (cykle: Trwoga paniczna, Destrukty, Puszysta tragedia), Muzeum Okręgowe, Wałbrzych

„Artystka pisze o wolności i wyborze, a więc optymistycznie. (...) Tymczasem twórczość Natalii LL końca lat 80. jest ze wszech miar pesymistyczna, a nawet pełna grozy istnienia. Między obrazami (...) przepływają fluidy rozkładu, przemijania, destrukcji i okaleczenia...”

RYSZARD RATAJCZAK, 1989

„Trwoga Paniczna” to seria, którą Natalia LL zaczęła tworzyć w roku 1987. Powstające wtedy przekształcane i drukowane na płótnie fotografie-autoportrety przedstawiały artystkę całopostaciowo, ubraną od stóp do głów w elastyczny materiał, z którego produkowało się pończochy. Artystka przedstawiała niepokojące sceny biblijnego wygnania z raju z sobą w roli głównej. Ból i cierpienie wiązało się z fizyczną przemianą ciała, co łączyło się z pytaniem o naturę dobra i zła. Wraz z rozwojem serii, autoportrety Natalii LL zaczęły powstawać w coraz większym zbliżeniu,

aż do ujmowania samej twarzy, zniekształconej w jednocześnie komiczny i straszny sposób przez materiał pończochy. W 1987 roku Lach-Lachowicz pisała: „Głowa jest nie tylko zancą siedzibą mózgowia. Jest to także twór posiadający jamę, która wchłania zewnętrzność, a więc różne pokarmy stałe i płynne, zapachy i dźwiękowe odgłosy. Zdolność wchłaniania materii zewnętrznej jest nieprawdopodobną tajemnicą głowy; jest tu pokazana z wielką mocą zasada, że chleb staje się ciałem, a wino krwią. Bez tej zasady idea chrześcijaństwa byłaby nie do pomyślenia”.





64

WANDA CZEŁKOWSKA (ur. 1930)

Bez tytułu, 1992 r.

tempera, węgiel/plótno, 90 x 90 cm
sygnowany: 'wanda czełkowska | 92'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 30 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa w ramach Wielkiego Jubileuszowego Otwartego Salonu Malarstwa ZPAP – 80-lecie ZPAP, Bunkier, Pałac Sztuki, Galeria Pryzmat w ZPAP, Kraków 1992

Charakterystycznym, koncepcyjnym zabiegiem artystki jest umieszczenie rysunku na odwrociu płótna. Praca pochodzi z okresu trwającego od drugiej połowy lat 70. do pierwszej połowy lat 90., kiedy artystka tworzyła płótna w charakterystycznej, unikalnej technice. Do tego cyklu należały też wielkoformatowe,

składające się z połączenia kilku niezagruntowanych płócien instalacje, takie jak Elegia, prezentowana na pierwszej monograficznej wystawie prac artystki po 1989 roku w krakowskiej Galerii Zderzak.





Wanda Czełkowska przy swojej pracy „Stół”, 1971 r., IV Spotkania Krakowskie, Pawilon Wystawowy BWA Kraków, fot. archiwum artystki.



Prezentowana „Kompozycja” autorstwa Wandy Czelkowskiej powstała we wczesnych latach 90., które były jednymi z najpłodniejszych malarzko okresów w twórczości tej artystki. Praca charakteryzuje się pewną przewrotnością: namalowana temperą i węglem na surowym płótnie kompozycja znajduje się de facto na odwrociu, którego ramą staje się zwyczajowo skrzętnie skrywany blejtram. Na stronie, która wydawałaby się naturalnie przodem obrazu, Wanda Czelkowska umieściła swoją sygnaturę – na samym środku. Zresztą to, gdzie znajduje się prawdziwy przód kompozycji, a gdzie jest jej odwrociu, należy już do samego widza, którego Czelkowska pozostawia w stanie permanentnego zaintrygowania.

Choć lata 90. były czasem, w którym powstało najwięcej prac malarskich i rysunkowych w dorobku Czelkowskiej, nie oznacza to dużej ich liczby. Nietypowe prace Czelkowskiej to niebywała rzadkość na rynku sztuki, zaś nieliczne i fragmentaryczne pokazy fascynują i budzą ciekawość miłośników. Całą twórczość tej urodzonej w 1930 roku artystki charakteryzuje wyjątkowa niezależność i oryginalność, która została doceniana przez krytyków i specjalistów świata sztuki. Jedna rzeźba – neoprymitywistyczna „Głowa” – i dwa rysunki Czelkowskiej, zaprezentowane w maju zeszłego roku na zbiorowej wystawie w nowojorskiej Galerii Broadway 1602, zostały uznane przez krytyka witryny „Artspace”, Andrew M. Goldsteina, za jedną z dziesięciu najlepszych prac Frieze New York 2016 – kluczowego wydarzenia dla ogólnościatowej sztuki.

Aktywność artystyczna Wandy Czelkowskiej (dziś na nowo odkrywana) rozpoczęła się w latach 50. ubiegłego wieku. W 1954 roku ukończyła krakowską Akademię Sztuk Pięknych, broniąc dyplom w pracowni rzeźby Jerzego Bandury. Od 1969 do 1982 roku była członkinią Drugiej Grupy Krakowskiej, chociaż przynależność do stowarzyszenia miała charakter raczej niezobowiązujący. W okresie studiów na akademii, podobnie jak w przypadku Aliny Szapocznikow, przyjaciółki Czelkowskiej, socrealizm doprowadził do wypracowania oryginalnego, awangardowego stylu, w którym uwidoczniły się elementy ekspresjonistyczne, jak mówią niektórzy badacze, bądź bliskie neoprymitywizmowi, jak chcą inni.

Choć to nie w malarstwie, ale w formie przestrzennej realizują się najważniejsze postulaty sztuki Czelkowskiej, w prezentowanej pracy dostrzec można aspekty, które kształtowały całą jej aktywność twórczą. To, jak artystka rozwiązywała zagadnienie przestrzeni, odzwierciedla jej minimalistyczne rozumienie sztuki. Zdaniem Ewy Opalki dobrze prezentuje to instalacja „Bez względu na wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu” (1972-1995/2016), w której Czelkowska postulowała dematerializację rzeźby pojmowanej w kategoriach obiektu i figuratywnego kształtu. Owa dematerializacja przewrotnie nadała wyjątkową rolę materii i podkreśliła jej znaczenie dla relacji ucieleśnionych podmiotów do nieożywionych przedmiotów.

Głównymi środkami ekspresji abstrakcyjnej, nieprzedstawiającej pracy z 1992 roku na pierwszy rzut oka zdają się być linia i kolor, który – w swojej czystej postaci – wypełnia niektóre pola kompozycji. Można przypuszczać, że tym, co jest nośnikiem sensu pozbawionego tytułu obrazu nie jest jednak kreska i plama, ale surowe, niegruntowane płótno. Płótno, które Czelkowska zamalowuje po drugiej stronie, eksponując to, co z tyłu lub dosadniej – wewnątrz dzieła. W takim ujęciu, podobnie jak dzieła rzeźbiarskie Czelkowskiej, prezentowana praca może być widziana w perspektywie relacji między minimalizmem i jego redukcją formy, przemysłowymi, użytkowymi materiałami a konceptualizmem, który oznacza nadrzędną wartość własnej, odrębnej idei artystycznej. Być może właśnie to sugeruje Czelkowska, umieszczając swoją sygnaturę na środku płótna.

ARIKA MADEYSKA (1928 - 2004)

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/plótno, 85 x 111 cm

sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

na blejtramie napis: 'MADEYSKA ARIKA W-WAR. NARBUTTA 45-14'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

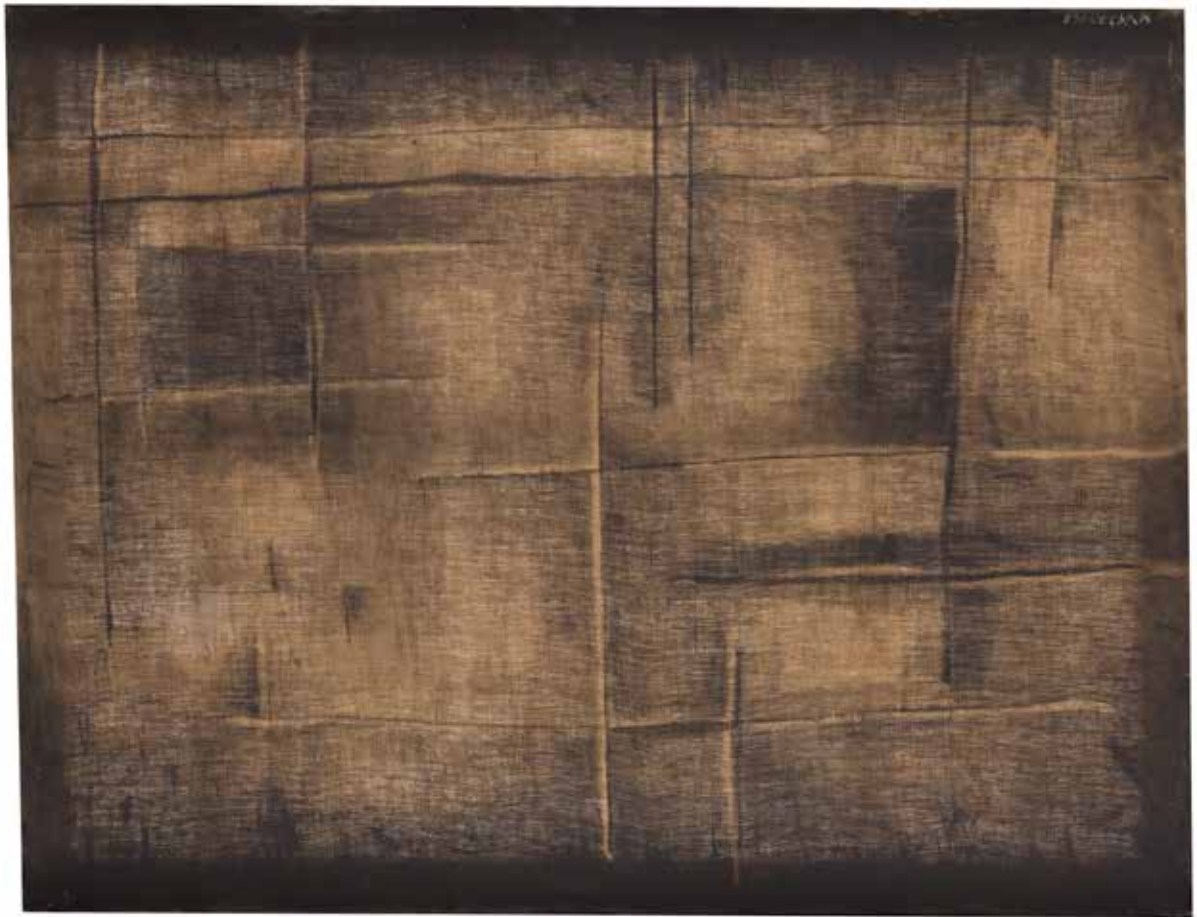
- Arika Madeyska. Malarstwo i rysunek, wystawa indywidualna, Galeria Art Reduta, 20.11.-9.12.2005

„Każdy dobry obraz jest abstrakcyjny. Temat jest tylko pretekstem. Tak jak Ucello czy Velasquez – to dla mnie prawdziwi, wspaniali abstrakcyjniści”.

ARIKA MADEYSKA

Artystka studiowała w latach 1948-53 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie pod kierunkiem Artura Nacht-Samborskiego. Po studiach przeniosła się do Warszawy, wzięła udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale w 1955, gdzie uzyskała swoją pierwszą nagrodę za osiągnięcia artystyczne. Mimo rozwijającej się w kraju kariery, Madeyska podjęła decyzję o wyjeździe do Paryża, gdzie osiadła na stałe. Środowisko paryskie tamtych lat stanowiło konglomerat niezwykle artystycznych osobowości. Mieszkał i tam wówczas Roman Cieślewicz, Alina Szapocznikow, Jan Lenica, Jan Lebenstein, Mieczysław Janikowski, Eustachy Kossakowski czy Józef Czapski. Madeyska, mimo, że początkowo borykała się z materialnymi niedostatkami, szybko stała się częścią artystycznej elity i rozpoczęła malarskie eksperymenty, odnajdując wkrótce własny język malarskiej wypowiedzi. Podstawowy repertuar jej form stanowiła abstrakcja

o indywidualnym wyrazie, bazująca na układach łuków i kół. Z czasem pojawiły się także kierunki wertykalne i horyzontalne. Punktem wyjścia był dla artystki pejzaż, początkowo sygnalizowany sugestywnie, z czasem całkowicie przekształcony w abstrakcję. Madeyska najchętniej stosowała stonowaną kolorystykę oscylującą w odcieniach beżu, brązu i czerni. Dostrzegalna w jej obrazach wrażliwość na kolor i skłonność do poetyzowania pozwalają sytuować jej dzieła blisko poszukiwań Piotra Potworowskiego, Mieczysława Janikowskiego czy Kajetana Sosnowskiego. Artystka pozostała wierna wypracowanej przez siebie formule twórczej aż do śmierci w 2004 roku. Mimo że nigdy nie zdecydowała się na opuszczenie Paryża, symbolicznym powrotem do ojczyzny był jej udział w wystawie „Jesteśmy” w Warszawskiej Zachęcie w 1991 roku, prezentującej prace polskich artystów przebywających na emigracji.



URSZULA BROLL (ur. 1930)

"Pejzaż", 1957 r.

olej/plótno, 55 x 73 cm

sygnowany na odwrociu: 'U. BROLL'

na odwrociu dwie naklejki: autorska z informacją o obrazie
i wystawowa CBWA Warszawa ("Zachęta")

cena wywoławcza: 13 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

WYSTAWIANY:

- II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
Zachęta, Warszawa 1959
- Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.), 19-29.10.2004, Galeria Czas, Będzin;
3-16.11.2004, Galeria Nautilus, Kraków

LITERATURA:

- Urszula Broll, Malarstwo (lata 50. i 60.), katalog wystawy, Kraków 2004, kat. 10

Prezentowana praca autorstwa Urszuli Broll powstała w 1957 roku, tuż po upadku doktryny socrealistycznej w Polsce. Abstrakcyjna kompozycja nie wykazuje najmniejszego związku z figuratywnym neoklasycyzmem socrealizmu, jakby w prywatnej historii Broll nigdy się nie wydarzył. Było tak za sprawą decyzji, którą podjęła artystka już na początku lat 50. – decyzji o widzeniu rzeczywistości zupełnie innej, niż ta, którą wpajał ustrój stalinowski. Za sprawą Konrada Swinarskiego, Urszula Broll zafascynowała się twórczością Władysława Strzemińskiego i przejęła jego bezkompromisową postawę twórczą. Dwudziestokilkuletnia malarka

mieszkała w Katowicach, które w początku lat 50. przemianowano na Stalinogród.

To właśnie Strzemiński i jego teoria widzenia, o której wiedza przekazywana była w sposób tajny, stały się punktem zwrotnym twórczości Broll. Jednakże malarce obcy był dogmat wyłącznej abstrakcyjności. W swojej twórczości potrafiła zachować równowagę między radykalną nowoczesnością a tym, co można było przypisać jej osobności, indywidualności i wolności twórczej.



67

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Martwa natura, 1947 r.

olej/plótno, 61 x 51 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL 47'

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 50 000

Trudno zamknąć twórczość Judyty Sobel w jednym nurcie malarstwa. W jej obrazach odnajdziemy tradycje malarskie z przeróżnych okresów sztuki XX wieku. Potwierdza to prezentowana martwa natura, którą Sobel namalowała w 1947 roku. Rozbicie brył to nawiązanie do francuskiego kubizmu. Szerokie pociągnięcia pędzla z kolei sugerują XX-wieczny koloryzm. Fakt, że Sobel zachowuje typowe relacje przestrzenne dwuwymiarowości płótna – czyli logikę geometrii wykreslonej – cofa jednak inspiracje artystki jeszcze dalej, do XIX wieku, aż do na poły figuratywnej

sztuki impresjonistów. Polskiego widza zastanowić też może kolorystyka, jakże nietypowa dla rodzimych twórców!

Bogate życie Judyty Sobel odbija się jak przez kalkę w jej malarstwie. Droga jej życia wiodła przez Łódź, Wrocław, Paryż, Tel Aviv i Nowy Jork. Pejzaże, wnętrza, martwe natury były głównymi tematami jej dzieł. Sobel uważana jest za malarkę, która posługiwała się figuracją, jednak jest to figuracja złamana, idąca w kierunku abstrakcji. Judyta Sobel poprzez rozedrgane barwy ukazywała swoją wrażliwość na otaczający świat.



DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA (ur. 1926)

"Kraj-Obraz" ("Piorun"), 2012 r.

olej/plótno, 100 x 140 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'D. LESZCZYŃSKA-KLUZA 2012'

opisany na odwrociu: 'DANUTA | LESZCZYŃSKA-KLUZA | "KRAJ-OBRAZ"

"PIORUN" | 2012 r. | KRAKÓW | POLSKA'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

WYSTAWIANY:

- "Danuta Leszczyńska-Kluza", wystawa indywidualna w Galerii Artemis, Kraków, czerwiec-lipiec 2015

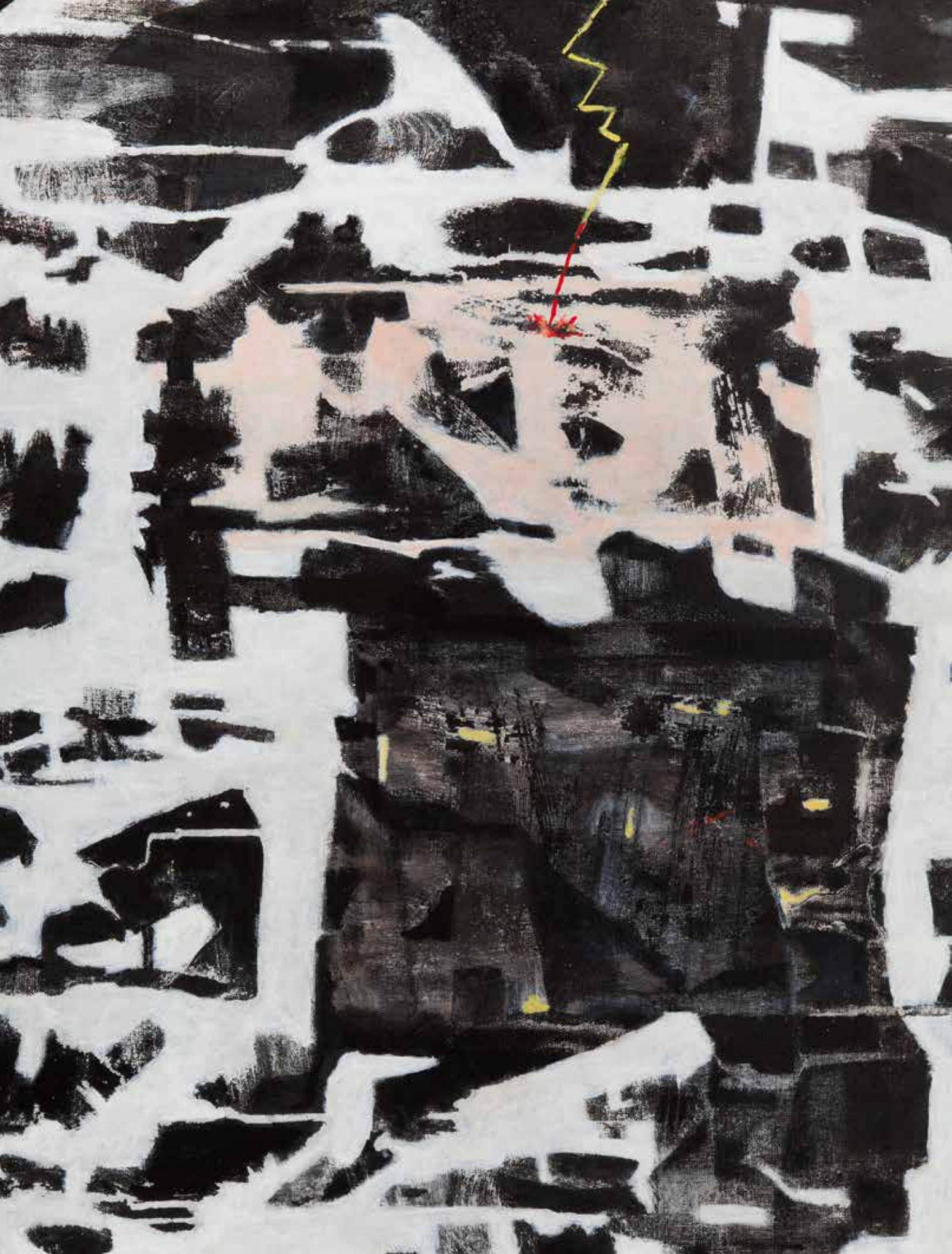
LITERATURA:

- Danuta Leszczyńska-Kluza, katalog wystawy indywidualnej w Galerii Sztuki Artemis, Kraków 2015, s. nlb.

Prezentowana praca należy do serii obrazów „Kraj-obraz”, powstających na przestrzeni ostatnich lat. Są one zapisem refleksji na temat przemiany, zagrożenia, rozpadu i konfliktu, ale i czystej duchowości czy niebiańskiej egzystencji. Leszczyńska-Kluza podjęła motywy, które od zawsze były obecne w jej sztuce, ale też podlegały reinterpretacji i aktualizacji, nabierając nowych sensów. Prawie achromatyczny obraz różni się od cyklu, który

powstał wcześniej, na przestrzeni lat 2006-2007. Ostatnie obrazy Kluzy mają już inną dynamikę, są bardziej zróżnicowane i swobodne. „Kraj-obraz” nawiązuje do tradycyjnego landszaftu, ale de facto stanowi zapis pewnego stanu duchowego – szczęścia, napięcia, niepokoju czy szoku, tak jak w przypadku „Pioruna”.







Danuta Leszczyńska-Kluza, for: Grażyna Niezgoda, z archiwum artystki

„Sztukę Danuty Leszczyńskiej-Kluza, zawsze niezwykle osobistą, cechuje emocjonalne przeżywanie rzeczywistości, głębia doznań i nieustanne dążenie do artystycznego ideału. Wyrasta ona z uważnej obserwacji tego, co ogólne i tego, co najbliższe. Doznania, emocje i spostrzeżenia poddane refleksji, skumulowane i nawarstwione, powodują, że prawie każde dzieło odbieramy jako wielowarstwową złożoność. Wielowarstwowość przesłania Artystki zawartego w obrazach, rysunkach i grafikach, mimo że poddana rygorowi i precyzji wizualnej artykulacji, – stwarza dystans i powoduje powstrzymanie się od pośpiesznej interpretacji. Skomplikowany, bardzo indywidualny język wizualny, który Danuta Leszczyńska-Kluza wypracowała, kształtując swą wizję artystyczną, złożony ze znaków i symboli, których desygnaty są trudne do odkrycia i zlokalizowania, powoduje, że jesteśmy często bezradni i zdani na sugestię obecne w tytułach cykli czy poszczególnych prac, a często wyłącznie na intuicyjny odbiór zawartych w jej dziełach przekazów.

Obrazy Danuty Leszczyńskiej-Kluza (...) przypominają skomplikowane utwory poetyckie czy wręcz traktaty, w których analizowane są konsekwentnie zjawiska, pojęcia oraz obszary rzeczywistości fizycznej i psychicznej, gdzie wersatylność przekazu wsparta jest cytataми z dzieł sztuki różnych epok, a wrażliwość i wysiłek intelektualny są na najwyższym poziomie.

Wyjątkowość i niezwykłość sztuki Danuty Leszczyńskiej-Kluza pomagają określić jeszcze jeden termin – „bezpośredniość”. Artystka sięga do tych obszarów ludzkiej egzystencji, gdzie wszystko jest zwyczajne i na co często nikt by nie zwrócił uwagi – podnosi do rangi elementu wzniosłej wizji artystycznej zwykłe, funkcjonujące obok, z pozoru nieistotne przedmioty i zdarzenia. Nieoczekiwanie takie 'okruchy świata' stawia w centrum uwagi i stają się one czymś magicznym, niezwykłym.

Wątki mitologiczne czy te wyjęte z literatury, z greckich dramatów, dzieł Owidiusza, Dantego czy Szekspira mieszają się z ulotną chwilą, banalnym

przedmiotem, tworząc magiczną, gesto przemieszaną, poetycką całość, niemal jak w „Cantos” Ezry Pounda. Zawsze jest to ogląd świata w jego postaci bezpośredniej, ale jednocześnie w kontekście doświadczenia wielowarstwowego, kulturowego, diachronicznego (...).

Cała twórczość Artystki jest jakby precyzyjnym zapisem jej drogi duchowej, dokumentem kształtowania siebie, śladem wyborów dokonywanych w życiu i sztuce – dokumentem doświadczenia i poznania. Przestrzeń zainteresowań Danuty Leszczyńskiej-Kluza jest rozległa, wynika z erudycji, błyskotliwości spostrzeżeń i ciągłej potrzeby poznania. Jej dzieła, które można określić jako egzystencjalne i psychoanalityczne, są, z drugiej strony, dokumentem ogromnej wrażliwości przeżywania świata w jego czystej wizualności. Niezwykły dar, jakim dysponuje, instynkt kształtowania wizji i formy plastycznej sprawia, że mamy do czynienia z wizualnością niemal absolutną. Wyraża się to poprzez specyfikę kształtowania pola obrazu. Jest to działanie instynktowne, bezpośrednie, jak w polu energetycznym. Zachowana jest gestualność, jak pismo czy zapis automatyczny. W tych elementach, ale i w sposobie podejścia do płaszczyzny obrazu działania Artystki przypominają postawę surrealistów, znakowe malarstwo Zen i klasyczne malarstwo Kraju Środka.

Malarstwo, grafika i rysunek Danuty Leszczyńskiej-Kluza są od wielu lat wpisane w historię polskiej sztuki współczesnej, zajmując w niej bardzo istotne miejsce. Artystka, ciągle czynna i twórcza, mimo że zajmuje w chwili obecnej pozycję dostojnego klasyka, zaskakuje nieustannie oryginalnością swych nowych dzieł, jak i siłą swej wypowiedzi. Danuta Leszczyńska-Kluza jest obecna w polskim życiu artystycznym od ponad sześćdziesięciu lat. Była to zawsze i jest obecność niezwykle znacząca ze względu na oryginalność i skalę wartości jej osiągnięć, które zagwarantowały jej czynny udział w polskim życiu artystycznym od czasu debiutu na początku lat pięćdziesiątych XX wieku (...).

JANINA KRAUPE (1921 - 2016)

"Przełot anioła", 1997 r.

olej/plótno, 130,5 x 98 cm

sygnowany p.d.: 'J. Kraupe'

opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | "PRZELOT ANIOŁA" | OLEJ 1997'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

Surrealistyczny nastrój i zawila symbolika stanowią charakterystyczne wyznaczniki prac Kraupe-Świderskiej. O tym, co ją fascynuje tak opowiadała w 1976 roku: „To, co jest zmienne, nieuchwytnie, rozgrywające się w różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy, ale jako znaki, symbole, zapisy; cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie (...). Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka naszego istnienia, które definiuje sytuację człowieka jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym istnieje jakieś centrum, wewnątrz którego zbiegają się, jednocześnie wszystkie linie metamorfoz, pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest i ruchem, i trwaniem (...)”. Prezentowana praca dobrze ilustruje te fascynacje artystki. Rozgrywająca się na kilku planach przestrzennych i czasowych dynamiczna kompozycja stanowi jakby świadectwo tego, co wydarzyło się przed chwilą. Biegnące na skos linie stanowią być może

wizualizację ruchu, który zaistniał na moment w przestrzeni. Powierzchnia płótna wibruje dzięki zastosowaniu żywego, pulsującego koloru i kilku planów kontrastujących miękkość plam barwnych z dynamiką linii i dyfuzją białych punktów. Zainteresowanie surrealizmem w kręgu Grupy Krakowskiej, do której należała artystka, nie było bynajmniej postawą odosobnioną. Romansowali z nim i Brzozowski, i Mikulski, surrealistyczne reminiscencje pojawiają się także w obrazach Jerzego Nowosielskiego. W sztuce Kraupe-Świderskiej od początku ujawniała się skłonność do poetyzowania. Komponowała delikatne, liryczne struktury, w których pojawiały się elementy kosmiczne, astrologiczne, sceny religijne przypominające średniowieczne brewiarze. Obrazy Kraupe stanowiły poetycką transpozycję osobistej refleksji artystki nad metafizycznym charakterem rzeczywistości.



70

JONASZ STERN (1904 - 1988)

"Menora", 1980 r.

collage/plótno, 110 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'Stern'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STERN | Jonasz | MENORA'

na odwrociu nalepka: 'Związek Polskich Artystów Plastyków | Zakłady

Artystyczne „Art” w Krakowie | Galeria Sztuki | ul. Floriańska no 34 |

tel. 566 – 29 | Autor Jonasz Stern | tytuł "MENORA" | technika collage |

PLÓTNO | wymiar 110 x 70 cm | rok powstania 1980 | Cena 30 450 zł |

(kwit nr 330/80)' oraz nieczytelny stempel

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 40 000 - 50 000

„Daty życia Jonasza Sterna, 1904-1988, objęły niemalże cały wiek XX. Spójrzmy na twórczość artysty nie jako na ilustrację tego stulecia, lecz z odwrotnej perspektywy. To ten wiek dostarczył tematów niezwykle cennemu dziełu, które pozostawił po sobie ten brnący poprzez historię artysta. Ów wiek, jego mitologie, fascynacje i tragedie odcisnęły wyraźne piętno na życiu Sterna. Były to w kolejności pojawiania się: komunizm, awangarda, wojna i Holocaust, nowoczesność, polityka, pamięć. Nie następowały w wymienionym porządku, czasami się przeplatały. Niektóre trwały dłużej, niektóre krócej, inne powracały, jeszcze inne pozostawały niezmiennie, choć zmieniał się świat wokół. Bo przecież minęło ponad osiemdziesiąt

lat burzliwego stulecia. Stulecia, którego początek jak i koniec trudno ustalić. U progu lat dwudziestych tak pisał o tym Tadeusz Peiper – 'Wiek dwudziesty nie umiał przyjść na świat. Czternaście lat po swoim chrzcie embrojonował jeszcze w ogonie swego poprzednika. Był cieniem jego ciała, echem jego głosu. Nie posiadał własnego oblicza, posiadał tylko własny numer: dwadzieścia'. Gdy Jonasz Stern umierał w końcu lat osiemdziesiątych, trwała dyskusja o końcu, nie tylko Wiek, ale też Historii”.



Symbole, którymi operuje późna twórczość Sterna są zazwyczaj zanurzone w kontekście trudnych doświadczeń artysty z czasów okupacji. Od lat 60. Stern wykorzystywał w swoich kompozycjach kości, pogięte i barwione tkaniny, piasek czy czarno-białe fotografie. Przedmioty wklejane w płaszczyznę płótna odnosiły się zazwyczaj do traumy Holocaustu, przywoływały problem nieopogrzebanych szczątków, zapomnienia i przemijania ludzkiej pamięci. Prezentowany obraz, zatytułowany przez Sterna po prostu: „Menora”, powstał niemal dwadzieścia lat po pierwszych kolażowych pracach odnoszących się do tematyki żydowskiej. Co ważne, jest na tle typowych dla artysty „cementarnych” kolaży zjawiskiem w pewnym sensie osobnym i co za tym idzie, trudnym do jednoznacznej interpretacji. W centrum kompozycji widzimy złotą menorę – czy jest to ilustracja wnętrza żydowskiego domu, wnętrza synagogi, czy może wyobrażenie biblijnego pierwszego Przybytku i świątyni jerozolimskiej – trudno powiedzieć. Surowość kompozycji i jej teatralny niemal układ sugerują raczej tę trzecią możliwość. Jakkolwiek by jednak było, znaczenie menory pozostaje tak samo złożone. Można na nią patrzeć po prostu jako na ikonę judaizmu. Równocześnie siedmioramienny złoty świecznik ma w tradycji żydowskiej złożoną symbolikę. Przyjęło się bowiem sądzić, że menora odnosi się do rajskiego drzewa życia i do nieśmiertelności, krzewu gorejącego i Bożej obecności w ogóle. Być może Stern gra więc w swoim obrazie z problemem historyczności symboli. Z jednej strony pokazuje symbol nieśmiertelności, z drugiej strony, poprzez teatralność przedstawienia, daje widzowi do zrozumienia, że jego obecność jest fikcyjna, a menora, raz wykradziona ze Świątyni, może funkcjonować współcześnie jedynie jako wyidealizowane widmo i fantom.

Interesującym elementem kompozycji jest błękitna, marszczona tkanina. Podobne motywy znajdziemy w kompozycjach Sterna już w połowie lat 60. Niewątpliwie najbardziej znanym przykładem jest kompozycja „Dół” z cyklu „Wyniszczenie” (w zbiorach MNK), w której strukturę obrazu stanowi pomarszczony i pogięty czarny materiał. Błękitną tkaninę odnajdziemy również w „Rytmach” z 1980 (kolekcja Zachęty). Na innych kompozycjach, jak „Upokorzenie” z 1985, artysta wmontowuje taśmę, żydowską chustę liturgiczną. Za każdym razem, bez względu jakie jest symboliczne znaczenie przedmiotu, artysta uzyskuje plastyczny efekt bliski malarstwu materii, w którym to nurcie zresztą tworzył pod koniec lat 50. Patrząc na materiały na obrazach Sterna, nie sposób nie pomyśleć przede wszystkim o obrazach Aleksandra Kobzdeja, profesora warszawskiej ASP. O problemie komponowania obrazów z przedmiotów obszernie pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak: „Płynące w tajemniczej przestrzeni na polu abstrakcyjne formy akcentowały surrealistyczny klimat przedstawień [Sterna]. Cecha ta charakteryzuje wiele prac artysty, bez względu na technikę ich wykonania. Podobną aurę roztaczają także kompozycje, w których szczególnie zostało podkreślone znaczenie samej faktury: bądź w sposób czysto malarski, bądź też przez zastosowanie techniki kolażu. Zwłaszcza ostatnie prace są oryginalnym osiągnięciem artysty. Chociaż stosował w nich konwencjonalne metody, napiętnował je silnie znakami osobistych, konkretnych doświadczeń. Do nich odnoszą się wykorzystywane w pracach substancje, 'pozyskiwane' z otoczenia, na drodze życia: kawałki zwykłych szmat, naklejane na płaszczyznę obrazu, cząstki organiczne (...), jak również – pojawiające się niczym stygmaty – świadectwa żydowskiej przynależności (...). Nadają one dziełom wymiar eschatologiczny. U Sterna bowiem pozornie mechaniczny gest montowania (...) ma znaczenie symboliczne. Wynika z doświadczeń wojennych i mającego w nich swoje źródło przekonania o nietrwałości życia i nieuchronności śmierci. Umieszczane w zasklonych kasetonach elementy nie są jednak bezosobowymi śladami minionego czasu, ale wręcz osobowymi – bo związanymi z konkretnym, indywidualnym doświadczeniem – świadkami. Pełnią rolę epitafiów i zarazem relikwiarzy”.





JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz 978 Holenderski", 1985 r.

olej/płyta pilśniowa, 21 x 26 cm

na odwrociu nalepka papierowa odautorska nalepka z numerem katalogu
autorskiego i opisem obrazu
na bieżym nalepka z Galerii Grafiki i Plakatu w Warszawie

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Próbując doszukać się związków twórczości Dudy-Gracza z malarstwem holenderskim, dochodzimy do oczywistej konkluzji – związkiem tym jest analiza powszedniości. Życie codzienne, prozaiczne czynności, które znamy z obrazów Pietera de Hoocha czy Jana Vermeera, którego Duda-Gracz zwykł nazywać swoim „najbliższym, najwierniejszym sojusznikiem”. W noszącym cechy autoportretu obrazie Duda-Gracz odchodzi od charakterystycznej dla wielu jego dzieł „scenerii chaotycznego śmietniska” na rzecz kompozycji wyciszonej, melancholijnej. Bohaterowie, których zazwyczaj ukazywał w swoich pracach, to budowniczy, „nowoczesnego” świata rozdarci na pół – na co dzień budujący nową rzeczywistość – po godzinach otoczeni szarą, rozpadającą się i niezmienną od dziesięcioleci. Duda-Gracz był mistrzem dialektyki nieprzystawalności jednostki do tego dylematu. W prezentowanej pracy wyobcowanie

przybiera formę nostalgiczną. „Obraz holenderski” wpisuje się w nurt jego twórczości, w którym działanie satyry społecznej ustępuje miejsca opisowi bardziej refleksyjnemu i tematowi bardziej egzystencjalnym, „gdzie artysta odchodzi od charakterystyk typowych, a więc niejako zbiorowych portretów fenomenów i postaw, w stronę charakterystyk indywidualnych, osadzonych w zbiorowości na tyle, na ile osadzone jest w niej wszystko, co ludzkie, ale równocześnie pogrążonych we własnym bycie, konfrontujących się z własnym, jednostkowym losem” (Krzysztof Teodor Toeplitz, Jerzy Duda-Gracz, Warszawa 1985, s. 28). Jednocześnie wyraźnie pozostaje to, co dla Dudy-Gracza najbardziej charakterystyczne, objawiające się w sposób fenomenalny, zwłaszcza w ironicznych autoportretach – jego zmysł dobrotliwego humoru.



72

TEOFIL OCIEPKA (1891 - 1978)

Fantastyczne stwory, 1959 r.

olej/plótno, 50,5 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'Ociepka T. 59 r.'

na odwrociu papierowa nalepka kolekcjonera

cena wywoławcza: 11 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W szkole uczyłem się nie najlepiej, a rysunki i inne miałem dość dobre, podświadomie kochałem jednak piękno, tj. istotę piękna i już siedzę w środku abstrakcji. Czystej prawdy jednak pisać nie mogę, bo ona jest dzisiaj niekomunikatywna i ja się ośmieszam publicznie, a wszyscy moi komentatorzy do dzisiaj zbyli te monologi swoją pisarską zręcznością na sposób genialny, żeby wilk był syty i baran cały. (...) Szukając jednej książki po całych Niemczech, nie znalazłem jej, ale zgłosił się z Wirtembergu taki dziwak jak ja i z tym korespondowałem przez czterdzieści lat, a to był

swego rodzaju ludzki geniusz i unikat i ten moją ciekawość zadowolił. Ten mi raz napisał: 'Teofilu, do ciebie przyjdzie duch i ten nauczy cię malować'. Ja nigdy żadnego ducha nie widziałem, ale w mojej duszy zrodziło się coś niezidentyfikowanego, co by można nazwać zamiłowaniem do istoty piękna, tj. do Boga. Było to w 1927 roku i od tego czasu rozpocząłem malować i maluję po dziś dzień z niesłabnącą radością i uciechą”.

TEOFIL OCIEPKA, TEKST ZAWARTY W KATALOGU MONOGRAFICZNEJ
WYSTAWY W BWA W BYDGOSZCZY W 1974 R.



„Maluję zwierzęta z innych planet, więc kiedy naukowo zbadają, że jest życie na Księżycu to będę miał tę satysfakcję, że byłem tam pierwszy od Gagaryniego”.

TEOFIL OCIEPKA

TEOFIL OCIEPKA. GÓRNIK, MALARZ, CZARNOKSIĘŻNIK.

Studiując biografię Teofila Ocieпки, zgłębiając charakter i główne motywy jego twórczości, trudno uwierzyć, że wszystkie te właściwości łączą się w osobie skromnego pracownika kopalni. W wieku piętnastu lat, ukończywszy zaledwie szkołę podstawową, zmuszony był podjąć pracę zarobkową, aby po śmierci ojca utrzymać rodzinę. Krajobraz przemysłowego Śląska i aura szczególnego mistycyzmu miały wpływ nie tylko na twórczość Ocieпки, ale naznaczyły wszystkich twórców skupionych w „Grupie Janowskiej”, której Ocieпка był założycielem, duchowym przewodnikiem i niewątpliwie malarzem o najbardziej rozbudowanym programie teozoficznym. Drugim czynnikiem, który zdefiniował malarstwo grupy, było doświadczenie wojny i potrzeba eskapizmu od tragicznych jej wydarzeń. Ocieпка uciekł w stronę duchowości, a dokładniej okultyzmu, z którym połączyła go seria magicznych zrządzeń losu. Tajemnicza księga w opuszczonym domu gdzieś w Transylwanii, szwajcarski mecenas, medium i zakulisowy inspirator działań Ocieпки, małżonka Julia o zdolnościach jasnowidzenia i podróży astralnych, łoża różokrzyżowców – to tylko niektóre elementy z historii wydarzeń, które zapoczątkowały jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej sztuce XX wieku.

Fundament działalności grupy stanowiła inspiracja literaturą ezoteryczną. Ocieпка był zdania, że twórczość malarska jest Bożym posłannictwem i zajmować się powinna problematyką zasadniczą, taką jak na przykład odwieczna kwestia walki dobra ze złem. Nie sposób oddzielić malarstwo Ocieпки, przynajmniej w początkowym okresie, od okultyzmu. Wierzył w swą duchową misję, w czym utwierdzał go Filip Hohmann – członek łoża różokrzyżowców, medium, „stacja odbiorcza mędrców indyjskich”, przez niektórych uważany za hochszaplera, postać kluczowa dla całej działalności „Grupy Janowskiej”. Przez ponad trzydzieści lat dostarczał Ocieponce literaturę okultystyczną, stał się jego duchowym przewodnikiem, z którym malarz utrzymywał „kontakt telepatyczny”. On również zlecił elektrykowi z kopalni „Giesche”, by stworzył towarzystwo okultystyczne w Janowie, a później w całej Polsce. W okresie międzywojennym Ocieпка utrzymywał też kontakt z lwowskim

Towarzystwem Parapsychologicznym. W końcu sam został członkiem łoża różokrzyżowców. Malować zaczął około 1927 roku z polecenia i namowy Hohmanna. Malował wówczas rozbudowane kompozycje, które uznawane są za najlepsze w dorobku artysty – między innymi moralitet „Droga człowieka”. Po krytyce jego prac, która spadła na niego ze strony prof. Tadeusza Dobrowolskiego w roku 1930 porzucił malarstwo, aby powrócić do niego po wojnie. Powstało wówczas wiele kompozycji związanych z Saturnem, jego wymyśloną florą i fauną, zainspirowanych dziełem Jacoba Lorbera „Saturn. Opisanie planety wraz z pierścieniem i księżycami oraz znajdującym się w niej światem żywym objawionym przez Ojca światła”. Po wojnie Ocieпка zyskał promotorkę w osobie pisarki Izabeli Czajki-Stachowicz, która w 1948 zorganizowała mu indywidualną wystawę w Warszawie, promując jako polskiego Henriego Rousseau. Czajka-Stachowicz zachęcała go do malowania dżungli i wymyślonych pejzaży, nie interesowały jej okultystyczne pasje podopiecznego, obrazy będące ich wykładnią uważała za nieczytelne. „Czajkę nic nie obchodziła metafizyka Ocieпки, zainteresowała ją jako twórca naiwny, o wspaniałej, bujnej fantazji. Słuchała jego wynurzeń filozoficznych, a nawet prowokowała je, zapraszając malarza do swego warszawskiego ‘salonu’, ale przy całej serdeczności dla Ocieпки traktowała je jako ‘numer towarzyski’” (Aleksander Jackowski, Teofil Ocieпка, „Polska Sztuka Ludowa”, Warszawa 1984, nr 1-2, s. 40-41). Wymyślone przez Czajkę i interpretowane przez Ocieпkę motywy w obrazach z tamtych lat świadczą o tym, jak mało wnikliwe i krzywdzące były sformułowania krytyków dotyczące wtórności malarstwa Ocieпки względem prac Rousseau. Malarz zerwał kontakty z „Grupą Janowską” i okultyzmem w momencie przeprowadzki do Bydgoszczy w 1959 roku, nie zaprzestał jednak malowania, skupiając się w późniejszym okresie na przedstawieniach dżungli i rajszych krain zamieszkałych przez bestiariusm opisane w dziele Lorbera. Mozolnie pracował nad każdym obrazem. Jego wernisaże często przyjmowały formę zawiłych wykładów, które prowadził w języku polskim i niemieckim. Równolegle do przebiegu malarskiej kariery, nim przeszedł na emeryturę przeniósł się za namową żony na Kujawy, pracował w kopalnianej elektrowni. Zgłosił nawet dwa patenty usprawniające pracę turbin prądowniczej.



Осипка

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Przedbórz (Nowy kościół)", 1997 r.

olej/plótno, 97 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: '[Przedbórz] E.DWURNIK | 1997'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1997 | E.DWURNIK | podr autostopem | IX - 880 | "Przedbórz" | 2356'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

LITERATURA:

- Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, opracowała Pola Dwurnik, Warszawa 2001, s. nlb., poz. 880

„Przedbórz (nowy kościół)” powstały w 1997 roku należy do ikonicznego cyklu malarskiego jednego z najpopularniejszych twórców współczesnych w Polsce – Edwarda Dwurnika. Bez cienia wątpliwości, za sprawą swojego dorobku artystycznego i sławy, którą mu przyniósł, Dwurnik może być wymieniony jednym tchem z klasykami polskiej sztuki powojennej. Co więcej, jest to artysta znany nie tylko pośród znawców sztuki i wąskiego kręgu kolekcjonerów. Bez wahania można stwierdzić, że jego malarstwo jest elementem współczesnej polskiej kultury wizualnej.

Za swoją największą inspirację Dwurnik obrał Nikifora. Można uznać, że malarstwo tego twórcy to oryginalny koktajl sztuki naiwnej z zaangażowaniem politycznym. Wizualnie to malarstwo naiwne najsilniej odcisnęło się na jego twórczości. Widoczne jest w niej zamiłowanie do wedut, w których perspektywa linearna zastąpiona zostaje iście cezannowską sumą spojrzeń. Konturowe ujęcie formy i ograniczona paleta barwna zbliżają jego malarstwo do Nikifora. Ale tematyka wielu z jego prac,

szczególnie serii „Niech żyje wojna”, całkowicie zmienia wymowę tych pozornie naiwnych obrazów.

Prezentowana praca pochodzi z najświeższego cyklu „Podróże autostopem”, o którym artysta mówił: „Autostopy były obrazami dwudziestoletniego chłopaka, który nie miał żadnych doświadczeń życiowych ani malarskich. Były to po prostu historyjki, sam się zastanawiam, dlaczego je wówczas malowałem... Pamiętam, że pokazywałem je znajomym w domu, odśladłem jeden po drugim i opowiadałem im małomiasteczkowe przygody (...). Teraz już wiem, że te gęby na moich obrazach (...) takie ohydne, wstrętne w gruncie rzeczy – dla wyalienowanego estety [to] jest w ogóle niczym. Jest to świat zdegenerowany, więc szczególnie silnie działa na ludzi, którzy mają w sobie pewne 'odchylki'. Jedni większe, inni mniejsze. Tak zwani ludzie czysti czują się w tym źle. Ale są i tacy, którzy pragną z tym obcować” (Z Edwardem Dwurnikiem rozmawia Elżbieta Dzikowska, www.rosikonpress.com).





Jacek Malczewski, Na jednej strunie, 1905

Aukcja Sztuki Dawnej

8 czerwca (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 30 maja – 8 czerwca 2017 r.



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



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Przemysława Mazurkiewicza jako chłopca, 1938 r.

Aukcja Sztuki Dawnej Prace na Papierze

22 czerwca (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 13 – 22 czerwca 2017 r.



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

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

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. Zarówno 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 aukcyjone po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

- - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
- - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
- ◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера 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 pisemnie 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 postąpienia. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie 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 jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że 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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczono to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").

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

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczeniem 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 wykorzystywać dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- 4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następstwa. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną po zwiększonej o opłatę aukcyjną,
- 3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

HARMONOGRAM AUKCJI 2017 DESA UNICUM

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Prace na papierze – 6.06 termin przyjmowania obiektów minął, zapraszamy do wstawiania obiektów na aukcję jesienną

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

8.06 termin przyjmowania obiektów minął, zapraszamy do wstawiania obiektów na aukcję jesienną

Prace na papierze – 22.06 termin przyjmowania obiektów do 17.05.2017

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

18.07 termin przyjmowania obiektów do 21.05.2017

AUKCJA SAMOCHODÓW KLASYCZNYCH I MOTOCYKLI

1.07 termin przyjmowania obiektów do 20.05.2017

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

Wyceny biżuterii odbywają się w Biurze Przyjęć,
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, +48 22 826 44 66;
e-mail: bizuteria@desa.pl
Wyceny: śr. 15-19, czw. 11-15

POLIN
MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



szafa grająca!

Żydowskie stulecie
na szelaku i winylu

**Wystawa
3 lutego–29 maja**

**Muzeum Historii
Żydów Polskich POLIN
ul. Anielewicza 6
00-157 Warszawa
www.polin.pl**

Współorganizator wystawy

JÜDISCHES
MUSEUM
HOHENHEIM



Patron strategiczny wystawy

cojestgrane24

Partner wystawy



STOWARZYSZENIE
ŻYDOWSKI INSTYTUT
HISTORYCZNY W POLSCE

Patroni medialni

zwierciadło

Sens

wyborcza

wyborcza.pl

WARSZAWA

AMS

Newsweek VIVA!

TYGODNIK
POMOCNICZY

naszemiasto.

LAVIE

insider

empik

OPERA
NARODOWA

ga

onet.

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 474ASW047 • 25 maja 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____

NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____

nr domu _____

nr mieszkania _____

Miasto _____

Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

Desa Unicum Dom Aukcyjny 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, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

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 tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



Deutsche Bank
Private Banking



Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

Kiedy jesteś wysoko, wiesz, ile zależy od wsparcia zaufanych ludzi. Osobista, dwuosobowa Rada Doradców to ukoronowanie sukcesu każdego Klienta Private Banking. To siła, która wznosi finanse na wyższy poziom.

★★★★★

Forbes

RATING PRIVATE BANKING
MAGAZYNU FORBES

Deutsche Bank w elitarniej czołówce instytucji dla Klientów
Bankowości Prywatnej według ratingu magazynu Forbes

EliteLine: 801 19 19 19 (opłata wg obowiązujących stawek operatora), www.eliteprivatebanking.pl
Deutsche Bank Polska S.A., al. Armii Ludowej 26, 00-609 Warszawa









DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL: 22 584 95 25

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)