

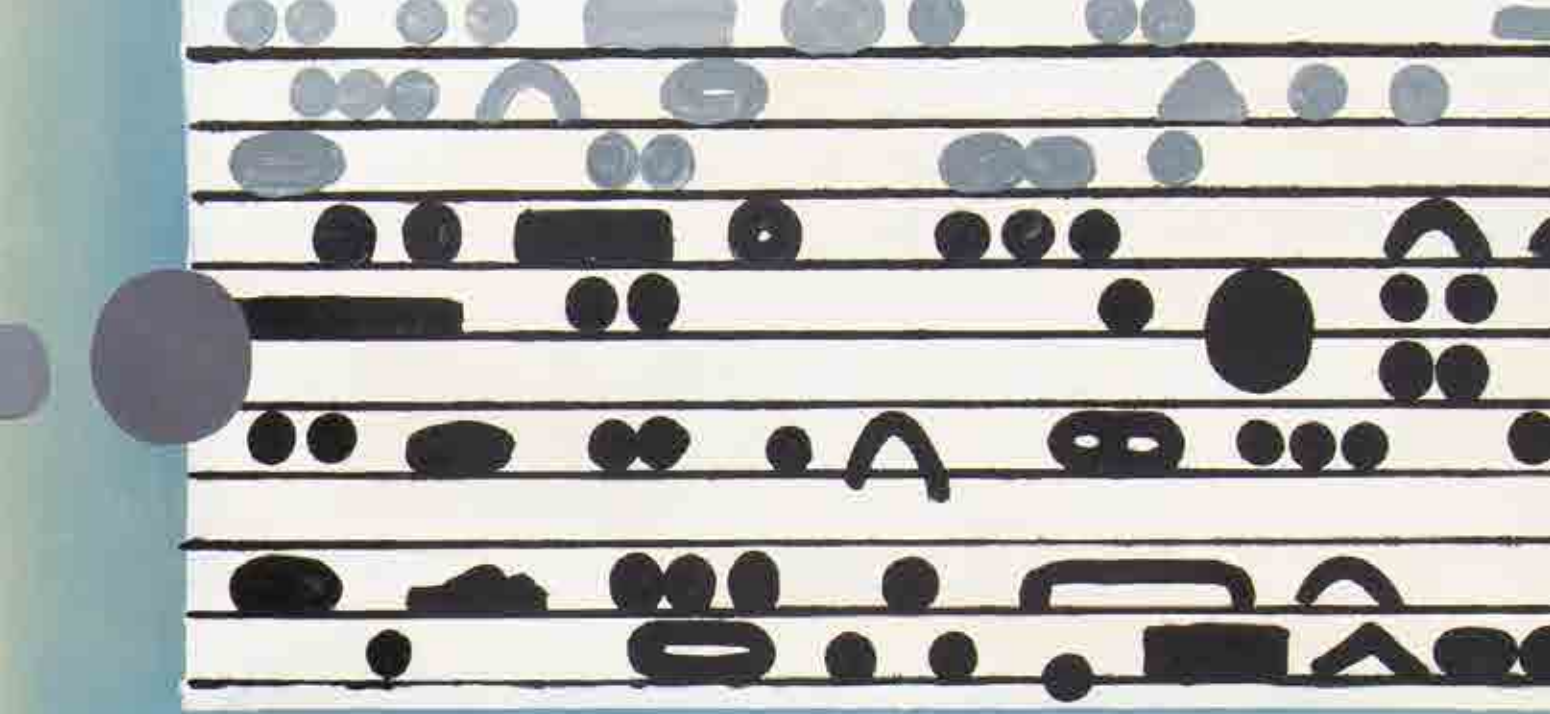


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

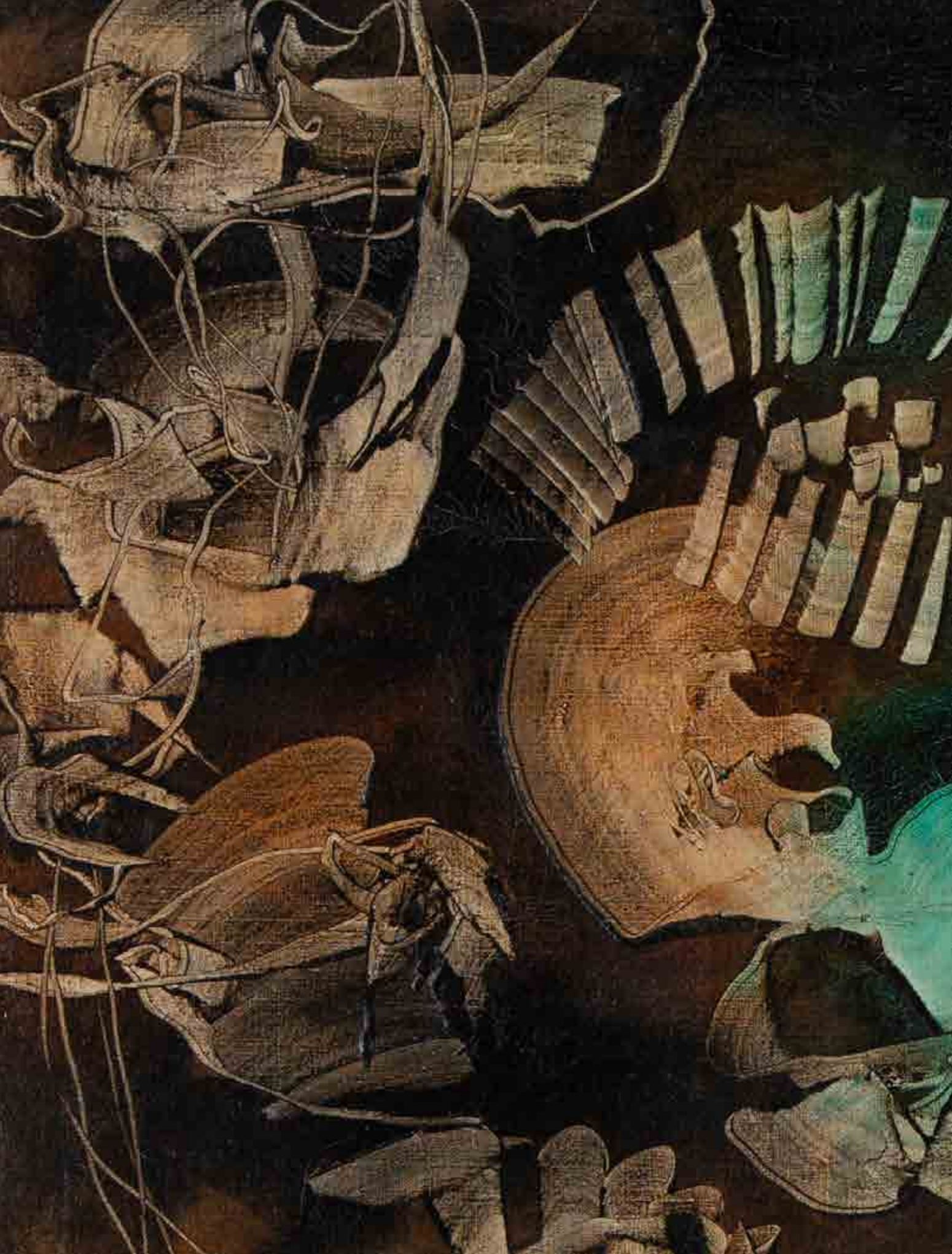
Aukcja 30 maja 2019 Warszawa









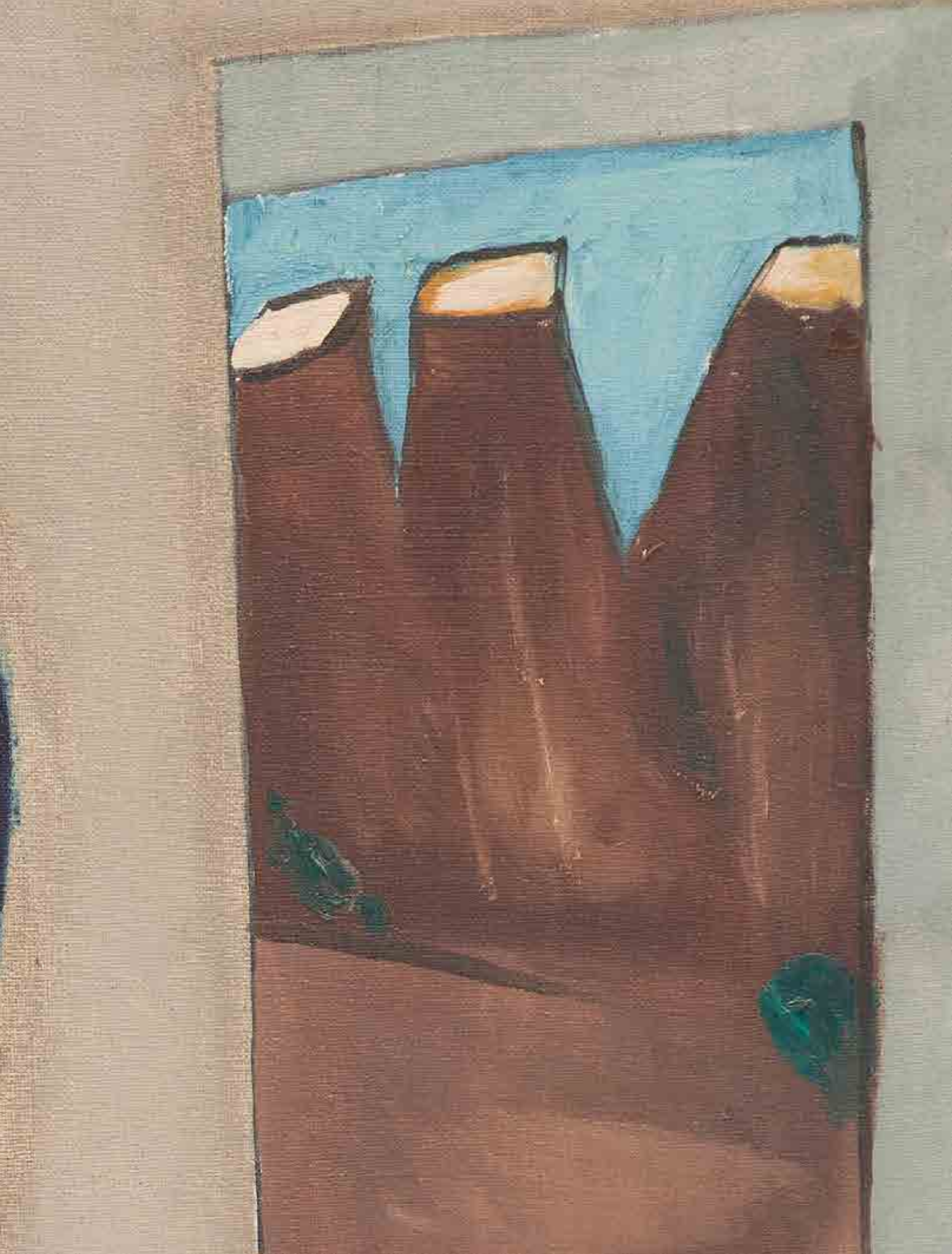














SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

30 MAJA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 – 30 MAJA 2019 r.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Klara Czerniewska-Andryszczyk, Redakcja katalogu, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866

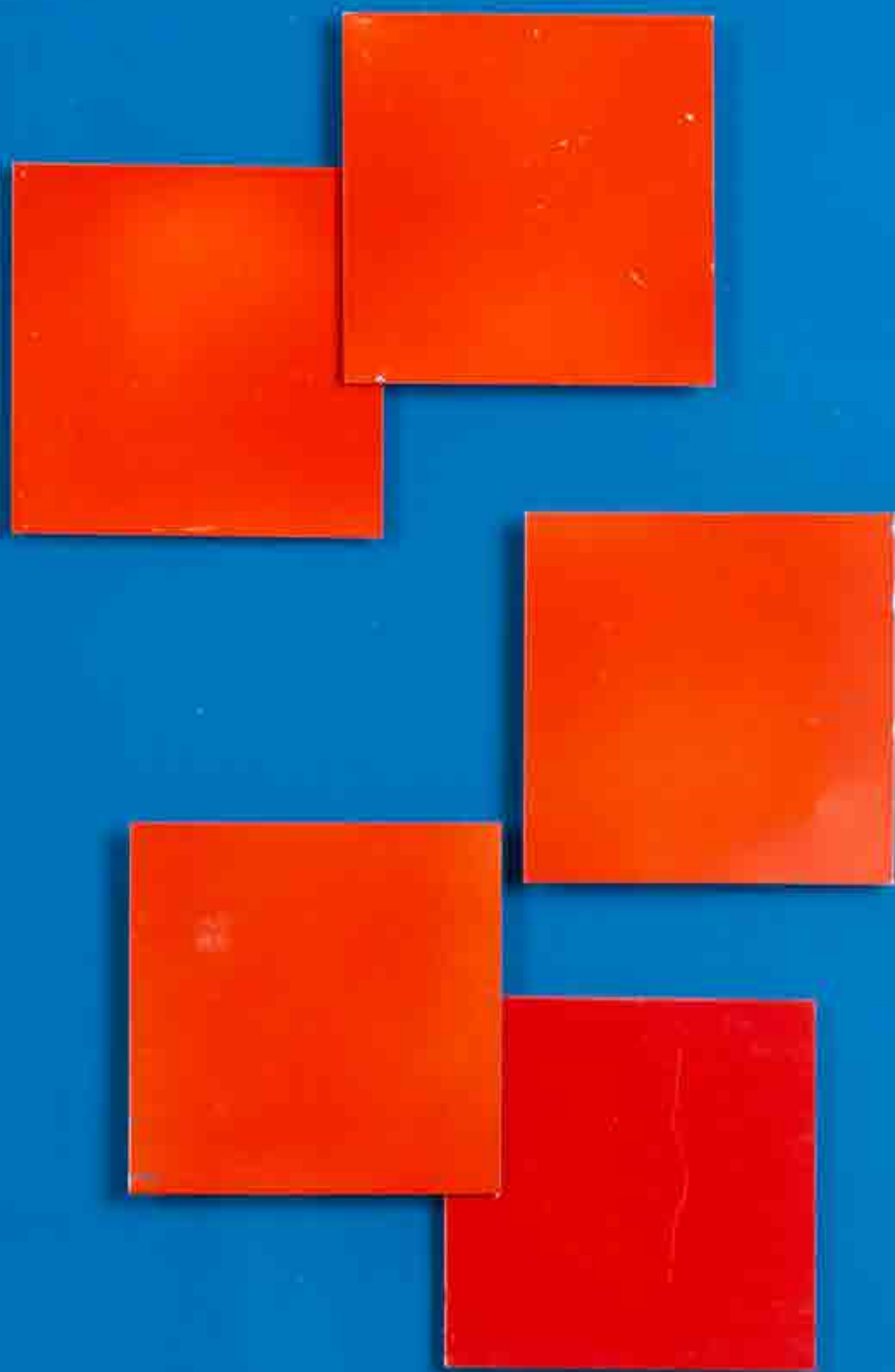
Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl 22 163 67 01, 692 138 853

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00

INDEKS

- Anto Maria 167
- Beksiński Zdzisław 164
- Berdyszak Jan 140
- Brzozowski Tadeusz 114
- Ciecierski Tomasz 150
- Cześniak Henryk 168 - 169
- Dobkowski Jan 101 - 103
- Dominik Tadeusz 115 - 116
- Duda-Graczy Jerzy 165 - 166
- Dwurnik Edward 171 - 173
- Fangor Wojciech 107 - 109
- Gierowski Stefan 136
- Grzyb Ryszard 148
- Hasior Władysław 158
- Jachtoma Aleksandra 141 - 142
- Jackiewicz Władysław 163
- Kalinowski Tadeusz 144
- Kantor Tadeusz 121 - 122
- Kierzkowski Bronisław 134
- Kraupe Janina 156
- Krzysztofiak Hilary 133
- Lebenstein Jan 132
- Lenica Alfred 127
- Madeyska Arika 152
- Makowski Zbigniew 151
- Markowski Eugeniusz 147
- Mikulski Kazimierz 153 - 155
- Modzelewski Jarosław 145 - 146
- Nowosielski Jerzy 110 - 113
- Pągowska Teresa 128 - 130
- Rosenstein Erna 124 - 125
- Sienicki Jacek 131
- Sobel Judyta 162
- Sosnowski Kajetan 139
- Stajuda Jerzy 123
- Stanek Zdzisław 157
- Stańczak Julian 117
- Stażewski Henryk 110 - 120
- Ślesińska Alina 159 - 160
- Taranczewski Paweł 170
- Tarasewicz Leon 149
- Tarasin Jan 104 - 105
- Tchórzewski Jerzy 137 - 138
- Vasarely Victor 118
- Wejchert Aleksandra 143
- Wróblewski Andrzej 106
- Zack Leon 126
- Ziemiński Rajmund 135
- Żułowski Marek 161





OKŁADKA FRONT poz. 106 Andrzej Wróblewski "Chłopak na złotym tle" (Chłopczyk) | "Chłopak na ugrowym tle" (Model, Szkic chłopca), 1956 r. (praca dwustronna)
II OKŁADKA – STRONA 1 poz. 105 Jan Tarasin, "Sytuacja", 1997 r. • **STRONY 2-3** poz. 124 Erna Rosenstein, "Kwiaty piekła", przed 1968 r. • **STRONY 4-5** poz. 127 Alfred Lenica, "Chwycić zieleń", 1962 r. • **STRONY 6-7** poz. 108 Wojciech Fangor, "Szósta wieczer", 1989 r. • **STRONY 8-9** poz. 112 Jerzy Nowosielski, Postać mężczyzny, 1961 r.
STRONA 10 poz. 107 Wojciech Fangor, "B1", 1964 r. • **STRONA 12** poz. 119 Henryk Stażewski, "Relief nr 112", 1976 r. • **STRONA 15** poz. 128 Teresa Pągowska „Kabaret” z cyklu „Figury Magiczne”, 1977 r. • **STRONY 260-261** poz. 137 Jerzy Tichorzewski, Kompozycja, 1992 r. • **STRONY 262-263** poz. 148 Ryszard Grzyb, "Samotna martwa natura - Artaud - smutek cierpiących przedmiotów (Pracownia artysty)", 1999 r. • **STRONY 264-265** poz. 151 Zbigniew Makowski, "Krata, drzewo, jezioro", 1973 r.
IV OKŁADKA poz. 106 Andrzej Wróblewski "Chłopak na złotym tle" (Chłopczyk) | "Chłopak na ugrowym tle" (Model, Szkic chłopca), 1956 r. (praca dwustronna)

Sztuka Współczesna. Klasyki awangardy po 1945 • ISBN 978-83-66038-99-8 • Kod aukcji 618ASW060

Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Katarzyna Siporska
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak, Dyrektor Marketingu
tel. 662 280 480, m.czartoryska-zak@desa.pl

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

Maria Olszak, Asystent ds. marketingu
tel. 22 163 67 61, 795 122 723, m.olszak@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał, Business & Culture
tel. 793 919 109, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma, Główna Księgowa
tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Aplikant Radcowski
tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomska@desa.pl

Kacper Tomaszkievicz, Kierownik
ds. transportów i logistyki
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLARA CZERNIEWSKA-ANDRYSZCZYK
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.czemiewska@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



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



EVA-YOKO GAULT
Specjalista
Sztuka Użytkowa
e.gault@desa.pl
664 150 862



CZĘDARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



KAROLINA ŁUŹNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



KAROLINA KOŁTUŃICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



STEFANIA AMBROZJAK
Asystent
Sztuka Użytkowa i Komiks
s.ambrozjak@desa.pl
539 196 531



MARCIN LEWICKI
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
788 260 055



KAROLINA MICHALAK
Asystent
Sztuka Współczesna
k.michalak@desa.pl
787 094 345



ALICJA SZNAJDER
Asystent
Sztuka Użytkowa
a.szajder@desa.pl
502 994 177

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopiec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01, 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



KAROLINA CIESIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



BARBARA RZESNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



SYLWIA PUDŁO
Doradca Klienta
s.pudlo@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MAIA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



MARTA LISIAĆ
Doradca Klienta
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20, 882 350 575



KATARZYNA PACIOREK
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21, 514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Specjalista ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotograf
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

STUDIO FOTOGRAFICZNE

101

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Zjawia magiczna”, 1988 r.

akryl, olej/ płótno, 197 x 147 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

‘Jan Dobkowski | “ZJAWA MAGICZNA” 1988 | OLEJ + ACRYL 1197 cm x 147 cm’

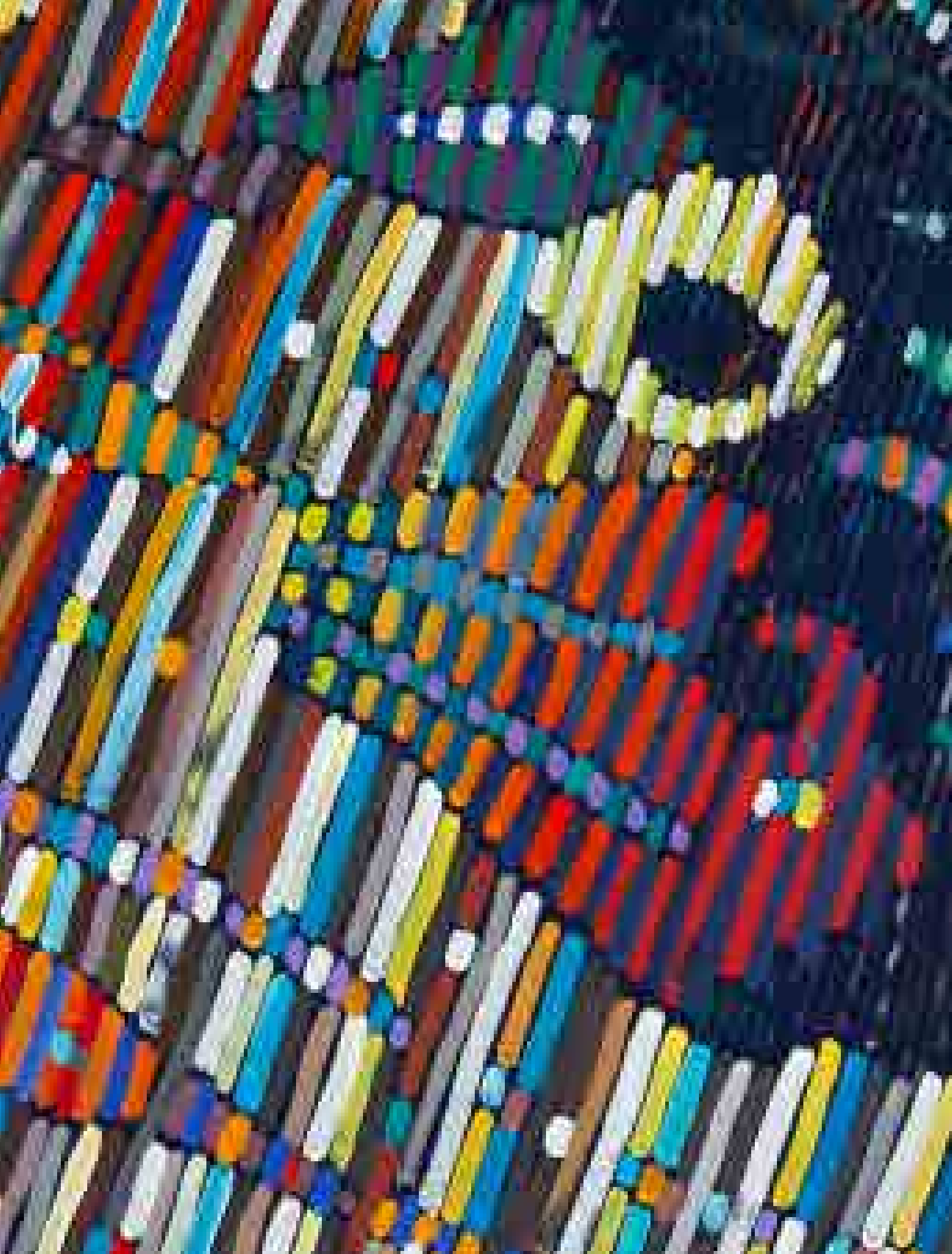
estymacja: 20 000 - 35 000 PLN

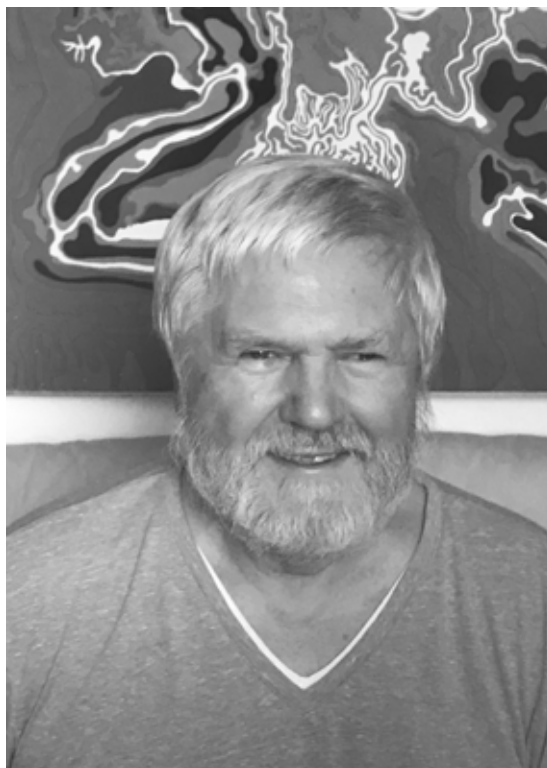
4 700 - 8 200 EUR

„Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

– JAN DOBKOWSKI







Jan Dobkowski, fot. Desa Unicum

Sylwetowe obrazy utrzymane w czystych, kontrastowych barwach czerwieni i zieleni stały się znakiem rozpoznawczym początkowego okresu twórczości Jana Dobkowskiego – artysta tworzył je w latach około 1968-72, a więc zaraz po pamiętnym debiucie w 1967, kiedy to wspólnie z Jerzym „Jurrym” Zielińskim zorganizował w warszawskim Klubie Medyka wystawę pt. „Neo-Neo-Neo” (była to też nazwa założonej przez tychże twórców grupy artystycznej). Na jego obrazach pojawiły się wtedy tylko cztery kolory: czerwony, zielony, błękitny i żółty. W kolejnym, znamienym roku 1968 artysta brał udział w głośnej wystawie „Secesja-Secesja?” w Galerii Współczesnej w Warszawie; debiutował też zagranicą, w Sveagalleriet w Sztokholmie, gdzie jego prace uznano za wyraz ducha czasów.

O debiucie Dobkowskiego pisała Anda Rottenberg: „Najgłośniejsz debiutował duet Neo-Neo-Neo, czyli ‘Jurry’ (Jerzy Zieliński) i ‘Dobson’ (Jan Dobkowski). Ich pierwsza wystawa w galerii Współczesnej składała się z czerwono-zielonych płócien wypełnionych płaskimi kształtami (często o erotycznych konotacjach), rysowanymi dekoracyjną, ‘secesyjną’ linią. Te wesołe, nieco psychodeliczne obrazy, współgrające z rozpowszechnioną wówczas hippisowską subkulturą, były jedyną polską wersją pop-artu, jeśli nie brać pod uwagę jego ludowej wersji zaproponowanej przez Hasióra” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 189).

Wciąż krążąc wokół zestawienia czerwieni i zieleni, 1969 roku Dobkowski realizuje zespół figur pt. „Przedłużenie lata”, wycinanych w płycie październikowej: „kobiety wielobustowe, jabłkokobiety, gruszkokobiety itp. miały być eksponowane w wolnej przestrzeni zimą, gdy przyroda śpi” – wspomina artysta (Jan Dobkowski, *Poza nieskończoność. Malarstwo*, katalog wystawy indywidualnej w Muzeum Okręgowym w Toruniu, red. Hanna Maciejewska-Marcinkowska, Toruń, 2004, s. 50). W tym samym roku powstaje też „Wszchbędąca” – wycięta z czerwonej folii kobieta „wielobustowa, która jak wąż wita się na śniegu w lesie, na wzgórzach otaczających Duszniki Żróź, wpełzała do studni, na samochód, po schodach...” (ibid.).

Do 1971 roku na cykl obrazów czerwono-zielonych składało się już ponad 100 prac – częściowo o ujednoliconym formacie 200x150 cm. Stały najbardziej rozpoznawalnymi pracami artysty. Pierwsze dzieło z serii, „Podwójna dziewczyna” (1968), trafiło do kolekcji nowojorskiego Muzeum Guggenheima. Sam artysta znalazł się w Stanach Zjednoczonych w roku 1972, w ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej.

Prezentowana na łamach niniejszego katalogu „Bohaterka” to biblijna Ewa – kobieta o dwóch parach piersi i wydatnych pośladkach, o bujnych włosach i profilu lalki. W pozycji klęczącej zdaje się wgniatać w dolną krawę przedstawienia rachityczną figurę mężczyzny – tułów jego składa się wyłącznie z ułożonych w poprzek kości, symbolizujących klątkę piersiową. To niewątpliwie Adam, z którego żebra utworzona została niewiasta.

Drugi z prezentowanych tu obrazów, znacznie mniejszych rozmiarów, przedstawia też dużo bardziej, zdaje się, rozerotyżowaną scenę. Charakterystyczny, falujący kontur definiuje postaci rodem z Kamasutry. Figury zdają się być ucieleśnieniem jakiejś panteistycznej energii ożywiającej wszystkich istnienia.

„Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia” – mówił artysta (Jan Dobkowski. *Linia – ślad myślenia*, w: Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 48). Pytany o swoje artystyczne powinowactwa, opowiadał: „W cyklu czerwono-zielonym nawiązywałem zapewne do Arpa, Malewicza, abstrakcjonistów. Choć moje malarstwo jest figuralne, to rozumienie konstrukcji, płaszczyzny ma właściwie Malewiczowski rodowód” (Dzikowska, op. cit., s. 52).

102

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Bohaterka", 1971 r.

olej/ płótno, 80 x 60 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "BOHATERKA" 1971 | OLEJ | 80 cm x 60 cm'

estymacja: 10 000 - 18 000 PLN †
2 400 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, 2007
- dom aukcyjny Agra Art., 2011
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Prawdziwa miłość jest naturalna i piękna. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś nie ma głębokich przeżyć erotycznych, to nie ma i malarskich”.

- JAN DOBKOWSKI



103

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

“Zadowolenie siedzące”, 1971 r.

olej/ płótno, 33 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI |
"ZADOWOLENIE SIEDZĄCE" | 1971 | OLEJ 33X27'

estymacja: 8 000 - 15 000 PLN †

1 900 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna

„Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. (...) Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chcę pokazać kipiące życie”.

- JAN DOBKOWSKI



104

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

„Sytuacja II”, 1987 r.

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 1987'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 87 | SYTUACJA II'

estymacja: 95 000 - 120 000 PLN †

22 100 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

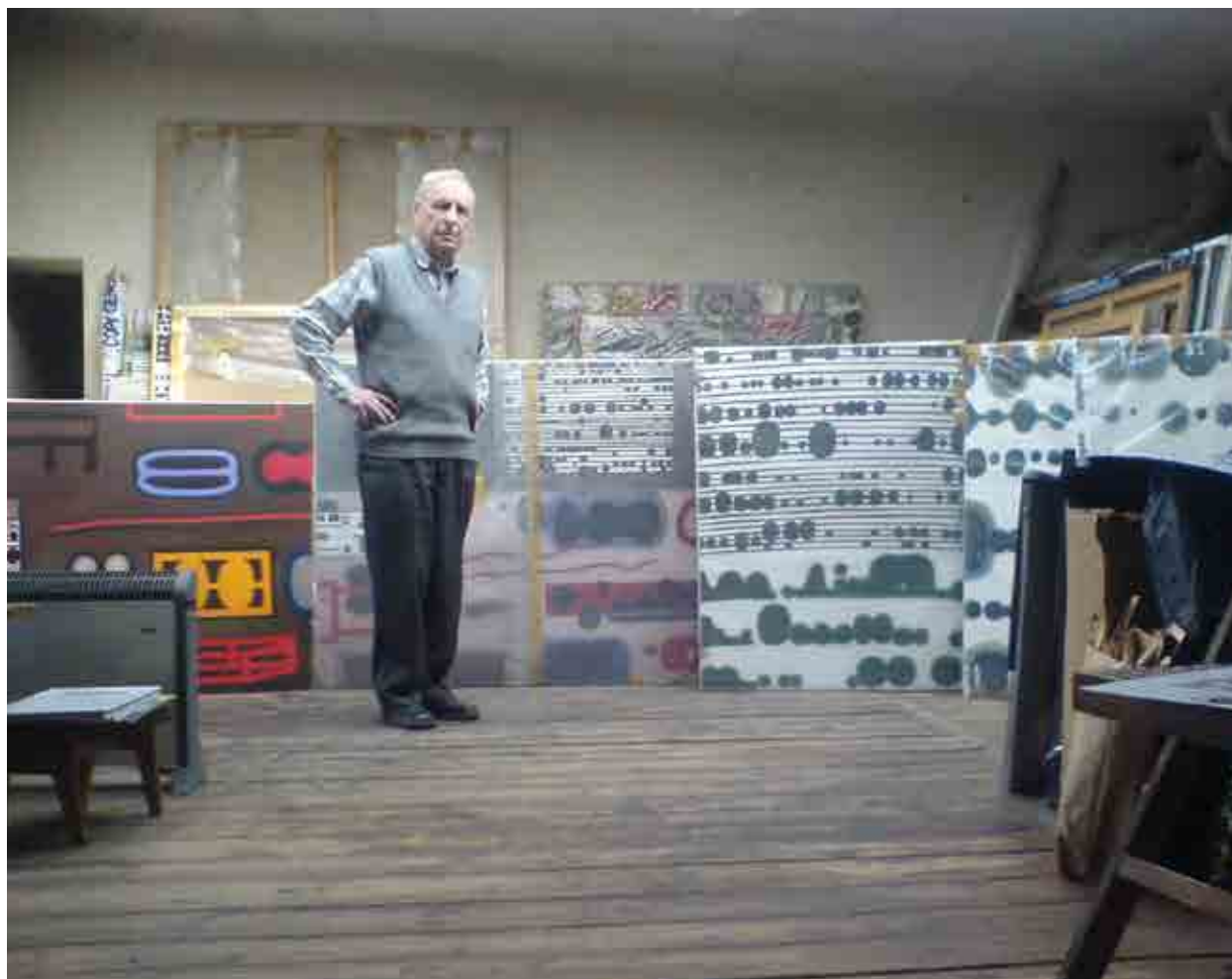
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Bonn

„Maluję trochę tak, jak się odmawia różaniec,
w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem
inne. Jest to opisywanie świata, ale oprócz
rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie
mechanizmów rządzących tą różnorodnością”.

- JAN TARASIN



Joan Miró 37



Jan Tarasin w pracowni, 2006, fot. Marek Pietkiewicz

Obraz „Sytuacja II” z 1987 jest jednym z charakterystycznych przykładów malarstwa Jana Tarasina. Artysta operuje już bardziej zbliżonym kadrem, powiększa niewielki fragment rzeczywistości, dopatrując się w detalu natury istoty rzeczy. Jakby przypadkowo wybrane kadry tworzące obraz Tarasina próbują uchwycić i pokazać świat wzajemnych powiązań, napięć i odniesień. Na płaszczyźnie zamkniętej kwadratem rami przedmioty i znaki rozpychają się i walczą o uwagę widza kolorem i kształtem. Każdy z nich jakby chciał zaznaczyć, że jest w tej układance najważniejszym elementem. Tworzą sytuację, tak jak zamierzył to autor dzieła: „Nazywam te obrazy właśnie fragmentami, sytuacją czy kontynuacją. Są bez początku i bez końca, nie mają centralnego układu kompozycyjnego”. Izabela Mizerska, analizując twórczość Jana Tarasina, pisze: „W połowie lat 80. artysta koncentruje się niemal wyłącznie na twórczości malarskiej. Przestrzeń, w jakiej płyną Tarasinowe znako-przedmioty, nabiera półprzezroczystości: gdzieś tam zagęszcza się, gdzieś tam emanuje światłem. Niekiedy jako aura, wokół quasi-rzeczy, częściej niejako konstelacja energii dla tych jeszcze niepowstałych. Zdaje się tu należeć do triady: materia – energia – duch. Ale jest coś jeszcze... Zaludniająca od wielu lat wyobraźnię artysty znako-przedmioty stają się bardziej niż dotąd zróżnicowane, masywniejsze, bogatsze – zindywidualizowane. Można by powiedzieć, że więcej tu zaciekawienia konkretnymi przejawami bytu” (Spotkania z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007). W obrazach z tego czasu widać wzajemne, energetyczne napięcia zdynamiczowanych przedmiotów i nasyconych barw – „Znaki rozwijają się, rozspują... Interesują mnie nie tyle ich kształty, ile to, co się pomiędzy nimi

dzieje. (...) Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. Rządzą nami obawa wobec świata i ciekawość, jaką on budzi. Boimy się go, bo nam zagraża. Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częścią” – mówił artysta. Dodaje również: „W moich obrazach ważny jest ruch, dynamika, podnieca mnie gra nieskończonych możliwości, jakie stwarza natura”. Rzeczywiście Tarasina nigdy nie pociągały aktualne trendy, od niemal samego początku stworzył własny, charakterystyczny język komunikacji bazujący na znakach przypominających zapis pisemny. Źródła tej określonej stylistyki sięgają lat 50., wówczas przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić podobieństwo do swoich realistycznych pierwowzorów, wyzbywając się sukcesywnie aluzyjności, powierzchownych skojarzeń i nabierając własnych, odrębnych cech. Pojawiły się mniej lub bardziej usystematyzowane układy elementów, które artysta nazywał po prostu „przedmiotami” i umieszczał w bliżej nieokreślonej, abstrakcyjnej przestrzeni często zasugerowanej wyłącznie pojedynczym kolorem lub jego gradacją. Bardziej niż zjawiska określone interesowały Tarasina przestrzenie niedopowiedziane: „Sztuka koncentruje się w symbolach i znakach umownych ludzkie przecucia, wierzenia, nadzieje. Czasem ustawiała je w piśmienniczy szereg, by swoim rozwijającym się wątkiem narracyjnym uzupełniały to, czego nie zdołały dokonać wymową swoich kształtów i skojarzeń treściowych” (Jan Tarasin, Przestrzeń w przestrzeni, „Zeszyty naukowe” z. 2/13, 1985). Znaki Tarasina to dynamiczny zapis rzeczywistości, w którym osiąga maksymalną syntezę pojęć i rzeczy oraz unaocznia system ich wzajemnych zależności.



105

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Sytuacja", 1997 r.

olej/ płótno, 100 x 130 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 97'
opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "SYTUACJA" 1997'

estymacja: 70 000 - 90 000 PLN †

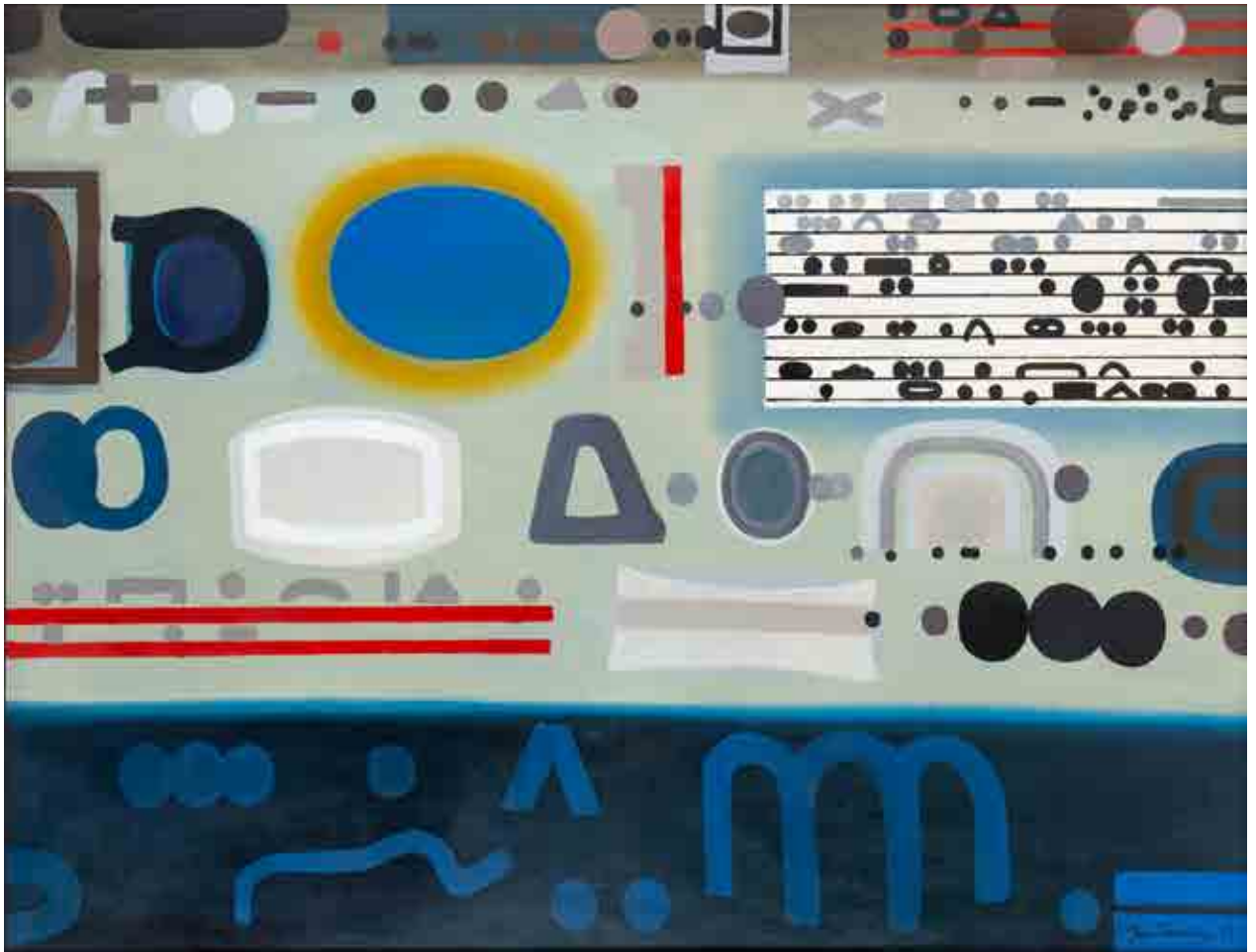
16 300 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Większość rysunków i zanotowanych pomysłów, które udało mi się zebrać, dotyczy bardzo bliskich sobie spraw. (...) Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zagubienia własnego rytmu, katastrofalnego układu zaniku, sprawia mi czysto zmysłową przyjemność, jaką daje np. malowanie pejzażu z natury lub wystukiwanie nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie”.

- JAN TARASIN



106

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

(1927 - 1957)

“Chłopak na żółtym tle” (Chłopczyk) |

“Chłopak na ugrowym tle” (Model, Szkic chłopca), 1956 r. (praca dwustronna)

olej/plótno, 70 x 50 cm

sygnowany p.d. monogramem: 'AW'

autorski opis l.g.:

'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | CHŁOPCZYK | 1956 olej | 70 x 50'

cztery naklejki: na licu ramy l.d.: '92. Chłopczyk / olej/pl. wł. rodziny';

na odwrocie drukowana, wypełniona atramentem: CBWA oddział w Krakowie;

drukowana, wypełniona atramentem (nieczytelnie) z l.p. 65; drukowana,

wypełniona pismem maszynowym: 'Muzeum Narodowe w Poznaniu,

Wystawa w X rocznicę śmierci, kwiecień-maj 1967, nr kat. 92';

na krosnach pieczęć P.P. Desa Oddział w Warszawie ul. Nowy Świat

estymacja: 1 200 000 - 1 500 000 PLN †

280 000 - 348 900 EUR

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty
- PP Desa, lata 80. XX w.
- dom aukcyjny Desa Katowice, 2006
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- „Andrzej Wróblewski: Recto/Verso”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12.02-17.05.2015
- „Andrzej Wróblewski 1927-1957. Wystawa w 10-lecie śmierci”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 10.04-14.05.1967; Muzeum Narodowe w Warszawie, 5.02-3.03.1968
- „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Pałac Sztuki, CBWA, Kraków, 5-27.01.1958; Galeria Zachęta, Warszawa, 6-23.02.1958; Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 4-25.05.1958; XI Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, CBWA, Sopot, 31.08-28.09.1958
- „Junge Generation. Polnische Kunstausstellung”, Internationales Auktellungszentrum, Berlin; Grassi Kunstgewerbemuseum, Lipsk, lipiec-listopad 1956

LITERATURA:

- Andrzej Wróblewski: Recto/verso, red. Éric de Chasse, Marta Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, s. 33, 34 (il.)
- Jan Michalski, Chłopiec na żółtym tle: teksty o Andrzeju Wróblewskim, Kraków 2009 (il. okładka)
- Andrzej Wróblewski, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 124, kat. 170 i 171
- Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1967, s. 41, kat. 92
- Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Kraków 1958, spis prac wystawionych, s. 13, nr 39
- Junge Generation. Polnische Kunstausstellung, Lipsk 1956, s. 26, nr 84
- Andrzej Wróblewski, Spis prac wykonanych w 1956, [w:] Terminarzyk na rok 1956



Dziecko stanowi jeden z kluczowych motywów w twórczości Andrzeja Wróblewskiego – jest obecne zarówno w serii Rozstrzelań („Rozstrzelanie poznańskie”, 1949, „Rozstrzelanie z chłopczykiem”, 1949, „Rozstrzelanie zakładników”, 1949) i powiązanych z nimi obrazów („Dziecko z zabitym matką”, 1949, „Matka z zabitym dzieckiem”, 1949), jak też w tworzonych po 1954 roku licznych przedstawieniach scen intymnych, domowych, ukazujących żonę Teresę i ich pierworodnego syna, Andrzeja zwanego Kitkiem. Dziecko, przede wszystkim w towarzystwie matki lub starszej kobiety, znajdowało również miejsce w większych kompozycjach olejnych, takich jak „Matki” czy „Poczekalnia I (Kolejka Trwa)” z roku 1956. W większości prace te przedstawiały sceny zaobserwowane w codziennym życiu artysty. W momencie swojej tragicznej śmierci w Tatrach 23 marca 1957 roku Wróblewski osierocił trójkę dzieci: Andrzeja, Krystynę i Martę. Miał wówczas 29 lat.

Praca „Chłopiec na żółtym tle” / „Chłopiec na ugrowym tle” jest, jak wiele kompozycji krakowskiego artysty, pracą dwustronną. W terminarzu, w którym Wróblewski notował realizowane danego dnia kompozycje, odnaleźć można zapiski z dni 11 i 12 stycznia 1956 roku: „ol. chłopak na żółtym tle”, „ol. chłopak (1/2) na ugr tle”; z kolei w piątek, 13 stycznia artysta zapisuje jako nieudany: „chłopak na tle ściany temp. ol.” – wiadomo więc, że artysta pracował nad opracowaniem obu stron obrazu jednocześnie. Jak sugeruje Marta Dziewańska, kuratorka wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948-1949, 1956-1957” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2015), wykorzystanie obu stron podobrazia było świadomą strategią artystyczną Wróblewskiego: „używanie przez artystę obu stron płótna czy papieru trudno uznać za przypadek, zbieg okoliczności czy wybór czysto ekonomiczny. Uważne spojrzenie na te prace pozwala czytać dwustronność jako swoisty program twórczości Andrzeja Wróblewskiego: artysta każe się im uzupełniać, podważać i wzajemnie komplikować” – pisze w tekście towarzyszącym wystawie.

Dwustronne prace Wróblewskiego, szczególnie te z lat 1948-49, zazwyczaj zderzały ze sobą kompozycje na zasadzie silnego kontrastu, np. abstrakcji z figuracją lub radykalnie przeciwstawnej treści – jak np. „Abstrakcja biologiczna” namalowana na odwrociu „Rozstrzelanego (Rozstrzelania z gestapowcem)”. Jak pisze Dziewańska: „Tego rodzaju współobecność dwóch najczęściej skrajnie innych (formalnie i treściowo) wypowiedzi to też przewrotny sposób stawiania widza przed wyborem preferowanej strony dzieła, przy jednoczesnym uznaniu istnienia obu obrazów – będących dwoma problematami, i dwoma rozwiązaniami. To również wyraz przekonania, że artysta jest aktywnym uczestnikiem rzeczywistości, a zadaniem jego sztuki jest proponowanie tymczasowych rozwiązań.” Zastanawiające, że w przypadku „Chłopca na żółtym tle” / „Chłopca na ugrowym tle” mamy niejako do czynienia z przedstawieniem komplementarnym – pierwsza, „bardziej znana” strona ukazuje pełnopostaciowe przedstawienie chłopca we wnętrzu, druga zaś – siedzącą półpostać.

Jak opiniuje znawca sztuki Wróblewskiego i autor poświęconego mu zbioru esejów, Jan Michalski, „Wróblewski odzyskuje tu swój styl – skromny obraz otwiera drogę ku jego wspaniałym pracom późnym” (Jan Michalski, Chłopiec na żółtym tle: teksty o Andrzeju Wróblewskim, Kraków 2009, s. 26). Można więc przyjąć, iż praca ta stanowi symboliczną cezurę pomiędzy okresem „walki”, jaką artysta stacza o własny model realizmu socjalistycznego, proponowany w pierwszej połowie lat 50. i negocjowany w ramach założonej przez artystę Grupy Samokształceniowej; okres ten, jak zgodnie twierdzą badacze, obfituje w prace mierne, wykonywane jakby „na siłę”; po okresie eksperymentów z abstrakcją oraz cyklu „Rozstrzelań” w końcu lat 40., odnosi się wrażenie, iż dopiero w latach stabilizacji na tle życia rodzinnego, artysta ponownie rozwija swój talent.



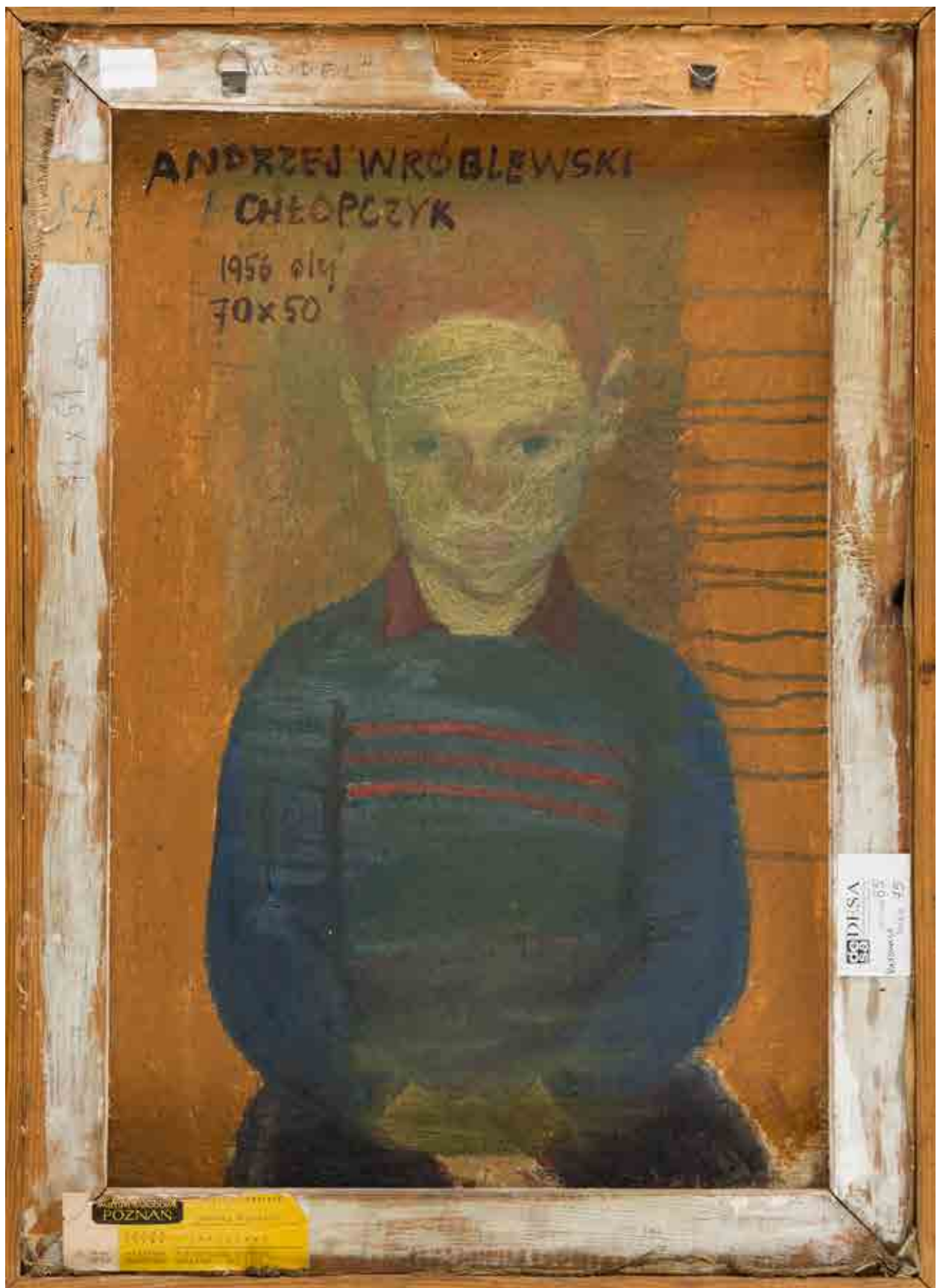
Widok wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948-1949, 1956-1957” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Dzięki uprzejmości © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl



„Chłopiec z rzeźbą I” oraz „Chłopiec z rzeźbą II” oba z 1955 roku na wystawie „Zaraz po wojnie”, widok ekspozycji w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, 3.10.2015-10.01.2016, fot. Marek Krzyżanek, CC BY-SA



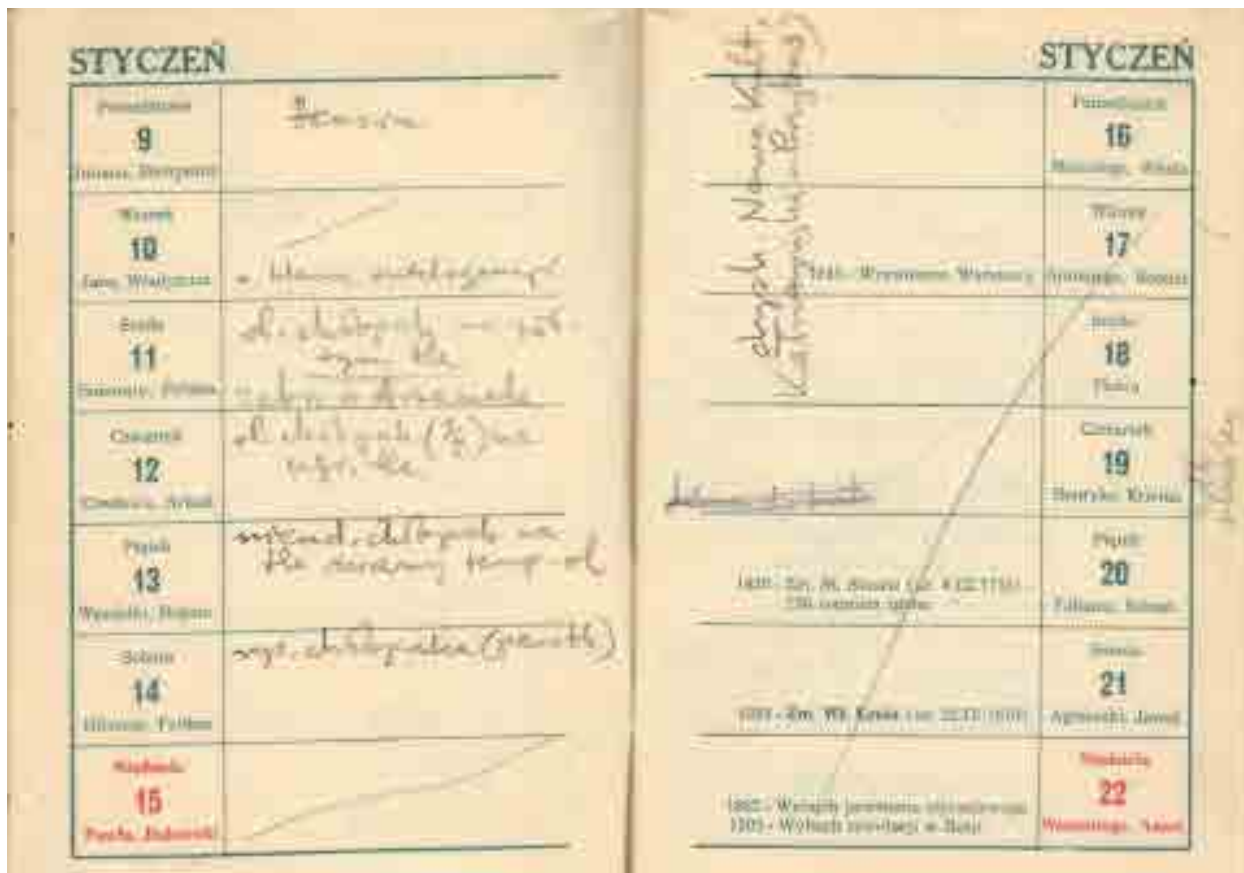
Andrzej Wróblewski, „Chłopak na żółtym tle” (Chłopczyk), 1956 r.



Andrzej Wróblewski, „Chłopak na ugowym tle” (Model, Szkic chłopca), 1956 r.



Widok wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948-1949, 1956-1957” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Dzięki uprzejmości © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andzejwroblewski.pl



Zdjęcie kalendarzyka ze stycznia 1956 ze stroną informującą o pracach nad obrazem. Dzięki uprzejmości © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

Jak pisze Joanna Kordjak-Piotrowska, „W 1955 [Wróblewski] bierze udział w Wystawie Młodej Plastyki w Arsenale, na której artyści młodego pokolenia manifestują swój sprzeciw wobec socrealistycznych metod nauczania. Zaprezentowane wówczas obraz 'Matki', w którym artysta pozostaje wierny poetyce realizmu i figuracji – zostaje pominięty wśród nagrodzonych prac i niezauważony przez krytykę. W okresie odwilży Wróblewski tworzy obrazy olejne takie jak 'Kolejka trwa', 'Pranie', 'Ukrzesłowanie'. Głównie jednak wypowiada się w technice gwaszu i akwareli. Są to prace o bardziej intymnym charakterze, koncentrujące się na osobistym doświadczeniu, podejmujące wątek zdeintegrowanego ciała. Dominują w nich wyobrażenia człowieka – uprzedmiotowionego, a także 'organicznego' czy 'botanicznego'” (Joanna Kordjak-Piotrowska, http://wroblewski.artmuseum.pl/pl/strona/andrzej_wroblewski, dostęp: 5.05.2019).

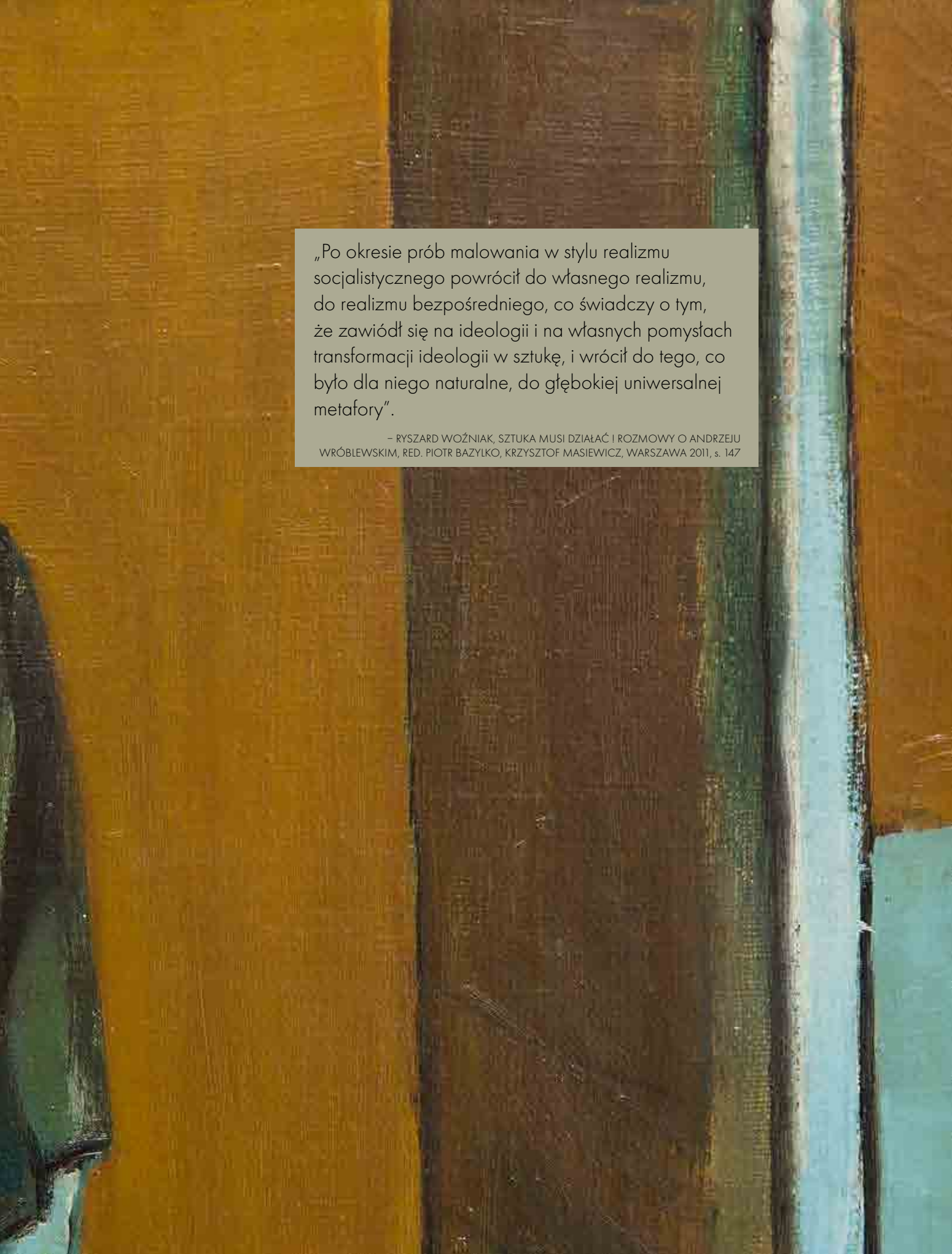
Opisując „Chłopca na żółtym tle”, Jan Michalski pisze: „Najpierw wzrok wędruje w górę po wydeptanym linoleum. Żółta ściana tworzy okienko, w którym widać sylwetkę chłopca. Z prawej, na krawędzi widzenia, znajdują się barwne linie, oddzielające dwa pomieszczenia, zaczynające coś nowego – kolorowe krawędzi blejtramów? Drzwi pracowni? Wiele rzeczy na tym dość ciemnym obrazie dzieje się na krawędzi widzenia” (Jan Michalski, op. cit., s. 23).

To, co przykuwa uwagę w pierwszej kolejności, to nienaturalne „przytwierdzenie” chłopca do ściany tła, a także widmowy, trupio-blado-zielony kolor jego skóry, podkreślony kontrastującymi z nim, ziemistymi barwami tła, ubrania i rudych włosów dziecka. Nie sposób odnieść wrażenia, że postać stanowi echo wcześniejszych „Rozstrzelani” – sztywny, chwiejny, z zaschniętym na twarzy półśmiechem, przypomina raczej porcelanową lalkę.

„Chłopczyk ma ciało malowane kolorem niebieskim, bo jest martwy. Takie jest nasze intuicyjne odczucie, oparte na znaczeniu koloru niebieskiego w 'Rozstrzelaniach'. Chłopczyk jest jednocześnie ŻYWY oraz MARTWY. Tę ambiwalencję przyzwyczajenie nasze z trudem znosi. Musimy przeskoczyć na inny poziom, na którym jest ona całkiem oczywista jako sygnał p r z e j ś c i a” – pisze Jan Michalski (Jan Michalski, op. cit., s. 25), wpisując pracę w tradycję polskiego romantyzmu, w którym ważną figurę stanowił „duch-powrotnik”. Autor sugeruje, że jest to alter-ego Wróblewskiego – sam artysta również portretował siebie jako umarłego, choćby w „Narzeczonech”, „Spacerze narzeczonych ze słońcem”, czy „Małżeństwie”. Takie spojrzenie pomaga ustanowić Wróblewskiego nie tylko jako głównego twórcę i patrona współczesnego malarstwa realistycznego, do którego odwoływali się tacy artyści, jak Jarosław Modzelewski czy Wilhelm Sasnal, ale również wpisać go w neoromantyczną – i ponadgatunkową - narrację międzypokoleniowej wspólnoty doświadczeń, do której badacz zalicza Mickiewicza, Różewicza, Kantora czy Gombrowicza, a także Bałkę czy Althamera.

Kompozycja prezentowana na odwrocie „Chłopca na żółtym tle” zdaje się mniej enigmatyczna, zdecydowanie bardziej dekoracyjna, choć nie mniej intrygująca. Chłopiec jest tu „bardziej żywy”, jeśli wypada użyć takiego określenia. Jednocześnie jednak namalowana płasko kompozycja, malowane płaszczynowo, bez modelunku bryły ciała przypomina wizerunki z trumiennych portretów fajumskich. Twarz oraz tułów wydaje się zamalowana powtórnie – spod spodu wyzierają zacieki rozcieńczonej farby. Tytuł zapisany na pracy również odbiega od tego, którym artysta posługuje się w swoich notatkach, i który przyjął się przez lata w artystycznym obiegu. A więc palimpsest.



An abstract painting featuring vertical stripes of color. From left to right, there is a dark brown stripe, a wide yellow stripe, a dark brown stripe, a light blue stripe, and a yellow stripe. The brushstrokes are visible, giving the painting a textured appearance.

„Po okresie prób malowania w stylu realizmu socjalistycznego powrócił do własnego realizmu, do realizmu bezpośredniego, co świadczy o tym, że zawiódł się na ideologii i na własnych pomysłach transformacji ideologii w sztukę, i wrócił do tego, co było dla niego naturalne, do głębokiej uniwersalnej metafory”.

– RYSZARD WOŹNIAK, SZTUKA MUSI DZIAŁAĆ I ROZMOWY O ANDRZEJU WRÓBLEWSKIM, RED. PIOTR BAZYŁKO, KRZYSZTOF MASIEWICZ, WARSZAWA 2011, s. 147

107

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"B1", 1964 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B1 1964'

estymacja: 900 000 - 1 500 000 PLN †
210 000 - 348 900 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Springer, Berlin, 1965
- kolekcja prywatna, Niemcy
- dom aukcyjny Villa Griesebach, Berlin, 2015
- kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

- Galerie Springer, Berlin, 1965

LITERATURA:

- Fangor. Wojciech Fangor, Ausstellung Galerie Springer '65, katalog wystawy indywidualnej, Berlin 1965, kat. 17
- Wojciech Fangor Color and Space, red. Magdalena Dabrowski, Milano 2018, s. 93

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

- WOJCIECH FANGOR



„B 1” z 1964 to pierwszy z grupy obrazów namalowanych w Berlinie Zachodnim w ramach stypendium Fundacji Forda, otrzymanego dzięki wsparciu Beatrice Perry, dyrektorki galerii Gres w Waszyngtonie i pierwszej amerykańskiej marszandki Fangora. Płótno prezentowane było w październiku kolejnego roku na wystawie indywidualnej artysty w berlińskiej Springer Galerie. Wedle schematu przyjętego przez artystę, litera z tytułu symbolizuje miejsce powstania pracy. Jak kilka innych dzieł z tego okresu, „B 1” z berlińskiej galerii trafiło do prywatnej kolekcji i tym samym stało się jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych prywatnym kolekcjonerem w Europie. Jak wspominał artysta: „jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy” (Wojciech Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim, [w:] katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2009, s. 52-53).

Kompozycja stanowi sztandarowy przykład rozwijanej wówczas przez artystę koncepcji malarstwa, którą artysta nazywał w typowy dla tego okresu, paranaukowy sposób, „pozytywną przestrzeń iluzijną”. Jego „Studium przestrzeni”, zrealizowane w 1958 we współpracy z awangardowym architektem i projektantem Stanisławem Zamecznikiem i zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury nieopodal warszawskiej Zachęty, do dziś uznawane jest za dzieło przełomowe, „pierwszy na świecie environment”, jak uważają badaczki Bożena Kowalska i Anda Rottenberg. Jak jednak dostrzega Kowalska, już rok wcześniej, w ramach legendarnej II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, wspólnie z Zamecznikiem i Oskarem Hansenem, Fangor realizuje rozciągającą się we wnętrzach oraz na placu przed gmachem Zachęty „Kompozycję przestrzenną” złożoną z pomalowanych na biało i czarno płyt, kierujących ruchem i spojrzeniem widza do wnętrza budynku.

Zainteresowanie Fangora przestrzenią (wokół) obrazu wynikało, jak sam podkreślał w wywiadach, ze współpracy z architektami. W latach 50. artysta tworzył nie tylko kompozycje malarskie uznane za sztandarowe dzieła socrealizmu, jak „Matka Koreanka”, „Postaci” czy „Lenin w Poroninie”, ale także plakaty propagandowe, wpisując się do pantheonu twórców tzw. polskiej szkoły plakatu. W tym samym czasie wspólnie z wieloma wybitnymi artystami zajmował się opracowaniem plastycznym wystaw i wydarzeń – dzięki pracy dla Międzynarodowych Targów Poznańskich jeszcze w 1949 odkrył siłę lapidarności środków przekazu, którymi operowała grafika wystawiennicza: składały się na nią odpowiednio powiększona fotografia, nowoczesne liternictwo i abstrakcyjne, malarskie plamy barwne o organicznych lub geometrycznych kształtach. Jak wspominał artysta, tak pojęta propaganda wizualna musiała się bronić „skalą, prostotą, lapidarnością

i kontrastowością przed agresją nieba, słońca, drzew i architektury świata zewnętrznego” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 170). W 1955 artysta razem z Henrykiem Tomaszewskim zrealizował długi na 400 metrów malarski fryz z okazji Festiwalu Młodzieży i Studentów. Wielokrotnie współpracuje z Oskarem Hansenem, Jerzym Sołtanem i Zbigniewem Ihnatowiczem przy opracowywaniu koncepcji wnętrz, awangardowych projektów wystawienniczych (niezrealizowany pawilon polski na Expo 58 w Brukseli) i plastyki w architekturze, jak choćby projekt fasady klubu sportowego Warszawianka.

Rok 1958 wyznacza w sztuce Fangora przewartościowanie formalne i ideologiczne. Artysta odrzucił całkowicie malarstwo figuratywne na rzecz analizy efektów optycznych iluzji i możliwości ingerencji dwuwymiarowego płótna w przestrzeń. Ekspresja i indywidualność malarskiego gestu zyskały rolę podrzędną wobec rozważań intelektualnych i naukowych. Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: „Square”, „Black”, „Blue”, „Red” i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanymi. Wedle słów autora: „Czy w 1958 roku uważałem, że następuje koniec sztuki? Uważałem, że jest to koniec jednej formy sztuki i początek nowej. Koniec sztuki wizualnej w postaci przedmiotowego obrazu, obrazu, który poza swoją wewnętrzną treścią ma cechy przenośnego i zależnego od popytu i podaży towaru. Koniec sztuki zamkniętej w sobie, zdecydowanie autorskiej, której wartość zależy od, opartej na reklamie, sławy autora. Takimi się wydawało w 1958 roku. Nowa sztuka miała być przeznaczona do współtworzenia i odbierania przez anonimową publiczność. Sztuka, której niematerialność odbierałaby cechy towaru, bądź której materialność osadzona byłaby w powszechnie dostępnej publicznej przestrzeni. Być może warunki życia w ustroju socjalistycznym o charakterze zamkniętego obozu, w którym nie mogło być wymiany dóbr konsumpcyjnych, w którym nie było indywidualnego kapitału i obrotu handlowego, sprzyjały stwarzaniu idei nowej formy sztuki możliwej do współtworzenia, co automatycznie powoduje anonimowość. Sztuki nieprzedmiotowej, niematerialnej i otwartej. Sztuki nie wymagającej reklamy, której żywotność warunkowana byłaby przez swobodną potrzebę publiczności. Rolę podobną do tej, jaką spełniają miejskie publiczne parki. Okazało się jednak, że ustrój socjalistyczny jest utopią sprzeczną z naturą człowieka i taką samą utopią jest przekonanie, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy jednakowe potrzeby odbioru sztuki. Dlatego też rację bytu mają dzieła indywidualne o zróżnicowanym kulturowo i estetycznie przekazie. W moim przypadku są to prace, które penetrują, czy też drążą zagadnienia przestrzeni rzeczywistych i wirtualnych, relacje przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, fenomenalnych i symbolicznych, naturalnych i kulturowych”.



Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: „Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przypadku, widocznie szczególnego, nagłego wyostrożenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenicy widza. Złudzenie to było tak silne, tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuralnymi. Podał się magii niezwykłej uludy i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 r. Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia 'iluzyjnej przestrzeni pozytywnej': koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badaczce swoje założenia w liście z 1994: „Ażeby działanie (...) iluzyjnej przestrzeni było silne – konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej, jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynika z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy” (Bożena Kowalska, op. cit., s. 105).

Wedle Stefana Szydłowskiego, „fangorowskie koła” są „klasycznym przykładem dzieła stosującego w granicach jednego dzieła odkrycie 'czasoprzestrzennych relacji' (...) Dzięki 'miękkim' przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato, doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) Przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 117).

„Dzisiaj tajemnica znajduje się gdzie indziej niż w przeszłości. Nie istnieje dzisiaj przeciwstawienie człowieka jako zamkniętej skończonej osobowości wobec skończonej i zamkniętej konstrukcji obrazu. Tak pojęty człowiek i obraz nie mają sobie wiele do powiedzenia. Wydaje mi się, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek jednostka odczuwa zależność od otoczenia i względność swego położenia. Interesuje mnie jak wobec tych zmian uprawiać sztukę”.

– WOJCIECH FANGOR, 1958, W ROZMOWIE Z BARBARĄ MAJEWSKĄ

108

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"Szósta wieczór", 1989 r.

olej/ płótno, 89 x 114 cm
sygnowany p.d.: 'Fangor'
opisany na odwrociu: 'Fangor | 6 WIECZÓR'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †
28 000 - 37 300 EUR

WYSTAWIANY:

- „Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa 1990, kat. 163 [Szósta wieczór]

LITERATURA:

- Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,
katalog wystawy, Warszawa 1990, kat. 163 [Szósta wieczór]

„Nowy Meksyk, piękne zabytki hiszpańsko-indiańskie. Wspaniały klimat. 300 słonecznych dni w roku, 1 500 000 ludzi w kraju wielkości Polski. Ale, no właśnie, ale współczesna kultura turystyczna jałowa. Po 10 latach malowania głównie dla siebie, w Polsce wybuchła demokracja, zaczęto sobie przypominać, że był i gdzieś jest Fangor. Więc się przesiedliłem do Polski (...)”.

– WOJCIECH FANGOR, BŁĘDÓW 2015





Wojciech Fangor z żoną Magdaleną w Summit pod Nowym Jorkiem, 1986,
fot. Czesław Czaplinski / FOTONOVA



Zapada wieczór, za oknami salonu, na tle zachodzącego słońca i wschodzącego księżyca wyostają się sylwety roślinności. Na stoliku przycupnął czarno-biały kot. Gra telewizor. Scena w scenie: tłumy ludzi z biało-czerwono-granatowymi flagami świętują obalenie władzy komunistycznej w Czechosłowacji. Aksamitny wieczór – aksamitna rewolucja. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że obraz stanowi pewną klamrę, spinającą pozornie odległe miejsca i wydarzenia.

Prezentowana praca powstała w 1989, kiedy to Wojciech Fangor, od kilku już lat na akademickiej emeryturze, zamieszkał wraz z żoną w Santa Fe w stanie Nowy Meksyk. To historycznie najstarsze miasto stołeczne w Stanach Zjednoczonych nazywane jest potocznie drugą stolicą sztuki USA – ilością galerii sztuki ustępuje ponoć jedynie Nowemu Jorkowi. Jednak w przeciwieństwie do powojennej stolicy neoawangardy, w Santa Fe króluje wciąż sztuka tradycyjna, rdzenna. Sądząc po zastosowanych barwach i pozornie „prymitywnej” kompozycji wydaje się, jakoby polski artysta też uległ fascynacji tutejszą mistyczną przyrodą, rozstawioną na świecie przez Georgię O’Keeffe. Ukazana za oknem bujna, półpustynna roślinność zdaje się jednak również stanowić echo kompozycji z około 1947-48, kiedy to Fangor, tuż po studiach u Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, tworzył uproszczone, kubizujące pejzaże, ewokujące swoją aurą raczej kraje śródziemnomorskie niż ulubiony wówczas Park Wilanowski i Klarysew, dokąd przeprowadził się z rodziną jeszcze w czasie okupacji. Jak pisał Janusz Bogucki w reakcji na pierwszą wystawę indywidualną artysty w prowadzonym przez Mariana Bogusza Klubie Młodych Artystów i Naukowców (1949): „Były to z wielkim rozmachem malowane obrazy o ludowej jaskrawości koloru, a formie brutalnej i ekspresyjnej, podkreślonej grubym konturem” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 170).

Wyrażony zarówno w kolorystyce, jak i sposobie malowania kontrast pomiędzy sielankową sceną w przytulnym wnętrzu a sceną masowego marszu, spektaklu politycznego ukazanego na ekranie telewizora wydaje się wręcz absurdalny. Donośność sceny historycznej sprowadzona jest do formy pocztówki, kliszy z aparatu – jest jednocześnie daleka, zapośredniczona, choć wywołuje silne emocje zarówno we współczesnym odbiorcy, jak i zapewne wówczas w artyście, który zdecydował się uwiecznić ten moment. Mimo obecności motywu telewizora, kompozycji daleko do eksperymentów Fangora z początku dekady, kiedy to, zafascynowany „medium elektronicznym”, tworzył tzw. obrazy telewizyjne – pointylistyczne, rastrowane kompozycje przenoszące jego zainteresowania światłem i barwą na inny, „postmodernistyczny” poziom.

Mieszkając w Santa Fe, Wojciech Fangor myślami był coraz bliżej Polski. Już w 1988 uczestniczył w konkursie na plakat z okazji 70. rocznicy odzyskania niepodległości, zdobywając pierwszą nagrodę; w 1989, za pośrednictwem Fundacji Kultury Polskiej, przekazuje ponad 100 prac państwu polskiemu. Organizuje też wystawę retrospektywną w warszawskiej Zachęcie – jej otwarcie przypada na jesień 1990. Wysyła na nią między innymi prezentowany tu obraz. W katalogu wystawy czytamy słowa Thomasa Messera: „Nawet w pracach z ostatnich lat, w których abstrakcja ustępuje rozpoznawalnej tematyce, ta ostatnia nadal stara się określić rolę, jaką odgrywa przestrzeń, która oddziela obiekt oglądany od oczu i umysłu obserwatora. To nie jest przypadek, że obraz telewizyjny, będący sam w sobie zwykłą projekcją, stał się obecnie przedmiotem zainteresowania w jego konsekwentnym dążeniu do określenia tego, co jest rzeczywiste” (Bożena Kowalska, op. cit., s. 182).

Jeszcze w 1990, na fali patriotycznego uniesienia, artysta maluje w Santa Fe 36 płócien – portretów królów polskich. Zaczyna na nowo wystawiać w kraju. Dziewięć lat później artysta zdecydował się na powrót do Polski.

109

WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

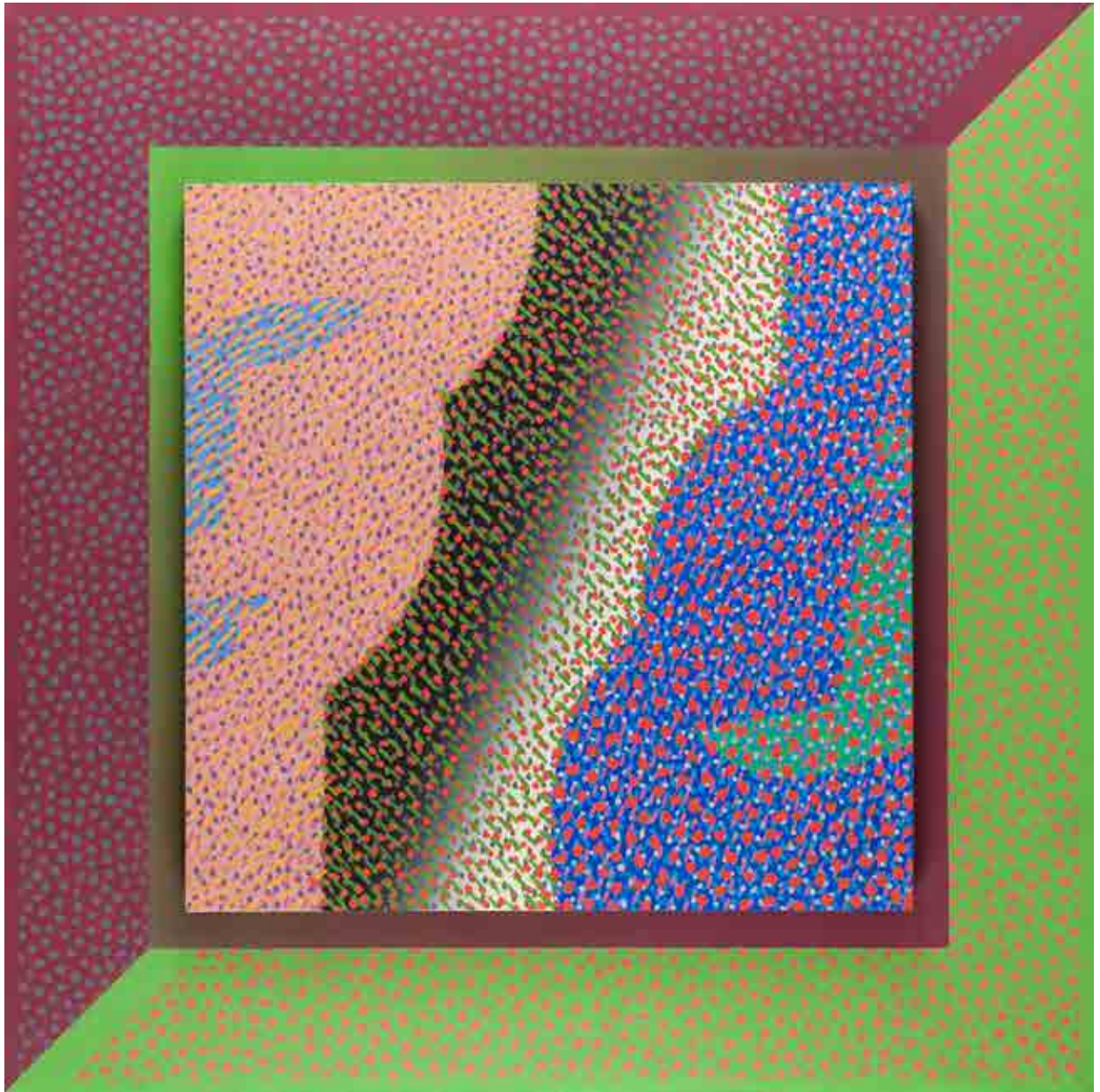
Bez tytułu, 1975 r.

olej/plótno 152,4 x 152,4 x 10,2 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'FANGOR 1975'

estymacja: 1 100 000 - 1 500 000 PLN †
323 600 - 441 200 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty około 1975 roku
- kolekcja prywatna
- dom aukcyjny Christie's
- kolekcja prywatna, Polska



110

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Wnętrze z aktem, 1971 r.

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WNĘTRZE | Z | AKTEM | JERZY | NOWOSIELSKI | 1971' oraz dedykacja:

'Kochanej | Pani Basi | w | dniu imienin | J.N. | 4.XII.74'

na odwrociu naklejka Muzeum Sztuki w Łodzi - wywozowa na Festiwal Sztuki w Edynburgu w 1972

estymacja: 280 000 - 350 000 PLN †

65 200 - 81 400 EUR

- Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 1974

- Krzysztofory, Kraków, 1972

- Festiwal Sztuki, Edynburg, 1972

- Krzysztofory, Kraków, 1971

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

- JERZY NOWOSIELSKI, CYT ZA: ZBIGNIEW PODGÓRZEC, WOKÓŁ IKONY. ROZMOWY Z JERZYM NOWOSIELSKIM, WARSZAWA 1985, s. 76





Jerzy Nowosielski, fot. Zbigniew Kamieński



111

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

"Akt", 1980 r.

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JERZY NOWOSIELSKI | "AKT" | 1980 | OLEJ | 100 x 80'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy,

papierowa naklejka wywozowa oraz papierowa

naklejka z warszawskiej Galerii Piotra Nowickiego

estymacja: 180 000 - 220 000 PLN †

41 900 - 51 200 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Wystawa indywidualna, Galeria trzech obrazów, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 1982

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta, 21.03-27.04.2003, Warszawa 2003, s. 462 (il.), s. 725, poz. kat. 58





Jerzy Nowosielski, Akt, 1989, olej/plótno, 100 x 81 cm, kolekcja prywatna



Jerzy Nowosielski, Akt z lustrem, 1987, olej/plótno, 100 x 80 cm, kolekcja prywatna

Jerzy Nowosielski fascynował się w malarstwie nagim, kobiecym ciałem niemalże od początku swojej kariery artystycznej. Około 1950, trzy lata po ukończeniu studiów malarskich na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarz rozpoczął poszukiwania plastyczne w obrębie kobiecego aktu. Wówczas wykonywał olejne cykle sportsmenek – pływaczek, koszykarek i gimnastyczek – które starał się uchwycić w intymnych, migawkowych chwilach. Jan Gondowicz pisał: „(...) Z wyjątkiem jednych 'Gimnastyczek' z 1952 roku technika olejna uderzająco uwydatnia ich brylowatą cielesność, modelując mięsiste uda, napięte pośladki, podkreślone krojem kostiumów wcięcia talii, posępne twarze. Niezgrabne, uchwycone w ociężałych susach, skrępowane własną masą kobiety emanują jednocześnie iście zwierzęcą żywotnością, którą podkreśla oranżowy, przechodzący wręcz w karmin koloryt ciała. Prace te malarz, jak gdyby nigdy nic, posyłał zresztą na rozmaite wystawy, budząc zgorznienie pruderyjnych jurorów” (Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 32).

W jednym z wywiadów artysta powiedział: „Cennino Cennini napisał we wstępie do swojego traktatu o malarstwie, że sztuki malarskiej nauczył ludzi Adam, kiedy trudząc się na ziemi wygnania, również i malarstwo uprawiał. A cóż on mógł malować? Krajobraz Raju, Raju utraconego, bo to najlepiej pamiętał. Co jeszcze? (...) Ależ oczywiście: malował Ewę, swoją towarzyszkę, taką, jaką pamiętał do momentu, zanim nie poczęstowała go połową owocu wiadomości dobrego i złego”.

W drugiej połowie lat 50. nagie, kobiece sylwetki pojawiają się w pracach Nowosielskiego zdecydowanie częściej – artysta przedstawia je zazwyczaj ze swojej męskiej, voyerystycznej perspektywy, w której ciało jest

fetyszyzowane i wtórnie erotyzowane, również poprzez poddawanie go geometryzującej stylizacji.

Według cytowanego wcześniej Jana Gondowicza „kobiety Nowosielskiego” to postaci „o śmigłych, prostych nogach, wąskich biodrach, stożkowatych piersiach, ukrytych często lub podniesionych ramionach, wydłużonej szyi, drobnej, owalnej głowie. Ich pełne wdzięku pozy – nieśmiałe, a pełne determinacji – odcina od tła czysto umowny już zarys modelunku”. Z pewnością ich ciała stały się głównymi motywami pełnych wysmakowanego erotyzmu przedstawień, w których artysta odwoływał się do surrealistycznej wizji pożądania. Janusz Bogucki, na przełomie 1969 i 1970, we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Jerzego Nowosielskiego w warszawskiej Galerii Współczesnej pisał: „(...) Hieratyczne ukształtowanie kobiet przy toalecie, gimnastyczek czy pływaczek nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje ich realności szczególną perwersyjną powagę. Zaskakująca żywotność starej konwencji wynika oczywiście nie tylko z nakładania się jej na współczesny przedmiot czy temat. Decydujące wydaje się to, że sposób użycia tej konwencji, jej przyswojenie dla potrzeb własnej wizji – osiągnął Nowosielski poprzez nowatorskie doświadczenia przeżywane w kręgu krakowskiej awangardy” (Janusz Bogucki, [w:] Jerzy Nowosielski, wystawa w Galerii Współczesnej KMPiK Ruch, grudzień 1969 – styczeń 1970, s. nlb.). W latach 70. Jerzy Nowosielski utrwalił unikatowy sposób kształtowania kobiecego aktu – jak pisał Tadeusz Kantor: „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei”. Kobiety na obrazach Nowo-



Jerzy Nowosielski w pracowni z żoną Zofią, ok. 1970, fot. Konrad Pollesch

sielskiego zaczynały być poddawane coraz dalej idącej, geometryzującej deformacji, a co za tym idzie – włączaniu ich ciał w kontekst sztuki sakralnej. Gondowicz zauważył, że „w aktach kobiet ujawnia się też rychło modelowanie ciał na wzór obnażonych świętych męczenników w sztuce ikony: poziome linie obojczyków, elipsy wokół piersi, uwydatniona światłami muskulatura ujętego w owal, wypadniętego brzucha, jasne bliki ramion, łokci, bioder, kolan i kostek. Na wydłużonych ascetycznie figurach o nieproporcjonalnie drobnych dłoniach i stopach nawet majtki kostiumu kąpielowego przybierają formę antycznego perizonium (...). Śniade, zamknięte w sobie oblicza zdają się skrywać tajemnicę. Zaznaczone niekiedy plażowe czy łaźniakowe realia przedstawiają się w tym kontekście dziwnie niestosownie”.

W przypadku prezentowanych tu aktów z lat 1971 i 1980, postaci kobiet wydają się ponownie odrealnione, sprowadzone do ikon. Kolorystycznie związane z otaczającą je przestrzenią, która wymyka się zasadom perspektywy linearnej, sprowadzona do niemal abstrakcyjnego, płaskiego tła. Malarz buduje ją z barw i form, łącząc płaszczyznowość z ledwie zaszyfrowanym, iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W obu pracach to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.

Sam artysta w wypowiedziach często łączył swoją fascynację cielesnością z pierwiastkami boskimi, wyniesionymi z jednej strony z tradycji chrześcijaństwa, z drugiej zaś – odwołując się do klasycznej mitologii, jak

w przywołanym cytacie: „Ponieważ miłość (...) jest boska – ponieważ Bóg jest miłością, sztuka ludzka zajmuje się przede wszystkim miłością, bo jest to właściwie jedyny przedmiot prawdziwej, poważnej ludzkiej ciekawości, ludzkich zainteresowań i ludzkiej tęsknoty. Oczywiście Eros, najbardziej związany z doświadczeniem człowieka w jego cielesności i w jego trwaniu, wypełnia sztukę ludzką po same brzegi. Jest właściwie jedyną, najgłębszą treścią sztuki. Ale tak jak sam boski Eros w doświadczeniu człowieka wędruje z góry w dół i z dołu do góry, jego przejawianie się, jego manifestacje mają charakter wchodzenia i schodzenia, są tak różnorodne. Jednym z ubocznych przejawów tej ewolucji i inwolucji jest to, co nazywamy pornografią, czyli rysowaniem, malowaniem opisywaniem brudu. Nie wiem, czy istnieje jakaś kultura, poza chrześcijańską, w której powstałaby pornografia w stanie czystym. Może to świadczyć o kulturze społeczeństw chrześcijańskich bardzo źle, ale i bardzo dobrze. Bo może znaczyć, że właśnie w kręgu kultury chrześcijańskiej i chrześcijańskiego doświadczenia duchowego doszło do bardzo precyzyjnej artykulacji przeżycia miłości, miłości seksualnej, która jako produkt uboczny wytworzyć miała odpad – wartość ujemną, to, co my nazywamy pornografią i określamy jako pornografię. Wartość ujemna (pornografia) w sztuce zawsze istniała. Ale istniała w jakiejś niepokojącej symbiozie z wartościami boskimi. To, że w kręgu kultury chrześcijańskiej nastąpiło wyprępowanie z naszego doświadczenia artystycznego tego właśnie odpadu, tej wartości ujemnej, pozwoli może na ruch wyobraźni artystycznej w stronę większej, pogłębianej analizy Erosa, jednego z czterech przejawów Miłości. A samo zjawisko pornografii stanie się przez to mniej groźne dla duchowego rozwoju człowieka. Stanie się bezsilne” (Jerzy Nowosielski, Eros przeciwko pornografii, 1994, [w:] *Ars Erotica*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 16).

112

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

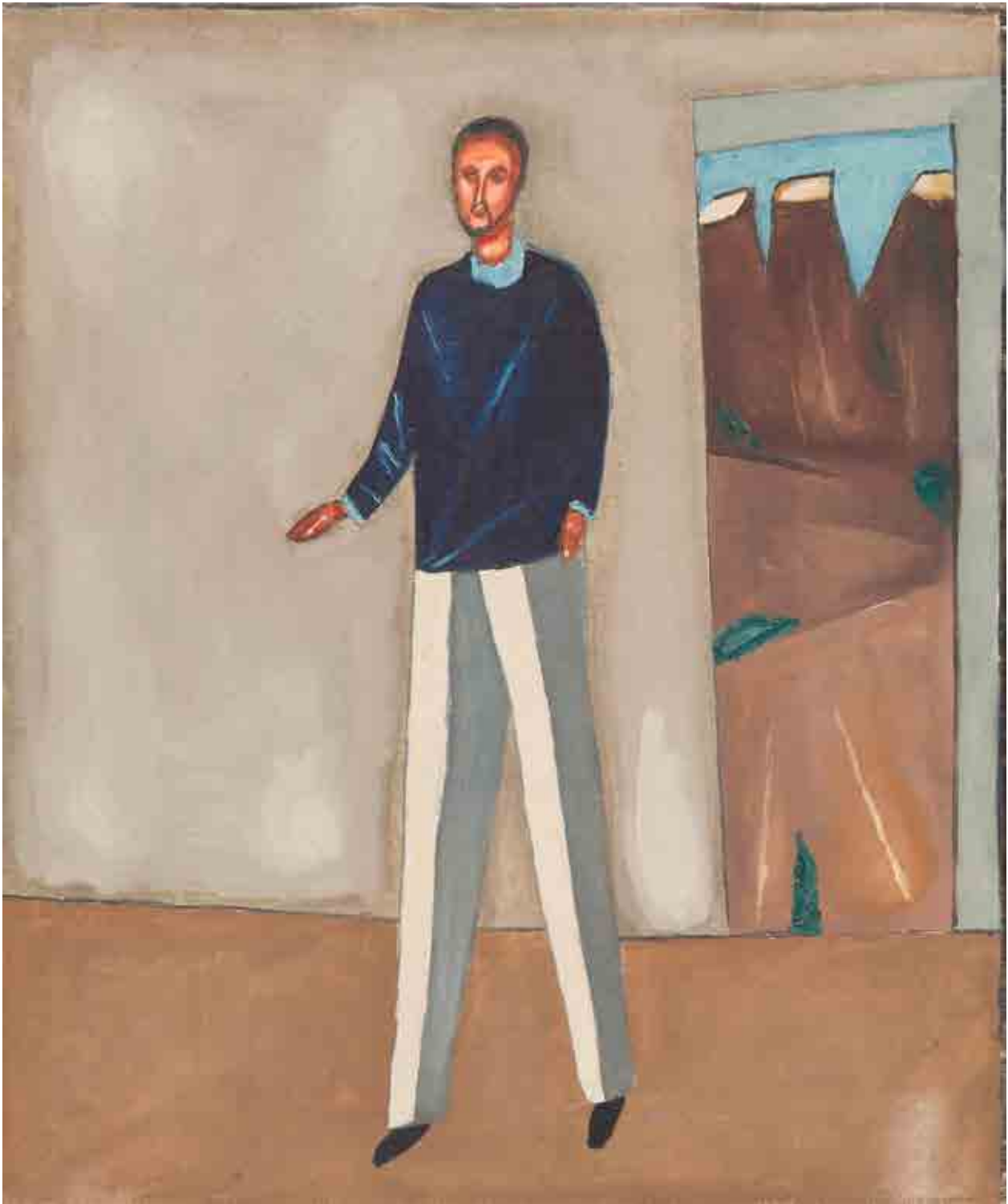
Postać mężczyzny, 1961 r.

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'JERZY NOWOSIELSKI 1961'

estymacja: 200 000 - 300 000 PLN †
46 600 - 69 800 EUR

Jerzy Nowosielski to, jeśli przyklasnąć ironicznej wypowiedzi Andy Rottenberg, bodaj jedyny na świecie twórca świeckich ikon. Jego rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl definiuje zastosowanie ciągłej linii konturu określającego sylwetę, operowanie płaszczyznowością w nakładaniu nasyconych plam barw, synteza formy i umowne ujęcie kwestii przestrzeni i światła w obrazie, przede wszystkim zaś pewna statyczność kompozycji, dotycząca zarówno przedstawień ludzkich, jak też martwych natur czy abstrakcji. Obrazy Nowosielskiego zakorzenione są w ortodoksyjnych regułach konstruowania obrazu – artysta zgłębiał wiedzę na temat teologii i plastyki prawosławnej; jego kompozycje, podobnie jak malarstwo ikon, często budowane są na zasadzie podziału na strefy.

Zagadkowy portret mężczyzny z 1961 roku to niemal na pewno autoportret artysty. Zaskakująca kompozycja ukazuje mężczyznę we wnętrzu; jego nienaturalnie długie nogi, podkreślone przez rudymenarnie opracowaną partię spodni, składającą się formalnie z czterech jednolitych płaszczyzn bieli i szarości, zaburzają proporcje postaci, której hieratyczna figura, zdająca się kroczyć poza obraz z gestem otwartych jak na powitanie dłoni, wypełnia niemal całą wysokość przedstawienia. Ubiór postaci – proste spodnie i granatowy sweter - nadaje jej codziennego, choć eleganckiego wyrazu; błękitny obrys kołnierza z kolei nasuwa skojarzenie z koloratką księdza czy popa. Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest rozwiązanie partii tła – anonimowe, pozbawione mebli wnętrze utrzymane w dwóch tonach beżu; przestrzeń otwiera się na niemal abstrakcyjny, górzysty pejzaż widoczny w prawej stronie za postacią.



113

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 - 2011)

Boże Narodzenie w grocie, 1988 r.

olej/deska, 12,5 x 10,5 x 2,5 cm
wtórnice opisany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1988'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN †
3 500 - 5 900 EUR

„Od początku XX wieku próbowano wskrzesić malarskie tradycje ikony i wielu artystów ma w tym zakresie poważne osiągnięcia. Jednak czuję, że te realizacje nie są ikonami dnia dzisiejszego. Jeśliby przyjąć tradycyjny punkt widzenia na twórczość sakralną i spojrzeć na moje malarstwo religijne w szerszym kontekście całej mojej twórczości, to pachnie ono po prostu bluźnierstwem. Niemniej sądzę, że jeżeli wielu ludzi odbiera moje religijne malowidła jako autentyczną twórczość, to właśnie dzięki temu, że zdecydowałem się na penetrację owej ciemnej strony naszej świadomości”.

– JERZY NOWOSIELSKI



114

TADEUSZ BRZOZOWSKI

(1918 - 1987)

"Kuglarz", 1984 r.

olej/plótno, 50 x 47 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 84.'

oraz wskazówka montażowa; opisany na krośnie malarskim

na odwrociu: "KUGLARZ" | 50 X 47 | T. BRZOZOWSKI. | 1984'

estymacja: 90 000 - 130 000 PLN †

21 000 - 30 300 EUR

POCHODZENIE:

- Barbara Komarnicka, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Masters of Contemporary Art in Poland”, Ithaca (Nowy Jork), Herbert F. Johnson Museum of Art (Cornell University), 2.04-18.05.1986

LITERATURA:

- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, red. Wawrzyniec Brzozowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. nr 467

„Chciałbym, by ktoś, kto się obrazowi podda,
wejdzie w świat jego symboli, odczuł prawdę
o sobie samym”.

- TADEUSZ BRZOZOWSKI



115

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Drzewa", 2000 r.

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2000 | OL. PŁ. 81 x 100 | DRZEWA'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †

7 000 - 9 400 EUR

„To jest moje marzenie, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek dobrze się czuje, najlepiej. I obraz ma to w jakiś sposób jeszcze wzbogacać, to co nas otacza, to co jest dla nas ważne, niebywale ważne dla naszego serca (...).”

- TADEUSZ DOMINIK



Obraz Tadeusza Dominika „Drzewa” z roku 2000 doskonale wpisuje się w wielokrotnie potwierdzany przez autora zachwyt nad naturą. Dominik wyrażał go w swoim malarstwie, podkreślając piękno i doskonałość natury, dając wyraz jej bogactwu. W wywiadach mówił, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości. Malarstwo Dominika od początku było bardzo abstrakcyjne. Tworzył pejzaże, które składały z kół, pasów czy kopek. Choć nigdy nie aspirował do opinii malarza abstrakcyjnego, nie chciał też dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. W swoim malarstwie pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami. W pracy „Drzewa” zaznaczone plamami korony drzew, dla odróżnienia zaakcentowane użyciem różnych kolorów w optymistycznych barwach, wyznaczające rytm szare pionowe pnie, a może alejki parkowych wprowadzają widza w przyjazną przestrzeń wiosennego parku lub ogrodu. Przejście, w którą widz chętnie się przenosi podążając za zachwytem autora.

Artysta pojmował tworzenie jako potrzebę, zabawę, ale i nieustanny dramat, polegający na intuicyjnym poszukiwaniu idealnego efektu finalnego, który zawsze pozostaje poza horyzontem. Jako autor kierował się także zasadą redukcji, działalność artystyczna bowiem w jego odczuciu zasadza się na umiejętności podejmowania wyborów, decydowania, co jest istotne, a co należy odrzucić, kierując się własną wrażliwością i ciekawością. We wstępie do jednej z wystaw Dominika Janusza Jaremwicz napisał „Dominik sięga do korzeni wielkiego odczuwania plastycznego. Tę bezpośrednią wrażliwość na podstawowy budulec, na kolor, mają niewinni. Przejawia się ona w malarstwie dzieci. Dominik nie jest dzieckiem i trudno mu przypisać autentyczną niewinność. Jest twórcą świadomym reguł gry. Maluje tak, jak maluje, ponieważ dokonał pewnego wyboru spośród wielu innych znanych mu możliwości. Połączył pierwotną surowość i świeżość z wyrafinowaniem, sięgnął do korzeni a równocześnie zebrał wyszukane owoce. Nie stoimy tu wobec pierwiastkowej niewinności, ale wobec wysublimowanej opowieści o niewinności. Jego dzieło ma szczególną wymowę uniwersalną: na swój sposób buduje mit wszelkiej sztuki. Mit ten, ta opowieść, ogarnia równocześnie jej podstawy i jej wysokie loty” (Janusz Jaremwicz, Dominik. Wystawa malarstwa. Z cyklu Artyści Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1996).

W malarstwie Dominika jedną z najbardziej wyróżniających go cech jest mistrzowskie operowanie kolorem. Dominik doskonale zna on jego wszechstronny potencjał – potrafi samymi płaskimi pościami koloru zbudować całą przestrzeń obrazu, zdefiniować jego światło oraz rozróżnić ciężar i odległość części składowych kompozycji. Za pomocą abstrakcyjnych plam, pasów i bloków, artysta tworzy kolorystyczne symfonie, które przenoszą odbiorcę w silnie stymulujący świat zapachów, dźwięków i wrażeń wzrokowych znanych z pól, łąk i lasów. Artystę zresztą porównywano do muzyka, co – jak się okazuje – jest niezwykle trafne, bo sam zainteresowany opowiadał: „Jeżeli mógłbym decydować w dzieciństwie, co wybrać, zająłbym się raczej muzyką. Miałem, jak mówiono, słuch absolutny, wymieniałą pamięć muzyczną... Ale rysowanie od dziecka przeważało – prawdopodobnie było mocniejsze” ([cyt. za:] Zbigniew Taranienko, Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem, Warszawa-Olszanica, 2016, s. 100).



116

TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

"Pejzaż", 2005 r.

olej/ płótno, 90 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

opisany i datowany na odwrociu:

'DOMINIK 2005 | OL. PŁ. 90 X 120 | PEJZAŻ'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN †

8 200 - 10 500 EUR

WYSTAWIANY:

- „Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród...”, Królikarnia
MNW, Warszawa 2008, 28.11.2008-18.01.2009

LITERATURA:

- Tadeusz Dominik, Za oknem jest ogród...,
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008,
il. barwna 375, s. 289



117

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Hot Boreal", 1984 r.

akryl/plótno, 127 x 203 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J Stańczak 84'

opisany na odwrociu, na blejtrame: 'JULIAN STAŃCZAK "HOT BOREAL" 1984'

estymacja: 400 000 - 500 000 PLN

93 100 - 116 300 EUR

POCHODZENIE:

- Charles Foley Gallery, Columbus, Ohio
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (nabyty w powyższej transakcji około 1984 roku)
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, red. Maria Smolińska, Anna Gogut, Warszawa 2014, s. 252-253 (il.)



Artysta polskiego pochodzenia po wielu perturbacjach życiowych związanych z wojenną zawieruchą w 1949 trafił z Nairobi do Londynu, a następnie w 1950 do USA. Tam rozpoczął studia w Cleveland Art Institute oraz następnie na Yale University, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX w., przedwojenny wykładowca Bauhausu, Josef Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson, niedługo potem w Europie zaczęła promować go najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise René. W 1965 artysta wziął udział w nowojorskiej wystawie „Responsive Eye” w MoMA, która usankcjonowała op-art jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Sam artysta zaliczany jest do prekursorów kierunku – uważa się nawet, że termin „op-art” pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings” we wspomnianej Martha Jackson Gallery (1964).

Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykle kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego niezwykle wrażliwości oraz niesamowitych umiejętności łączenia barw. Początkowo Stańczak inspirował się spuścizną Paula Klee, ale także barwami natury, która zachwycała go już od wczesnych lat. Po deportacji na Syberię w 1942 i uzyskaniu amnestii Stańczak uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie i odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie. Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych przez niego miejsc. Ostatecznie w 1942 Stańczak został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Afryce Wschodniej, a wydarzenie to odcisnęło na nim szczególne piętno. W 1948 odbyła się też pierwsza wystawa indywidualna artysty – w hotelu Stanley w Nairobi pokazał serię swoich akwarel. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz potem wracał do wrażeń, jakie odcisnęła na nim dzika natura oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Malarz początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywioły natury do graficznych zapisów – w ten sposób powstały jego białoczarne realizacje z lat wcześniejszych. Źródeł wrażliwości kolorystycznej

można doszukiwać się w naukach, jakie artysta pobrał w Stanach Zjednoczonych: oprócz wspomnianego Albersa, autora „Interaction of Color”, twórca inspirował się także tekstami Rudolfa Arnheima – czołowego badacza psychologii percepcji: jego „Art and Visual Perception” miała formatywny wpływ na definicję sztuki Stańczaka, którego płótna z czasem stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych rozprawiał o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka.

Prace Stańczaka znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts Boston czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Ostatnio zaobserwować można renesans zainteresowania twórczością artysty. W 2012 malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 Najgorętszych nazwisk rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg-Artnet.

„Od roku 1966 artysta, poszukujący coraz większej, chirurgicznej wręcz precyzji i metody tworzenia, zaczął stosować taśmy, które nakleja na podobrazie. Uzyskuje w ten sposób linie idealne, o pożądanym szerokościach i ostrych krawędziach. Z czasem zbuduje specjalną maszynę do cięcia taśm o różnych wymiarach, która stanie się jego nieodłączną towarzyszką w pracowni. Prekursorem na tym polu był Piet Mondrian. Holenderski malarz w swoich późnych dziełach „Broadway Boogie Woogie” (1942-1943, kolekcja MoMA w Nowym Jorku) oraz nieukończonym „Victory Boogie Woogie” (1942-1944) powstałych w Nowym Jorku, zamiast malować linie, wyklejał je za pomocą papierowych taśm w odpowiednich kolorach. Być może praktyka ta stanowiła dla Stańczaka podpowiedź, w jaki sposób uzyskać we własnych dziełach absolutną perfekcję. Specyficzna dla artysty i wynaleziona przez niego metoda pracy wygląda jednak inaczej niż u Mondriana: Stańczak nakleja na płótno lub płytę warstwę koloru, po czym usuwa nacięte ostrym nożem paski, odsłaniając to, co pod spodem. Proces ten może być wielokrotnie powtarzany z większą liczbą barw, a twórca do momentu usunięcia ostatnich pasków nie jest pewien, jaki ostateczny efekt uzyska i czy poszczególne odsłonięte kolory dobrze zgrają się ze sobą. (...) W efekcie obraz musi bowiem wyglądać, jakby powstał bez wysiłku, by odbiorca mógł rozkoszować się jego frontalizmem i kolorystycznym promieniowaniem, pozbawionym wszelkich śladów indywidualnego gestu artysty” (Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82-83).

„Abstrakcyoniści otworzyli nam oczy. Unaocznili nam, że żaden kolor czy kształt wymyślony przez umysł człowieka nie jest tylko rozrywką, tylko przyjemnością. Nawet najprostsze wzory wskazują na znaczenie obiektów, na których są stosowane, a w szerszym aspekcie odzwierciedlają ludzką naturę i jej zmienność w świecie. A ponieważ nie istnieje forma bez reprezentacji, to co do zasady nie ma różnicy pomiędzy perskim dywanem i obrazem nieprzedstawiającym. Istnieje, jednakże, najistotniejsza różnica w stopniowalnej skali rozciągającej się od najprostszych form geometrycznych, barw podstawowych, i elementów układów przestrzennych takich jak symetria, po złożone i niekiedy tajemnicze zawiłości tworców natury”.

– RUDOLF ARNHEIM

118

VICTOR VASARELY

(1906 - 1997)

"Lila", 1987 r.

akryl/plótno, 135 x 125,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY - | p. 1319 "LILA"

| 135 x 124 (1975-87) | Vasarely-'

Praca wykonana (ukończona) w 1987 roku.

estymacja: 400 000 - 600 000 PLN †

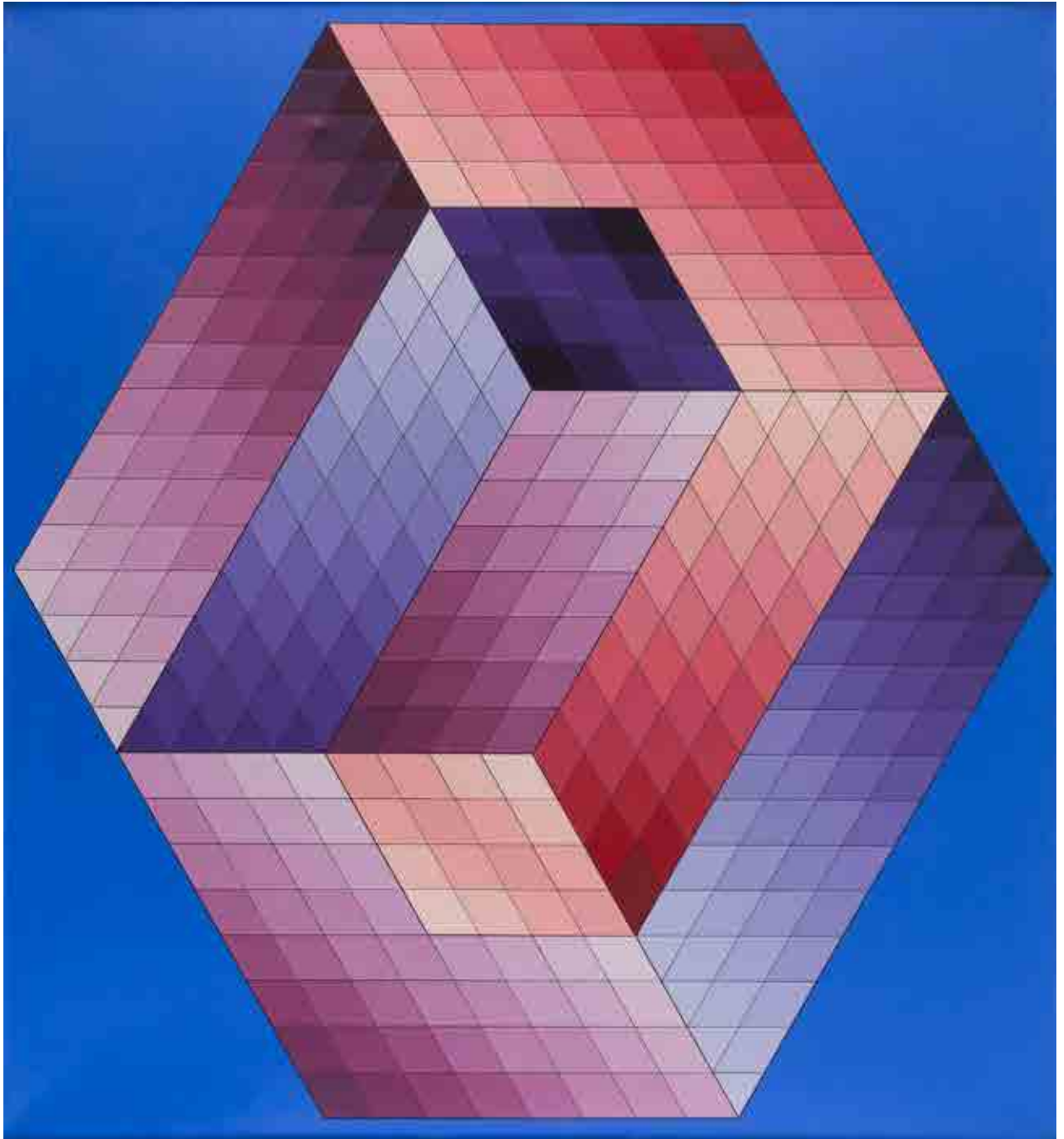
93 000 - 139 600 EUR

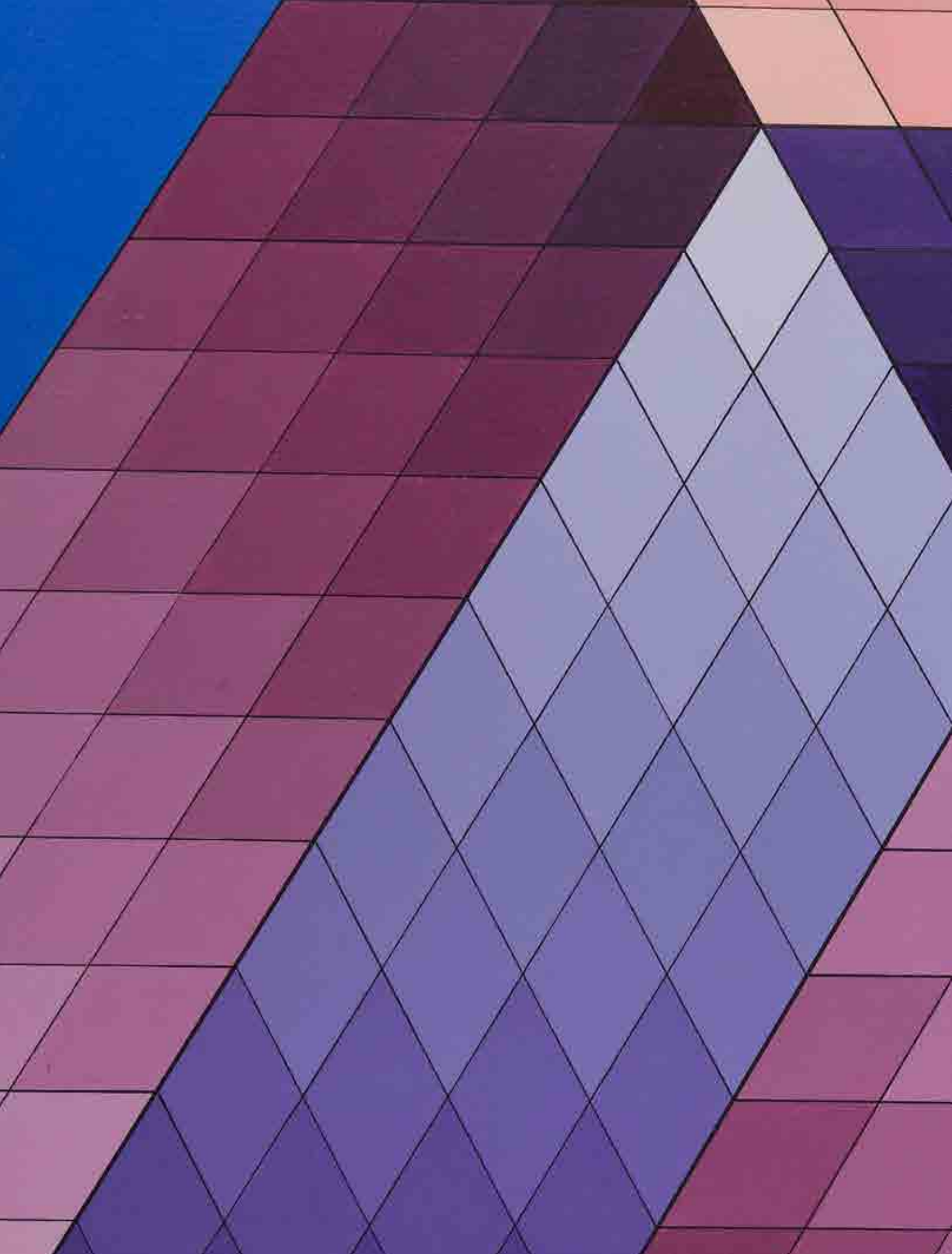
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja (zakup bezpośrednio od artysty)
- dom aukcyjny Sotheby's, Paryż, 2017
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

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





Od początku swojej drogi twórczej Victor Vasarely dążył do zaszczepienia pojęcia uniwersalności sztuki na wszystkich wymiarach społecznej aktywności. Poprzez fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce, poprzez modułową, powtarzalną kompozycję oraz poetycki wydzźwięk, Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”. Powyższą dychotomię protoplasta Op-artu przełożył na środki plastyczne tworząc barokową iluzję, której głównymi bohaterami były kosmiczne pulsary wpisane w geometryczną siatkę konstrukcji. Równocześnie artysta dążył do osiągnięcia jak największego wrażenia ruchu obrazu. Prezentowany obraz „Lila” jest idealnym przykładem założeń teoretycznych Vasarelego. Przełomowym wydarzeniem, które ukierunkowało artystyczną tożsamość Vasarely’ego była nauka w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. Wówczas węgierski artysta porzucił realistyczną stylistykę, którą pogłębiał podczas studiów w Akademii Podolini-Volkmann. Na początku swojej drogi twórczej Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Od tego czasu pojawiają się efekty mające na celu zmylenie oka widza najróżniejszymi trikami optycznymi. Równocześnie w swojej malarskiej twórczości inspirował się surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem, ale szybko dochodził do wniosku, że nurty te są „ślepa uliczką dla sztuki”. Od lat 50. Vasarely, wychodząc od studium przyrody transponuje empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, m.in. wątek ceglanego muru Vasarely powtarza rytm form wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Wówczas artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami, a chaotyczną naturą wszechświata. Następnym etapem tej artystycznej strategii jest etap, zwany w literaturze podmiotu jako okres „Dentfert”. Nazwa tego etapu pochodzi od stacji metra, gdzie artysta bywał przemierzając się po Budapeszcie. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. Kolejnym etapem w twórczości malarza jest okres „Gordes”. Wówczas Vasarely próbował zgłębić teorię widzenia stereoskopowego, pracując nad kontrastem form wypukłych i wklęsłych w ramach dwuwymiarowego obrazu. W latach 50. oraz 60. protoplasta Op-artu tworzył monochromatyczne czarno-białe kompozycje, badając możliwości uzyskania wrażenia ruchu na powierzchni obrazu. Przełomowym dziełem Vasarely’ego jest cykl obrazów stworzonych w latach 1952-58 „Homege to Malevich”, w którym „poruszył” kwadrat Malewicza nadając mu pozór ruchu. Od tej pory artysta traktuje powierzchnię obrazu jako pole ekranu, na którym wyświetlany jest ruch, którego w istocie nie ma. Od lat 60. Vasarely postulował używanie komputerów do tworzenia, bowiem zdaniem artysty sztuka powinna się dostosować do dynamiki swoich czasów. Wyznawał również pojęcie uniwersalności sztuki, gdzie każdy w równym stopniu może zostać artystą. Zgodnie z tą myślą Vasarely opatentował w 1963 roku „jednostkę plastyczną”, czyli podstawowy moduł geometryczny oparty o formę i kolor. Były to powycinane kwadraty, w które wpisane zostały podstawowe figury geometryczne. Początkowo „jednostki plastyczne” były dostępne w sześciu podstawowych kolorach, jednak artysta uzupełnił każdą barwę o skalę trzynastu tonów. Tak skonstruowana forma, produkowana przemysłowo, miała być dostępna dla każdego. Vasarely uznawał „jednostkę plastyczną” jako ekwiwalent pociągnięcia pędzla. Ponadto każda jednostka była prototypem wyjściowym do projektowania wzornictwa przemysłowego czy architektury. Równocześnie artysta zafascynowany pojęciem kosmosu, od 1960 roku definiował swoją sztukę jako „folklor planetarny”. Według Vasarelego każda, stworzona przez niego „jednostka plastyczna” odpowiadała strukturze wszechświata. Ponadto tytuły obrazów ewokowały quasi-naukowy wydzźwięk. Artysta tworzył nowe słowa łącząc francuskie słowa z węgierskimi. W rezultacie geometryczne składniki sztuki Vasarelego, poprzez znaczny rygor układu, bogatą tonację barwną oraz iluzjonistyczne efekty stwarzają pozór ruchu i migotania powierzchni malarskiej.

119

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

"Relief nr 112", 1976 r.

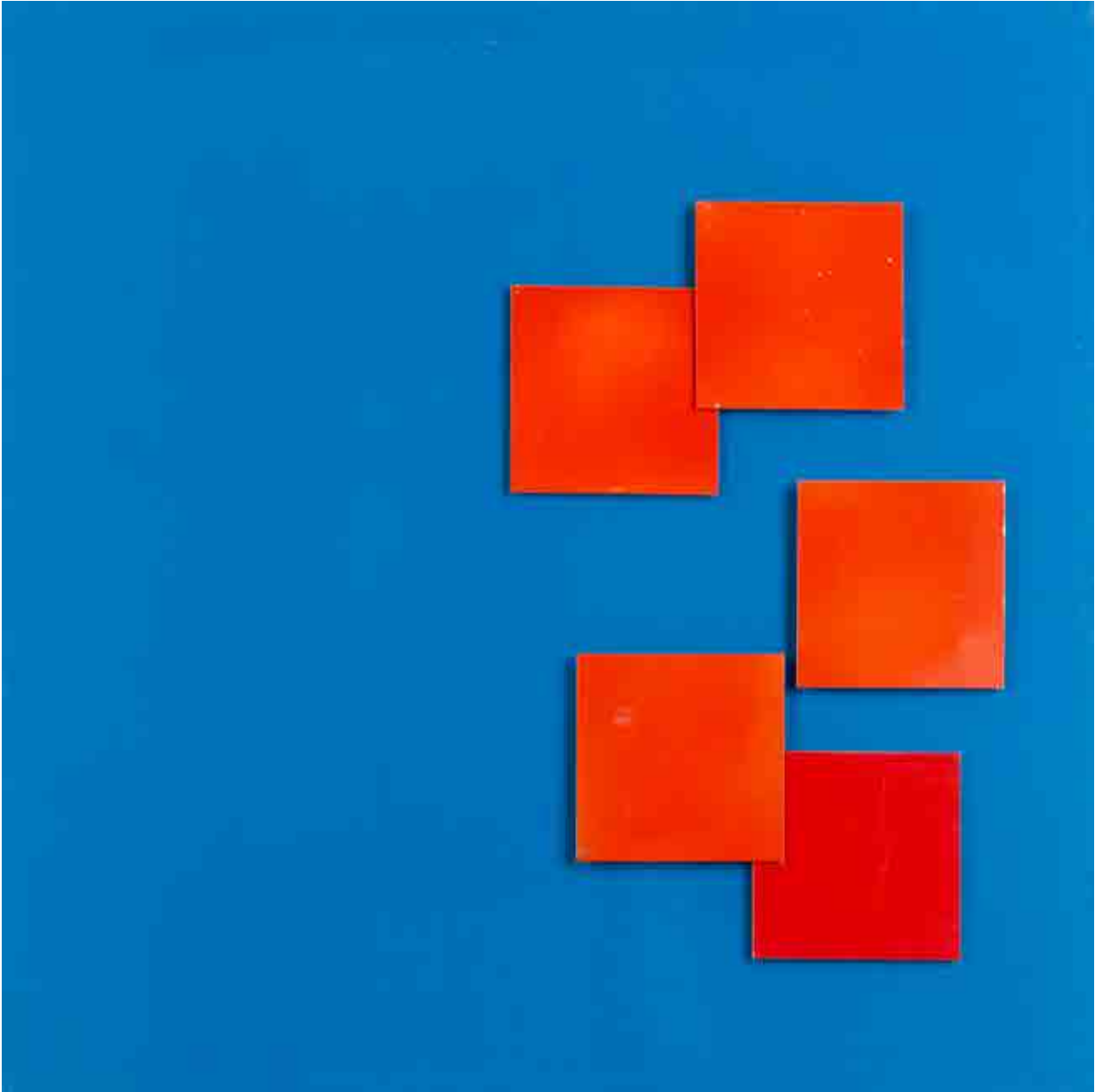
relief, akryl/płyta, 38,5 x 39,5 cm

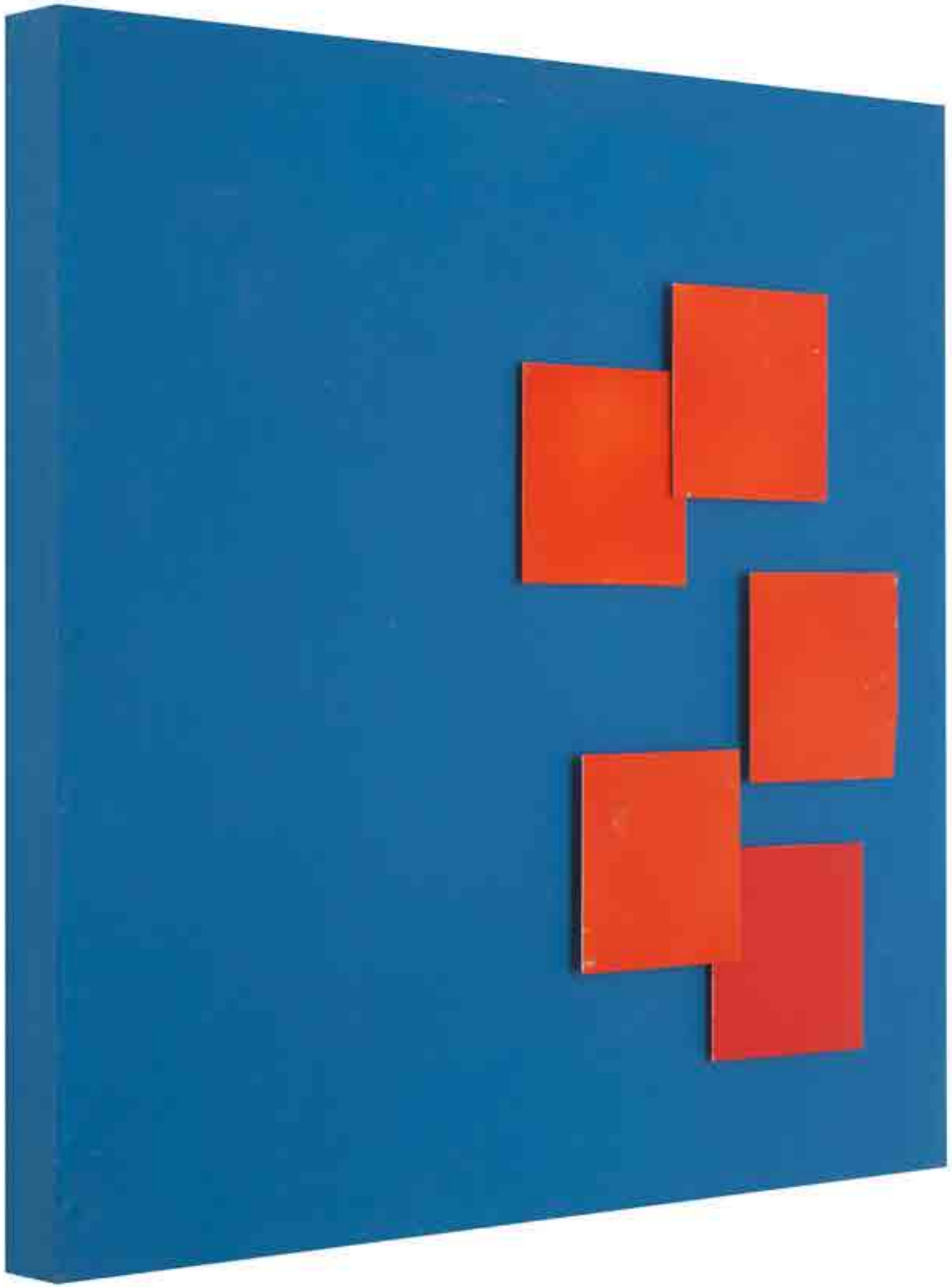
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 112 | H. Stażewski | 1976 r.'
na odwrociu naklejka z Galerii Foksal z opisem pracy

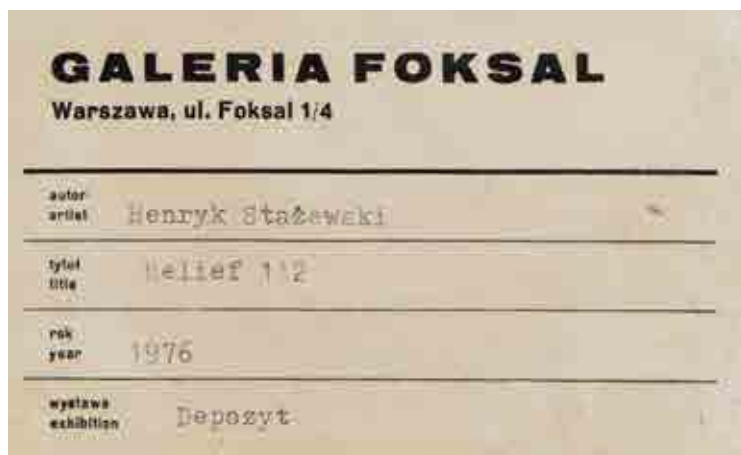
estymacja: 100 000 - 130 000 PLN †
23 200 - 30 300 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)
- kolekcja prywatna, Kraków







Postawę twórczą Henryka Stażewskiego cechowała konsekwencja w wyborze zagadnień i artystycznych zainteresowań. Artysta zaczął tworzyć pierwsze kompozycje utrzymane w stylistyce abstrakcji geometrycznej po 1924, gdy zawiązała się grupa „Blok” propagująca konstruktywizm cechujący się surowym, „ekonomicznym” podejściem do zagadnienia kompozycji obrazu, znajdującym uosobienie w abstrakcji geometrycznej. Choć założenia konstruktywizmu sięgały daleko poza problematykę estetyczną, to właśnie pojmowanie twórczości plastycznej, wywodzące się z tego kierunku, ukształtowało artystę i cechowało jego sztukę również w czasach, gdy ideały awangardy lat 20. XX wieku uważano już za bezpowrotnie minione.

Stażewski zaczął tworzyć reliefy w drugiej połowie swojego długiego życia. Powstawały one od 1955 aż do śmierci artysty w 1988. Jednak już około 1970 spada zainteresowanie artysty strukturami przestrzennymi, a reliefy które pojawiają się po tym roku, charakteryzują się znacznym spłyceniem. Można dyskutować, czy są jeszcze reliefami malarskie kompozycje na sklejkę powstałe po 1970, które artysta oprawił w ramy i osadził na drewnianych klockach, by przybliżyć je do widzów i odseparować od podłoża. Tak czy inaczej, w literaturze przedmiotu funkcjonują one jako reliefy. Przestrzenne prace Stażewskiego miały różną formę i kolorystykę, powstawały też z różnych materiałów: drewna, metalu i sklejki. Pierwsze z reliefów – o ile uznamy je właśnie za reliefy – tworzone były poprzez zgrubienia warstwy malarskiej, do której artysta dodawał piasek czy żwir, a nawet szczątki organiczne. Są one bliższe rozwijającemu się wówczas malarstwu materii.

Przedstawione w niniejszym katalogu reliefy Stażewskiego nie budzą wątpliwości co do swojej rzeźbiarskiej natury. Składają się one z kwadratowych płytek wyeksponowanych na monochromatycznym podłożu. W obu reliefach płytki kontrastują z podłożem temperaturą barwy: podczas gdy podłoże utrzymane jest w chłodnej tonacji, płytki odznaczają się gorącym oranżem i czerwienią. Są one zamontowane tak, że nakładają się na siebie, tworząc tym samym dość płaską, niemniej jednak reliefową kompozycję składającą się z trzech planów: planu podłoża i dwóch poziomów kwadratowych płaszczyzn (względem odległości od podłoża).

To właśnie kontrast barw decyduje o wyrazie prezentowanych reliefów Stażewskiego. Sposób percypowania barw to zagadnienie, które nie było obce artyście i które wykorzystywał w swojej twórczości. Kolejną cechą reliefów, jak i dużej części twórczości artysty, była swoista ekonomia środków – cały efekt tworzą tutaj dwie nasyczone barwy, umiejętnie skontrastowane. Często w reliefowej twórczości Stażewskiego pojawiał się również problem iluzji ruchu, osiągnęty przez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego.

W 1976, gdy artysta stworzył jeden z prezentowanych tu reliefów, zanotował również: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu, widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz i inni, s. 287). Choć może być to uwaga artysty o charakterze ogólnym, wydaje się ona jednocześnie dobrze charakteryzować omawiane reliefy, czyniąc je tym samym egzemplifikacją przemyśleń artysty dotyczących twórczości w sensie ogólnym. Podobnie jak w cytowanej wypowiedzi, w reliefach zauważamy jaskrawość barw, które dopełniają się wzajemnie na zasadzie kontrastu. Całość kompozycji redukuje się do geometrii i najprostszych kształtów, tworząc iluzję ruchu. To właśnie z tego uproszczenia wynika jasność i czytelność tych kompozycji.

Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki, dla której rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się ogólny obraz sztuki tego artysty.

120

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

"Relief nr 72", 1975 r.

relief, akryl/płyta, 40 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 72 | H. Stażewski | 1975 r.'
na odwrociu naklejka z Galerii Foksal

estymacja: 100 000 - 130 000 PLN [♣]
23 200 - 30 300 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)
- kolekcja prywatna, Kraków



ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA, 1965

„Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała. Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków: – Piet Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział PŁASZCZYZNY obrazu, będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie STATYCZNYM. Chciał uchwycić TYPOWE STANY NATURY obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom; w jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła – wszystko jest jednakowo ważne. Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym który stanowi płaszczyznę obrazu i tym który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażeń względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie IDEALNYCH STANÓW RUCHU.

Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy Blok i Praesens były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych – ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza autora „Białego kwadratu na białym tle”.

W niektórych kompozycjach „architektonicznych” został wyeliminowany kolor. Jego rolę przejęło ZRÓŻNICOWANIE FAKTU R, co wzmacniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znikła znów hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zrastały się ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur. W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek TRZECIEGO WYMIARU, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu. Tymczasem w UNIZMIE Władysława Strzemińskiego forma znika zupełnie. Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z ograniczoną

arabeską ciągnącą się po całym obrazie linią. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny, a równocześnie niehierarchizowany płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu. Równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można.

Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeśli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez to tylko poprzez wymiar konkretny, jakiemu odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje ZASADA ZMIENNOŚCI OBRAZU pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem WZG LĘDNY RUCH OBRAZU. Zjawisko to uwypukli się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o WZG LĘDNYM KINETYZMIE tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby obraz całkowicie ruchowy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja uporządkowana pod względem ważności elementów nie może mieć większego sensu – sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich ZBIORY. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą.

Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ jakiej w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW W pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych à priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA”.

HENRYK STAŻEWSKI, 1965, CYT. ZA: HENRYK STAŻEWSKI, W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN KATALOG WYSTAWY, MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, ŁÓDŹ 1994, s. 86-88



121

TADEUSZ KANTOR
(1915 - 1990)

"Kuvert", 1965 r.

technika mieszana, assemblage, olej/ płótno, 90 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'T Kantor | 1965 '
na bieżym ramie nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki w Łodzi
(częściowo uszkodzona)

estymacja: 250 000 - 300 000 PLN †
58 200 - 69 800 EUR

OPINIE:

- w załączeniu potwierdzenie autentyczności pracy przez
Lecha Stangreta z 16.12.2018

WYSTAWIANY:

- wystawa indywidualna, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975
- wystawa indywidualna, Kulturhuset, Sztokholm, 1975

„Przypadek należy do zjawisk ignorowanych,
pogardzanych, zepchniętych w najniższe rejony
działalności ludzkiej. W sztuce odnajduje racje
istnienia i swoją rangę”.

- TADEUSZ KANTOR





EX





Druga połowa lat 50. XX wieku to w twórczości Kantora czas malarstwa informel. Gruba warstwa narzucanej na płótno farby, tworząca abstrakcyjne kształty, spływająca po płótnie – to charakterystyczna cecha jego twórczości w tym okresie. Możliwość tworzenia w ten sposób była też w pewnym sensie reakcją na obowiązujący wcześniej, siłą narzucony socrealizm, który zmuszał artystów i artystki do tworzenia kompozycji figuralnych o ideologicznej treści. Informel, powstający w czasach politycznej i kulturowej „odwilży”, otworzył możliwość zerwania z malarstwem przedmiotowym, które niezależnie od treści wśród pewnych twórców budziło mimowolne skojarzenia z okresem stalinizmu i kulturowego zniewolenia. Jednak po kilku latach praktykowania abstrakcji niektórzy z artystów i artystek, a wśród nich Kantor, poczuli potrzebę powrotu do sztuki przedstawiającej, rzecz jasna na własnych, niezależnych zasadach.

Kantor poczuł wtedy potrzebę ponownego włączenia do swojej sztuki reprezentacji rzeczywistości, a dokładniej – przedmiotów. Obiekty, którymi interesował się artysta, miały „niski” status, nie budziły skojarzeń z kulturą wysoką, zwracały raczej uwagę swoją powszedniością, brzydotą czy śmieciowym charakterem. W 1961 artysta opublikował „Manifest ambalaży”, w którym pisał: „Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do wyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikluje się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go 'dotknąć' w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatywy, odciśnięcie lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa” (Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 147-148). Kantor sprzeciwiał się zatem naturalistycznemu odwzorowaniu przedmiotów w malarstwie, z drugiej strony czuł potrzebę włączenia ich do swojej sztuki. Tym samym przełamывał informelową zasadę pozornej autonomii dzieła, jego odseparowania od jakiegokolwiek rzeczywistości pozaobrazowej.

Początek lat 60. XX wieku to czas, gdy w sztuce Kantora pojawiają się jeszcze obrazy abstrakcyjne o grubej, bogatej fakturze. W kolejnych latach to właśnie ambalaże stały się głównym przedmiotem jego zainteresowania w sztukach plastycznych obok nieustannych poszukiwań w zakresie teatru. Zgodnie z definicją słownikową „asamblaż” jest zbiorem gotowych przedmiotów lub ich fragmentów zgromadzonych i włączonych w obręb dzieła sztuki. Z kolei „ambalaż” to praktyka artystyczna polegająca na opakowywaniu przedmiotów czy nawet budynków tak, by poprzez zasłonięcie nadać im charakter niezwykłości i tajemniczości. Płótna Tadeusza Kantora, do których przytwierdzał gotowe przedmioty, można określać za pomocą obu terminów – niekiedy bowiem przedmioty w obrazach Kantora są rzeczywiście opakowaniem dla innych. W wielu przypadkach jednak obiekty przytwierdzone do obrazów nie stanowiły opakowań, dlatego też takie prace należałoby nazywać raczej „asamblażami”. Sam Kantor używał jednak zwykle zapisywanego z francuska słowa „emballage”.

Prezentowane w niniejszym katalogu prace Kantora to „Obraz” z 1963 oraz „Kuvert” z 1965. Pierwszy z nich jest przykładem malarstwa abstrakcyjnego o bogatej fakturze. Widoczne są na nim wydatne impasty, ślady rozpryskującej się farby, co daje efekt ekspresyjnej kompozycji, która wydaje się nie być podporządkowana żadnym założeniom, może poza zasadą programowej spontaniczności. Z kolei „Kuvert” stanowi przykład asamblażu, choć zapewne sam Kantor określiłby go mianem ambalażu. Nie wiemy bowiem, czy przedmiot przytwierdzony do płótna, przypominający przesyłkę pocztową jest rzeczywiście opakowaniem dla czegośkolwiek? Czy raczej jego zadaniem jest wytwarzanie w odbiorcy ciekawości poprzez pozorne skrywanie czegoś w jego wnętrzu? Niezależnie od rozstrzygnięcia jest to przykład dzieła, które właśnie poprzez ten cytat z rzeczywistości przełamuje abstrakcyjność i pozorną autonomię sztuki, zbliża jej zawartość do potocznej codzienności.

122

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

"Obraz", 1963 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | CRACOVIE | juillet 1963 | "peinture"'

estymacja: 250 000 - 300 000 PLN †

58 200 - 69 800 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Desa Unicum, 2014

- kolekcja prywatna, Polska



123

JERZY STAJUDA

(1936 - 1992)

"Laguna", 1975/78 r.

olej/ płótno, 66 x 81 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jerzy Stajuda | LAGUNA 1975/78 OL/Pł 65 x 81
| WARSZAWA | WIEJSKA 5 m.10'

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN †

4 200 - 7 000 EUR

Jerzy Stajuda to bez wątpienia jedna z najciekawszych powojennych polskich osobowości artystycznych. Malarz, rysownik, wykładowca akademicki, także krytyk artystyczny i muzyk. Jego mieszkanie przy ulicy Wiejskiej było jednym z najważniejszych salonów artystycznych powojennej Warszawy. Waldemar Baraniewski pisał o jego twórczości: „Dzieło Stajudy było na tyle niesynchroniczne wobec czasu, w którym powstawało, że nie dawało i nie daje się wpisać w jakiś fragment historii malarstwa, trudno też wywieść je z tej historii. Niepowtarzalna stylistyka Stajudy malarza kształtowała się powoli gdzieś na początku lat 70. i osiągnęła apogeum w latach 80. Jego prace powstawały „od ręki”, jakby poza kontrolą świadomości. Napierająca wizja znajdowała ujście w czymś na kształt półświadomego zapisu. Potem przychodził moment selekcji, wyboru i akceptacji. I nie malarstwo było tu głównym polem doświadczeń, ale przede wszystkim rysunek i akwarela. Akwarele Stajudy są czymś zupełnie wyjątkowym w sztuce europejskiej. Nie potrafię znaleźć dla nich porównania. Może Paul Klee, o którym Stajuda napisał małą książeczkę. Lub tragicznie osobny Wols – legenda powojennego Paryża – płacący swoimi rysunkami za alkohol w paryskich knajpach. Ale i to porównanie jest zwodnicze, bo u Stajudy nie ma destrukcji i katastrofy formy, którą zawarł Wols” („Gazeta Wyborcza”, 21.03.2012).



124

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

„Kwiaty piekła”, przed 1968 r.

olej/ płótno, 49 x 70 cm
opisany na odwrociu, na blejtramie: '49 x 70 Kwiaty piekła'
oraz powtórzone na płótnie: 'Kwiaty piekła'

estymacja: 100 000 - 160 000 PLN †
23 300 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki w roku 1968
- kolekcja prywatna, Szwecja

WYSTAWIANY:

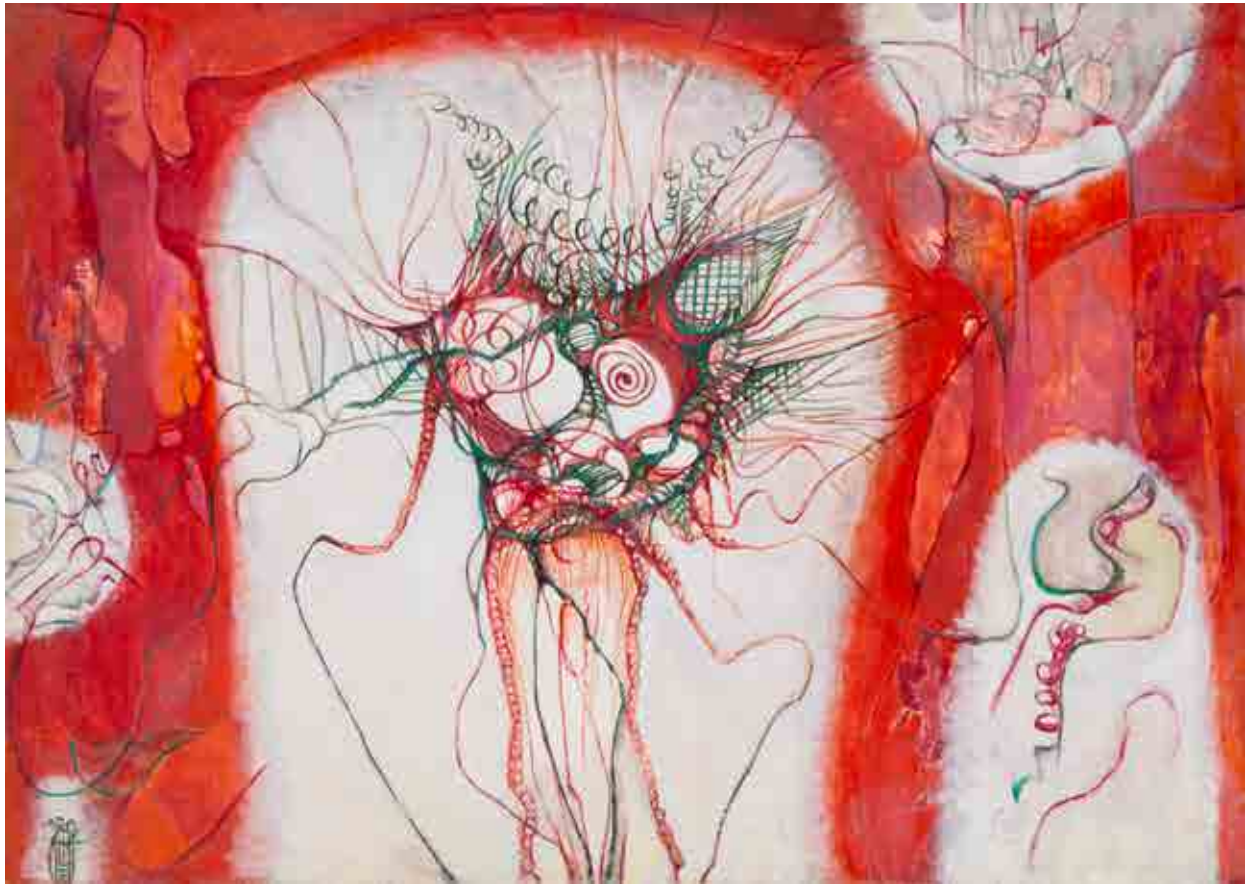
- Erna Rosenstein. Wystawa malarstwa, BWA Szczecin, 1968

LITERATURA:

- Erna Rosenstein. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, BWA Szczecin 1968
- (Up), Zrozumieć malarskie szyfry, „Kurier szczeciński” nr 290, 10.12.1968

„Nie wykluczam, że manifestacyjne i programowe odcinanie się od tego, co związane z ciałem, które powtarza się w powojennej polskiej krytyce, zarówno literackiej, jak i plastycznej, może być związane z pragnieniem zapomnienia o ranach, jakie zadała wojna, wyparcia 'flaków' z pola widzenia”.

- DOROTA JARECKA

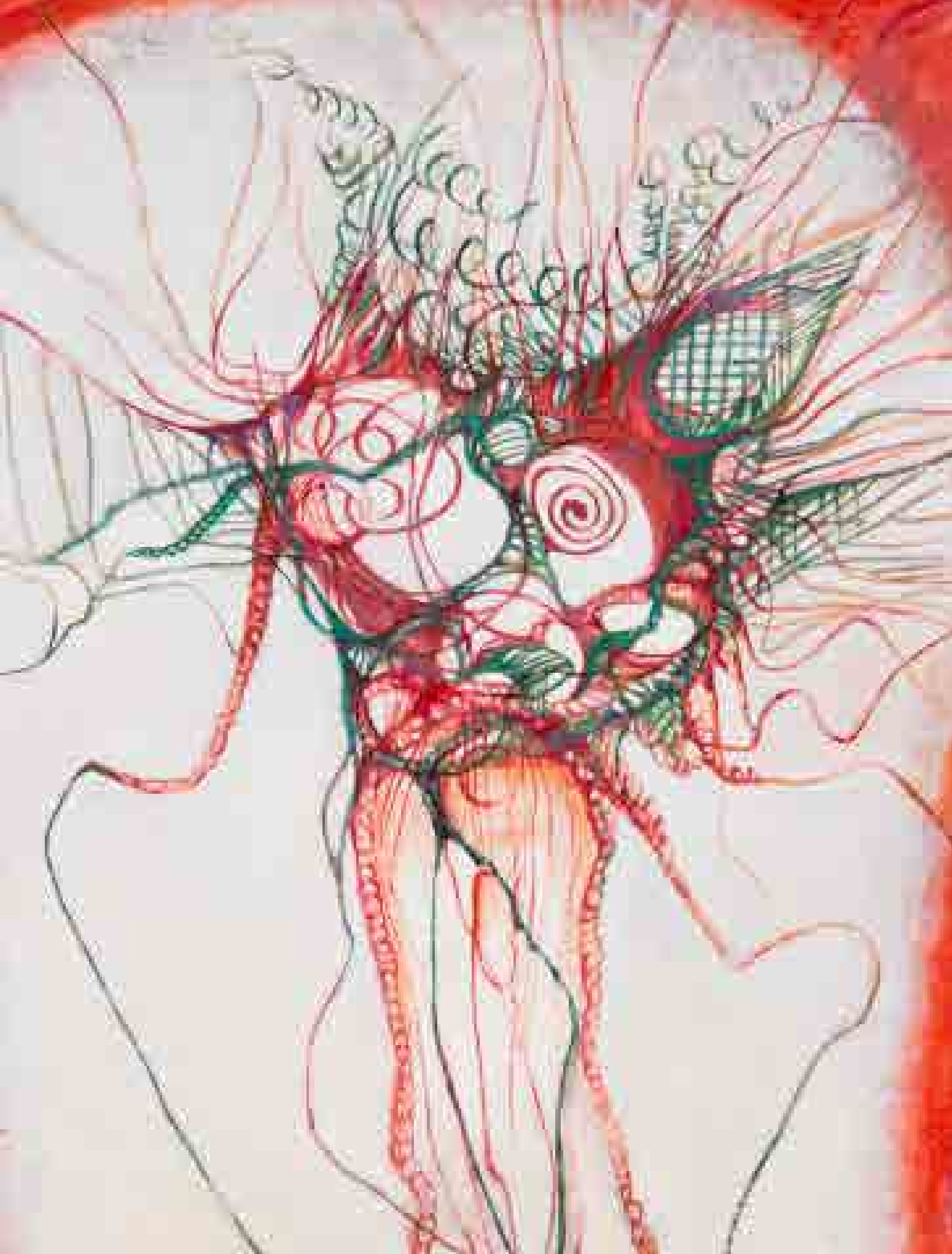


Doświadczenia tragedii wojny i zagłady w sposób oczywisty naznaczyły życie i twórczość Erny Rosenstein, członkini awangardowej Grupy Krakowskiej. Artystka, która na własne oczy widziała egzekucję swoich rodziców, zawarła w tworzonych przez siebie obrazach, rysunkach, przedmiotach i tekstach poetyckich koszmar pamięci, ból codziennej nieobecności. Jak notuje Andrzej Turowski, prace Rosenstein przesiąknięte są „(...) wielokrotnie powracającym krzykiem matki. Krzykiem zapamiętanym w banalności niesamowitych przedmiotów, krzykiem ukrytym w poświęcie nokturnów, wdzierającym się w kalezione ciało, w formy bezdomne ociekające krwią” (Andrzej Turowski w recenzji książki Doroty Jareckiej i Barbary Piwowskiej, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 2).

Na taką „traumatyczną” proweniencję „Kwiatów piekła” wskazywałby tytuł pracy, mimowolnie nasuwający również skojarzenie z Baudelaire’owskimi „Kwiatami zła”. Jednakże przyglądając się temu średnich rozmiarów płótnu, dostrzegamy jeszcze inną warstwę znaczeniową, odwołującą się, jak spostrzeża monografistka artystki, do doświadczeń kobiety – relacji wobec macierzyństwa, rodzenia (się), dojrzewania, stawania się i przekwitania, a także do relacji pomiędzy własną cielesnością a zagrożeniami z zewnątrz, z przemocą – zarówno fizyczną, jak i symboliczną.

Jak zauważa Dorota Jarecka, od połowy lat 60. malarstwo Rosenstein technicznie przypomina bardziej rysunek – „prace na płótnie sprawiają wrażenie narysowanych, raczej niż namalowanych”, zaś „cielesna” treść kontrastuje z płaskim, ‘bezcieleśnym’ wykonaniem” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 178). „Okolo połowy lat 60. powstaje grupa takich ‘obrazo-rysunków’ wykonanych farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z dodatkiem flamastrów. (...) Krążą wokół tematów ciała, brzucha, wypełniania jednego organizmu przez drugi, a także oddzielenia, separacji” (ibid.). Praca „Kwiaty piekła” wydaje się dziełem charakterystycznym dla tego okresu twórczości Erny Rosenstein. Otoczone plamami intensywnej czerwieni abstrakcyjne, rozedrgane formy przypominają naukowe przedstawienia biologicznych preparatów, komórek nerwowych, fragmentów ciała i jego narządów wewnętrznych. „Niedostrzegalny dotąd, związany z cielesnością, nurt w sztuce Rosenstein daje się dziś wyodrębnić” – konstatuje Jarecka (ibid., s. 188). W wyodrębnionych w cielistej magmie miękkich tkanek białych „jamach” rozrastają się włochate synapsy, zazębiają linearnie i skrótkowo ujęte pęcherze, wyrostki czy jelita – w swoim ujęciu jednocześnie mroczne i dekoracyjne, z dzisiejszej perspektywy możliwe do odczytania także poprzez twórczość młodszego pokolenia artystów – kontynuatorów tradycji surrealistycznej w malarstwie, m.in. Doroty Buczkowskiej, MAESS, czy Jakuba Juliana Ziółkowskiego.

„Wbrew stereotypowi wiążącemu seksualność i ciało z młodością u Rosenstein szczyt nasilenia organiczno-roślinnych, a więc kojarzących się z ciałem, motywów przypada na lata 60. i 70., czyli dekady, kiedy przechodziła z wieku tzw. dojrzalego w okres ‘starości’” – pisze Jarecka (ibid., s. 188). W znamienym dla ocalałych z Holokaustu Żydów roku 1968 artystka miała 55 lat; jak pisze badaczka sztuki krytycznej Izabela Kowalczyk, w czasach kryzysów politycznych artyści często skupiają się na cielesności – a więc tym, co bezpośrednio doświadczane. Jednak cielesność u Rosenstein daleka jest od skojarzeń z seksualnością. Nie epatuje też turpizmem. W jej ujęciu tematyka cielesna, organiczna, wydaje się być naturalnie związana z preferowanym przez nią zapisem automatycznym – narzędziem charakterystycznym w pracy surrealistów, stosowanym przez Rosenstein zarówno w jej poezji, jak i malarstwie. Rozgraniczenie w medium pomiędzy malarstwem i rysunkiem również schodzi na dalszy plan, gdy weźmiemy pod uwagę preferowany przez Rosenstein sposób ekspozycji prac, zestawiający różne formaty i techniki w swoiste asamblaży – tak jak w przypadku aranżowanych przez Tadeusza Kantora wystaw artystki w warszawskiej Zachęcie w 1967.



125

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

„Ruch techniczny”, 1985 r.

olej/ płótno, 70 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein 1985'

opisany na odwrociu: "RUCH TECHNICZNY" | E. Rosenstein
| 1985 | 55 x 70'

estymacja: 75 000 - 90 000 PLN †

17 500 - 21 000 EUR

„Kreska rani powierzchnię, która zaczyna świecić
i mieć kolor. Jakbym zadrapała. Kreska jest
przerwaniem pewnej ciągłości, promieniuje jak rana.
Jest to wejście w głąb przestrzeni. Rozdarcie”.

– ERNA ROSENSTEIN

Około połowy lat 80. XX w. Erna Rosenstein tworzy cykl zatytułowany „Obrazy bezdomne”. Należy do nich m.in. abstrakcyjna kompozycja na sklejkę, zatytułowana „Zewsząd krew” (1984). Asamblaż złożony z pojedynczo malowanych na kawałkach sklejk obrazów, przypomina, według badaczki twórczości Rosenstein, Doroty Jareckiej, „martwe, posiekane na części ciała” i stanowić może kolejną, wyrażoną w formie gestualnej abstrakcji, próbę upamiętnienia tragicznie zmarłych podczas wojny rodziców artystki (Dorota Jarecka, Pamięć, pomnik, w: Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein, Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 120). Kompozycja pt. „Ruch techniczny” pochodzi z tego samego okresu. Na pokrytej równomiernie, opracowanej niemal suchym pędzlem szarej, chropowatej płaszczyźnie odznaczają się zarysowane ostro ceglastoczerwone „pręgi”, przypominające linie papilarnie, blizny lub świeżo pozszywane rany. Ich wektory zdają się rozsadzać kompozycję – trzy linie przecinają ją w poprzek, łączy je pojedyncza, pionowa; czwarta, najkrótsza i najciemniejsza, dryfuje w stronę prawej krawędzi obrazu. Niejako przyklejony do najniższej zarysowanej kreski znajduje się podpis artystki: „E. Rosenstein 1985”. Jak zauważa Jarecka, „Erna Rosenstein początkowo podpisywała swoje prace 'Rosenstein', a potem 'E. Rosenstein'. Nazwisko jest w podpisie zawsze, imię nigdy nie zostaje rozwinięte. Do sposobu podpisywania się przez artystkę dotąd nie przywiązywano większego znaczenia. Wyjątkiem jest artykuł Melanii Grudniewskiej opublikowany w 1978 roku z okazji wystawy artystki

w BWA w Koszalinie. Prócz oczywistej uwagi, że podpisanie własnej pracy jest gestem 'otwartości' i 'wzięcia odpowiedzialności', autorka czyni następujące spostrzeżenie: 'jej autograf nie jest zwyczajnym sobie znakiem tożsamości. Już w samym rysunku kryje niezwykłą charakterystykę osobistego sposobu widzenia świata. Jest w tym jakoś tak, że posiadając autograf możemy nieomal uważać, że mamy jednocześnie na własność jakby okruch jej sztuki'. (...) Artystka podpisywała, w widocznym miejscu, obrazy i rysunki od najwcześniejszych, powstałych w latach 40., do najpóźniejszych, z około 2001 roku. Podpis ma w sobie coś z rysunku, jak zauważa Grudniewska, ale i rysunek ma często coś z podpisu. Rysunek i podpis przeplatają się ze sobą” (Dorota Jarecka, Ecriture, w: Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein, Mogę powtarzać..., op. cit., s. 237-238). Jak sugeruje Jarecka, podpis w przypadku Erny Rosenstein wyraża nie tylko chęć zaznaczenia autorstwa pracy – stanowi również dobitne podkreślenie tożsamości artystki, która w czasie wojny wielokrotnie zmieniała nazwiska, pod którymi zmuszona była się ukrywać. W przeciwieństwie np. do Artura Nachta, który po wojnie przyswoił swój wojenny pseudonim, czy Henryka Strenga, który, rzekomo dbając o ciągłość malarskiej sygnatury, postanowił pozostać Markiem Włodarskim, Erna w dwie dekady po wojnie sądownie zatwierdziła powrót do swojego prawdziwego nazwiska. Wedle Jareckiej, gest ten stanowił zarówno o silnym poczuciu własnej podmiotowości, jak i wierności i solidarności z ofiarami Holocaustu (ibid., ss. 238, 240, 242).



126

LEON ZACK

(1892 - 1980)

Kompozycja abstrakcyjna, 1975 r.

olej/ płótno, 65 x 92 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Leon Zack 75'

estymacja: 26 000 - 30 000 PLN †
6 000 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny, Toledano, Arcachon, Francja, 2017
- kolekcja prywatna, Polska

Artysta urodził się w Niżnym Nowogrodzie w rodzinie żydowskiej. W latach 1905-07 uczył się malarstwa u Jakimczenki i chłonał francuski impresjonizm. Następnie w Moskwie, jednocześnie studiując literaturę, kształcił się prywatnie pod kierunkiem Iwana Rerberga (u którego uczył się również Kazimierz Malewicz) i Ilii Maszkowa, który razem z Malewiczem współtworzył grupę kubizujących malarzy futurystów Walet Karowy.

Jego wczesne malarstwo zaliczane jest do nurtu tzw. Szkoły paryskiej (Ecole de Paris). Około 1924 roku, po pobycie w Rzymie i Florencji (1917-21) oraz w Berlinie (1922-24), gdzie zajmował się tworzeniem kostiumów i scenografii dla Ballets Romantiques Russes, osiadł we Francji, gdzie w 1926 roku odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna. Wystawiał również w ramach Salonu Niezależnych. Zajmował się malarstwem, ilustracją, rzeź-

bą i projektowaniem, m.in. scenografii dla paryskiej Opera Comique, tworzył też witraże do wielu kościołów (po przeprowadzce do Francji ochrzcił się). Około roku 1947 jego malarstwo przeszło metamorfozę – zaczął wówczas eksperymentować z abstrakcją, tworząc wysublimowane kompozycje o organicznych, miękkich kształtach i często rozmytych, zatartych konturach. Używał przy tym często szpachli. Prezentowana kompozycja stanowi przykład późnego etapu twórczości malarza. Stworzona w 1975 roku, a więc gdy artysta miał 83 lata (zmarł w 1980) zachwyca wysmakowanymi kontrastami w opracowaniu powierzchni płótna. Szkieletowo, chropowato opracowane obłe bryły wyłaniają się z czarnego tła, wskazując na zainteresowanie artysty kwestią wydobycia światła. Podobną kolorystycznie kompozycję, z 1952 roku, można znaleźć w kolekcji Tate w Londynie.



127

ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

"Chwycić zieleń", 1962 r.

olej/plótno, 83 x 75 cm

sygnowany l.d.: 'Lenica'

opisany na odwrociu:

'A. LENICA | WARSZAWA | 1962 | 75 x 83 | "CHWYCIĆ ZIELEŃ"

estymacja: 55 000 - 80 000 PLN †

12 800 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Belgia



Wyjątkowość sztuki Alfreda Lenicy polega na równoległości jego artystycznych poszukiwań wobec eksperymentów artystów i artystek z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, choć dokonywały się one niezależnie wobec zewnętrznych źródeł. Dotyczy to eksperymentów artysty z drugiej połowy lat 40. XX wieku, kiedy wykorzystywał on efekty rozlewania, rozchlapywania farby. Emblematycznym obrazem dla tego okresu w twórczości Lenicy mogą być przykładowo „Farby w ruchu”, których tytuł świetnie streszcza zasadę tworzenia obrazu oraz jego wizualną zawartość.

Artystyczna kariera Lenicy nie należała do typowych. Początkowo związany był on nie ze sztukami wizualnymi, ale z muzyką. Z wykształcenia skrzypek, przez dekadę grał w poznańskiej orkiestrze. Ostatecznie zwrócił się jednak ku malarstwu, które uznał za najlepszy środek wyrazu. W latach 30. XX wieku zaczął uczyć się malarstwa i rysunku na prywatnych kursach oraz od artystów, których znał osobiście – przykładowo od własnego teścia będącego malarzem. W tamtych czasach wystawiał również swoje prace w antykwariatach. Pierwsze lata po II wojnie światowej to właśnie czas, gdy Lenica ostatecznie opowiada się „po stronie malarstwa”.

Dojrzałej twórczości Lenicy nie można oddzielić od powszechnej obecności w sztuce polskiej drugiej połowy lat 50. informelu i wpływów amerykańskiego „action painting”. Należy jednak pamiętać, że własne poszukiwania artystyczne Lenicy dokonywały się równoległe wobec wymienionych zjawisk w sztuce. Dlatego, nawet jeśli dojrzała twórczość artysty posiada znamiona wpływów, wynika ona zarazem z drogi, którą wybrał artysta już w latach 40.

Formalnym zabiegiem często obecnym w malarstwie Lenicy jest rozcieranie farby na powierzchni. W ten sposób jego kompozycje zyskiwały wielowarstwową strukturę odznaczającą się pewnym stopniem transparentności – poprzez rozarte na powierzchni plamy widoczne są niżej położone warstwy obrazu. Rozarte plamy niejednokrotnie przybierały postać wstęgi, długiego pasa, na którym zaznaczony jest dukt pędzla czy też narzędzia, które artysta prowadził wstęgowym ruchem. Tym sposobem malarz uzyskiwał w swojej sztuce trudne do zdefiniowania formy o płynnie zmieniających się kształtach. Mogą one przykładowo budzić skojarzenia z podwodną roślinnością, gdy płynnym ruchem „dryfują” po powierzchni obrazu. W istocie jednak ich podstawową cechą jest daleko posunięta amorficzność, która wywołuje w widzach różnorodne skojarzenia.

Choć wizualna warstwa twórczości Lenicy może sugerować, że najważniejszy dla niego samego był formalny eksperyment, artysta w swoich wypowiedziach, w których wyrażał poglądy na sztukę, nie ograniczał się do zagadnień modernistycznego, „samowystarczalnego” dzieła. Wręcz przeciwnie – akcentował społeczną rolę artysty. Sam uważał się za surrealiste. Krytyka wiązała go z tym kierunkiem zwłaszcza na podstawie swobodnej kompozycji obrazu, interpretowanej jako „zapis automatyczny”. Pismo automatyczne było tym, co według surrealistów dawało możliwość bezpośredniego wyrazu, niezależnego od konwencji i zasad narzuconych przez język, którym posługuje się artysta. Miało być niezapśredniczonym przekazem – uobecnieniem myśli, nie jej reprezentacją. Artysta mógł wówczas „wylewać” na płótno swój artystyczny zamysł, niejako wyłączając umysł i wszelkie środki samokontroli, praktykując w ten sposób coś w rodzaju wizualnego strumienia świadomości. Sam artysta jednak rozumiał surrealizm odmiennie. Świadom społecznego zaangażowania części surrealistów, którzy związali się z komunizmem, sam podkreślał swoje jeszcze przedwojenne związki z tą ideologią i wnioski płynące stąd dla jego postawy artystycznej. Lenica twierdził bowiem, że twórczość musi wpływać na odbiorców i powodować jakiś rodzaj przemiany otaczającego artystę świata. Nie precyzował jednak, w jaki sposób miałyby się to dokonać w przypadku jego własnych obrazów, jak miałyby one wpłynąć na otaczającą rzeczywistość. Być może to nieoczywistość i skomplikowanie wizualnej warstwy jego obrazów miały być tym, co wciągając widzów w estetyczną grę, pozostawiało jakiś ślad w ich mentalności.





128

TERESA PAŁOWSKA

(1926 - 2007)

"Kabaret" z cyklu "Figury Magiczne", 1977 r.

olej/plótno, 145 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP77'

opisany na odwrociu: 'Teresa Pałowska | 1977 | Z cyklu

"Figury Magiczne" | Kabaret | De Cabaret | 145 x 130 cm'

estymacja: 150 000 - 170 000 PLN [↑]

34 900 - 39 600 EUR

„Postacie pojawiające się na płótnach są bardziej cieniami czy widmami niż ludźmi. Niedopowiedziane, wynurzają się z tła jak zza zasłony, ujawniają się jedynie fragmentarycznie. Są jak osoby przyłapanie przez wścibskiego widza w chwilach największej intymności, lecz nie intymności cielesnej, a psychicznej. Ich stan emocjonalny wyraża gest”.

– MONIKA MAŁKOWSKA





Teresa Pagowska, 1994, fot. Erazm Ciolek / FOTONOVA

„W latach 60. malarstwo Pągowskiej zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo ludzkiej figury, ukazywanej często w dynamicznych, tanecznych układach, w neutralnej, zbudowanej z barwnych plam przestrzeni. Od tej pory postać ludzka jest w jej malarstwie obecna jako anonimowa, zwarta, mocno określona sylweta, a twórczość artystki sytuowana jest w szeroko rozumianym obszarze nowej figuracji” – notuje Agnieszka Szewczyk w biografii artystki (Teresa Pągowska. Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 135). Obserwacja ta zdaje się trafnie definiować większość dorobku Pągowskiej, pasuje też do prezentowanego na łamach niniejszego katalogu płótna z roku 1977 pt. „Kabaret”, będącego częścią rozpoczętego w roku 1975 cyklu „Figur Magicznych”.

Stosowany przez artystkę poetycki skrót, haiku, fragmentacja postaci zdają się odwoływać nie tylko do tradycji nowej figuracji i malarstwa Francisca Bacona, którego Pągowska była zwolenniczką i wielbicielką, ale również, być może, do tradycji grafiki użytkowej, szczególnie zaś tak zwanej polskiej szkoły plakatu, którą Pągowska знаła z pierwszej ręki – jej partnerem życiowym od 1963 był przecież Henryk Tomaszewski. Ona sama z kolei wykladała malarstwo i rysunek na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Bliskie jej zatem było sprowadzenie figury do znaku i wydobywanie na pierwszy plan poszczególnych detali jak w przypadku „Kabaretu” – kanciastego zarysu dłoni, bucika na obcasie, piersi, odcinających się od zaznaczonych płaszczyznowo pozostałych elementów kompozycji.

„Kabaret”, podobnie jak inne prace z cyklu „Figur Magicznych”, zwracają również uwagę na zainteresowania artystki popularnymi formami rozrywki: w latach 70. i 80. Często gośćmi na jej płótnach byli muzycanci, tancerki, akrobatki, woltyżerki, kuglarze czy jazzmani. Pągowska, jak chyba nikt inny, potrafiła uchwycić radość codzienności.

129

TERESA PAŃGOWSKA
(1926 - 2007)

"Postać w żółci", 1991 r.

akryl/plótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'TP '91'
opisany na odwrociu: 'TERESA PAŃGOWSKA | POSTAĆ
W ŻÓŁCI | 80 x 80'

estymacja: 85 000 - 120 000 PLN †
19 800 - 28 000 EUR

„Oryginalność własnego zapisu powstaje dzięki genialności bądź bezradności. W jednym i drugim wypadku trzeba tym kapitałem operować ostrożnie (...) by w końcu ów ślad stał się jedynym, autonomicznym, rozpoznawalnym”.

- TERESA PAŃGOWSKA



130

TERESA PAĞOWSKA

(1926 - 2007)

„Sprzedawca owoców”, 1956 r.

olej/ptótno, 112 x 132 cm

sygnowany p.g.: 'T.P.'

opisany na odwrociu, na blejtramie:

'SPRZEDAWCA OWOCÓW Teresa Pağowska 56'

estymacja: 150 000 - 200 000 PLN †

34 900 - 46 600 EUR

„Kult malarstwa, ugruntowany przez pokolenie polskich kolorystów i zaszczerpiony przez nich generacji powojennej, stanowił podstawę dla rozwinięcia działań malarstwa z najszerszą odruchową swobodą, ale bez zatracenia zamiłowań i umiejętności posiadanych”.

– ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, TERESA PAĞOWSKA, WARSZAWA 1969, s. nlb.

„Sprzedawca owoców” Pağowskiej to praca, która zdradza powinowactwo artystki z tak zwaną szkołą sopocką. Po okresie studiów na poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie studiowała malarstwo i techniki ściennie pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego i była asystentką Jacka Piaseckiego, w latach 1950-64 przeprowadziła się na wybrzeże, by objąć stanowisko docenta na wydziale malarstwa gdańskiej PWSSP. Współpracowała wówczas z wykładowcą tam również Piotrem Potworowskim, z którym dzieliła zainteresowanie zagadnieniem koloru w kompozycji.

Prezentowana praca nosi wiele znamion typowych dla nowoczesnego, postkapistycznego malarstwa lansowanego przez szkołę sopocką. Nasycone, kładzione płaszczyznowo barwy, uproszczona, „prymitywizująca” budowa brył, nasuwająca skojarzenia z charakterystycznymi dla lat 50. i 60. monumentalnymi dekoracjami ściennymi tworzonymi dla wnętrz publicznych, wreszcie „odwilżowy” temat z życia codziennego (choć prezentowane na pierwszym planie egzotyczne owoce przydają mu znamion raczej odświętnego luksusu) – w niczym nie przypominają późniejszych, szandarowych prac artystki, w których postawą, 'powodem' i punktem wyjścia są wyabstrahowane z rzeczywistości figury ludzkie.



131

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

Okno, 1984 r.

olej/ płótno, 147 x 97 cm
sygnowany i datowany p.d.: '7 III 84 JS'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 14 000 EUR

„Maluje się swoimi kompleksami, swoimi chorobami, swoimi smutkami, radością, humorem, całą swoją kondycją. (...) Kiedy wychodziły mi obrazy zbyt histeryczne – natychmiast je niszczyłem. Gdy stosuję przesadną ekspresję, zamiast wyrazu pojawia się grymas”.

– JACEK SIENICKI W ROZMOWIE Z ELŻBIETĄ DZIKOWSKĄ,
[W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, ARTYŚCI MÓWIĄ, WARSZAWA 2011, s. 204, 208



132

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"Figura osiowa nr 95", 1960 r.

olej/ płótno, 80 x 40 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 60'
opisany na blejtramie 'Fig. Ax. - 95'
na odwrociu zachowana fragmentarycznie nalepka galeryjna

estymacja: 75 000 - 90 000 PLN †

17 500 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Francja
- Galerie Laclouche, Paryż (?)
- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Desa Unicum, 2011
- kolekcja prywatna, Polska

„Właśnie w cyklu, nie w jednostkowym tworze, ale w ciągłości procesu twórczego następuje ustanawianie obrazu, budowanie jego nieprzekładalnej struktury. Rozważając jedną z koncepcji obrazu, zakładamy jednocześnie, że istnieje jakaś oś, wokół której narastają ustanawiające obraz czynniki, zakreślające obszar jego istnienia. Taką osią dla obrazów Jana Lebensteina z lat 1956-1960 jest mniej lub bardziej czytelny ideogram ludzkiej figury, złożony z linii poddanych rygorom szczególnej geometrii” – stwierdzał Waldemar Baraniewski (Waldemar Baraniewski, O Figurach Jana Lebensteina, [cyt. za:] Jan Lebenstein – Demony, [red.] Grażyna Grochowiakowa, Warszawa 2005, s. 162-163). Prezentowane dzieło – Figura osiowa nr 95 – jest pracą stanowiącą końcowy etap fascynacji artysty hieratycznymi, niemal posagowymi postaciami. Około 1960 Lebenstein przewartościowuje swoją ideę, bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w płytkiej, płasko opracowanej przestrzeni kompozycji postać wciąż wydaje się przytwierdzona do głównej, wertykalnej osi płótna, jednak zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie” kształty. Powierzchnia „figury” zyskuje wymiar reliefu – jej „skóra” zaczyna przypominać egzotyczne zwierzę lub skamielinę.



133

HILARY KRZYSZTOFIAK

(1926 - 1979)

Z cyklu "Totemy białostockie", 1964 r.

olej/ płótno, 155 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 64'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

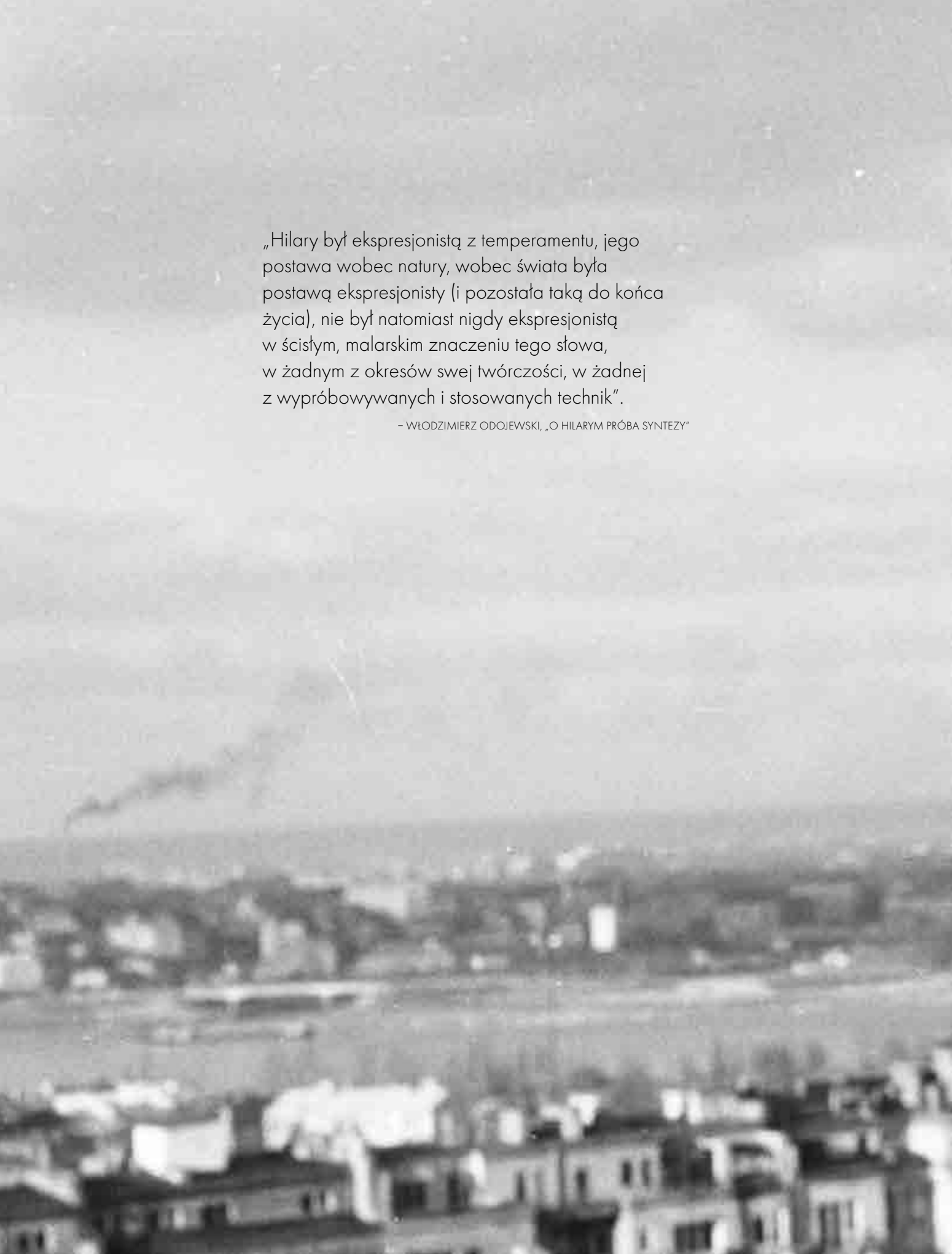
WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, s. 281, kat. 53





„Hilary był ekspresjonistą z temperamentu, jego postawa wobec natury, wobec świata była postawą ekspresjonisty (i pozostała taką do końca życia), nie był natomiast nigdy ekspresjonistą w ścisłym, malarskim znaczeniu tego słowa, w żadnym z okresów swej twórczości, w żadnej z wypróbowywanych i stosowanych technik”.

– WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI, „O HILARYM PRÓBA SYNTEZY”



Hilary Krzysztofiak na tle Warszawy, lata 60., fot. archiwum żony artysty

134

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa Nr 372", 1957 r.

technika własna, relief/deska, 121 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI'
opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI |
KOMP. FAKTUROWA | 372/57 R.'

estymacja: 75 000 - 85 000 PLN †
17 500 - 19 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja prywatna, Warszawa

„[Kierzkowski] Podkreśla konkretność metalu, zestawiając go z płynnością masy gipsowej. (...) Jest to surowość pustynnego krajobrazu. Nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady: szkielety ryb przysypane gorącym piaskiem. Może pokazuje je artysta po to, aby przypomnieć że i one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo niegdyś – zawierające w sobie treści przemijania – towarzyszyło w tym okresie sztuce Kierzkowskiego”.

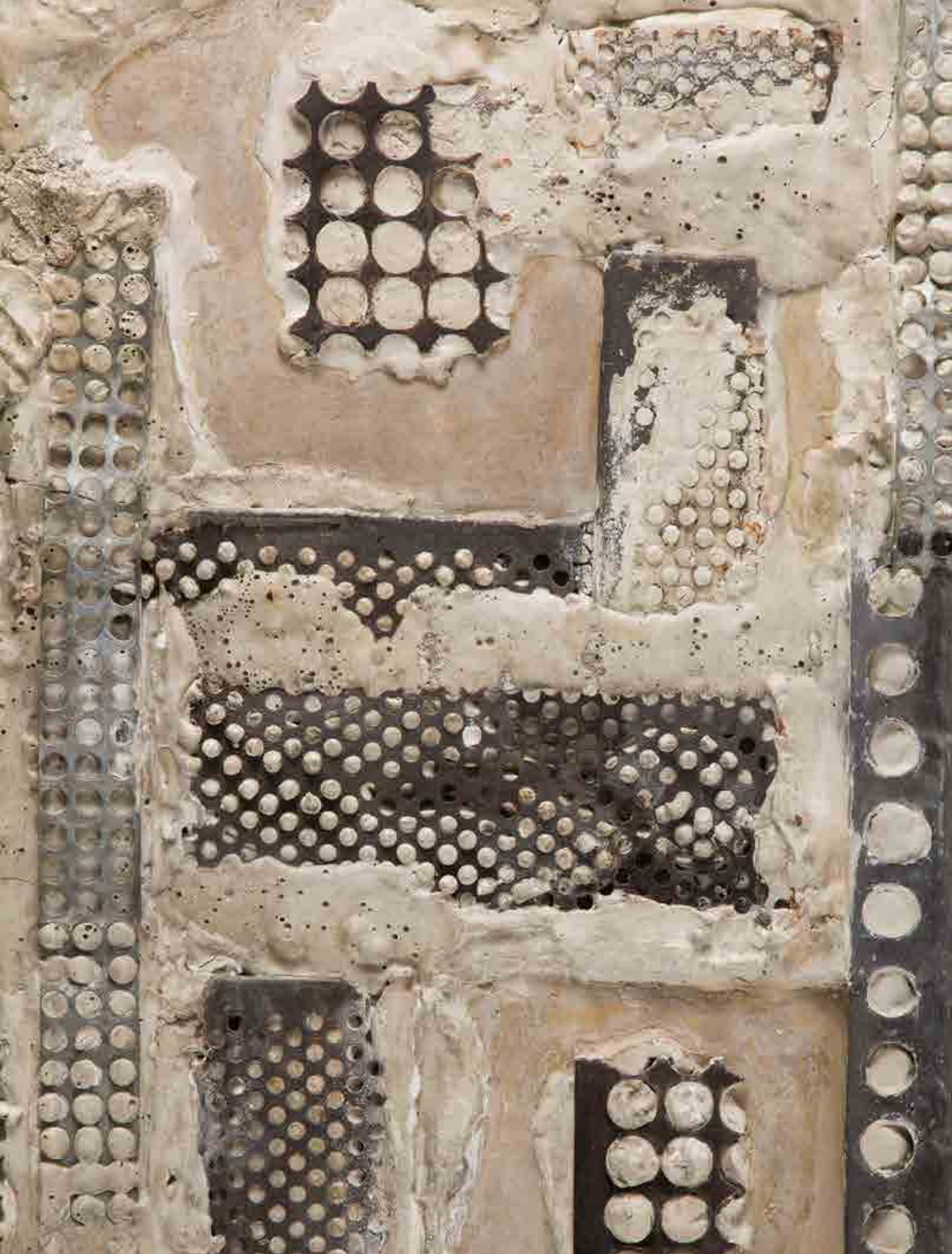
– ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI,
MŁODE MALARSTWO POLSKIE 1944 – 1974, WROCŁAW 1983, s. 84-85



W początkach drugiej dekady XX wieku ujawnia się cyklicznie powracający konflikt między tradycjonalistami a młodymi rewolucjonistami, walczącymi o odświeżenie języka wypowiedzi artystycznej. Młodzi artyści i krytycy chcieli zerwać z ekskluzywnością oraz hermetycznością sztuki, która w ich odczuciu odgradzała się od życia codziennego. Najważniejszym jednak postulatem pozostawała konieczność odwrócenia się od imitacji przedmiotu i wymagowanej rzeczywistości. Bronisław Kierzkowski poprzez odebraną edukację, a następnie świadomy wybór swojej artystycznej ścieżki starał się pogodzić obie postawy. Zaliczany jest do grona artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. W trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzebińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi. Po krótkim okresie zainteresowania pejzażem artysta w wieku 30 lat decyduje się odrzucić malarstwo figuralne, a także intensywnie zgłębia dokonania twórców europejskich, w których znajduje istotne źródło inspiracji. Odtąd Kierzkowski podkreślał, że sztuki wizualne, analogicznie do muzyki, powinny oddziaływać na odbiorcę przede wszystkim swą formą.

Jeszcze pod koniec lat 50. zaczął tworzyć swoje pierwsze kolaże i asamblaże, które stały się dla niego polem wieloletnich eksperymentów. Lokują się one pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji. „Kompozycje fakturowe”, wcześniej nazywane „Fakturowcami”, to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak nie przy pomocy farb, ale niekonwencjonalnych, „zdegradowanych” materiałów, znalezionych na wysypiskach i śmietnikach. Zamiast tradycyjnego płótna podstawą jego prac stała się plastyczna mieszanina gipsowoakrylowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami. Wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych prace cechuje dużą wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości. Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą, zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych, powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych, igrającymi na przedmiotach.

Koncepcja dzieła sztuki Kierzkowskiego opiera się na wierze, że jest ono manifestacją życia, jego przedłużeniem. Owa refleksja podejmowana przez artystę przyczyniła się do kwalifikowania jego twórczości zarówno do nurtu biologicznego sztuki, jak i kontemplacyjnego. Fakturowe poszukiwania przyniosły Kierzkowskiemu popularność nie tylko w Polsce. „Kompozycje fakturowe” prezentowano na zagranicznych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji organizacji wystawy „15 Polish Painters”, a także w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”, gdzie pojawiły się obok dokonania takich artystów jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Obecność Polaka na wystawie, prezentująca historię techniki asamblażu sprawiła, że dołączył do czołówki artystów awangardowych o statusie rozpoznawalnym na świecie.



135

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

"Pejzaż 18/61", 1961 r.

olej/ płótno, 160 x 81 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'ZIEMSKI R | PEJZAŻ 18 | 160 x 80'

estymacja: 75 000 - 85 000 PLN

17 500 - 19 800 EUR

WYSTAWIANY:

- „Rajmund Ziemiński. Malarstwo – lata 60”, Galeria DAP, Dom Artysty Plastyka,
Warszawa, 26.02-16.03.1914

LITERATURA:

- Rajmund Ziemiński. Malarstwo – lata 60, Galeria DAP, katalog wystawy, kurator:
Piotr Jędrzejewski, Warszawa 2014, s. 27 (il.)

„Rzetelne malarstwo ma służyć jakiejś myśli, ma podejmować problemy bliskie współczesnemu człowiekowi. Ja, osobiście, od pierwszych swoich obrazów próbuję za ich pomocą mówić, przekazywać to co mnie niepokoi”.

– RAJMUND ZIEMSKI, „ZWIERCIADŁO” 1968, NR 16



U RAJMUNDA ZIEMSKIEGO

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

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

Wybór mistrzów nie jest tu przypadkowy. Piękna materia malarska El Greca, piękna materia malarska późnego Rembrandta, to w gruncie rzeczy całkowite wyzwolenie od materii rzeczywistej; jej sublimacja ostateczna, najczystsza i najbardziej wzniosła. Dramatyczne napięcia zawarte w kolorze, siła działania formy wydobytej tym kolorem, niewiele mają już wspólnego z barwami i formami świata rzeczywistego. Taka materia jest jedyną nadzieją i jedyną szansą abstrakcjonistów, jeśli traktują swoje malarstwo poważnie – a do nich należy bez wątpienia Ziemiński; cóż bowiem więcej im pozostało, skoro wyrzekli się dramatu sygnalizowanego przez temat, podsuwanego przez treść obrazu, skoro nie mają żadnej odskoczni, żadnej pomocy, prócz nieforemnej mgławicy barw, którym trzeba nadać kształt do niczego niepodobny, a przy tym dostatecznie sugestywny, by sam w sobie mógł wyrazić napięcie i dramat? Jest to zadanie, które wymaga szaleńczej odwagi i samozaparcia graniczącego z ascezą. Nie w tych setkach wypadków, rzecz prosta, kiedy malarz organizuje płótno według abstrakcjonistycznych kanonów, na zimno, bez udziału inwencji i wyobraźni, w procesie najbardziej cynicznej spekulacji – dlatego że taka jest moda, że tego żąda artystyczna giełda, że na to nastawiona jest publiczność urobiona przez reklamę i marszandów, ale w tych niewiele innych, gdy w grę wchodzi usiłowania autentyczne, wbrew pozorom, równie dobrze rozpoznawalne dziś jak dawniej, ponieważ malarstwo jest jakością tak samo czytelną na płótnie, które wyobraża scenę religijną, batalistyczną czy jakąkolwiek inną, w portrecie, martwej naturze i pejzażu, jak na płótnie, które w sensie podobieństwa nie wyobraża nic. Pełne powagi, napięcia, skupienia, trudne dla oczu widzów i dla samego artysty malarstwo Ziemskiego znajduje się po stronie usiłowań autentycznych, rzetelnych i drogo zapłaconych. Wyraża się to nie tylko w tym, czym Ziemiński jako malarz już jest, ale w tym, czym chciałby być; nie tylko w tym, co zrobił, ale w tym, ku czemu idzie swoją niełatwą drogą”.

JOANNA GUZE, „POLSKA” 1963 NR 10



Rajmund Ziemiński ukończył studia artystyczne na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. W jego wczesnej twórczości dawał się zauważyć wpływ sztuki nauczyciela – posługiwanie się płaską plamą koloru, która stopniowo zyskała w jego sztuce autonomię, gdy artysta podążył w stronę malarstwa materii. W czasie, gdy Ziemiński wystawiał na słynnej wystawie w „Arsenale” w 1955 roku, która była symbolicznym końcem socrealizmu, tworzył jeszcze kompozycje figuratywne. Z czasem jednak stwierdził, że są to dla niego formy niewystarczające, a rolą jego sztuki nie może być naśladowanie rzeczywistości. Istotny dla artysty okazał się wówczas informel, który zaczęto praktykować w PRL najpierw w środowisku krakowskim. Ziemiński wykorzystał doświadczenie informelu na swój własny sposób; swobodne rozlewanie farby, amorficzne plamy i spontaniczność działania zamienił na kształtowanie grubej materii płótna, reliefowej i mniej dekoracyjnej. Artysta należał do środowiska twórców skupionych wokół warszawskiej galerii „Krzywe Koło”, od 1958 roku wykładał również na wydziale malarstwa macierzystej uczelni.

Twórczość Ziemińskiego wiąże się zwykle z malarstwem materii. Czym było owo zjawisko? Tak charakteryzowała je historyczka sztuki Bożena Kowalska: „Czym było malarstwo materii? Obejmowane razem z tasyzmem pojęciem informel – stanowiło jednak w liniach rozwoju sztuki ogniwo nieco innego łańcucha przemian. Nie odtwarzało w założeniach struktury, nie było też retuszowaną erupcją – wypadkową aleatoryki i woli człowieka, ale było samą przedmiotowością. Jego twórcy przeciwstawiając się automatyzmowi tasyzmu i nie chcąc, zgodnie z przesłankami teoretycznymi, odtwarzać przedmiotów otaczającego świata kreowali współrzędną istniejącej – rzeczywistość, przyjmując rolę równych naturze demiurgów. (...) Wprawdzie w swym akcie wyboru malarstwo materii odrzucało zawilgość literackich spiętrzeń fabularnych, ale kreowało powierzchnię jakiejś materii (...)” (cyt. za: Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945-1980, Warszawa 1988, s. 107-108).

W twórczości Ziemińskiego przez lata powracały kolejne „Pejzaże”. Artysta wielokrotnie posługiwał się tym tytułem dla nazwania swoich abstrakcyjnych kompozycji, w których trudno dopatrywać się jakichkolwiek związków z krajobrazem. Dlatego też w oczach pewnych krytyków były to „pejzaże wewnętrzne”, które miały odpowiadać afektom artysty. Bardziej formalistycznie nastawieni obserwatorzy konstatowali raczej umiejętność artysty polegającą na stwarzaniu kolejnych abstrakcyjnych płaszczyzn, których wewnętrzną przestrzeń z jej zmiennymi, nierównościami i nieregularnymi formami można właśnie określić mianem „pejzażu”.

„Pejzaże” Ziemińskiego bywały płótnami o różnych kształtach i wymiarach. łączyła je bogata faktura, farba nakładana na tyle grubo, że artysta mógł osiągnąć efekt żłobienia w powierzchni czy też zaschniętej spękanej skorupy. Nieregularność i skomplikowanie warstwy malarskiej było niekiedy odbierane przez krytykę w sposób asocjacyjny: widziano w nich ponure światy i krainy zaczerpnięte z klasyki literatury (np. Franza Kafki) lub też traktowano je jako symbol rozpadu i rozdarcia wewnętrznego, których wrażenie udziela się widzom. Podobne efekty osiągał artysta poprzez zestawienia kolorystyczne, niekiedy zdecydowanie antyestetyczne i trudne w odbiorze. Ich forma wytwarzała często wrażenie dużego napięcia. W wyobraźni widzów okazywała się niekiedy widokiem ponurego, imaginatywnego świata, wytworzonego w materii farby.



136

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

„Obraz DCCXXIII”, 1998 r.

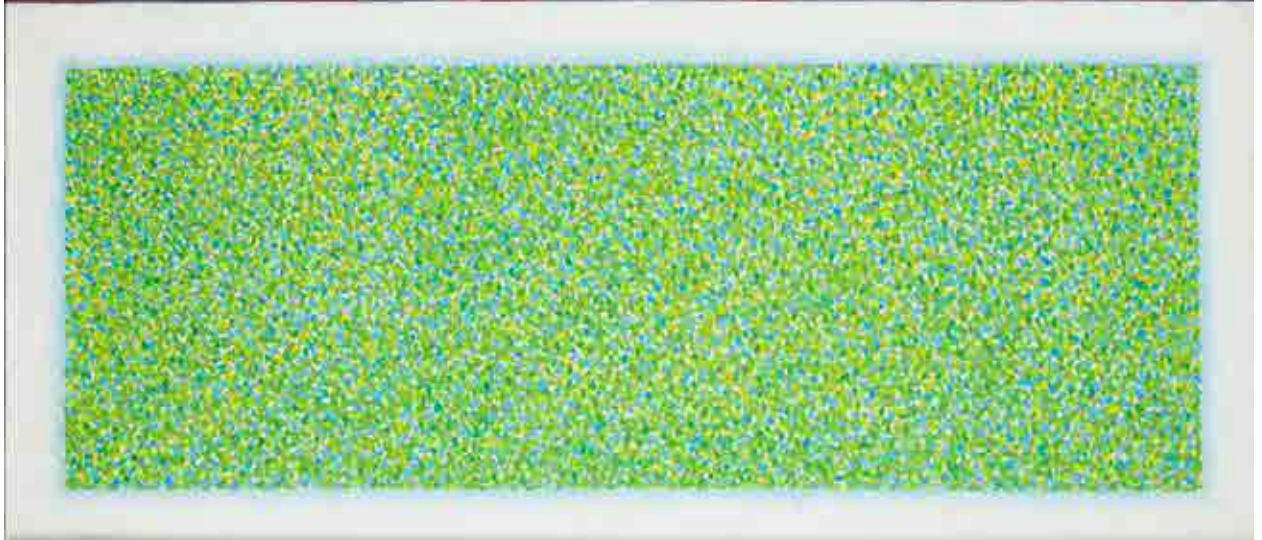
olej/plótno, 130 x 150 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
's.gierowski | ob DCCXXIII | 98'

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN †

21 000 - 28 000 EUR

„Szczególnie w sztuce abstrakcyjnej jest możliwość tworzenia sytuacji, których nie można normalnie nigdzie zobaczyć i które mają w sobie jakiś taki metafizyczny załączek”.

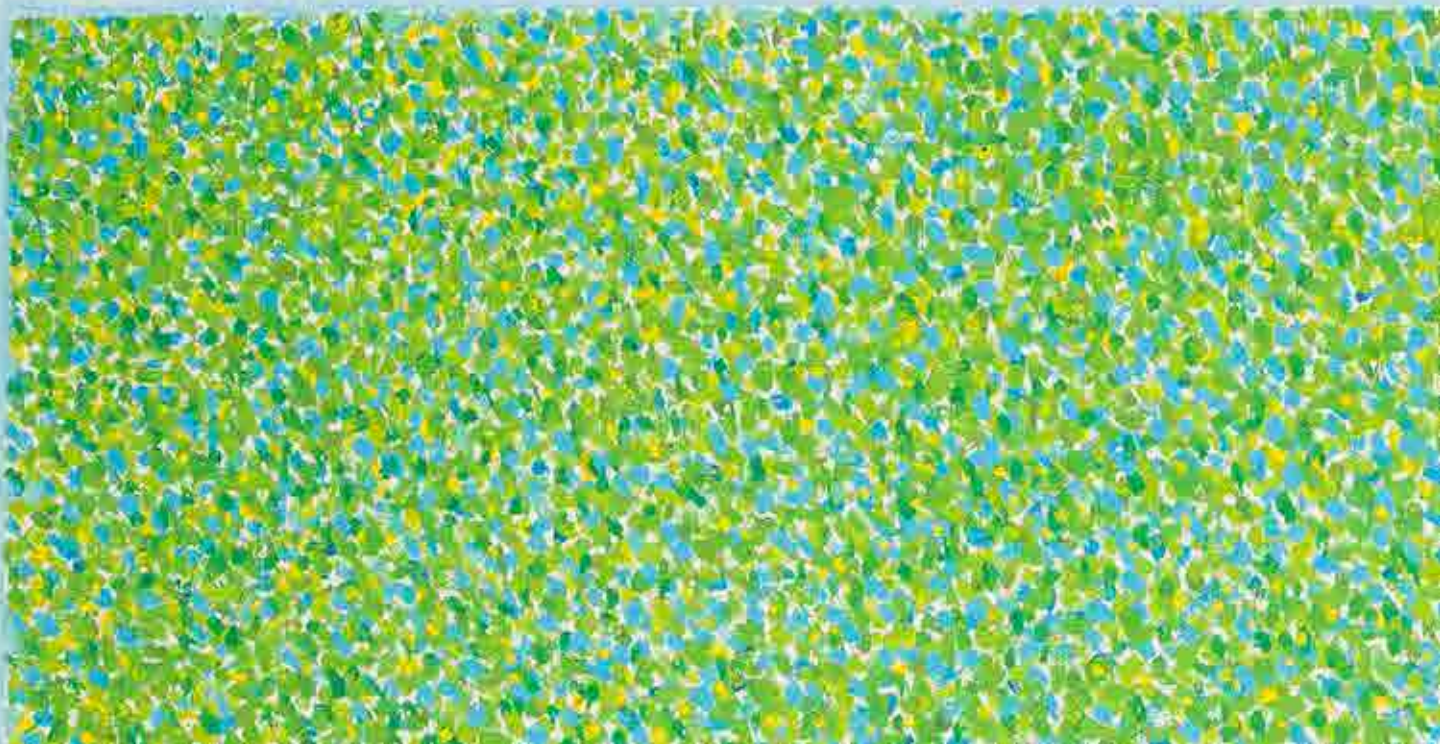
– STEFAN GIEROWSKI

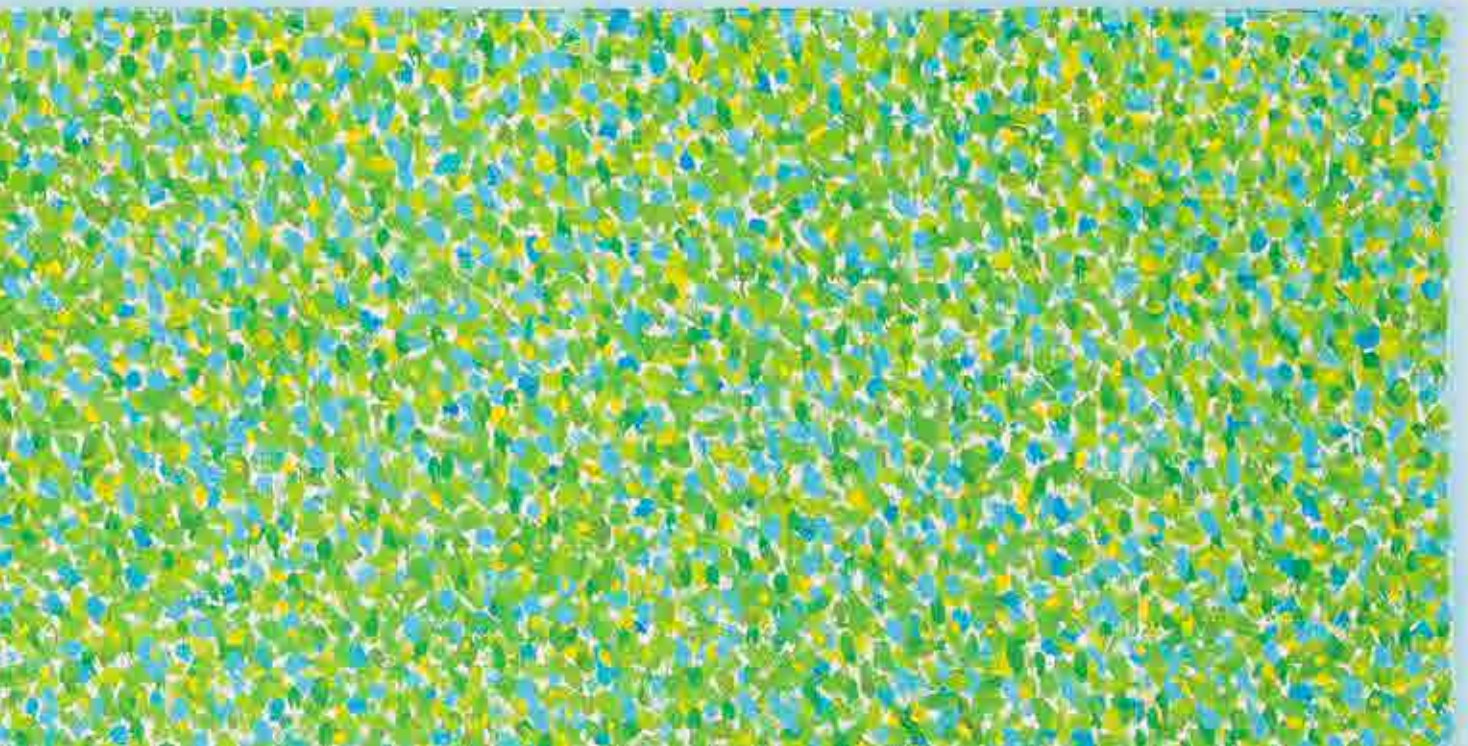


Praca Stefana Gierowskiego „Obraz DCCXXIII” powstała w 1998 roku. Od początku lat 70., najważniejszym motywem w twórczości Gierowskiego było światło, będące sugestywnym oddaniem stanów emocjonalnych twórcy. Artysta przedstawiał je zazwyczaj w formie połyskliwych snopów, barwnych strumieni i jaśniejszych pasm, gradientowo kontrastowanych z barwą tła. Gierowski mówił w rozmowie z Witoldem Broniewskim: „Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantowa) a duchowym. W naszej wyobraźni granica zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Wątek światła w malarstwie ciągnie się od wieków jako jeden z najważniejszych. Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światła, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym”. Od 1957 roku kompozycje Gierowskiego były realizowane według nowej definicji obrazu, który powinien być pozbawiony jakichkolwiek znaczeń nadawanych mu przez artystę – poza tymi, jakie niósł ze sobą sam kolor oraz relacje światła i przestrzeni. W 2016 roku Gierowski mówił o kolorze: „Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania

światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część, to jest po prostu własne odczucie tego” (Jacek Michalak, Marta Skłodowska, Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim, katalog wystawy Stefana Gierowskiego „Z kolekcji Stefana Gierowskiego”, Galeria Atlas Sztuki, Łódź, 2016).

Trzecim szczegółowo badanym przez Gierowskiego pojęciem była przestrzeń. We wspomnianej wcześniej rozmowie określał ją w ten sposób: „Najciekawsze jest to, że pojęcie przestrzeni jest w naszej głowie. Tak naprawdę nie można sobie go narysować ani namalować. Nie wiadomo, gdzie się kończy, jak rozszerza, zagina, wraca. Jest w niej wszystko” (Jacek Michalak, Marta Skłodowska, Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim, katalog wystawy Stefana Gierowskiego „Z kolekcji Stefana Gierowskiego”, Galeria Atlas Sztuki, Łódź, 2016). W prezentowanej pracy autor zaznaczył jedynie iluzję przestrzeni świetlnej, tworząc dwie płaszczyzny kolorystyczne. Pierwsza z nich, znajdująca się w górnej części kompozycji, swoją formą bezpośrednio nawiązuje do kształtu „Powidoków” Władysława Strzemińskiego, z którym Gierowski niezwykle często był porównywany. Historycy i krytycy sztuki zauważali paralele łączące obu artystów, głównie pod koniec lat 50., kiedy to w twórczości abstrakcjonisty pojawiła się seria srebrzystoszarych płócien, stylistycznie nawiązująca do unistycznych kompozycji łódzkiego malarza.





137

JERZY TCHÓRZEWSKI
(1928 - 1999)

Kompozycja, 1992 r.

tempera/tektura, 74,5 x 102 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tchórzewski 92'


estymacja: 85 000 - 100 000 PLN
19 800 - 23 300 EUR

„Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie,
przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący
żywy organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu
rozniesania ognia (...).”

- JERZY TCHÓRZEWSKI







„Jerzy Tchorzewski od niepamiętnych lat usilnie realizuje swoją wizję, nie przeżywa rozterek i – można powiedzieć – nie idzie drogą, a narzuca pewien stan sztuki, pewien status tworzenia raczej. Bo w tym ‚stanie‘ odbywa się nieustanna twórczość, siły duchowe są stale aktywne, płomień się pali z jednakowym natężeniem – i jednakowym blaskiem oświetla zamknięcie, w którym jest umieszczony. Jak lampa w podziemiach. Artystów tak wiernych sobie, tak ‚sprowadzonych do siebie‘ jest niewiele, a i dzieje sztuki niewiele ich znają. Ale nie wierność sobie nas tu na chwilę zajmie (bo to specyfikacja niekoniecznie wyodrębniająca Tchorzewskiego), tylko kwestia sztuczności sztuki. To ona głównie (może wyłącznie) decyduje, że ośmielamy się mówić o stanie tego tworzenia, a nie o wędrówce. Sztuczność zjawia się wtedy, gdy wizja ulokowana jest po stronie człowieka, po stronie artysty w tym wypadku. On sam wie, że tworzy rzeczy sztuczne i jako takie je modeluje. Wyraża tym samym nierzeczywistość tego zespołu treści, które są celem jego dążeń, jądrem jego transcendencji. Narzuca im swoją koncepcję. Między sztuką a rzeczywistością niepoznawalną znika granica, znika przedział, tyle że owa rzeczywistość jakby przestaje być niepoznawalna, staje się dokładnie tym, co dzieło. Jakby wyminięta zostaje droga od tego co sztuczne ku temu co naturalne. Za naturalne uważamy tu to, co nie wytworzone przez człowieka, co jest ‚po drugiej stronie‘. Wyminięcie tej drogi to rzecz niebezpieczna, grzeszna przez pychę i artystokratyzm, w praktyce artystycznej grozi stylizacją, reżyserowaną symbolicznością. Otóż siła Tchorzewskiego tkwi w tym, że tej stylizacji malarstwo jego jest pozbawione. Stałe rozżarzenie artysty sprawia, że płomień, który go trawi jest rzeczywisty i tajemniczy. Jakby w jakimś pierwotnym stanie życia pojawiła się wizja rzeczywistości, zagospodarowała się i uczyniła obie sfery: sztukę i siebie samą w tym samym stopniu naturalne. Lub w tym samym stopniu sztuczne. Bo obie sfery są ropsychicznione. Taki stan rzeczy, gdzie transcendencja stapia się, utożsamia z dziełem, kiedy znika rzeczywistość, kiedy sztuka nie dochodzi do kresu swego ograniczenia, nie ukazuje go – taki stan sprawia, że niepoznawalne mieści się w wymiarze sztuki jako tworu zamkniętego. Musi więc się tu pojawić owa jej sztuczność. Elementem, który uwierzytelnia działanie siły ducha i sztuczność czyni wartością, jest tajemnicza siła formy, jakości ponadosobowej, ona sprawia, że mimo wszystko sztuka przebija się ku prawdzie spoza swego statusu. Forma Tchorzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulację. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liżnięta płomieniem piekielnym”.

JACEK SEMPOLIŃSKI. WYSTAWA MALARSTWA JERZEGO TCHÓRZEWSKIEGO, LAUREATA NAGRODY IM. JANA CYBISA W 1986, KATALOG WYSTAWY W GALERII STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI, WARSZAWA 1988, s. nb.

138

JERZY TCHÓRZEWSKI

(1928 - 1999)

"Zielone światła", 1963 r.

technika mieszana/karton, 98 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JTchórzewski | 63'

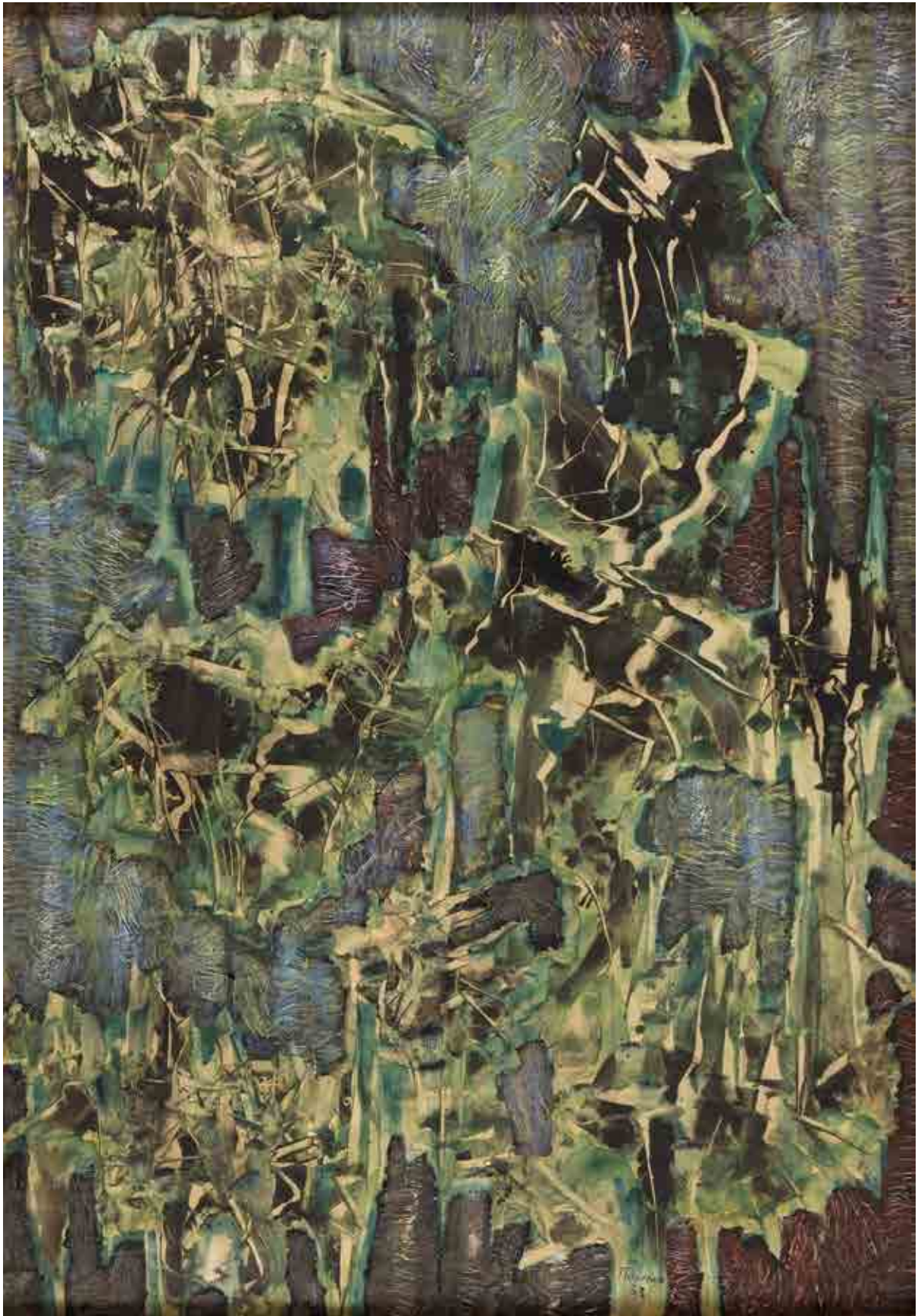
opisany, sygnowany i datowany na odwrociu.: 'J. Tchórzewski 63 |
ZIEŁONE ŚWIATŁA'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

„Malowaliśmy z zapalem, ale już chyba w drugim semestrze zaczęliśmy się powoli orientować, że nasza Akademia, którą 'radikalnie' zmodernizowali koloryści, trochę już myszką trąci. (...) Jakoś nam się to nie zgadzało z atmosferą czasu, który przeżyliśmy i przeżywaliliśmy”.

- JERZY TCHÓRZEWSKI



KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

"14-64", 1964 r.

olej/plótno, 65 x 50,5 cm (w świetle oprawy)
 sygnowany i datowany p.d.: "Kajetan. 64"
 opisany na odwrociu: 'KAJETAN | SOSNOWSKI | obraz olejny |
 "14-64" | format 62 x 50,5 | 1964 | (...)'

estymacja: 16 000 - 28 000 PLN †
 3 800 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Sztuka Kajetana Sosnowskiego przynależy do paradygmatu awangardowego, w którym zadaniem artysty było dążenie do wykorzystywania w swojej działalności wiedzy empirycznej, czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. W przypadku jego malarstwa to światło było tym zagadnieniem, które z jednej strony zyskało malarską reprezentację, z drugiej było przedmiotem zainteresowania artysty jako zjawisko fizyczne dające się opisać i zbadać.

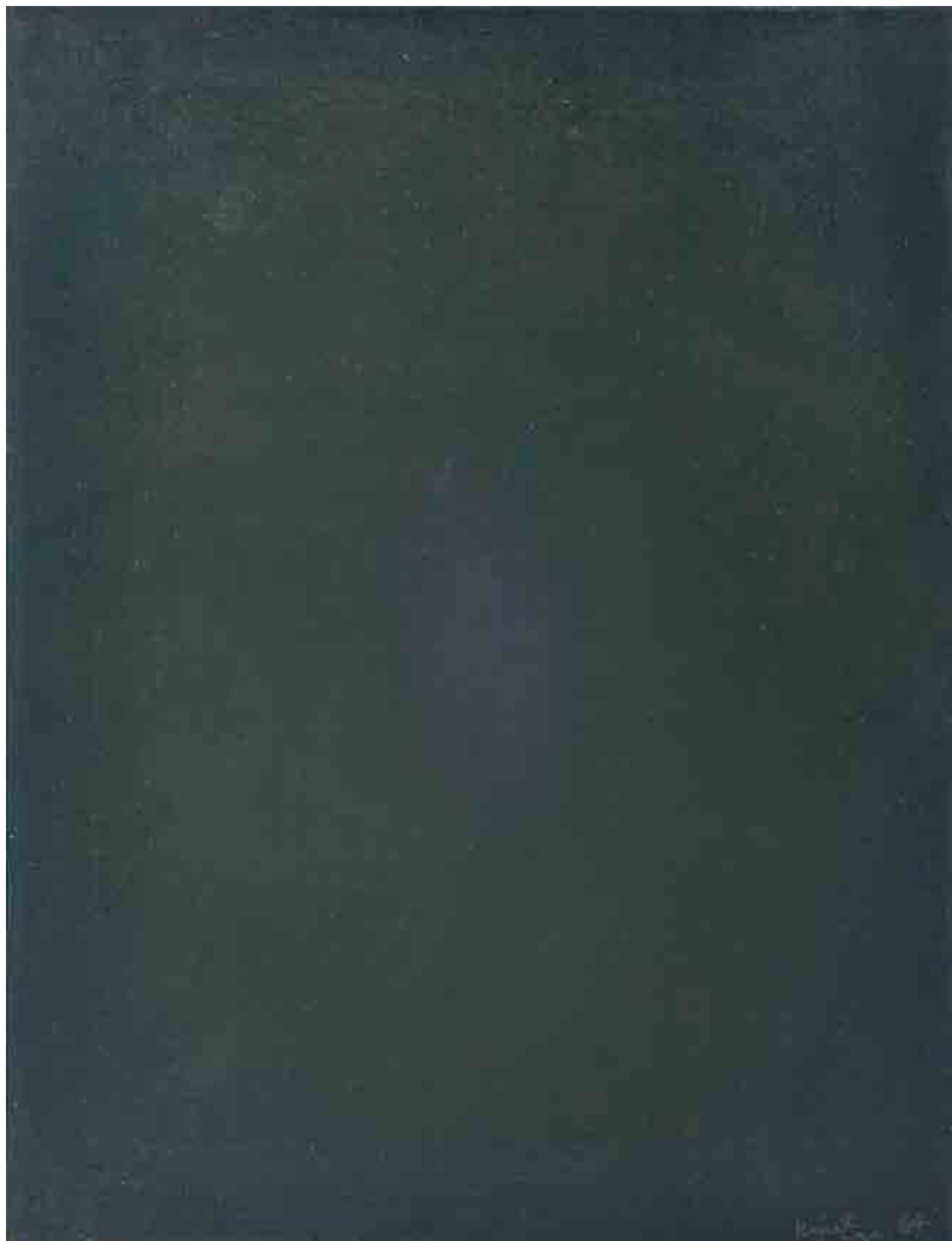
Sosnowski ukończył studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w ostatnich latach przed II wojną światową, a jego artystyczne wystąpienia, które zapewniły mu rozpoznawalność w warszawskim środowisku artystycznym, miały miejsce dopiero w czasie tzw. odwilży, w drugiej połowie lat 50. To między innymi jego działalność kształtowała charakter sztuki tego okresu, był on bowiem współzałożycielem „Grupy 55”, będącej jednym z symboli nowej sztuki po zakończeniu socrealizmu. Pod koniec dekady lat 50. Sosnowski zaczął w swojej sztuce odchodzić od przedmiotowości w stronę sztuki abstrakcyjnej.

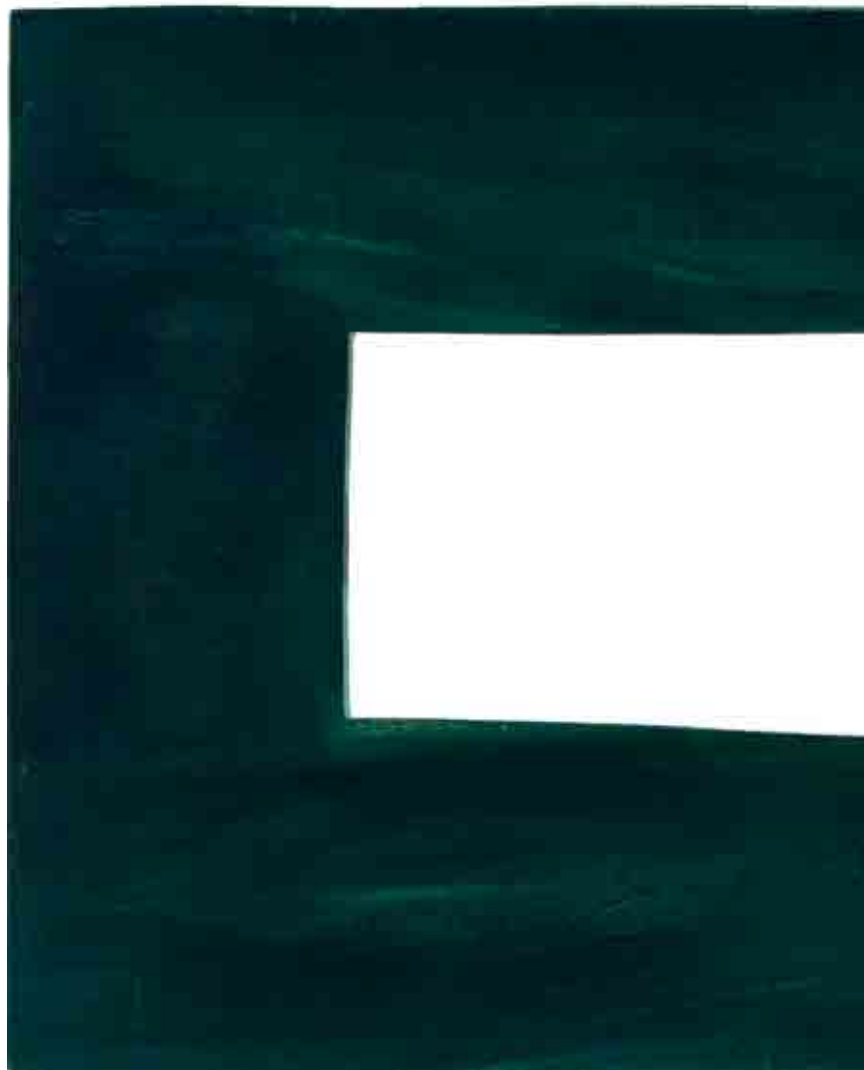
Cechą charakterystyczną twórczości Sosnowskiego, wyróżniającą go spośród wielu artystów i artystek, było posługiwanie się estetyką monochromu. Bynajmniej nie wszystkie abstrakcyjne obrazy artysty były jednobarwne, jednak zajmowały one w jego oeuvre ważną pozycję. Niekiedy również były to obrazy właściwie dwubarwne, w których podstawowa barwa płótna była przełamywana przez artystę na przykład czernią, by uzyskać efekt przejścia od światła do cienia. Prezentowane w niniejszym katalogu płótno o numerze „14-64” należy właśnie do takiego typu obrazów Sosnowskiego. Od 1961 do 1965 wykonywał on „Obrazy puste” – serię obrazów monochromatycznych (lub dwubarwnych, jak wskazano powyżej – przełamanych), w których artysta rozprowadzał farbę po płótnie rękami bez użycia pędzla.

Obrazy te charakteryzowały się szczególnym blaskiem. Malarz operował walorem barwy w ten sposób, że przejścia od ciemniejszych do jaśniejszych

szych partii płótna tworzyły efekt wydobywania się światła, które zdawało się emanować z wnętrza kompozycji. Bardzo szybko tę cechę owych kompozycji zauważyła krytyka artystyczna. Julian Przyboś, literat, krytyk i wnikliwy obserwator przejawów sztuki awangardowej tak komentował kompozycję Sosnowskiego: „Czy możliwe, by nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest jego nową zjawę malarską? (...) Wydaje się jakby Kajetan odwrócił efekt widzenia, jaki osiągnęli impresjoniści (...) zdaje się, że w ten sposób udało się Sosnowskiemu stworzyć nową odmianę malarstwa pozaabstrakcyjnego – a nie figuralnego (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo i ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu, żeby przebijają przez farby. Tę rzeczywistość – powiadam – bo przecież promieniowanie świetlne jest rzeczywistością prawdziwszą niż rzeczy i ich wygląd. Dlatego to sądzę, że Kajetan Sosnowski przekroczył granicę malarstwa abstrakcyjnego” (Barbara Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 189-190).

Prezentowane w niniejszym katalogu płótno o numerze „16-64” jest kompozycją monochromatyczną, płótnem pokrytym głębokim, ciemnym błękitem. W środkowej części obrazu widnieje nie łatwo zauważalna, utrzymana w fiolecie plama. Rozjaśnia ona centralną partię płótna, czyniąc to jednak bardzo subtelnie, jakby lekko promieniując spod powierzchni błękitu. Zastosowanie takiego środka artystycznego tworzy efekt analogiczny do opisanego powyżej przez Przybosia. Jest urzeczywistnieniem w materii farby zainteresowaniem artysty fizycznymi zjawiskami światła i wynikających z niego sposobów percepcji barwy. Zatem być może, należałoby ten obraz określić, podążając za myślą krytyka i stwierdzić, że obrazowanie zjawisk ze świata przyrody – sposobu zachowania się światła, jego promieniowania przekracza granice sztuki abstrakcyjnej i jest po prostu zobrazowaniem fizycznego fenomenu.





140

JAN BERDYSZAK

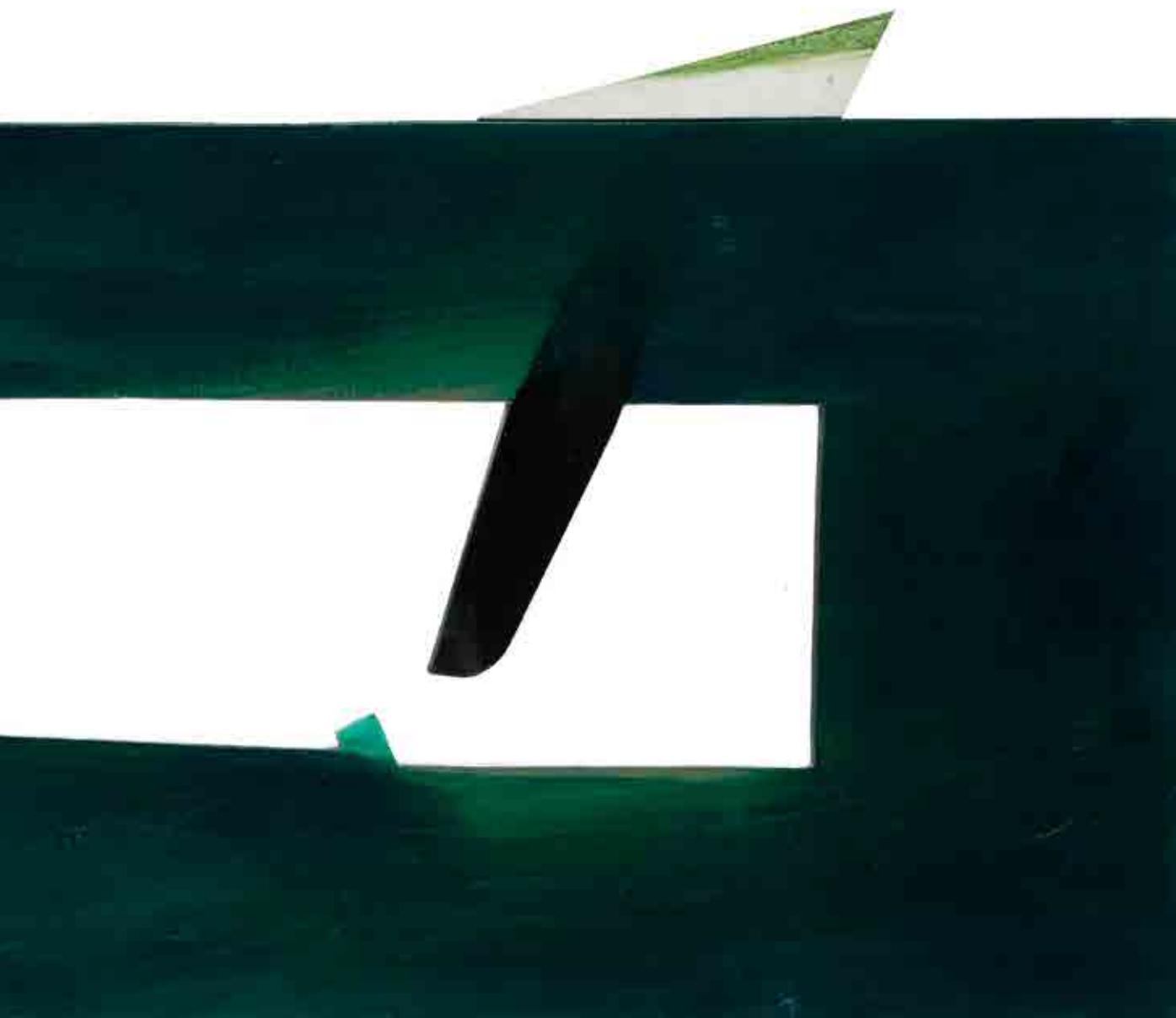
(1934 - 2014)

“Wokół obrazu I”, 1983/1989 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 60 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘JAN | BER | DYSZ | AK
| 1983 | 1989 | WOKÓŁ OBRAZU I. | AKRYLIK | ACRYLIC VARNISH’

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Paryż

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN[†]
11 600 - 16 300 EUR



„Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądną w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. (...) Obraz nie może nic nie przedstawiać, jest bowiem szczególnym rodzajem konkretności. Paul Klee stwierdził: ‘obraz patrzy na nas’. Wytwarza się wtedy porozumienie, albo jego brak – co też jest rodzajem bycia sobą”.

– JAN BERDYSZAK W ROZMOWIE Z ELŻBIETĄ DZIKOWSKĄ,
[W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, ARTYŚCI MÓWIĄ, WARSZAWA 2011, s. 18, 22

141

ALEKSANDRA JACHTOMA

(ur. 1932)

„Irra”, 1982 r.

olej/ płótno, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA |
TYT. IRRA | WYM. 61 x 61 | TECH. OLEJ | ROK 1982'

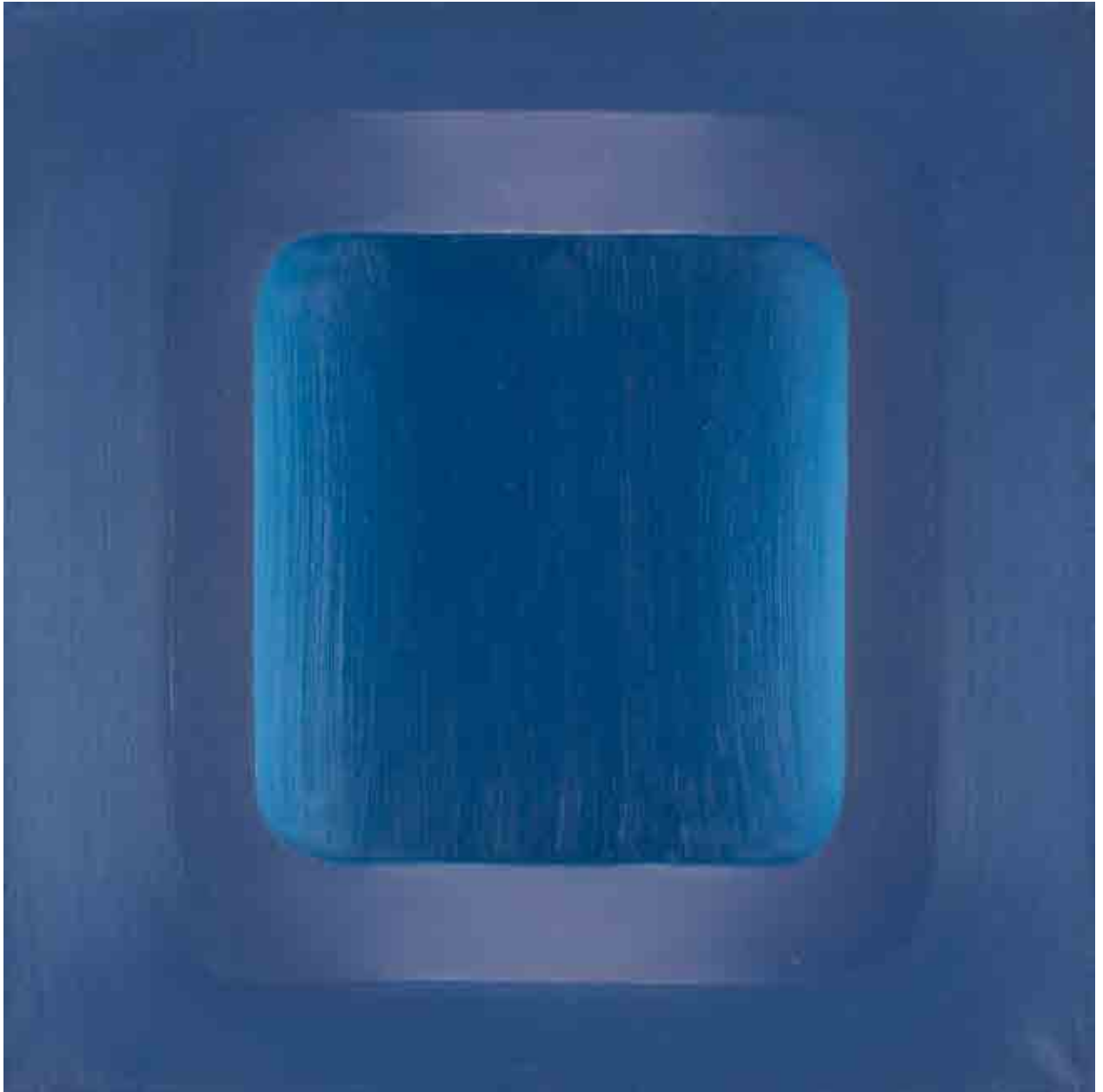
estymacja: **6 000 - 10 000 PLN** ↑
1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Malarstwo jest milczeniem. Nie powinno przekazywać żadnych innych treści poza samym sobą; istnieje po to, żeby z nim obcować, nie tylko je oglądać. Nie jest jednak potrzebne wszystkim. Jest potrzebą odświeżoną. Winno być pięknem”.

- ALEKSANDRA JACHTOMA



Błękitny kwadrat na nieco ciemniejszym tle jaśniejący jakby od spodu własnym, niezależnym światłem, dzięki czemu sprawia wrażenie otwierającego się przed widzem wnętrza. Przestrzeni, która zaprasza do wejścia, do środka. Niesamowite wrażenie głębi, które autorka osiągnęła gradacją tonów błękitu i niemalże jedwabistym wygładzeniem powierzchni. Wszystko to dzieje się na dwuwymiarowej powierzchni obrazu. Jest pięknem oddanym na fragmencie płótna. Obraz „Irra” powstał w 1982.

W końcówce lat 70. w malarstwie Aleksandry Jachtomy rozpoznajemy jeszcze charakterystyczne dla autorki centralnie skomponowane formy o obłych kształtach. Jednak w tym czasie właśnie Jachtoma zastępuje mocne zestawienia kolorów dopełniających, eksperymentując z niuansami tonacji jednej barwy. Zapamiętała pracując nad uchwyceniem na obrazie efemerycznego światła. Ryszard Kapuściński o tym aspekcie malarstwa Jachtomy pisał w następujący sposób: „W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba je tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną samoistną wartość. (...) Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić” (Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, Warszawa 1998, s. 8).

Po wystawie Aleksandry Jachtomy w 1988 Krystyna Namysłowska podkreślała, że malarstwo autorki nie poddaje się oczywistym interpretacjom i opisom: „Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła” („Odgłosy”, nr 44, 1988) Ta interpretacja jest zbieżna z odczuciami samej artystki, która niejednokrotnie mówiła: „Płótna moje są niesłychanie zależne od światła, żyją światłem”.

O szczególnym oddziaływaniu błękitnych barw w obrazach Jachtomy pisała Monika Małkowska, która powoływała się na fragment rozprawy Goethego „Farbenlehre” (Nauka o barwach). Jak cytuje Małkowska, Goethe tak pisał o błękitcie: „Na ten kolor w sposób szczególnie i wprost niewymowny reaguje oko. Jako barwa jest energią, sama stoi po stronie negatywnej i w swej najwyższej czystości znaczy tyle co nic. Jej widok ma w sobie coś sprzecznego – podniecie i spokój”. Dla krytyczki Jachtoma swoim malarstwem wskazuje nieznanne wartości barw i ich wpływ na ludzkie zmysły i psychikę. (Monika Małkowska, Goethe i... Jachtoma, „Życie Warszawy”, nr 61, 1992).

Natomiast krytyczka sztuki Wiesława Wierchowaska zwróciła uwagę, że określenia „ascetyczny” czy „minimalistyczny” są przeciwieństwem bogactwa, jakie oferuje malarstwo Jachtomy. Na konkretny odcień składa się nieraz i dziesięć warstw koloru, aż do momentu, w którym następuje przemiana płótna pokrytego farbą w skończone dzieło sztuki. Malarka wierzyła, że temat nigdy nie odgrywa istotnej roli, celem malarstwa nie jest narracja, a raczej skłanianie się ku zagadnieniom czysto plastycznym, dotyczącym rozwiązań konstrukcyjnych i kolorystycznych. Artystka mówiła, że w jej odczuciu: „kolor wzrusza, daje radość, budzi wstępną zachwyt; sądzę, że dłuższe obcowanie z nim może nawet zmienić naszą świadomość (...). Chciałabym, aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciągała go od przyziemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne, które dawniej nazywano wyższymi” (Aleksandra Jachtoma [w:] Artyści mówią, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 118).



142

ALEKSANDRA JACHTOMA

(ur. 1932)

“Oreg”, 1978 r.

olej/ płótno, 100 x 95 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. “OREG” | WYM 95 x 100 | TECH
OLEJ | ROK 1978 | CENA 20 000’

estymacja: 6 000 - 10 000 PLN †

1 400 - 2 400 EUR

„Chciałabym, żeby mój obraz towarzyszył
człowiekowi ciągle; żeby wciąż był dla niego nowy.
Cokolwiek robię – chcę robić na zawsze”.

– ALEKSANDRA JACHTOMA



ALEKSANDRA WEJCHERT

(1921 - 1995)

Bez tytułu, 1966 r.

relief, drewno polichromowane/płyta, 64 x 30,5 x 1,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'ALEXANDRAWWEJCHERT66'

estymacja: 8 000 - 15 000 PLN

1 900 - 3 500 EUR

„Moje wykształcenie inżyniera-architekta oraz urbanisty nieraz pomagało mi w projektowaniu rzeźb, a także w poszukiwaniu nowych materiałów i metod wykonania. Pomagało mi też zrozumieć i wyczuć intencje architekta, odczytywać rysunki techniczne na wszystkich etapach projektu, ułatwiając tym samym wyobrażenie własnych zamierzeń. Dzięki temu umiem też harmonijnie wpisać moje prace w otoczenie. Dotyczy to zarówno dzieł w małej, jak i w wielkiej skali”.

– ALEKSANDRA WEJCHERT

Aleksandra Wejchert była artystką eksperymentującą – absolwentką Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (dyplom w 1949) i Grafiki na ASP w Warszawie (dyplom w 1956). Jej niezwykle indywidualna droga twórcza łączyła w sobie dokonania i tradycje abstrakcyjnej sztuki awangardowej z nurtami obecnymi w sztuce Zachodu lat 60. i 70., głównie sztuką kinetyczną i op-artem. W Irlandii, dokąd wyemigrowała w 1965, tworzyła niezwykle nowoczesne rzeźby dla wielu instytucji, współtworząc współczesną przestrzeń publiczną Dublina i na zawsze wpisując się w historię sztuki tego kraju. Jej projekty w mniejszej skali oscylowały pomiędzy malarstwem i rzeźbą – tworzyła mozaiki, malowane reliefy i rzeźby z drewna, betonu czy stali; zajmowała się grafiką warsztatową i użytkową, eksperymentowała z innowacyjnymi materiałami i technikami, w tym modnymi w latach 60. tworzywami sztucznymi.

Znaczną część jej dorobku stanowią reliefy, których uzyskane za pomocą zróżnicowania drewnianych, monochromatycznych lub polichromowanych elementów płaszczyzny tworzą niezwykle efekt wizualny. Prezentowana tutaj dynamiczna, wertykalna kompozycja przywodzi na myśl mozaiki Wojciecha Fangora zrealizowane na dworcu WKD Warszawa Śródmieście w 1955. W obu przypadkach mamy do czynienia z tworzeniem wrażenia ruchu, migotania i pulsacji, wyrażonych poprzez zrytmizowane opracowanie niuansów koloru i faktury. Dziełom Aleksandry Wejchert często towarzyszyła też muzyka – na jej wystawie w Dublinie w 1966 odbył się koncert muzyka elektronicznego Desmond Leslie.



144

TADEUSZ KALINOWSKI

(1909 - 1997)

„Piękność”, 1976 r.

akryl/płótno, 140 x 140 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NR. INW. 582 |
TADEUSZ KALINOWSKI | POZNAŃ 1976 | "PIĘKNOŚĆ" | AKRYL
140 x 140 | 1 x 2'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †

2 800 - 4 200 EUR

LITERATURA:

- Tadeusz Kalinowski 1909-1997. W stulcie urodzin,
red. Wojciech Makowiecki, katalog wystawy indywidualnej,
Poznań 2009, s. 133 (il.)

Tadeusz Kalinowski zdobył wykształcenie artystyczne w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak przez większą część życia związany był z poznańskim środowiskiem artystycznym. Początkowo, zgodnie ze swoim wykształceniem, zajmował się scenografią, następnie jednak zwrócił się przede wszystkim w stronę malarstwa. W 1949 roku związał się z poznańską grupą „4F+R”, którą tworzyli awangardowi malarze, co ukierunkowało jego przyszłe poszukiwania artystyczne.

Kalinowski znany jest przede wszystkim ze swojej twórczości abstrakcyjnej. Tworzył on często obrazy utrzymane w konwencji abstrakcji geometrycznej. Nie było tak jednak zawsze – twórczość z drugiej połowy lat czterdziestych to figuratywne, uproszczone kompozycje, zaś w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku w jego malarstwie widoczne były wpływy informelu. Z kolei w ostatnich latach jego twórczości geometryczna kompozycja została zarzucona na rzecz linearnych, falistych układów, rytmicznie artykułujących powierzchnię płótna.

Prezentowany obraz pod tytułem „Piękność” należy do serii prac artysty z 1976 o metaforycznym charakterze. Obrazy z tej serii przedstawiają postaci, które lokują się na granicy abstrakcji i pozwalają się zidentyfikować wyłącznie na podstawie tytułu. Barwna, ornamentalna kompozycja, okazuje się wówczas przedstawiać czy raczej sugerować obecność postaci. Do serii należały również między innymi „Czarownik” i „Ambasador”.



145

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

"Caritas - kurczątka", 1998 r.

tempera żółtkowa/plótno, 150 x 136 cm
sygnowani opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski |
'Caritas - kurczątka" | 150 x 136 temp.ż.'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN ↑

9 300 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

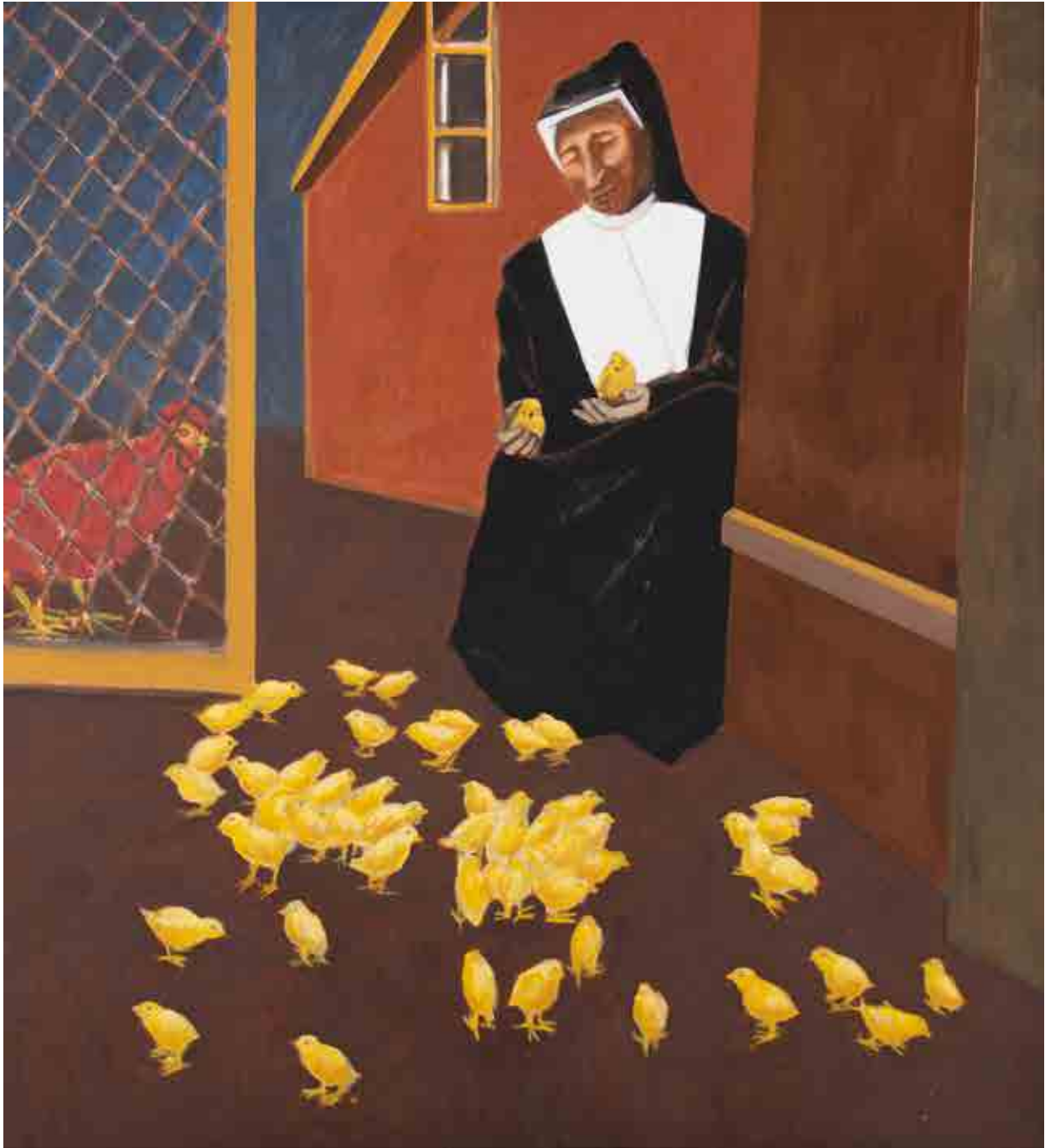
- dom aukcyjny Rempex, 2004
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Fauna”, Mały Maneż, Moskwa, 1998/99
- „Obrazy Jarosława Modzelewskiego”, Galeria Koło, Gdańsk 1998
- „Obrazy z ludźmi i zwierzętami”, Galeria Karowa, Warszawa 1998

LITERATURA:

- Wielka encyklopedia Malarstwa Polskiego, red. Jan Ostrowski, Kraków 2011 (reprodukcja)
- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski et al., Galeria Zderzak, Kraków 2006, poz. kat. 290, s. 196
- Jarosław Modzelewski. Obrazy z ludźmi i zwierzętami, katalog wystawy, Galeria Karowa, Warszawa 1998 (il.)
- Łukasz Gorczyca, Życie jako długie trwanie (i podglądanie), 1998, [w:] j.w.



„Malarstwo w wykonaniu Modzelewskiego jawi się jako szczególny rodzaj podglądactwa. Malarz podgląda i wystawia na widok, ale czyni to w taki sposób, że sama czynność podglądania staje się jednym z tematów obrazów. Podglądający (malarz, a potem widz) staje niemalże twarzą w twarz z podglądanym. Z faktu tego możemy czerpać perwersyjną przyjemność – my dostrzegamy nawet najdrobniejsze gesty, oni nie widzą nas wcale”.

– ŁUKASZ GORCZYCA

„Caritas – kurczątka” należy do namalowanego w 1998 zamkniętego cyklu obrazów, na który składają się wielkoformatowe płótna oraz kilka mniejszych prac na tekturze przedstawiających zakonnice i księży udzielających pomocy osobom starszym, chorym, opiekujących się grupami niepełnosprawnej młodzieży podczas zajęć muzycznych czy zabaw na świeżym powietrzu. Bezpośrednią inspiracją do powstania tych prac były zdjęcia opublikowane w kalendarzu organizacji charytatywnej Caritas. Jak tłumaczył artysta: „Piękny odruch miłosierdzia (...) ma swój wygląd. Jako malarz mogę sobie z tym poradzić w obrazie. Jeśli dobrze wypełnię wszystkie wymagania, które stawia malarstwo, obraz ukaże szacunek i miłość a nawet pewien wstydlawy odcień wyższości dawcy miłosierdzia. (...) Pewne gesty, w zamierzeniu sympatyczne czy ciepłe, potrafią obrócić się w swoje przeciwieństwa –i warto to wychwycić, bo to też jest jakaś prawda” (Marta Tarabuła, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006, s. 35).

Płótno ukazujące zakonnice karmiącą kurczaki wyróżnia się spośród pozostałych prac z cyklu: siostra, przypominająca swoją posturą i rysami twarzy wyciosaną w drewnie figurę ludową, opiekuje się tu naszymi „braćmi mniejszymi”, nie zaś ludźmi. Emanująca spokojem kompozycja przedstawia motyw szczególnie Modzelewskiemu bliski: opieka nad zwierzętami, podobnie jak codzienne, przydomowe prace są dla niego przejawem czystego dobra – troski o świat. Motywy sakralne z kolei – wnętrza kościołów i zrytualizowane gesty zakonnice czy diakonów – pojawiają się ponownie w twórczości Modzelewskiego w roku 2000, kiedy to córka artysty przygotowywała się do przyjęcia sakramentu Pierwszej Komunii, zaś artysta towarzyszył jej w wizytach w kościele na warszawskim Ursynowie.



146

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

"Nitka prowadzi Maszę do Raju", 2013 r.

tempera żółtkowa/plótno, 170 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAROSŁAW | MODZELEWSKI | 2013 | "Nitka prowadzi | Maszę do Raju" | 170 x 220 temp. ż.'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

14 000 - 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Malarstwo, wystawa indywidualna, Galeria Wirydarz, Lublin, 2014

LITERATURA:

- Pracujemy w pięknie na co dzień, rozmowa z Piotrem Zielińskim

<https://www.weranda.pl/sztuk-new/wystawy/pracujemy-w-pieknie-na-co-dzien> (dostęp: 18.04.2019)

„Z tradycji ezoterycznych wiadomo, że zwierzęta pozostają w ontologicznym powiązaniu ze światem potęg kosmicznych, które w naszym języku nazywamy aniołami”.

- JERZY NOWOSIELSKI



Motyw psa – przyjaciela człowieka pojawia się w twórczości Jarosława Modzelewskiego niemal od samego początku jego drogi twórczej. Ufność i wierność zwierzęcia ukazywały chociażby „Przemysłne zwierzę” (1985), „Trzy możliwości ratunku” (1987) czy „Pan przyjdzie” (1989). Psy stanowią też nieodłączny atrybut portretowanych osób w parkowych i ulicznych scenach rodzajowych („Pan z jamnikami” (1998), „Pani z pudłem” (1998/99), „Pani czesze psa na tle Żuka” (2002)).

„One milczą, ale przez tę ciszę, swoją minę i kształt wyrażają bliskość człowiekowi, z którym żyją. Tym się właśnie różnią od kotów. Tych ostatnich raczej nie maluję, choć po domu kręci się jeden, a drugi, sąsiadów, wpada regularnie na obiady” – powiedział kiedyś artysta.

Obraz „Nitka prowadzi Maszę do raju” powstał w 2014, i w przeciwieństwie do większości prac artysty, nie przedstawia realnie istniejącego fragmentu rzeczywistości. Tytuł pracy zdradza emocjonalne zaangażowanie autora w sprawę dwójki czworonogów – psa Nitki i kotki Maszy; zapewne jest formą pożegnania, elegią na cześć zmarłej Maszy. Tytułowa Nitka – kundelek przypominający szorstkowskiego jamnika – pojawia się również na innych kompozycjach artysty, np. „Nitka, Meschnik i ja” z 2018.

Malarstwo Jarosława Modzelewskiego – członka-założyciela, a jednocześnie outsidera słynnej „Gruppy” – należy niewątpliwie do kanonu współczesnej sztuki polskiej. Głęboko zakorzenione w historii i tradycji malarstwa, z licznymi odwołaniami do twórczości chociażby Jerzego Nowosielskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Kazimierza Malewicza, jednocześnie stanowi punkt zaczepienia dla młodszych pokoleń artystów – nie tylko absolwentów pracowni Modzelewskiego, którą ten od 1997 prowadzi na warszawskiej ASP, ale również, jak zauważa Marta Tarabuła, dla eks-członków słynnej „Grupy Ładnie” – Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnała i Marcina Maciejowskiego, a także przedstawicieli „szkoły Modzelewskiego”, do której badaczka zalicza chociażby Roberta Maciejuka. Choć tematyka prac mistrza rezonuje ze współczesnością, z aktualnymi wydarzeniami politycznymi i zwykłą codziennością, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że sam artysta należy raczej do artystycznej „ariergardy”. Tak jest i w tym przypadku: kompozycja, na której ciemno umaszczony pies prowadzi rudego kota po esowatej, przypominającej górskie autostrady estakadzie ku jaśniejącej na horyzoncie żółtawej kuli światła przywodzi na myśl z jednej strony klasyczne utwory symbolistów – Jacka Malczewskiego (Wiosna – krajobraz z Tobiaszem, 1904) czy Edwarda Muncha, z drugiej zaś – kojarzy się z wyobrażeniami rodem z animowanych filmów dla dzieci, w których „wszystkie pieski idą do nieba”.

„Malarstwo Modzelewskiego rozwija się w sposób nielinearny. Ma swoje ulubione motywy – postać człowieka, samotną wobec wykonywanych czynności, motyw odbicia, pogranicza dwóch światów, wchodzenia i wychodzenia, wykraczania gdzieś 'poza', zaglądnienia za zasłonę. I tematy: peryferie świata ludzi i świata przedmiotów, kłopoty, których nie można przekroczyć, wątek pracy, opieki i troski, przyjaźni człowieka i psa” – notuje Marta Tarabuła w monografii artysty (Marta Tarabuła, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006, s. 41). Zakorzenione w codziennej – banalnej, choć uwznioślonej rzeczywistości malarstwo Modzelewskiego odsyła do pojęć wyższych: dobra i piękna, i do drzemiącej w każdym z nas duchowości, wrażliwości i wyobraźni.



147

EUGENIUSZ MARKOWSKI

(1912 - 2007)

Koń

olej/ptótno, 100 x 81 cm
sygnowany p.g: 'E. Markowski'

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

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Polswiss Art, 2013
- kolekcja prywatna, Polska

„Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”.

– EUGENIUSZ MARKOWSKI





Trudno uwierzyć, że ten wybitny ekspresjonista i programowy antyesteta, jakim był Eugeniusz Markowski, pracował w latach 1945-55 w służbie dyplomatycznej – jego prace malarskie i rysunki wręcz atakują żywymi barwami i „dziką” tematyką. Urodzony w 1912 artysta obronił dyplom w 1938 w legendarnej pracowni Tadeusza Pruszkowskiego na warszawskiej ASP. Karierę artystyczną rozpoczynał jednak we Włoszech, dokąd trafił po wybuchu II wojny światowej. W 1948 wystawiał swoje prace na Quadriennale Malarstwa w Rzymie. Związany był wówczas z grupą Libera Associazione Arti Figurative (Wolnym Związkiem Sztuk Przedstawiających), a także z Art Clubem, powołanym w Rzymie przez Józefa Jaremę. Tworzył jednak sporadycznie, pochłonięty pracą dyplomaty i dziennikarza; po epizodzie włoskim trafił do Kanady. Na polskiej scenie artystycznej zaistniał dość późno, gdyż dopiero w „arsenałowym” roku 1955. Miał wówczas 43 lata i objął stanowisko dyrektora Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą Ministerstwa Kultury i Sztuki, które piastował do 1969, kiedy to rozpoczął pracę na macierzystej uczelni (wykładał na niej do 1984). Na początku lat 60. zaczął wystawiać w czołowych instytucjach w kraju, zaś w 1963 reprezentował Polskę na biennale w São Paulo – było to bodaj jego największe osiągnięcie na arenie międzynarodowej.

„Z powodu późnego debiutu krytycy mają z Markowskim problem. Jego malarstwo zaliczane jest niekiedy do nurtu nowej figuracji, chociaż artysta nie należy do pokolenia jego przedstawicieli. Niemniej, na taką opinię wpływa charakter jego sztuki” – konstatuje historyczka sztuki Małgorzata Kitowska-tysiak w biogramie artysty (Małgorzata Kitowska-tysiak, Eugeniusz Markowski, dostępny na: <https://culture.pl/pl/tworca/eugeniusz-markowski>).

Wydaje się, że szczyt kariery Markowskiego przypadła na lata 80. i 90. – okres powtórnego zainteresowania ekspresjonizmem, kiedy to pojawili się „Nowi Dzicy”, triumfy święcili Georg Baselitz i Anselm Kiefer, w Polsce zaś działalność rozwijały warszawska „Gruppa”, poznańskie „Koło Klipsa” czy wrocławski „LuXuS”. Obrazy Markowskiego z tego okresu tętnią intensywnymi barwami i wibrują pełnym pasją, nakładanym bez wahania konturem rysunku. Figury ukazane w ciasnym kadrze i na płytkim pierwszym planie wypełniają niemal całą powierzchnię kompozycji. Tło jest ledwie zaznaczone, o ile nie całkiem pominięte.

Rysunki i malarstwo, z których Markowski jest najbardziej znany, zazwyczaj przedstawiają niezwykle dosadne i ekspresyjne sceny wypełnione zmonumentalizowanymi postaciami ludzi, zwierząt i ludzko-zwierzęcych hybryd. Wśród tej brutalnej menażerii rozpoznać jednak można klasyczne motywy mitologiczne i biblijne, jak choćby Jeźdźców Apokalipsy czy sceny przypominające grzeszne dzieje Sodomy. Nic dziwnego więc, iż krytycy upatrują w Markowskim czujnego, ale i czulego tropiciela ułomności ludzkiej natury. Z jednej strony, jego twórczość w sposób klarowny wypływa z tradycji malarstwa ekspresjonistycznego – pobrzmiewają w niej echa prac Georga Grosza czy Jeana Dubuffeta, zaś on sam wśród swoich inspiracji wymieniał też Edwarda Muncha. Jednak z drugiej, jak sugeruje Mariusz Rosiak, w kompozycjach Markowskiego dostrzec można nieoczywiste odwołania do włoskich mistrzów, zarazem klasycznych i ekspresyjnych – Michała Anioła, Leonarda, Masaccia czy Giotta, w których pracach, by użyć nietzscheańskich kategorii, zmagają się ze sobą pierwiastki dionizyjski i apolliński.

Szczególnie częstym motywem w twórczości Markowskiego, pojawiającym się już od lat 50., jest koń, niekiedy przeistoczony w centaury. To alter ego człowieka, symbol niezwyklej, pierwotnej siły witalnej, posiadający moc przekraczania granic pośrednik między niebem i ziemią. Błękitne konie malowane przez niemieckich ekspresjonistów – „niebieskich jeźdźców” z drugiej dekady XX wieku to przy ogierach Markowskiego niezwykle łagodne stworzenia. Jego konie, o wylupiastych oczach i masywnych ciałach, szczerzące zęby i toczące pianę z pyska, są chyba bardziej spokrewnione z klasykiem polskiego symbolizmu – „Szaleń” Władysława Podkowińskiego. Pełne pasji i wigoru, zdają się rozsadzać ciasne ramy płócien.

148

RYSZARD GRZYB

(ur. 1956)

**„Samotna martwa natura - Artaud - smutek cierpiących przedmiotów
(Pracownia artysty)”, 1999 r.**

akryl/plótno, 135 x 165 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb |

Samotna martwa natura - Artaud smutek cierpiących przedmiotów.

|(Pracownia artysty)| 136 x 165 cm | 1999'

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN †

4 200 - 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

- wystawa indywidualna, Muzeum Śląskie, Katowice, 2006

LITERATURA:

- Ryszard Grzyb, Dzikie lud sądzi, że nie ma życia bez wojny, katalog wystawy indywidualnej, red. Weronika Nagengast, Katowice 2006, s. 80 (il.)

„Obrazy powinny być nierzeczywiste. Nie powinny odzwierciedlać pragnienia aby przedstawiać dany przedmiot. Od razu musi być widoczna ich sztuczność, umowność. Malarstwo może jedynie 'mówić' o tym, że niczego nie można wyrazić wprost, o tym braku bezpośredniego przełożenia naszych pragnień na formę. Obrazy powinny reprezentować kategorię niemożliwego. Malarstwo, gdy staje się zbyt przekombinowane, traci swój pierwotny impet, swoją naturalność, siłę i polot”.

– RYSZARD GRZYB, OKRUCHY MELANCHOLII





149

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

“Cztery pory dnia” - polptyk (kwadryptyk), 2015 r.

akryl/plótno, 190 x 520 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu (na każdej z 4 części):

‘Leon Tarasewicz 2015 | 520 x 190 (4 x 130 x 190) | Acryl on Canvas’

wymiary prac: 190 x 130 (x4)

estymacja: 270 000 - 300 000 PLN †

62 800 - 69 800 EUR



„Malarstwo – jak mówiłem – jest światem, do którego tylko nieliczni mają dostęp. A im, nawet jeśli widzą tytuły, są one niepotrzebne”.

– LEON TARASEWICZ

Pejzaż w twórczości Leona Tarasewicza zajmuje miejsce szczególne. Artysta niejednokrotnie podkreślał, że: „Życie samo zepchnęło mnie w pejzaż, czyniąc zeń moją wyalienowaną cerkiew bez ścian. Ciągłe otwartą, ciągle nie poznaną”. W swojej twórczości, już od początku prowadzi dialog z krajobrazem, zauważa jego specyfikę i przenosi ją na płaszczyznę obrazów. Doskonale widać to w pracy prezentowanej na aukcji. Cztery pozornie oddzielne obrazy składające się na jedno dzieło zatytułowane „Cztery pory dnia”. Tarasewicz mówi o sobie: „Dla mnie ma znaczenie każdy dzień, każda rozmowa”. Podobnie jest z każdą porą dnia. Każda z nich różni się aurą i dominującą barwą, jednak każda jest tak samo intensywna i ekspresyjna w swoim wyrazie. Wykorzystanie zupełnie innych tonacji, a jednocześnie powtórzenie formalne w treści obrazu jest zabiegiem i prostym i genialnym zarazem. Czułość na kolor i umiejętność jego świadomego użycia nadaje malarstwu Leona Tarasewicza wyjątkowego charakteru. „Bo malarstwo to kolor! Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru, podobnie jak nie da się żyć, nie oddychając. To najistotniejszy budulec malarza tak jak słowa dla pisarza. Albo dla rzeźbiarza materia, światło. Nie uświadamiamy sobie tego, jak bardzo jesteśmy związani z kolorem. Jest on w nas zakodowany” – twierdził Tarasewicz w rozmowie z Elżbietą Dzikowską. Opowiadał również o tym, jak pracuje: „Najpierw rodzi się idea. Następnie, w myślach, dokonuję selekcji, zastanawiając się, co z tej idei należy wykorzystać, jak powinna wyglądać jej realizacja. Ale podczas pracy nie zawsze to, co wymyślone, da się połączyć z rzeczywistością malarską. Myślenie jakby dogania malowanie. Często powstają obrazy, które pokrywają się z założeniami, chociaż ich cel jest ten sam. Pewnych rzeczy nie dostrzega się w trakcie malowania, ale ujawniają się one w czasie pracy” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011).

W rozmowie z Elżbietą Dzikowską Tarasewicz mówił również: „Myślę, że sztuka zawsze odzwierciedla miejsce. I czas. To jest nieodłącznie związane z tworzeniem, chociaż sam artysta nie zawsze zdaje sobie z tego sprawę. Nie jest świadomy tego związku. (...) Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011).

O wpływie natury na twórczość Tarasewicza wspomina również Nina Kinitz w tekście „Zaproszenie do wnętrza obrazu – ulotne dzieła Leona Tarasewicza”, która pisze: „Największym źródłem inspiracji była dla niego natura, której echa pobrzmiwały w pozbawionych szczegółów fragmentach krajobrazu. Powtarzalność form, przypominających zarysy drzew, bruzdy ziemi lub wielobarwne pasy pól i łąk była zjawiskiem, które Tarasewicz nieustannie rozpracowywał w zaciszu swojej pracowni. Z czasem zróżnicowanie kształtów ustąpiło na rzecz nierównych linii i kolorowych pasm, które przepływały przez istniejące w bezczasie, pozbawione początku oraz końca dzieła” (dostępny na: <http://polskiemuzy.pl/zaproszenie-do-wnetrza-obrazu-ulotne-dzieła-leona-tarasewicza>). Obraz „Cztery pory dnia” jest jedną z takich prac.





150

TOMASZ CIECIERSKI

(ur. 1945)

"Na wydmach" - poliptyk (kwadryptyk), 1979 r.

olej/płótno, 220 x 339 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TC 79' (na każdej części)

opisany i sygnowany na odwrociu:

"TOMASZ CIECIERSKI | OIL / CANVAS 220 x 339 cm |

"NA WYDMACH" 1979 | 1/4' (na każdej części)

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Holandia

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN †

28 000 - 41 900 EUR



„Obecnie spośród wielu znaków owego złożonego języka Ciecierski zdecydował się wybrać jeden – ‘nabazgraną’ sylwetkę ludzką. Ta figuracja, rodem z art brut, zwielokrotniona wypełnia jego płótna. Malarz zrezygnował też z ‘realistycznych’ pejzażowych kadrów, nie wyrzeka się jednak perspektywy. Poddane jej prawom, rozsypane lub uszeregowane figury cofają się w głąb, lub wysuwają na plan pierwszy neutralnej bieli płótna”.

– KINGA KAWALEROWICZ

„Ja po prostu chcę, żeby to ciągle było malowanie, żeby to było o malowaniu i procesie malowania, nakładania – i to wszystko. A ostatecznego celu naprawdę nie widzę. Nie widzę takiego punktu, do którego dojdę i potem już można umierać”.

– TOMASZ CIECIERSKI

Malarstwo Tomasza Ciecierskiego w znacznej części pozostaje autotematyczne i przedstawia się jako prezentacja zagadnień i problemów właściwych samemu medium. Tym samym artysta kontynuuje modernistyczną refleksję na temat „specyfiki medium”, jak określił ten problem amerykański krytyk Clement Greenberg. Jednak w odróżnieniu od wielu artystów i artystek zgłębiających granice i możliwości malarstwa Ciecierski nie ograniczał się nigdy do eksponowania płaszczyzny płótna i tworzenia kompozycji abstrakcyjnych.

Częstymi motywami w malarstwie Ciecierskiego są pejzaże, choć bynajmniej nie oznacza to, że artysta utrwała w swoich pracach co raz to nowe widoki konkretnych miejsc, których krajobraz chciałby uchwycić. Tematyka pejzażu okazuje się dla niego punktem wyjścia do malarskiego rozstrzygnięcia motywu. Artysta często tworzył również rysunki, a w niektórych ze swoich płócien posługiwał się właśnie linearną, szkicową estetyką.

Widoczne jest to również w prezentowanym tutaj poliptyku pod tytułem „Na wydmach”. Na kolejnych częściach widoczne są postaci, malowane skrótowo jako szkicowo zaznaczone figury, z których część wypełniona została płaską plamą barwną. Kluczowa jest dla nich fragmentaryczność, brak pewnych części ciała, jakby uciętych. Powoduje to powstanie efektu płaskiej figury, jakby stworzonej przez przyłożenie szablonu. Postaci na tytułowych wydmach przedstawione zostały w stanie poruszenia, często nieco zabawnego poprzez uchwycenie ich w niezgrabnych skrętach tułowia. Daje się zauważyć u owych postaci również nagość, co nadaje pracy lekko erotycznego charakteru. Jedną z kwater poliptyku przedstawia prawdopodobnie roślinność, przedstawioną za pomocą kreskowania, wywołującą skojarzenia z trawami porastającymi wydmy. Całość malowana jest albo wskazaną już wyraźną kreską lub płaską plamą czystych barw, co daje wyrazisty efekt poprzez wywołanie kontrastu z neutralnym, jasnym kolorem tła. Charakterystykę jego twórczości udało się uchwycić Marii Morzuch w opisie analogicznego obrazu ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi: „Ciecierski zawsze oddawał się marzeniu o tokańskim pejzażu i holenderskim porządku, stąd z jednej strony jego malarstwo jest określone przez ukrytą dyscyplinę komponowania czy konstruowania obrazu, z drugiej zaś cechuje się lekkością przepływających na płótnie kształtów, intensywnym kolorem, lekką ironią, czasem erotyzmem” (Maria Morzuch, [cyt. za:] Abecadło, [red.] Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. nlb.).

Kolejną ważną cechą sztuki Ciecierskiego – dającą się zauważyć również w prezentowanej pracy – jest komponowanie swoich obrazów z fragmentów, mniejszych części, które zostają ze sobą albo zestawione, albo dosłownie zespolone, co dotyczy zwłaszcza twórczości artysty powstałej po 2000 roku. W przypadku poliptyku „Na wydmach” zestawienie kilku obrazów daje wrażenie serii migawkowych ujęć, zestawionych ze sobą widoków, w których poprzez powtórzenie artysta akcentuje obecność postaci, ich poruszenie i, przynajmniej częściową, nagość.

Choć artysta często podejmował zagadnienie pejzażu, bynajmniej nie tworzył go w naturze. Wywiedziony z modernizmu stosunek do warstwy wizualnej jako wartości nadrzędnej sprawia, że pejzaż okazuje się w tej twórczości wyłącznie punktem wyjścia dla problemów czysto malarskich: zestawienia kreski i plamy, tworzenia odpowiednio rozłożonej na powierzchni płótna kompozycji.



151

ZBIGNIEW MAKOWSKI

(ur. 1930)

„Krata, drzewo, jezioro”, 1973 r.

akryl, olej/deska, 50 x 71 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Zbigniew Makowski Fecit hic II 1973'
opisany na odwrociu: 'KRATA, DRZEWO, JEZIORO, 1973 | akryl,
deska | 71 x 50 | ZBIGNIEW MAKOWSKI'

estymacja: 75 000 - 90 000 PLN †

17 500 - 21 000 EUR

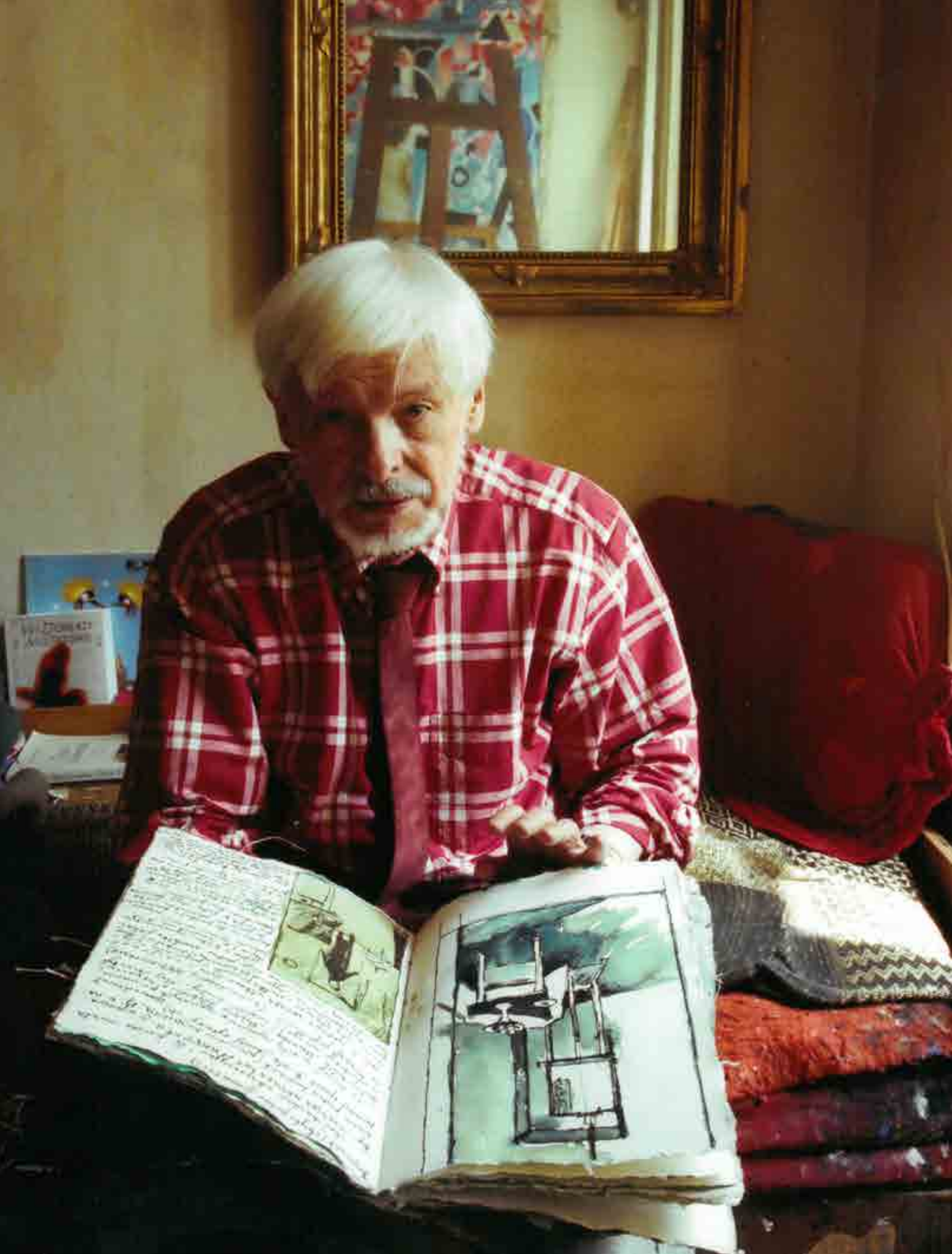
„W kilka osób usiłowaliśmy zrobić grupę surrealistów. Wymienię kandydatów: Alfred Lenica, Erna Rosenstein, Bogusław Szwacz, Jerzy Kujawski, Kazimierz Mikulski i ja. Ale Lenica powiedział nam, że wszystkie grupy artystyczne muszą być zarejestrowane we właściwych władzach, na Rakowieckiej. To nas zupełnie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

– ZBIGNIEW MAKOWSKI O LATACH 1966-67, WYPOWIEDŹ Z 2008



Artysta łączy w swoich dziełach konkretność i umowność, przedmiot i znak, przyrodę i działalność człowieka. łączy też malarstwo i poezję. Wszystko to przeplata się z jego zamiłowaniem do kultury antycznej i godną podziwu erudycją. Zdaniem Anny Baranowej „Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerastana autorefleksją. Większość wątków wciąż się powtarza, ale w różnych reperykach, odsłonach, w różnych kontekstach i oświetleniu. Długie przebywanie z twórczością Mistrza pozwala odkrywać tę powtarzalność i różnorodność zarazem. Ale im bardziej wnikam w to dzieło, tym bardziej się ono wymyka. Chodząc po tropach artysty; przemierzając z nim rozległe przestrzenie kultury, po których z zamiłowaniem prowadzi; docierając do miejsc, które wydają mi się całkowicie nowe albo znajome, lecz inaczej pokazane – ciągle doświadczam własnych granic. To, co najbardziej istotne, jest niepoznawalne. Jednak przebywanie w domenie Makowskiego pozwala rozepchnąć ograniczenia wrażliwości i przybliżyć się do źródeł piękna” (Anna Baranowa, Zbigniew Makowski – pictor laureatus, „Arttak – Sztuki Piękne” 2012, nr 3, s. 31).

Poeta-malarz w 1962 spotkał w Paryżu André Bretona i przez kilka lat wystawił wraz z grupą Phases. Chociaż wiele łączy jego sztukę z surrealizmem, to nie sny i podświadomość go inspirowały. Surrealiści sięgali do tego, co nieokreślone, wydobyte z chaosu, nieświadome, posługując się nierzadko automatyzmem. Makowski – wręcz przeciwnie: zanurza się w wiedzy i kulturze, penetruje obszary mistycyzmu, języka, filozofii, literatury, poezji. Wraz z fragmentami wspomnień i komentarzy autora jego dzieła to wizja doskonałego świata twórcy, który wypełniają symbole i ukryte znaczenia. W tym znaczeniu artysta staje się filozofem – miłośnikiem wiedzy, oddającego jej cześć przez tworzenie.



152

ARIKA MADEYSKA
(1928 - 2004)

Kompozycja

olej/ płótno, 73 x 120 cm

sygnowany i opisany na odwrociu na blejtramicie:
'MADEYSKA ARIKA | 33 Bd. Garibaldi'

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN †
5 200 - 7 000 EUR

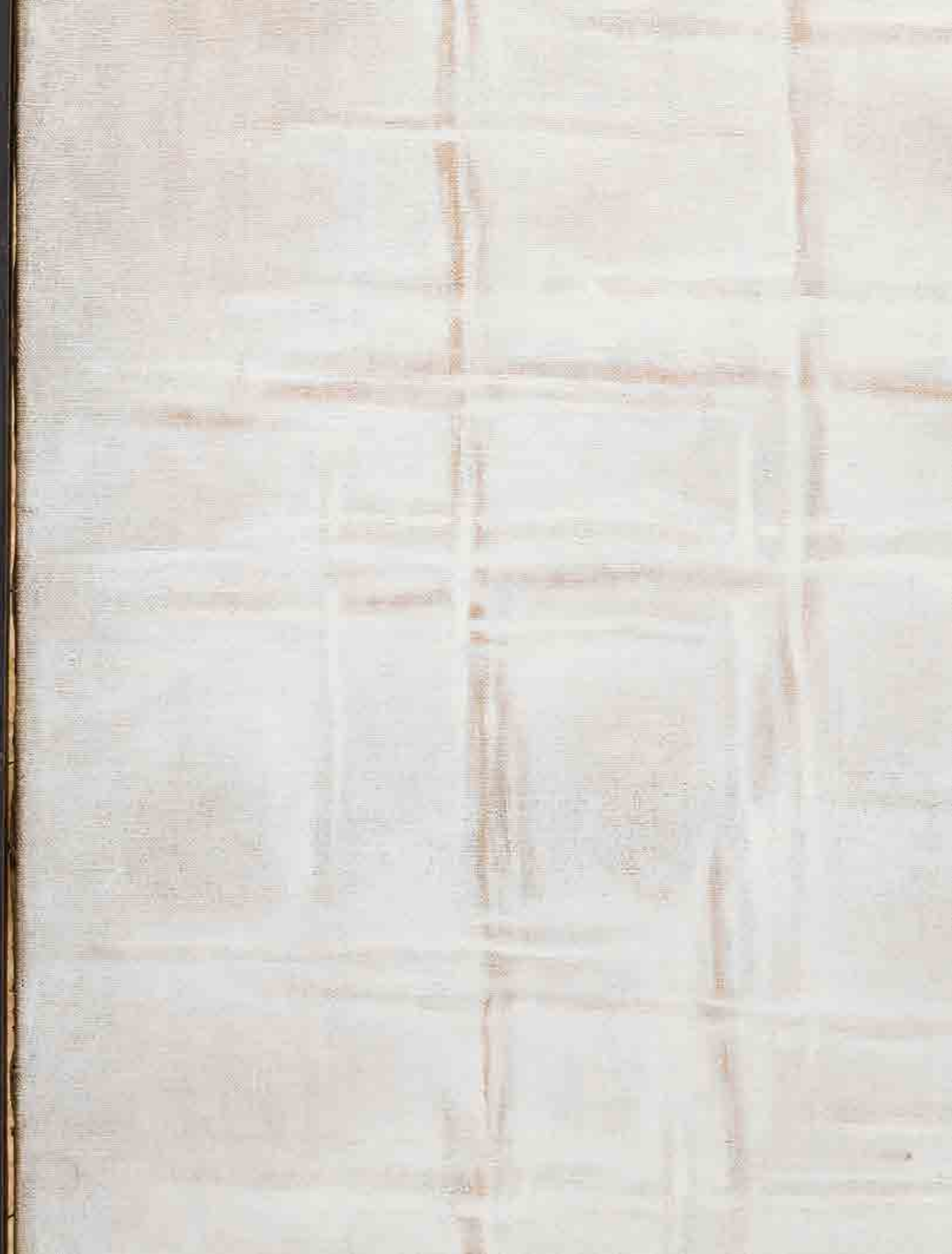
„(...) miałam bardzo dużo wystaw, choć w dalszym ciągu jestem nieznana, bo nie robię żadnego wysiłku, żeby było inaczej. A ten wysiłek winien być szalony, charakter zaś z żelaza”.

– ARIKA MADEYSKA W ROZMOWIE Z ELŻBIETĄ DZIKOWSKĄ,
KATALOG GALERII STUDIO, WARSZAWA, 1999, s. 10



Reprezentantka tzw. szkoły sopockiej studiowała pod okiem Artura Nachta-Samborskiego i Jacka Żuławskiego. Po obronie dyplomu zdecydowała się na wyjazd do Paryża. Jak jednak wspominała w wywiadzie udzielonym przy okazji swojej wystawy indywidualnej w warszawskiej galerii Studio (1999), powodem wyjazdu nie były jedynie względy artystyczne, lecz potrzeba bezbolesnego odejścia od męża. Jak donosiła ówczesna prasa, mężów artystka miała kilku, lecz styl w malarstwie pozostał niezmienny. Jej oeuvre zdominuje malarstwo abstrakcyjne, choć tworzyła również utrzymane w postimpresjonistycznym duchu martwe natury, prace na tkaninie i kolaże, a także tchnące duchem poodwilżowej nowoczesności przedstawienia industrialnych fragmentów miast czy surrealizujące, ażurowe konstrukcje, przywodzące na myśl osiągnięcia ówczesnego projektowania i inżynierii. Gros twórczości stanowią jednak oszczędne w środkach wyrazu płótna utrzymane w ciepłych, stonowanych barwach beżu, szarości, różu i brązów. Zazwyczaj dostrzec w nich można organiczne, owoidalne formy, fragmenty kół rozświetlone jaśniejszymi bliskami. Niekiedy, zarówno w latach 60., jak i w latach 90., z których pochodzi prezentowana praca, pojawiają się dynamizujące kompozycje, przecinające się linie, tworzące nieregularne, pulsujące kraty czy siatki. Według historyczki sztuki i przyjaciółki artystki, Elżbiety Dzikowskiej, Madeyska „nie stworzy nowych kierunków w sztuce, chociaż w swoim czasie jej prace były awangardowe. Ale nigdy nie znajdzie się w jej dziełach hucpy. Nieprawdy. Epatowania. Sentymentalizmu. (...) W twórczości Ariki – przy całym jej burzliwym życiu – panuje ład i spokój” (Elżbieta Dzikowska, Galeria bez granic: Arika, dostępny na: <http://www.madeyska.com/archives.php>).

Kompozycja złożona z dwóch połączonych ze sobą płócien jednakowej wielkości bazuje na kontraście barw – ciepłych, nasyconych brązów i złamanej bieli. To zestawienie dodaje pracy dynamiki, wpisując ją w tradycję rozważań na temat dychotomii „pozytyw – negatyw”. Widoczne na powierzchni jaśniejsze „kratki” uprzestrzeniają powierzchnię, przypominając jednocześnie charakterystyczne wytwory powojennej plastyki nowoczesnej – stosowane w sztuce użytkowej wzory na tkaniny, tapety czy sprzęty domowe.



153

KAZIMIERZ MIKULSKI
(1918 - 1998)

Panna Młoda, 1958 r.

olej/plyta pilśniowa, 113,5 x 71,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'KMikulski | Kraków 58'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †
28 000 - 37 300 EUR

„Dla mnie Mikulski jest przede wszystkim człowiekiem teatru. Z jednej strony dla całego chyba mojego pokolenia Groteska — to On; z drugiej zaś bardziej zracjonalizowane, ale równie silne wspomnienia kantorowskiego Pedla z Umarłej Klasy; a do tego cyrk i Cricot no i taka ewidentna teatralność obrazów...”.

– MARIA HUSSAKOWSKA



GROTESKI MIKULSKIEGO

Kazimierz Mikulski był artystą niezwykle wszechstronnym. W świecie sztuki znany przede wszystkim jako twórca niezwykle surrealistycznego malarstwa, a także jako współtwórca legendarnego teatru Cricot 2, w którym występował jako aktor i niekiedy reżyser. Zajmował się też rysunkiem, poezją, ilustrował książki i czasopisma dla dzieci, realizował filmy animowane i sztuki teatralne, a także rewelacyjne kolaże. Jakkolwiek związki sztuk plastycznych z teatrem wydają się czymś charakterystycznym i oczywistym dla krakowskiego środowiska skupionego wokół postaci Tadeusza Kantora, tzw. Grupy Krakowskiej i galerii „Krzysztofory”, postać Mikulskiego zdaje się szczególnie wyróżniać na tym tle: artysta przez ponad 3 dekady swojej aktywności zawodowej związany był z założonym przez Zofię i Władysława Jaremów i istniejącym do dziś Państwowym Teatrem Lalki i Maski „Groteska”, w którym działał jako kierownik plastyczny, tworzył scenografie, lalki, maski i kostiumy do klasycznych utworów Brechta, Jarry’ego, Jerszowa, Mrożka czy Różewicza.

W swojej twórczości malarskiej Mikulski pozostawał początkowo pod wpływem epoki: malowane płaszczyznowo, postimpresjonistyczne martwe natury i scenki rodzajowe z czasów tuż powojennych zdradzają zapatrzenie artysty w kierunku Paryża i takich artystów, jak Bonnard czy Matisse, następnie, w okolicach I wystawy Sztuki Nowoczesnej, w której artysta brał udział, jego prace porównywano do obrazów Paula Klee i – przede wszystkim – Joana Miró. Szybko jednak artysta odnalazł własny, niepodrabialny styl, o którym Janusz Głowacki pisał w katalogu dużej wystawy monograficznej artysty: „Przyzwyczajeni jesteśmy do pewnego schematu myślowego, logicznie prowadzącego nas od detalu, szczegółu, analizy do uogólnienia – syntezy, co można by przełożyć na język plastyki: od realizmu do abstrakcji. Tymczasem u Mikulskiego obserwujemy kolejność nieco inną. Od uproszczonej, bogatej kolorystycznie wizji rzeczywistości, jaką realizował tuż po wojnie, do abstrakcji ok. roku 1948, po czym zwrot ku realizmowi niemal renesansowemu w precyzji odwzorowania rzeczywistości” (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek,

collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Łódź 1987, b.p.).

Podobnie historyk sztuki związany z paryską „Kulturą” i „Tygodnikiem Powszechnym”, Tadeusz Chrzanowski, kojarzy malarstwo Mikulskiego z tradycjami renesansu i manieryzmu raczej niż z przetaczającą się nad Europą w latach między- i powojennych falą surrealizmu: „u Mikulskiego więcej jest z Arcimboldiego niż z Magritte” (tamże). Autor buduje też formalne paralele pomiędzy krakowskim „Balzakiem” a Łukaszem Cranachem Starszym w zakresie posługiwania się jasno zdefiniowanym konturem, płytkością kompozycji umieszczonej w umownej przestrzeni, płaszczyznowością w stosowaniu „oczyszczonych” tonów barwnych, a nawet w ujęciu erotyki „lolitkowatych dziewczyn”: Madonn Cranacha i lalek-manekinów Mikulskiego.

Prezentowane w niniejszym katalogu płótno stanowi przykład późnego okresu twórczości artysty. W końcu lat 80. i w latach 90. obrazy Mikulskiego zaczynają przypominać plansze do filmów rysunkowych czy makiety komiksów. Jeszcze bardziej płaskie i groteskowe, o szkicowo zarysowanym krajobrazie rodem z dziecięcych rysunków, gdzie trawa jest zawsze zielona, a niebo niemal zawsze błękitne, zdumiewają jaskrawą, poniekąd charakterystyczną dla całej epoki transformacji kolorystyką. O pracach tych pisał Mieczysław Porębski: „Balzak-Mikulski chętnie balansował już wtedy na tej niebezpiecznej linii, która rozmierza dystans nad przepaścią, jaka otwiera się między uprzemysłowioną i zmultiplikowaną przez tak zwane środki przekazu wyobraźnią, a właśnie ową potrzebą odejścia, potrzebą dystansu, kontrolnego spojrzenia z drugiego wysoce artystycznego, jak się to czasem teraz określa, brzegu. Za granicę robił to pop’art, sztuka z natury swej niejednoznaczna, myśląca, cyniczna i zafascynowana, zbuntowana i uległa. Polski pop’art, który robił Balzak, dalej był liryczny, (...), zanurzony w zielonym listowiu tajemniczego działkowego ogródka, gdzie zdarzyć się może wszystko, choć nie zdarza się nic, bo skąd by” (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Łódź 1987, b.p.).



154

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

„Tak daleko, a tak blisko”, 1988

olej/ptótno, 75 x 60 cm

opisany na odwrociu: „Tak daleko, a tak blisko” | KMikulski | Kraków 1988’

estymacja: 95 000 - 150 000 PLN †

22 100 - 34 900 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności z ABC Gallery

POCHODZENIE:

- ABC Gallery, Poznań
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, Galeria Piano Nobile, Kraków, 1993

LITERATURA:

- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Piano Nobile, Kraków 1993

„Jego obrazy budzą w mieszkańcach naszej zdyszaney rzeczywistości tęsknotę do ciszy tak wielką, że chcielibyśmy przeniknąć przez malowaną powierzchnię w ich wiecznie młodą głębię, by wraz z dziewczynami o spokojnych oczach przyglądać się gonitwie brzydkich ludzi ku starości”.

– JERZY MADEYSKI [W:] KAZIMIERZ MIKULSKI, MALARSTWO, WARSZAWA 2003, s. 26



155

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

„Przyszliśmy tu po kolędzie”, 1982 r.

olej/ płótno, 73 x 60 cm

wtórnie opisany na odwrociu na blejtramicie: ' [nieczytelne] "DOMOWE"
OBRAZY - TYTUŁ "PRZYSZLIŚMY TU PO KOLEĐZIE" AUTORSTWO
KAZIMIERZA MIKULSKIEGO DN-6-LUTY-1999 r.'

estymacja: 130 000 - 180 000 PLN †

30 200 - 42 000 EUR

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

– KAZIMIERZ MIKULSKI



156

JANINA KRAUPE

(1921 - 2016)

“Opiekun III”, 1990 r.

olej/ płótno, 131 x 90 cm
sygnowany p.d.: ‘J.Kraupe’
opisany na odwrociu: ‘JANINA KRAUPE | “OPIEKUN III olej 1990’

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †

2 800 - 4 200 EUR

Artystka, nierozzerwalnie związana z dziejami powojennej sztuki, zapisała się jako współzałożycielka słynnej Grupy Krakowskiej. Studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaczęła w 1938 jako najmłodsza wówczas studentka. Przyznawała, że tworzyć zaczęła pod wpływem fascynacji impresjonizmem. Uczyła się pod okiem wybitnych pedagogów: malarstwo sztalugowe poznawała pod kierunkiem kolorysty Eugeniusza Eibischa, malarstwo monumentalne – u Wacława Taranczewskiego. Równoległe wieczorami zagłębiała się w tajniki grafiki, która umożliwiała autorce kontakt z literaturą oraz dawała duże pole popisu dla wyobraźni.

Po wojnie dostęp do współczesnych artystycznych innowacji był znacznie ograniczony. Dlatego zorganizowana wówczas wystawa młodych ludzi z Francji, mieszcząca się w krakowskim Pałacu Sztuki, szeroko odbiła się na działalności polskich artystów. Wpłynęła na ich zainteresowanie twórczością dzieci i twórczością nieprofesjonalną, co znalazło odbicie w dorobku Kraupe-Świdorskiej. Szczególne wrażenie wywarła na niej intensywność barw, malarka jednak po latach przyznała, że odwagi w operowaniu kolorem nabrała dopiero w 1956 po powrocie z Paryża. Jej dzieła przepełnia symbolika, często zaczerpnięta z astrologii, kabały i magii, którą od lat interesuje się autorka, a także z kultury Dalekiego Wschodu oraz mitologii. Pomimo bolesnych doświadczeń z młodości, która przypadła na okres II wojny światowej, w pracach wybrzmiewa niezwykle poetyczna i wrażliwa interpretacja rzeczywistości, a także towarzyszący jej oglądowi pierwiastek metafizyczny. Tytułowy „Opiekun” to częsty motyw w płótnach oraz grafikach artystki. To enigmatyczna postać, anioł stróż i obrońca, mający pieczę nad samą Kraupe-Świdorską oraz jej najbliższymi.



157

ZDZISŁAW STANEK

(1925 - 1996)

Kompozycja zielona, 1961 r.

olej/ptótno, 90 x 52 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Z Stanek | 61'

estymacja: 7 000 - 9 000 PLN †
1 600 - 2 100 EUR

Od początku był uważany (m.in. w recenzjach Juliana Przybosia) za najciekawszego i jednego z najbardziej dojrzałych artystycznie członków katowickiej grupy ST-53. Przyjechał na Śląsk z Krakowa, skąd pochodził i gdzie studiował. Prace z początkowego, studyjnego okresu charakteryzują się najczęściej kubizującą deformacją kształtów wyciągniętych z natury. Dalsze lata przyniosły ewolucję w kierunku abstrakcji i skupienie na problemach światła. Stanek konsekwentnie rozwijał ideę „Powidoków” Władysława Strzemińskiego. Światło rozbija kształty przedmiotów, wnika w nie, prześwietla. Najbardziej inspirujący pod tym względem jest świat roślinny, co zbliża twórczość Stanka z lat 60. do nurtu abstrakcji biologicznej i malarstwa materii. Długo pozostawał w charakterystycznej dla tego nurtu „brudnej”, monochromatycznej kolorystyce. Równocześnie rozwijał fakturę, nadając swoim obrazom coraz bardziej reliefową formę.



158

WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

Kompozycja Zmartwychwstania, 1965 r.

technika mieszana, 26 x 42 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'W. | HASIOR | 1965'

estymacja: 18 000 - 26 000 PLN †

4 200 - 6 100 EUR

Anda Rottenberg w swojej książce o współczesnej sztuce polskiej pisze o Hasiorze: „wkrótce po studiach w Warszawskiej ASP miał okazję wyjechać do Paryża, gdzie poznał Ossipa Zadkine'a, a następnie odbył podróż po Europie Zachodniej. Ta podróż oraz kontakty z grupą Phases u Edwardem Jaguerem uzbroiła go w odwagę przekraczania czystości gatunkowej i formalnej. Hasior zaczyna tworzyć surrealistyczne obiekty, budowane z 'przedmiotów znalezionych', najczęściej użytkowych – biednych i prymitywnych, często jarmarcznych – eksponując ich prowincjonalną kiczowatość. Absurdalnie zestawione nabierają nagle nowych znaczeń, urastają do rangi totemu, obiektu czci i magicznego narzędzia. (...) W następnym etapie twórczości pojawiają się 'formy obrazopodobne' -- asamblaże złożone z rozmaitych przedmiotów i materiałów, które szybko przekształcają się w 'Sztandary' – miękkie płachty, uformowane na podobieństwo archaicznych chorągwi wojennych lub kościelnych, używanych podczas procesji. On także organizuje swoiste procesje, wypuszczając na podhalańskie łąki i pastwiska świątecznie ubranych górali albo strażaków uformowanych w szereg i dźwigających te – z gruntu pogańskie – obiekty kultu. Realizuje w ten sposób swoistą, polskoprowincjonalną odmianę pop-artu zmieszanego z arte povera. Wskazuje na inny niż w całej reszcie świata, rodzimy śmietnik cywilizacyjny, z którego wszak oba te głośne nurty wzięły początek” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 119). Zainteresowanie sztuką Władysława Hasiora ostatnimi czasy sukcesywnie rośnie. Z inicjatywy Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem powstał na przykład magazyn „Not. Fot.” analizujący zasoby „Notatnika Fotograficznego” artysty.



159

ALINA ŚLESIŃSKA

(1922 - 1994)

Kompozycja, 1963 r.

gobelin/wełna, 200 x 150 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ALINA ŚLESIŃSKA | 1963 r'

estymacja: 28 000 - 35 000 PLN †
6 600 - 8 200 EUR

Rok 1963 był intensywnym okresem w twórczości Aliny Ślesińskiej. Latem artystka odbyła podróż do Brazylii, gdzie została zaproszona na wykład o architekturze eksperymentalnej na Uniwersytecie w Brasili. Następnie udała się bezpośrednio do Stanów Zjednoczonych, gdzie w Watkins Galery na Uniwersytecie w Waszyngtonie pokazała swoje prace, których fotografie wykonał Eustachy Kossakowski. Nie był to jednak koniec podróży dla artystki. W tym samym roku dwukrotnie udała się do Paryża, gdzie jej prace zostały pokazane na dwóch wystawach „Actualité de la Sculpture”, która odbyła się w Galerie Creuze. Druga wystawa, w której udział wzięła artystka to „Sculpture Architecturale et Architectures- Sculpures” w Galerie Anderson-Mayer. Pod koniec roku w grudniu Ślesińska wyjechała do Ghany, gdzie otrzymała zlecenie wykonania monumentalnego posągu pierwszego prezydenta tego kraju. Jak opisywała swój pobyt w Afryce Ślesińska: „W Ghanie zachwycała mnie nie tylko egzotyka, niezwykle ciekawy folklor, ale przede wszystkim mieszkańcy. Poznałam prezydenta, który jest bardzo ciekawym człowiekiem (...) Zaprzyjaźniłam się z wieloma rodzinami, które w komplecie przychodziły do mnie w odwiedziny (...) Miałam swoje małe ZOO składające się z małpki, psa afrykańskiego, papugi i sarenki (...) Podróżowałam trochę po Afryce. Namalowałam wiele pejzaży – impresji na tematy afrykańskie” (Alina Ślesińska zostawiła w Ghanie pomnik i swoje imię. Rozmawiała: Hen, „Sztandar Młodych”, 139, 1965).



160

ALINA ŚLESIŃSKA
(1922 - 1994)

Kompozycja, 1990 r.

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Alina Ślesińska | 1990'

estymacja: 5 000 - 7 000 PLN †
1 200 - 1 700 EUR

„Jej prace przypominają kształty figuralne, lecz eliminujące wszelką dosłowność, urzekają prostotą i muzycznością gestów, niegalanteryjną elegancją rytmów przestrzennych, swoistą aurą lirycznej poezji, a nade wszystko nieskrępowaną żadnymi kanonami swobodą formy”.

– WIODZIMIERZ BOROWSKI, RZEŻBA W POLSCE, „ŻYCIE I MYŚL”, 1960, s. 175-176



161

MAREK ŻUŁAWSKI
(1908 - 1985)

"Spanish Woman Mending Sail", 1959 r.

olej/ płótno, 76 x 74 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Marek 59'

na odwrociu nalepka: 'Title: Spanish Woman Mending Sail | date: 1959 |

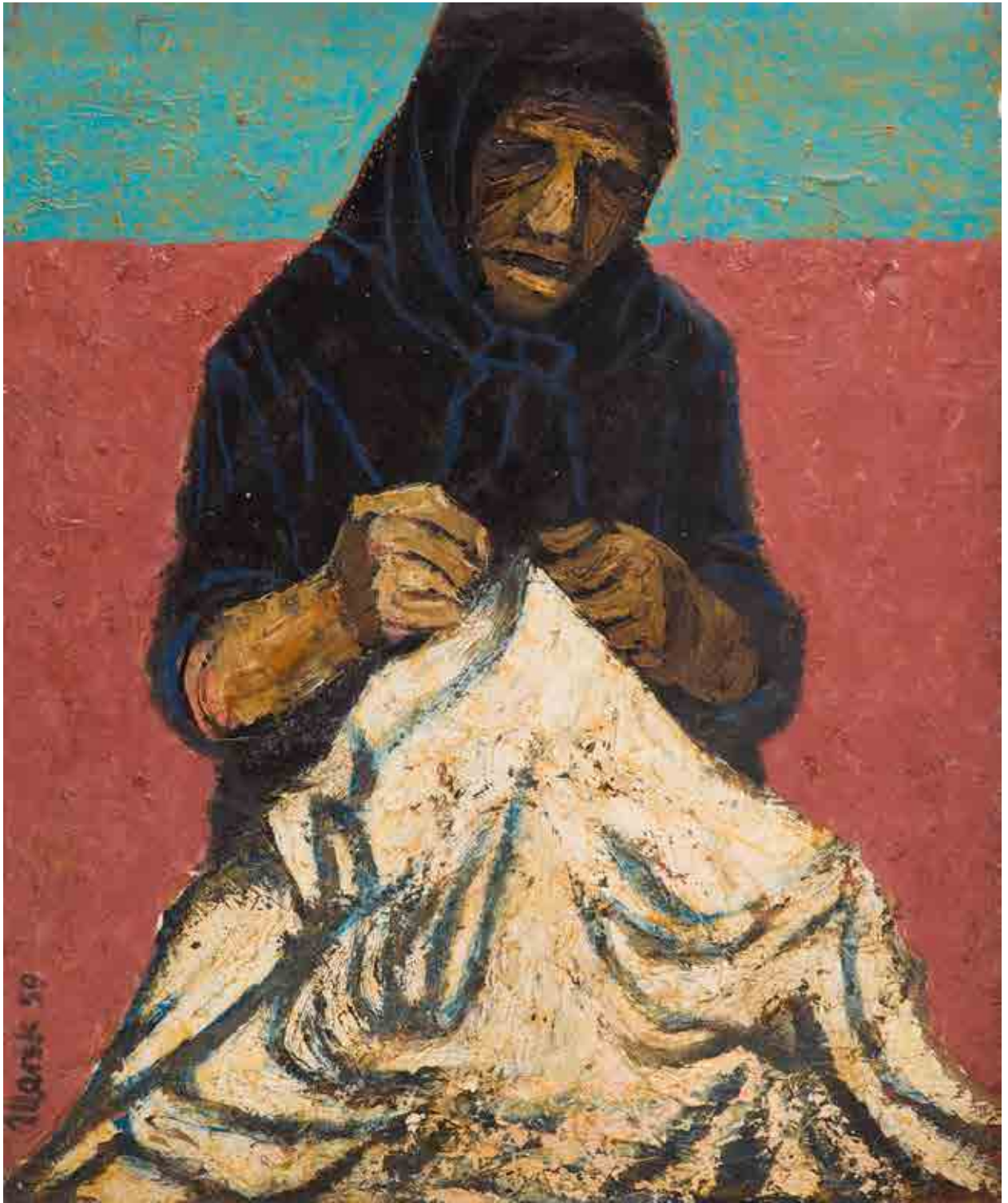
size: 76cm x 64cm | medium: oil on canvas'

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †

2 400 - 3 500 EUR

„Jeśli sztuka jest w ogóle czymkolwiek poza biologiczną potrzebą pewnych jednostek, które nazywamy artystami, to chyba jest próbą organizowania chaosu w buncie przeciwko rzeczywistości”.

– MAREK ŻUŁAWSKI



162

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

Pejzaż, 1960 r.

olej/ płótno, 76 x 91,5 cm

sygnowany l.d.: '[sygnatura w zapisie hebrajskim | J. SOBEL']

opisany, sygnowany i datowany odwrociu: 'Jehudith Sobel Zuker | 1960'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 900 - 8 200 EUR

WYSTAWIANY:

- „Artyści emigracji – JUDYTA SOBEL”, Desa Modern, 26.09-24.10.2008, poz. 14

Namalowana 1960 roku praca pochodzi z dojrzałego i najlepszego okresu twórczości artystki, przypadającego na przełom lat 50 i 60. Był to moment w życiu malarki gdy osiadła już na stałe w Stanach Zjednoczonych. Obrazy tego okresu cechuje ekspresja, odwaga w budowaniu form, bogactwo, wibrująca kolorystyka farb nakładanych na powierzchnię płótna grubymi impastami. Jednym z ulubionych tematów artystki tego czasu są sceny z życia amerykańskich, nadmorskich miast i miasteczek. Elementy sztafażu umieszczała w rozległych, rozmalowanych ekspresyjnie pejzażach, które malowała m.in. w scenerii Harlemu, na Morning Side Drive i na City Island. Innym, często eksploatowanym przez Sobel tematem były w tym czasie martwe natury, które tworzyła głównie w swym apartamencie na Upper West Side na Manhattanie, gdzie mieszkała wraz z mężem i synem. Judyta Sobel artystyczną edukację zdobywała w Państwowej Wyższej

Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi na wydziale malarstwa pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera. W roku dyplomowym krótko pracowała jako asystentka tego ostatniego. Dyplom uzyskała w 1950. Na przełomie 1948/49, jako studentka II roku uczestniczyła w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Niedługo potem wyjechała na stypendium do Izraela, po czym zamieszkała na stałe w Nowym Jorku. Jej malarstwo z pogranicza figuracji i deformacji zachwyca bogactwem kolorystycznym i ukazuje ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest w tych płótnach subtelna, kobieca wrażliwość na otaczającą codzienność. Twórczość Judyty Sobel jest bardzo wysoko oceniana przez krytyków i historyków sztuki, a jej obrazy znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie.



163

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

(1924 - 2016)

"Obraz X/92", około 1992 r.

olej, węgiel, kredka olejna/plótno, 89 x 116 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

opisany na odwrociu, na blejtramicie: 'W. JACKIEWICZ "X/92 BILD" 89 x 116'

estymacja: 22 000 - 28 000 PLN †

5 200 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku”.

- GABRIELA KUROWSKA, [W:] WŁADYSŁAW JACKIEWICZ, MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY, PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI W SOPOCIE, SÓPOT 2004, s. 3



164

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

(1929 - 2005)

"BŻ", 1997 r.

olej/płyta, 131 x 96,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BŻ | BEKSIŃSKI | 1997'

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN †

21 000 - 28 000 EUR

„Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów”.

– ZDZISŁAW BEKSIŃSKI



Beksiński potrafił stworzyć niepowtarzalną aurę, która emanuje z jego dzieł. Było to możliwe dzięki mistrzowskiemu opanowaniu przez artystę warsztatu malarskiego. Jak pisała Dorota Szomko-Osękowska: „Widz zostaje wciągnięty w wizyjność tych przedstawień, ukazujących metafizyczne pejzaże, fantastyczną architekturę, wylaniające się gdzieś tam fantomy postaci. W obrazach współgrają brzydota i piękno, tragizm i persyflaż, biologizm i metafizyka. Ten dualizm wydaje się być artystycznie potrzebny do wytworzenia nie jednoznacznej, niepokojącej atmosfery. Doskonały warsztat, idealnie płaska faktura wywołują wrażenie niemal graficzności tych dzieł” (Dorota Szomko-Osękowska, dostępny na: <http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>).

W obrazie prezentowanym na aukcji pojawia się motyw architektury często wykorzystywany przez malarza w jego pracach. Zarysowane w brązowych barwach budynki, a wśród nich skomponowany centralnie kształt gotyckiej katedry, świadomie pozbawionej dokładnego odwzorowania, bez okien, ornamentów, jakby rozmywającej się i ginącej w przestrzeni. O podobnych przedstawieniach świata u Beksińskiego pisała Elżbieta Hak: „Można stwierdzić, że budowle przytłaczają swoim wyglądem, są ogromne i tylko stylizowane na kształt prawdziwych wzorów architektury gotyckiej. Jednak w pewnym stopniu niektóre z nich zachowują smukłe proporcje. Dominują nad całym otoczeniem, ponieważ z reguły zaprezentowane zostały na pierwszym planie, za pomocą monochromatycznych barw. Niektóre z nich są w zaawansowanym stadium rozkładu, co potwierdzają liczne ubytki. Cała ta otoczka wywołuje poczucie grozy i potwierdza apokaliptyczną wizję. Jest nawiązaniem do przemijania, nie tylko ciała ludzkiego, ale również materialnego. Każda budowla w twórczości Zdzisława Beksińskiego ulega nieustannemu rozpadowi i jest podkreśleniem wszechobecnej beznadziejności i nadchodzącej śmierci” (Elżbieta Hak, (Nie)realna rzeczywistość w twórczości Zdzisława Beksińskiego, [w:] Irydion. Literatura – Teatr – Kultura, Częstochowa, nr 2/2107, t. III). Wizję rozkładu świata Beksiński podkreślił użytą w obrazie paletą barw. Monochromatyczne brązy, których symboliczne znaczenie podkreśla brzydota i biedę, przechodzą płynnie w odcienie koloru rudego uznawanego za barwę piekła i ciemnych mocy.



165

JERZY DUDA-GRACZ

(1941 - 2004)

“Portret podwójny”, 1981 r.

olej/płyta pilśniowa, 69 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: ‘DUDA-GRACZ 513/198’
na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy: ‘PORTRET
PODWÓJNY | OLEJ, PŁ. PILŚN. | 69 X 60 } DUDA GRACZ | 1981/NR
KATALOGU AUT. R. 513 | 1. WERNIKS, KWIECIEŃ 1982 | FOTOGRAFIA
18 X 24 cm | ZAKLEIĆ PAPIER. KLEJ.’

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 400 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

WYSTAWIANY:

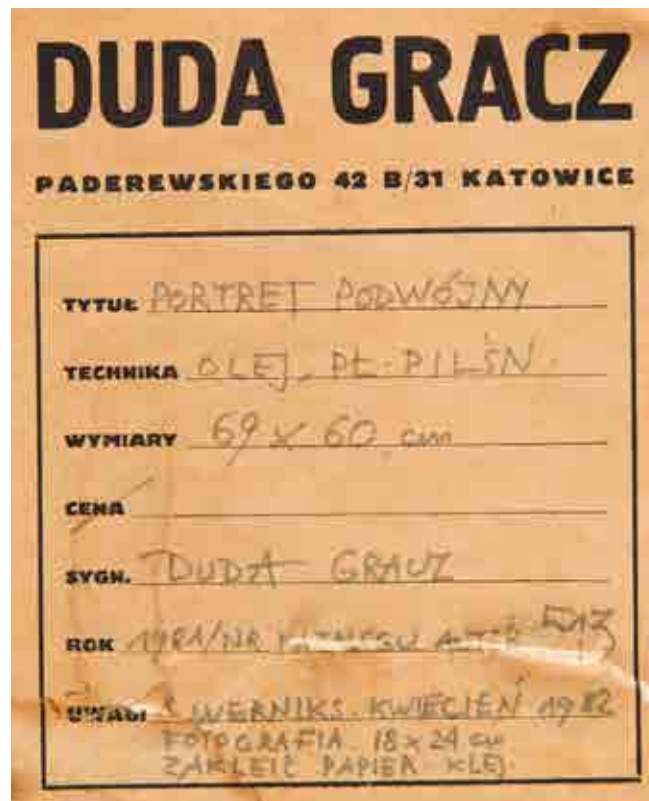
- „Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968-1984”, Zachęta, Warszawa, luty 1984

LITERATURA:

- Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968-1984, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta, red. Helena Szustkowska, Warszawa 1984, s. nlb. (il.)







Zaprezentowana praca różni się od znacznej części twórczości Jerzego Dudy-Gracza, określanego przez krytyków mianem „społecznego analityka rzeczywistości”. Artysta często malował mocno zdeformowane postacie, które jeśli przedstawiał we wnętrzach, to utrzymanych w małomiasteczkowej atmosferze, upstrzonych tapetami o jaskrawych kolorach. Swe obrazy zapełniał sylwetkami groźnymi i złowieszczyymi, o ciałach sprawiających wrażenie napęczniałych i zbutwiałych. Przedstawiał świat niezgodnie z konwencjami przyjętymi w sztuce, a krytycy określali jego twórczość mianem „lamentu nad nędzą konwencji”. Patrzył na rzeczywistość w posępny sposób i odzwierciedlał ją chłodno i przenikliwie, chętnie sięgając po groteskę i satyrę. Pomimo demaskatorskiego charakteru dzieł Dudy-Gracza obecny jest w nich zawsze osobliwy humor autora.

W tym sensie przedstawiona praca zdaje się wyróżniać na tle dorobku Jerzego Dudy-Gracza. Przedstawia dwie kobiety, młodszą i starszą, przytulone do siebie w serdecznym uścisku. Artysta przedstawił modelki takimi, jakimi je w danym momencie widział – z lekkim rumieńcem, zamyślnym wyrazem twarzy, patrzące rozmytym wzrokiem w dal. W typowy dla siebie sposób ukazał bohaterki bez upiększeń. Brak tu anegdotyczności czy satyrycznego podejścia do przedstawionej sceny. Twórca zastosował charakterystyczne dla siebie wyolbrzymienia cech fizycznych postaci, ale w porównaniu z jego typowymi obrazami są one łagodne i subtelne. Gesty kobiet, ich wyczuwalna więź oraz spokój widoczny na ich twarzach przywodzą na myśl poczucie powrotu do domu po długim dniu. Dzieło utrzymane jest w ciepłych barwach, typowych dla malarza, który sprawnie operuje kolorem oraz jego walorami i za ich pomocą buduje nastrój. Duda-Gracz zastosował kontrastowe połączenie ciepłej pomarańczowej sukienki młodszej kobiety oraz czerni sędziowskiej togi kobiety starszej, co podkreśla różnicę pomiędzy dwoma postaciami.

Jak zaznaczają krytycy sztuki, Duda-Gracz ukazuje postaci w szczerzy sposób. Aleksandra Stępakowa przytacza fragment recenzji jednej z wystaw autora z końca lat 70.: „świat Jerzego Dudy-Gracza jest prawdziwy. Postacie z jego obrazów to tylko odrobinę zdeformowani prawdziwi ludzie. Pozbawieni upiększeń, gładkich szminek, wymyślnych ubrań, wyglądają tak, jak nie chcemy siebie oglądać, uważając wciąż własne ciało i własny umysł za godne naśladowania wartości, za wiecną doskonałość. Odsłanianie tych cech ludzkich charakterów, którymi się nie chlubimy, tych części ciała, które wstydliwie ukrywamy jako mniej reprezentacyjne, nie jest, jak sądzę, zajęciem łatwym i wdzięcznym. Aby tak widzieć świat i człowieka, pozbywszy się raz na zawsze pozy wielkiego artysty, który ma do spełnienia ważną misję i którego nikt nie rozumie, trzeba być tak, jak Duda-Gracz, normalnym człowiekiem. Dlatego właśnie Duda-Gracz jest taki dziwny” (Jerzy Duda-Gracz, [red.] Aleksandra Stępakowa, Warszawa, 1985, s. 78).

Zaprezentowana praca pojawiła się na indywidualnej wystawie Dudy-Gracza w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, dzisiejszej Zachęcie, w 1984. Ponadto malarzowi poświęcono ponad 180 wystaw indywidualnych w Polsce i zagranicą, m.in. w Londynie, Paryżu, Berlinie, Moskwie, Rzymie, Chicago czy New Delhi. Autor uczestniczył w przeszło 300 wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych. Często występował jako reprezentant Polski m.in. na XLI Biennale Sztuki w Wenecji w 1984, na XX i XXI Światowych Targach Sztuki w Kolonii w 1986 i 1987, oraz na EXPO '92 w Sewilli. Prace twórcy znajdują się w zbiorach najważniejszych polskich instytucji zajmujących się sztuką, m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie czy Muzeum Karykatury w Warszawie. Ponadto dzieła Dudy-Gracza znalazły się w zbiorach Galerii Uffizi we Florencji, Muzeum Watykańskiego czy Muzeum im. Puszkina w Moskwie.

166

JERZY DUDA-GRACZ
(1941 - 2004)

Pejzaż, 1981 r.

olej/płyta pilśniowa, 15 x 25 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'DUDA-GRACZ 1981'
na odwrociu naklejka z opisem pracy

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

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)



167

MARIA ANTO

(1937 - 2007)

“Le soir avec un téléphone II”, 1975 r.

olej/ płótno, 100 x 95 cm

sygnowany l.d.: ‘Maria Anto’

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na bieżymie:

‘MARIA ANTO 1975 95X100 cm “LE SOIR AVEC UN TELEPHONE II”

opisany na odwrociu: ‘Maria Anto 1975 | 527’

estymacja: 8 000 - 15 000 PLN †

1 900 - 3 500 EUR

Telefon to obiekt szczególnie uciążony przez surrealistów: swoje wersje malarskie i rzeźbiarskie tego instrumentu, nieodłącznie związane z historią nowoczesności i postępm techniki, prezentowali Salvador Dali, Edward Krasiński, Erna Rosenstein. W niniejszym katalogu temat ten podejmuje Maria Anto.

Maria Anto stanowi postać wyjątkową na mapie polskiego malarstwa. Jej niezwykle konsekwentna postawa twórcza została doceniona już na wczesnym etapie jej kariery – zaledwie trzy lata po dyplomie na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (obronionym w pracowni Stefana Płużańskiego i Michała Byliny), artystka reprezentowała Polskę na prestiżowym VII Biennale de São Paulo (1963). Jak wspomina córka artystki, Zuzanna Janin, prawdopodobnie siedem spośród dwunastu wystawionych w São Paulo obrazów znalazło nabywców jeszcze przed oficjalnym otwarciem ekspozycji. „Zaginione” obrazy stały się powodem pracy artystycznej samej Janin, która wyruszyła do Brazylii z własnym projektem prześledzenia historii prac matki. W 1966 roku z kolei Anto prezentowała 60 obrazów olejnych na wystawie indywidualnej w warszawskiej Zachęcie. Święcąca triumfy w latach 60. i 70., została niedawno ponownie odkryta i przypomniana na dużej wystawie retrospektywnej w Zachęcie na przełomie lat 2017-18.

Prace artystki opisuje się często mianem surrealizmu, malarstwa metaforycznego, czy baśniowej fantastyki. Świadomie czerpiąc ze sztuki naiwnej, Anto poświęciła się figuracji będącej splotem wyobraźni, wspomnień i spraw zaczerpniętych z życia.



168

HENRYK CZEŚNIK

(ur. 1951)

„Wizyta u dentysty”, 2008 r.

kolaż, olej/plótno, 200 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H.Cześnik 08'
opisany na górze kompozycji: 'Wizyta u Dentysty'

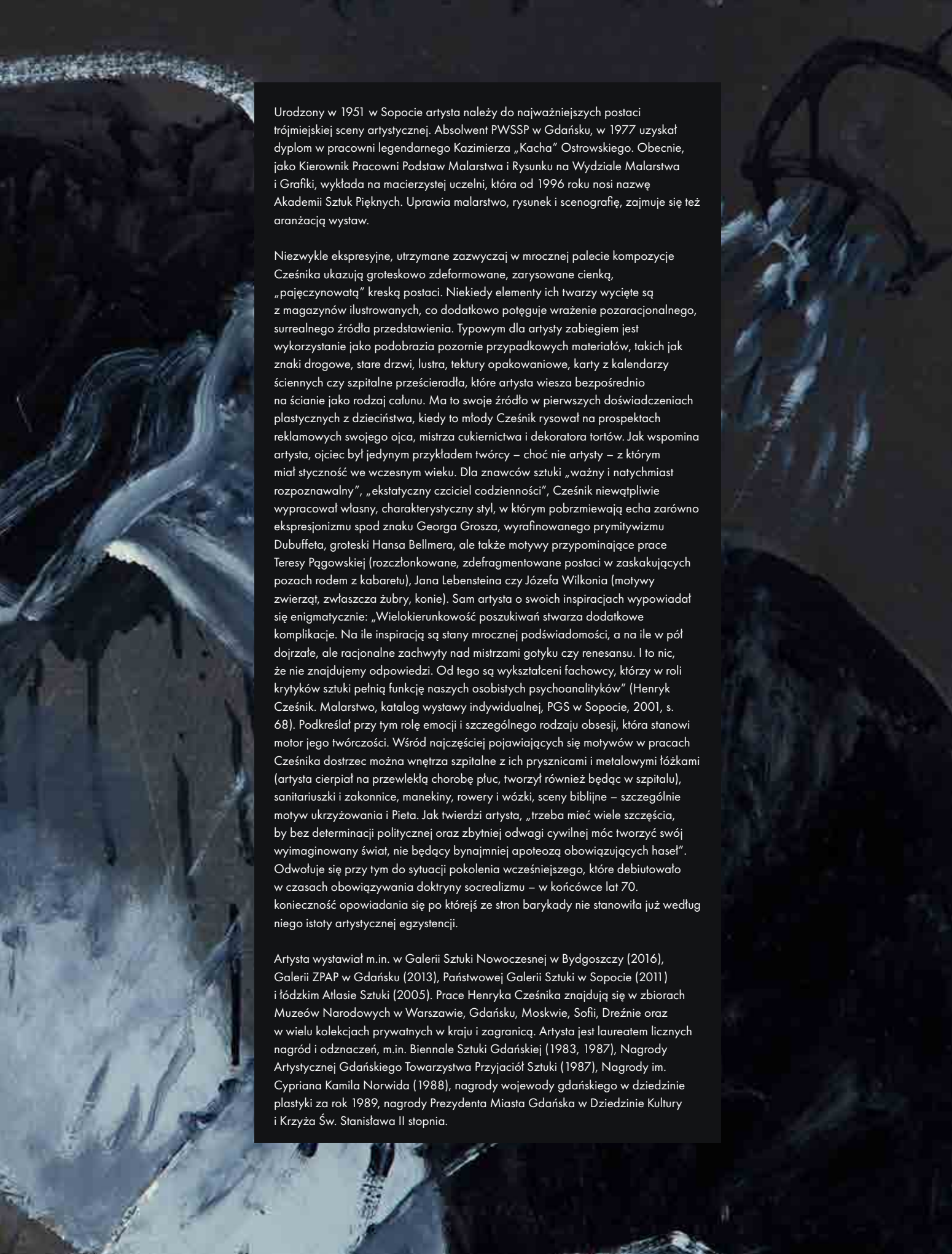
estymacja: 18 000 - 32 000 PLN †
4 200 - 7 500 EUR

„Kończę z nieukrywaną ulgą, porównywalną ze stanem psychicznym człowieka w kolejce do dentysty. Na całe szczęście brzmi jeszcze w uszach powiedzenie profesora Kazimierza Ostrowskiego, który mawiał, że najlepszy dentysta to taki, który nie przyjmuje”.

– HENRYK CZEŚNIK







Urodzony w 1951 w Sopocie artysta należy do najważniejszych postaci trójmiejskiej sceny artystycznej. Absolwent PWSSP w Gdańsku, w 1977 uzyskał dyplom w pracowni legendarnego Kazimierza „Kacha” Ostrowskiego. Obecnie, jako Kierownik Pracowni Podstaw Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa i Grafiki, wykłada na macierzystej uczelni, która od 1996 roku nosi nazwę Akademii Sztuk Pięknych. Uprawia malarstwo, rysunek i scenografię, zajmuje się też aranżacją wystaw.

Niezwykle ekspresyjne, utrzymane zazwyczaj w mrocznej paletce kompozycje Cześnika ukazują groteskowo zdeformowane, zarysowane cienką, „pajęczynowatą” kreską postaci. Niekiedy elementy ich twarzy wycięte są z magazynów ilustrowanych, co dodatkowo potęguje wrażenie pozaracjonalnego, surrealistycznego przedstawienia. Typowym dla artysty zabiegiem jest wykorzystanie jako podobrazia pozornie przypadkowych materiałów, takich jak znaki drogowe, stare drzwi, lustra, tektury opakowaniowe, karty z kalendarzy ściennych czy szpitalne prześcieradła, które artysta wiesza bezpośrednio na ścianie jako rodzaj calunu. Ma to swoje źródło w pierwszych doświadczeniach plastycznych z dzieciństwa, kiedy to młody Cześnik rysował na prospektach reklamowych swojego ojca, mistrza cukiernictwa i dekoratora tortów. Jak wspomina artysta, ojciec był jedynym przykładem twórcy – choć nie artysty – z którym miał styczność we wczesnym wieku. Dla znawców sztuki „ważny i natychmiast rozpoznawalny”, „ekstacyjny czciciel codzienności”, Cześnik niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl, w którym pobrzmiewają echa zarówno ekspresjonizmu spod znaku Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, ale także motywy przypominające prace Teresy Pągowskiej (rozczłonkowane, zdefragmentowane postaci w zaskakujących pozach rodem z kabaretu), Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonia (motywy zwierząt, zwłaszcza żubry, konie). Sam artysta o swoich inspiracjach wypowiada się enigmatycznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile w pół dojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków” (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68). Podkreślał przy tym rolę emocji i szczególnego rodzaju obsesji, która stanowi motor jego twórczości. Wśród najczęściej pojawiających się motywów w pracach Cześnika dostrzec można wnętrza szpitalne z ich prysznicami i metalowymi łózkami (artysta cierpiał na przewlekłą chorobę płuc, tworzył również będąc w szpitalu), sanitariuszki i zakonnice, manekiny, rowery i wózki, sceny biblijne – szczególnie motyw ukrzyżowania i Pieta. Jak twierdzi artysta, „trzeba mieć wiele szczęścia, by bez determinacji politycznej oraz zbytnej odwagi cywilnej móc stworzyć swój wymyślony świat, nie będący bynajmniej apoteozą obowiązujących haseł”. Odwołuje się przy tym do sytuacji pokolenia wcześniejszego, które debiutowało w czasach obowiązywania doktryny socrealizmu – w końcówce lat 70. konieczność opowiadania się po którejś ze stron barykady nie stanowiła już według niego istoty artystycznej egzystencji.

Artysta wystawiał m.in. w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Bydgoszczy (2016), Galerii ZPAP w Gdańsku (2013), Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2011) i Łódzkim Atlasie Sztuki (2005). Prace Henryka Cześnika znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Gdańsku, Moskwie, Sofii, Dreźnie oraz w wielu kolekcjach prywatnych w kraju i zagranicą. Artysta jest laureatem licznych nagród i odznaczeń, m.in. Biennale Sztuki Gdańskiej (1983, 1987), Nagrody Artystycznej Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki (1987), Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida (1988), nagrody wojewody gdańskiego w dziedzinie plastyki za rok 1989, nagrody Prezydenta Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury i Krzyża Św. Stanisława II stopnia.

169

HENRYK CZEŚNIK

(ur. 1951)

Kotara, 2006 r.

technika mieszana, kotara z czerwonego materiału (welur), 254 x 211 cm
sygnowana i datowana p.d.: 'H.Cześnik 06'

estymacja: 15 000 - 24 000 PLN †
3 500 - 5 600 EUR

„Niepokojące określenie człowieka stworzone przez
Artura Schopenhauera – animal metaphysicum –
wyczerpuje do granic stan duchowo-psychicznych
rozterek, gdzie prym wiodą strach, utłuda
i wszechobecna niepewność”.

– HENRYK CZEŚNIK



170

PAWEŁ TARANCZEWSKI

(ur. 1940)

Drzewa

olej/ płótno, 158 x 83 cm
sygnowany l.d.: 'P.T.'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN †

3 500 - 5 900 EUR

„Kiedy się patrzy na obrazy artysty, widać jednak, że żywioł malarstwa nie wyemancypował się spod kontroli rozumu. Racjonalnym elementem obrazu, niejako zarządzającym barwnymi plamami, jest rysunek”.

– BARBARA HRYSZKO



171

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

„Żółte”, 2015 r.

akryl/plótno, 45,5 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.DWURNIK 2015'

opisany, sygnowany, datowany oraz nr katalogu autorskiego

na odwrociu: '2015 | E. DWURNIK | "ŻÓŁTE" | NR: XXIII - 701 - 5213'

estymacja: **16 000 - 28 000 PLN †**
 3 800 - 6 600 EUR

„Wielokrotnie przekazuje informację o wielkości swego dorobku, tak by nie powstało wrażenie, iż są to prace absolutnie trudno dostępne. Bez ogródka wskazuje, iż chce prześcignąć Picassa, który namalował samych obrazów ponad 10.000. Dla osób, które nie do końca zdają sobie sprawę z rozmiarów twórczości poszczególnych artystów, podane wyżej liczby mogą być wręcz zatrważające. Ale Dwurnik nie tyle taki postawił sobie cel, by 'osiągnąć' taką liczbę, jest to efekt całkowicie inny – nie potrafi on bowiem żyć bez malowania, jest to dla niego nałóg i rutyna jednocześnie”.

– WOJCIECH SZAFRAŃSKI, EDWARD DWURNIK – MIĘDZY SZTUKĄ A RYNKIEM,
[W:] EDWARD DWURNIK. WIELKI MALARZ TREŚCI, POZNAŃ 2014, s. n.lb.



172

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

„Kudowa”, 2008 r.

olej/plótno, 73 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

‘KUDOWA | KUDOWA | 2008 E. DWURNIK’

opisany, sygnowany, datowany oraz nr katalogu autorskiego na odwrociu:

‘2008 | E.DWURNIK | “KUDOWA” | NR: IX - 1404 - 3904’

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN †

5 200 - 7 000 EUR

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

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



KUDOWA
2008 E. DWURNIK

„Tata czytał ludzi jak książki, nie tylko rozumiał ich większe i mniejsze dramaty, czytał ich myśli, przewidywał ich plany, znał ich zamiary, pragnienia, lęki, występki. To wszystko wyrzucał z siebie na papier i płótno. Wyrzucał z szybkością przekraczającą zwykłe ludzkie umiejętności. Sądzę, że musiał się pozbywać tych wszystkich obserwacji, żeby nie zwariować. Tu według mnie zawiera się istota geniuszu mojego ojca – w tej ogromnej nadwrażliwości oraz intuicji, które potrafił przeistoczyć w dzieło”.

– POLA DWURNIK

Najważniejsze w twórczości Dwurnika są tematy związane z Polską. Jak sam mówił: „Kocham Polaków, nawet to Chamowo klasyczne jest dla mnie urokliwe, bo napędza moją twórczość”. W latach 60., będąc pod wpływem Nikifora, artysta wyjeżdża w podróż stopem po Polsce. Od 1966 roku tworzy najliczniejszy w dorobku cykl „Podróż autostopem”, będący pokłosiem swej parasocjologicznej wyprawy. Swoje zainteresowania kontynuuje w kolejnych cyklach poświęconych polskim miastom i przede wszystkim Warszawie, z którą był związany od urodzenia. W latach 90. powstają charakterystyczne „Błękitne miasta” – nie tylko polskie, ale i europejskie, powstałe zapewne pod wpływem zagranicznych podróży; w przybliżeniu zachodniego entuzjazmu malowane jedynie błękitem pruskim i kojarzącą się z flagą Unii Europejskiej ultramarzyną. W latach 2000. powraca kolor – znów naiwny, nieco cukierkowy, przemieniający ukazywane „wulgarne” sceny z prowincjonalnej wcióż Polski w istny lunapark.

Polskie miasta z obrazów Dwurnika nie wzięły się z albumów, ale z natury, przepuszczonej przez pamięć i wyobraźnię. Obrazy, inspirowane szkicami z wędrówek, malowane były w pracowni. Na początku lat 70. artysta odkrył pastisz i dekonstrukcję, a jego obrazy przełamywały tabu, zawłaszczając socrealizm i kulturę socjalistyczną – za co w kolejnych dekadach zyskał Dwurnik uznanie krytyki. Jak pisał Wojciech Szafranski: „Nie przypadkowo przez wiele lat krytycy sztuki mieli problem z zakwalifikowaniem twórczości Dwurnika, niektórzy z nich w latach 70. traktowali tę twórczość jako rodzaj ‚opowieści komiksowej’. Z perspektywy lat, nie ulega żadnym wątpliwości, iż artysta stał się czołowym prześmiewczym portrecistą epoki Gomułki, Gierka i Jaruzelskiego – dostarczył wręcz materiału źródłowego tych lat, a zmieniające się nastroje społeczne, a następnie ustrój znalazły niezwykle odbicie w jego pracach. Tylko pozornie obrazy Dwurnika są łatwe w odbiorze i zrozumiałe dla wszystkich. Ewa Kuryluk w swej pomnikowej pracy ‚Hipperrealizm – nowy realizm’, wprowadzającej Dwurnika na szerokie wody uznania krytyków sztuki wskazywała, iż ‚w swoich obrazach na tematy polskie, obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz półwsiowy, półwielkowiejski folklor, ukazuje codzienną mikrodrامę społeczną z typowymi dla niej groteskowymi zagadnieniami (...) Dwurnik nie obawia się żadnych drastycznych i żenujących momentów, z jakich składa się życie i bezbłędnie wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać z bezbłędną ironią mędrców ludowych’. Po ponad 40 latach od napisania tych słów nic się nie zmieniło, Dwurnik w wielu pracach pochodzących już z czasów nowej rzeczywistości społeczno-gospodarczej ukazuje ową codzienną groteskowość sytuacji ludzkich” (Wojciech Szafranski, Edward Dwurnik – między sztuką a rynkiem, [w:] Edward Dwurnik. Wielki malarz treści, Poznań 2014, s. nlb.).



KUDOWA

W KUDOWIE 1908 E DWURNIK

173

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

„Niech żyje wojna”, 1992 r.

olej/ płótno, 146 x 97 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1992 | E. DWURNIK'

opisany na odwrociu: 'NIECH ŻYJE WOJNA | 37 | XIX | 1778 |

E.DWURNIK | 1992'

estymacja: 24 000 - 35 000 PLN †

5 600 - 8 200 EUR

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001,
wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo.
Próba retrospektywy”, 8.09-7.10.2001, Cykl XIX, poz. 37, nr 1778

„Właśnie skończyłem nowy cykl zatytułowany NIECH ŻYJE WOJNA! Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwoleniczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata”.

– EDWARD DWURNIK, „POLITYKA” NR 13, 28.03.92



NIECH ŻYJE WOJNA !!!

1952
E. DWORNIK



1900 niepowtarzalnych obiektów

Posiadamy największą ofertę biżuterii kolekcjonerskiej w Polsce. Między innymi oryginalny naszyjnik ART DECO pochodzący z lat 20.-30. XX wieku, wykonany z platyny, wysadzany 60 diamentami w różnych szlifach o łącznej masie ~1,50 karata z kamieniem centralnym o masie ~2,00 karatów, kolorze K i wysokiej klasie czystości VS.

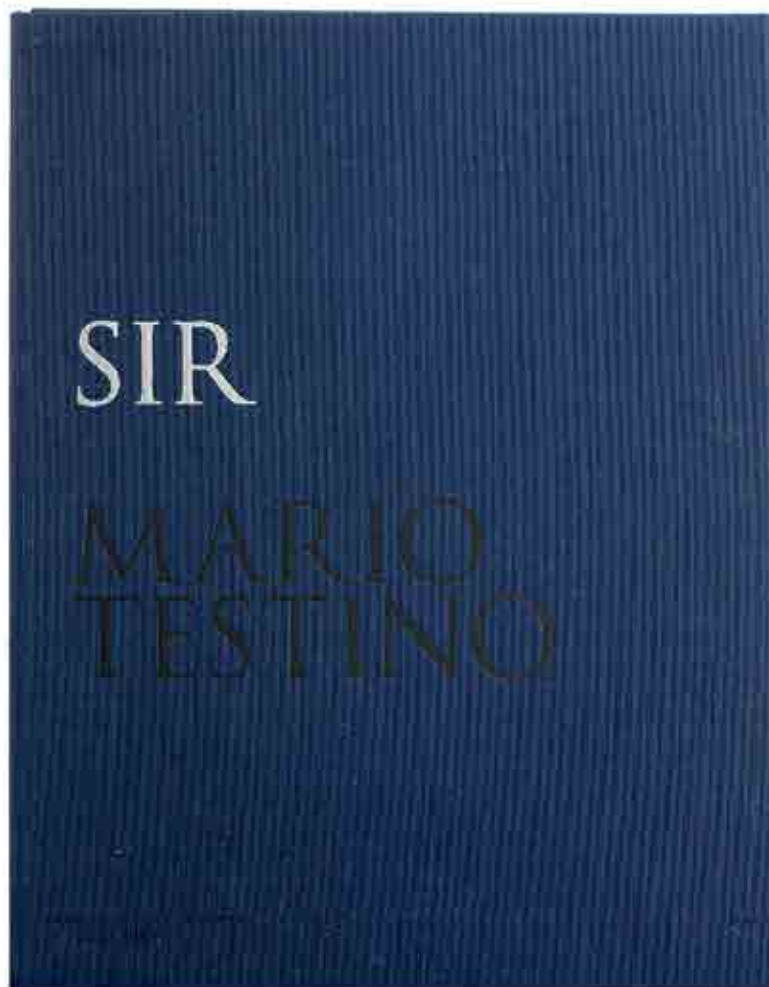


PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
📷 📺



PROMEMORIA®



„MARIO TESTINO. SIR.”

Limitowany album w nakładzie 1000 sygnowanych przez autora egzemplarzy przedstawia fotografie Mario Testino. Księga zawiera 300 zdjęć przedstawiających męskie portrety. Przed obiektywem Testino znalazły się takie gwiazdy jak Brad Pitt, George Clooney, Jude Law, David Beckham czy legendarny

David Bowie. Fotograf podejmuje próbę pokazania męskości we wszystkich jej przejawach. Całość została zamknięta w eleganckiej, metalowej obwolucie.

Wydawnictwo: Taschen

Cena: 2 700 zł



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube



PROMEMORIA®



Joanna Sułek-Malinowska, Powiew wiosny, 2019 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 11 czerwca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 11 czerwca 2019





Januarius Suchodolski, Pejzaż kaukaski

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 6 czerwca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 27 maja – 6 czerwca 2019





PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: **12 WRZEŚNIA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 2 SIERPNIA 2019

kontakt: Agata Matusielajska a.matusielajska@desa.pl, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989: **19 WRZEŚNIA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 5 SIERPNIA 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: **10 PAŹDZIERNIKA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 30 SIERPNIA 2019

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: **17 PAŹDZIERNIKA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 3 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 3 WRZEŚNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 19 LIPCA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



PRACE NA PAPIERZE: 3 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 20 SIERPNI 2019

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 24 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 10 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dziewicki@desa.pl, 735 208 999



AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: 10 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 9458



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.





PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:

Imię i Nazwisko

Ulica

Nr domu Nr mieszkania Kod pocztowy -

Adres e-mail

Telefon

DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy

Ulica

Nr domu Nr mieszkania Kod pocztowy -

NIP

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł
NOWE POKOLENIE PO 1989 Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł
BIŻUTERIA KOLEKCYJONERSKA Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł
SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł
RYSUNEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł
FOTOGRAFIA KOLEKCYJONERSKA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) 60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

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

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

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

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

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania.

Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana 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. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych 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 poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wycycytowanej przekroczy 100 EUR./b.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKcja

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

1. Przebieg aukcji

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

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера 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 nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą 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. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. 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	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 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 do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstępnie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skóra 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 " " opisany 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:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- 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 aukcjoner 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 postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

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

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

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner 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 wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

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

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwoleń na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

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

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, 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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu 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: 22 163 66 20.

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- 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;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potążyć należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczania 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, klient zgadza się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą

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:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, 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: "przybliżony/e/a", "Attributed" lub skrót "Attrib.,";
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: "krąg", "szkoła" bądź "naśladowca";

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, szczególnie, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

2) 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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 618ASW060 • 30 maja 2019 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

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękną 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira
Cena: 169 zł







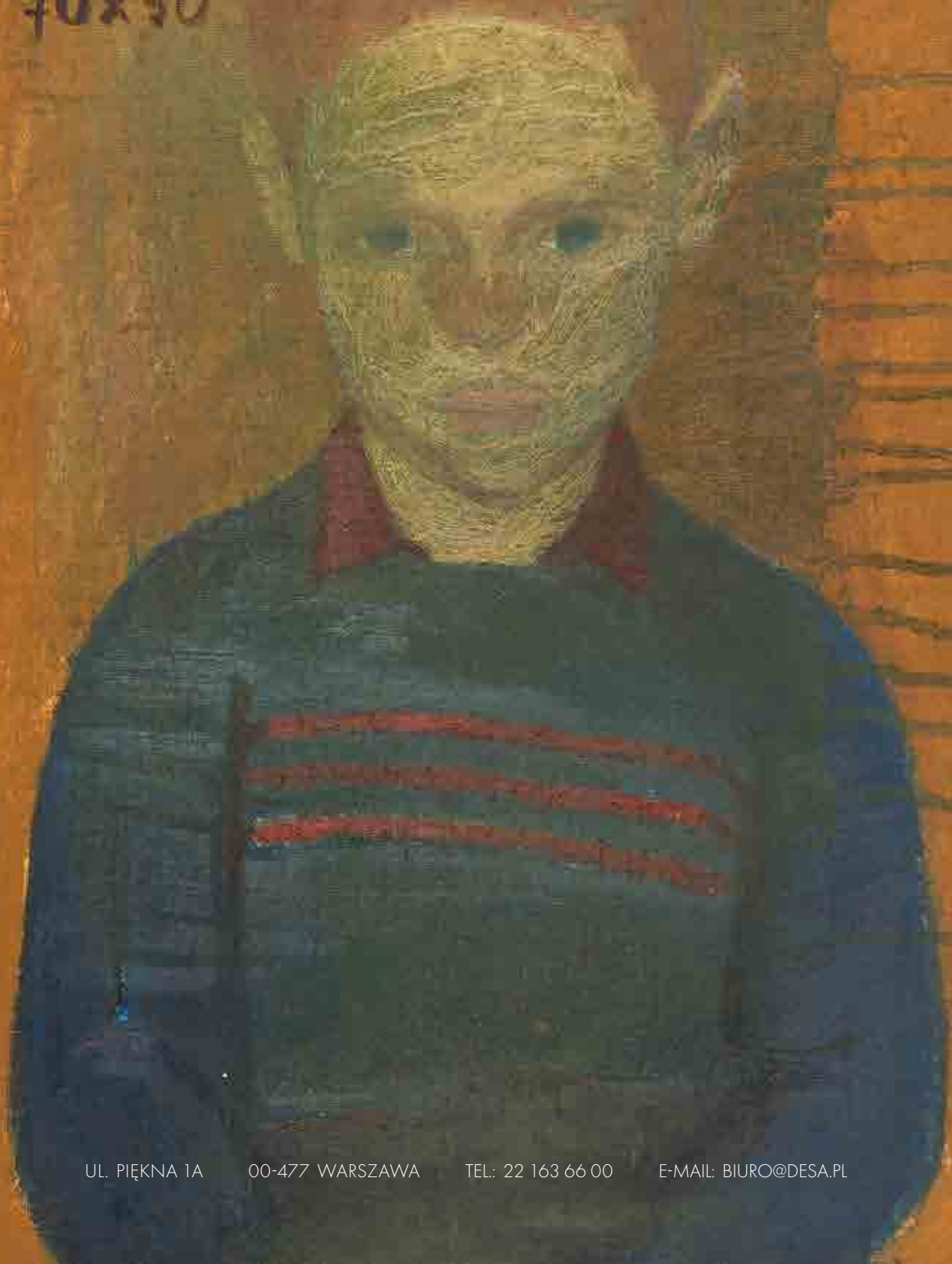






ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
CHŁOPCZYK

1956 olej
70x50



Cena 39 zł (z 5% VAT)