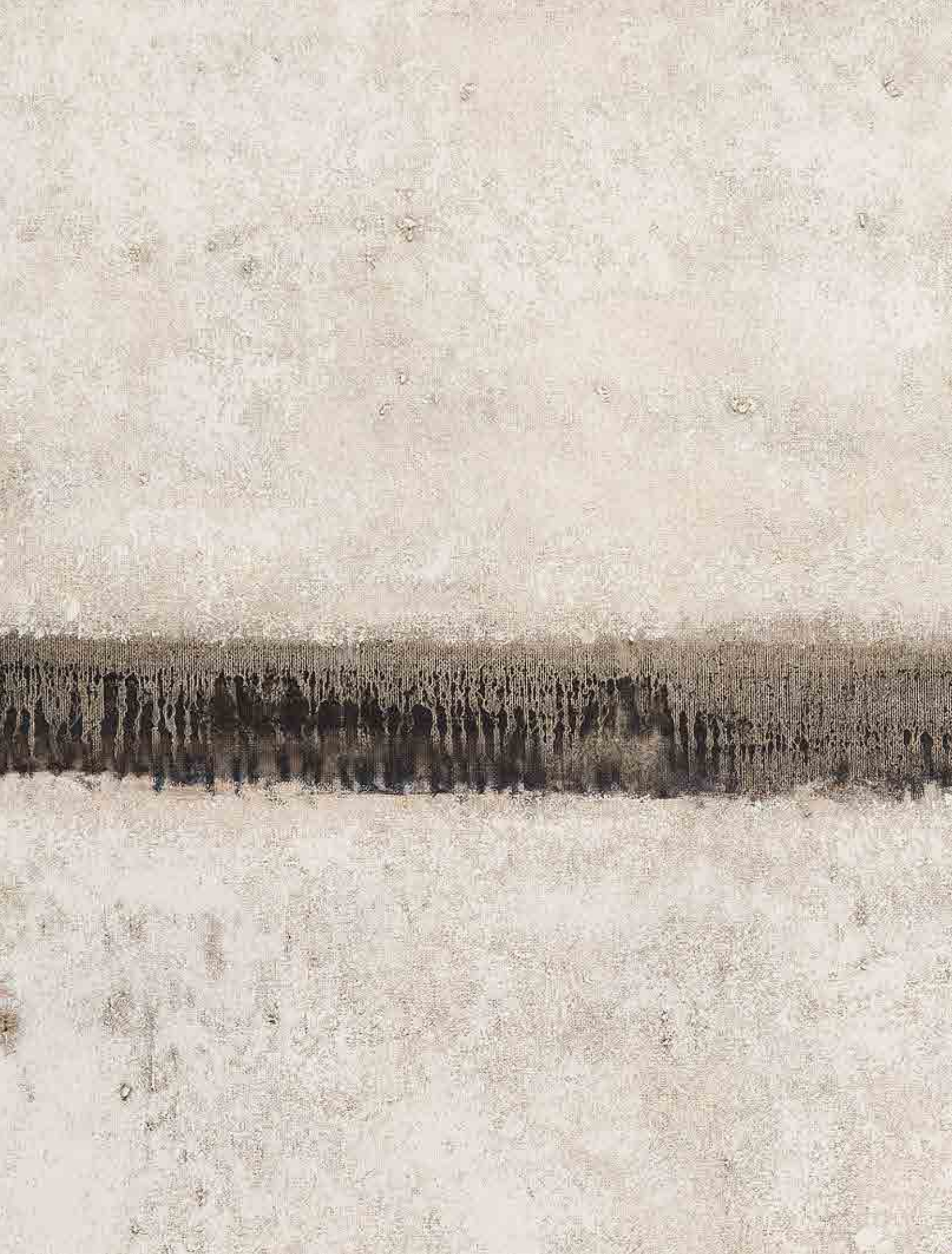




SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 5 grudnia 2019 Warszawa







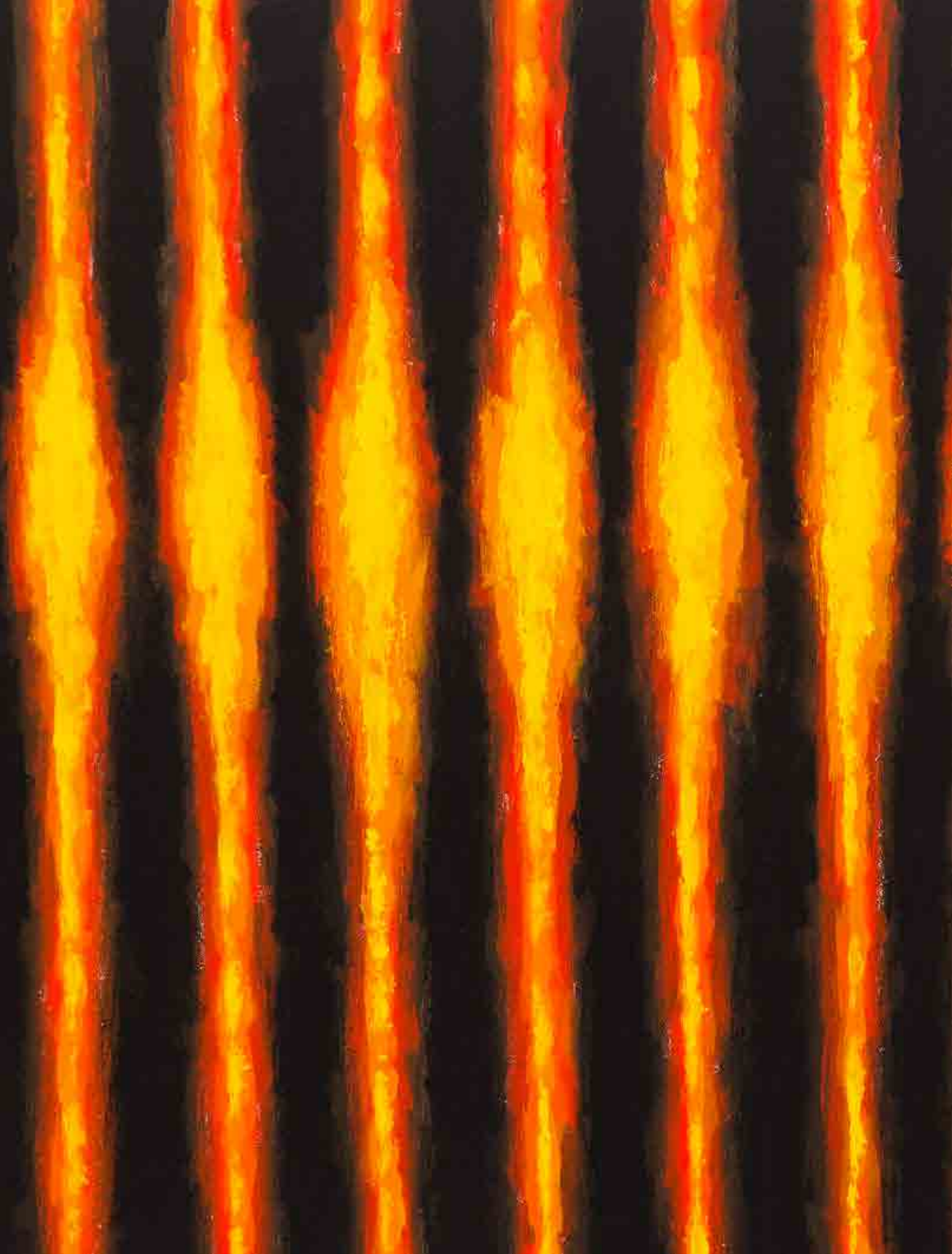


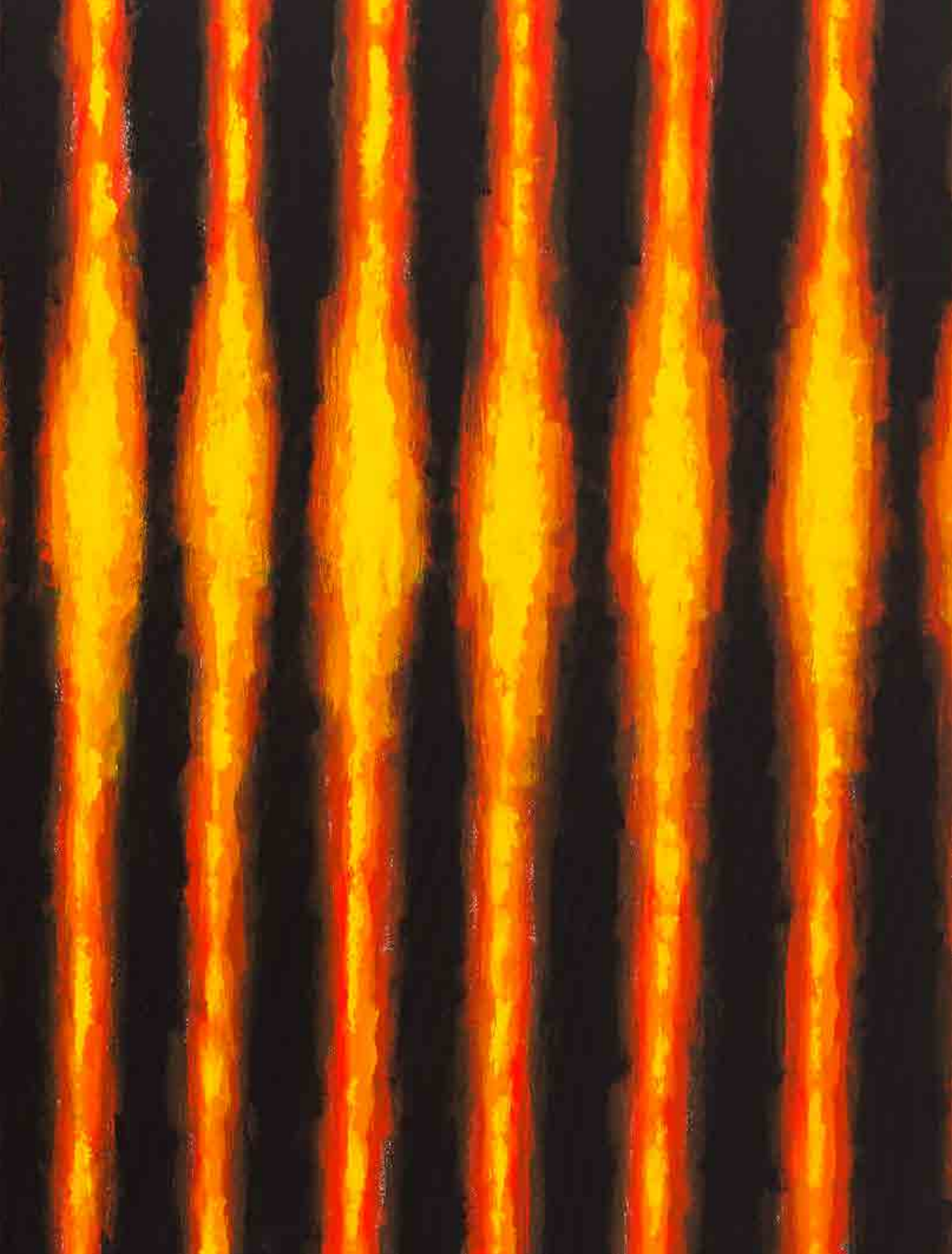


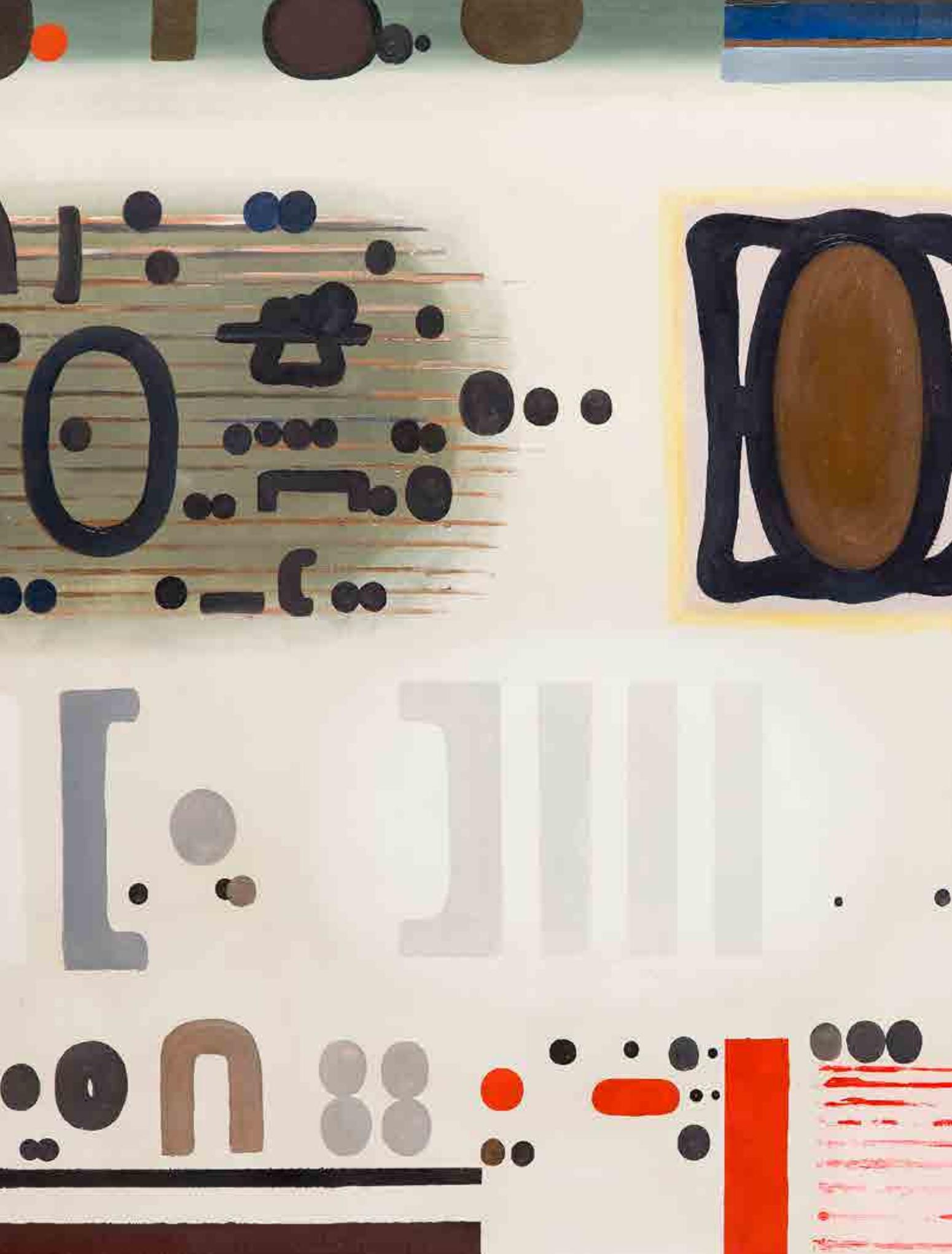






















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

5 GRUDNIA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

25 LISTOPADA – 5 GRUDNIA 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

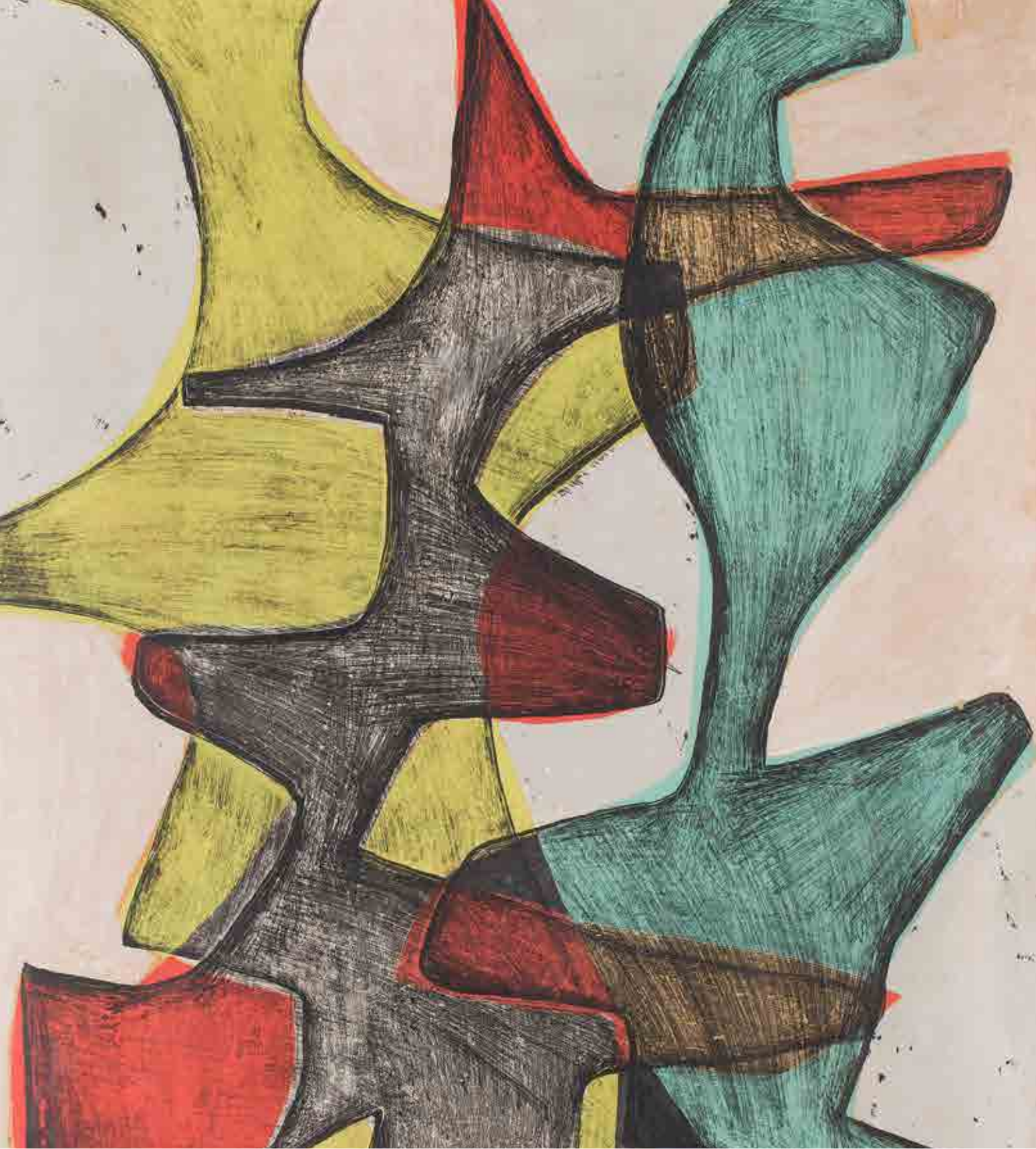
zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00





INDEKS

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| Artymowski Roman 357 | Musiałowicz Henryk 360, 361 |
| Berdyszak Jan 359 | Nowosielski Jerzy 307 - 310 |
| Brzozowski Tadeusz 319 | Opalka Roman 315 |
| Cisowski Andrzej 365 | Pawlak Włodzimierz 342 |
| Czeźnik Henryk 366 | Pągowska Teresa 324 |
| Dobkowski Jan 301 - 303 | Rosenstein Erna 327, 328 |
| Dominik Tadeusz 333, 334 | Rudowicz Teresa 348 |
| Dwurnik Edward 368 - 370 | Sempoliński Jacek 351 |
| Fałat Antoni 362 | Sienicki Jacek 350 |
| Fijałkowski Stanisław 304 - 305 | Sobczyk Marek 338 |
| Gierowski Stefan 316 - 318 | Sobel Judyta 363 |
| Grzyb Ryszard 341 | Sroka Jacek 364 |
| Jarema Maria 314 | Stern Jonasz 321 |
| Kantor Tadeusz 311 - 313 | Szancenbach Jan 367 |
| Kierzkowski Bronisław 320 | Tarabula Janusz 355 |
| Kobzdej Aleksander 325, 326 | Tarasewicz Leon 343 - 345 |
| Kowalewski Paweł 339 | Tarasin Jan 330 - 332 |
| Kowalski Andrzej S. 356 | Tymoszewski Zbigniew 346 |
| Kuryluk Ewa 335 | Warzecha Marian 349 |
| Lebenstein Jan 322 | Woźniak Ryszard 340 |
| Madeyska Arika 353, 354 | Wróblewski Andrzej 306 |
| Masterkova Lidia 347 | Zack Leon 352 |
| Maziarska Jadwiga 329 | Zieliński Krystyn 358 |
| Modzelewski Jarosław 336, 337 | Ziemski Rajmund 323 |



OKŁADKA FRONT poz. 312 Tadeusz Kantor, "Emballages, objets, personnages nr 5", 1968 r. • **II OKŁADKA - S. 1** poz. 317 Stefan Gierowski, Bez tytułu, 1959 r. • **S. 2-3** poz. 319 Tadeusz Brzozowski, "Egzercyka", 1962 r. • **S. 4-5** poz. 324 Teresa Pągowska, "Dzień siedemnasty / dziewiąty", 1965/68 r. • **S. 6-7** poz. 326 Aleksander Kobzdej, "Le bleu cocon", 1963 r. • **S. 8-9** poz. 345 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 2016 r. • **S. 10-11** poz. 330 Jan Tarasin, "Narodziny przedmiotów", 1997 r. • **S. 12-13** poz. 328 Erna Rosenstein, "Krzyk o północy", 1968 r. • **S. 14** poz. 306 Andrzej Wróblewski, "Portret mężczyzny", 1950 r. • **S. 16-17** poz. 311 Tadeusz Kantor, "Hamburg", 1961 r. • **S. 18** poz. 314 Maria Jarema, "Kompozycja II - Postacie", 1957 r. • **S. 264-265** poz. 332 Jan Tarasin, "Zapisy", 1993 r. • **S. 266-267** poz. 341 Ryszard Grzyb, "[...] jak bardzo jest prawdziwe przeświadczenie, (...)", 2017 r. • **S. 268 - III OKŁADKA** poz. 309 Jerzy Nowosielski, Akt leżący (Danae), 1976 r. • **IV OKŁADKA** poz. 307 Jerzy Nowosielski, Pejzaż abstrakcyjny, 1960 r.

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945. Aukcja 5 grudnia 2019 r. • ISBN 978-83-66377-40-0 • Kod aukcji 676ASW066

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Łukasz Kowalski

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

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, Marketing Manager
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Maria Olszak, Specjalista 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, Digital Manager
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, Radca Prawny
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 Tomasziewicz, 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

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 Bizuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



TOMASZ DZIEWICZ
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziejwicz@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
P.O. Kierownika Działu
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



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



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



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcyjna
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, Memorabilia
e.gault@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



AGATA MATUSIELŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielnska@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 KOŁTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



MARCIN LEWICKI
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15, 788 260 055



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



PAULINA ADAMCZYK
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



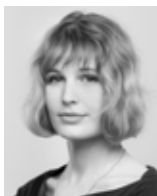
MAGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
506 252 031
a.kasprzynska@desa.pl



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
698 668 221
k.jakubowska@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



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



MAGDALENA OETARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oetazewska@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
Asystent ds. obiektów
p.wozyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



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



MARLENA TALLUNAS
Fotograf
m.tallunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

301

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Wspomnienia natury", 1990 r.

akryl/plótno, 160 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "WSPOMNIENIA NATURY" 1990 | ACRYL | 160 x 120 cm'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 7000 EUR

„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, „PRZEGLĄD POWSZECHNY”, CZERWIEC 1986



302

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Rozkoszny chód", 1969 r.

olej/ płótno, 198 x 148 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI "DOBSON" |

"ROZKOSZNY CHÓD" 69 r'

na blejtramicie opisany: '1969 | ROK | OLEJ | 198 cm x 146 cm | ROK 1969'

estymacja: 40 000 - 70 000 PLN †

9 300 - 16 300 EUR

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności”.

– JAN DOBKOWSKI



SIŁA EROTYKI JANA DOBKOWSKIEGO

Motywy związane z pierwotną energią życiową, pełną naturalności i optymizmu erotyką zajmują naczelną rolę w twórczości Jana Dobkowskiego. W swoich pracach artysta inspirował się przede wszystkim formami biologicznymi, w których dominują najczęściej figury ludzkie. W charakterystyczny dla siebie sposób artysta przetwarza je w skomplikowane, wielowątkowe układy splecionych linii, plam i kształtów. W jego dziełach z pozornie nieczytelnych form wyłaniają się symboliczne przedstawienia złożonych aktów seksualnych, zakwitają kwiaty, kielkują pnącza, pojawiają się przejrzyste promienie słoneczne. Nic dziwnego, że krytycy nieodłącznie dostrzegają w bezpruderyjnych obrazach Dobkowskiego ducha hippiesowskich, kontrkulturowych lat 60. Jak pisał o sztuce Dobkowskiego Janusz Zagrodzki: „Jan Dobkowski traktuje sztukę jako wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne. (...) Powołana przez Dobkowskiego grupa Neo-Neo-Neo (1967) wspólnie z Jerzym Zielińskim ironicznie opisywała zewnętrzny kształt ziemskiego istnienia, odrzucając utrwalony tradycją, dopuszczalny przez krytykę sposób widzenia. Artysta eliminował obiekty związane z techniką, łącząc figury lub formy organiczne o wyraźnych cechach płciowych w układach precyzyjnie skoordynowanych elementów” (Janusz Zagrodzki, *Na nitce życia*, [w:] Jan Dobkowski. *Pohuśtaj się na nitce życia*, katalog wystawy „Take a Swing on the Thread of Life”/”Pohuśtaj się na nitce życia” w Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała 2014, s. nlb.). W pierwszym, uznawanym dziś za kanoniczny, okresie twórczości artysta wykorzystywał najczęściej wyraziste kolory podstawowe, które łączył w kontrastowych układach barwnych. Przykładem takiej pracy jest „Rozkoszny chód” z 1969 roku – jedna z ikonicznych dziś prac z cyklu „czerwono-zielonego”. Jak mówił sam artysta: „Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia” (Jan Dobkowski. *Linia – ślad myślenia*, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 48). Do 1971 roku na cykl obrazów czerwono-zielonych składało się już ponad 100 prac – częściowo o ujednoliconym formacie 200x150 cm. Stały się 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. Drugą chronologicznie pracą Dobkowskiego prezentowaną w katalogu jest „Karnawał” z 1971 roku. Wielkoformatowy obraz przedstawia trzy zdeformowane, jakby zamaskowane postaci o rozchwianych proporcjach: pierwsza z nich ma uwydatnione wielkie piersi i stopy, druga nos, usta, piersi i włosy tonowe, ostatnia zaś oczy, piersi i uda. Ustawione profilem,

kroczy w tytułowym karnawałowym pochodzie. Znamienne, że w przeciwieństwie do większości kompozycji Dobkowskiego postaci są „ubrane”: pierwsza z nich spowita jest w seledynową kapę z frędzlami lub po prostu długie włosy, zasłaniające kolejne warstwy czy falbany stroju, druga ma pistacjowozieloną „koszulkę” zasłaniającą również twarz i włosy, trzecia – długą, również zasłaniającą twarz suknię z wycięciem na wyeksponowane piersi i udo. Artysta wyeksponował jako „nagie” jedynie te fragmenty ciała, które zwyczajowo kojarzymy ze strefami erogennymi. Jak na Dobkowskiego kompozycja jest też niezwykle statyczna: wydłużone postaci z jednej strony odznaczają się charakterystyczną dla sztuki antycznej i średniowiecznej izokefalią, tzn. ich głowy (i biusty) ukazane są jednej wysokości, z drugiej zaś wizualnie „grawitują” ku dołowi poprzez rozbudowane w charakterystyczny, dekoracyjny sposób stopy. Niemniej, motyw pochodzący z wykraczającego poza ramy płótna biegu, a także wielokrotniania postaci dostrzegalny jest także w innych obrazach artysty, jak „Emocje i uczucia” (1971) czy „Panny” (1975), z kolei podkreślenie „totemiczności” postaci i jej „zakorzenienia” w dolnej partii obrazu przypomina płótno „Uwrażliwione punkty” z 1975. „Karnawał” powstał być może jako pokłosie udziału artysty w XI Biennale w São Paulo – znany jest jeszcze jeden obraz pod tym tytułem, wykonany w roku 1973. Prezentowaną tu niepokojącą, tajemniczą kompozycję charakteryzują „landrynkowe” odcienie fioleto, czerwieni, różu i błękitu oraz pistacjowe i seledynowe zielenie, które w duchu epoki określić można mianem „mellow”, czyli łagodne, „miękkie”, jakby spowite oparami halucynogennych substancji. Ostatnia praca, pochodząca z roku 1990 – „Wspomnienia natury” – wyznacza z kolei okres ponownego ożywienia palety po niezwykle mrocznym okresie lat 80. Dobkowski posługuje się barwnymi liniami, ich wiązkami, które pokrywają często całe powierzchnie płócien. Stosując różnorodne efekty, jak na przykład linie falujące czy krzyżujące się. Kompozycje tworzone za pomocą linii bywają również figuratywne: artysta tworzy wówczas przedstawienia jakby utkane z ciasno ułożonych linii. Autor powraca czasami również do tematyki z wczesnego okresu swojej twórczości: wówczas erotyczne sceny z kobietami powstają właśnie poprzez specjalne ułożenie wąskich pasów koloru, co tworzy dekoracyjny, rytmiczny efekt. Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu, proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Choć artysta ukazuje postaci ludzkie, odbiera im dosłowność, deformuje je i transformuje, uwypuklając jednocześnie wątki anatomiczne i fizjologiczne. Nie ma to charakteru li tylko waloru dekoracyjnego, sugerowanego przez inspiracje secesją. Kompozycje ukazują ludzi w jedni z przyrodą i wszechświatem, proklamują filozofię kosmicznego połączenia, gdzie człowiek jest częścią natury, a natura – częścią człowieka.



Jan Dobkowski, lata 70. XX w., fot. z archiwum artysty

303

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Karnawał”, 1971 r.

olej/ płótno, 194,5 x 143 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Jan Dobkowski | “KARNAWAŁ” 1971 ROK | OLEJ’

estymacja: 70 000 - 90 000 PLN †

16 300 - 21 000 EUR

„W ożywionych dyskusjach z prof. Janem Cybisem sekundowałam tylko Jerzy Zieliński. Wzajemne zrozumienie w traktowaniu problematyki artystycznej doprowadziło do naszych wspólnych wystąpień. (...) Nawet zanoszono się na to, że nasz profesor z pracowni wyprosi. Ale teraz może nie warto już o tym mówić. Głównie chodziło o mnie, bo u mnie były tylko płaszczyzny (...). Jan Cybis tych płaszczyzn nie mógł ścierpieć. Ja dużo pracowałam. Jak profesor przychodził, to ja mu waliłam całą wystawę tych płócien. Mówił wtedy tak: ‘Co ja powiem? Co ja powiem? Nic nie powiem’. To było jego zdanie na temat moich obrazów. Parę razy tak mi mówił przy korekcie, a ja nic nie zmieniałam. Robiłam dalej swoje”.

– JAN DOBKOWSKI, [W:] NEO-NEO-NEO,
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, ZACHĘTA, WARSZAWA 1994, s. 14



304

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

Kompozycja, 1958 r.

olej/ płótno, 61 x 50 cm

sygnowany i opisany na odwrociu, na wewnętrznej krawędzi blejtramu:
'S.Fijałkowski - Kompozycja A11'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †
28 000 - 37 200 EUR

POCHODZENIE:

- Sopotki Dom Aukcyjny, 2018
- kolekcja prywatna


LITERATURA:

- „Sztuka.pl”, nr 10, październik 2008, (il., okładka)

„Jestem skłonny wierzyć, że dzieła nie tyle wyrażają nas, ile są raczej świadectwem rozumienia stojących przed nami trudności, próbą formułowania przez nas zaangażowanej postawy wobec sztuki, wymagań etyki i szukania wartości jako zadań przed nami postawionych. (...) Oto cała metafizyka artystyczna i nagroda za starania, by żyć w artystycznej czystości”.

– STANISŁAW FIJAŁKOWSKI





Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Fijałkowskiego i powstała trzy lata po odebraniu przezeń dyplomu. Artysta miał już za sobą okres impresjonistycznych eksperymentów, które celowo lokował na przeciwległym biegunie wobec eksperymentów zainicjonowanych przez słynnego profesora. Jak wielu innych malarzy w owym czasie zwrócił się ku informelowi i doświadczeniem z abstrakcją i ekspresyjnym sposobom wyrażania stanów emocjonalnych. W okresie tym artysta otwarcie przyznawał się do fascynacji twórczością, zarówno malarską, jak i teoretyczną Wassily'ego Kandinsky'ego. Samodzielnie dokonał tłumaczenia i podjął się wydania jednego z jego pism, z którego wyniósł zainteresowanie duchowością w sztuce i uznanie szczególnej roli formy jako nośnika treści w obrazie. Drugą ważną inspiracją w poszukiwaniach artystycznych Fijałkowskiego w początkach jego kariery był twórca neoplastycyzmu oraz jeden z prekursorów abstrakcji geometrycznej – Piet Mondrian. Kontakt z twórczością obydwu artystów przerodził się w przeświadczenie o niemożności tworzenia dzieła wyzutego z pierwiastka duchowego.

Ogromne znaczenie artysta przywiązywał do farb, których konsystencja oraz nasycenie barwne były dla niego kluczowe. Strona technologiczna malarstwa była dla niego niezwykle ważna i wciąż doskonalił swój warsztat. Starał się, aby barwy, które stosuje na płótnie, były harmonijne. Aby osiągnąć satysfakcjonujące efekty, poddawał pigmenty odpowiednim działaniom. Jak pisał artysta m.in. o kolorze zielonym:

„Jeszcze we wczesnych sześćdziesiątych latach gdzieś przeczytałem, że bardzo piękne zielenie można otrzymać mieszając żółty kadm z czernią. Większość moich obrazów oparta jest o liczne zielenie i dlatego ta informacja bardzo mnie zaciękała. Przez kilka lat z upodobaniem stosowałam zielenie w ten sposób otrzymywane. W innym miejscu wspominałem już o błękitach uzyskiwanych przez laserowanie białą na czarnym podkładzie, o czym dowiedziałem się bodaj z książki Kiplika, który w jednym z rozdziałów omawia technikę starych mistrzów. Także i to kilkakrotnie wypróbowałem i byłem dość zadowolony z rezultatów. W jednym z francuskich podręczników wspomniano, że czysty błękit pięknie wygląda, jeżeli doda się do niego odrobinę żółtego kadmu, co wielokrotnie sprawdziłem i do dziś o tym pamiętam. Jakikolwiek zresztą kolor złamany niewielkim dodatkiem dopełniającego, wygląda interesująco, ciekawiej od czystego, ponieważ wyczuwa się w nim rozpięcie pomiędzy opozycjami. Przez to nie jest on odseparowany od reszty różniących się od niego kolorów, lecz zapowiada je w sobie” (Stanisław Fijałkowski w: Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim, red. Zbigniew Taranienko, Warszawa 2012, s. 87).

Prezentowana na aukcji kompozycja znamionuje także zainteresowanie Fijałkowskiego sztuką surrealistyczną, jednak jego płótna są pozbawione dosadnych, łatwo czytelnych form, bezpośrednio odsyłających do archetypów, obaw czy rządz głęboko osadzonych w zbiorowej podświadomości. Oczywiście forma i jej sposoby oddziaływania na psychikę widza były ważnym zagadnieniem rozważań Fijałkowskiego. Artysta przez lata zajmował się także aspektami teoretycznymi sztuki, zwracając uwagę na oddziaływanie poszczególnych kształtów, ich zestawień, barw oraz napięć na ludzką percepcję.



305

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

„Czternasta czarna szarfa”, 1986 r.

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany, opisany i datowany na wewnętrznej krawędzi blejtramu:

‘S. Fijałkowski - Czternasta czarna szarfa, 1986’

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †

18 600 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa 2015
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe, Poznań, -22.06.2003
- Stanisław Fijałkowski, wystawa indywidualna, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 16.07-24.08.2003
- Muzeum Narodowe, Wrocław, 11.09-2.11.2003

LITERATURA:

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

Choć na pierwszy rzut oka praca kojarzyć się może z najbardziej bodaj rozpoznawalnym cyklem w dorobku Stanisława Fijałkowskiego – słynnymi „Autostradami” i „Studiami talmudycznymi”, „Czternasta czarna szarfa” należy do zgoła innej grupy: cyklu „czarnych szarf” malowanych od 1984 w odpowiedzi na wieść o uprowadzeniu i zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki. To tragiczne wydarzenie zyskało oddźwięk w postaci wielu akcji i instalacji artystycznych i paraartystycznych, by wspomnieć choćby przejmujące dzieła Jerzego Kaliny w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie (por. Anda Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 138, 146).

Jak słusznie zauważa Włodzimierz Nowaczyk, obrazy i grafiki z cyklu „Czarna szarfa”, choć powstały pod wpływem traumy jednego z najtragiczniejszych wydarzeń w historii Polski, nie były podobne do sztuki eksponowanej w tym czasie w kościołach w ramach ruchu tzw. „kultury niezależnej”. Podobnie jak Jan Dobkowski, który od czasu ogłoszenia stanu wojennego pogrążył swoje płótna w mrocznej palecie, Fijałkowski w latach 80. wybrał zacisze pracowni.



306

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

(1927 - 1957)

"Portret mężczyzny", 1950 r.

olej/plótno, 90 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | PORTRET MĘŻCZYZNY | 90 x 70 olej 1950'
na odwrociu stempel z Galerii Zderzak

estymacja: 1 400 000 - 1 700 000 PLN †

326 000 - 400 000 EUR

POCHODZENIE:

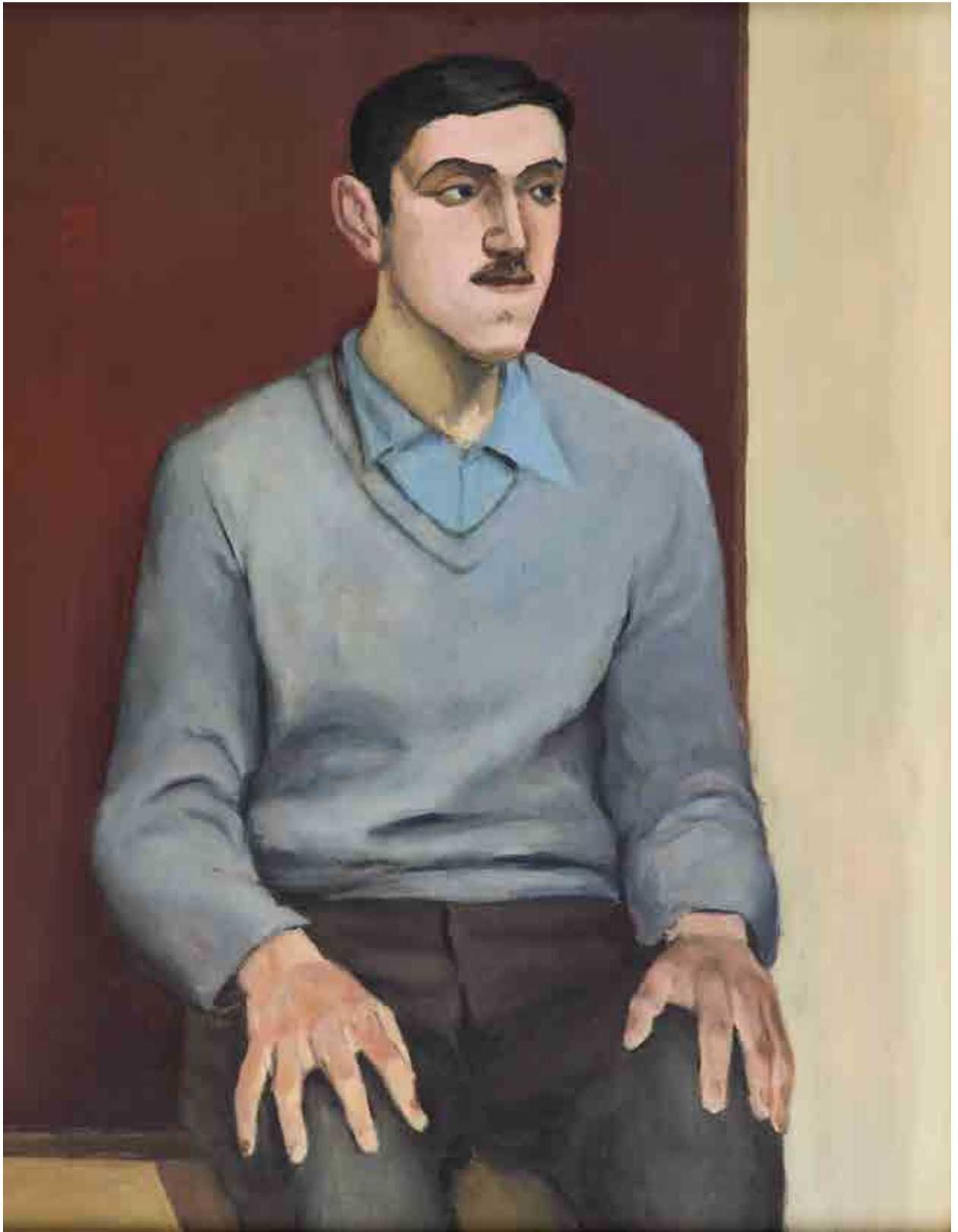
- własność prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- „Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 30.10-03.12.1995
- „Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa”, Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01-31.03.1996
- „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

LITERATURA:

- Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, katalog wystawy, red. Zofia Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta Warszawa 1998, poz. kat. 72, s. 93
- Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1958, s. 13, poz. 21
- Andrzej Wróblewski: 1927-1957 Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci, red. Irena Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1967, s. 37, poz. 39
- Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego wykonany przez Krystynę Wróblewską 25 marca 1968, znajdujących się w mieszkaniu artysty – na pawlaczu – (przy ul. Ks. Józefa 55a), będących własnością jego żony, Teresy Wróblewskiej, nr 2





Socrealizm był zatem dla młodego Wróblewskiego ideologicznie słusznym programem, ale też źródłem utraty swobody artystycznej. Sztywne formy oficjalnie propagowanego programu artystycznego były źródłem niebagatelnego problemu nawet dla tych artystów i artystek, którzy chcieli angażować się w przemiany ustrojowe zachodzące w Polsce po 1945. Jeśli przyjmujemy, że prezentowany tu portret jest przedstawieniem robotnika, powstałym pod wpływem panującego wówczas oficjalnie programu artystycznego, można by uznać go za jeden z pierwszych obrazów powstałych wówczas, gdy młodym artystom i artystkom o poglądach komunistycznych przyszło skonfrontować się z brutalną polityką kulturalną totalitarnego kraju.

- X





SOC(?)REALIZM WRÓBLEWSKIEGO

„Portret mężczyzny” Andrzeja Wróblewskiego przedstawia postać w tradycyjnym ujęciu, w którym portretowany siedzi w statycznej pozie, ujęty od linii kolan w górę, z dłońmi ułożonymi na nogach. Układ ciała mężczyzny wydaje się typową pozycją, w której model prezentuje się malarzowi – statycznie eksponuje swoją postać. Jego tożsamość nie jest znana. Być może jest to model prezentujący się artyście podczas „typowego” pozowania będącego dla Wróblewskiego ćwiczeniem z zakresu malowania postaci ludzkiej. Rok powstania obrazu może jednak sugerować również, że nie jest to portret przypadkowego modela, ale przedstawiciela grupy społecznej szczególnie dowartościowanej wówczas w oficjalnej propagandzie – przedstawiciela klasy robotniczej. Mogłyby wskazywać na to wyeksponowane, masywne dłonie mężczyzny, niejednokrotnie będące w dziejach sztuki symbolem wykonywania ciężkiej, fizycznej pracy.

Prezentowany tu „Portret mężczyzny” namalowany został w 1950 – w momencie obowiązywania w kulturze polskiej realizmu socjalistycznego. Socrealizm w sztukach plastycznych zaordynowano w 1949, gdy Wróblewski był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wprowadzenie socrealizmu jako kierunku obowiązującego w sztuce nie oznaczało jednak dla Wróblewskiego – jak dla niektórych artystów i artystek – konieczności podporządkowania się obcej ideowo doktrynie będącej znakiem wrogiej im ideologii. Jego stosunek do socrealizmu był bardziej złożony. W 1948 powstała Grupa Samokształceniowa na ASP, której współtwórcą był właśnie Wróblewski. Była ona odpowiedzią grona młodych artystów i artystek sprzeciwiających się dominującemu na akademii programowi, który w zakresie malarstwa zdominowany był przez koloryzm. Nie chodziło jednak wyłącznie o postulowanie odmiennego programu artystycznego wobec tego, który wdrażali wykładowcy i wykładowczynie. Artyści i artystki zrzeszeni w Grupie Samokształceniowej na czele z Wróblewskim domagali się ideologicznego zaangażowania sztuki. Jak pisał sam Wróblewski: „Grupa samokształceniowa powstała w wyniku narastania walki ideologicznej na terenie uczelni. Poczynając od pierwszych lat rektoratu prof. Eibischa, nauczanie malarstwa było jednostronnie kapitalistyczne. Nie pozostawiano dużo swobody przy poszukiwaniu nowych ideologii i form artystycznych. Poszukiwanie to odbywało się więc 'nielegalnie'. Prowadziły je drobne środowiska studentów, bez bezpośredniego oddziaływania na całą uczelnię, to znaczy na liczne nie kontaktujące się ze sobą pracownie. (...) Sytuacja na uczelni i mały zasięg zespołu wymagały wystąpienia najradykałniejszego, nacechowanego bojowością i czystością ideologiczną” (Andrzej Wróblewski, [red.] Zofia Gołubiew, katalog wystawy, Warszawa 1998, s. 174). Poparcie dla ideologii nie oznaczało jednak, że proponowane przez władzę komunistyczną środki artystyczne, znane jako socrealizm, budziły jednoznaczną aprobatę młodych artystów i artystek z Grupy Samokształceniowej. Kiedy zaprezentowali oni swoje prace artystyczne w Poznaniu podczas „Międzyszkolnych Popisów Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych”, zostały tam negatywnie przyjęte przez krytykę. Jedną z przyczyn była szczególnie estetyka prezentowanego tam płótna z cyklu „Rozstrzelań” Wróblewskiego, zbyt wyeksponowana w stosunku do ideologicznej treści. Był to wyraźny sygnał, że ideowe zaangażowanie nie wystarczy, by sprostać wymogom socrealizmu; należy również podporządkować się regułom stylistycznym, które wcale nie musiały odpowiadać Grupie Samokształceniowej.

307

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Pejzaż abstrakcyjny, 1960 r.

olej/ płótno, 78 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'JERZY NOWOSIELSKI | 1960'

estymacja: 280 000 - 380 000 PLN †

65 000 - 88 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

„Nowosielski nie był nigdy malarzem rynkowym. Interesował się prymitywem, kiedy wołano o 'kwalitet'. Uprawiał abstrakcję z wyglądu geometryczną, kiedy już czy jeszcze nikt, zwłaszcza u nas, jej nie uprawiał. Surrealizował, kiedy żądano tylko i wyłącznie realizmu. Dbał o ład i całość, kiedy zbawieniem sztuki miało stać się królestwo taszystowskiej spontaniczności i beztądu, pozostał przy klasycznej koncepcji malarstwa także i wtedy, kiedy zaczynano uprawiać samo tylko antimalarstwo albo przynajmniej niemalarstwo”.

- MIECZYŚLAW PORĘBSKI, NOWOSIELSKI UPRAWIA MALARSTWO KLASYCZNE, [W:]
MIECZYŚLAW PORĘBSKI, NOWOSIELSKI, KRAKÓW 2003, s. 59





Repertuar form sytuuje prezentowany obraz na pograniczu abstrakcji i sztuki figuratywnej. Wykazuje pokrewieństwo z pracami zaliczanymi przez badaczy sztuki Nowosielskiego do grupy pejzaży syntetycznych powstających w latach 50. i 60. Charakterystycznym ich wyznacznikiem jest kubistyczna maniera połączona z charakterystyczną dla całokształtu twórczości artysty estetyką ikon. Obrazy te ilustrują syntetyczne pejzaże górskie: „Góry nieprawdopodobne, nielogiczne geologicznie, budowane są przy użyciu prostych brył, przy minimalnej głębi obrazu, która następnie zredukowana zostaje do jednej płaszczyzny. Nasuwa się skojarzenie z górami ikonowymi, ledwo zasugerowanymi, zasygnalizowanymi jako tła dla ważniejszego głównego tematu ikony. Najlepiej chyba jednak określają te obrazy same tytuły. Jest to rzeczywiście synteza pejzażu górskiego, skrajne uproszczenie formy – kształtu, przestrzeni i barwy. Duże plamy umownych kolorów (o bogatej gamie – zieleni, od cynkowej, chromowej do zieleni

Veroneza; błękitu, od Rembrandta do ultramaryny; brązów, od umbry, przez ziemię sjęneńską do różu indyjskiego; urozmaiconej akcentami oranżu, cynobru i żółci chromowej) wyznaczone są prostymi, przeważnie horyzontalnymi i wertykalnymi liniami określającymi zarazem konstrukcję i architekturę dzieła (...)” (Katarzyna Chrudzińska, Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego, Polska Sztuka Ludowa – Konteksty 1996, t. 50, z. 3-4, s. 20). W prezentowanym obrazie formy pejzażowe ulegają jednakowoż przeobrażeniu – dolną część kompozycji konstruuje artysta wyłącznie za pomocą środków zaczerpniętych z repertuaru prac abstrakcyjnych, z kolei pojawiający się w centralnej części kompozycji owal widzianego z lotu ptaka jeziora stanowi stały element prac pejzażowych Nowosielskiego. Obraz ten potraktować możemy zatem jako bardzo interesujący przykład fuzji rozwijanych przez artystę równoległe wątków nacechowany typową dla artysty aurą duchowości.



Duchowość i sztuka abstrakcyjna to pojęcia, które rezonują ze sobą w twórczości Jerzego Nowosielskiego od momentu wykrystalizowania się dojrzałego stylu. O specjalnym związku abstrakcji ze światem ducha pisał w 1980: „Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację”. Koncepcja ta leży u podstaw sztuki nieprzedstawiającej. Sam Kandinsky postulował odejście od słowa „abstrakcja” – najlepszym według niego określeniem byłoby pojęcie „sztuka realna”, gdyż taka sztuka stawia, obok świata zewnętrznego, nowy świat sztuki – świat natury duchowej. Świat, który może powstać tylko i wyłącznie dzięki sztuce. Tacy prekursorzy jak „Malewicz, Kandinsky, Mondrian i Kupka byli [także – przyp. red.] pod wpływem teozofii, która (wraz z innymi wierzeniami) utrzymywała, że człowiek ewoluuje

od stanów fizycznych do duchowych w seriach stadiów, które można ewokować przy pomocy form geometrycznych” (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Allain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, London 2004, s. 119). Pogląd ten odnieść można do „teorii bytów subtelnych” Nowosielskiego, czyli „aniołów” pośredniczących między światem realnym i duchowym. Artysta swoje wysublimowane kompozycje abstrakcyjne utożsamiał z formami wysłanników ze świata spirytualnego. Jak zapisuje Zbigniew Podgórzec, Nowosielski „deklarował, że ‘są [one – przyp. red.] prawdziwą reakcją naszej wyobraźni, naszej wrażliwości plastycznej na pewne inspiracje powstałe pod wpływem zbliżania się i przeżywania rzeczywistości bytów subtelnych. Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne’” (Zbigniew Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 184-185).

308

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

„Półakt”, 1975 r.

akryl/plótno, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘1 1975 | JERZY NOWOSIELSKI | POLIMERY’

na odwrociu na krośnie stempel wywozowy, na bieżącym naklejka z domu aukcyjnego Dobiaschofsky oraz naklejka z opisem pracy

estymacja: 90 000 - 130 000 PLN †

21 000 - 30 300 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Dobiaschofsky, Berno, 2016

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- BWA Arsenał, wystawa indywidualna, Poznań, sierpień-wrzesień 1976

Okolo połowy lat 70. XX wieku malarstwo Jerzego Nowosielskiego ulega stylistycznej i technologicznej zmianie. Tak charakterystyczne dla artysty odrealnione portrety kobiet stają się jeszcze mniej ludzkie poprzez nowe formy budowania brył i walorów świetlnych. Prezentowany „Półakt”, namalowany farbami polimerowymi – rodzajem dostępnych wówczas farb akrylowych – zaskakuje sposobem opracowania partii twarzy, szyi i biustu postaci. Stosowane wcześniej „naturalne”, obłe bliki budujące anatomię postaci, przypominające swym rysunkiem figury z prawosławnych ikon, zostały zastąpione trójkątnymi pasmami bieli nasuwającymi skojarzenie z silnym światłem reflektorów. Źródło tego światła jest jednak nieodgadnione i niejednoznaczne. Niestandardowe jest również ujęcie postaci – choć Nowosielski znany był ze stylizowanej deformacji i „fragmentacji” ciał swych bohaterów, zazwyczaj malował albo kompozycje całopostaciowe, lub też, w przypadku aktów, przedstawiał je w pozach z podkulonymi nogami, tudzież skupiał się wyłącznie na twarzach, inaczej też budując przestrzeń wokół figury. Ucięta w połowie postać wypełniająca cały prostokąt płótna jawi się jako część większej kompozycji.



309

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Akt leżący (Danae), 1976 r.

olej/ płótno, 70 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1976'
na odwrociu naklejka z galerii Starmach z opisem pracy oraz stempel
wywozowy

estymacja: 180 000 - 240 000 PLN †

42 000 - 56 000 EUR

WYSTAWIANY:


- wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe – Galeria 72, Chełm, 1976
- Galeria Arkady – Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 1977
- wystawa indywidualna, Galeria Zapiecek, Warszawa, 1977
- wystawa indywidualna, Biekinge Museum, Karlskrona, 1978
- wystawa indywidualna, BWA Katowice, 1989
- wystawa Grupy Krakowskiej „Kunst uit Krakau vanaf 1947”, Slot Zeist, Zeist, 1990
- wystawa Grupy Krakowskiej „Kunst aus Krakau seit 1947”, Raiffeisen Bank, Wiedeń, 1991
- „Jerzy Nowosielski - retrospektywa”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypriański, Andrzej Szczepaniak, Anna Bujnowska, Krakow 2003, s. 370 (il.), 724
- „Kunst uit Krakau vanaf 1947”, katalog wystawy Grupy Krakowskiej, Zeist 1990, (il.)







Jak mawiał Jerzy Nowosielski, kobieta była dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niegasnącym źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególnie miejsce kobiet w twórczości tego artysty. Choć pochodziły one tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera prześladowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odświeżania co rusz innych aspektów ich kobiecości. Są jakby odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać wpływowi ikonopisarstwa. Natomiast wysublimowany erotyzm spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji płcią przeciwną. W pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łączy płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy 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.

Wiele wskazuje na to, że artysta interesował się kobietami jako zjawiskiem wyłącznie materialnego świata: bohaterki uwiecznione na jego płótnach oraz papierach, niezależnie od sytuacji, w jakich się znajdują, poddane są cielesnej analizie, fragmentacji, geometryzacji. Przede wszystkim są obiektami seksualnej fascynacji. Nowosielski nie przysłał erotyzmu postaci, lecz uwypukla go. Malarz – i tym samym widz – stają się obserwatorami lub wręcz podglądaczami codziennych sytuacji, intymnych czynności, samotności, kontemplacji własnego ciała, a nawet seksualności lub upokorzenia i przemocy. Z małymi wyjątkami kobiety u Nowosielskiego nie mają imion – nie są to portrety konkretnych osób, lecz raczej idee czy wizje tego, czym dla artysty jest kobiecość.

310

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Akt, 1987 r.

olej/ płótno, 86,5 x 66,5 cm
sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

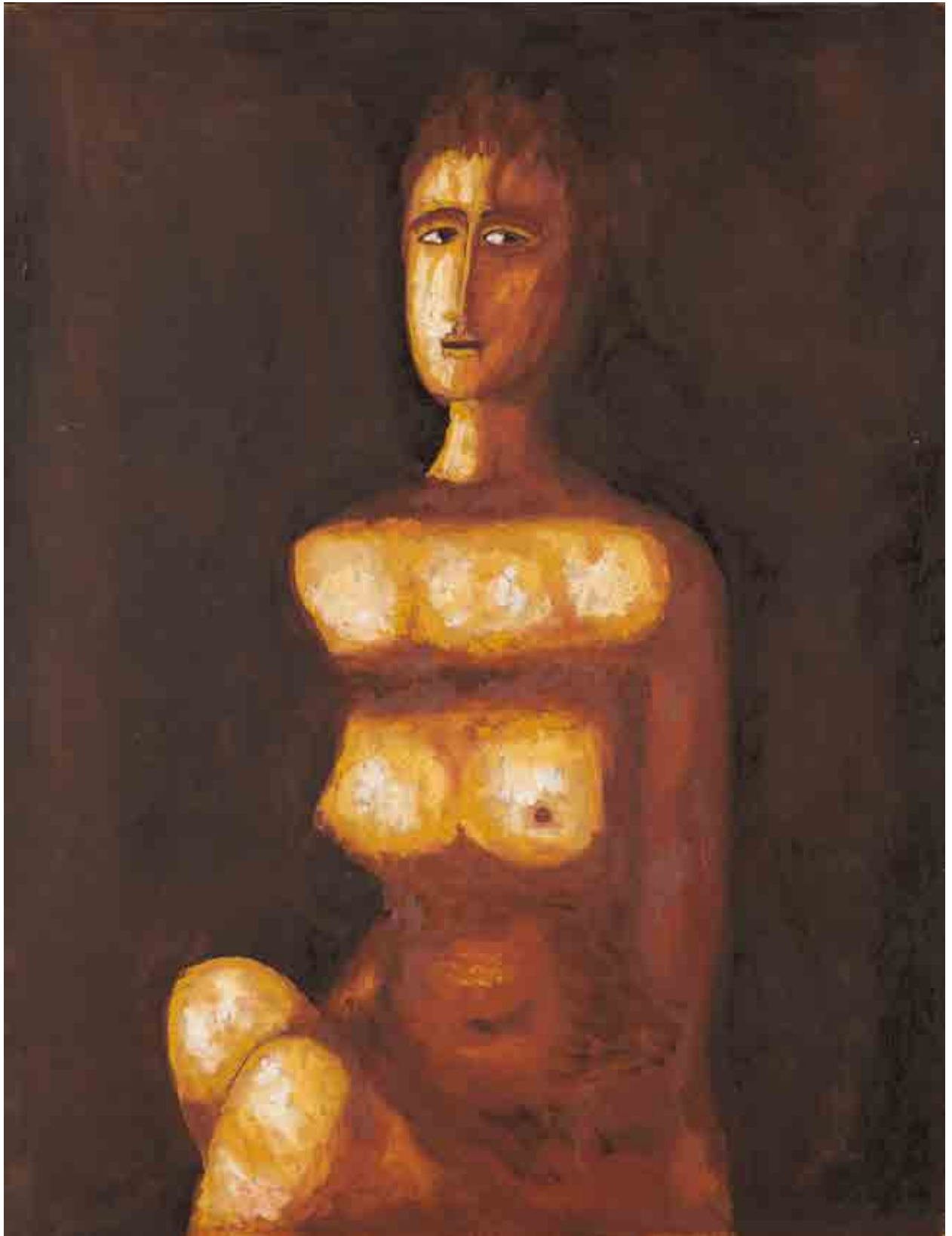
estymacja: 160 000 - 240 000 PLN †
37 200 - 55 800 EUR

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, Jerzy Madeyski, Dorota Kaźmierska-Nyczek, Tadeusz Nyczek,
Warszawa 1992, il. s. 79

„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







311

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

"Hamburg", 1961 r.

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T. KANTOR | VI 1961 | 40 FIG. | HAMBURG'

estymacja: 200 000 - 300 000 PLN †

46 500 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Marka Mary Spiegla, Rzym, do 1980
- kolekcja T. Spalvieri, Rzym
- kolekcja prywatna, Włochy
- dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń



312

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

"Emballages, objets, personnages nr 5", 1968 r.

collage, olej/deska, płótno, 195,5 x 140,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'POLOGNE | T. Kantor |
CRACOVIE | 1968 | "Emballages, objets, | personnages" Nr. 5'
na odwrociu stempel wywozowy oraz włoski stempel celny

estymacja: 1 500 000 - 2 500 000 PLN †

350 000 - 582 000 EUR


POCHODZENIE:

- kolekcja Premio Marzotto, Valdagno
- kolekcja prywatna
- dom aukcyjny Christie's, Paryż
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Sztuka dzisiejsza jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. (...) Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu, czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka”.

- TADEUSZ KANTOR






Przełom lat 50. i 60. to czas, gdy w twórczości Tadeusza Kantora zakończył się okres informelowy. Artysta nieco znużony malowaniem kolejnych obrazów w stylistyce abstrakcji bezformnej – jak sam przyznawał – poczuł potrzebę powrotu do figuracji i ponownego umieszczenia w centrum swojej twórczości figury, a przede wszystkim przedmiotu. „Nie chodziło mi o użycie przedmiotów z rekwizytorni, tak jak używało się koloru z palety. Ani o atakowanie obrazu przedmiotowością, stertą przedmiotów w tym sensie, jak nowi realisti i asamblażyści amerykańscy. Staralem się skupić na przedmiocie. Była to albo torba, albo koperta, ubranie albo parasol. Chodziło mi o jeden przedmiot, o jednorodną klasę i rangę przedmiotów” (cyt. za: Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 63). Przedmiot miał dla Kantora wartość poetycką, ale związaną z jego codziennym statusem – w przypadku prac artysty chodziło o poetycką wartość banalnych, codziennych obiektów. To one zostały wówczas albo dosłownie wprowadzone do jego utworów poprzez przytwierdzenie do płótna, albo na płótnie namalowane. Pytany o to, czy jego prace redukowaty się wówczas do prostego ukazywania przedmiotów, do bycia obiektem, Kantor odpowiadał: „Nie jest tylko przedmiotem, czy jak to było u dadaistów – prowokacyjną obecnością przedmiotu; jest równocześnie procederem i czynnością. Przez analogię do tej nieważnej, zdegradowanej rzeczywistości sam artysta musi opuszczać nieustannie swą iluzyjną, dążącą do „podnoszenia” i osadzania w świecie iluzji artystycznej, pozycję i schodzić w rejony śmieszności i marginesów życiowych” (Wiesław Borowski, op. cit., s. 65). W jego sztuce zaczęły pojawiać się wówczas motywy – lub same przedmioty – takie jak koperty, torby, różnorodne opakowania. Jak uważał Kantor były to – „śmieszne marginesy” życia, banalne rupiecie, potoczne obiekty, zwykle zdegradowane i niedostrzegalne.

Następnie w sztuce Kantora zaczęły pojawiać się postacie połączone z przedmiotami. Jego płótna zaczęły zaludniać kolejne osoby w dziwny sposób połączone z owymi, wskazanymi powyżej, błahymi przedmiotami. Ludzie bywali w te przedmioty owijani, zaskakująco z nimi łączeni. Przykładem takiego dzieła jest prezentowany tutaj obraz „Emballages, objets, personnages nr 5” z 1968. Przedstawia on chłopca owiniętego pasem tkaniny czy jakoś inaczej, nieracjonalnie z nią połączzonego. Towarzyszy mu duża, zamykana na pasek torba, motyw wielu prac Kantora z omawianego okresu. Takie ukazanie żywej postaci wśród martwych przedmiotów przypomina aktualny dla Kantora wówczas motyw „Żywego ambalażu”. Był to happening wykonany kilkakrotnie: w 1965 w Warszawie, w 1966 w Krakowie, a w 1968 – w roku namalowania prezentowanego tu obrazu – w Norymberdze. Za każdym razem Kantor owijał wówczas ciało Marii Stangret (malarki, aktorki, a prywatnie żony Kantora) taśmą, tworząc w ten sposób jego opakowanie. Prezentowany tu chłopiec również przypomina taką, opakowaną postać. Mówiąc o powracającej w jego sztuce czynności opakowywania Kantor podkreślał jej „bezinteresowność i absurdalność”.

Asamblażowe kompozycje, które sam Kantor nazywał „ambalażami” były zarówno przedmiotami, jak i ich opakowaniem, zakryciem. Miały dla Kantora zarówno znaczenie formalne – były konkretną propozycją w debacie o kształcie nowoczesnego malarstwa – ale też „autonomiczne”. Obiekty te same w sobie wytwarzały znaczenia, nie tylko będąc fragmentem powierzchni obrazu, ale również wywołując skojarzenia z zakrywaniem czegoś, zatajaniem i w ten sposób mogły wywoływać wrażenie czegoś na kształt surrealistycznie pojmowanej „niesamowitości” i tajemnicy. W niniejszej pracy przedmioty okazują się jednak wyłącznie reprezentacją, pojawiają się jako malarskie odwzorowania. Główny akcent zostaje położony na ich relacje z człowiekiem, którego nie tylko otaczają, ale zdają się go w jakiś sposób dominować lub wchodzić z nim w innego rodzaju reakcję, być może, symbiotyczną. Tak czy inaczej, ich obraz nie mieści się w potocznie rozumianych, możliwych do wyobrażenia, związkach człowieka z nieożywioną materią.









313

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

Bez tytułu, 1960 r.

olej/plótno, 81 x 100 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | XI 1960 | CRACOVIE'
na odwrociu nalepka z dedykacją, z podpisem Teodora "Teto" Ahrenberga, 5.12.1961

estymacja: 160 000 - 200 000 PLN †

37 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Teodora „Teto” Ahrenberga, Sztokholm
- kolekcja Svena Saléna, Szwecja
- dom aukcyjny Bukowskis, Sztokholm, aukcja 549, 2008, poz. nr 285
- dom aukcyjny Polswissart, Warszawa, grudzień 2008, poz. nr 60
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- „Tadeusz Kantor. Malarstwo”, Piękna Gallery, Warszawa, 16.12.2015-31.01.2016





Szwedzki kolekcjoner Theodor „Teto” Ahrenberg, lata 60. XX w., fot. Ulla Ahrenberg / Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0



Przełom lat 50. i 60. to w polskiej sztuce czas hegemonii formuły abstrakcyjnej, szczególnie zaś wpływ na młodych twórców wywarła „epidemia informelu”, która zaczęła się właśnie od Tadeusza Kantora i jego wystawy w salonie Po prostu w 1956. Do połowy lat 50. Kantor malował obrazy z pogranicza abstrakcji i sztuki figuratywnej. W 1955, po wyjeździe do Paryża, gdzie nawiązał bliski kontakt z malarzami informelu i zobaczył prace takich artystów jak Wols, Jean Fautrier, Georges Mathieu i (być może) Jackson Pollock, rozwinął własny taszystowski język i wprowadził do Polski oryginalny typ abstrakcji. Komentując stosunek Kantora do wpływu innych artystów, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor w Salonie Po prostu, „Po prostu”, nr 52-53, 1956). W ciągu następnych pięciu lat twórczość Kantora ewoluowała od taszyzmu typowego dla szkoły paryskiej – autonomiczny kolor kładziony spontanicznie płynnymi rytmami, wspaniale realizowane burzliwe orgie barw – do współczesnych, impastowych, mrocznych i dzikich płócien przypominających pejzaże spustoszone strumieniami płonącej lawy. Podobnie w prezentowanej pracy – powierzchnia obrazu przypomina malarską mapę, widzianą z lotu ptaka spiętrzoną formację skalną. Skojarzenie to potęguje paleta barw sprowadzona do kolorów ziemi przełamanych turkusowymi akcentami. Centralną część kompozycji oddaje artysta żywiołowi farby, drapieżność impastowych bruzd łagodzą półprzezroczystą, złocistą warstwą, co przydaje przytłaczającemu w formie obrazowi waloru lekkości i efemeryczności. Poprzez wyraźnie określone obszary barw kompozycyjnie odbiega ona nieco od płócien z tego okresu rozstrzyganych za pomocą programowej przypadkowości.

„Gorąca abstrakcja” jak zamiennie nazywano informel, stała w opozycji do „zimnej abstrakcji” geometrycznej. Spór pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej rozgrzewało ówczesne środowisko artystyczne. Tadeusz

Kantor zdecydowanie opowiadał się po stronie żywiołu malarskiego, obecności przypadku i żywotności materii, czemu dał wyraz w głośnym manifestie „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!": „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciężłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła -niech żyje abstrakcja!, „Plastyka”, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego”, nr 50, 1957, s. 6).

Prezentowana praca pochodzi z kolekcji Theodora Ahrenberga, szwedzkiego przedsiębiorcy, miłośnika sztuki i kolekcjonera, który zgromadził wiele prac uznanych artystów modernistycznych. Wśród dzieł, które znajdowały się w tej kolekcji, były między innymi prace takich twórców jak: Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Georges Braque czy Henry Moore. Dzieje zbiorów Ahrenberga to dość sensacyjna historia, której epizodami były również zatargi właściciela z prawem oraz zlicytowanie jego bogatej kolekcji w Sztokholmie. W latach 60. Ahrenberg przeniósł się ze swoją rodziną do Szwajcarii, gdzie zaczął ponownie tworzyć zbiory. Szwajcarska kolekcja miała nieco inny charakter, znalazły się w niej prace bardziej współczesne, będące odwzorowaniem ostatnich nurtów w sztuce. Były to dzieła między innymi Lucio Fontany, Roberta Rauschenberga, Christo czy Tadeusza Kantora. Ahrenberg poznał Kantora w Krakowie pod koniec lat 50. Miał on wpływ na wypromowanie jego malarstwa w Europie. Dzięki znajomości z Ahrenbergiem artysta wystawiał w Sztokholmie w 1958. Znajomość ta umożliwiła Kantorowi również udział w międzynarodowym festiwalu sztuki współczesnej Documenta w Kassel w 1959. Jak czytamy na nalepce znajdującej się na odwrocie pracy, Ahrenberg w grudniu 1961, a więc na niecałe dwa lata przed konfiskatą jego kolekcji przez rząd szwedzki i przeprowadzką do Szwajcarii, przekazał płótno Svenowi Salénowi – słynnemu przedsiębiorcy, żeglarzowi i olimpijczykowi z 1936 i 1952 roku, zapewne swojemu znajomemu. Praca znajdowała się w Szwecji aż do 2008 roku, kiedy to „wypłynęła” na rynku polskim.

MARIA JAREMA

(1908 - 1958)

"Kompozycja II - Postacie", 1957 r.

monotypia, tempera/papier naklejony na płótno, 65 x 50 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kompozycja [nieczytelne]
 II | syg. temp. [nieczytelne] 65 x 50 | kat. PiS nr 8 | Nr. 395 | 1957 |
 "POSTACIE"

na odwrociu naklejki z Musee d'Art et d'Histoire; DESA Foreign Trade Enter-
 prise, VI Biennale de São Paulo 1961 oraz stempel wywozowy

estymacja: 350 000 - 500 000 PLN †

81 400 - 116 300 EUR

POCHODZENIE:

- ze zbiorów Kornela Filipowicza (męża artystki)
- dom aukcyjny Rempex, 2005
- kolekcja prywatna
- dom aukcyjny Quadrillion, 2018
- kolekcja prywatna, Warszawa


WYSTAWIANY:

- Maria Jarema, Wystawa malarstwa i rzeźby, Warszawa, Kordegarda Gmachu MKiS, org. ZPAP, CBWA, Warszawa 1958, wernisaż 12.04.1958
- Biennale du Musee d'art moderne de São Paolo, 1961
- Maria Jarema. Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofora, Kraków, listopad 1962
- Deux artistes polonaises: Maria Jarema, Maria Hiszpańska-Neumann, Musee d' Art et d' Histoire. Salle des Casemates, Genewa, 12.10.-3.11.1963

LITERATURA:

- Katalog rodzinny, poz. 395
- Maria Jarema, Wystawa malarstwa i rzeźby, Warszawa, Kordegarda Gmachu MKiS, org. ZPAP, CBWA, Warszawa 1958 [wstęp:] Mieczysław Porębski, poz. 21, opis w katalogu: 21: KOMPOZYCJA 1957, temp. monot. 65 x 49
- Pologne a la VI Biennale de São Paolo, São Paolo 1961, [wstęp:] R. Stanisławski, poz. Nr 4; Opis w katalogu: Composition (III), 1957 / detrempe-monotypie, 65 x 50 / col. Kornel Filipowicz, Cracovie
- Maria Jarema. Katalog wystawy, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofora, Kraków XI 1962, Kraków 1962, [wstęp:] M. Porębski, H. Blum, s. 50, opis w katalogu: POSTACIE, 1957, monot./tempera; 65 x 50 k. 395
- Deux artistes polonaises: Maria Jarema, Maria Hiszpańska-Neumann, Musee d' Art et d' Histoire Salle des Casemates, Geneve 12 Octobre - 3 Novembre 1963, Geneve 1963, s. nlb, poz. kat. 48. Opis w katalogu: 48. Composition, 1957 tempera, monotypie 65 x 50
- Joanna Guze, Sztuka jest agresją, "Polska", nr 2, II 1983, s. 41, il. (fot. z wystawy w Galerii Krzysztofora w 1962 wyk. Eustachy Kossakowski; praca w tle na ścianie)
- Maria Jarema, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989, Galeria Krzysztofora [oprac. J. Chrobak], s. 44, il. 56 (fot. z wystawy w Galerii Krzysztofora w 1962 wyk. Eustachy Kossakowski; praca w tle na ścianie)
- Jerzy Tchórzewski, Maria Jaremanka, Wspomnienia i refleksje, „Odra”, nr 5, V 1989, il. 4 (fot z wystawy w Galerii Krzysztofora w 1962 wyk. Eustachy Kossakowski; praca w tle na ścianie)
- Maria Jarema 1908-1958. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, Wrocław 1998, s. 198, poz. 316, opis w katalogu: POSTACIE, 1957, Monot. temp. pap., 65 x 50. K. 395. Włt. Prywatna
- Sławomir Bóldok, Warszawa, Będzin, Kraków, „Gazeta Antykwaryczna”, nr 5 (500), V 2001, s. 30, il.1
- Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001, red. Józef Chrobak. Reprodukowany na okładce obok projektu kostiumu. Fotografia Eustachego Kossakowskiego z wystawy w Galerii Krzysztofora w 1962 oraz reprodukcja nr 64, opis str 93 i 94, nr kat. 64





Wielobarwne, rytmiczne i dźwięczne monotypie tworzone przez Marię Jaremę w drugiej połowie lat 50. XX wieku to najprawdopodobniej szczytowy punkt jej osiągnięć w dziedzinie malarstwa. Szczególny status tych niezwykle kolorowych obrazów zdaje się podkreślać fakt, że ich powstawanie, jak i powstawanie całej sztuki artystki przerwała jej przedwczesna śmierć. Były to zatem prace późne, ale jednocześnie dojrzałe i odznaczające się wysoką wartością artystyczną.

Ostatnie lata życia Jaremy to czas rosnącego uznania dla niej jako artystki, przejawiającego się w zorganizowaniu jej wystawy monograficznej w warszawskiej Kordegardzie w 1958 oraz w udziale Jaremiarki w tym samym roku w Biennale w Wenecji. Wzmoczone zainteresowanie twórczością artystki trwało również po jej przedwczesnej śmierci. Przykładem tego jest wystawienie jej prac w 1961 na Biennale w São Paulo – w tym prezentowanej w niniejszym katalogu monotypii. „Biennale w São Paulo, otwarte po raz pierwszy w 1951 roku, było największą w Ameryce Południowej i wówczas jedną z największych na świecie prezentacją sztuki współczesnej, stawiającą sobie za cel promocję samej Brazylii i jej współczesnej kultury oraz zapoznanie publiczności brazylijskiej ze sztuką nowoczesną zarówno z własnego kraju, jak i ze świata. (...) Ryszard Stanisławski, wcześniej zaangażowany w organizację polskiej wystawy na Biennale w Wenecji w 1958 roku, odpowiadał za kolejną prezentację na VI Biennale w 1961 roku [w São Paulo], którą faktycznie organizowało Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Centralne Biuro Wystaw Artystycznych przy wsparciu Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Wystawa w São Paulo była przedsięwzięciem prestiżowym, ale niezakrojonym na zbyt dużą skalę. W zaprojektowanym przez Oskara Niemeyera pawilonie, gdzie odbywało się Biennale, w dziale polskim czołowe miejsce zajęła twórczość malarska Marii Jaremy (...). Wybór tych artystów wpisywał się w hierarchię wartości promowaną wówczas przez polską krytykę, zwłaszcza Mieczysława Porębskiego, Jerzego Stajudę, Elżbietę Grabską, Aleksandra Wallisa czy Andrzeja Jakimowicza. Hierarchia ta wynikała przede wszystkim z przemian, jakie nastąpiły w okresie odwilży” (cyt. za: Andrzej Szczerski, Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku, Kraków 2015, s. 173-174).

Choć monotypie wydają się manifestacjami czystej formy malarskiej, sztuka Jaremiarki mniej lub bardziej zawsze odnosiła się do rzeczywistości społecznej i polityki. Zupełnie inaczej wyglądało to w latach 30., gdy młoda artystka odbywała artystyczne studia i angażowała się w nielegalny wówczas ruch komunistyczny, inaczej powiązanie jej sztuki z polityką wyglądało dwadzieścia lat później, w czasach tzw. odwilży. Był to czas rozluźnienia polityki kulturalnej w PRL, co dało artystom i artystkom większą swobodę tworzenia, a przede wszystkim pozwoliło podjąć wątki, które w pierwszej połowie lat 50. nie mogły pojawić się w twórczości prezentowanej na oficjalnych pokazach sztuki. Dotyczy to przykładowo twórczości abstrakcyjnej. Jak miała już wcześniej zauważyć artystka: „Abstrakcjonizm, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi, pozbawiając go tematu, który tak często pochłania bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką” (cyt. za: Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, Wrocław 1998, s. 124). W zacytowanej wypowiedzi zwraca uwagę wyrażenie „odruch samoobrony sztuki”. Stwierdzenie to można odnieść do twórczości Marii Jaremy, która powstawała w opozycji do narzuconego przez władzę komunistyczną socrealizmu, w którym artystka nie brała udziału, przez co również nie wystawiała w trakcie jego trwania. Słowa te pozostawały aktualne poniekąd również wówczas, gdy powstawały jej monotypie, które – podobnie jak całą twórczość abstrakcyjną powstającą w czasach odwilży – traktuje się jako sposób „odreagowania” socrealizmu, gest artystycznej wolności po okresie kulturalnego zniewolenia.



315

ROMAN OPAŁKA

(1931 - 2011)

“Detail 5137748 - 5157846” z cyklu “1965/1 - ∞”

akryl/plótno, 196 x 135 cm
sygnowany i opisany na odwrociu:
‘Opalka 1965/1-∞, Detail 5137748-5157846’

estymacja: 2 800 000 - 3 500 000 PLN †
652 000 - 820 000 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty w 1998
- dom aukcyjny Christie's, Paryż, 9.12.2019
- kolekcja prywatna, Europa

„Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował”.

- ROMAN OPAŁKA



Zapoczątkowany w 1965 cykl tzw. obrazów liczonych, a raczej, jak chciał artysta – „Detali” należy niewątpliwie do kanonu współczesnej sztuki światowej, stanowiąc jeden ze sztandarowych przykładów wywodzącego się z minimal artu konceptualizmu, a także sztuki procesualnej opartej na koncepcji czasu – obok prac takich artystów, jak Bruce Nauman, Tehching Hsieh czy On Kawara.

Cykl „1965/1 - ∞” to rozpisane na całe dekady, realizowane aż do śmierci artysty w 2011 „opus vitae” Romana Opałki. Składał się z formalnego punktu widzenia z trzech elementów: wielkoformatowych płócien o ujednoczonych wymiarach 196 × 135 cm, nagrań audio, na których artysta rejestrował na taśmie magnetofonowej recytowane na głos kolejne liczby oraz fotograficznych autoportretów wykonywanych

każdorazowo po pracy, które po latach w sposób najbardziej jaskrawo obrazują upływ czasu, dokumentując zmieniającą się fizjonomię artysty.

W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się już dobrych kilkanaście minut. Dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Z przypadkowych notatek na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki – artysta postanowił rozpocząć proces malarskiego odliczania mijającego czasu na płótnie. Działanie Opałki miało utopijny charakter dążenia do niemożliwego, czyli ciągłego, bezustannego liczenia do nieskończoności. W 1972 artysta pisał:

„W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności, oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem 'kartek z podróży'), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli”.

– ROMAN OPAŁKA

Opałka rozpoczynał malowanie każdego obrazu pędzlem o numerze „0”, na który nabierał dużą porcję farby i używał go do momentu, dopóty farba całkowicie się nie wyczerpała i nie spłynęła z włosia. Potem ponownie zanurzał pędzel w farbie i rozpoczynał pracę malarską od momentu, w którym się zatrzymał. Artysta malował w ten sposób, dopóki nie skończył pokrywać szczelnie całego płótna ciągami liczb. Dzięki temu obraz ma lekko pofalowaną fakturę, mieniającą się przeróżnymi odcieniami czerni, szarości, aż ku bieli.

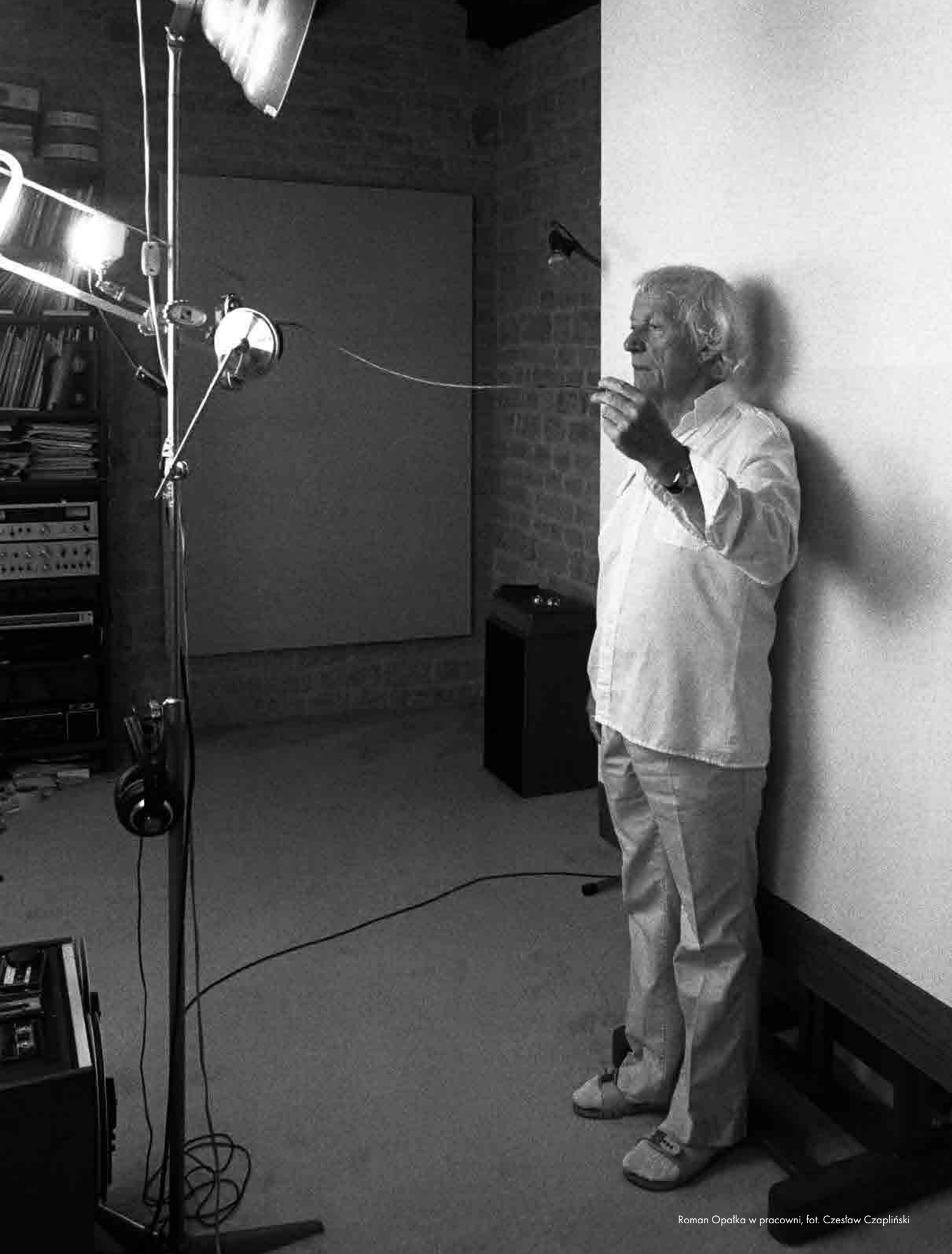
Pierwszy obraz namalowany w ramach tego projektu znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 × 135 cm pokryte białymi liczbami od 1 do 35327 namalowanymi cienkim pędzelkiem, zapisanymi kolejno w ciasnych, równych, poziomych rzędach. Następne obrazy są kontynuacją pierwszego – zapewnione są kolejnymi rzędami następujących po sobie liczb. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej, i tak ciągną się bez przerwy z jednego płótna na drugie.

Opałka, niezwykle konsekwentny w tworzeniu cyklu „Opałka 1965. Od jednego do nieskończoności”. Ujednolicał ilość dni poświęconego czasu na swoją pracę, usystematyzował

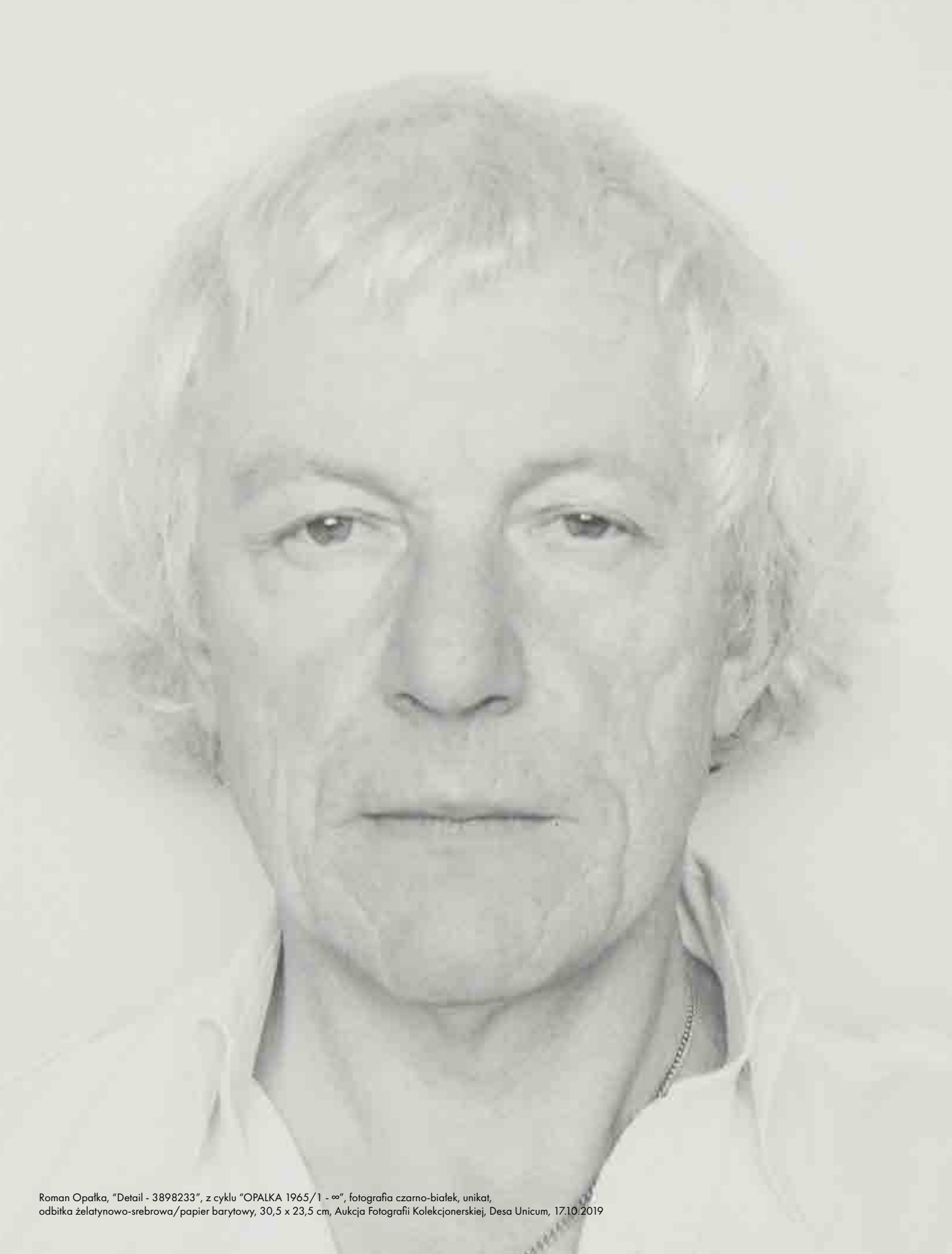
również formaty obrazów, sposób nakładania oraz intensywność wykorzystywanej farby. Zdarzało się jednak, że okoliczności, w których przebywał (np. podróży), zmuszały go do delikatnych odstępstw od przyjętych przez siebie zasad tworzenia. Aby nie przerywać ciągłości pracy w utrudnionych warunkach, tworzył kolejne detale czarnym tuszem na podłożu papierowym. Tak powstałe detale artysta nazwał „Kartkami z podróży”. Wprowadzenie ujednoczonego formatu 33 × 24 dla kart z podróży pozwoliło artyście uniknąć nadmiernego chaosu.

Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Opałki „Oktogon”, liczbą, jaką artysta osiągnął w swoich płótnach było 5 590 000. Jego marzeniem było dojście do siedmiu siódemek. Miał to być moment, w którym jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.

Obecnie prace z cyklu „obrazów liczonych” należą do najdroższych dzieł malarskich na polskim rynku. W sierpniu br. krakowskie Muzeum Narodowe poinformowało, iż otrzymało w depozyt pracę z cyklu, której deklarowana wartość rynkowa to 1,3 mln euro, czyli ponad 5 mln zł.



Roman Opalka w pracowni, fot. Czesław Czapliński



Roman Opalka, "Detail - 3898233", z cyklu "OPALKA 1965/1 - ∞", fotografia czarno-białek, unikat, odbitka żelatynowo-srebrna/papier barytowy, 30,5 x 23,5 cm, Aukcja Fotografii Kolekcjonerskiej, Desa Unicum, 17.10.2019



Roman Opalka w Szwajcarii, 2003, fot. PAP/EPA/bp

„Chciałem zmanifestować czas, jego zmienność w trwaniu, czas obrazujący naturę w sposób właściwy dla człowieka – podmiot świadomy swojej egzystencji określonej przez śmierć: emocję życia w nieodwracalnym trwaniu”.

– ROMAN OPAŁKA

316

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

"Obraz DCCII", 1996 r.

olej/ptótno, 140 x 100 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 's gierowski | ob DCCII.'

na odwrociu naklejka z galerii Art Consulting Stefana Szydłowskiego
oraz naklejka wystawowa z indywidualnej wystawy artysty w Muzeum
Górnośląskim w Bytomiu

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †
28 000 - 37 200 EUR

POCHODZENIE:

- galeria Stefana Szydłowskiego, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Stefan Gierowski, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, 16.04-14.06.1998





Stefan Gierowski, 2015, fot. Desa Unicum

Rok 1957 był kluczowym momentem dla twórczości Stefana Gierowskiego. To właśnie wówczas zafascynowany kubizmem, futuryzmem i dość szczególną, ekspresyjną odmianą realizmu młody twórca zwrócił się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Rozpoczął swoje wieloletnie poszukiwania formalne w obrębie informelu, by w efekcie stworzyć szczególną, sobie tylko właściwą odmianę malarstwa – jak zwykło o nim mówić – bezprzedstawieniowego.

Gierowski przez lata unikał terminu „abstrakcja”, tłumacząc to faktem, że „sam akt malowania sprawia, że jest to już wielki konkretny”. Według artysty malarstwo nieprzedstawieniowe daje większe możliwości formułowania ogólnych pojęć – nie ogranicza bowiem artysty i widza materialnymi skojarzeniami. Od końca lat 50. Gierowski zrezygnował również z tytułów: swoim „Obrazom” nadawał jedynie numerację rzymskimi cyframi. Jak zauważył Stach Szabłowski, zabieg ten sprawił, że kompozycje należą do dwóch przestrzeni jednocześnie: teraźniejszości i przeszłości.

Reprodukcje obrazów Gierowskiego funkcjonują we wszystkich zbiorowych opracowaniach polskiej sztuki najnowszej, w muzeach stanowią ważne części stałych, zbiorowych ekspozycji. Mimo tego twórczość Gierowskiego wychodzi daleko poza podręcznikowe klisze – pozostaje projektem otwartym, niezakończonym przez autonomiczną decyzję twórcy. Œvre artysty stanowi spójną, jednolitą w swojej różnorodności całość.

Wspomniany wcześniej Szabłowski pisał: „Od kiedy zwróciliśmy ponownie uwagę na ‚Obrazy’ Stefana Gierowskiego, które długo wydawały mi się przeźrocyste (patrzysz na nie, ale ich nie ‚widzisz’), zadaję sobie pytanie, jak ich rzeczywistość zaplata się z rzeczywistością sztuki teraźniejszej. W kontekście tego namysłu, interesujące jest spotkanie malarstwa Gierowskiego ze zjawiskiem, które Walter Robson nazwał ‚zombie formalizmem’. Termin, jak wiele innych w krytyce artystycznej, jest intelektualną prowokacją, trzeba przyznać, że całkiem płodną. Wyobrażenie kryjące się za frazą ‚zombie formalizm’ przeraża wizją sztuki upiornej, drapieżnej, ale martwej i wyczerpanej. Ponieważ sztuka jest jednak niewyczerpana, sugerowanie, że dzieła (formalistyczne) są trupami, które tylko

pozorują życie, prowokuje do udowadniania, że wcale tak nie jest. Œe rzekome żywe trupy żyją naprawdę. Każdy taki z powodzeniem przeprowadzony dowód to dobra rzecz; zmuszeni do szukania oznak życia w praktykach artystycznych często naprawdę je odnajdujemy – i są to przecież odnalezienia krzepiące. (...) Wiele z materii wizualnej, która bywa przedmiotem operacji ‚zombie formalistów’ należy do form wypracowanych właśnie przez Stefana Gierowskiego. Każdy, kto oglądał jakiegokolwiek film o zombie, zna największy problem z żywymi trupami. Polega on na tym, że z dalszej perspektywy do złudzenia przypominają żywych ludzi. Dopiero z bliska okazuje się, że tylko wyglądają podobnie, ale nie posiadają samoświadomości, woli, nie mają też w gruncie rzeczy sensu. I vice versa – żywą sztukę nietrudno przeoczyć w tłumie ‚zombie formalistów’. A Gierowskiego przeoczyć jest szczególnie łatwo. Nawet nie dlatego, że jest opatrzone (choć przecież jest). I nawet nie dlatego, że maluje abstrakcję (a przecież wszystkie abstrakcje są w gruncie rzeczy ze sobą tożsame – nie przedstawiają nic, jak więc odróżnić jedną od drugiej?).

Prześlizgnąć się spojrzeniem po Gierowskim, powędrować dalej, wcale go tak naprawdę nie zobaczysz, jest łatwo, ponieważ nie spodziewamy się zobaczyć sztuki opartej na założeniach, których powaga wprawia w zakłopotanie. Jesteśmy przyzwyczajeni do sztuki ulotnej i mobilnej, pozbawionej fundamentów, czasem wręcz opartej na niczym. Kiedy więc widzimy taki fenomen artystyczny jak twórczość Gierowskiego, malarstwo zakorzenione w kilkudziesięcioletniej praktyce oraz napędzane głębokim przekonaniem, że dzieło może przekraczać autora, być czymś od niego większym, a nie jego jeszcze jednym projektem – kiedy patrzymy na coś takiego, trudno nam uwierzyć, że tym razem to jest na serio. A dopóki w coś nie uwierzymy, nie będziemy potrafili tego zobaczyć, choćbyśmy to mijali w co drugim muzeum i mieli przed oczyma na kartach podręczników. Trzeba zatem wrócić do Gierowskiego, którego przed chwilą omiatało się błędnym, niewidzącym wzrokiem i spojrzeć jeszcze raz, aby dostrzec, że to malarstwo dzieje się naprawdę” (Stach Szabłowski, Widzialność, [w:] Stefan Gierowski. Z kolekcji Stefana Gierowskiego, wystawa w Galerii Atlas Sztuki, 16.09. – 16.10. 2016, Łódź 2016, s. nlb.).

317

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

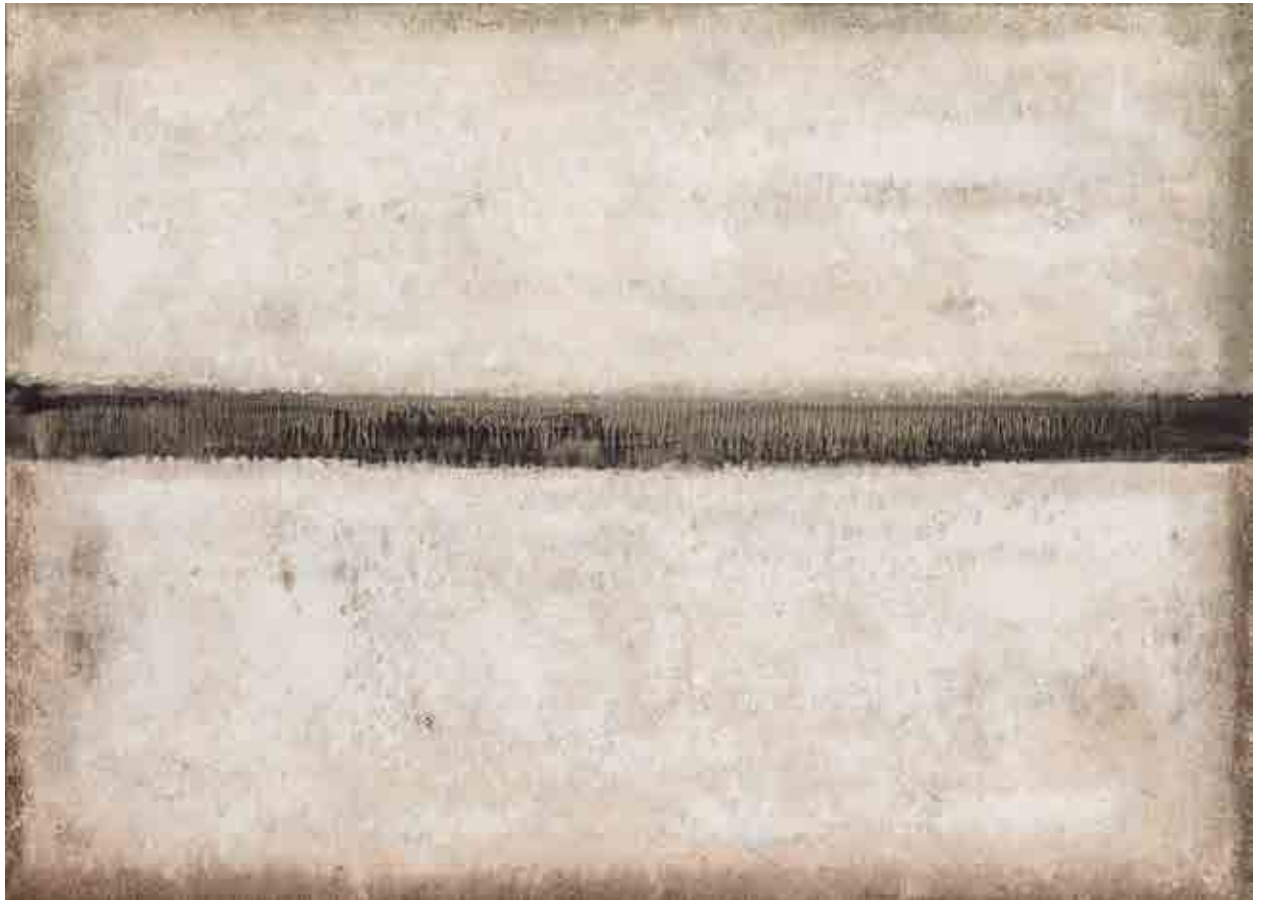
Bez tytułu, 1959 r.

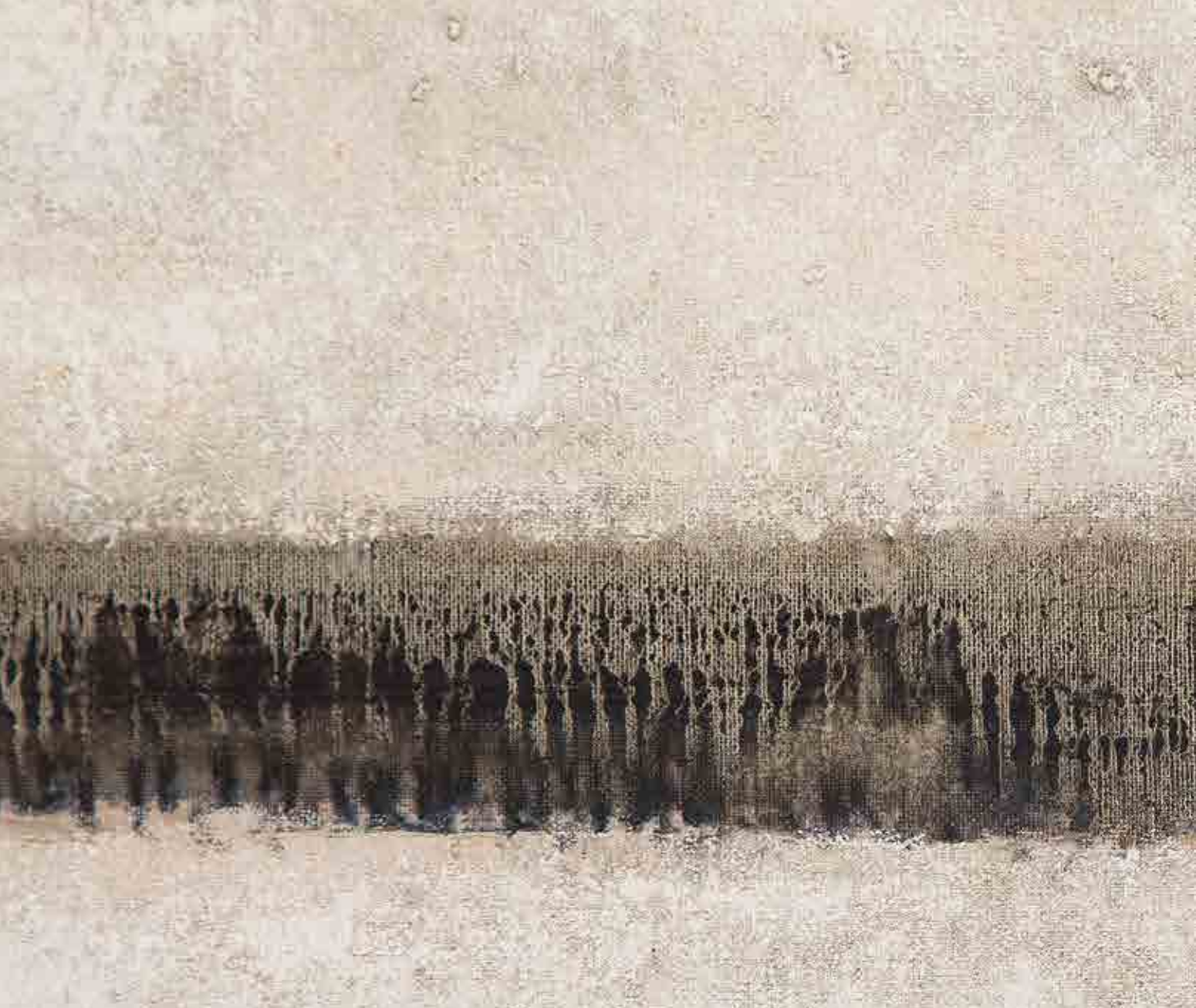
olej/ płótno, 62 x 86 cm
sygnowany l.d.: 'Gierowski'

estymacja: 240 000 - 300 000 PLN †
55 800 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork





„Problemy związane z naszym odczuwaniem, percepcją wzrokową, choć badane dziś naukowo, mają dużo elementów emocjonalnych. Żeby je przedstawić, sięgam do archetypów, do pewnych układów i pewnych działań istniejących niezależnie od tego, czy fizyka potrafiła je już wyjaśnić. Pragnienie kontaktu z rzeczywistością emocjonalną, często jeszcze nienazwaną, jest chyba powodem, dla którego maluję właśnie tak, a nie inaczej. Trzeba przekroczyć pewną granicę, aby sprawy filozoficzne, abstrakcyjne, były równie konkretne, jak podstawowe elementy biologicznego istnienia”.

– STEFAN GIEROWSKI



318

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

„Obraz DCIX”, 1990

olej/ płótno, 130 x 100 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
's. gierowski | Ob. DCIX | WARSZAWA 1990'

estymacja: 100 000 - 160 000 PLN †

23 200 - 37 200 EUR


„Nazwa 'Obraz' opatrzona kolejnym rzymskim numerem stała się czynnikiem porządkującym jego twórczość w sposób chłodny i obiektywny, oddalającym – z definicji – możliwość spekulowania na temat pozamalarskich okoliczności powstawania dzieła. To bardzo ważny czynnik, podpowiada on bowiem coś więcej niż narzucającą się arytmetyczną kolejność tworzenia obrazów. Mówi o sposobie, w jaki artysta traktuje malarstwo. Kiedy bowiem próbujemy ustawić obrazy wedle kolejności powstawania – okaże się, że nie bardzo do siebie 'pasują', bo każdy należy do nieco innej 'rodziny'. Nieuważny widz mógłby nawet przypisać poszczególne płótna różnym autorom. Bo też, istotnie, co mogą mieć ze sobą wspólnego wibrujące kolorem powierzchnie tłusto kładzionej farby i suchy rygor geometrii, rozgrywające się między bielą a czernią, albo czernią i szarością? Co ma wspólnego migotliwa połać barwnego płótna z cienką białą linią 'wyrysowaną' na matowej, jednorodnej płaszczyźnie? Te i podobne pytania zdają się jednak nie zakłócać ani spokoju ani poczucia tożsamości artysty. Skoro tak jest – widocznie jest to potrzebne malarstwu. Malarstwu, nie malarzowi. Samo malarstwo traktuje bowiem wciąż o tym samym. O świetle. O napięciach, jakie z niego wynikają. O sposobach niwelowania tych napięć. O wewnętrznej przestrzeni obrazu. O dyscyplinie w sposobie jej organizowania. I – wreszcie – o nieskończonej liczbie odcieni i zestawień. Oraz o tym, jak w obrębie ramy pogodzić te wszystkie elementy tak, by tworzyły całość (Anda Rottenberg, Ćwiczenie czyni mistrza, [w:] Stefan Gierowski. Katalog wystawy, Galeria Zachęta, 09.2000, Warszawa 2000, s. nlb.).





Autonomicznie potraktowany kolor od lat 70. pełni w pracach Gierowskiego rolę prymarną, szczególnie w okresach, kiedy powracał do barw intensywnej, nasyconych, badał wzajemne ich relacje i siłę oddziaływania. Prezentowane płótno stanowi przykład pracy z czasem, kiedy fascynacja kolorem objawiła się w obrazach Gierowskiego bodaj najlepiej. Prace z początku lat 90. charakteryzują bowiem kontrastowe zestawienia jaskrawych barw, farby rozkłada artysta niekiedy gładko, innym razem z malarskim rozmachem. W „Obrazie DCIX” zastosował pointylistyczną metodę nanoszenia poszczególnych odcieni, potęgując tym samym siłę czystego koloru. Światło w kompozycji zajmuje centralną pozycję, kierunek jego emanacji wytyczają biegnące prostopadle do bocznych krawędzi paski koloru, które poza własnym walorem oddziaływania barwą i światłem, zamykają w określone perspektywę zbieżną granice przestrzeni obrazu. Gierowski realizował kompozycje w duchu „abstrakcji autonomicznej”, w której największy nacisk kładł na nową definicję obrazu, który pozbawiony był jakichkolwiek znaczeń nadawanych mu przez artystę – poza tymi, jakie niósł ze sobą sam kolor oraz relacje światła i przestrzeni.

Formułę malarstwa abstrakcyjnego Stefan Gierowski rozwijał konsekwentnie od połowy lat 50. Wywodzący się z tradycji kapistowskiej artysta z jednej strony kontynuował refleksję kolorystyczną, z drugiej, odrzucając wartości figuratywne, stanął do niej w otwartej opozycji. „Decyzja nie wynikała z reakcji przeciw socrealizmowi, ani z niechęci do figuracji. Był to akt woli, płynący ze świadomości ograniczenia słów, języków, zdań, z wewnętrznego przekonania o możliwości porozumienia się obrazami. Było to poszukiwanie i znajdowanie właściwego obrazu. Wspomnienie wyboru ścieżki przez malarstwo abstrakcyjne przypomina mi wahanie między skupieniem się na sobie, a uważnością zewnętrzną” – mówił. (Dorota Folga-Januszewska, *Myśleć obrazami. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, Lublin 2013, s. 11). Połowa lat 50. to szczególnie moment dziejowy dla polskiej sztuki – czas powrotu do względnej swobody



artystycznej i konstituowania się nurtów awangardowych. W środowisku warszawskim ogniwem spajającym młodych twórców był Klub Krzywego Koła (1955-62) i prowadzona przez Mariana Bogusza Galeria Krzywe Koło – jedyna w tym czasie galeria sztuki nowoczesnej promująca nowe rozwiązania formalne i ideowe. Nową sztukę popularyzowano poprzez często zmieniające się ekspozycje i towarzyszące im wydawnictwa ze wklejonymi oryginalnymi pracami takich twórców jak m.in. Jerzy Tchórzewski, Alina Szapocznikow, Jan Tarasin, Henryk Stażewski, Urszula Broll, Teresa Tyszkiewicz czy Stanisław Fijałkowski. Szczególną zaś rolę wśród kształtujących się wówczas nurtów sztuki i wynikających z nich indywidualności artystycznych odegrała osobowość Stefana Gierowskiego, który współpracował z galerią w latach 1957-61. Jako zasadniczy aksjomat w twórczości Stefana Gierowskiego pojawia się wówczas zagadnienie światła, które zgłębiał przez kolejne dekady. Zainteresowanie tą problematyką ujawnia się już w najwcześniejszym okresie, w pełni realizuje się w płótnach z początku lat 50. Gierowski niemal całkowicie odrzuca wówczas kolor na rzecz monochromatycznych kompozycji utrzymanych w szarych tonacjach, główny akcent kładąc na wydobycie z obrazu wewnętrznego blasku. Kolejne lata przynoszą radykalne zmiany kolorystycznej formuły, jednak płótna nie tracą nigdy waloru wewnętrznego emanacji. Światło bowiem według artysty: „jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. (...) Nie mam na myśli iluzyjnego malowania światła, lecz światło, które emanuje w prawdziwych obrazach z ich materii malarskiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym (...). Z moich obserwacji podczas malowania wynika, że w zależności od gęstości materii malarskiej barwa zyskuje świetlistość. Określenie 'świetlistość' jest czymś bardzo umownym – stosuję tę nazwę na własny użytek. Kiedy kolor nabiera powietrza, nabiera równocześnie jasności, ale nie tylko – także właśnie świetlistości. I poprzez to natężenie świetlistości barwa zaczyna odgrywać ważną rolę w zobaczeniu obrazu i zrozumieniu go”.

319

TADEUSZ BRZozowski

(1918 - 1987)

"Egzercyrka", 1962 r.

olej/ płótno, 92 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'T. BRZozowski. "EGZERCYRKA." 1962 | 92 X 74'

na odwrociu płótna wskazówka montażowa i opis:

'T.Brzozowski | 62'

estymacja: 350 000 - 500 000 PLN †

81 400 - 116 300 EUR

POCHODZENIE:

- własność Aleksandry Krzymyk-Brzozowskiej, Paryż
- kolekcja Christine Fouet, Limoux
- kolekcja Aleksandra Henisza, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Salon Jesienny, BWA Poznań 4.11.1962-?
- 50 lat plastyki zakopiańskiej, BWA Zakopane, czerwiec-lipiec 1963
- Mouvement PHASES – „Vue imprenables”, Galerie du Ranelagh, Paryż, 19.06-30.07.1963
- „Tadeusz Brzozowski – Malarstwo – Rysunek”, Klub MPiK, Toruń, 3.11.1963-?
- „Malarstwo i Rysunki Tadeusza Brzozowskiego”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, grudzień 1963
- „Spotkanie z Tadeuszem Brzozowskim i jego obrazami”, SPAM, Warszawa, 16.03.1964
- „Mouvement PHASES, Galerie de l'Université, 14.04-2.05.1964
- „PHASES”, Musée de l'Ixelles, Bruksela, 17.10-15.11.1964

LITERATURA:

- Salon Jesienny, „Głos Wielkopolski”, nr 260, 1962
- Salon Jesienny, katalog wystawy, red. Zdzisław Kępiński, Poznań 1962 (reprodukcja)
- 50 lat plastyki zakopiańskiej, katalog wystawy, red. Wanda Gentil-Tittenhauer, Zakopane 1963 (reprodukcja)
- Oglądać będziemy znakomite prace Tadeusza Brzozowskiego, „Gazeta Toruńska”, 27.10.1963
- Wystawa malarstwa Tadeusza Brzozowskiego w Klubie MPiK w Toruniu, „Gazeta Toruńska”, 4.11.1963
- Jacek Juszczak, Różnice tonów, „Gazeta Poznańska”, 7.12.1963
- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, red. Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 229, poz. 132



Już wczesne obrazy Tadeusza Brzozowskiego, inspirowane w głównej mierze sztuką surrealistyczną, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form pogłębiała się. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpality wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większość malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarzski pokazywał, co potrafi” pisał Jerzy Tchorzewski. W końcu lat 50. zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchorzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais”.

Około 1960 obrazy Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania uznał prymat materii i potraktowanego ekspresyjnie koloru. „Upprzedmiotawia sam tylko tytuł obrazu – aluzyjny i groteskowy, mający wszelkie cechy nieobowiązującej i potraktowanej nie całkiem serio umowy” pisał Mieczysław Porębski. Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. „Egzercyrka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymer”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji w obrazuje stosunek Brzozowskiego do sztuki. Specyficzny język, niezrozumiałe dla laika zwroty, były charakterystyczne dla zaboru austriackiego, gdzie słowa niemieckie łączyły z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniło się to w mowie koszarowej – językiem używanym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie były spolszczane i tworzone nowe wyrażenia. I tak niemiecki termin „exerzieren” oznaczający ćwiczenia wojskowe, musztrę stał się „egzercyrką”. Sam artysta uzasadniał: „W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego

człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy-chichy. Moja formacja to jest formacja surrealistyczna. (...) Otóż będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił – to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było – w tytułach surrealistycznych dzieł zderzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmieszne były często. A potem ten moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądrałką. Bo zdaje sobie sprawę, że aby być mądrym, to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądrałkami, zwłaszcza – niestety – artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakieś takie często głupkowate...” (Muzeum Wyobraźni, mowa Tadeusza Brzozowskiego, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24).

U progu lat 60. nastąpił rozwój międzynarodowej kariery Brzozowskiego. W 1960 został nominowany do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski dystansował się jednak od zamętu, pozostał w Zakopanem, odrzucając propozycję przeprowadzki do Paryża. Jego stosunek do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. był ambiwalentny. Z jednej strony był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej, mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych po temu starań. W 1961 równoległe z przygotowaniem do przełomowej dla polskiego środowiska artystycznego zbiorowej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA, Brzozowski nawiązał dzięki tamtejszemu kuratorowi Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kashmir Gallery. Ponieważ malował stosunkowo niewiele, nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow, Stanisławem Horno-Popławskim i Eugeniuszem Eibischem.



320

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
(1924 - 1993)

"Kompozycja Fakturowa nr 449", 1959 r.

relief, technika mieszana/płyta, 49 x 47 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW |
KIERZKOWSKI | "Kompozycja | Fakturowa NR. 440" | 1959'


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

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach”.

– BRONISŁAW KIERZKOWSKI







„Kompozycja fakturowa nr 449” należy do cyklu najbardziej rozpoznawalnych dla twórczości Bronisława Kierzkowskiego prac – strukturalnych reliefowych realizacji. Jako punkt odniesienia artysta przyjął unistyczne rozważania Władysława Strzemińskiego. Autor jako główny środek artystycznego wyrazu wybrał elementy plastyczne – kolor, kształt, a przede wszystkim podział płaszczyzn obrazu. Do swoich rozwiązań dochodził od czasów studenckich. W centrum zainteresowań Kierzkowskiego znalazła się faktura. Początkowo tworzył kolaże z elementami figuratywnymi, ale szybko jego realizacje stały się wyłącznie abstrakcyjne. Artysta z czasem podejmował coraz śmielsze i odważne eksperymenty.

Zaledwie dwa lata przed powstaniem zaprezentowanej pracy autor wypracował swój artystyczny styl. Jego znakiem rozpoznawczym stały się gipsowe abstrakcyjne kompozycje o nieregularnej powierzchni. W początkowej fazie Kierzkowski kładł duży nacisk na rolę koloru. Dopiero z czasem zaufał naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach.

W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycje wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambalazach można dostrzec zardzewiałe blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi delikatnymi kolorystycznymi połączeniami. Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywołości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególności z światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zbocz górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07-28.08.1994, s. nlb.).

Inspiracji powstałych fakturowych realizacji należy szukać w biografii autora: „będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitech. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa –Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.).

321

JONASZ STERN

(1904 - 1988)

Pejzaż, 1970 r.

technika własna/plótno, 53 x 64 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Stern | 1970'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †
8 200 - 11 600 EUR

„Człowiek zawsze maluje siebie. Nawet w abstrakcji. Życiorys jest najważniejszy. Mówi, kim człowiek jest, co w nim siedzi. Sztuka dopiero wtedy znajduje oddźwięk, kiedy artysta zdoła przedstawić siebie sugestywnie” – mówił Jonasz Stern w rozmowie z Elżbietą Dzikowską opublikowanej w albumie „Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa”, a wydanej przez Rosikon Press w 2011. W latach 70. Jonasz Stern odnajduje swój styl, który pozwala mu wyrażać przeżycia związane z czasem zagłady. Sugestie pejzaży zaczął przedstawiać bez farby, komponując obrazy z materii.

W assemblażach umieszczał pomiętą tkaninę, piasek, kamienie, często fragmenty kości, a także fotografie. Abstrakcyjnie obrazował świat unicestwiony. Jednak w twórczości Sterna nie ma rozpacz, jego prace są przesłaniem wzywającym do człowieczeństwa i dającym nadzieję na odrodzenie. Maria Anna Potocka w tekście „Jonasz Stern. Krajobraz po

Zagładzie” nazwała Jonasza Sterna prekursorem „abstrakcji znaczącej” w sztuce polskiej: „Ta tendencja artystyczna jest szczególnie atrakcyjna dla artystów, którzy operują tematami zagrożonymi patosem, tematami, w których każda dosłowność zamienia się w krzyk będący zbrodnią wobec treści. Zagłada to temat niezwykle wrażliwy na realizm. Dlatego twórcy o wybitnym słuchu znaczeniowym zamykają ją w sformułowaniach abstrakcyjnych. Ta forma zamienia dramatyzm doraźny w odwieczny. Nie poraża bezpośrednio – tak jak na przykład stosy ciał – ale na zawsze osiada w wyobraźni, a raczej w czymś, co należałoby nazwać pamięcią wyobraźni. Ta pamięć ucieka od patetycznego szoku, poddaje się natomiast abstrakcyjnemu modelowi. W takim podejściu zawiera się dogłębne zrozumienie psychologii percepcji. Abstrakcja znacząca jest również szczególnym wyznaniem filozoficznym w odniesieniu do tego, co ukształtowało nasz światopogląd” (Maria Anna Potocka, Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2017).



322

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"Figura Osiowa Nr 50", 1960 r.

olej/plótno, 130 x 97 cm
sygnowany i datowany p.d. 'LEBENSTEIN 60.'
na odwrociu naklejki wywozowe

estymacja: 250 000 - 350 000 PLN †
58 200 - 81 400 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny William Doyle, Nowy Jork, 2009
- kolekcja prywatna, Polska

„Komiczne jest, że dziś, mieszkając w wielkich miastach, idziemy oglądać naturę do muzeum, a nie do lasu albo w pole. Do muzeum nie idę jednak po inspirację, ale po potwierdzenie własnych imaginacji”.

- JAN LEBENSTEIN



„Figury osiowe” Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej. Artysta tworzył je od końca lat 50. – początkowo w Rembertowie, następnie zaś w Paryżu, dokąd wyemigrował w 1959.

Genezę „Figur osiowych” są tzw. Figury kreślone – wertykalne obrazy z drugiej połowy lat 50. przedstawiające figurę ludzką dość ciasno umiejscowioną w ramach kompozycji. Figury te zmieniały się w kierunku coraz większych uproszczeń i stopniowego zatracania rozpoznawalnych cech ludzkich ku celebracji formy i materii malarskiej. „Figury osiowe” powstawały zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i malowane były gwaszem na papierze – pierwotnie milimetrowym, skąd pochodziła nazwa „kreślone”. Charakteryzuje je wertykalny, osiowy podział, wzdłuż którego rozkładają się płaszczyzny barw. W ten sposób tworzy się w obrazie aluzja do przedstawienia nieokreślonej natury postaci czy stworzeń.

Prezentowana praca stanowi znamienity przykład formuły, jaką osiągnęły „Figury osiowe” około 1960: kompozycja o silnie zaznaczonej osi pionowej, zamknięta w wąskim kadrze całkowicie wypełnianym przez centralne wyobrażenie, mieni się ciepłymi barwami ochry, sieny i ciepłych brązów. Charakterystyczne opracowanie powierzchni, skupienie na materii malarskiej, owocuje chropowatością przypominającą fakturę kory drzewa, gadziej skóry lub owadziego pancerza.

Rok 1960 stanowi końcowy etap fascynacji artysty hieratycznymi, niemal posągowymi postaciami. To okres, w którym artysta 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 – prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii.

Tytułowa figura to postać całkowicie abstrakcyjna, przypominająca prehistoryczne lub antyczne figury, o rudymencie zaznaczonych częściach „głowy”, „ramion”, „korpusu”. Sposób przedstawienia obiektu pozostawia szerokie pole dla imaginacji widza: czy jest to jeszcze figura ludzka, czy może ćma albo chrabąszcz? Skojarzenie z kałkowską „Metamorfozą” nasuwa się samoistnie.

„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). Sam artysta zaś dopowiadał: „Zawsze miałem kłopoty z naturą: moją własną, naturą innych, naturą przedmiotów. To, co maluję, wyraża moje kłopoty, czasami je oswajając. Wolałbym z pewnością być ‘szczęśliwym człowiekiem’ niż malować. Malarstwo jest związane z moimi własnymi, osobistymi problemami. Obraz jest skrótem długiej historii i jakby zaklinaliem tej historii. Dobrze jest żyć w epoce, kiedy tego rodzaju przesady prywatne uważane są znowu za sztukę. Ale to nie jest zwykły zbiąg okoliczności: problemy innych ludzi są różne od moich, lecz natykają się oni na takie same trudności zewnętrzne”.

Lata 1959-61 były niewątpliwie kluczowe w karierze artysty. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix I Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście zza żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątplenia podtrzymało tendencję zainteresowania sztuką artystów z Europy Środkowej, która ku zaskoczeniu zachodniej krytyki, mimo swej izolacji, okazała się zaskakująco aktualna w stosunku do najnowszych zachodnich tendencji. W tym samym roku Lebenstein w ramach stypendium związanego z nagrodą przenosi się Paryż. Kontynuuje i rozwija swój cykl „Figur osiowych” zapoczątkowany jeszcze w latach 50. w Rembertowie.

Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie paryskim kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów) wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, artysta niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez rozprowadzanie farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko – stąd reliefowy charakter wielu „figur”.

W 1961 z kolei, dzięki współpracy z nowojorską galerią Chalette, Lebenstein zaprezentował swoje prace na legendarnej wystawie „Fifteen Polish Painters” w MoMA. Tym samym został uznany za jednego z najważniejszych polskich malarzy. Jak pisał we wstępie do katalogu komisarz wystawy Peter Selz: „Jego wyobrażenia jest wysoce oryginalna: wytworzył on osiowe, niemniej asymetryczne figury, które łączą geometryczne i mechaniczne formy z organizmami, które przypominają zarówno rośliny, jak i postacie. Same figury rozpościerające się i rozciągnięte wzdłuż pionowych osi obrysowane są wyraźnym konturem i zdecydowanie wypełnione – jednak często zderzone zostają z płynnym tłem naruszającym ich powierzchnie. Przywołują one ludzki szkielet, ale człowieczeństwo nie jest nigdy naprawdę zaznaczone. Całościowy obraz człowieka pozostaje jednak niejednoznaczny i nawet bardziej ambiwalentny” (15 Polish Painters, katalog wystawy, New York 1961, s. 11).



323

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

"Pejzaż 15/65", 1965 r.

olej/plótno, 150 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZIEMSKI | 65'

opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 15/65 | 150 x 100 | 1965'

na odwrociu, na bieżymie naklejka z wywozowa z DESY z numerem '38' i destynacją:

'WASHINGTON GALLERY OF ART', a także naklejka z numerem '258' i wymiarami

obrazu

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

14 000 - 18 600 EUR

WYSTAWIANY:

- Washington Gallery of Art



„Można zaryzykować twierdzenie, iż od średniowiecza aż do naszych czasów niełatwo był los malarzy, czerpiących natchnienie ze zjawisk natury, szczególnie, jeśli przybierało ono formę obrazów metaforycznych – na przykład w twórczości artystów uczestniczących w warszawskiej wystawie 'Sztuka wobec natury' (1996) czy Rajmunda Ziemskiego. Są to artyści, którzy zamiast nazwiskiem sygnują swe dzieła znakiem. Paul Klee wprawdzie podpisywał niektóre obrazy nazwiskiem, ale domagał się także, by wydawcy jego monografii wkładali między kartki książek zasuszone listki koniczyny (w języku niemieckim Klee nazwy koniczyna).

Wczesne obrazy Rajmunda posiadały też swój charakterystyczny znak: czarną tarczę słoneczną, stanowiącą nieodłączny atrybut. Owe czarne słońca nie oświetlały niczego, jedynie 'klamrowały' swymi promieniami przestrzeń. Z czasem słońca zachodzą. Pojawiają się inne znaki, inne symbole, bardziej wyrefinowane, wieloznaczne, niekiedy wręcz abstrakcyjne. Spirytualizm sztuki Dalekiego Wschodu, jej kontemplacyjny charakter, prowadzący do zatracenia człowieka w bezkresnej przestrzeni natury, wytworzył specyficzne cechy chińskiej i japońskiej kaligraficzności wykraczającej ponad mistrzostwo liternicze. Słowo kaligrafia rozpoczyna się od greckiego kallos, które w języku helleńskim odpowiadało pojęciu piękna. Tak rozumeli to artyści Młodej Polski i ich kontynuatorzy, zafascynowani misternym spłotem linii i znaków, tworzących owo niepowtarzalne 'kallos' japońskiej grafiki i malarstwa.

Posługiwanie się rozległymi płaszczyznami niemal pustego tła, zderzanymi z partiami zagęszczonymi, budowanymi z grubo kładzionej farby o ziarnistej strukturze – to również trwający do dziś wpływ sztuki Kraju Kwitnącej Wiśni. Cechy te odnajdujemy w pejzażach Ziemskiego, powstałych po 1960 roku oraz w jego gwaszach, które tworzył także przy użyciu tuszu lawowanego, służącego do subtelnej cieniowania obrzeży kompozycji centralnej. W sposobie lawowania doszedł do mistrzostwa również w rysunkach tuszem. W dziełach najnowszego okresu, pokazanych na obecnej wystawie, wzmaga się dynamika formy i materii. Nie jest to już dawna wizja baśniowych krajobrazów imaginatywnych, pełnych wzruszającej intymności, jak na przykład Pejzaż (1957) we fiolecie i zieleniach czy Ciemny znak (1959). Decyduje się teraz na przejście do pejzaży zmonumentalizowanych czy wręcz 'heroicznych'. Ziemi nadal tworzy prace pozbawione sztafażu. Posługuje się w nich odważnie prowadzonymi smugami farby. Biegają one niemal przez całe płótno, przekreślając jaskrawą barwą jednolicie rozmalowane tło. Znaki te wprowadzają czynnik agresywnej ekspresji. Są jednocześnie 'wektorami', wskazującymi na wertykalny kierunek ruchu. Niespokojne i skłębione formy, zawieszane w przestrzeni, przykrywa czasem delikatnie zarysowaną cienkimi kreskami siatką. Stwarza to efekt podobny do rozpostartej w tle pajęczyny. W dziełach z lat 90. śmiało zestawienia kolorystyczne to ugry, ochry, czernie, błękity, czerwienie. Artysta wprowadza złociste i srebrzyste akryle (na przykład tzw. bianco perlo).

Odnajduję w tym nawiązanie do prac młodzieńczych, w których owym 'złotkiem' bawił się jak dziecko naiwnie wierzące w wartość fałszywych klejnotów, lepionych z papierków po czekoladzie. Metaliczna złocistość i srebrzystość farby nie tylko rozjaśniają najnowsze obrazy, lecz także wzmagają ich wewnętrzne olśnienie. Jest to rodzaj specyficznego dla Rajmunda światło-koloru. Łagodząc ostrość farb akrylowych, przykrywa je werniksami. Dzięki temu jaskrawość metaforycznych pejzaży zostaje subtelnie stonowana, nie tracąc nic ze swej bogatej skali barw".

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI [W:] RAJMUND ZIEMSKI.
PEJZAŻE / LANDSCAPES, GALERIA KORDEGARDA, WARSZAWA 1997





Rajmund Ziemiński w pracowni, lata 60., XX w.

324

TERESA PAŁGOWSKA
(1926 - 2007)

"Dzień siedemnasty / dziewiąty", 1965/68 r.

olej/plótno, 139,5 x 182 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁGOWSKA | 1968 |
138 X 180 - 1965 | DZIEŃ SIEDEMNAŚTY | DZIEWIĄTY 68'

na odwrociu stemple Kolekcji Fibak oraz wywozowy

estymacja: 250 000 - 350 000 PLN †

58 200 - 81 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

WYSTAWIANY:

- Teresa Pałgowska. Malarstwo, CBWA Zachęta, Warszawa, wrzesień 1966

LITERATURA:

- Malarstwo Teresy Pałgowskiej, katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 1966,
s. nb., nr 16 (opisany jako „Dzień trzynasty”, 1966, olej, 138 x 180)





Teresa Pągowska w Sopocie, 1961 r., fot. dzięki uprzejmości Filipa Pągowskiego



TERESA PAGOWSKA

1968

138 x 180 - 1965

DZIEŃ SIEDEMNASTY

~~TERESA PAGOWSKA~~

Kolekcja Frank
Marek Ciach

„Lata sześćdziesiąte przynoszą ze sobą zdecydowane pomnożenie dzieł obrazujących tak czy inaczej pojmowany akt; można by nawet zaryzykować tezę, że coraz rzadziej mamy do czynienia z postaciami odzianymi” – pisze Krzysztof Lipka, analizując rozwój malarstwa Teresy Pągowskiej. W połowie lat 60. malarka zrealizowała cykl „Dni”, do których należy prezentowany „Dzień siedemnasty / dziewiąty” malowany w latach 1965 i 1968. Można powiedzieć, że artystka odmierzała czas płótnami. Obrazowała wówczas zmienność ludzkiej figury w enigmatycznej, niedookreślonej przestrzeni. W tym czasie zaczęła się jakościowo przemiana w dorobku artystki. Porzucała techniki i paletę przysposobioną z malarstwa koloryzmu (na którym została wykształcona) na rzecz rozjaśnionej palety i konwencji dalekiej od naturalizmu, można by rzec „nowej figuracji” (co poprzedzi w jej dziele epizod informelu). „Dzień siedemnasty / dziewiąty” posiada dwoistą strukturę, powstawał najprawdopodobniej przez dwa lata, ale nie w procesie ciągłym, lecz przerwany, co zdaje się sugerować datowanie zapisane przez artystkę. Z tego, jak się wydaje, wynika również czasowa nieciągłość w odliczaniu dni, zapisanych w tytule.

Malarka, do ostatnich lat twórczości, konsekwentnie wypowiadała się w rozpoczętej właśnie w latach 60. stylistyce. Prezentowana tu praca pozostaje jednak specyficzna na tle dorobku artystki. Przedstawia bowiem figurę na tyle syntetyczną i przekształconą, że trudno jednoznacznie rozpoznać jej płeć czy jakiegokolwiek inne personalia. To czyni ten obraz wyjątkowym wśród wielu dzieł artystki ukazujących zwykle kobiety. Są to nie tylko kobiety, ale przede wszystkim kobiece akty. Pągowska znana była z tworzenia erotycznych przedstawień kobiet, co w tym przypadku jednak nie oznacza „erotyki” w tradycyjnym sensie, a zatem przedstawienia nagiej kobiety stworzonego zgodnie z upodobaniami potencjalnych męskich widzów. Pewnego rodzaju brutalność Pągowskiej w kształtowaniu figur kobiecych pozwoliła autorce wyjść poza schemat i tradycję aktu kobiecego. Na tle wspomnianych przed-

stawień prezentowany tu obraz „Dzień siedemnasty / dziewiąty” jest o tyle wyjątkowy, że ukazana w nim figura zostaje skonstruowana tak, że pozostaje na granicy antropomorfizmu, i ciąży ku abstrakcji. Wartość ekspresyjna tego obrazu wynika zatem przede wszystkim z jego wartości formalnych: barwy i faktury. Tym samym zbliża się ku estetyce malarstwa materii, z którym Pągowska raczej nie jest kojarzona.

Artystka wielokrotnie podkreślała, że w centrum jej zainteresowań pozostaje człowiek, jako istota zawierająca w sobie najwięcej treści. Charakterystycznym dla jej malarstwa było tworzenie sylwet ludzkich pozbawionych poszczególnych członków, najczęściej głowy, artystka wyznała: „(...) przez wiele lat bałam się głowy, twarzy, malowanie ich było zawsze dla mnie problemem. Uważam, że wszystko można przełożyć na abstrakcję” (Ostatnie obrazy, rozmowa Teresy Pągowskiej z Katarzyną Sołtan i Piotrem Młodożeńcem, „Art & Business”, nr 3, 2007, s. 5). Pągowska przyznawała także, że starała się w płótnach nie zawrzeć za wiele z siebie, nawet gdy z nim obcowwała, spoglądała na nie przez wiele godzin. Czasami dochodząc do wniosku, że jest „przeładowane”, zanosila płótno do wanny, aby szczotką zmyć to, co uważała za nadmiar. Balansowanie między abstrakcją a obrazem figury ludzkiej w twórczości Pągowskiej z lat 60. wydobyl trafnie jeden z krytyków: „Halucynacyjna fascynacja obrazu informel rodzi w płótnach Pągowskiej postać ludzką, na razie jakby tylko jedną z możliwości interpretacji ruchliwych układów światła i cieniowych głębi. Formy ciała ukazują się tak nieoczekiwanie jak zmienna fluktuacja farb. Ale występowanie ich coraz wyraźniej nabiera cech rytmicznych – jak wspomnienia ginące i stopniowo, falami, powracające do świadomości. I choć logika następstw i powiązań poddana jest swobodnej dowolności, czujemy obecność – w obrazach czy też w nas samych – ludzkiego integrum. Ciało, fizyczny nosiciel wszystkiego co ludzkie, objawia raz jeszcze swoją patetyczną moc” (Zdzisław Kępiński, „IL Qua drante”, nr 13, 1962).

325

ALEKSANDER KOBZDEJ

(1920 - 1972)

"Określony", 1958 r.

olej, technika mieszana/plótno, 110 x 84 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'KOBZDEJ | 1958'
opisany na brejtramicie: 'Aleksander Kobzdej 1958 | "OKREŚLONY" | 110x84'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z warszawskiej Zachęty, dwie
papierowe nalepki: wystawowa z V Biennale w São Paulo: 'V Bienal de São
Paulo | 9 | Museu de Arte Moderna (1959)'; nalepka depozytowa z Muzeum
Narodowego w Poznaniu

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN †

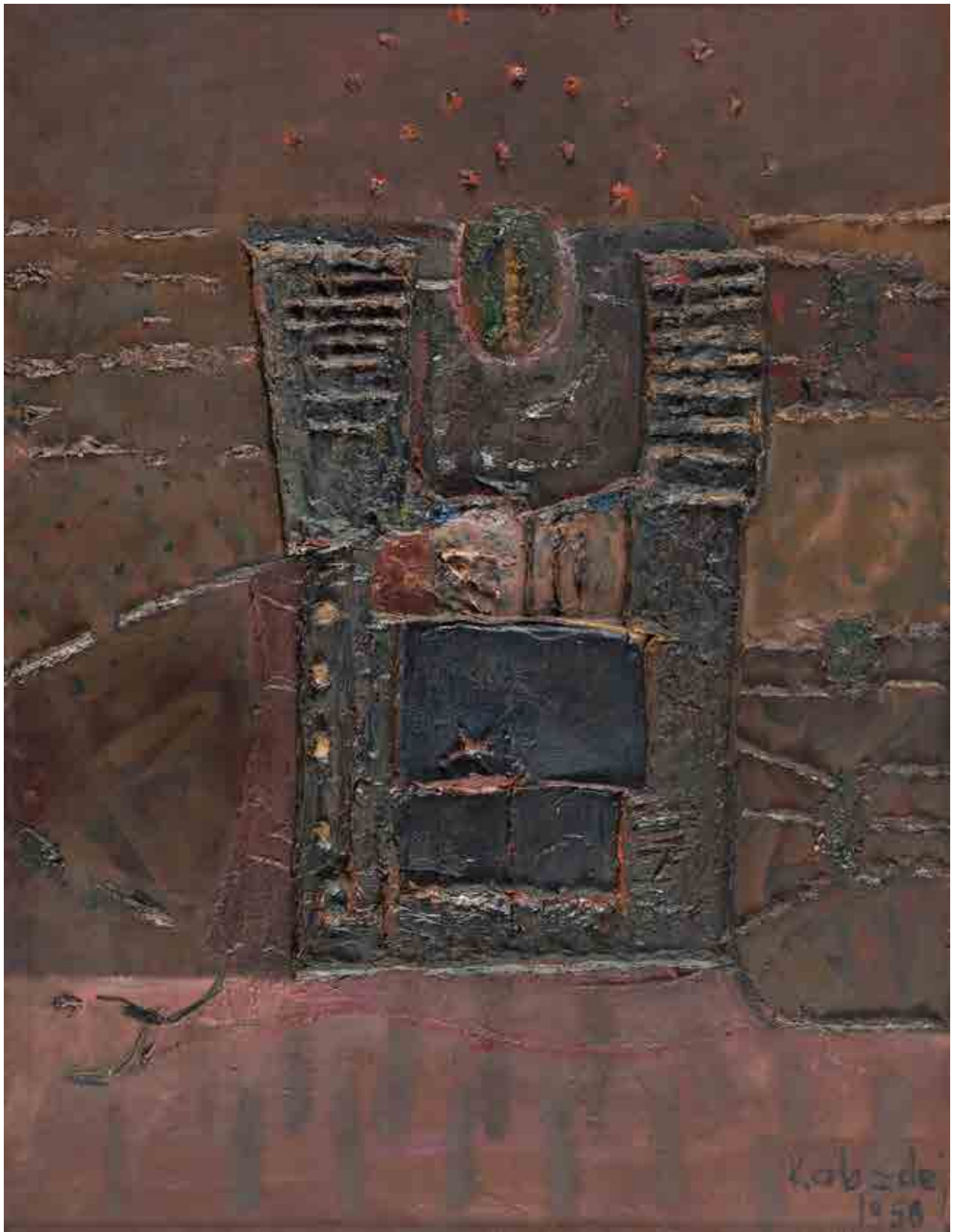
21 000 - 28 000 EUR

WYSTAWIANY:

- V Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo, 21.09-31.12.1959
- Aleksander Kobzdej 1020-1972 (wystawa w 20-lecie śmierci), ASP w Warszawie, Galeria ZPAP, Warszawa, listopad 1992

LITERATURA:

- Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, katalog wystawy, [red.] Józef Grabski, Galerie PDA „SZTUKA”, Warszawa-Kraków 2002, poz. kat. 8
- Aleksander Kobzdej 1920-1972 (wystawa w 20-lecie śmierci), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Galeria ZPAP Na Mazowieckiej, Warszawa 1992, s. 45 (il.)
- Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944-1974, Wrocław 1983, il. nr 133
- Les artistes polonais à la Ve Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paulo, São Paulo 1959
- Polonia. Delegacao Organizada Pelo Ministerio Da Culura e Das Artes, Varsovia, São Paulo 1959, s. 330, poz. 17
- Aleksander Kobzdej, „Zwierciadło”, nr 26, 1958, s. 4



„[Kobzdej] Ma nowoczesne poczucie aktualizmu, realistyczne poczucie przedmiotowego konkretności, wziętą ze szkoty koloryzmu wrażliwość na malarski efekt materii. Nie dbając o kolejne etykiety, pracuje etapami, z których każdy wiele za sobą zostawia, ale i wiele zdobywa. Umie niezmiernie ponawiać ryzyko kształtowania odpornej materii, odnajdywania w niej coraz nowych możliwości. Nie szuka oderwanych harmonii, wciąż doskonalonych i powtarzanych pod takim czy innym pretekstem. (...) Uderza w nich zdecydowany wzrost zaufania do podstawowego malarskiego tworzywa – do żywiołu farby, który może stać się wszystkim (...)”

– MIECZYŚLAW PORĘBSKI, WSTĘP DO KATALOGU INDYWIDUALNEJ WYSTAWY KOBZDEJA W GALERII KRZYWE KOŁO, WARSZAWA 1961

Przełom lat 50. i 60. w polskiej sztuce to czas odwilży – rozluźnienia doktryny socrealizmu i żywego zainteresowania płynącymi z Zachodu inspiracjami. Spośród nich największy wpływ na młodych malarzy, związanych głównie ze środowiskiem krakowskim, miało malarstwo materii. Po krótkim epizodzie z formułą realizmu socjalistycznego Kobzdej odbił się od syntetycznego koloryzmu w stronę ekspresji, w zmianie formuły malarstwa daje się odczuć owo międzynarodowe tchnienie. Artysta, przebywając u schyłku lat 50. w Paryżu, znalazł się u samego źródła inspiracji – oglądał między innymi płótna Jeana Fautriera i Dubuffeta. Ostateczne zerwanie z socrealistyczną ikonografią nastąpiło jednak w jego twórczości w cyklu obrazów „Gęstwiny” (1955). W owym czasie malarstwo Kobzdeja „jest (...) nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz jest także zaabsorbowane fakturą i materią, tak charakterystyczną dla obecnej awangardy. (...) przedstawia prace, które mają niemalże kształt płaskorzeźb ze starannie zbudowanymi fakturami, złobionymi, nacinanymi, wycięganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips lub ceglany mur, wygarbowaną skórę, archeologiczną ruinę albo śnieżny nawis”. Pierre Courthion, francuski krytyk, pisząc o kolorze u Kobzdeja, stwierdził: „Wzbogacił on jeszcze bardziej swoje możliwości, pogłębiając swoją skalę niuansów poprzez jeszcze bardziej poruszającą gradację wrażliwości i wypracowując jeszcze bardziej subtelny delikatność swych środków ekspresji”.

„Kobzdej nie uważa siebie za malarza abstrakcjonistę, chociaż jego sztuka nie jest przedstawiająca. Ma silne poczucie rzeczywistości i bezpośredniości świata, który tworzy, faktury są powierzchniami rzeczywistości istniejącymi w przestrzeni, a nie abstrakcjami wysnutymi z konkretnego świata, lecz oryginalnymi materiałami w wymagowanym świecie” pisał Leslie Judd Ahlander w artykule Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery („The Washington Post”, marzec 1960). Faktycznie, wiele prac Kobzdeja z przełomu lat 50. i 60. przypomina w swojej konstrukcji kompozycje Jana Lebensteina, Tadeusza Łapińskiego, Zbigniewa Tymoszewskiego czy Hilarego Krzysztofiaka – artystów, którzy w owym czasie w swoich obrazach balansowali na granicy abstrakcji, tworząc przedstawienia „figur”, postaci czy „totemów” w oparciu o silną centralizację i wertykalną osiowość, skupiając wzrok widza na pojedynczym, misternie opracowanym, rozbudo-

wanym na całą niemal płaszczyznę płótna elemencie wizualnym. Nie inaczej jest w przypadku prezentowanej pracy: „Określony” („Défini”) w swojej budowie przypomina rudymenarnie zarysowany męski korpus, o małej głowie, masywnych ramionach i uwy puklonych mięśniach brzucha. Na tę ‘męską’, antropocentryczną interpretację nakierowuje również tytuł – przymiotnik w rodzaju męskim. Praca należy do cyklu „Idoli”, malowanych w latach 1959-59. Poszczególne płótna tytułowane były przymiotnikami określającymi różne stany emocjonalne lub cechy osobowe, np. „Ocalony”, „Ślepy”, „Bezradny”, „Pogodny”, „Występny”, „Odporny”, „Powiększony”.

Prezentowana praca była wystawiana niedługo po powstaniu na prestiżowym V Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo. Udział artysty w tej imprezie zaowocował wygraną jednej z głównych nagród i przyczynił się do międzynarodowego sukcesu artysty. Tam dostrzegł go wspomniany Pierre Courthion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego sztuki. W grudniu 1959 Kobzdej wystawił w galerii l Ancienne Comédie wraz z Leonem Zackiem, Boilu i Debre. Następnym tej wystawy był indywidualny pokaz około 30 powstałych już w Paryżu obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French&Company oraz propozycja szwajcarskiego krytyka D. Benadora. Kolejnym amerykańskim sukcesem jest wspomniana wystawa w waszyngtońskiej Gres Gallery, do której ściągnęła go młoda, energiczna kuratorka Beatrice Perry, która malarstwo Kobzdeja odkryła podczas swojej krótkiej wizyty w Polsce na początku lat 60. Ona też przyczynia się do wystawienia prac Kobzdeja na wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA – trzy z wystawionych obrazów pochodziły właśnie z jej galerii. Waszyngtońska publiczność jest zachwycona pracami Kobzdeja, zaś „15 Polish Painters” ugruntowuje jego wysoką międzynarodową pozycję i cementuje amerykańskie sukcesy. Kobzdej prezentuje na tej wystawie siedem obrazów, głównie z okresu paryskiego. Płótna Kobzdeja nabywają do swych kolekcji MoMA, Rockefellerowie i jeden z najsłynniejszych wówczas amerykańskich kolekcjonerów sztuki – George David Thompson, w którego kolekcji płótno polskiego artysty zajmuje miejsce obok dzieł Paula Klee, Alberta Burriego, Jeana Dubuffeta, Alberta Giacomettiego, Joana Miró, Henry’ego Moore’a, Kurta Schwittersa czy Pabla Picassa.



326

ALEKSANDER KOBZDEJ

(1920 - 1972)

"Le bleu cocon", 1963 r.

olej/ptótno, 89 x 116,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1963'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †
8 100 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Bruun Rasmussen, Kopenhaga, 2015
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Le bleu cocon”, podobnie jak inne kompozycje z tego okresu, wskazuje na inspirację naturą i organiczne podejście do środków malarskich. Rodzima krytyka pisała o nich: „Przez swoją substancję malarstwo Kobzdeja sprowadza naszą percepcję do wielkich tematów kosmicznych. Sugeruje poruszanie się ziemi i wód, ciosanie kamienia, pęknięcie drzewa, wznoszenie się ognia. Tu wszystko modeluje się w porządku najszczerzej prostoty, w gamie tonów, które powracając do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu. Czasem wrazone w pęknięcia ukazują się jakieś karbunkuły...” (Powrót laureata, „Życie Literackie”, nr 40, 2.10.1960). Z kolei krytycy francuscy notowali: „Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podej-mować najbardziej delikatne i kobiece niuanse i wbudowywać je w pomniki. Błady róż, delikatny błękit i błady fiolet, seledynowa zieleń, wszystkie te barwy są wyważone i znajdują przeciwwagę w innych tonach o wielkiej sile i męskości, co czyni z nich tonacje tak świetliste, że zdają się od tyłu podświetlone”.



327

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

"Szkielet ognia", 1959 r.

olej/ płótno, 80 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Rosenstein'; '1959'

estymacja: 160 000 - 200 000 PLN [↑]
37 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Sztokholm

WYSTAWIANY:

- Erna Rosenstein. Malarstwo, CBWA Zachęta, Warszawa, maj 1967

LITERATURA:

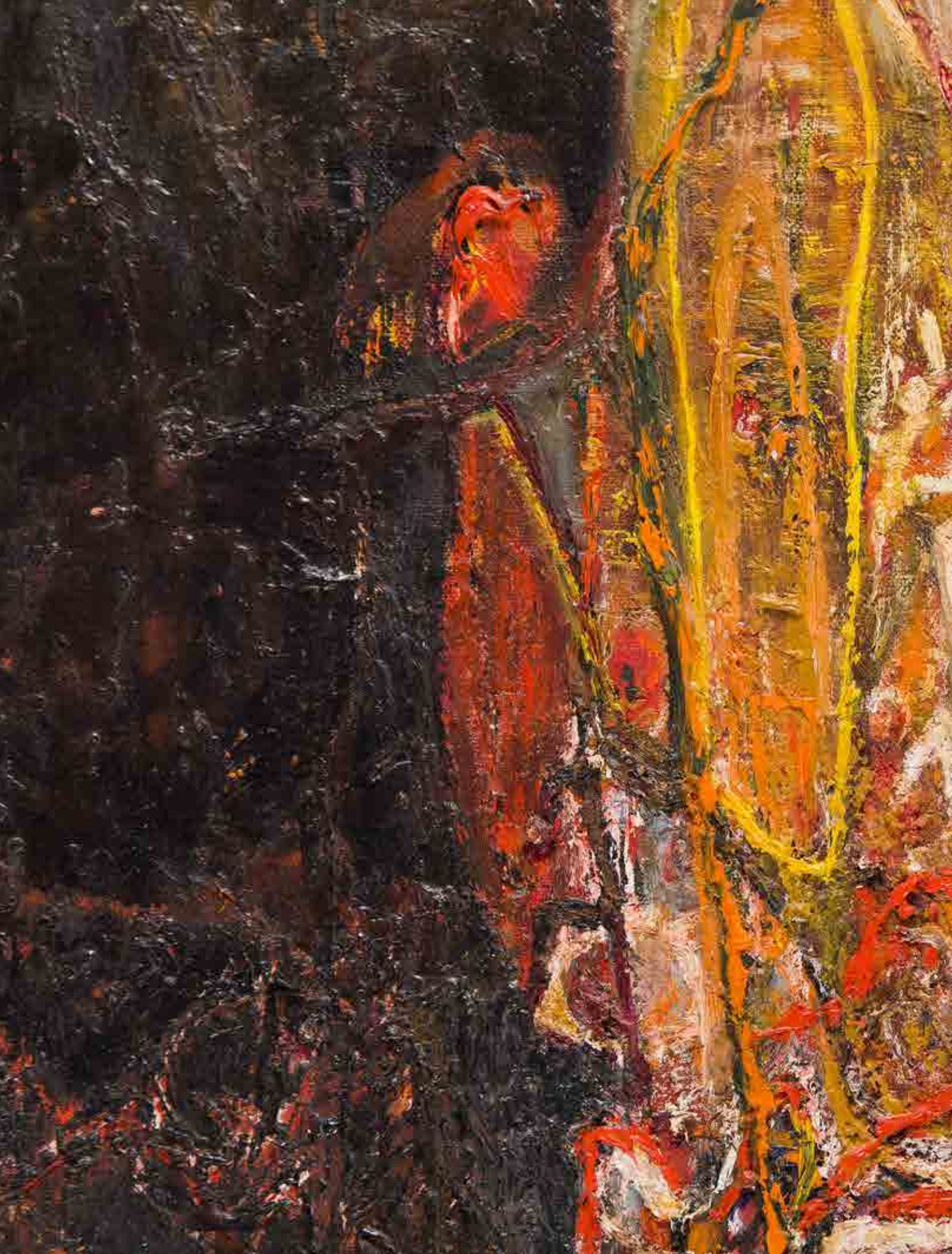
- Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 1967, s. nlb., poz. 30






Erna Rosenstein przy pracy, lata 60. XX w., fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera







Prezentowana praca to rzadko spotykany na rynku przykład wątku ekspresjonistycznego w twórczości Erny Rosenstein. Znana z surrealistycznych kompozycji artystka związana od lat 30. XX w. z awangardową, silnie lewicującą Grupą Krakowską wypracowała niezwykle charakterystyczny styl, oparty na precyzyjnym rysunku o płynnej, organicznej linii. W przeciwieństwie do najbardziej znanych i poszukiwanych dziś kompozycji Rosenstein z dekady lat 60., „Szkielet ognia” – podobnie jak spora część prac wykonanych w drugiej połowie lat 50. – uderza chropowatą, informelową niemal fakturą, przywodzącą na myśl estetykę prac z kręgu tzw. „Arsenału”. Przykład podobnych prac w wykonaniu Rosenstein stanowić może utrzymana w zbliżonej kolorystyce i opracowaniu powierzchni praca „Zygzaki” z 1960, do niedawna eksponowana w galerii stałej Oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, tudzież noszący znamiona tasyzmu obraz „Rozmowa z archeologiem” (1961) z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, wystawiany w 1967 roku na słynnej wystawie Rosenstein aranżowanej w warszawskiej Zachęcie przez samego Tadeusza Kantora. Na tej samej wystawie był zresztą prezentowany niniejszy obraz.

Ze względu na fakt, iż prace przedwojenne oraz wykonywane podczas okupacji w latach 1939-41 we Lwowie nie zachowały się, ewolucję artystycznego idiomu Rosenstein możemy śledzić dopiero od drugiej połowy lat 40., kiedy to objawiła się w Krakowie jako w pełni dojrzała artystka. W latach tuż powojennych Rosenstein, podobnie jak artyści i artystki z Grupy Krakowskiej, trzymała się wciąż pełnej ekspresji formuły surrealizmu, w której rozpoznawalne pozostawały wątki figuralne. Tematyka tych prac oscylowała pomiędzy próbami przepracowania traumy wojny (motyw dekapitacji rodziców, powracający również w późniejszych dekadach) a scenami lirycznymi, odnoszącymi się również do codzienności. Poza kilkoma pracami „realistycznymi”, w tym słynnej kompozycji „Odezwa PPR (1942)” z 1950 roku (pierwotnie o tytule „Terror”), artystka nie zaangażowała się w postulowany w latach 1949-53 realizm socjalistyczny. „Teraz partia myli się w sprawach sztuki; być może ja się mylę, pokaże to dopiero czas; wtedy albo ja zmienię zdanie, albo też wy towarzysze je zmienicie” – deklarowała podczas Zjazdu ZPAP w Katowicach w 1949 roku (cyt. za: Dorota Jarecka, *Komunizm, montaż, socrealizm*, w: Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. *Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, Warszawa 2014, s. 62). Zamkliła na pięć lat: spotkał ją ostracyzm, nie mogła wówczas wystawiać.

Omawiane dzieło to kompozycja figuralna o niezwyklej dynamice i ekspresji. Charakterystyczny dla Rosenstein linearyzm objawia się tu w postaci wylaniających się z brązowego tła cienkich impastów w intensywnych odcieniach bieli, żółtego i czerwieni, zarysowujących postaci ludzkie w wertykalnym słupie tytułowego ognia. Gęsta struktura obrazu pozwala wpisać go w nurt malarstwa materii czy powojennego ekspresjonizmu graniczącego z abstrakcją. Pomimo widocznych predylekcji ku ekspresjonistycznym nurtom w sztuce, Rosenstein szybko porzuciła malarstwo figuralne. Liczne kolaże, fotografie i rysunki wykonywane nie tylko na papierze, lecz także na przedmiotach codziennego użytku ukazują potrzebę notowania i chwytania na gorąco emocji, przeżyć i wspomnień, które w jej ujęciu ważniejsze były niż obrazowanie zewnętrznego świata. W pozornym nieładzie rozedrganej kreski wiedzionej podświadomością wylaniają się jednak kształty sugerujące te kojarzone ze światem natury. Artystka w typowy dla siebie sposób przez dziesiątki lat holdowała obranej drodze artystycznej – jak pisała Agnieszka Kitowska-Tysiak, Rosenstein umieszczała w ramach jednej kompozycji różnorodnego elementy z odmiennych światów: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, ulotnego i uchwytnego.

328

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

„Krzyk o północy”, 1968 r.

olej/plyta, 49 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1968 | E. Rosenstein'

opisany na odwrociu: 'KRZYK O PÓŁNOCY | 49 x 55'

na odwrociu stemple wywozowe z 1969 r.

estymacja: 150 000 - 180 000 PLN †

35 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Sztokholm

„Krzyk o północy” to kompozycja wpisująca się w klasyczny, dobrze rozpoznany przez krytykę etap twórczości Rosenstein. Charakterystyczne organiczne formy, przypominające jezory ognia lub abstrakcyjne, fantastyczny pejzaż ewokujący światy kreowane przez Salvadora Dali z jednej a Georgię O’Keeffe z drugiej strony, budują kompozycję tajemniczą i mroczną. Skłębiona, szara materia tła nasuwa skojarzenia z pracami artystki z lat 80., w których uproszczony rysunek oddaje miejsce szaremu, chropowatemu tłu. Wizualna fantazja artystki łączy się z kreatywną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Poetycki tytuł pozwala spojrzeć na płótno inaczej, uwzględniając pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchomić pracę ich wyobraźni oraz wymusić nowe spojrzenie na to, co uchodzi za powszednie i zwyczajne. Rosenstein była bowiem nie tylko malarką, ale również poetką, autorką licznych tomów poetyckich.

Podobnie jak w przypadku wielu innych surrealistek, dorobek Erny Rosenstein przez wiele lat marginalizowano. Choć aktywnie działała w najważniejszej powojennej grupie artystycznej w Polsce, jej prace w początkach XXI wieku stanowiły dla historyków i miłośników sztuki prawdziwe novum. Odkrycie licznych „nowych” twórczyń XX-wiecznych wiązało się z licznymi próbami odkłamywania dziejów malarstwa, polegającymi na oddaniu sprawiedliwości zapomnianym autorkom. Przemilczane lub sprowadzane do roli żon, muz i kochanek wielkich mężczyzn, zaczęły pojawiać się w coraz liczniejszych publikacjach. Dzieła surrealistek, takich jak Dora Maar czy Lee Miller, niewarte uwagi dla ówczesnych krytyków, obszernie zinterpretowano, opisano i zaprezentowano światu. Podobnie stało się w przypadku Erny Rosenstein, która za sprawą ponownego odkrycia dopiero po śmierci, obecnie sytuuje się w czołówce najważniejszych i najbardziej znanych nazwisk polskiej współczesności.



329

JADWIGA MAZIARSKA

(1913 - 2003)

"No. 6", 1976 r.

akryl, olej/ptótno, 75 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'No 6. | Jadwiga
Maziarska | Kraków Pologne | 1976 r. | 75 cm x 54 cm.'

na bieżymie nalepka: 'olej | 76'

na odwrociu pieczęć

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †

8 100 - 11 600 EUR


POCHODZENIE:

- kolekcja Józefa Chrobaka, Kraków
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Jadwiga Maziarska, wystawa indywidualna, Galeria Pawilon, Kraków, grudzień 1976 – styczeń 1977

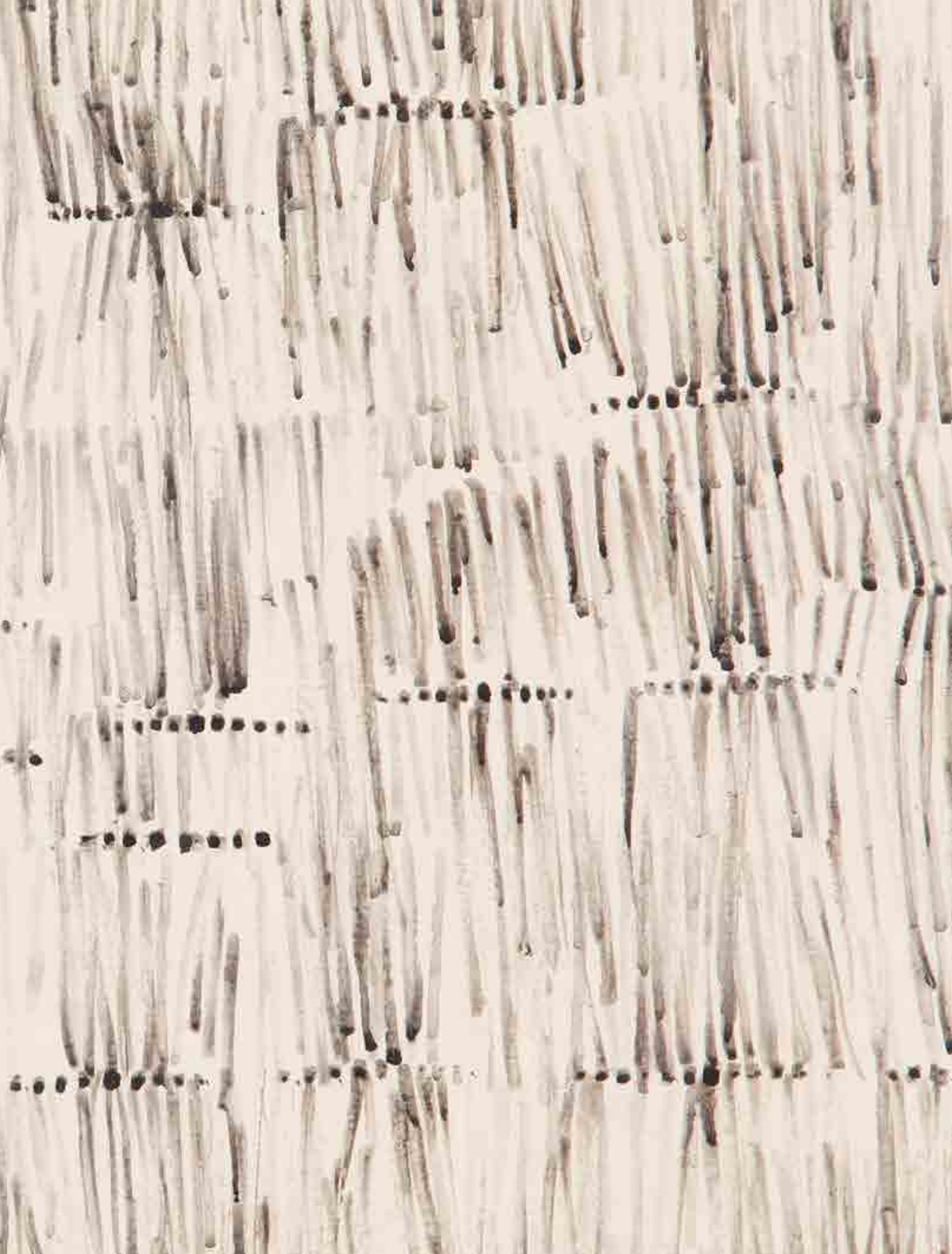




Maziańska była wybitną prekursorką i przedstawicielką malarstwa materii w Polsce. W 1957 została członkinią-założycielką II Grupy Krakowskiej. Brała udział w trzech Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948-49, Warszawa 1957 i 1959). W swojej karierze współpracowała m.in. z Galerie Stadler i Galerie Louise Leiris w Paryżu. W 2001 roku otrzymała nagrodę im. Jana Cybisa. Artystyczna droga, którą przebyła Maziańska, dowodzi, iż wciąż eksperymentowała ze strukturą dzieła sztuki i jego problematyką. Początkowo artystka skupiła się na nakładaniu na płótno grubych warstw pigmentu. Pod koniec lat 40. stworzyła swoją pierwszą aplikację – pracę z różnokolorowych fragmentów materiałów o nieregularnych kształtach oraz tkanin o zaskakujących splotkach. Następnym krokiem były eksperymenty z nowatorską metodą malarską, w której łączyła farby ze stearyną. W latach 70. skupiła się na jednolitych fakturach i ograniczonych kolorystycznie kompozycjach, aby w latach 90. zwrócić się w stronę mniej rygorystycznych jaskrawych zestawień kolorystycznych na swoich płótnach.

Artystka była prawdziwą pionierką ówczesnego polskiego środowiska artystycznego. Była nie tylko pierwszą w Polsce artystką, która zajmowała się malarstwem materii, ale jej osiągnięcie polegało także na tym, że do tej formy wypowiedzi malarskiej doszła absolutnie samodzielnie. W przeciwieństwie do wielu twórców ze środowiska krakowskiego artystka nie była zafascynowana surrealizmem, ale konsekwentnie zgłębiała zagadnienia materii. Nowatorstwo Maziańskiej nie zostało jednak należycie docenione przez ówczesnych krytyków sztuki. Dopiero po latach historycy sztuki dostrzegli zbieżność działań artystycznych Maziańskiej z ówczesnymi próbami podejmowanymi przez artystów zachodnioeuropejskich, takich jak Jean Dubuffet, Jean Fautrier czy Serge Poliakoff. Z perspektywy środowiskowej, ale także ogólnopolskiej, twórczość Maziańskiej była szczególnie oryginalna. Prezentowana praca jest reprezentacyjna dla twórczości Maziańskiej z lat 70. Było to okres, gdy artystka stworzyła serię

dział o zawężonej kolorystyce i jednolitej fakturze. Powstałe w tym czasie kompozycje to prawie monochromatyczne, akrylowe realizacje prezentujące sploty i pulsowanie niewielkich elementów. Najczęściej przybierają one formę nitek, kresek, kropek czy wiązek. Te składowe elementy sprawiają wrażenie wielokrotnie powielonych, a następnie ułożonych w szeregi oraz rzędy. Maziańska w tworzeniu kompozycji z tego okresu inspirowała się fotografią mikroskopową minerałów, a także tkanek roślinnych i krwionośnych. Jak opisuje kompozycje Andrzej Kostołowski: „można byłoby zauważyć do pewnego stopnia gry narracyjne form, które malowane są z wielką lekkością drobnymi pociągnięciami pędzla. I już byłibyśmy skłonni dopatrzeć się w tych dziełach tego lub owego skojarzenia, gdyby nie to, że każdy obraz zbija jakby świat poprzedniego swą innością. Prostota w różnorodności” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziańska, Kraków 1991, s. 10). „Kompozycje” sprawiają wrażenie schematów istniejących w świecie natury, których pochodzenie jest bardzo trudne do określenia. Uderza jednak po mistrzowsku oddana elastyczność, płynność i rytmiczność właściwa formom kształtowanym przez naturę. Każdy z przedstawionych elementów jest częścią większej całości i płynnie się w nią wpasowuje. Jak opowiada o swojej sztuce sama autorka: „Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu, z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne, zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziańska, Kraków 1991, s. 52-53).



330

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

“Narodziny przedmiotów”, 1997 r.

olej/ płótno, 89 x 130 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1997 |

“NARODZINY PRZEDMIOTÓW”

estymacja: 75 000 - 90 000 PLN †

17 400 - 21 000 EUR

„Dzieła artysty stanowią odrębną kategorię w sztuce, są różnorakie, zarówno tradycyjne, jak i pełne nietypowych poszukiwań. Mimo wielu prób klasyfikowania i przypisywania ich w sposób pośredni, jednak nie mieszczą się w modnych kierunkach współczesnego malarstwa polskiego – malarstwie materii, abstrakcji, w sztuce znaków bliskiej kaligrafii czy minimalizmie”.

– IWONA SZMELTER



331

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Schody Jakuba", 1992 r.

olej/plótno, 140 x 105 cm
sygnowany p.d.: 'J. Tarasin'
opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 72 | SCHODY JAKUBA'

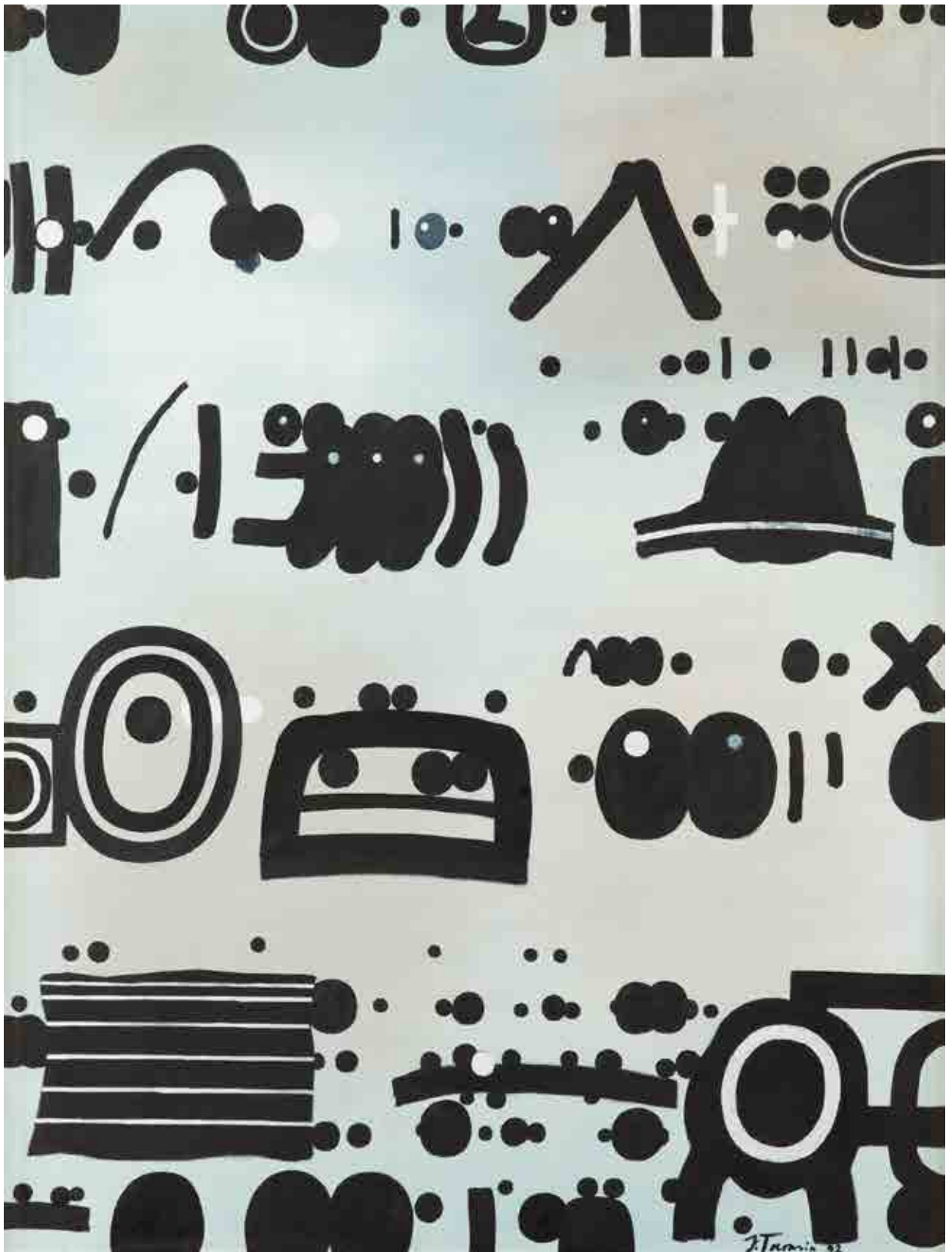
estymacja: 160 000 - 200 000 PLN †

37 200 - 46 500 EUR

POCHODZENIE:


- Dom Aukcyjny Polswiss Art, 15.12.2012
- kolekcja prywatna, Polska

Patrząc na niezwykle aktualnie i formalnie nowoczesne obrazy Tarasina, trudno wyobrazić sobie, że artysta pojawił się na arenie polskiej sztuki już w 1948 roku, kiedy jeszcze jako student został zaproszony przez kolegów z krakowskiej akademii do wzięcia udziału w Pierwszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Od samego początku widać w jego malarstwie zainteresowanie światem przedmiotów. Początkowo zgłębiał go, posługując się konwencją realistyczną, z czasem realizm ten ulegał uproszczeniu, syntetyzacji, by w końcu przerodzić się w systemy znaków zbliżone do abstrakcji. Poniższy cytat, zaczerpnięty z rozmowy artysty ze Zbigniewem Taranienko, doskonale cechuje zmiany, jakie zaszły w malarstwie Tarasina od początku jego drogi twórczej. „Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się dawniej w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej 'osobowych' cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi. W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizykalne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy. Zaczęłem więc różne rzeczy odrzucać na korzyść kinetyki, ale nie mechanicznej, właściwej jakiemuś aparatowi zrobionemu przez człowieka, ale kinetyki organizmów żywych, wytwarzającej rytm nieregularny, zmienny”.





Jan Tarasin w pracowni, 1996, fot. Erazm Ciolek / FOTONOVA



Na cykl „Zapisy” składały się zarówno prace namalowane na płótnie, jak i na papierze. Realizacje określone przez autora tym tytułem są delikatnymi kompozycjami składającymi się z naniesionymi wedle ustalonego porządku znakami, które w swoim wyrazie zdają się przypominać zapis nutowy na pięcioliniu lub pismo z dalekiego wschodu. Skojarzenia ze sztuką Chin nie są przypadkowe w twórczości Jana Tarasina. Lata 50. to okres pierwszych wystaw artysty. Płótna Tarasina zostały pokazane m.in. na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, która szybko została zdjęta. Pomimo podania innych oficjalnych powodów wiadomo było, że faktyczną przyczyną zdjęcia ekspozycji były wytyczne ówczesnej polityki kulturalnej. W 1962 młody Tarasin wyjechał na stypendium do Chin oraz Wietnamu. W trakcie swojego kilkutygodniowego pobytu w Azji twórca zwiedził m.in. Pekin, Hajfong nad Zatoką Tonkińską oraz Hanoi. To właśnie w podróży, którą artysta odbył na początku swojej kariery, można doszukiwać się źródeł późniejszych fascynacji. Jan Tarasin podziwiał malarzy Dalekiego Wschodu za cechy, które były niespotykane u europejskich twórców, m.in. „dyscyplinę wewnętrzną, umożliwiającą koncentrację na małej kartce papieru wiecznie żywej dawki energii” (Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 24).

Sam artysta wypowiadał się o wschodnich twórcach w następujący sposób: „Cenię ich za ich stosunek do natury, metodę pracy, dzięki której mogli się z nią identyfikować, doprowadzając do maksymalnej koncentracji nie tylko każdy ruch ręki, ale rytm oddechu, napięcie niemal każdego mięśnia, nerwu. Dzięki temu, być może, artysta może stać się na moment tym drgającym na wietrze liściem” (Jan Tarasin, 22 X 2001, [w:] Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 24). W szczególny sposób podziwiał Tarasin średniowieczne malarstwo chińskie, a zwłaszcza twórczość Muk’iego, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku buddyjskiego mnicha. Malarza zafascynowały kompozycje mnicha wykonane tuszem na papierze – oszczędne studium owoców. Izabela Mizerska wskazuje, że buddyjski mnich miał jeden cel – koncentrację na wycinku otaczającej go fauny oraz flory, co staje się obiektem kontemplacji – a studium pozwala na medytacyjne doznania. Sposób pracy średniowiecznego twórcy, co trudno zauważyć w samych kompozycjach, był szybki, a wręcz momentalny. Uczony w skrótowny, intuicyjny sposób, za pomocą linii oraz zakoli, oddawał otaczającą go rzeczywistość. Opisana metoda malowania pomagała osiągnąć zwięzłość kompozycji, a także jasność wizji duchowej.

Zaprezentowana praca pochodzi z relatywnie późnego okresu twórczości artysty. W latach 90. Tarasin pokazywał swoje płótna na wielu wystawach indywidualnych w Polsce oraz za granicą, m.in. w Lipsku, Bielefeld, Kolonii czy Londynie. W 1995 odbyła się retrospektywa autora w Galerii Zachęta. W kolejnym roku przeszedł on na emeryturę. Lata 90. to również okres zmian w jego sztuce. W tym czasie przestrzeń i znaki pojawiające się w dziełach zaczęły nabierać kolorów: gama barwna uległa rozszerzeniu, stała się bardziej gęsta, a tło przenikało się z namalowanymi przedmiotami.

332

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

„Zapisy”, 1993 r.

olej/ płótno, 40 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 93'

opisany na odwrociu: 'Jan Tarasin 93 | "Zapisy"'

estymacja: **45 000 - 60 000 PLN** †

10 500 - 14 000 EUR

„Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...)
Formy przypominają nieokreślone do końca embryony, ale
nie chcę ich zanadto komplikować (...). Chcę zatrzymać
je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może
zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami”.

– JAN TARASIN, 1999



333

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

„Pejzaż”, 2004 r.

olej/plótno, 73 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'DOMINIK 2004 | OL. PŁ. 73 x 100 | PEJZAŻ'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †
7 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Jestem 'etatowym' optymistą w malarstwie, więc pewnie i w życiu. Urodziłem się na wsi i tam mieszkałem przez pierwsze dziewięć lat. To one nadały ton późniejszemu. O moim charakterze zdecydowało więc w znacznym stopniu obcowanie z naturą. Natura nigdy nie nastraja agresywnie. Uspokaja, daje nam pogodę ducha. (...) Nie chcę ilustrować natury ani robić jej dosłownego portretu – od razu by wygrała w konfrontacji z obrazem. Poza tym artysta musi działać wybiórczo, a wybierając – stwarza inny porządek. Ja również coś odrzucam, coś przejmuję”.

– TADEUSZ DOMINIK



334

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Morze Czarne", 2007 r.

olej/ płótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d. 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2007 |
OL. PŁ. 90 X 90 | MORZE CZARNE'
na odwrociu drukowane naklejki domów aukcyjnych

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †
8 100 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Poznań

„Bo Tadeusz Dominik jest zarazem tradycyjny i nowoczesny,
abstrakcyjny i konkretny, ludowy i tkwiący w nurcie sztuki
europejskiej”.

- ZBIGNIEW HERBERT





Tadeusz Dominik, "Morze Żółte", 2008, olej / płótno, 100 x 100 cm



Tadeusz Dominik, "Morze Białe", 2008, olej / płótno, 100 x 100 cm



Tadeusz Dominik, "Morze Czerwone", 2008, olej / płótno, 100 x 100 cm



Tadeusz Dominik, "Morze Czarne", 2008, olej / płótno, 100 x 100 cm

„Malarstwo Dominika jest samym malarstwem! Obrazy jego są w dalszym ciągu obrazami, a więc dziełami żyjącymi swym własnym autonomicznym życiem, płaszczyzna malowana jest przestrzenią, a abstrakcja jest pełnym skojarzeń realizmem. Tematyka abstrakcyjnych obrazów jest tematyką życia przestrzeni, krajobrazami, wizjami prześwieconych skał, pól, kwiatów czy całych ogrodów; jeśli nawet zatytułowane są tylko "kompozycja" to i wówczas czujemy w nich odbicie istniejącego świata tylko bardziej barwnego, bardziej przestrzennego, żyjącego nie tylko w świetle dziennym naturalnym, ale prześwieconego własnym emanującym z siebie światłem. Śmiało możemy nazwać Dominika pejzażystą - ale jednocześnie twórcą malowanych przez siebie pejzaży”.

– JERZY HRYNIEWICKI

Zaprezentowana praca zatytułowana „Morze czarne” należy do cyklu, który artysta poświęcił motywowi nadmorskiemu. Na swoich płótnach przedstawiał zasugerowane linie brzegowe, widoki morza oraz chmury w różnych konstelacjach pokrywające górne partie płótna. Nazwy realizacji pochodzą od głównych kolorów, którymi artysta się posłużył. Na cykl prac składają się m.in. „Morze żółte”, „Morze czerwone” czy „Morze Białe”. Zaprezentowana praca pt. „Morze Czarne” pochodzi z późnego okresu twórczości artysty.

W dzieciństwie Tadeusz Dominik zawsze był otoczony naturą, która już wtedy odcisnęła piętno na jego dalszych poczynaniach. Pasji i zaangażowaniu do sztuki, uporczywemu tworzeniu i poszukiwaniu oddał właściwie całe swoje życie. Powstałe w latach 50. oraz 60. kompozycje przypominały rozedrgane powierzchnie, na których wyróżniały się pojedyncze rozświetlone plamy. Artysta w tym okresie utrzymywał tło w ciemnych barwach, nieraz w naturalnym kolorze płótna, a w poszczególnych przypadkach stosował białe lub czarne. Już na tych wczesnych kompozycjach można było dostrzec charakterystyczne dla całej twórczości Dominika cechy formalne, które stanowią znaki rozpoznawcze jego stylu, czyli przede wszystkim owalne, a w szczególności nieregularne plamy barwne. Często, po bliższej analizie, można na nich dostrzec dukt pędzla, który

podpowiada odbiorcy, w jaki sposób oraz z jaką energią została namalowana dana plama. W kolejnych dekadach styl Tadeusza Dominika uległ zmianie.

Uderzenia pędzla, które zostawiały po sobie nieregularne obłe formy, zastąpiły bardziej zdefiniowane kształty. Zmianom uległa także paleta barwna – artysta znaczenie ją rozświetlił, a szarości i przybrudzone odcienie zastąpiły intensywniejsze kolory. Dodatkowo wypukła oraz chropowata faktura uległa wygładzeniu. Natomiast w jeszcze późniejszym okresie powłoka farby olejnej stała się tak transparentna, jakby została namalowana akwarelami. Obrazy te cechuje niezwykła lekkość i świetlistość.

Prace Dominika były prezentowane na licznych wystawach indywidualnych w najbardziej prestiżowych galeriach i w trakcie wydarzeń artystycznych, m.in. na Guggenheim International Award (Nowy Jork, 1958), w Galerii Lambert (Paryż, 1959), Galerie für Moderne Kunst Varrelbisch (Hamburg, 1988), Gallerie Lanterna (Sztokholm, 1990), Muzeum Archidiecezji Warszawskiej („Tadeusz Dominik i uczniowie”, 1992) i na Expo '92 (Sewilla). Znajdują się w zbiorach w Muzeach Narodowych: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, a także w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Galerii Albertina w Wiedniu czy Museo de Bellas Artes w Caracas.

335

EWA KURLUK

(ur. 1946)

"Tenn", 1972 r.

akryl, collage/plyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany p.d. w obrębie kompozycji: 'Ewa'
na odwrociu drukowana naklejka z opisem pracy: 'Ewa Kurluk |
"Tenn" 1972 100 : 100 | Akryl na sklejce | Akryl auf Holzfaserplatte
| [adres artystki]'

estymacja: 50 000 - 80 000 PLN

11 600 - 18 600 EUR

WYSTAWIANY:

- „Konik w Gliwicach. Instalacje, malarstwo, autofotografia”, wystawa indywidualna, Czytelnia Sztuki, Gliwice, październik-listopad 2011
- „Ewa Kurluk: instalacje, autofotografie, malarstwo”, wystawa indywidualna, Galeria BWA-Dizajn, Wrocław, marzec-kwiecień 2011

LITERATURA:

- Ewa Kurluk. Obrysować cień. 1968-1978. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Design-BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2011, s.52 (il.)





Temat cielesności przez wiele lat był dla Ewy Kuryluk istotnym punktem odniesienia. Podejmowała go niejednokrotnie, na różnych etapach swojej twórczości, traktując swoje ciało autobiograficznie, jako swoistą matrycę służącą do zdejmowania miar i proporcji. Bohaterki jej obrazów mają rysy jej twarzy, a ich ciała – figurę autorki. Ten artystyczny gest podkreśla nie tylko otwartość i osobistość uprawianej sztuki, ale odpowiednio potraktowany staje się mapą ułatwiającą poruszanie się po niezwykle subtelnej twórczości Kuryluk.

„Tenn” z 1972 łączy fascynację ciałem z innym wieloletnim zamięłowaniem artystki – do słowa pisanego. Obraz przedstawia zagadkowe wnętrze, w którym znajdują się dwie postacie, krzesło i telewizor wyświetlający właśnie reklamę produktu znanej marki (prawdopodobnie proszku do prania lub środka do pielęgnacji tkanin). Ciało na pierwszym planie przyjmuje pozę, która, poprzez swoją wieloznaczność, dynamizuje obraz. Autorka uchwyciła je w nienaturalnym stanie łączącym elementy gwałtownego upadku, zapierania się i zaskoczenia. Druga postać, odwrócona plecami, tęskno przygląda się organicznemu światu za oknem. Skierowana w stronę widza reklama stanowi główny środek ciężkości obrazu. Nadmiar komunikatu zostaje skontrastowany z czytelnością i dosłownością reklamy ogniskującej się w słowie „Tenn”. Wewnętrzna dynamika obrazu działa przynajmniej na jeszcze jednej płaszczyźnie – umownych faktur ciała i tkanin. Ciała przedstawione przez Kuryluk powleczone są tkaninami różnych kolorów, zawierają w sobie zaczątki jakichś elementów garderoby, które egzemplifikują uwikłanie człowieka w społeczne relacje. Ich nagość wydaje się jedynie umowna i w tym właśnie sensie ciała te wystawione są na jednoznaczne promieniowanie reklamy. „Tenn” jest przykładem obrazu, który wpisuje się w „sztukę ciała” i w bardzo osobisty, przefiltrowany przez wrażliwość autorki sposób unaocznia dramat zakłopotania ciała, utraty kontroli nad własną cielesnością w współczesnym świecie.

„Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z irracjonalnego przeświadczenia, że sztuka powinna być unikatową odbitką jednostkowego losu: nie tyle tworzeniem, co utrwalaniem na czułej kliszy (...) ziarnistości naskórka, gestu ręki, rytmu serca i własnego cienia w ostrym słońcu”.

– EWA KURLUK

Ewa Kuryluk jest jedną z najciekawszych osobowości artystycznych debiutujących na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Jest malarką i poetką, fotografką i autorką esejów. Po powrocie z Wiednia do Warszawy w 1964 Kuryluk zdała na warszawską ASP. Studiowała kolejno u Studnickiego, Dominika i Gierowskiego, u którego tworzyła figuratywne gwasze. Wybór materiałów malarskich podyktowany był ograniczeniami zdrowotnymi – w dzieciństwie chorowita, zapadła na astmę w wyniku alergii na węgiel i farby olejne, z którymi miała kontakt na uczelni. Została więc przeniesiona na Wydział Grafiki. Studia kontynuowała pod kierunkiem Henryka Tomaszewskiego, gdzie poznała Edwarda Dwurnika. Dyplom na Wydziale Malarstwa, poświęcony wiedeńskiej secesji, obroniła u prof. Byliny – temat jednak podsunął jej wykładający historię sztuki Mieczysław Porębski, jej największy autorytet. Od połowy lat 70. Kuryluk daje się poznać nie tylko jako artystka, ale i historyczka sztuki. Opublikowała opracowania: „Wiedeńska Apokalipsa” (1974), „Hiperrealizm – Nowy Realizm” (1979) oraz wiele esejów o sztuce. W 1978 artystka na zawsze odchodzi od klasycznie pojmowanego malarstwa w stronę tkaniny, instalacji, rzeźby i fotografii. Pierwszą pracę tekstylną wykonała jeszcze w 1977 w Londynie. Rok później powstała instalacja „W czterech ścianach”, prezentowana w galerii na Ścianie Wschodniej w Warszawie. Na luźno powiewających fragmentach bawełny, jedwabiu czy milanezu artystka rysowała sceny z życia codziennego, portretowała bliskich. Używała do tego rdzawego tuszu lub ceglastoczerwonej kredki, który to gest utożsamiała, podobnie jak Erna Rosenstein, z aktem „ranienia”, „przyszpilania” portretowanych postaci. Pokazywane na płasko, a także w formie przestrzennych instalacji, np. udrapowane na krzesłach „Chusty”, lekkie i prześwitujące, budowały niezwykle silne napięcie pomiędzy delikatnością medium a cielesnością modeli.

336

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

"Przed szopą, kwiecień", 2005 r.

tempera żółtkowa/plótno, 120 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław
Modzelewski | 2005 | "Przed szopą, kwiecień" | temp. ż. |
120 x 180'

estymacja: 100 000 - 150 000 PLN †
23 200 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Zderzak, Kraków
- kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski et al., Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 135 (il.)





Przy okazji publikacji książki pamiątkowej z okazji jubileuszu 70 urodzin profesora warszawskiej ASP Wojciecha Włodarczyka, Jarosław Modzelewski przypomniał swój tekst z 1988 roku pt. „Salceson”. Pisze w nim: „Uprawiam malarstwo. Maluję obrazy, na których można zobaczyć postaci ludzkie, starsze lub w średnim wieku, rzadko kiedy młode lub wręcz dzieci. (...) Staram się nie deformować moich postaci, malować je realistycznie. Bywa, że popełniam błędy anatomiczne – coś za długie, za krótkie albo nie tam, gdzie trzeba, ale czyż nie popełnia ich natura? (...) Osoby na moich obrazach ubrane są przeciętnie. Ich ubiór sugeruje porę roku. Tło bywa często bez związku z jakąś konkretną realnością, oprócz realności obrazu. Ciała i ubrania są modelowane walorowo, ale z unikaniem bieli i czerni. (...) Ogólna wymowa mojego malarstwa jest raczej smutna, czego efektem są trudności w sprzedaży moich prac i posądzanie o polityczność, co jest całkowitym nieporozumieniem” (Jarosław Modzelewski, Salceson, 1988, w: Kultura miejsca. Studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi, red. Waldemar Baraniewski, Piotr Słodkowski, Warszawa 2019, s. 351-352). Cechującą tę wypowiedź rzeczowość, suchy dowcip i autoironia widoczne są także w malarstwie Modzelewskiego – jednego z czołowych przedstawicieli współczesnego realizmu. Stosowana przez artystę technika tempery żółtkowej pozwala z jednej strony na szybkość pracy, z drugiej – zapewnia efekt świetlistości nakładanego płasko, laserunkowo pigmentu. Uchwycony w kompozycji wycinek „zaściankowej” rzeczywistości przypomina fotograficzną migawkę. Artysta z równym zaangażowaniem odnotowuje rysy twarzy ukazanej na osi płótna bohaterki, co popularną betonową cegłą, zastępującą schodek u wejścia do szopy. Tytułowy kwiecień tchnie mrozem – na co wskazuje nie tylko ubiór kobiety, ale przede wszystkim „lodowate” barwy i silnie uwypuklone kontrasty walorowe, reprezentujące mocne, wczesnowiosenne słońce.



337

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

„Rude krzaki”, 2012 r.

tempera żółtkowa/plótno, 130 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: Jarosław |
Modzelewski | „Rude krzaki” 2012 | temp. żółtkowa | 130 x 160’


estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †

14 000 - 21 000 EUR

„Kiedy przyglądam się moim obrazom to zauważam,
że w przytłaczającej większości są one wynikiem
obserwacji, a właściwie wynikiem bardzo
konkretnego zaobserwowania jakiejś sytuacji, która
miała miejsce w rzeczywistym czasie i miejscu”.

- JAROSŁAW MODZELEWSKI





Obrazy Jarosława Modzelewskiego trudno poddać narracyjnym uogólnieniom. Artysta tematy czerpie z otaczającej rzeczywistości. Ta rzeczywistość to w wielu przypadkach scenki z życia czy krajobrazy podpatrzone w pobliżu podmiejskiego domu. „Tak się składa, że przez wiele lat miałem pracownię pod Warszawą, teraz też mieszkam poza miastem. Stąd i na obrazach zamiast tętniących życiem ulic pojawiają się sceny z przedmieść: a to ktoś prowadzi drogą psa na spacer, to znowu wędruje gdzieś nad wodą. Wszystkie te obrazki były swego rodzaju inspiracjami emocjonalnymi” – opowiada Modzelewski. „Sama scenka jest mniej istotna, liczy się kolor, światło, kompozycja. Patrząc na z pozoru zwykłe zdarzenie, widzę obraz”. Zatrzymane w kadrze, podobne do tych, które codziennie mijają każdy z nas pejzaże z ich wykreowaną, nasyconą kolorystyką nabierają u Modzelewskiego znamion miejsc nierzeczywistych. Jego obrazy powołują do życia świat, w którym znaczenie rodzi się ze spojrzenia, spojrzenia, które sprawia, że to, co zewnętrzne, zmienia się w wewnętrzne. Doskonały tego przykład stanowi prezentowana przez nas praca. Widok z pozoru prozaiczny, opustoszały zakątek. W tym zdawałoby się przypadkowym wyimku pejzażu, artysta dostrzega wyjątkową aurę i odwołując się do postrzegania zmysłowego, ewokuje niemożliwe do zwerbalizowania emocje. Jak sam mówi: „Warsztat to nie tylko doskonalenie pewnych umiejętności, rysunku czy komponowania obrazu. Do warsztatu należy wszelka obserwacja, to, w jaki sposób ludzie się schylają, jak zakładają płaszcz, jak kot się drapie. Te obserwacje są częścią warsztatu artysty. Kiedy odrobi się tę lekcję patrzenia, obserwacji, to dociera się do miejsca, z którego łatwiej już iść w stronę przekraczania formy. Oko widziało, głowa wie, a przełożenia między ręką, doświadczeniem i zmysłami są już wyćwiczone”.

Opiewanie przeciętności, momentalna narracja, prozaiczność przedmiotu kontrastująca z jego duchowym wymiarem czynią z Modzelewskiego artystę wyjątkowego, trudnego do zaklasyfikowania do jakiegokolwiek kierunku czy tendencji. W swoich epifaniach codzienności, poszukiwaniach transcendentalnego wydzźwięku rzeczywistości, malarstwo Modzelewskiego przypomina nieco twórczość Nabisów. Przełomowym momentem w jego artystycznym życiorysie było odkrycie malarstwa Cezanne’a. Drugą ważną inspiracją – twórczość Andrzeja Wróblewskiego. „Kiedy studiowałem, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, obowiązywały dwie szkoły malowania: koloryzm i modernizm – opowiada artysta. „Nagle trzecią drogą okazała się ‘barbarzyńska’ twórczość zapomnianego wówczas i niedocenianego Wróblewskiego”. Przez całą dekadę lat 90. Modzelewski skupiał się przede wszystkim na „malowanych orzeczeniach” – uproszczonych kompozycjach figuralnych zamkniętych w migawkowym ujęciu wykonywanych czynności. Na początku XXI wieku w swoich pracach artysta zwrócił się w stronę konstrukcji obrazu sakralnego i przedstawień natury. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem fascynacji artysty naturą. O swojej praktyce twórczej pisał następująco: „Malowanie obrazu jest poprzedzone koniecznością wyboru. Odnoszę to do siebie: nie wymyślam obrazu ani nie składam go z własnych klocków, jest on wynikiem obserwacji świata rzeczywistego. Wynik obserwacji może być użyty natychmiast albo przechowywany w pamięci, wspartej niekiedy szkicem. W takim przypadku niektóre fragmenty ulegają zatarciu i w razie realizacji trzeba wymyślać. Zobaczone obrazy możliwe nie są prostym opisem tego, co znajdzie się na płaszczyźnie płótna po namalowaniu. Ich zawartość jest o wiele bardziej wieloznaczna, gęsta, rozciągnięta w czasie i przestrzeni. Taki powołany do istnienia obraz możliwy ma formę opisu stanów, zdarzeń i obiektów, które potencjalnie mogłyby zainspirować zaistnienie obrazu namalowanego. Zwracam tu szczególną uwagę na fakt, że nie jest nim fotografia lub film, które z mechanicznego punktu widzenia (rejestracja danych) wydawałyby się najodpowiedniejsze. Rzeczywistość samego procesu malowania wymusi szereg spłaszczeń i uproszczeń, można by więc uważać, że obraz możliwy do namalowania jest zawsze pełniejszy i doskonalszy, o ile nie zostanie zmateralizowany. Uważam, że tak nie jest”.



338

MAREK SOBCZYK

(ur. 1955)

"Ateizm Nie! [Realność]", 2016 r.

tempera jajkowa/plótno, 91 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MAREK | SOBCZYK | 2016 | ATEIZM | NIE! | [REALNOŚĆ] | [TREPKOWSKI]'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 700 - 7 000 EUR

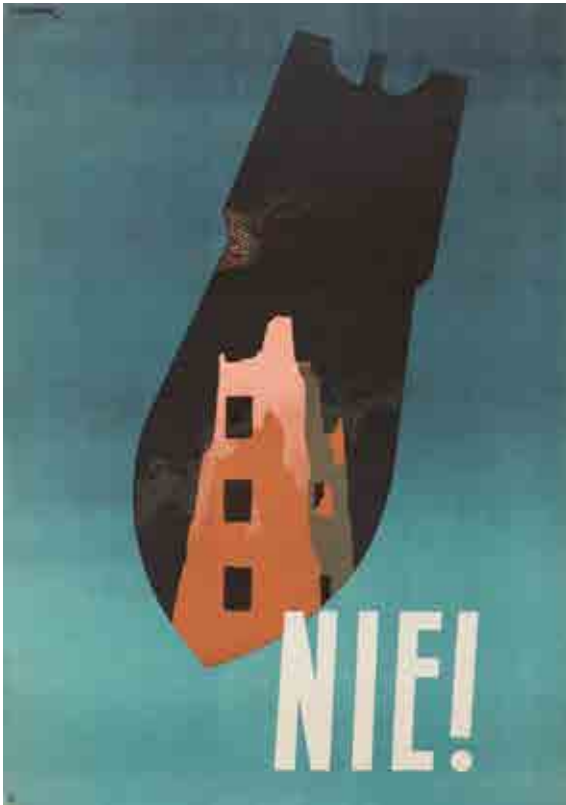
WYSTAWIANY:

- „Wokół słowa ateizm”, Miejski Ośrodek Sztuki - Galeria BWA,
Gorzów Wielkopolski, 17.12.2016-22.01.2017

LITERATURA:

- Mateusz Falkowski, Marek Sobczyk, Wokół słowa ateizm,
Gorzów Wielkopolski 2016, s. 14





Tadeusz Trepkowski, "NIE!", 1952 r.



Marek Sobczyk, "Ateizm Nie! [Realność]", 2016 r.

„Plakat 'Nie!' Trepkowskiego z 1952 roku, w obrysie lecącej bomby wycinał sylwetkę czerwonej ruiny na tle czarnego nieba. Projekt był też pokazywany w ogromnej skali na zrujnowanym domu w Warszawie, na rusztowaniu ogromna plansza z wyciętym obrysem bomby, przez który widać ruinę, to zrobiło na mnie ogromne wrażenie na zdjęciu, nie widziałem tego w rzeczywistości, tak jak nie widziałem wojny. Jednak podlegałem tej specyficznej propagandowej pracy, która była wykonywana w Polsce, właśnie w interesie pokoju (chcesz pokoju, idź do boju). Czy skojarzenie bomby i wojny z ateizmem ma jakiś sens? Pojawiło się jeszcze w paru obrazach, na przykład bomba atomowa – ateizm. Może należy to czytać odwrotnie: ludowy ateizm mógłby przynieść pokój, a walka z ateizmem, obrona religijności i same religie niosą wojnę (chcesz boju, idź do religii)?”.

– MAREK SOBCZYK



Marek Sobczyk w Malonowie, lata 80., fot. dzięki uprzejmości artysty





Informational text panels on the wall, including a prominent slogan: "Vote together. Vote for Europe." Below this, there are several smaller text blocks and logos, likely related to the exhibition or a political campaign.



339

PAWEŁ KOWALEWSKI

(ur. 1958)

„Różnica między zmysłem matematycznym a przyrodzoną bystrością”, 1991 r.

akryl/plótno, 180 x 131 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PK '91 | TYTUŁ: RÓŻNICA MIĘDZY
ZMYSŁEM | MATEMATYCZNYM A PRZYRODZONĄ BYSTROŚCIĄ | TECHN.:
ACR/PŁ. | WYM. 180 x 131 | PAWEŁ KOWALEWSKI '91'

estymacja: **50 000 - 70 000 PLN** †

11 600 - 16 300 EUR

„Bez sztuki można żyć, ba, można być człowiekiem szczęśliwym, inteligentnym i naprawdę wartościowym. Jednak trzeba mieć świadomość, że traci się wizję fragmentu swojej duszy, podstawową potrzebę zobaczenia siebie, swego wnętrza, lęków i marzeń. To niebawem, ile siły jest w sztuce – nawet gdy nas denerwuje”.

– PAWEŁ KOWALEWSKI



340

RYSZARD WOŹNIAK

(ur. 1956)

„Dziwny Łąd”, circa 1982 r.

olej/ płótno, 70 x 55,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: „DZIWNY ŁĄD’

(podkreślone) 82 | RYSZARD | WOŹNIAK’

na odwrociu naklejka wystawowa z Galerii Arsenaf w Białymstoku

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †

11 600 - 16 200 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.
- kolekcja Andy Rottenberg
- dom aukcyjny Desa Unicum, 2017
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

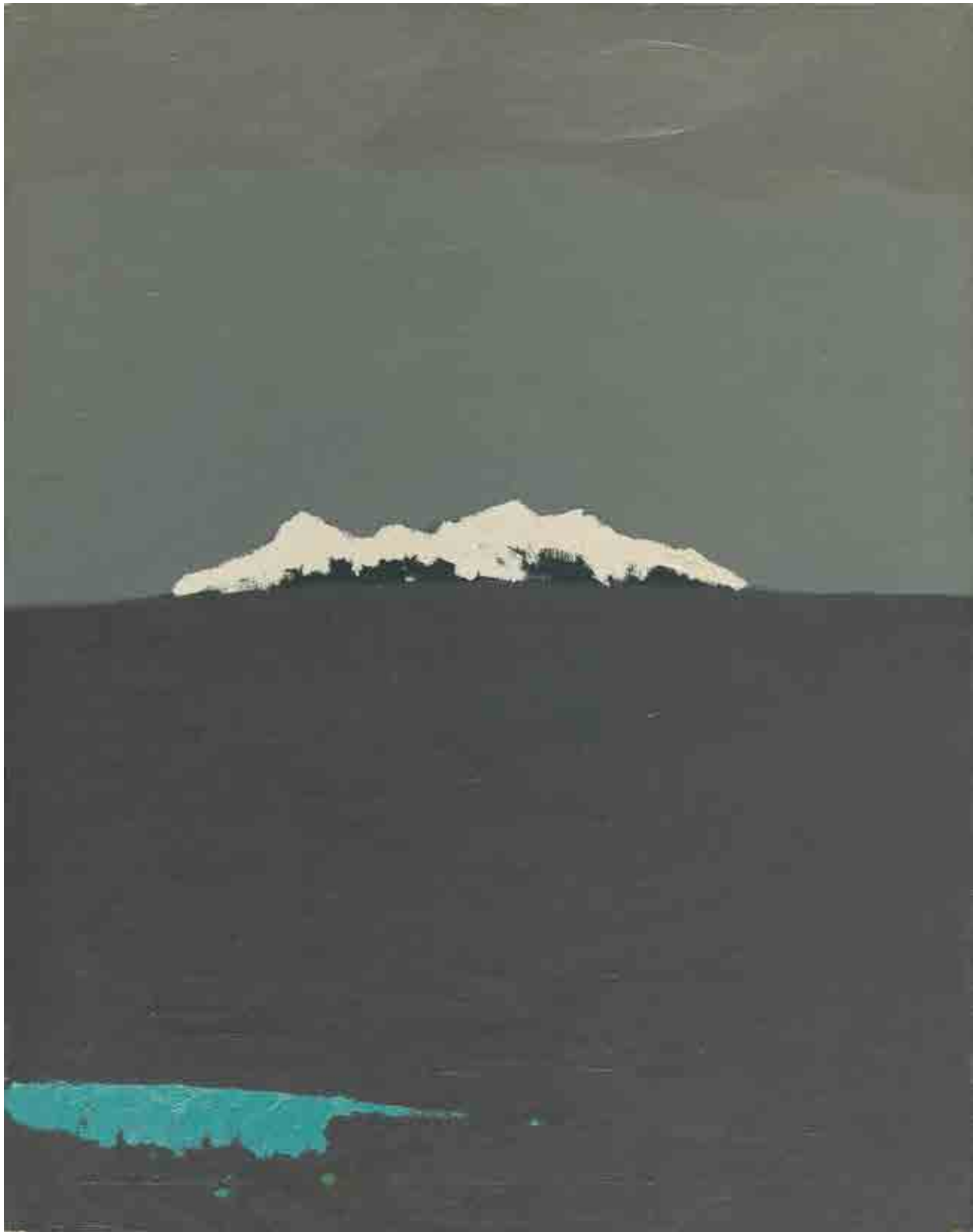
- Entuzjazm sztuki, wystawa obrazów, akcja typu performance, Galeria Awangarda BWA, Wrocław, luty-marzec 2003 (autorska replika obrazu)
- Ryszard Woźniak, BWA Arsenaf, Białystok, wrzesień 1991, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom, 11-30.11.1991
- II wystąpienie Gruppy; Las, Góra a nad górą chmura a nad chmurą dziura, BWA, Lublin, 9-13.03.1983
- I wystąpienie Gruppy; Las, góra a nad górą chmura, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 14-21.01.1983

LITERATURA:

- Entuzjazm sztuki, katalog wystawy w Galerii Awangarda, Wrocław 2003, s. nlb.

„Malarstwo jest moim podstawowym sposobem wypowiedzi. Używam go jako zbiór narzędzi umożliwiających mi wgląd w rzeczywistość, nie jestem natomiast zainteresowany malarstwem badającym jej wygląd. Obraz to dla mnie punkt energetyczny. Jakość obrazu zależy więc od ilości zawartej w nim energii i od jej mocy działania na widza”.

– RYSZARD WOŹNIAK



341

RYSZARD GRZYB

(ur. 1956)

**"[...] jak bardzo jest prawdziwe przeświadczenie,
że piękno rysów twarzy zależy od tego ile rysy te wyrażają (Leopardi)", 2017 r.**

akryl/plótno, 140 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "[...] jak bardzo jest | prawdziwe
przeświadczenie, | że piękno rysów twarzy | zależy od tego ile | rysy te wyrażają"
| Leopardi | 140 x 160 cm | 2017 | akryl'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 14 000 EUR

WYSTAWIANY:

- „Tyłem do przodu”, Galeria Propaganda, Warszawa, 24.11.2018-12.01.2019

„Jest to malarstwo, które stawia przed odbiorcą najwyższe i sprzeczne wymagania, bo, z jednej strony, rezonuje rozległą humanistyczną erudycją, z drugiej zaś oczekuje wspólnoty w podobnym poczuciu humoru, oznaczającym się plebejską, rabelaisowską rubaszością”.

- DOROTA MONKIEWICZ





„Ryszard Grzyb. Tyłem do przodu”, Galeria Propaganda, Warszawa 2018/2019,
fot. dzięki uprzejmości Galerii Propaganda



342

WŁODZIMIERZ PAWLAK

(ur. 1957)

"Partytura do baletu Sokrates XXV", 2004 r.

akryl/plótno, 105 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES | XXV | 100 X 73 | 2004'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 600 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- por. Włodzimierz Pawlak, Autoportret w powidokach, katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2008, s. 164

„Krok po kroku wycofuję się z tradycyjnych koncepcji obrazu, odrzucam zdobnictwo, maluję najskromniej, najprościej”.

– WŁODZIMIERZ PAWLAK



343

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 2019 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'L. Tarasewicz 2019 | Acrylic on canvas | 50 x 50'

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN †

5 800 - 9 300 EUR

„Leon Tarasewicz jest malarzem doskonałym i malarzem ponad wszystko. Znaczący to między innymi tyle, że wszelkie pozamalarskie konteksty są dla jego twórczości tak naprawdę mało istotne. Dogłębnie zrozumiał on bowiem istotę działania obrazem: płaszczyzną, kolorem, jego światłem, układem form, ideą plastyczną, a więc czymś, co tkwi w myśli, ale nigdy nie przekłada się na słowa”.

– ŁUKASZ GORCZYCA



344

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 2016 r.

akryl/plótno, 100 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Leon Tarasewicz - 2016 | 130 x 100 | Acryl on canvas'

estymacja: 70 000 - 90 000 PLN †

16 300 - 21 000 EUR


„Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsca urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostoczczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie”.

– ANDA ROTTENBERG





Leon Tarasewicz na wystawie „Obrazy bez granic” w Kunsthalle St. Annen w Lubece, 2006, fot. Wolfgang Langenstrassen/PAP/DPA.



Najnowsza twórczość Leona Tarasewicza to kontynuacja zwrotu ku wyjściu poza tradycyjne ramy obrazu. Jego realizacje są znakiem trwania przy malarstwie, co odbywało się właśnie poprzez poszukiwanie nowej formuły obrazu. W 2011 roku artysta stworzył konstrukcję o powierzchni 200 metrów kwadratowych i trzech metrach wysokości na kieleckim Placu Artystów. Konstrukcja w swojej formie przypominała labirynt, w którym artysta użył także luster. Dziś praca określana jest mianem największej realizacji malarza. Po wejściu do konstrukcji, widzowie mieli wrażenie „bycia w obrazie”. Tarasewicz osiągnął opisany efekt poprzez zastosowanie pomalowanych w kolorowe pasy słupów, które dodatkowo odbijały się w zamontowanych zwierciadłach. Dwa lata później, w 2013 roku, Tarasewicz poszedł o krok dalej i przygotował wystawę pozbawioną obrazów. Autor pomalował podłogi Galerii Białej w Lublinie w różnobarwne kwadraty, podobnie jak jakiś czas wcześniej posadzkę miejscowej Kaplicy św. Trójcy.

Zaprezentowana praca o imponujących rozmiarach, tj. 100 x 130 cm, zdaje się nawiązywać do potrzeby artysty do wyjścia poza tradycyjne ramy obrazu. Tarasewicz posłużył się żółtym, zielonym oraz pomarańczowym kolorem, które w swobodny sposób nałożył na płótno. Farba zdaje się być „rozlana” na powierzchni płótna, czego dowodzą ślady swobodnie spływających substancji w dolnych partiach. Poprzez zastosowaną formę daje się odczuć ekspresyjny charakter oraz nieskrępowana kreatywność autora.

Jednym z głównych źródeł inspiracji dla Tarasewicza była natura, a przede wszystkim krajobraz rodzinnych stron, Walii. To właśnie wspomniana wieś stanowiła stały punkt odniesienia dla artysty w jego twórczości. W swoich obrazach redukuje zaobserwowane w rodzinnych stronach zaorane pola, leśne dukty, stada ptaków do najprostszycy, powtarzalnych form geometrycznych, przedstawianych w kontrastowo zestawianych, wyrazistych kolorach. Autor czerpie bezpośrednie inspiracje z natury, łącząc malarską wrażliwość ze szkicowym, redukcyjnym traktowaniem przedmiotu jako znaku graficznego sugestywnie oddanego na płótnie. Jak opisuje niezwykle charakter rodzinnych stron artysty Mariusz Hermansdorfer: „Urodzony i wychowany na wsi, dojrzał Leon Tarasewicz w stałym kontakcie z przyrodą. Lasy, pola i łąki ziemi białostockiej, jej piękno, ale i zaniedbanie, jej wielokulturowość kształtowały mentalność artysty. Świat, w którym rósł, był i ciągle jest między. Między Wschodem i Zachodem, na rubieżach dwóch kultur, między wartościami i mankamentami współczesnej cywilizacji a wartościami i trudnościami, które występują w bezpośrednim współżyciu z naturą. Między prawostawiem i katolicyzmem, Białorusią i Polską... (...) Uczestniczy w życiu artystycznym” (Mariusz Hermansdorfer, Nasza Galeria – Leon Tarasewicz, Odra 1988 nr 12, publikowany wg: Emocja i ład, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, [w:] Leon Tarasewicz, Jola Gola, Warszawa 2007, s. 51).

345

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

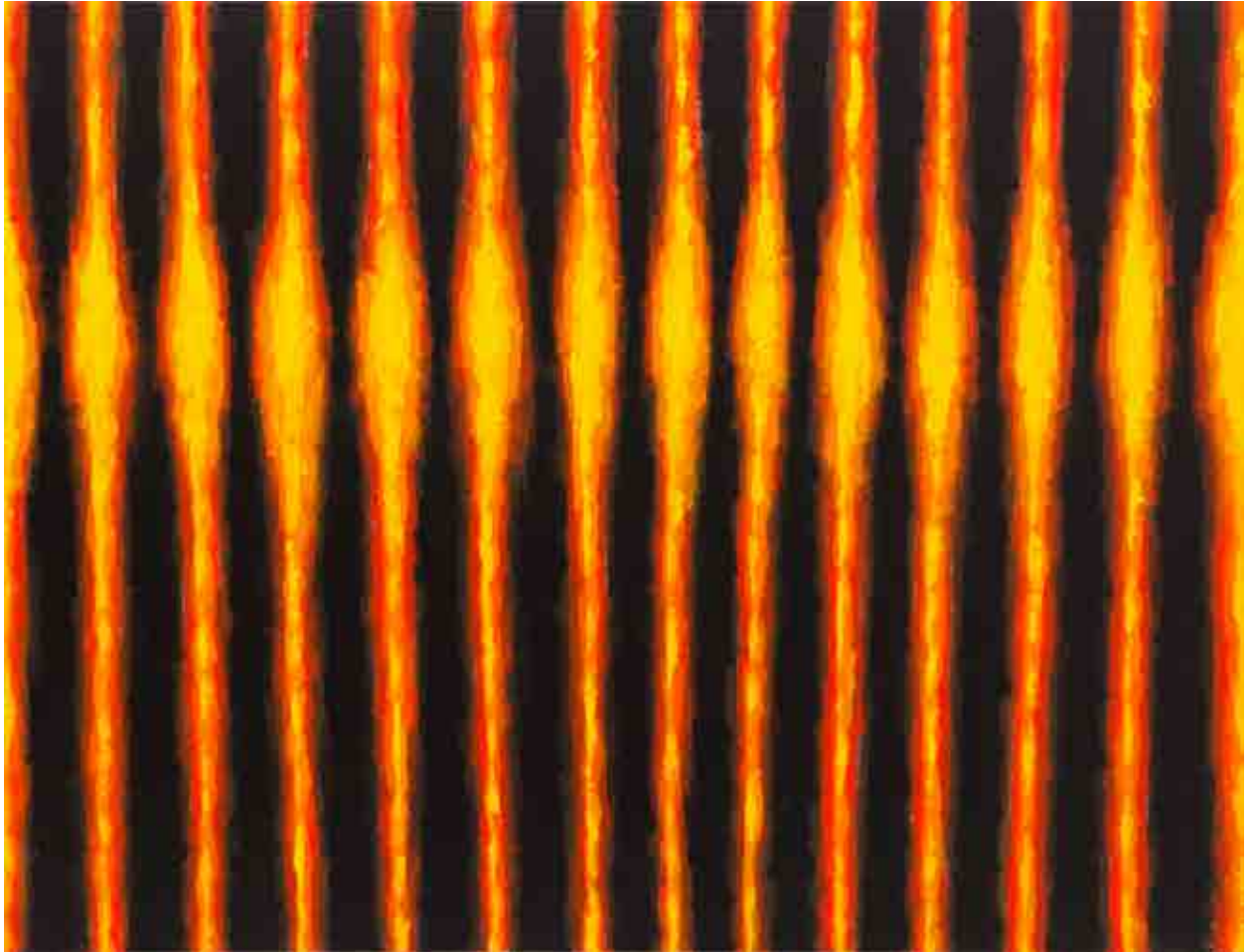
Bez tytułu, 2016 r.

akryl/plótno, 100 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Leon Tarasewicz - 2016 | 130 x 100 | Acryl on canvas'

estymacja: 85 000 - 100 000 PLN †
19 700 - 23 300 EUR

„Malarstwo Leona Tarasewicz oddziałuje totalnie. Nie ma w nim miejsca na subtelności i niedomówienia, na jakieś zakamufłowanie treści, czy konformizm. Przekaz jest dosłownym i bezpośredni, zarówno poprzez ekspresję, wyraźnie określoną treść jak i skalę”.

– JAN GRZYKA



346

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI

(1924 - 1963)

„Czerwona Postać”, 1963 r.

olej/płótno, 177 x 102 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z. TYMOSZEWSKI 1963'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBIGNIEW
TYMOSZEWSKI 1963 | "CZERWONA POSTAĆ" ol. pł. 177 x 102'
na odwrociu naklejki z CBWA Zachęta oraz Galerii u Jezuitów w Poznaniu

estymacja: 20 000 - 35 000 PLN †

4 600 - 8 200 EUR

WYSTAWIANY:

- „Zbigniew Tymoszewski (1924-1963). Malarstwo”, CBWA Zachęta, Warszawa, 10.05-13.06.1993
- „W kręgu przyjaciół III - kolekcja polskiej sztuki współczesnej profesora Aleksandra Wojciechowskiego”, Galeria u Jezuitów, Poznań, 16.05-8.06.2002

„Czerwona postać” to jedna z ostatnich prac wykonanych przez Zbigniewa Tymoszewskiego przed jego samobójczą śmiercią w wieku zaledwie 39 lat. Wielkoformatowe płótno ukazujące niemal naturalnych rozmiarów figurę wpisuje się w klasyczną dla połowy lat 60. tendencję łączącą pełną ekspresji abstrakcję z hieratyczną figuracją. Jako absolwent pracowni Jana Cybisa warszawskiej ASP (dyplom w 1952), Tymoszewski tworzył inspirowane naturą kompozycje abstrakcyjne, odznaczające się nasyoną kolorystyką oraz grubo modelowaną fakturą. Według Tadeusza Dominika był jednym z najzdolniejszych uczniów wielkiego kapisty. Oryginalność malarstwa Tymoszewskiego wynikała z niezwykle żarliwości i emocjonalnego posługiwania się środkami formalnymi. Bardzo dobrze charakteryzuje jego malarstwo anonimowy recenzent „Przeglądu Kulturalnego”: „Duże płótna pokryte jakby 'tkanką mięsa, żył, ścięgien'. (...) Tragiczne, obsesyjne malarstwo. Krzyk ujęty w okowy konwencjonalnych i nieistotnych dla tego malarstwa sposobów komponowania obrazu. (...) Jest w tym malarstwie wewnętrzne wrzenie, gorączka twórcza, jest temperament Soutine'a, jest rembrandtowska cielesność (...).” Kompozycje Tymoszewskiego porównywane bywały niekiedy do prac Jana Lebnsteina oraz obrazów Jacka Sienickiego czy Jacka Sempolińskiego – artystów, dla których prymarne znaczenie miały emocje wyrażone w gęsto kładzonej farbie. W przeciwieństwie jednak do zwolenników tzw. malarstwa materii, płótna Tymoszewskiego mienia się wysmakowanymi barwami. Bliżej im zatem do prac Kobzdeja aniżeli Lebnsteina. W 1958 roku w Warszawie w salach wystawowych dawnego IPS odbyła się jedyna za życia indywidualna wystawa prac Tymoszewskiego. W 1959 roku artysta uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i w Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. W 1963 roku w Galerii Sztuki ZPAP odbyła się pośmiertna wystawa jego dzieł z lat 1960-63. W 30-lecie śmierci artysty zorganizowano w warszawskiej Zachęcie retrospektywną wystawę jego twórczości, na której pokazano m. in. prezentowany obraz.



347

LIDIA MASTERKOVA

(1927 - 2008)

Bez tytułu, 1968 r.

technika własna, mieszana/płótno, 208 x 130 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'L. Masterkova 68.' [cyrylicą]
opisany na odwrociu (cyrylicą)

estymacja: 180 000 - 260 000 PLN †

42 000 - 61 000 EUR

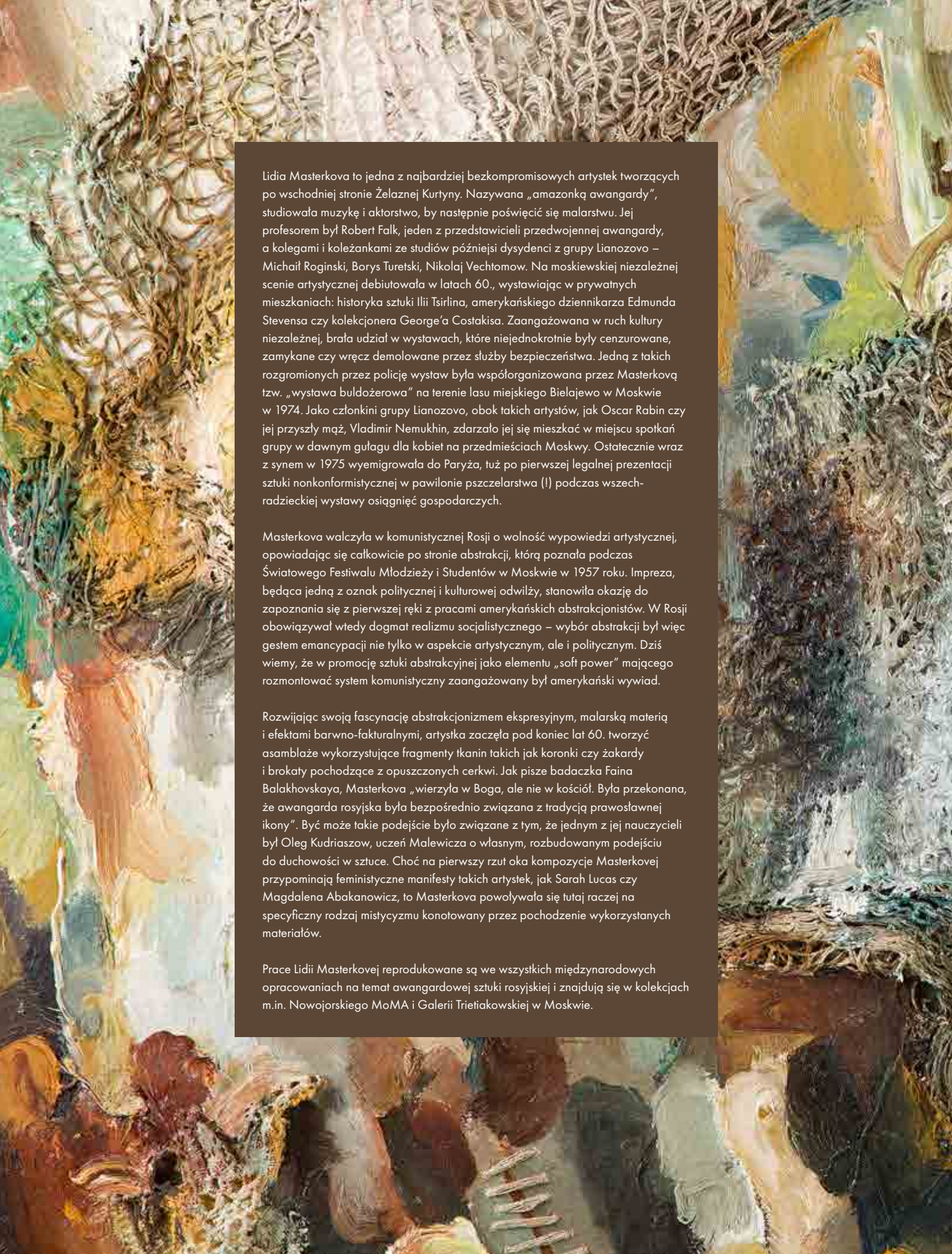
POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki, lata 60.
- kolekcja prywatna, Wiedeń
- dom aukcyjny Bonhams, Londyn, 2016
- kolekcja prywatna, Europa

„To było cudowne. Taki stan napięcia – jakbym stała na scenie z moimi obrazami, zupełnie inaczej, niż gdyby prace były pokazane w zamkniętej przestrzeni”.

– LIDIA MASTERKOVA O ATAKOWANYCH
PRZEZ WŁADZE WYSTAWACH SZTUKI NONKONFORMISTYCZNEJ W ROSJI





Lidia Masterkova to jedna z najbardziej bezkompromisowych artystek tworzących po wschodniej stronie Żelaznej Kurtyny. Nazywana „amazonką awangardy”, studiowała muzykę i aktorstwo, by następnie poświęcić się malarstwu. Jej profesorem był Robert Falk, jeden z przedstawicieli przedwojennej awangardy, a kolegami i koleżankami ze studiów późniejsi dysydenci z grupy Lianozovo – Michaił Roginski, Borys Turetski, Nikolaj Vechtomow. Na moskiewskiej niezależnej scenie artystycznej debiutowała w latach 60., wystawiając w prywatnych mieszkaniach: historyka sztuki Illii Tsirlina, amerykańskiego dziennikarza Edmunda Stevensa czy kolekcjonera George’a Costakisa. Zaangażowana w ruch kultury niezależnej, brała udział w wystawach, które niejednokrotnie były cenzurowane, zamykane czy wręcz demolowane przez służby bezpieczeństwa. Jedną z takich rozgromionych przez policję wystaw była współorganizowana przez Masterkovą tzw. „wystawa buldożerowa” na terenie lasu miejskiego Bielajewo w Moskwie w 1974. Jako członkini grupy Lianozovo, obok takich artystów, jak Oscar Rabin czy jej przyszły mąż, Vladimir Nemukhin, zdarzało jej się mieszkać w miejscu spotkań grupy w dawnym gulagu dla kobiet na przedmieściach Moskwy. Ostatecznie wraz z synem w 1975 wyemigrowała do Paryża, tuż po pierwszej legalnej prezentacji sztuki nonkonformistycznej w pawilonie pszczelarstwa (!) podczas wszechradzieckiej wystawy osiągnięć gospodarczych.

Masterkova walczyła w komunistycznej Rosji o wolność wypowiedzi artystycznej, opowiadając się całkowicie po stronie abstrakcji, którą poznała podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie w 1957 roku. Impreza, będąca jedną z oznak politycznej i kulturowej odwilży, stanowiła okazję do zapoznania się z pierwszą ręką z pracami amerykańskich abstrakcjonistów. W Rosji obowiązywał wtedy dogmat realizmu socjalistycznego – wybór abstrakcji był więc gestem emancypacji nie tylko w aspekcie artystycznym, ale i politycznym. Dziś wiemy, że w promocji sztuki abstrakcyjnej jako elementu „soft power” mającego rozmontować system komunistyczny zaangażowany był amerykański wywiad.

Rozwijając swoją fascynację abstrakcjonizmem ekspresyjnym, malarską materią i efektami barwno-fakturalnymi, artystka zaczęła pod koniec lat 60. tworzyć asamblaże wykorzystujące fragmenty tkanin takich jak koronki czy żakardy i brokaty pochodzące z opuszczonych cerkwi. Jak pisze badaczka Faina Balakhovskaya, Masterkova „wierzyła w Boga, ale nie w kościół”. Była przekonana, że awangarda rosyjska była bezpośrednio związana z tradycją prawosławnej ikony”. Być może takie podejście było związane z tym, że jednym z jej nauczycieli był Oleg Kudriaszow, uczeń Malewicza o własnym, rozbudowanym podejściu do duchowości w sztuce. Choć na pierwszy rzut oka kompozycje Masterkovej przypominają feministyczne manifesty takich artystek, jak Sarah Lucas czy Magdalena Abakanowicz, to Masterkova powoływała się tutaj raczej na specyficzny rodzaj mistycyzmu konotowany przez pochodzenie wykorzystanych materiałów.

Prace Lidii Masterkovej reprodukowane są we wszystkich międzynarodowych opracowaniach na temat awangardowej sztuki rosyjskiej i znajdują się w kolekcjach m.in. Nowojorskiego MoMA i Galerii Trietiakowskiej w Moskwie.



348

TERESA RUDOWICZ

(1928 - 1994)

"Kompozycja 61/16", 1961 r.

technika mieszana / płótno, 50 x 73 cm
nalepka z sygnaturą i numeracją na odwrociu: 'TERESA
RUDOWICZ | 61/16'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 600 - 7 000 EUR


POCHODZENIE:

- Felix Landau Gallery, Los Angeles, lata 60. XX w.
- kolekcja instytucjonalna, Detroit, Michigan

„Dzięki malarskiej 'obróbce' następuje znacząca unifikacja, równo-ważność wszystkich elementów, pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety”.

- KRYSZYNA CZERNI





„Taszyzm operuje wieloma nowymi materiałami właściwymi naszej epoce. Na przykład lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne... Nie ma ograniczeń w stosowaniu materiałów. Można tworzyć kompozycje taszystowskie nawet tynkiem. Można malować bardzo cienko - można też szukać konstrukcji fakturalnych uzyskiwanych przez nawarstwienie materiału. Rzeczywistość obrazu taszystowskiego jest bardzo różna i nie podlega żadnej z dotychczas przyjętych poetyk malarskich. Artysta prowokuje proces techniczny powstawania nowej materii obrazu”.

– TERESA RUDOWICZ



349

MARIAN WARZECHA

(ur. 1930)

"Explanatio", 1964-68 r.

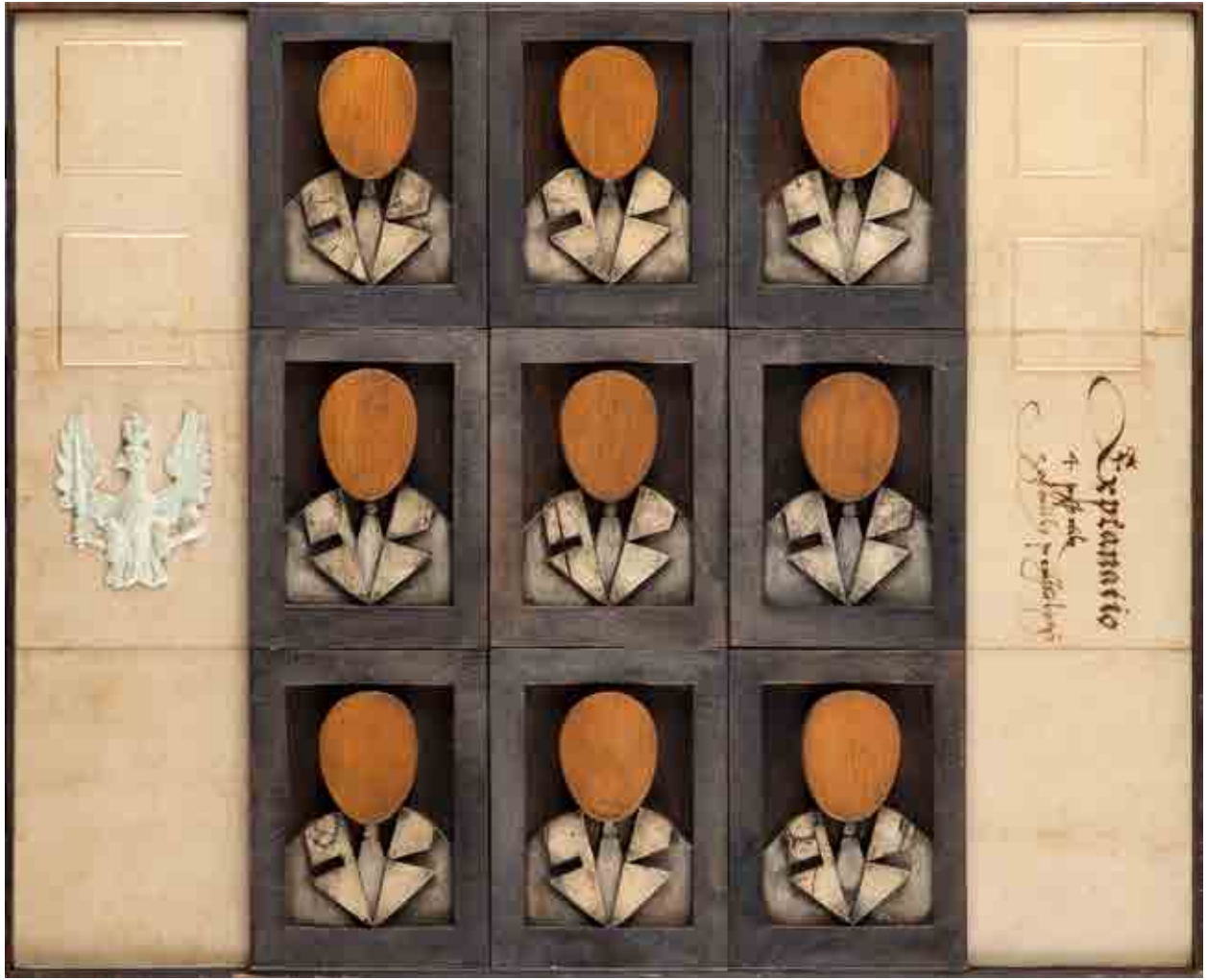
collage, technika własna/plótno, 65 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Warzecha 64-68/21'
na odwrociu naklejka z numerem: '6475' i odautorskie napisy
kredą na białym papierze (słabo czytelne cyfry)

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 300 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- DESA Unicum, 2012
- kolekcja prywatna, Polska



Explicatio
et prole
admodum
magistri

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

Artysta miał okazję wystawiać poza granicami Polski. Przykładowo w 1961 jego prace pokazywano w nowojorskim Museum of Modern Art na wystawie „15 Polish Painters”. Amerykański krytyk John Canaday w następujący sposób trafnie charakteryzował twórczość Warzechy: „Polski artysta jest (...) dokładnym rzemieślnikiem prostokątnych powierzchni. Jedną z nich wysuwa niekiedy do przodu i w ten sposób powstaje relief. (...) jest to technika, która przynosi efekt uroczystej prostoty, pełnej subtelności i poczucia spełnienia. Dzięki temu zbawczemu przesunięciu jednej z prostokątnych płaszczyzn dzieła Warzechy unikają nadmiernej surowości” (cyt. za: <https://culture.pl/pl/tworca/marian-warzecha>). W prezentowanej pracy Warzecha wykonał w technice reliefu modularne pole wypełnione figurami postaci ujętych w zbliżeniu, pozbawionych personalnych cech, ubranych w jednolity strój. Artysta posłużył się również narodowym motywem Orła Białego, tworząc tym samym kompozycję wywołującą skojarzenia z tematyką historii, ale też być może odwołującą się do rzeczywistości politycznej.





350

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

„Wnętrze pracowni”, 1986 r.

olej/ płótno, 147 x 97 cm

sygnowany i datowany p.d. 'JS 86'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | wnętrze
pracowni | ol.pl'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 14 000 EUR

„W tych prostych tematach zdobyć się na właściwe
'przekroczenie', być delikatnym i silnym, wyjść
z banału, udać się w te rejony, w których może
zrodzić się coś prawdziwego z (...) myślenia,
odczuwania natury, życia, rozumienia kondycji
człowieka”.

– JACEK SIENICKI

Jacek Sienicki w swojej twórczości konsekwentnie malował kilka wybranych przez siebie motywów. Wśród nich były portrety, ściany domów czy też wnętrza pracowni. Ważnym motywem były również elementy martwej natury, takie jak ochłapy mięsa, czaszki czy usychające kwiaty. Swoje kompozycje ograniczał zazwyczaj do kilku powtarzających się przedmiotów. Artysta posługiwał się przede wszystkim przygaszoną paletą barwną gdzieś tylko stosując żywy kolor wzbogacający kolorystykę prac. Zawężona gama barwna oraz reedukacja motywów służyły artyście doskonaleniu warsztatu. Impastowe nałożenie farby kontrastuje miejscami z przetarciami warstwy malarskiej do warstwy płótna. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego”, malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób. Sam Sienicki, pytany o artystów, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez wahania wymieniał Olgę Boznańską oraz Witolda Wojtkiewicza – mistrzów stonowanej, melancholijnej ekspresji.



351

JACEK SEMPOLIŃSKI

(1927 - 2012)

"Głowa"

olej/ płótno, 110 x 70 cm
opisany kredą na odwrociu (nieczytelnie)

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †


9 300 - 14 000 EUR

„Istnieją jakby dwie sztuki – jedna przyzwoita, a druga wyuzdana. I to właśnie ta wyuzdana nastrocza kłopoty artyście. Skoro jest wyuzdana i nastrocza kłopoty, to po co właściwie istnieje? Czy nie wystarczyłaby sztuka dobra, po co ma być wielka? Dobra zmieści się doskonale w kanonie życia chrześcijańskiego – można ją modelować według jej praw. Ta wielka zaś jest tyranią, wymaga podporządkowania i wykroczenia”.

– JACEK SIENICKI







Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki. Na płótnach artysty zaczęły dominować ciemne błękity, fioleły oraz ziemne odcienie szarości. Znaczącą zmianą było również dokonywania wręcz fizycznej destrukcji płócien. Kolejno pojawiły się nowe cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.). W pracach tych Sempoliński dotykał problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Były one śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowa lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie przyniosła mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego, jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego. O sztuce oraz twórczości literackiej Sempolińskiego pisała Maria Poprzęcka: „Jacek Sempoliński – malarz i rysownik, pozostawił po sobie artystyczną spuściznę liczącą ponad osiemset płócien i kilka tysięcy rysunków. Ten ogromny zasób nie wyczerpuje dzieła jego życia. Artysta także pisał. Pisał świetnie i niemało, lecz – jak sam podkreślał – tylko ‘na zamówienie’, zwykle na prośbę przyjaciół-malarzy wstępny do katalogów i recenzje z wystaw. W późnych latach życia udzielił kilku ważnych wywiadów. Zebrane pisma zostały opracowane i opublikowane w tomie ‘Władztwo i służba’. Po śmierci okazało się, że pozostawił również niepublikowany Dziennik, prowadzony w latach 1999-2004. Ta druga, piśmiennicza część dorobku Jacka Sempolińskiego przynosi nam niezwykłą, rzadką w dziejach polskiej myśli o sztuce refleksję nad ‘drogami i bezdrożami twórczości’ – jak zatytułowano pośmiertną publikację dzienników. A jednocześnie daje szansę konfrontowania sztuki tego tak osobnego i indywidualnego artysty z jego własną, niczym nie krępowaną myślą. (...) W tym wszystkim Sempoliński pozostawał wierny ‘suwerennej krainie sztuki’, choć bynajmniej nie była w jego odczuciu Arkadią. Przeciwnie, była dziedziną niebezpieczną, mroczną, niepojętą, do której lęk wygania i w której czasem uda się lęk zażegnać: obrazem, słowem, dźwiękiem. Wiara Sempolińskiego w sztukę ‘jako wartość samą w sobie, stojącą ponad życiem’, chociaż wcale nie łatwa, także innym dawała oparcie, użyczala siły. Albowiem, choć ‘pełen zwątpień i wahań jest on jednocześnie człowiekiem rzadkiej stałości przekonań’ – jak pisała dobrze go rozumiejąca przyjaciółka, Aleksandra Melbechowska. Także człowiekiem wielkiej konsekwencji, choć sam skłonny był widzieć w tym spętanie i niemożność wyrwania się. Stąd ten artysta tak introwertyczny, oporny i przekorny, zawsze przywoływany był w trudnych chwilach jako arbiter i autorytet. Jego słowa nie tylko ważyły, lecz właśnie pozwalały wierzyć w sens. Odnajdować sens życia i sztuki w bezsensie” (Maria Poprzęcka, Jacek Sempoliński – artysta osobny, dostępny na: <https://www.atak.art.pl/pl/wystawy/archiwum/174-jacek-sempolinski-z-malarstwem-sobie-poradze.html>).

352

LEON ZACK

(1892 - 1980)

"Locarno 9", 1977 r.

olej/plótno, 73 x 100,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Leon Zack 77'

opisany na odwrociu na blejtramie: 'LOCARNO 9'

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN †

10 500 - 15 200 EUR





Leon Zack zaczął tworzyć sztukę w tzw. neohumanistycznym duchu, zanim jeszcze w 1923 roku zamieszkał w Paryżu. Mieszkając w Rosji, artysta miał okazję zetknąć się z aktualnymi artystycznymi trendami bez najmniejszego opóźnienia – przyjazd do Paryża nie był dla niego momentem odkrycia awangardy. Jeden z moskiewskich nauczycieli Zacka, Ilja Maszkow, organizował w Rosji wystawy zachodnich awangardystów – Cezanne'a i Deraina. Inny opiekun Zacka, kolekcjoner Czukin, miał w swoich zbiorach kompozycje impresjonistów oraz Matisse'a czy Picassa. Artysta urodził się w Niżnym Nowogrodzie w rodzinie żydowskiej. W latach 1905-07 uczył się malarstwa u Jakimczenki i chłonął 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. Wtedy zapewne poznał też prace z błękitnego i różowego okresu Picassa, które po pierwszej wojnie światowej dały o sobie znać w jego sztuce.

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, rzeźbą 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 1977 roku, a więc gdy artysta miał 85 lat (zmarł w 1980) wydaje się wyrażać oczekiwanie artysty na nadchodzący koniec żywota. Szkieletowo, chropowato opracowane „chmury” wyłaniają się z czarnego tła, wskazując na zainteresowanie artysty kwestią wydobycia światła.

353

ARIKA MADEYSKA

(1928 - 2004)

Bez tytułu

olej/ płótno, 30 x 40 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'
opisany na odwrociu: 'A.MADEYSKA | 10.03'

estymacja: 1 000 - 1 800 PLN †
250 - 450 EUR

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

– ARIKA MADEYSKA



354

ARIKA MADEYSKA

(1928 - 2004)

Bez tytułu

olej/plótno, 54 x 72,5 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN †

1 000 - 1 400 EUR

„Bardzo pomalę dochodziłam do abstrakcji. Nie stało się to z dnia na dzień. Przez surrealizm doszłam do abstrakcji. Przez pejzaż”.

– ARIKA MADEYSKA





355

JANUSZ TARABUŁA

(ur. 1931)

“Pejzaż śląski”, 1996 r.

akryl/plótno, 81 x 161 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘J. Tarabuła 96 | “PEJZAŻ ŚLĄSKI”

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †

8 100 - 11 600 EUR



Prezentowany tu obraz Janusza Tarabuty z jednej strony pozostaje figuralną, przedstawiającą kompozycją o horyzontalnym kształcie – „typowo pejzażowym”, w którym wyraźnie zaznacza się linia horyzontu; z drugiej strony wydaje się być zharmonizowanym, abstrakcyjnym przedstawieniem, którego poziomy kształt pozwala na wprowadzenie regularnego rytmu kształtów i dźwięcznych barw. O sposobie jego percepcji decyduje niewątpliwie nadany obrazowi tytuł. Tarabuta związany jest ze środowiskiem Krakowskim. Był członkiem -założycielem Grupy Nowohuckiej, która w latach kulturowej

odwilży wystąpiła z programem opozycyjnym zarówno wobec panującego wcześniej socrealizmu, jak również wpływowego w oficjalnym życiu kulturalnym koloryzmu. Jej członkowie i członkinie proponowali formułę malarstwa materii: eksponowania materialnych, przedmiotowych cech płótna, traktowania go samego jako obiekt, który poddaje się materialnej obróbce. Wartości iluzyjne i narracyjne w ich sztuce zastąpiły znaczenia wynikające bezpośrednio z kształtu i wyglądu malarskiej materii, wartości czysto obrazowe i autoteliczne dla samej sztuki.

356

ANDRZEJ S. KOWALSKI

(1930 - 2004)

"Kompozycja R-p 1", 1959 r.

olej/papier naklejony na płótno, 64 x 49 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.S. Kowalski 59.'
na odwrociu naklejka ze szczegółowym opisem pracy

estymacja: 15 000 - 18 000 PLN †

3 400 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, red. Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 70 (il.), s. 168 (spis prac)

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

– MICHEL COURTOIS



357

ROMAN ARTYMOWSKI
(1919 - 1993)

"Znaki III", 1960 r.

olej/ płótno, 70,5 x 50,5 cm
sygnowany na naklejce autorskiej na odwrociu

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †
5 800 - 8 200 EUR

Nie chcę, aby geometria stała się rodzajem gorsetu, krępującego zbyt wyobraźnię, i chociaż [opierałem na niej] wiele moich prac (...) to jednak kolor, przestrzeń i nastrój posiadają dla mnie znaczenie pierwszorzędne".

- ROMAN ARTYMOWSKI







„Piętno zagubionego w przestrzeni człowieka, zredukowanego do skali mikro wobec pustki pustyni, towarzyszy mi nieustannie. Przeżycie to potęguje się jeszcze silniej, kiedy stoję przed niepokalanie białym płótnem, czy też kartką papieru, która rozrasta się w mojej wyobraźni do tamtej skali, dopóki żaden jeszcze znak pędzla nie zacznie mnie wciągać w tę dręczącą przygodę realizowania obrazu. Sądzę, że to 'sam na sam' z nierozpoczętym obrazem jest warte odnotowania w życiorysie, jako znak pokory i skruchy przed tym, co będzie się realizowało następnie i co potem otrzyma banalne wymiary, technikę, cenę i cały też sztafaż inwentaryzatorski” – tak o swojej twórczości pisał Roman Artymowski. Artysta, którego czułość na walory barwne i fakturowość materii malarskiej, kierowały w stronę eksperymentu z różnymi technikami i tworzywami. Wśród wykorzystywanych przez artystę farb olejnych i akrylowych znajdowały się również pigmenty kładzione szpachlami na podobrazie w połączeniu z woskiem pszczelim. Inspiracją dla Artymowskiego stały się podróże malarza na Bliski Wschód. Wrażeńowe pejzaże powstawały bez żadnych szkiców. Ich kompozycja opierała się na geometrycznym uporządkowaniu i symetryczności, subtelności kolorystycznej i umiętnie nadawanej przez autora świetlistości. Podobną budowę ma prezentowany na aukcji „Znak III” z 1960 roku. Charakterystyczny dla twórczości Artymowskiego jest również tytuł pracy, który jest rodzajem aluzji i nie pełni roli wskazówki skojarzeniowej dla widza.

358

KRYSTYN ZIELIŃSKI

(1929 - 2007)

"M.8.64", 1964 r.

technika własna/metal, relief, 36 x 30 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'KRYSTYN ZIELIŃSKI | ŁÓDŹ [adres
artysty] | M.8.64'

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN †

3 200 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, Galeria Olympus, Łódź, Galeria Miejska Arsenat, Poznań, 2007

LITERATURA:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, katalog wystawy, Galeria Olympus w Łodzi, Galeria Miejska Arsenat w Poznaniu, Łódź 2007, s. 32 (il.) s. 39 (wykaz prac)





Krystyn Zieliński był wybitnym przedstawicielem powojennej awangardy polskiej oraz zasłużonym pedagogiem Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. To artysta, który eksperymentował z nurtami oraz środkami wyrazu. Zaraz po studiach zajmował się malarstwem i grafiką o charakterze przedstawiającym, aby pomiędzy latami 1959 i 1968 stworzyć ponad sto kompozycji metalowych. Przygotował swoje obrazy z wycinków metali oraz przedmiotów znalezionych, które stanowiły fragmenty otaczającej go rzeczywistości, a w swojej sztuce kierował się pragnieniem połączenia brutalności materiału z lekkością kompozycji. Artysta operował w swoich pracach rytmicznie ułożonymi elementami lub fakturowo zróżnicowanymi rodzajami metali. Na wielu pracach z tego okresu pojawiają się lekko spatynowane sztucce ułożone w formie zastawy, nieraz zestawione z blachą, która sprawia wrażenie lekko udrapowanego obruśu.

W zaprezentowanej pracy Zieliński operuje innym motywem, często powtarzającym się w cyklu – geometrią. Na „M.8.64” są nim koła stanowiące spody blaszanych puszek. Użyta w tej pracy blacha sprawia wrażenie wymodelowanej z finezją oraz bez zbędnego wysiłku. Eksperymentując, artysta odkrywał coraz to nowe możliwości materiałów, nie tylko pod względem ich kolorów i barw, ale przede wszystkim faktur. Często zestawiał w swoich pracach kawałki blachy – od miedzianych po srebrne – czy używał przedmiotów pokrytych różnego rodzaju rdzą, które dzięki kontrastom i nowemu kontekstowi jawiły się jako pięknie udrapowane i bogate fakturowo marszczenia na płótnach. Wciąż na nowo odkrywane możliwości materiału sprawiły, że artysta uplasował się w szerszym nurcie malarstwa materii. Jego eksperymenty można porównać do prób podejmowanych przez Bronisława Kierzkowskiego, który malował zaprawą gipsową, prac Jadwigi Maziarskiej ze stearyny czy realizacji Jonasza Sterna. Prace Zielińskiego wyróżnia jednak organiczny aspekt. Jak zauważył Włodzimierz Nowaczyk w katalogu wystawy Zielińskiego, jego kompozycje pozostają wiecznie żywe: „te dzieła wpisywały w swoją poetykę upływ czasu, starzały się w sposób naturalny i godny. Minione lata zmieniły oblicze tych kompozycji. Były one i są ponadto niezwykle dekoracyjne. Podkreślały wówczas, podkreślają i dziś ogromne możliwości pozamalarskich środków wypowiedzi” (Włodzimierz Nowaczyk, Krystyn Zieliński. Obraz metalowe 1960-1967, Łódź, Poznań 2006, s. 5).

359

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

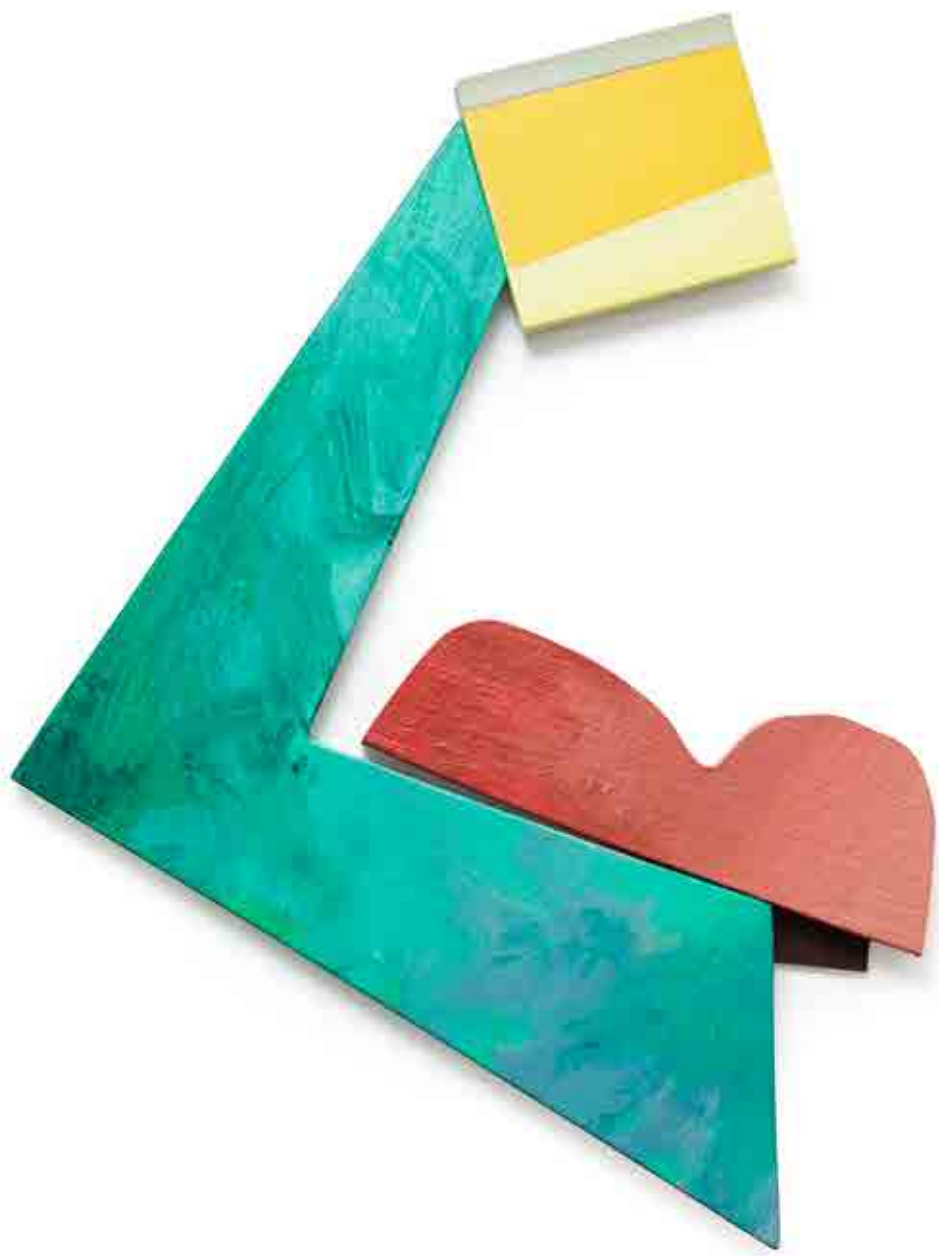
"Taki zbiór", 2008 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 56,50 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN | BER | DYSZ | AK | 2008 | TAKI ZBIÓR VI. | akryl'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 600 - 7 000 EUR

Dążność do uzyskania jak najprostszej, syntetycznej formy dzieła sztuki cechowała działania artystyczne Jana Berdyszaka od lat 60., kiedy prowadził niezwykle intensywne prace nad malarstwem i grafiką. Po kilkuletnim okresie, w którym powstawały obrazy przedstawiające koła i elipsy, artysta zerwał z tradycyjnym pojęciem formatu dzieła sztuki, ograniczonego prostokątnym kształtem płótna i ramy. Od tamtego momentu, plasującego się gdzieś na przestrzeni lat 1962 i 1964, Berdyszak na wiele sposobów udowadniał, że obraz nie musi mieć kulturowo ustalonych granic. Co więcej, jego wartościowym elementem może być pustka. I to nie pustka w postaci białego płótna, ale realny ubytek materii. „Wycięcie nie stanowi konturu zewnętrznego obrazu – powiedział Berdyszak – lecz odwrotnie – to, co było częścią wnętrza obrazu, zostaje wycięte, by włączyć przestrzeń rzeczywistą w obraz. Miejsce wycięte, miejsce puste, staje się równorzędnym elementem kompozycji obrazu, ważniejszym od miejsca namalowanego”. Wydawałoby się, że tym samym przestrzeń, a nawet ontologiczne pytanie o zasadę bytu przestrzeni, jest tym, co było integralną częścią całej sztuki Jana Berdyszaka. Ta – jak to określił Adam Radajewski - intelektualna obsesja i twórcza filozofia artysty nadaje bez mała duchowy sens tej twórczości.



360

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu „Reminiscencje”, 1979/82 r.

mieszana, technika własna/płyta, 74 x 61 cm

sygnowany p.g.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU | "REMINISCENCJE" | 1979/82 | 74 X 61 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN †

3 500 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja

„Myślę, że ludzkość bez sztuki byłaby smutna i zubożona, nie potrafię jednak wyjaśnić tego jedynego i niepowtarzalnego, co w dziele sztuki jest naprawdę istotne. Sadzę, że sztuka nie ma określonych reguł, artysta musi kierować się instynktem, wewnętrznym głosem, który podpowiada, jak należy postępować”.

– HENRYK MUSIAŁOWICZ

Henryk Musiałowicz w cyklu „Reminiscencje” podejmuje szereg zagadnień egzystencjalnych. Podobnie jak w seriach „Sacrum” czy „Epitańum”, odwołuje się do osiowości, a w centrum zarówno formalnym, jak i treściowym obrazu stawia człowieka. To właśnie sylwetka ludzka stała się dla autora kompozycyjnym szkieletem. Uproszczenia oraz geometryzacja zbliżają ludzkie kształty do formy metaforycznego znaku. Obrazy powstałe w ramach serii są niezwykle lapidarne, jeśli chodzi o paletę barwną – artysta posługiwał się przede wszystkim czernią, czerwienią, ciemnymi błękitami oraz srebrną i złotą farbą. W efekcie prace z cyklu „Reminiscencje” charakteryzuje atmosfera tajemniczości oraz złowieszczy nastrój. Jak opowiadał sam artysta: „Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odradzenie i ukojenie” (Ewa Bogusz-Bołtuć, Człowiek i artysta. Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem, „Estetyka i krytyka”, Nr 6 (1/2004), s. 55-56).



361

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Krajobraz animalistyczny, 1982 r.

olej, technika mieszana/płyta pilśniowa, 65 x 85 cm (w świetle oprawy)

sygnowany l.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

na odwrociu opisany: 'Z CYKLU: | "KRAJOBRAZ ANIMALISTYCZNY" | 1982 | 52 x 71 |
MUSIAŁOWICZ'

wymiary w ramie - integralnej części pracy


estymacja: 12 000 - 20 000 PLN †

2 800 - 4 700 EUR

„Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej”.

– HENRYK MUSIAŁOWICZ





„Złoto jest symbolem wartości duchowych (...) U mnie nie jest to po prostu położony płatek złota na płaszczyźnie obrazu. Tak długo nad nim pracuję, żeby przestało być złotem, ale jednak wciąż było (...) Nawet zamalowane, gdzieś przebija przez warstwy farby. Nie ginie przenika i mówi o tym co ważne”.

- HENRYK MUSIAŁOWICZ



362

ANTONI FAŁAT

(ur. 1942)

Dzieci z psem, 1989 r.

olej/ płótno, 91 x 72 cm
sygnowany i datowany p.d. 'Ant. Fałat 9.VI.89'

estymacja: 8 000 - 16 000 PLN †
1 900 - 3 800 EUR

„Były to zazwyczaj zdjęcia stare, nawet z przełomu XIX i XX wieku, amatorskie, banalne, znalezione w rodzinnych albumach, notujące stereotypowe wyobrażenia o godności, dostatku, hierarchiach rodzinnych i społecznych, jakie obowiązywały przed laty. (...) takie odbitki Fałat potraktował jak materiał wyjściowy do własnej wizji malarskiej”.

– IRENEUSZ J. KAMIŃSKI



363

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

Abstrakcja, 1950 r.

olej/ płótno, 61 x 44 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL 50'

estymacja: 26 000 - 40 000 PLN †
6 000 - 9 300 EUR

„(...) oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947-50, gdy byłam studentką Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie tylko uczyłam się malować całymi dniami. Wszystko co teraz posiadam zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury”.

– JUDYTA SOBEL



364

JACEK SROKA

(ur. 1957)

"Żółty dyptyk", 1985 r.

olej/plótno, 26 x 42 cm

obie części sygnowane i datowane w ramach kompozycji: '1985 | SROKA' i 'SROKA 1985'

obie części opisane na odwrociu na blejtramie: 'ŻÓŁTY DYPTYK'
na odwrociu stempel wywozowy oraz stempel Galerii Dzieł Sztuki Współczesnej A. Dzieduszycki P. Sosnowski

estymacja: **6 000 - 8 000 PLN** †
1 400 - 1 900 EUR

Malarstwo Jacka Sroki od zawsze otoczone było względami artystów i uwaga krytyki. Szybko zyskał zasłużoną reputację jednego z najciekawszych malarzy ekspresji lat 80-tych, stał się osobistością krakowskiej szkoły grafiki, nadzieją nowej groteski, aktywnym uczestnikiem międzynarodowego życia artystycznego. Nie kwestionując żadnego z tych stwierdzeń, najbardziej ceniłam jego poczucie humoru. Bawiła mnie anegdota, drażnił rodzaj deformacji; podziwiałam umiejętność zakłócania konwencji, niepokoiły malarskie fortele".

– MARIA HUSSAKOWSKA



365

ANDRZEJ CISOWSKI

(ur. 1962)

„Mond der Herscher”, 1993 r.

akryl/plótno, 120 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘MOND DER HERSCHER | 26/93 | A. CISOWSKI’

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN †
1 100 - 1 900 EUR

Prace malarskie Andrzeja Cisowskiego zaliczane są przez krytyków i krytyczki do nurtu tzw. Nowej ekspresji, zwanej też neoekspresjonizmem. Była to tendencja rozkwitająca w latach 80. XX wieku. W malarstwie polskich artystów i artystek tworzących w tym nurcie się widoczne są wpływy Neue Wilde – niemieckiej sztuki, która uważana jest za symbol neoekspresjonizmu lat 80. w Europie. Cisowski miał okazję osobiście dobrze poznać ten kierunek w sztuce niemieckiej. Od 1987 studiował bowiem na akademii sztuki w Düsseldorfie, gdzie uczył się między innymi pod kierunkiem A. R. Pencka, jednego z niemieckich Nowych Dzikich. Prezentowany tutaj obraz pod tytułem „Mond der Herscher” z 1992 urzeka nastrojem baśni. Zagadkowe postacie, z których jedna sprawia wrażenie ludzko-zwierzęcej hybrydy, zostały namalowane przy pomocy grubego, „prymitywnego” konturu, niczym z rysunków dziecka. Celowa stylizacja na obraz nieukończony, szkicowy, potęguje ekspresję pracy.



366

HENRYK CZEŚNIK

(ur. 1951)

"Łaźnia miejska IV, 44987/75"

tkanina, 216 x 150 cm
sygnowany p.d.: 'H. Cześnik | 02'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN †
3 500 - 5 800 EUR

Elementy szpitalnego wyposażenia, mroczny klimat wnętrz kojarzących się z bólem i cierpieniem, a także charakterystyczne obrazy malowane na prześcieradłach stały się znakiem rozpoznawczym pełnej ekspresji twórczości Henryka Cześnika. Zawsze jednak, co podkreślają krytycy, w jego obrazach można dostrzec zawarte w nich człowieczeństwo. Świetnie opisywał to Andrzej Matynia: „Częstym motywem rysunków i obrazów Cześnika jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego theatrum mundi, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Cześnika jest wszechobecna. (...) U Cześnika to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik” (<http://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-ipracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/henryk-czesnik,652>).



X44987/75

AZVIA MEIKO

M. G. 1975

367

JAN SZANCENBACH

(1928 - 1998)

Kompozycja, 1958 r.

olej/ płótno, 115 x 142 cm
sygnowany i datowany p.d.: '58 | Szancenbach'
na odwrociu fragmenty naklejek z opisem pracy

estymacja: 55 000 - 70 000 PLN [†]
12 800 - 16 300 EUR

„W nurcie polskiego koloryzmu wywodzące się ze szkoły Weissa, Eibischa, w dalszym planie i Bonnard, malarstwo Szancenbacha zajmuje miejsce osobne i szczególne. Wysmakowane martwe natury i pejzaże, z bardzo daleko posuniętą autonomią barwnych plam, ułożone z niewymuszoną elegancją, w istocie zaskakują rygorystyczną konstrukcją”.

– WŁODZIMIERZ KALICKI



368

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

„Kłobuck”, 1989 r.

olej/ płótno, 146 x 97 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1989 | E. DWURNIK', opisany u dołu: 'KłOBUCK'
opisany na odwrociu: 'KłOBUCK | 1989 | D. DWURNIK' oraz numer inwentaryzacji
nadany przez artystę: 'NR IX - 370 - 1307'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

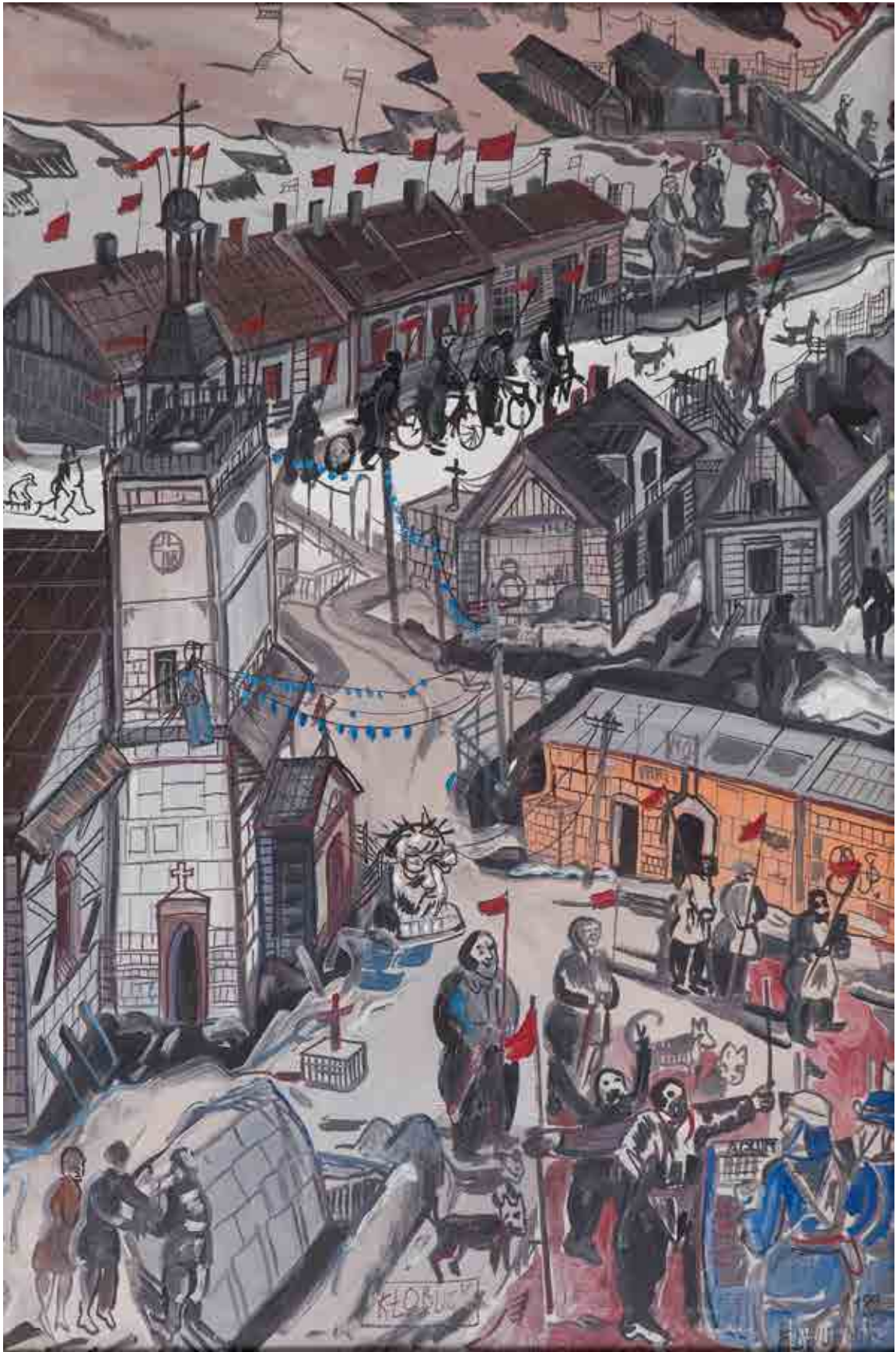
14 000 - 18 600 EUR

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001,
(wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba
retrospektywy”, (08.09.-07.10.2001), Cykl IX, poz. 370, nr 1307

„W swoich obrazach na tematy polskie obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz pół wsiowy, pół wielkomiejski 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”.

– EWA KURYLUK, HIPERREALIZM-NOWY REALIZM, WYD. II, WARSZAWA 1983, s. 168



369

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

„Wilno (zima)”, 1997 r.

olej/ płótno, 73 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'WILNO - DWURNIK 97'; opisany na odwrociu: '1997 | E. DWURNIK WILNO | IX 886 | 2365'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †

7 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:

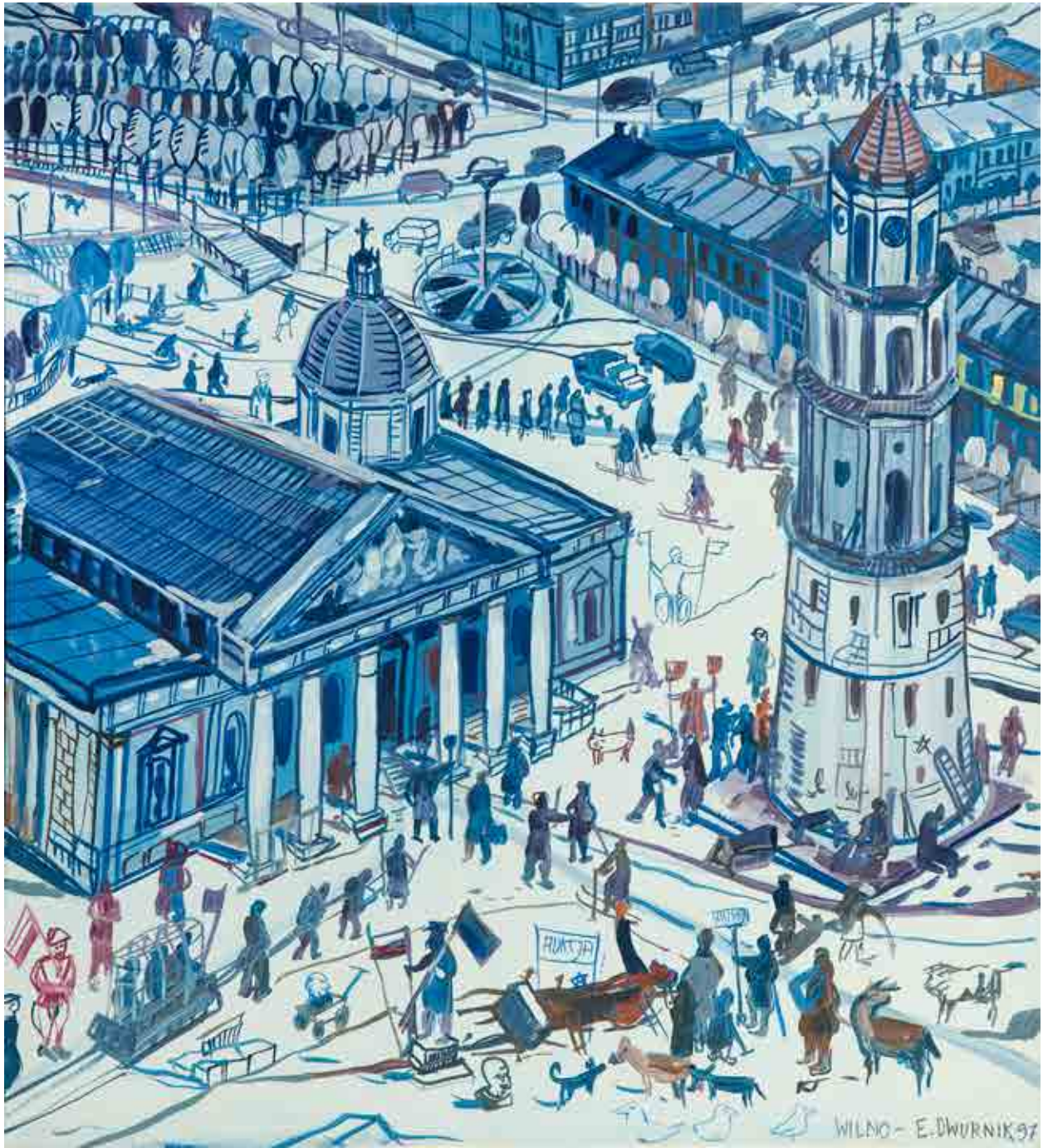
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

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

„(...) chciałbym, aby moje obrazy miały większą siłę,
aby mogły zabijać, albo leczyć. Żeby miały tajemną
moc, nie pozwalającą się z nimi rozstać”.

– EDWARD DWURNIK



370

EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

"Obraz nr 32", 2000 r.

technika własna/ płótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'XXV 2000 | E. DWURNIK | OBRAZ NR: 32 | 2646'

opisany na odwrociu, na blejtramie: '150x150 XXV - 32 - 2646 22.X.2000'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 800 - 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 IX, poz. 32, nr 2646

„Nowy Dwurnik przekreśla realizm wciąż tym samym,
niecierpliwym gestem, który Pollockowi kazał rozlewać
wiadra farby na rozłożonych na podłodze płótnach.
Wraz z furią farb znikają przedmioty i pojawiają się
farby same: barwy wychodzą na plan pierwszy, na
drugi plan zaś schodzi... no właśnie co?”

– MICHAŁ PAWEŁ MARKOWSKI





Jackson Pollock, "Blue Poles" (1952) na wystawie "Abstract Expressionism" w Royal Academy of Arts w Londynie, 2016, fot. Andy Rain/EPA, dostawca: PAP/EPA

„Zawsze chciałem malować abstrakcję, ale nie miałem czasu. Były tematy gorące, mnożyły się pomysły. (...) Chciałem odwołać się do zmysłów, do uczuć odbiorcy. Pomógł mi w tym niesamowity, tragiczny, fantastyczny artysta amerykański Jackson Pollock, który wymyślił gest chlapania. Podchwyciłem to i stosuję pełnymi garściami. Oczywiście inaczej, bo malarstwo Pollocka jest naznaczone tragizmem egzystencji; u mnie to czysta radość malowania. Moje obrazy pollockowskie są kolorowe, dostarczają wzruszeń. Polska publiczność nie umie odbierać abstrakcji, podkłada sobie jakieś realności. Uciekam od tego i jak coś się komuś skojarzy, to ten fragment zamalowuję. Namalowałem ponad 300 abstrakcji, ale one ciągle żyją” – mówił Edward Dwurnik w rozmowie z Izą Rusiniak (Jestem taki polski, świński artysta, „Antyki” 2006). Zapoczątkowany w 2000 roku cykl wyróżnia się na tle całego oeuvre tego najpłodniejszego z polskich twórców – Dwurnik zderzył się w nim z tematyką malarstwa abstrakcyjnego, czerpiąc z opracowanej przez Jacksona Pollocka metody drippingu, czyli wylewania i chlapania farby wprost na płótno. Kolejne płótna numerował, nawiązując tym samym do gestów takich „mistrzów gatunku”, jak Stefan Gierowski. Pozbawienie pracy sugestywnego tytułu miało sprawić, że odbiorca sam dokona interpretacyjnego wysiłku. Analizując obrazy z tego cyklu (wedle skrupulatnej numeracji artysty zwanego ‘dwudziestym piątym’), Michał Paweł Markowski pisał: „(...) ostatnie obrazy Dwurnika pokazują do jakiego punktu doszło malarstwo nieprzedstawiające. Tym punktem jest szaleństwo niewidzenia” (Michał Paweł Markowski, Dwurnik: zamalować siebie, w: Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 99). Krytyk zwrócił bowiem uwagę, że część z abstrakcyjnych płócien Dwurnika powstała na wcześniej istniejących kompozycjach. Cóż znaczył ten gest destrukcji, będący jednocześnie formą aktualizacji? Czy zamalowując sam siebie, przekreśla swój dotychczasowy dorobek? „Nie ma już



Edward Dwurnik podczas pleneru malarskiego na deptaku w Szczecinie, 2003, fot. Jerzy Undro / PAP

Warszawy, Warszawa znika nieodwołalnie i nie ma już warszawskiego Nikifora, który drwił sobie z perspektywą. Znika też jednak sygnatura samego malarza, który na abstrakcyjnych obrazach już jej nie umieszcza” – notuje Markowski. W „Spisie cykli malarskich” sporządzonym przez córkę artysty z okazji wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy” zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie w 2001 roku Cykl XXV wymieniony jest jako ostatni. Bynajmniej jednak, wbrew oczekiwaniom krytyków, nie dokonał on zbytniego przewartościowania w twórczości słynnego malarza. Dwurnik powrócił do figuracji, kontynuował rozpoczęte wiele dekad wcześniej cykle wielkomiejskich i małomiasteczkowych wedy, utrzymując je w okresie przystąpienia Polski do Unii Europejskiej w tonacji błękitnej. Popadając w odmętę groteski artysta tworzył coraz bardziej baśniowe pejzaże (cykl „Plener”), zaludnione przez dziwną florę i faunę – pływające w lokalnym jeziorze delfiny, przechadzające się po polach golfowych kaczki, czy przypominające kobiece genitalia tulipany. Wielkość płócien uległa radykalnemu zmniejszeniu. Z perspektywy czasu twórczość Edwarda Dwurnika można określić mianem postmodernistycznej: Anda Rottenberg wskazywała na jawność i różnorodność cytatów i zapożyczeń, pewien specyficzny cudzysłów, w jakim artysta umieszczał całą swoją twórczość: poczynszy od studenckiej fascynacji Nikiforem, która w znacznej mierze zdefiniowała styl artysty, po dziecięcą wręcz kpinę z idiomu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, którego uosobieniem był Jackson Pollock. Badaczka zwraca uwagę na dystans wobec kategorii takich jak ‘powinność twórcy’, ‘osobisty styl’ czy ‘etos artysty’. Sam Dwurnik jednak konstatował: „Dużo jest taszystowskich, takich ‘chlupanych’ Pollocków, ale moje są inne i wyraźnie się od tamtych odróżniają. To ważne, żeby się wyróżniać. Nie dla jakiejś satysfakcji czy pokazania, że jest się lepszym, ale dla następnych obrazów”.



PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 28 STYCZNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 13 GRUDNIA 2019

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



PRACE NA PAPIERZE: 6 LUTEGO 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 3 STYCZNIA 2020

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



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 19 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 3 LUTEGO 2020

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



ART OUTLET SZTUKA DAWNA: 21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 8 KWIETNIA 2020

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



PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 5 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 24 STYCZNIA 2020

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



NOWE POKOLENIE PO 1989: 12 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 3 LUTEGO 2020

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



PRACE NA PAPIERZE: 27 LUTEGO 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 9 STYCZNIA 2020

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 2 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 21 LUTEGO 2020

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



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 KOLEKCJONERSKA 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 KOLEKCJONERSKA 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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. 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 wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi 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 nieuwjawione.

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 przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑

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

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

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

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

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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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 aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakterował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utwalania 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 aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczy. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołączą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższym cenie, nie niższym 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 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 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. Odstąpienie od umowy

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

W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie Desy Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- 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

- 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.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym 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.
- 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.
- 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 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.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 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.
- 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”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt 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 uszczerbku 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;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności 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, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

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 obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy 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

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

- 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.
- 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.
- 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:

- 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,
- 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,

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 bezpośredniemu 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 z życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - 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”;

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



Henryk Hayden, Pejzaż z ujściem rzeki, 1912 r.

SZTUKA DAWNA XIX W., MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 12 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 12 grudnia 2019





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Śmierć kochanka”, 1920 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 3 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 25 listopada – 3 grudnia 2019





Wojciech Weiss, „Poronin”, 1910 r.

„ZAKOPANE”

Aukcja 30 grudnia 2019, godz. 16
Aukcja: Hotel „Kasprowy”, Zakopane

Wystawa obiektów: 7 – 27 grudnia 2019 (Warszawa)



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Pierścionek, pocz. XX w.

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 10 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 29 listopada – 10 grudnia



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 676ASW066 • 5 grudnia 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. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

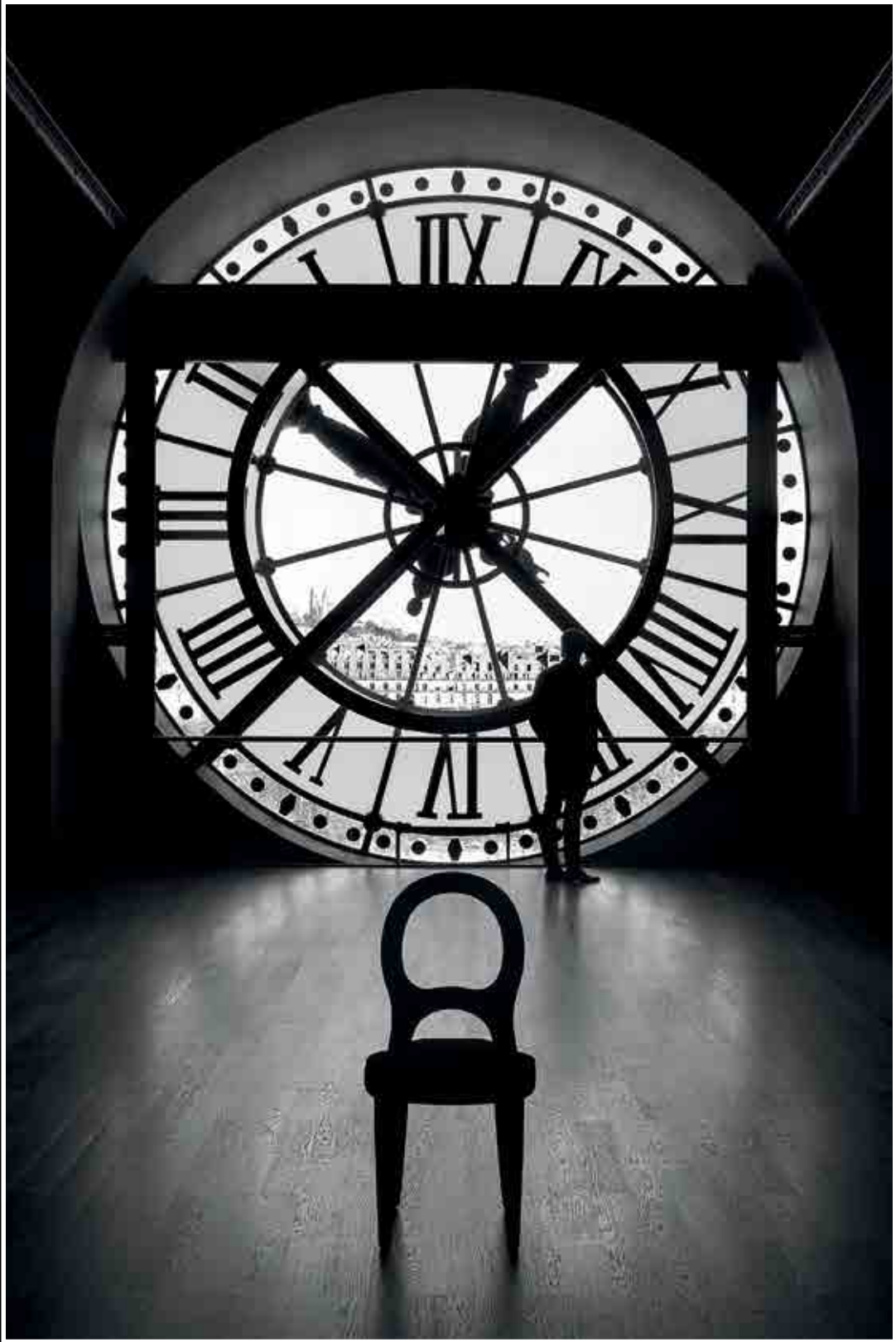
Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- 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

BILLOU BILLOU - CHAIR PHOTO © GILLES DALLIERE - RICHARD ALCOCK



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warsaw

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

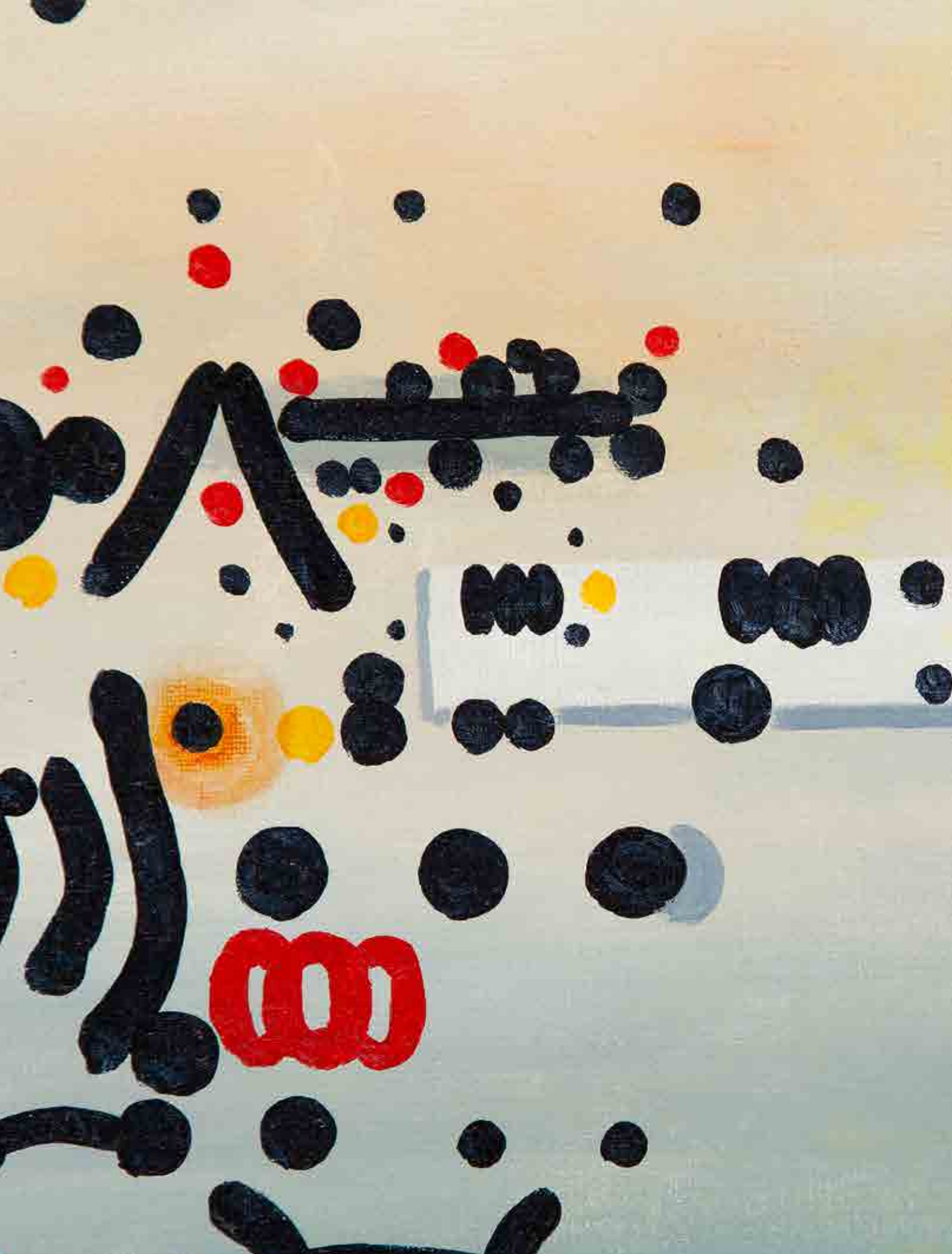
HAMBURG

MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW















DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL.: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)