

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 4 MARCA 2021 WARSZAWA



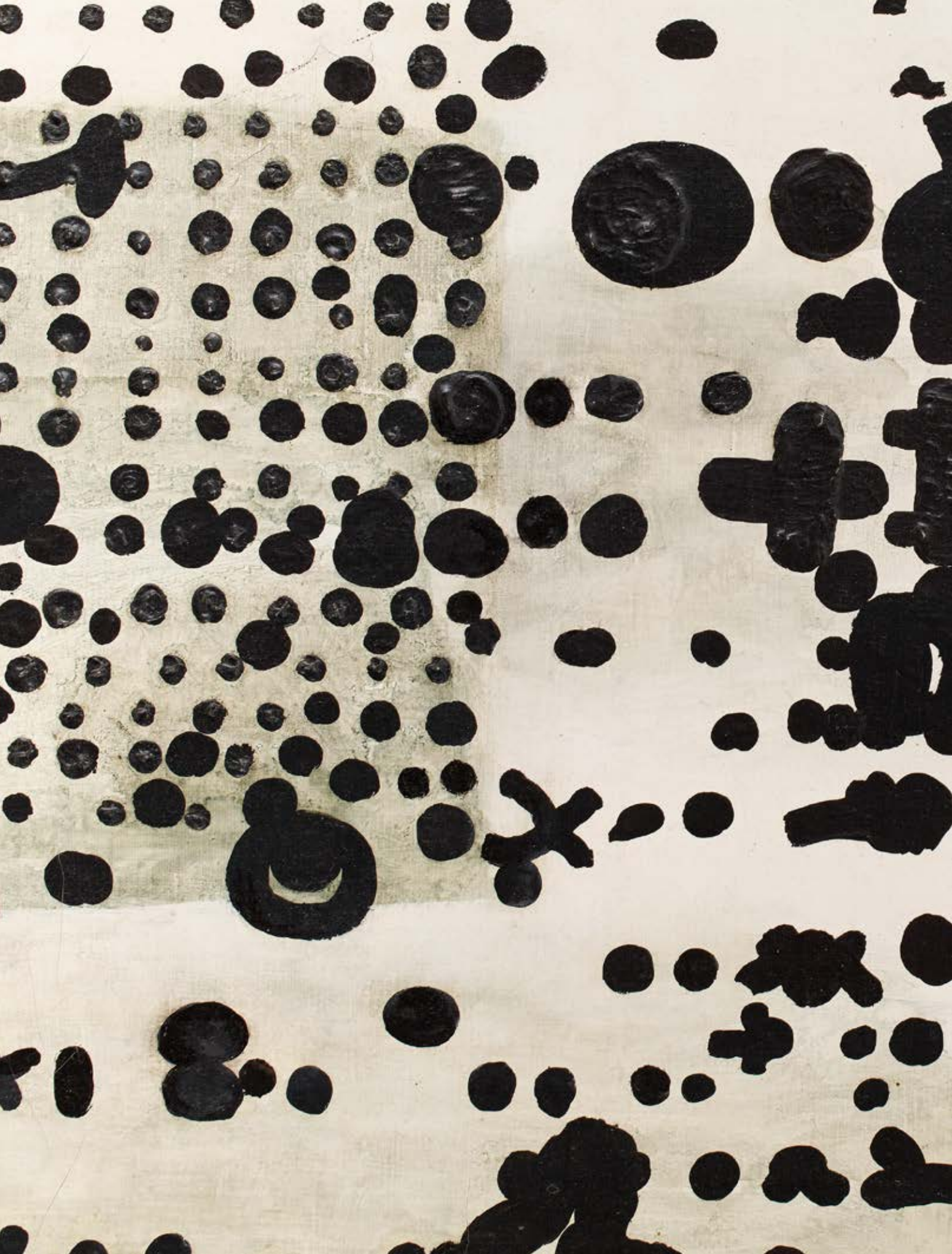








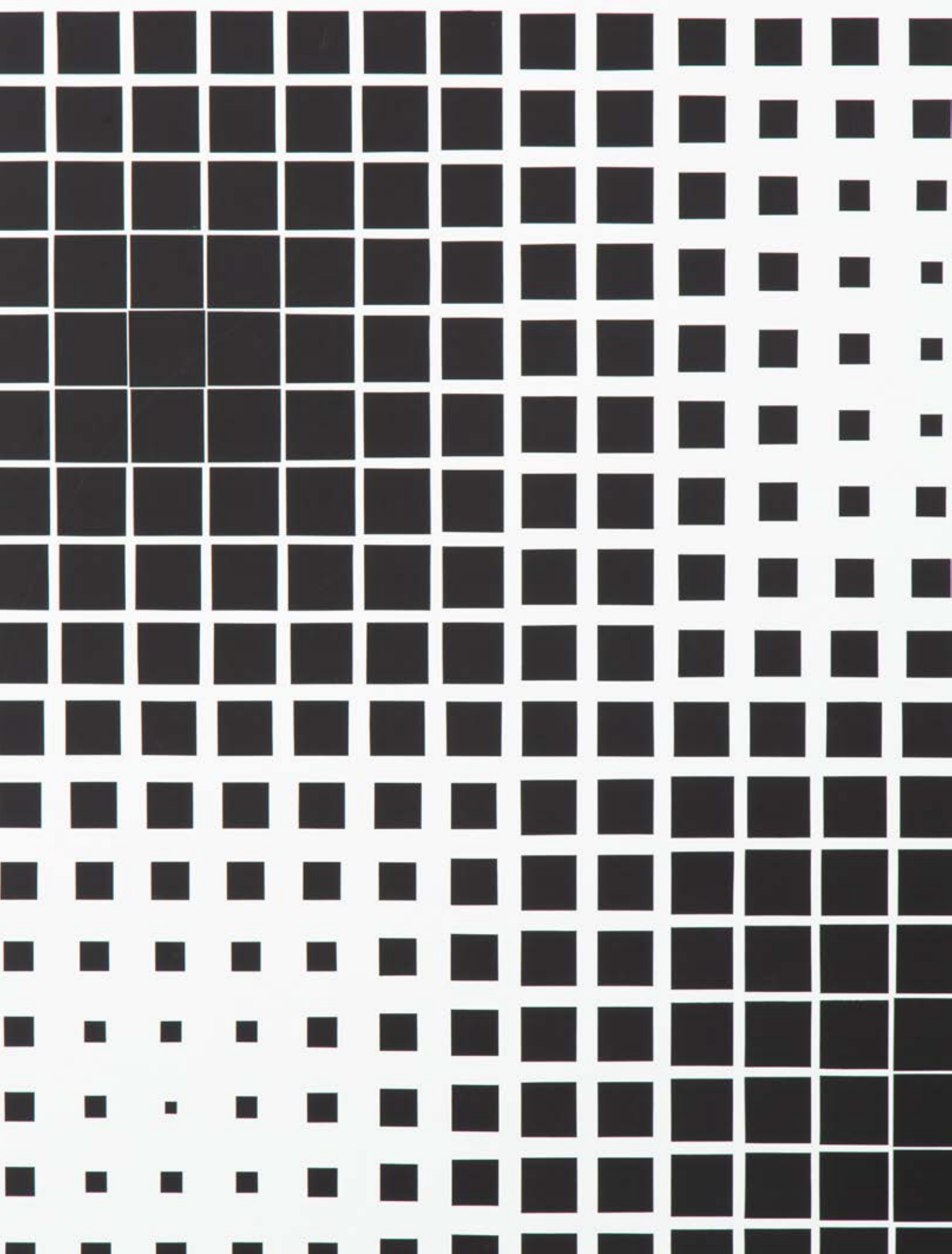












SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 4 MARCA 2021

CZAS AUKCJI

4 marca 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 lutego - 4 marca
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Anna Szyrkarczuk
tel. 22 163 66 41, 664 150 866
a.szyrkarczuk@desa.pl

Michał Bolka
tel. 22 163 67 03, 664 981 449
m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołabek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

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

DZIAŁ IT

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

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, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

okładka front poz. 16 Roman Opałka, „Detal 5446535-5462919” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965 **II okładka** poz. 17 Wojciech Fangor, „B 70”, 1965 **strony 3-4** poz. 52 Teresa Pagowska, „Schodząca”, 1970 **strony 5-6** poz. 45 Jonasz Stern, „Strefy I”, 1975 **strony 7-8** poz. 53 Jadwiga Maziarska, Bez tytułu, 1995 **strony 9-10** poz. 9 Jan Tarasin, „Ciąg dalszy”, 1983 **strony 11-12** poz. 25 Tadasuke Kuwayama / Tadasky, „#C-190”, 1965 **strona 13** poz. 26 Victor Vasarely, „Novae – Kat”, 1959-1973 **strona 14** poz. 85 Edward Dwurnik, „Sierpc” z cyklu „Podróże autostopem”, 1967 **strony 19-20** poz. 65 Jarosław Modzelewski, „Zabawy na balkonie, inny wieczór”, 2005 **III okładka** poz. 27 Victor Vasarely, „Kryształ”, 1983 **IV okładka** poz. 7 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, „Och, och”, 1971 **tytuł aukcji** Sztuka Współczesna. Klasyki Awangardy po 1945 4 marca 2021 ISBN 978-83-66734-33-3 **kod aukcji** 862ASW079 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowy adres: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00



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



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



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



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



JULIA MATERNA
Kierownik Działu Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 111 189



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 Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49
539 546 701



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



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



AGATA MATUSIELŃSKA
Specjalista Sztuka Współczesna
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



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



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



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



ANNA KOWALSKA
Asystent Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531



MICHAŁ SZAREK
Asystent Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53
787 094 345



OLGA WINIARCZYK
Asystent Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862



JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202



MAJA MAZURKIEWICZ-ELGUT
Asystent Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



MAŁGORZATA NITNER
Zastępca Dyrektora Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465



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



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



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
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



KINGA SZYMAŃSKA
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450



TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574



JULIA SŁUPECKA
Doradca Klienta
j.slupecka@desa.pl
532 750 005

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. (22) 163 66 00, bok@desa.pl



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MAGDALENA OLTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



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



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydania obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



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



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
k.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



MARLENA TALUŃSKA
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



INDEKS

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Berdowska Tamara 38 | Modzelewski Jarosław 65 |
| Berdyszak Jan 41 | Musiałowicz Henryk 64 |
| Brzozowski Tadeusz 47 | Nowacki Andrzej 33-34 |
| Ciecierski Tomasz 77-79 | Nowosielski Jerzy 13-15 |
| Cyronek Anna 37 | Nowosielski Leszek 73 |
| Cześniak Henryk 68 | Opałka Roman 16 |
| Dobkowski Jan 5-6 | Pamuła Jan 32 |
| Dominik Tadeusz 3-4 | Pągowska Teresa 52 |
| Duda-Gracz Jerzy 59-60 | Pierzgalski Ireneusz 70 |
| Dwurnik Edward 85-86 | Potworowski Piotr 75 |
| Fangor Wojciech 17-18 | Rabin Oscar 84 |
| Fijałkowski Stanisław 10-11 | Robakowski Józef 40 |
| Grabowski Jerzy 42 | Rudowicz Teresa 62 |
| Grynczel Dorota 39 | Sapetto Marek 81 |
| Grzywacz Zbysław 83 | Sempoliński Jacek 63 |
| Jachtoma Aleksandra 29 | Sienicki Jacek 74 |
| Jackiewicz Władysław 71 | Sobczyk Marek 80 |
| Kałucki Jerzy 28 | Sobel Judyta 1-2 |
| Kamoji Koji 44 | Sroka Jacek 82 |
| Kantor Tadeusz 46 | Stańczak Julian 30-31 |
| Kapusta Janusz 36 | Stażewski Henryk 19 |
| Kierzkowski Bronisław 57 | Stern Jonasz 45 |
| Korolkiewicz Łukasz 66 | Szajna Józef 58 |
| Kowalski Andrzej S. 76 | Tarasewicz Leon 69 |
| Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 25 | Tarasin Jan 8-9 |
| Lebenstein Jan 48-49 | Tatańczyk Tomasz 43 |
| Lenica Alfred 50-51 | Tchórzewski Jerzy 61 |
| Lewandowska Danuta 35 | Vasarely Victor 26-27 |
| Markowski Eugeniusz 67 | Winiarski Ryszard 20-24 |
| Maziarska Jadwiga 53 | Włodarski (wł. Henryk Streng) Marek 54 |
| Mierzejewski Jerzy 72 | Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 7 |
| Mikulski Kazimierz 12 | Ziemski Rajmund 55-56 |

1 †

JUDYTA SOBEL

1924-2012

Pejzaż, 1960

olej/piótno, 76 x 91,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. SOBEL | 60'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jehudith Sobel Zuber | Woodstock 60'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





EMOCJONALNE UJĘCIE ŚWIATA

Pejzaże Judyty Sobel to prace, które stanowią najbardziej charakterystyczną część twórczości tej artystki. Obie prezentowane prace pochodzą z dojrzałego etapu jej twórczości, kiedy artystka mieszkała w Nowym Jorku. Było to swoiste apogeum, które nastąpiło po stopniowym wyzwoleniu się spod dominującego wpływu sztuki Strzemińskiego na rzecz indywidualnej twórczości opartej na nurtach światowych. Wzorując się na twórczości Henri Matisse'a i kubizmie – głównie w ujęciu Georges'a Braque'a – uległa również urokom postimpresjonistów. Jak podkreśla Jonah Fisher – „Jehudith Sobel jest malarzką dojrzałego talentu, który jest mistrzem jej sztuki, zarówno z respektem dla techniki, jak i idei” (Anna Rudek-Śmiechowska, Malarzka rozradowanej chwili, o twórczości Judyty Sobel, „Art&Business” 10/2008 (216), s. 70–72).

Urodzona we Lwowie w 1925 już jako dziecko wykazywała talent plastyczny. Edukację, która pomogłaby jej rozwijać zdolności, przerwała II wojna światowa i ciężkie doświadczenia, których doznawała z powodu żydowskiego pochodzenia. Po zakończeniu wojny, w latach 1947–50, Sobel studiowała w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Była jedną z ulubionych uczennic Władysława Strzemińskiego. We wspomnieniach artystki: „było nas na roku, w pracowni siedmiu studentów, w tym dwóch moich najbliższych przyjaciół: Antoni Starczewski i Stanisław Fijałkowski. Strzemiński kochał się w mojej koleżance – Hance Orzechowskiej. Hanka była bardzo atrakcyjną mężatką, która na co dzień przychodziła do pracowni szalenie elegancko ubrana; natomiast na plenerach chodziła jedynie w trenczu przewiązanym sznurkiem, bez ubrania i żadnej bielizny pod spodem. Byłam kurierem – przekazywałam obojgu listy, które do siebie pisali” (Ibid.).

Na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się w gronie najlepszych artystów powojennych. W liście do Marka Świcy po latach artystka pisała:

„Szanowny Panie!

Serdecznie dziękuję za list.

Nie piszę na maszynie, ale postaram się pisać wyraźnie, chociaż 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 i 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.

Szkoła nasza była prawdziwą komórką sztuki, małe grono studentów i profesorów było jedną, poważną i pracowitą rodziną.

We wszystkich katalogach z moich skromnych wystaw w Izraelu i USA podkreślałam nazwę mojej szkoły i uważam się za malarzkę polską i tylko polską. Do końca życia moimi najlepszymi i ukochanymi przyjaciółmi pozostaną Antoni [Starczewski] i Stanisław [Fijałkowski]”.

Judyta Sobel, list do Marka Świcy w związku z przygotowaniem wystawy „I WSN. 50 lat później”, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, [red.] Marek Świca, Józef Chrobak, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 258

Gdy wyjeżdżała do Izraela w 1951, twórczość tej młodej artystki w Polsce spotykała się z bardzo dobrym odbiorem. W nowym miejscu, choć z początku nie było jej łatwo, święta nie mniejsze triumfy. Brała udział w licznych wystawach. W 1956 otrzymała I Nagrodę Ambasady Izraela w Paryżu, dzięki czemu mogła wyjechać do Europy. W tym czasie uzyskała stypendium Edward A. Norman Foundation i wyruszyła do Stanów Zjednoczonych. Osiedliła na stałe w Nowym Jorku i od razu włączyła się w życie artystyczne miasta. Brała udział w licznych ekspozycjach tak muzealnych, jak i galerijnych do lat 90.

2 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Pejzaż górski, 1960

olej/ płótno, 74 x 91,5 cm

sygnowany p.d.: 'J.SOBEL'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jehudith Sobel Zuker | 1960'

opis na bieżym: 'Mountain'

estymacja:

28 000 – 45 000 PLN

6 000 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



3 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Pejzaż", 1980

akryl/plótno, 65 x 54 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1980 | PEJZAŻ AKRYLE | 65 x 54'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:


kolekcja prywatna, Kanada

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Śmiało możemy nazwać Dominika pejzażystą – ale jednocześnie twórcą malowanych przez siebie pejzaży. Obrazy jego zresztą w swym formacie, który prawie nigdy nie przyjmował formy pionowego prostokąta, są dla nas szerokoekranowym obrazem świata barw, gdzie żywa przestrzeń dynamicznych wibrujących elementów jest czasem silnie skonstrastowana geometrycznym układem regularnych form o jednolitej powierzchni koloru. Zestawienie geometrycznych elementów z dynamiką pozostałej przestrzeni nasuwa skojarzenia dyscypliny architektonicznej – łączenia statyki dzieł człowieka z bogactwem i dynamiką przyrody”.

Janusz Hryniewiecki, [w:] Tadeusz Dominik, Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1969, s. nlb.



The background of the page is a large, vibrant abstract painting. It features thick, expressive brushstrokes in a variety of colors including deep blues, purples, greens, oranges, and reds. The composition is dynamic, with swirling and layered forms that create a sense of movement and depth. The overall effect is one of intense energy and emotional richness.

Tadeusz Dominik nieustannie powtarzał, że jego malarstwo jest wynikiem zachwytu nad naturą trwającym już od najmłodszych lat. Okres dzieciństwa spędzony w rodzinnym Szymanowie, właściwie pominięty w spisanej na potrzeby monograficznej wystawy w Zachęcie autobiografii, paradoksalnie wywarł na twórcę znaczący wpływ. Dominik wielokrotnie podkreślał swoje pochodzenie. „Urodziłem się na wsi – mówić – i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. (...) Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy”. Doświadczone wówczas bliskość natury i poczucie nierozdzielności z nią związku zaznaczyły się niemal w całej jego twórczości, niezależnie od medium, w którym aktualnie tworzył. Dominik twierdził, że przyroda sama kreuje obrazy i nie potrafił wyobrazić sobie, by jego sztuka mogła się bez nich obejść. Zarówno uwidocznione na płaszczyźnie płócien abstrakcyjne formy: koła, kropki, pasy, jak i tytuły prac ujawniały wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Choć obrazy twórcy niewątpliwie świadczą o jego ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarstwa, charakteryzują się młodzieńczą radością, pełnią impulsu oraz niepojętą niczym emocjonalnością, chętnie podkreślaną przez żywy kolor. Wspomniane wyżej cechy sprawiają, że nawet w najbardziej dojrzałych pracach panuje atmosfera pełna witalności oraz otwartości na świat.

Rozpatrując funkcję barwy w malarstwie Dominika, widzimy, że oddawał ją w służbę zgoła odmienną niż w przypadku swoich nauczycieli – kolorystów z Janem Cybisem na czele. Pokładał bowiem większą wiarę w jej artystyczną samoistność oraz samowystarczalność. Kolor był dla Dominika niejako manifestem programowym, narzędziem interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych będących wynikiem kontaktu z naturą. W przeciwieństwie do malarstwa kapistów, w pewnym sensie realistycznego, gdyż uwikłanego w doświadczenie przedmiotu, sztuka Dominika czerpała z odmiennego rodzaju obcowania ze światem. Bijąca z płócien artysty ekspresja sprawia, że wykreowana w nich rzeczywistość wydaje się w nieustającym procesie kreacji. Jak sam pisał: „Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa. Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność wypełniająca życie. Chciałbym, aby każdy mój obraz był (...) obrazem, z którym obcuje się jak z przyjacielem, a w szczęśliwym przypadku – bez którego życie jest uboższe. (...) To zdanie dobrze oddaje marzenie – nadzieję autora, który chce być nie tyle podziwiany, ile potrzebny. Obrazy są takie, jakie są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego duchowego ja” (Tadeusz Dominik, [w:] Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1993, s. 6). Malarstwo Dominika niewątpliwie oparte jest na wrażeniu. Przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną wizją otaczającego świata wykreowaną przez wyobraźnię. Również w prezentowanej tu pracy uwidocznione na płaszczyźnie płócna góry, mimo że są motywem pochodzącym ze świata widzialnego, formalnie pozostają odrealnione. Swoją formą przywodzą na myśl zwrócone do siebie ornamentalne plany, które dzieli linia horyzontu. Uwidocznione na płaszczyźnie płócna formy utrzymane są w stonowanych odcieniach zieleni, rozjarzone gdzieś punktowymi połączkami pomarańczowego koloru. Dekoracyjność i barwność płócien Dominika powoduje, że niejednokrotnie widzowie oglądający jego dzieła zostają skonfrontowani z pytaniem, czy mają do czynienia z abstrakcją czy obrazem zaobserwowanej rzeczywistości.



4 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Pejzaż, 1986

akryl/plótno, 54,5 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

na odwrociu naklejka z opisem pracy: '5. Tadeusz Dominik Bez tytułu, 1986 akryl plótno 46x54,5'

estymacja:

22 000 - 35 000 PLN

4 700 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania”.

Tadeusz Dominik

Charakterystycznym tematem prac Tadeusza Dominika, który pojawiał się z dużą częstotliwością przynajmniej od końca lat 50., był pejzaż. Jego specyfiką było syntetyczne uproszczenie motywów, które sprawiało, że kolejne kompozycje balansowały na krawędzi rozpoznawalności motywu. W późniejszych pracach przedstawiających na przykład „Pola” czy „Ogrody” artysta tworzył tak bardzo uogólnione motywy, że wyłącznie tytuły wskazywały na ich powiązanie ze światem rzeczywistym.

Można nawet pokusić się o pytanie, czy jakiegokolwiek widzialne widoki były punktem wyjścia dla wielu spośród tych prac? Czy może obrazy de facto abstrakcyjne zyskiwały potem tytuły, które sugerowały następnie widzom, że mają jednak do czynienia z malarstwem przedstawiającym? W przypadku prezentowanego tutaj „Pejzażu” z 1980 sceneria pozostaje nieco bardziej rozpoznawalna. Wyrastające poza linię horyzonty wzgórz wyraźnie wyznaczają widok krajobrazu, niemniej jednak jego rozpoznanie bez nadanego tej pracy tytułu nie byłoby proste. Jest to cecha wielu obrazów Dominika powstających w różnych okresach jego twórczości, malowanych i doskonalonych w ciągu kilku dekad jej trwania.



5 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Jedność niemożliwa", 1969

olej/piótno, 200 x 148 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Jedność niemożliwa" 69'
na blejtramie naklejka Galerii Współczesnej KMPiK w Warszawie

estymacja:

40 000 - 80 000 PLN

8 500 - 17 000 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski, Galeria Współczesna, Warszawa, 17.06-24.08.1969

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,
Warszawa, marzec 1978

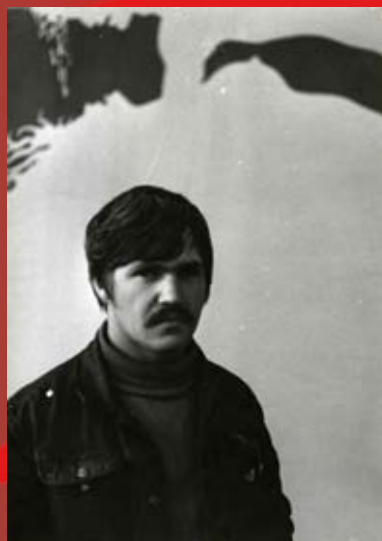
LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
„Zachęta”, Warszawa 1978, kat. 214, s. nlb.

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

Jan Dobkowski





Jan Dobkowski na swojej wystawie dyplomowej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1968.

Fot. dzięki uprzejmości Jana Dobkowskiego oraz Fundacji Arton




Wystawa prac studenckich na zakończenie IV roku, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1965-6.

Fot. dzięki uprzejmości Jana Dobkowskiego oraz Fundacji Arton

**„DOBKOWSKI Z UPOREM
POSZUKUJE MIEJSC,
GDZIE INGERENCJE
Z ZEWNĄTRZ NIE ZMIENIŁY
JESZCZE SFERY NATURALNEJ
CZŁOWIEKA, GDZIE ŻYCIE
ISTNIEJE JESZCZE W POSTACI
CZYSZTEJ, NIESKAŻONEJ”**

JANUSZ ZAGRODZKI



Czerwono-zielone obrazy utrzymane w czystych, kontrastowych barwach stały się znakiem rozpoznawczym początkowego okresu twórczości Jana Dobkowskiego. Artysta tworzył je w latach około 1968-72, zaraz po debiucie w 1967, kiedy to wspólnie z Jerzym Ryszardem Zielińskim, czyli „Jurrym”, zorganizował w warszawskim Klubie Medyka pamiętną wystawę pt. „Neo-Neo-Neo” (była to również nazwa założonej przez tych twórców grupy artystycznej). Na jego obrazach pojawiły się wtedy tylko cztery kolory: czerwony, zielony, błękitny i żółty. W kolejnym, zmiennym roku 1968 artysta brał udział w głośnej wystawie „Secesja-Secesja?” w Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie. Debiutował też za granicą w Svea Galleriet w Sztokholmie, gdzie jego prace uznano za wyraz ducha czasów. O debiucie Dobkowskiego pisała Anda Rottenberg: „Najgłośniej zadebiutował duet Neo-Neo-Neo, czyli ‘Jurry’ (Jerzy Zieliński) i ‘Dobson’ (Jan Dobkowski). Ich pierwsza wystawa w galerii Współczesnej składała się z czerwono-zielonych płócien wypełnionych płaskimi kształtami (często o erotycznych konotacjach) rysowanymi dekoracyjną, ‘secesyjną’ linią. Te wesołe, nieco psychodeliczne obrazy, współgrające z rozpowszechnioną wówczas hippisowską subkulturą, były jedyną polską wersją pop-artu, jeśli nie brać pod uwagę jego ludowej wersji zaproponowanej przez Hasióra” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 189).

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

Do 1971 na cykl obrazów czerwono-zielonych składało się już ponad 100 prac – częściowo o ujednoliconym formacie 200 × 150 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 1972, w ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej.

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

6 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Benia", 1967

olej/piótno, 148 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Benia" 1967 | olej część górna | 148x90 | JAN DOBKOWSKI | "Benia" 1967 | olej część dolna | 148x90 cm (całość)'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 500 - 10 600 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Wystawa prac dyplomowych, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, pracownia prof. Jana Cybisa, 1968

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, marzec 1978

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1978, kat. 37, s. nlb.

Portret „Benia” z 1967 to jedna z najwcześniejszych prac Jana Dobkowskiego, która rok później, w 1968, znalazła się na jego wystawie dyplomowej wieńczącej studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Cybisa i Juliusza Studnickiego. Wczesne prace, których przykładem jest portret tytułowego Beni, są dowodem na kontestacyjną postawę i niezwykłą dojrzałość artystyczną Jana Dobkowskiego, która manifestowała się od początku jego twórczości.

Malowane płaską, sylwetową plamą i jednolitym, czystym kolorem prace Dobkowski tworzył od 1965, będąc studentem pierwszych lat. Był to wyraz jego sprzeciwu wobec dominujących w malarstwie tendencji – zarówno akademickiemu postimpresjonizmowi, jak i abstrakcji geometrycznej będącej domeną artystów awangardowych. W dość specyficznym podzielonym środowisku artystycznym końca lat 60. unikalne obrazy inspirowane nurtem pop-art, kulturą wizualną hippisów i secesją, spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem krytyków. Wystawy duetu NEO-NEO-NEO w Klubie Medyka w 1967 i „Secesa-Secesja”? w Galerii Współczesnej w Warszawie wywołały zainteresowanie medialne. Otworzyło to drogę Dobkowskiego do międzynarodowej kariery.



7 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Och, och", 1971

olej/płótno, 47,5 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JURRY | ZIELIŃSKI | W-W | MARKOWSKA | 16 m. 33 | "OCH, OCH" | jurry | 10.II.71'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Jerzego ZIELIŃSKIEGO, BWA w Szczecinie, Klub Związków i Stowarzyszeń Twórczych „13 Muz”, grudzień 1971

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Jerzego ZIELIŃSKIEGO, katalog wystawy, BWA w Szczecinie, Klub Związków i Stowarzyszeń Twórczych „13 Muz”, Szczecin 1971, s. nlb. (spis)
Jurry. Powrót artysty. Jerzy „Jurry” ZIELIŃSKI /1943 -1980/, katalog wystawy, [red.] Marta Tarabuła, Galeria Zderzak, Muzeum Narodowe w Warszawie, Kraków 2010, s. 451, poz. 107 (spis)

„Woda nauczyła mnie pić, ptaki śpiewać, instynkt – mnożyć,
pierwsza przepaść – latać, miłość – smakować, hełm – być obojętnym,
skromność – czuwania, góra – celu, kłamra – zdobywania,
osiągania początku, ideał – mitu, mit – powrotu”.

Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, 1971



Obraz zatytułowany „Och, och” to praca Jerzego Ryszarda Zielińskiego pochodząca z najważniejszego okresu jego twórczości, który przypadł na przełom lat 60. i 70. To właśnie wtedy „Jurry” namalował swoje najważniejsze i najbardziej znane prace wpisujące się kulturę wizualną hipisów, pop-art i secesję. „Och, och” to obraz emanujący erotyką, którą artysta wyraził poprzez subtelną grę przestrzeni, kształtu i kompozycji.

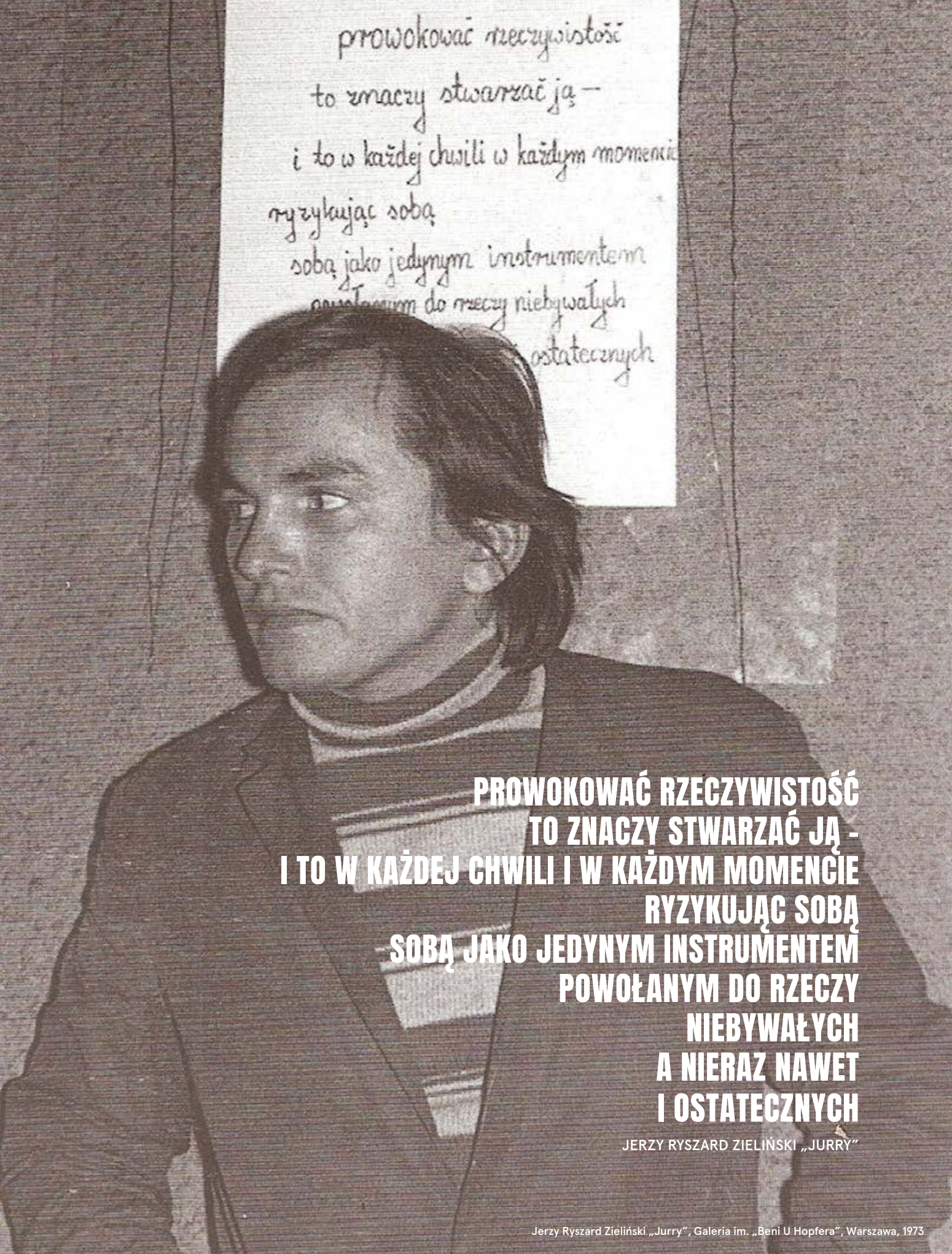
Twórczość Jerzego Ryszarda Zielińskiego niełatwo wpisuje się w narrację sztuki II poł. XX wieku w Polsce. Podstawowym chwytem retoryki malarskiej tego artysty była metafora: czasem niejasna, a czasem operująca paletą oczywistych skojarzeń i aluzji. W warstwie treściowej „Jurry” odnosił się zarówno do zjawisk uniwersalnych, jak i ówczesnego kontekstu politycznego. Oprócz malarstwa tworzył poezję i refleksyjne teksty. Jego prace nazywano „znakami drogowymi politycznej egzystencji PRL”.

Przez wiele lat zapomniany, „Jurry” ponownie zaistniał w historii polskiej kultury w ciągu ostatnich kilku lat. Opisom jego intrygującej twórczości często towarzyszą wątki biograficzne, spośród których najgłośniej wybrzmiewają tajemnicze okoliczności jego tragicznej śmierci w 1980. Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie ukończył w 1968 w pracowniach Jana Cybisa i Jana Wodyńskiego. Pierwsze charakterystyczne obrazy, zwiastujące jego późniejszą twórczość, „Jurry” malował już w 1963, 2 lata przed założeniem formacji „Neo-Neo-Neo” razem z Janem Dobkowskim. Pierwsza wystawa duetu odbyła się w warszawskim Klubie Medyka. Wydarzenie, które odbyło się w atmosferze prowokacji i skandalu, przeszło do historii. Młodzi artyści urządzili symboliczny pogrzeb dotychczasowych kierunków sztuki. Przy suficie w Klubie Medyków powiesili trumienkę z napisami: „kubizm”, „abstrakcjonizm”, „dadaizm”. Wystawę obejrzelি znakomici goście: Marian Wnuk, rektor ASP, profesor Jan Cybis, poeta Stanisław Grochowiak oraz wielu pisarzy, poetów i malarzy słynnych w tamtych latach. Znany autor tekstów, aktor i piosenkarz kabaretowy – Jonasz Kofta – podjął się konferansjerki imprezy. Wystawa odbiła się szerokim echem w środowisku artystycznym Warszawy.

To właśnie „Jurry” i „Dobson” we dwóch proklamowali w Polsce sztukę pop-art, w ich recepcji wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem nie tylko buntu, ale i zachwytu. Porównywane z różnymi stylistykami lat 60. i 70, obrazy „Jurrego” stanowią swoistą mozaikę tendencji, które przeżywały renesans w tym okresie – poza zachodnim pop-artem, także tak zwana polska szkoła plakatu i secesja.

Drogi Jurrego i Dobsona rozeszły się w 1970, a duet „Neo-Neo-Neo” przestał istnieć. „Jurry” obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Był częstym gościem w kawiarni „U Hopfera”, gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury. Niezwykłość malarstwa „Jurrego” polegała przede wszystkim na oscylowaniu pomiędzy uniwersalnym znaczeniem użytych symboli, a ich ideologicznym i politycznym odniesieniem. Artysta otwarcie kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia. Artystyczną strategią „Jurrego” była ironia, czego doskonałym przykładem jest częsty w jego twórczości znak ust. Popularny w kulturze lat 60. i 70. wzór pojawiał się w twórczości Andy’ego Warhola czy Toma Wesselmana.

Z pewnością można stwierdzić, że estetyka obrazów Zielińskiego wiele zawdzięcza popkulturze amerykańskiej, ale nie zawdzięcza jej wszystkiego. W swoim przekazie „Jurry” wykracza poza erotyczno-zmysłowe konotacje twórców amerykańskich. Jego dzieła są raczej wyrazem rozmaitych emocji i obaw, które towarzyszyły życiu w totalitarnym ustroju. Ironiczne komentarze nie dotyczyły tylko polityki, lecz także symboli narodowych, patosu ojczystych barw, schematu mapy Polski, znaków historii i tradycji. Można przypuścić, że długofalową strategią Zielińskiego było stworzenie nowego języka malarskiego, który stanowiłby opozycję dla skompromitowanej formuły jego czasów. Zarówno formuła socjalistycznego realizmu, jak i uświęcona, do obłędu apolityczna – przez co kojarzona z eskapizmem – abstrakcja, dla artystów rewolucji 1968 nie były wystarczające. „Jurry”, tworząc w okresie dobrobytu czasów Gierka, odcinał się od ówczesnego oportunistycznego, który dotknął elity artystyczne i intelektualne, zawsze pozostając w opozycji – nawet w obliczu własnej sławy.



prowokować rzeczywistość
to znaczy stwarzać ją -
i to w każdej chwili w każdym momencie
ryzykując sobą
sobą jako jedynym instrumentem
powołanym do rzeczy niebywałych
ostatecznych

**PROWOKOWAĆ RZECZYWIŚTOŚĆ
TO ZNACZY STWARZAĆ JĄ -
I TO W KAŻDEJ CHWILI I W KAŻDYM MOMENCIE
RYZYKUJĄC SOBĄ
SOBĄ JAKO JEDYNYM INSTRUMENTEM
POWOŁANYM DO RZECZY
NIEBYWAŁYCH
A NIERAZ NAWET
I OSTATECZNYCH**

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI „JURRY”

8 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Deszcz", 1964

olej/ płótno, 90 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tarasin 64'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nasz nowoczesny świat to baza danych: nazw, analiz, szufladek, wśród których bezpiecznie funkcjonujemy. Określony, sklasyfikowany, a jednak niezrozumiały, niepokojący. Śpieszymy znaną, ale nieoswojoną ruchliwą ulicą chaosu. I nagle nieśpiesznym, pewnym ruchem artysta otwiera nam podwoje swojego świata. Wyciszzonego, ale przesyconego wewnętrznym żarem zachwyty i zgody na to, co jest. Odkrywa, że to, co różne, jest jednym”.

Izabela Mizerska





Jan Tarasin, „Gong”, 1963. Kolekcja prywatna, Polska. Źródło: Desa Uunicum
Fot. Marcin Koniak

Zaprezentowana praca „Deszcz” powstała w jednym z najważniejszych okresów rozwoju twórczości Jana Tarasina. Po 1956 autor rozpoczął artystyczną wędrówkę od malarstwa figuratywnego do coraz bardziej wyabstrahowanych form i elementów, które nazywał przedmiotami. Obrazy Tarasina są oddzielnym uniwersum. Jego świat zbudowany jest ze swoistych symboli, które zawsze porządkowane są właściwym mu zasadom kompozycji. Artysta operuje zbliżonym kadrem, powiększa niewielki fragment rzeczywistości, dopatrując się w detalu natury istoty rzeczy. Jakby przypadkowo wybrane kadry tworzące obraz Tarasina próbują uchwycić i pokazać świat wzajemnych powiązań, napięć i odniesień. Na płaszczyźnie zamkniętej kwadratem ramy przedmioty i znaki rozpychają się i walczą o uwagę widza kolorem i kształtem. Każdy z nich wydaje się chcieć zaznaczyć, że jest w tej układance najważniejszym elementem.

Jak wspominał malarz, jego myślenie o malarstwie zmienił pobyt na stypendium w Chinach i Wietnamie w 1962. Widoki i krajobrazy Hanoi, Haifong nad Zatoką Tonkińską oraz Pekinu odcisnęły na autorze piętno, przede wszystkim pod względem inspiracji. Jego realizacje zaczęły przypominać dzieła na pograniczu estetyki kaligraficznych znaków dalekowschodnich.

W kolejnych latach, pod odbiciu podróży, Tarasin skupił się w większym stopniu na fakturze. Jego prace, poprzez nakładanie kilku warstw malarskich, stały się bogatymi pod względem grubości powierzchni przedstawieniami, które w zróżnicowany sposób wchodziły w grę z padającymi promieniami światła. Jak opowiadał o pracach powstałych na początku lat 60. XX wieku: „W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizyczne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd zostały rozbudowane w warstwie faktury, malarskich różnicowań” (Jan Tarasin, [w:] Zbigniew Taranienko, Gra, która nie może mieć reguł. Rozmowa z Janem Tarasin, [w:] Dialogi o Sztuce, [red.] Zbigniew Taranienko, Warszawa 2004, s. 91).



Jan Tarasin, „Brzeg”, 1965. Kolekcja prywatna, Polska. Źródło: Desa Uunicum
Fot. Marcin Koniak

Opisany okres był nie tylko momentem znaczącego rozwoju malarstwa Tarasina, ale także rosnącej popularności, nie tylko w Polsce. Kilka miesięcy po odbiciu podróży do Chin i Wietnamu Tarasin został przyjęty do Grupy Krakowskiej, jednej z najważniejszych ówczesnych grup artystycznych. W tym samym roku odbyły się pierwsze zagraniczne indywidualne wystawy, m.in. w Galerie Lambert w Paryżu czy w holenderskim Giessenburgu w Pinkegalerij. To właśnie paryska prezentacja dzieł otworzyła artyście drzwi do międzynarodowych sukcesów. Jedną z wystawionych prac została wybrana na III Międzynarodową Wystawę Młodych Artystów Europa – Japonia w 1964. Dzięki niej Tarasin został nagrodzony jedną z głównych nagród. Ważnym wydarzeniem była również wspomniana już wyprawa do Holandii. Zbiory holenderskiego malarstwa dawnego, które autora miał okazję obejrzeć, zafascynowały go ze względu na umiowanie konkretności natury. Ta inspiracja pozostała z malarzem do ostatnich lat. W wywiadzie udzielonym w tym samym roku opowiadał:

„Moje obrazy to są w końcu pejzaże panoramiczne, wnętrza, martwe natury. Chcę, by przedmioty – elementy moich obrazów, były materialne i by różniły się między sobą, jak różnią się drzewo i woda. Jak w obrazach Vermeera. Staram się odkrywać i zachowywać hierarchię, jaka istnieje w naturze” (Jan Tarasin, [w:] Barbara Majewska, Rozmowa z Janem Tarasinem, Współczesność, nr 18, s. 6, [w:] Spotkania z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 11).



9 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Ciąg dalszy", 1983

olej/ płótno, 130 x 88,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN I CIĄG DALSZY 83'
na białym nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęty
w Warszawie z numerem 5

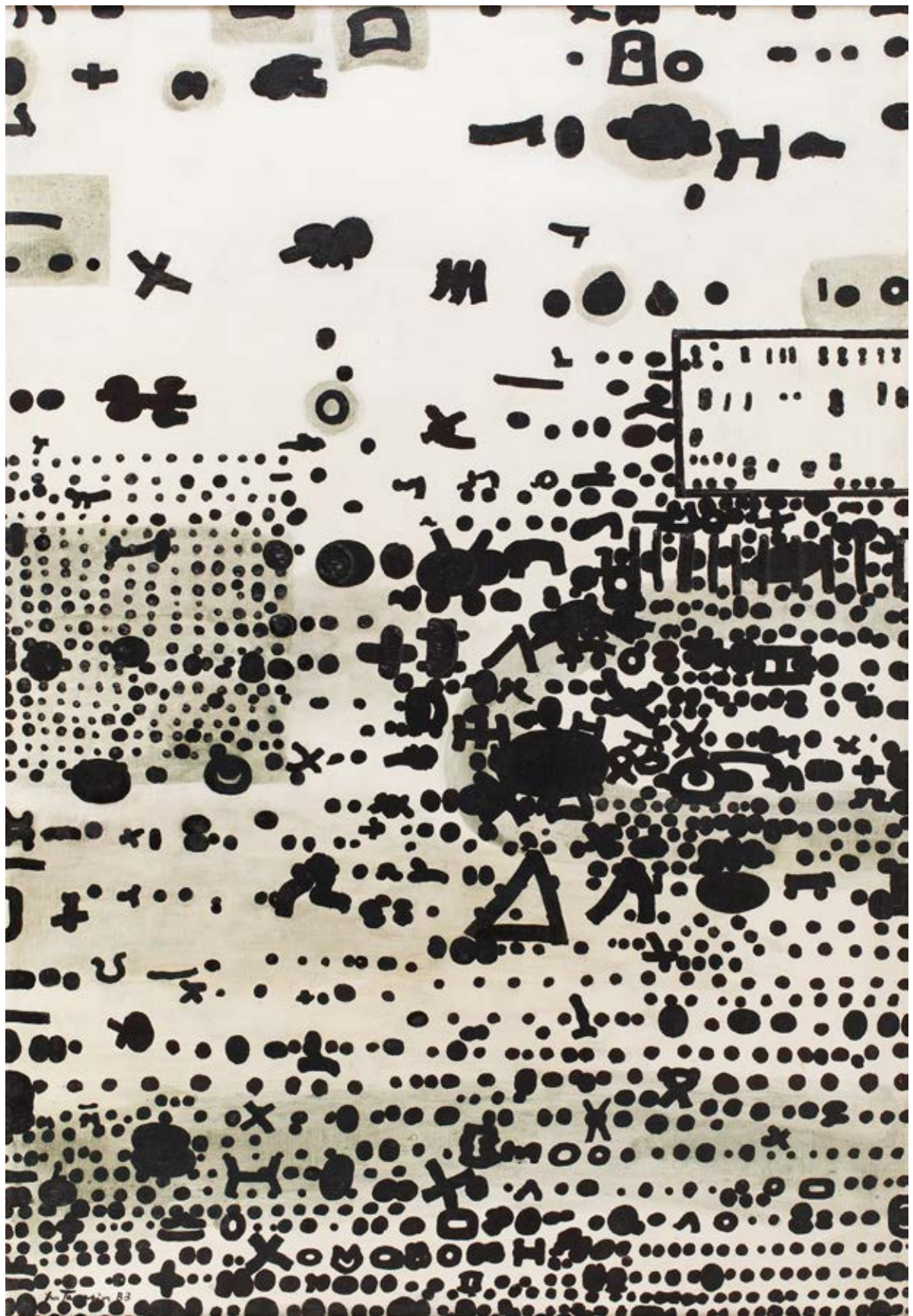
estymacja:

170 000 - 250 000 PLN

36 100 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska



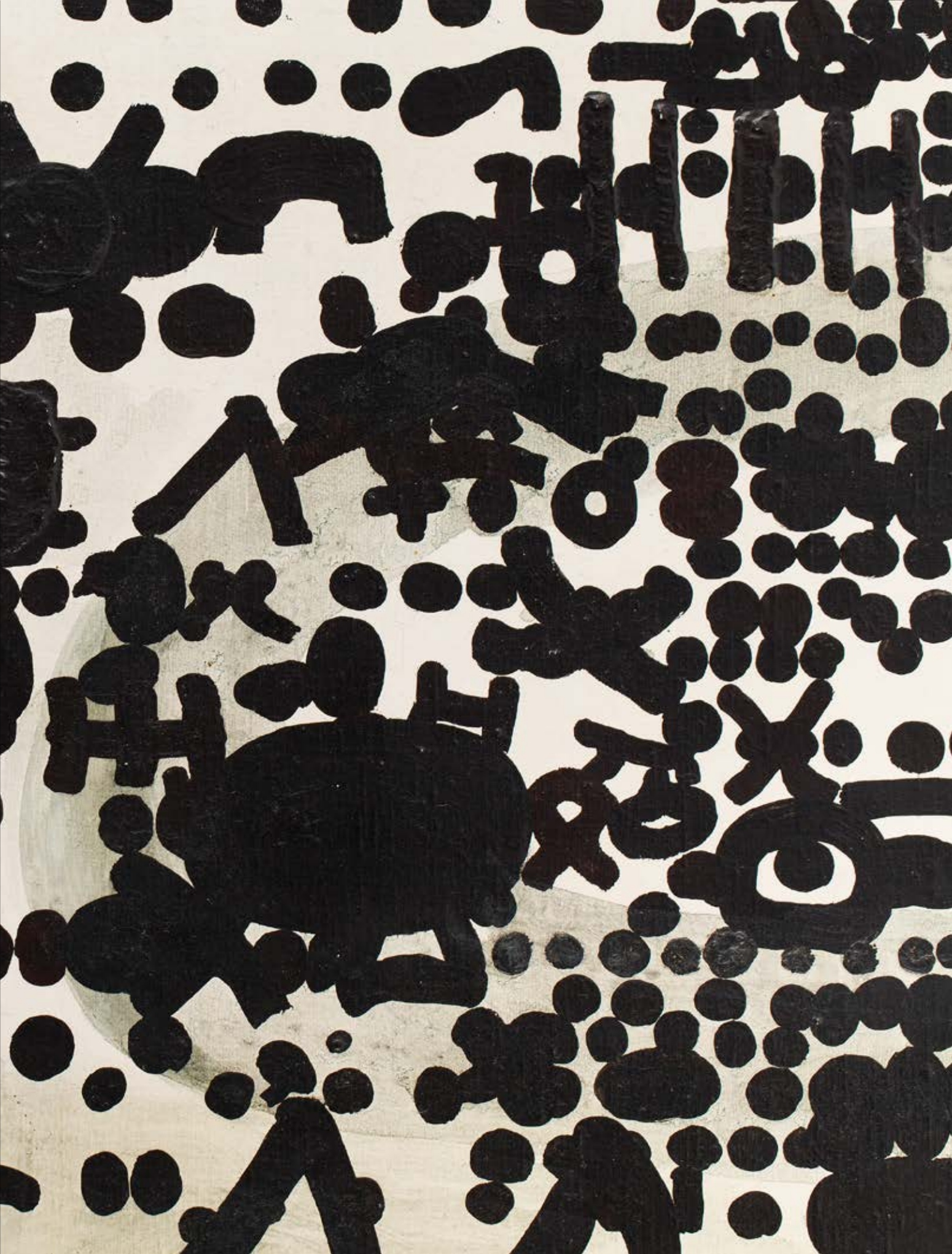
Rozmyślając nad malarstwem Jana Tarasina, niezwykle aktualnym i nowoczesnym formalnie, trudno wyobrazić sobie, że artysta debiutował na polskiej scenie artystycznej już w 1948. Wówczas jeszcze jako student II roku na krakowskiej Akademii, został zaproszony do wzięcia udziału w Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Tuż po otrzymaniu dyplomu w 1951 zyskał opinię: „najlepszego – jak głosi fama – rysownika wśród młodego pokolenia, i (...) jednego z najsilniejszych indywidualności twórczych wśród młodych” (Trybuna Ludu 1959, nr 214). Na początku lat 60. w twórczości artysty krystalizuje się pewna tendencja, która będzie towarzyszyć mu niemal do końca działalności artystycznej. Od tego czasu konsekwentnie rozwija swoją koncepcję malarstwa, a wszechobecny przedmiot-symbol staje się podstawą charakterystycznego dla twórcy sposobu obrazowania. Początkowo Tarasin zgłębiał świat przedmiotów, posługując się konwencją realistyczną, która z biegiem czasu uległa rozproszeniu, tak by w końcu przerodzić się w rozległe systemy znaków bliskich myśleniu abstrakcyjnemu. Przedmioty, podobnie jak i ludzie, sprowadzone są przez artystę niemalże do minimum rozpoznawalności. Ułożone w obrębie jednej, organicznej i silnie uporządkowanej struktury obrazu stały się znakiem rozpoznawczym artysty, rodzajem jego „idée fixe”. Warto jednak zaznaczyć, że twórca nigdy nie zerwał więzi ze sztuką przedstawiającą. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienko przyznał:

„Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości czy rodzaj akonkretności, 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 różnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy. Zacząłem 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 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 jego 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). Tarasin w szczególny sposób podziwiał średniowieczne malarstwo chińskie, a zwłaszcza twórczość Muk’iego, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku buddyjskiego mnicha. Szczególnie zafascynowały go wykonane tuszem na papierze – oszczędne studium owoców. Buddyjski mnich w swojej pracy miał jeden cel – koncentrację na wyinku otaczającej go fauny oraz flory, co staje się obiektem kontemplacji – a studium pozwala na medytacyjne doznania. W rezultacie tej podróży w twórczości Tarasina na stałe zagościł motyw symbolicznej linii dzielącej sferę obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Coraz to swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotów mają w sobie coś ze wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom. Obiekty niekoniecznie oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie” obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe.

Prezentowany w ofercie niniejszej aukcji obraz „Ciąg dalszy” z 1983 pozornie może wydać się abstrakcyjnym przedstawieniem, jednakże w istocie stanowi syntezę obserwacji relacji pomiędzy przestrzenią a zawieszonymi w niej symbolami. Płaszczyznę obrazu wypełniają wyodrębnione i skondensowane „przedmioty” przywodzące na myśl quasi kaligrafię, które Tarasin umieścił w aluzyjnej przestrzeni. Wymalowane na czarno organiczne kształty w górnej partii pracy zdają się swobodnie unosić w powietrzu, podczas gdy symbole w dolnej jej części sprawiają wrażenie uporządkowanych, poddanych pewnemu rygorowi. Ustawione w harmonijne rzędy, mniejsze i większe przedmioty przepływają przez płaszczyznę płótna, przypominając niejako nutowy zapis. Tarasin bowiem poprzez odpowiedni układ zespołów znaków plastycznych stwarza wrażenie, sugestię wywodzących się z natury przedmiotów ewokujących określone skojarzenia emocjonalne.



10 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Chorągiewka i deszcz", 1983

olej/piótno, 92 x 73,5 cm

sygnowany i opisany na blejtramicie: 'Stanisław Fijałkowski - Chorągiewka i deszcz'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

22 500 - 33 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Trójmiasto

LITERATURA:

Porównaj: Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, poz. 114, s. 191 (il.)

„Chorągiewka i deszcz” to praca Stanisława Fijałkowskiego z pierwszej połowy lat 80., dekady naznaczonej ważnymi – i tragicznymi – wydarzeniami, spośród których na pierwszy plan wysuwa się stan wojenny. W pracach z tego okresu dostrzec można baczna obserwację ponurej, narzuconej siłą rzeczywistości, ale także gwałtowną na nią reakcję. Tytułowy deszcz, wyrażony przez cienkie ukośne linie w błękitcie, pada na dach budynku, na którym leży polska flaga. Po dwóch stronach dachu widzimy dym – po lewej stronie jasny, a po prawej – ciemny. Kompozycja zamknięta w namalowanej na powierzchni płótna ramie oddaje najważniejsze – jak pisał Serge Farchereau – cechy malarstwa Fijałkowskiego: symbolika i magia cyfr i figur geometrycznych jako znaków najprostszyc, uniwersalnych, używanych od tysięcy lat, o których się dziś nie pamięta. W przypadku „Chorągiewki i deszczu” – pracy powtórzonej po analogicznej pracy z roku 1980, wystawionej i reprodukowanej (odwrotnie) w katalogu wystawy Fijałkowskiego w poznańskim Muzeum Narodowym z roku 2001 – artysta sięgnął po konkretny, nieprzenośnie wyrażony symbol w postaci polskiej flagi.



11 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"5 | 63", 1963

olej/piótno, 42 x 36 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramic: 'S. Fijałkowski - 5 | 63 2/63'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska





SIŁA ŚRODKA

„5 I 63” to kompozycja pochodząca z wczesnych lat 60., jednego z najciekawszych okresów twórczości Stanisława Fijałkowskiego. W dekadzie tej w pełni objawił się unikalny język obrazów artysty rozwijany przez kolejne dziesięciolecia, aż w efekcie stał się istotną częścią kultury wizualnej polskiej współczesności. Przyrównywany do wielkich modernistów dostarczających mu inspiracji: Strzemińskiego, Malewicza i Kandinskiego, twórca uznawany jest za surrealistę, który porzucił dosłowną metaforę na rzecz na poły abstrakcyjnych, fragmentarycznych i zagadkowych znaków. Podobnie jak inny wybitny malarz tego pokolenia – Zbigniew Makowski – Stanisław Fijałkowski stworzył własną ikonografię, pełną pewnych powracających motywów, funkcjonujących na zasadzie symboli. Jeden z nich to rama, widoczna również na powierzchni pracy zatytułowanej „5 I 63”. Trudno podważyć to, że rama namalowana na powierzchni płótna jest lejtmotywy twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Nieraz zamglona lub rozmyta, nieraz wyraźnie oddzielona od reszty kompozycji, zamyka ją w sposób dosłowny. W pracy „5 I 63” stalowe i błękitne wnętrza obrazu otacza grafitowe obramienie dzielące go na trzy poziome pasy. W tekście Fijałkowskiego „Wokół ramy” czytamy: „Rama, w którą wstawiamy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza naszą uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie-dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe” (Stanisław Fijałkowski, „Wokół ramy”, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, [red.] Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 33).

Magiczna „siła środka” opisana przez artystę to opór centrum wobec brzegów, działający tym silniej, im mocniej go tłumia. Powtórzenie fizycznych krańców obrazu poprzez zaciemnienie krawędzi lub narysowanie ramki włącza granicę do kompozycji i jeszcze silniej oddziałuje na wnętrze dzieła. Ramka stwarza niejednoznaczną sytuację, w której trudno uchwycić, kiedy jedna forma przeradza się w drugą. Dzięki temu, przywołując wyżej cytowany tekst Fijałkowskiego, „(...) forma staje się migotliwa. Migotliwość znaczeń jest najważniejszym stopniem działania formy – przez nią osiągamy maksimum wyrazu, cel naszych wszystkich zabiegów artystycznych”. Maksymalizowanie skupienia na wnętrzu obrazu wiązało się z pragnieniem artysty, by uczynić swoje prace obszarami medytacji.

Napięcie pomiędzy dziełem i rzeczywistością miało wyzwać „nieświadome i świadome życie wewnętrzne” odbiorcy. We wstępie do katalogu wystawy w Galerii Krzywe Koło w 1962 czytamy: „Fijałkowski szuka (...) nieprzemijających wartości w psychice człowieka. (...) to wszystko, co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrzne znaczenie” (Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962).

Owo poszukiwanie sensu spowodowało bunt Stanisława Fijałkowskiego wobec jego mentora i nauczyciela, Władysława Strzemińskiego: „Strzemiński oficjalnie nigdy nie przyznawał się do tego, że w obrazie jest cokolwiek innego poza tym, co dosłownie widać, to znaczy poza jego formą. Tymczasem mnie się wydawało – i na tym polega moje odstępstwo – że w obrazie obecne są nie tylko napięcia i forma, ale że to, co się robi, i to, jak się robi, ma swoje znaczenie symboliczne. A także, że malowanie jest działalnością symboliczną, a przez to jest nieco zbliżone do działalności sakralnej” (Wypowiedź Stanisława Fijałkowskiego, [cyt. za:] Zbigniew Taranienko, Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim, Warszawa 2012, s. 9). Owo wewnętrzne napięcie obrazu, wspomniane przez twórcę, opisuje w książce „Punkt i linia a płaszczyzna” Wasyl Kandinsky. Fijałkowski tłumaczył teksty wielkiego artysty, doskonale więc znał jego dorobek.

Ważny jest wątek erudycji polskiego malarza i grafika, o którym pisała Maria Poprzeczka: „Podjęcie podobnego trudu płynie z chwalebnej potrzeby upowszechnienia znajomości tłumaczonego autora, przekazania nauk płynących z jego dzieła, rozszerzenia horyzontu intelektualnego polskiego czytelnika. Przede wszystkim jest jednak wskazaniem mistrza, wyrazem żywnego dlań szacunku i podziwu. Jest holdem. Fijałkowski, artysta, który zaczął malować jeszcze przed połową ubiegłego stulecia i maluje do dziś, jest doskonałym wcieleniem renesansowego ideału *doctus pictor* – malarza uczonego. Nie tylko maluje, lecz także pisze raptularz. Jest erudyta w starym, dobrym sensie tego słowa. Nie kumulującym wiedzę encyklopedystą, lecz poszukiwaczem mądrości. W ciągu długiego życia artysta wchłania, przetwarza i wtapia w swoje malarstwo lektury, przemyślenia, sztukę, naturę, życie swoje i życie toczące się wokół niego. I osiąga własny, szlachetny stop”.

12 †

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Panna młoda, 1958

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

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

29 700 - 38 200 EUR

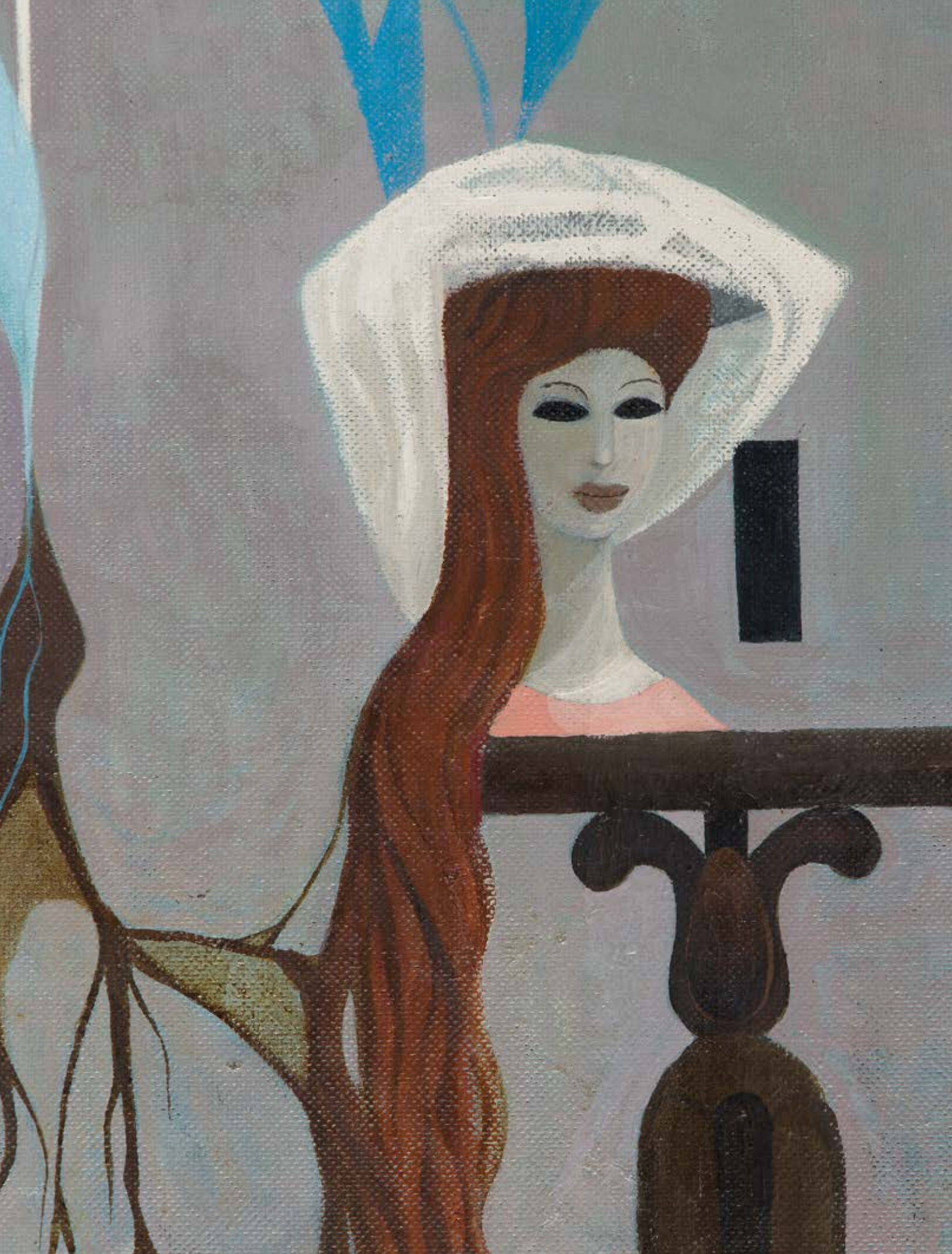
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne, i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołaczy z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką”.

Mieczysław Porębski





NIEPOKÓJ I LIRYKA

Zaprezentowana praca Kazimierza Mikulskiego należy do wczesnych prac autora. Namalowana w 1958 została utrzymana w spokojnych, przytłumionych odcieniach szarości, błękitu oraz bieli. Dwoma głównymi elementami jest podłużny biały kwiat przedstawiony wraz z korzeniami oraz głowa kobiety o czarnych, pustych oczach „położona” na stoliku. Kluczowym elementem kompozycji jest pusta przestrzeń zajmująca znaczną część płótna. Pomalowana na szaro zdaje się składać z różnych wystających oraz cofniętych części. Pomiedzy nimi znajdują się czarne otwory, z których wyglądają, jak się zdaje, zielone liście.

Mikulski jest jednym z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli polskiego malarstwa metaforycznego. Zaprezentowana praca powstała rok po przystąpieniu artysty do Grupy Krakowskiej. Mikulski wziął udział we wszystkich Wystawach Sztuki Nowoczesnej. Na tle ówczesnej sceny artystycznej wyróżniało go zamiłowanie do malarstwa figuratywnego. Wśród abstrakcyjnych realizacji, dzieła Mikulskiego zwracały uwagę ze względu na przedstawienia młodych, smukłych i atrakcyjnych młodych kobiet o twarzach bez wyrazu oraz liryczna, nieraz niepokojąca aura. Artysta posługiwał się najczęściej lekką, pastelową kolorystyką oraz kontrastującą z nią w wyrazie ostrą, precyzyjną kreską. Postaciom często towarzyszyły elementy przypominające rekwizyty teatralne, a ich zestawienia odbywały się na zasadzie pokrewieństw podktywanych przez wyobraźnię. Wiele z realizacji jest podszytych erotycznymi podtekstami, a malarz często przedstawiał młode kobiety oraz mężczyzn nagich lub na wpół nagich. Postacie namalowane przez artystę cechuje syntetyczne oraz uproszczone pod względem anatomicznym przedstawienie. Charakterystycznym elementem są migdałowe, podłużne oczy oraz ujęcie postaci w zastygłych pozycjach frontalnych lub z profilu. Takie ujęcie bohaterów obrazów upodobałoby się do lalek teatralnych. Teatralne skojarzenia nie są przypadkowe. Obok malarstwa teatr był jedną z najważniejszych pasji Mikulskiego. W latach 40. artysta uczył się aktorstwa i reżyserii w Krakowie. W późniejszych okresie przez wiele lat współpracował również jako scenograf z krakowskim Teatrem Lalki i Maski Grotteska. Dodatkowo występował jako aktor w teatrze Cricot 2. Teatralne inspiracje widoczne są także w kulisowo zabudowanych przestrzeniach obrazów Mikulskiego.

Przy okazji wystawy artysty w 1963 w Zachęcie Mieczysław Porębski opisywał twórczość Mikulskiego w następujący sposób: „Jego sposób bycia, zamiłowania, otoczenie, które sobie stwarza, ujawniają w nim analityka i zarazem epika, obserwatora, który bardziej ceni istotę rzeczy niż powierzchowne i przypadkowe kontakty, dojrzałą refleksję stawia nieporównanie wyżej aniżeli doraźność działań i doznań, milczący kontakt przekłada nad elokwentne komentarze. I jeszcze jedno: podróżuje bardzo niechętnie, świat swój rozbudowuje do wewnątrz. Prawidłowość sondowanej uparcie od lat wielu struktury współczesnej wyobraźni są dla niego ważniejsze aniżeli nieoczekiwane spotkania i zaskakujące odkrycia.

Malarski instrument Mikulskiego porównywałem kiedyś do skalpela. Chodziło mi o pokazanie, jak ostro i jak zarazem czule oddziela on „powłoki znaczeń”, które wprowadza do swoich obrazów. Widziałem w tym szczególną cechę jego osobliwej poetyki, tak bardzo różniącą się od automatycznego zapisu surrealistów, z które ja wywodzono” (Mieczysław Porębski, Wystawa Malarstwa Kazimierza Mikulskiego, Warszawa 1963, s. nb.).

13 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Wnętrze z aktem, 1971

olej/płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WNĘTRZE | Z | AKTEM | JERZY | NOWOSIELSKI | 1971'

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

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

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 74 200 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

WYSTAWIANY:

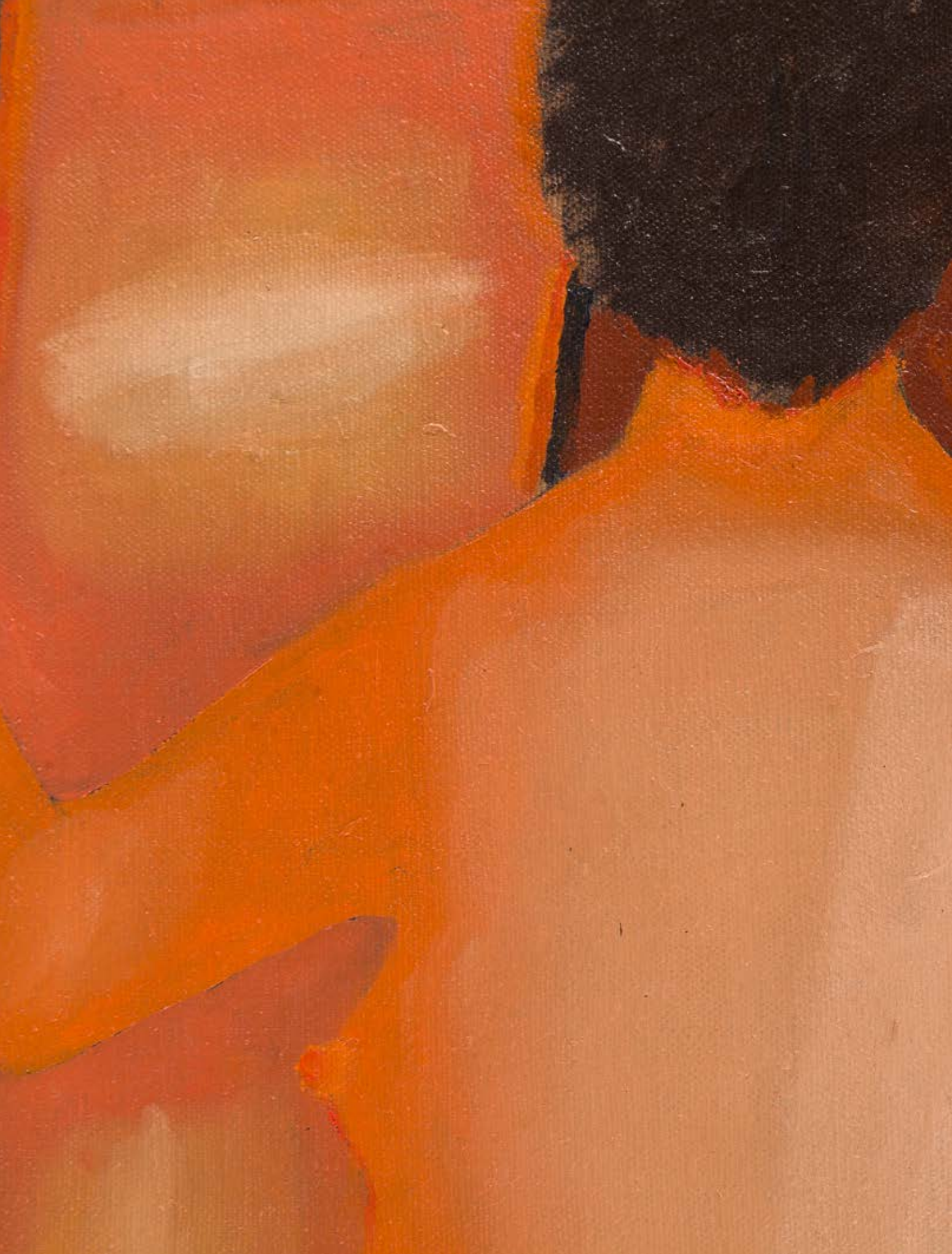
Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 1974


Krzysztofory, Kraków, 1972

Festiwal Sztuki, Edynburg, 1972

Krzysztofory, Kraków, 1971







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

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

W drugiej połowie lat 50. nagie, kobiece sylwetki pojawiają się w pracach Nowosielskiego zdecydowanie częściej – artysta przedstawia je zazwyczaj ze swojej męskiej, voyerystycznej perspektywy, w której ciało jest fetyszowane i wtórnie erotyzowane, również poprzez poddawanie go geometryzującej stylizacji.

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

W latach 70. Jerzy Nowosielski utrwalił unikatowy sposób kształtowania kobiecego aktu – jak pisał Tadeusz Kantor: „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak zresztki po kataklizmie Pompei”. Kobiety na obrazach Nowosielskiego zaczynały być poddawane coraz dalej idącej, geometryzującej deformacji, a co za tym idzie – włączaniu ich ciał w kontekst sztuki sakralnej.

Gondowicz zauważył, że „w aktach kobiet ujawnia się też rychło modelowanie ciał na wzór obnażonych świętych męczenników w sztuce ikony: poziome linie obojczyków, elipsy wokół piersi, uwydatniona światłami muskulatura ujętego w owal, wpadniętego brzucha, jasne bliki ramion, łokci, bioder, kolan i kostek. Na wydłużonych ascetycznie figurach o nieproporcjonalnie drobnych dłoniach i stopach nawet majtki kostiumu kąpielowego przybierają formę antycznego perizonium (...). Śniade, zamknięte w sobie oblicza zdają się skrywać tajemnicę. Zaznaczone niekiedy plażowe czy łaźniakowe realia przedstawiają się w tym kontekście dziwnie nieostojnie”.

14 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Portret męski, 1960

olej/piótno, 65 x 54 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1961'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

53 000 – 74 200 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

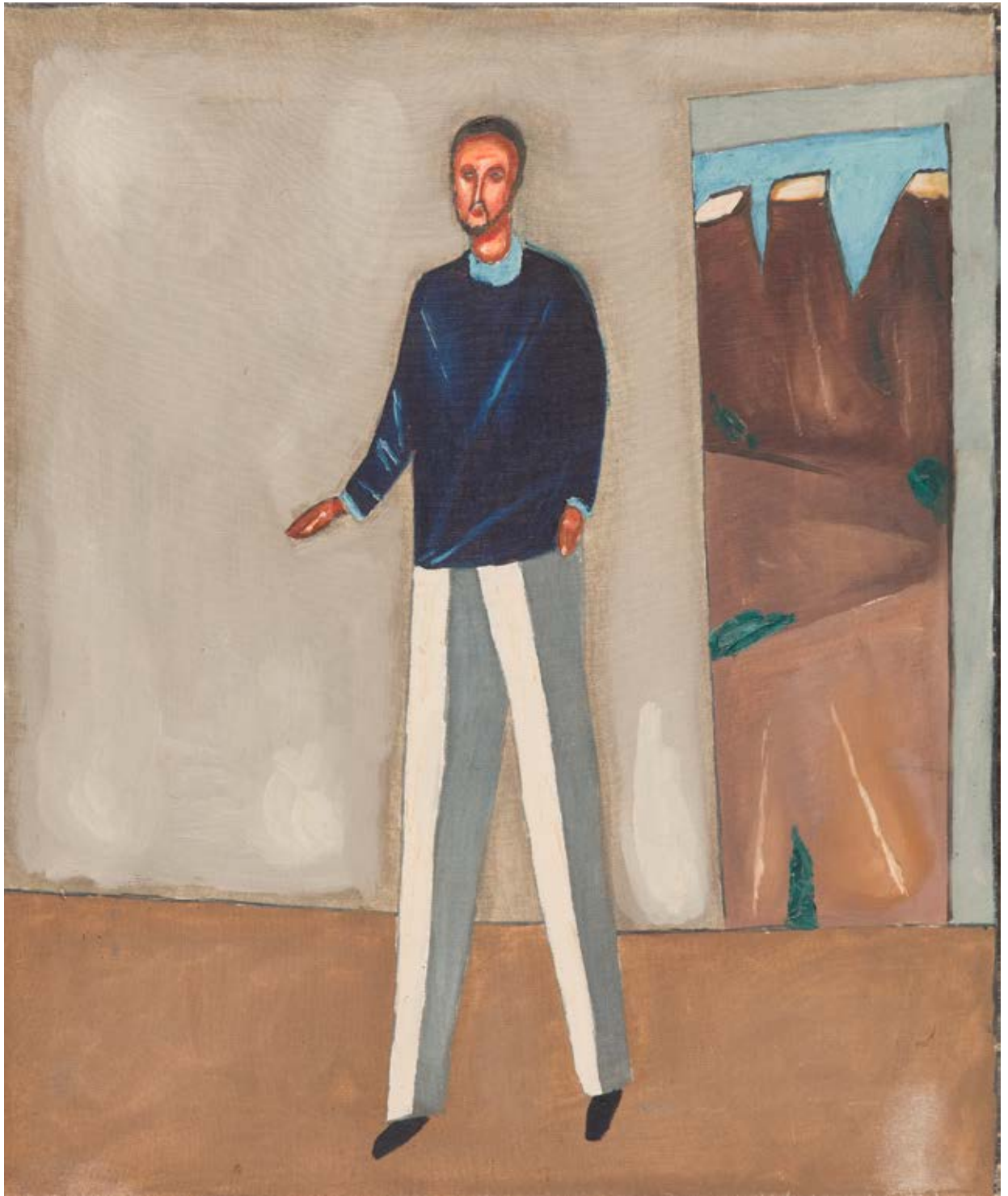
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 322, ss. 281, 716 (il.)

Jerzy Nowosielski, [red.] Andrzej Szczepaniak, Skira Editori, Mediolan 2019, s. 44 (il.)

Zagadkowy portret męski z 1960, nieprawidłowo datowany na rok później, to niemal na pewno autoportret artysty. Kompozycja ukazuje mężczyznę we wnętrzu; jego nienaturalnie długie nogi, podkreślone przez rudymmentarnie opracowaną partię spodni, składającą się formalnie z czterech jednolitych płaszczyzn bieli i szarości, zaburzają proporcje postaci, której hieratyczna figura, zdająca się kroczyć poza obraz z gestem otwartych jak na powitanie dłoni, wypełnia niemal całą wysokość przedstawienia. Ubiór postaci – proste spodnie i granatowy sweter – nadaje jej codziennego, choć eleganckiego wyrazu; błękitny obrys kołnierza z kolei nasuwa skojarzenie z koloratką księdza czy popa. Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest rozwiązanie partii tła – anonimowe, pozbawione mebli wnętrze utrzymane w dwóch tonach beżu; przestrzeń otwiera się na niemal abstrakcyjny, górzysty pejzaż widoczny w prawej stronie za postacią.







15 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Święta Paraskewa, 1971

tempera/deska, 24,5 x 15,5 cm

estymacja:

22 000 - 35 000 PLN

4 700 - 7 500 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

Paraskewa jest świętą kościoła prawosławnego. Była mniszką, urodziła się w XI wieku w Bułgarii. Jej imię w języku bułgarskim oznaczało „piątek” i zostało jej nadane, by upamiętnić śmierć Jezusa Chrystusa. Przez wiele lat żyła na pustynnych terenach w Jordanii. Jak na eremitkę przystało, oddawała się tam modlitwie i prowadziła ascetyczne życie. Po objawieniu, którego doznała, powróciła do Bułgarii, gdzie niebawem zmarła. Jak w wielu innych historiach hagiograficznych, także i w tej, po śmierci świętej jej ciało miało uzdrawiającą moc – pielgrzymi, którzy odwiedzali jej grób, doznawali uzdrowienia.

Obraz świętej w twórczości Jerzego Nowosielskiego wpisuje się w jeden z jej głównym nurtów, jakim były przedstawienia religijne. Nowosielski wielokrotnie inspirował się malarstwem ikonowym, a wiele z jego przedstawień literalnie naśladuje ich formę. Interesujący pozostaje jej status: w ściśle sprecyzowanym i określonym przez ceremoniał malarstwa prawosławnym status ikony przysługuje wyłącznie tym obrazom, które wykonano zgodnie z ustalonymi przez cerkiew zasadami. Prace Nowosielskiego pozostają jednak najczęściej obrazami w sensie zachodnioeuropejskim. Choć poprzez uproszczoną formę i płaską plamę barwną wyglądają jak ikony, są ich naśladownictwem.

Początki fascynacji Nowosielskiego światem ikon przypadają na lata 1937-39, kiedy miał on okazję bywać we lwowskim muzeum ukraińskim. Tam zapoznał się dokładnie ze sztuką ikonopisarstwa. Jak sam wspominał tamte, młodzieńcze fascynacje: „Pierwszy raz spotkałem się z wielką sztuką w takim stężeniu i w takiej ilości. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania nigdy nie zapomnę. Patrząc, odczuwałem po prostu ból fizyczny... Nie byłem w stanie przejść z jednej sali do drugiej”. Jak sam zaznaczał, wszystkie jego prace, które wykonał w swoim życiu, w jakiś sposób zależne były od tamtych spotkań ze sztuką cerkiewną oraz nimi inspirowane.



16 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detal 5446535-5462919" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

akryl/plótno, 196 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'OPALKA 1965/1-∞ | DETAIL - 5446535-5462919'

estymacja:

3 000 000 - 4 000 000 PLN

635 600 - 847 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty, 2006

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja spadkobierców artysty, Szwajcaria

kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

La force de l'art, un nouveau rendez-vous avec la création en France,

Grand-Palais, Paryż, 09.05-25.06.2006

Espace de l'art concret, Avant-Garde polonaise, hier et aujourd'hui [Hiller,

Kobro, Peiper, Przyboś, Stażewski, Strzemiński, Drózdź, Flicieński, Mysłowski,

Opałka], Mouans-Sartoux, 31.10.2004-02.01.2005

Monocromos. Desde Malevich hasta hoy, Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, Madryt, 14.06-06.08.2004

OPALKA 1965/1 - ∞ [autoportraits photographiques et une peinture],

Galerie Praz-Delavallande, Paryż, 06.03-14.04 2004

LITERATURA:

Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné Romana Opałki, opracowywanym przez Michela Baudsona (Dp 496).

Monocromos. Desde Malevich hasta hoy, katalog wystawy,

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2004, s. 183



Trudno wskazać doskonalszy przykład konceptualizmu w polskiej sztuce, niż cykl „1965/1 – ∞” Romana Opałki. Życiowy projekt tego twórcy to forma instalacji, której celem było uchwycenie czasu. Obok obrazu malowanego akrylem na płótnie o ujednoliconych wymiarach 196 × 135, którego przykładem jest „Detal 5446535-5462919”, integralną częścią owej instalacji był fotograficzny autoportret na jego tle oraz taśmy z nagraniem głosu artysty odliczającego kolejne liczby. W słowach Opałki: „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 programowego 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% bielsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojscie do momentu, w którym detale będą wylizane bielą na bieli. Każdy detal uzupełniony jest zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej oraz fotografią dokumentującą moją twarz” (Roman Opałka, tekst z obwoluty płyty winylowej „Detal 1987108 – 2010495” i „Detal 2136352 – 2154452”, z cyklu „1965/1 – ∞”).

Powstające w ciągu kilkudziesięciu lat prace Opałki to artystyczne „przrzędy” do odmierzenia czasu. Równoległe do obrazów powstawały rysunki ołówkiem na papierze – „Kartki z podróży”. U zarania koncepcji programu stoi anegdota. 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. Opałka po latach wspominał: „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”.

Rzeczywiście, ze spisanych mimochodem notatek na kawiarnianych papierowych serwetkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się dziełem życia Romana Opałki. Pierwszy obraz namalowany w ramach projektu „Obrazów liczonych”, nazwany przez twórcę „Detalem”, znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 × 135 cm pokryte jest białymi liczbami: od 1 do 35327, zapisanymi kolejno w ciasnych rzędach. Artysta kontynuował zapis na kolejnych płótnach, w dosłowny sposób przerywając podróży ku nieskończoności.

Zamysłem było niemożliwe, bo bezustanne liczenia do nieskończoności. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej, i tak ciągną się bez przerw z jednego płótna na drugie. Malarz, zakładając ściśle reguły swojego twórczego procesu – takie jak liczenie, wierzył, że poprzez powtarzalność i konsekwencję pracy jest w stanie dostrzec procesy kierujące ludzkim życiem.

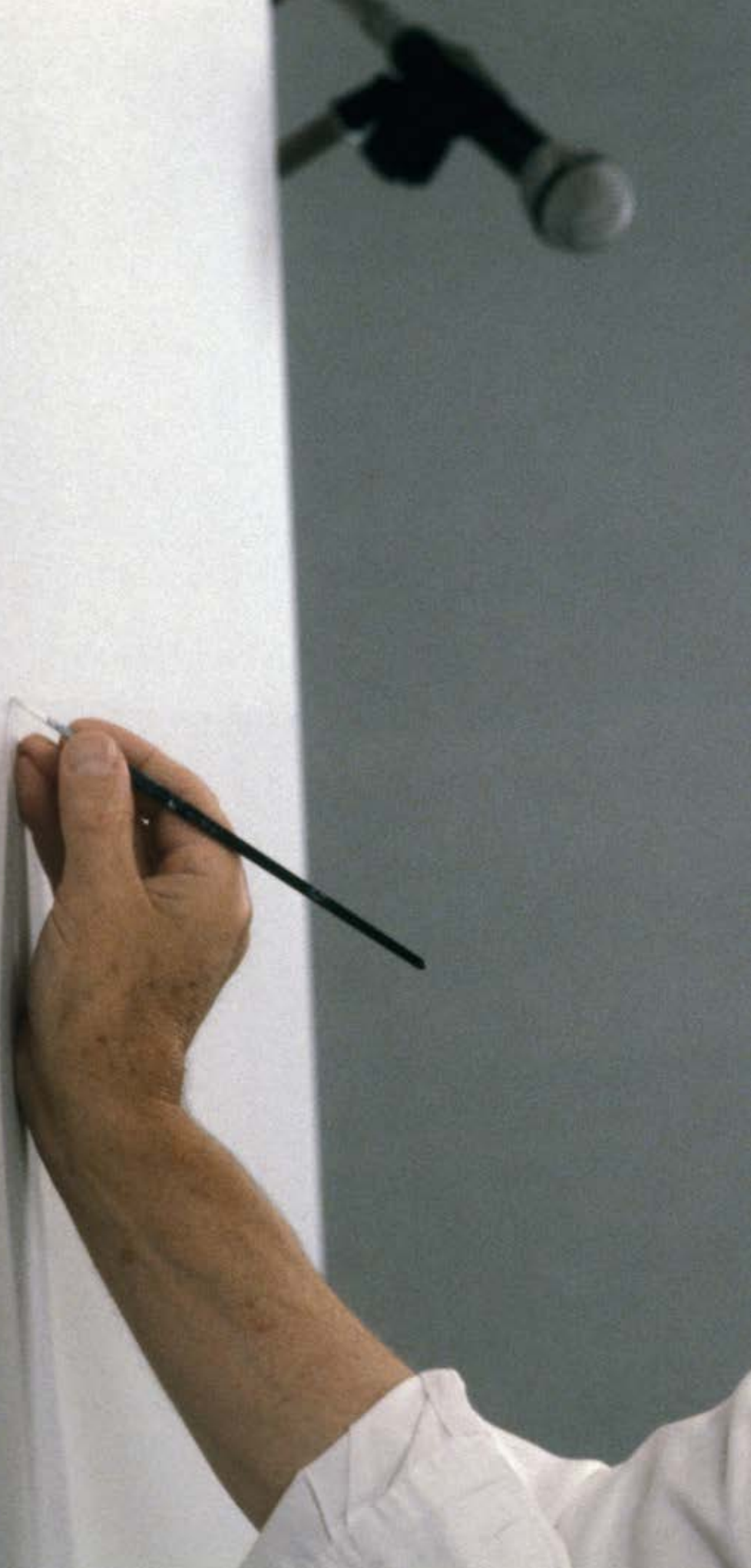
Opałka był zafascynowany dualizmem swojej artystycznej metody, z jednej strony życie autora zaanektowane jest w samą materię konceptu, a z drugiej skończone prace stanowią ostateczny rezultat w wymiarze nieskończoności założenia. Powyższy dualizm poświadcza wiara artysty w definicję życia oderwanego od śmierci. Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Romana Opałki zatytułowaną „Oktogon”, liczbą, jaką artysta osiągnął w swoich płótnach, było 5 590 000. Jego marzeniem było dojscie do siedmiu siódemek. Miał to być moment, w którym, jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.

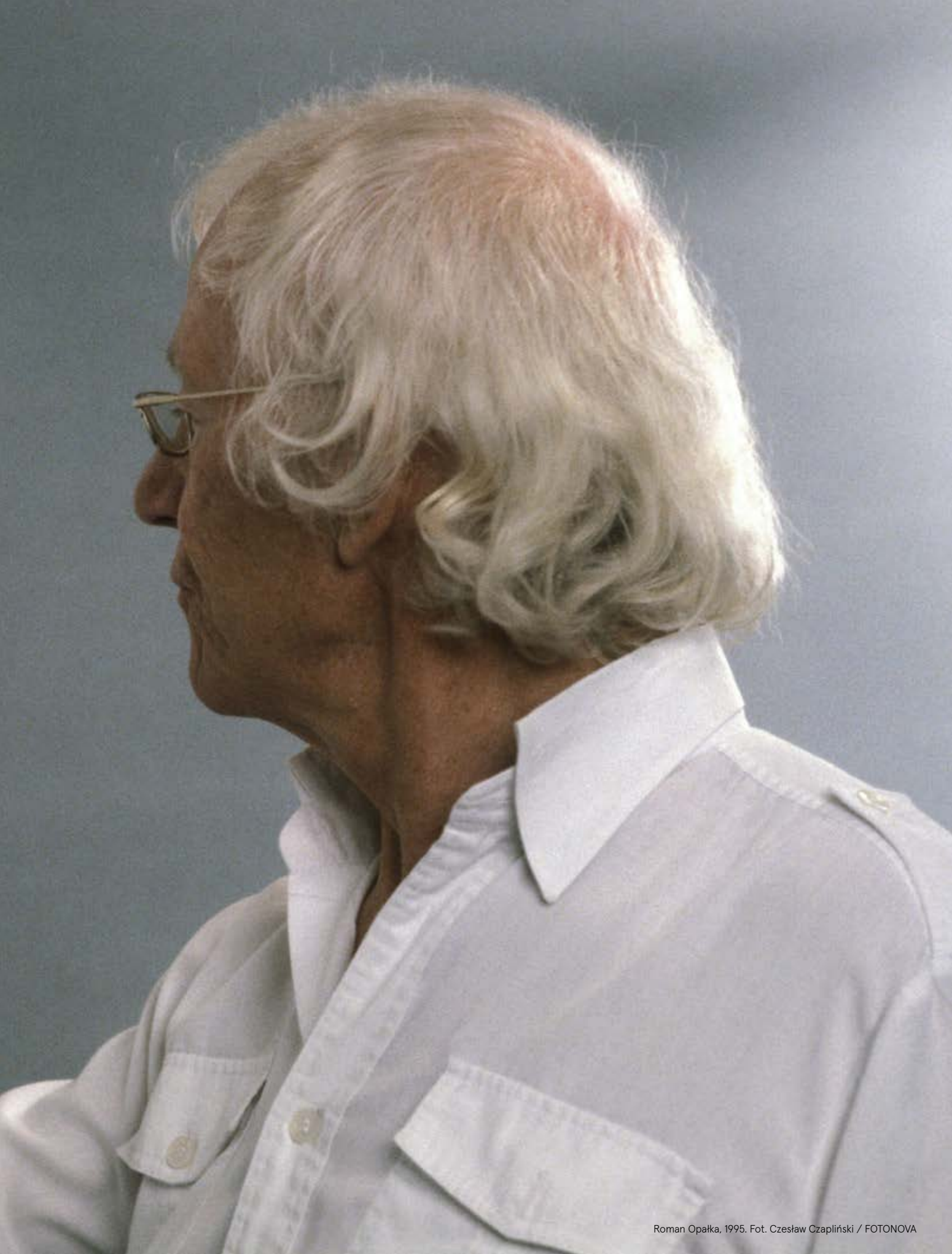
**„W MOJEJ POSTAWIE, KTÓRA JEST
PROGRAMEM NA CAŁE ŻYCIE, PROGRESJA
REJESTRUJE PROCES PRACY,
DOKUMENTUJE I OKREŚLA CZAS.
WYSTĘPUJE TYLKO JEDNA DATA – DATA
POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU
IDEI PROGRESYWNEGO LICZENIA.
KAŻDY NASTĘPNY DETAL JEST ELEMENTEM
JEDNEJ CAŁOŚCI. OZNACZONY JEST DATA
POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU – 1965,
OTWARTĄ ZNAKIEM NIESKOŃCZONOŚCI,
ORAZ PIERWSZĄ I OSTATNIĄ LICZBĄ
DANEGO DETALU.
LICZĘ PROGRESYWNIE
OD 1 DO NIESKOŃCZONOŚCI
NA JEDNAKOWYCH FORMATACH DETALI (...),
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”.**

Już najwcześniejsze prace Romana Opałki charakteryzują się skłonnością do geometrii, ascezy i powtarzalności. Od najwcześniejszych lat odnajdujemy też nieustanną dążność do odnalezienia koncepcji totalnej, a następnie formy, która jej sprosta. Dzięki temu dość łatwo jest odnaleźć w oeuvre Opałki prace, które bezpośrednio zapowiadały cykl kolejnych liczb stawianych cienkim pędzelkiem na powierzchni płótna. W latach 1961–63 powstał cykl „Chronomów”, który bezpośrednio odnosił się do wariacji na temat jednego modułu: punktu i linii. Niezliczone drobne wzory pokrywały całą kompozycję, tworząc powtarzalną i gęstą strukturę. Ascetyczne prace miały hipnotyczny, medytacyjny charakter. Nic nieznaczące moduły nabierały sensu dopiero złożone w całość. „Żaden z elementów modularnych tych kompozycji wyjęty z całości, sam w sobie, nic nie oznaczał” – pisała Bożena Kowalska. „Tak i ziarno piasku nie jest ani pustynią, ani plażą. Dopiero w astronomicznych powieleniach określa swoje miejsce i swoją rolę. Czy więc istotę jego stanowi ono samo, czy to, czym staje się jako drobina całości? Podobnie z nieprzechowanych ułamków sekund składa się upływ czasu. Poza fizykalną umownością minut, godzin czy tysiącleci – w psychicznej sferze ludzkich doznań – nie ma jednostek miary dla przemijania. Nie ma też pojęcia czasu jako całości. Punkty i kreski ‘Chronomów’ Opałki stanowiły pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu, przeciwstawiły nieokreślony jego wycinek – nieskończoność trwania” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 18).

Choć intencję odmierzenia przemijania, o której pisała Kowalska, dobitnie zaznacza tytuł omawianego cyklu, utworzony od słowa „chronometr”, Roman Opałka nie został zrozumiany. Doceniono przede wszystkim walory plastyczne, kojarzone nie z filozofią, a unizmem Władysława Strzemińskiego, a nawet op-artem. Zrozumiałwszy to, artysta porzucił „Chronomy”, by znaleźć bardziej wyraziste środki realizacji swojej koncepcji. Po dwóch latach jej ucieleśnieniem stały się „Obrazy liczone”. Obecnie prace z cyklu „obrazów liczonych” należą do najdroższych dzieł malarskich na polskim rynku. W sierpniu 2019 krakowskie Muzeum Narodowe poinformowało, iż otrzymało w depozyt pracę z tego cyklu, której deklarowana wartość rynkowa to 1,3 mln euro, czyli ponad 5 mln zł.

Imponujących rozmiarów program, którego dojrzałą formą jest „Detal 5446535-5462919” to bez najmniejszej wątpliwości największe osiągnięcie w karierze Romana Opałki. To sztuka oparta o harmonię formy i treści. Koncepcja odmierzenia czasu nieustannie zaskakuje widzów od kilkadziesiąt lat, poruszając emocje i wyobraźnię, pozwalając konfrontować się z własnymi przeżyciami i poglądami. Szczególne wrażenie przynosi pierwszy kontakt z obrazem. Przy pobieżnym spojrzeniu jawi się widzowi jako monochromatyczna połać lśniących, rozwibrowanych tonów jasnych szarości. Dopiero bliższa obserwacja pozwala dostrzec uporządkowane szeregi białych cyfr naniesionych na powierzchnię płótna. Odkrywszy hipnotyczne ciągi znaków, dajemy się pochłoniąć odliczaniu chwil w sposób, który burzy koncepcję przemijania opartą na logice czasu.





17 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"B 70", 1965

olej/ płótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 70 | 1965'

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

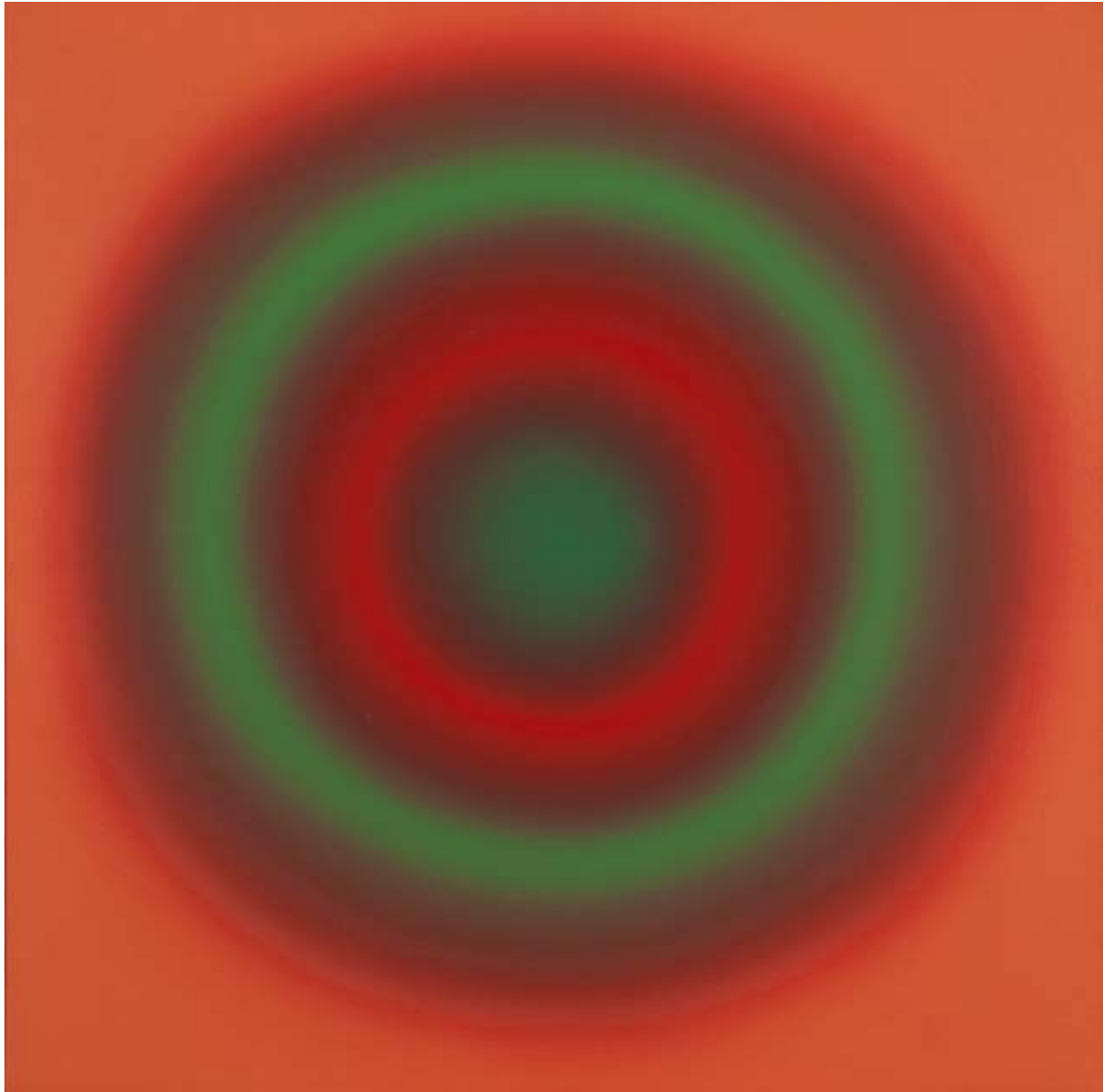
148 400 - 190 700 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Springer, Berlin
kolekcja prywatna, Niemcy
Grisebach, 2016
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Wojciech Fangor, Galerie Springer, Berlin, październik 1965





Wojciech Fangor z Aliną Szapocznikow i Aleksandrem Kobzdejem, Warszawa, 1957. Fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta



Lata 60. to przełomowy okres w twórczości Wojciecha Fangora. Podjęte wówczas decyzje – zarówno natury artystycznej, jak i życiowej – miały bezpośredni wpływ na zdumiewający rozwój jego kariery, której szczytowy moment przypadł na 1970. „B 70” z 1965 powstało, gdy autor przenosił się z Niemiec do Wielkiej Brytanii. W roku poprzednim otrzymał stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego. W październiku 1965 odbyła się wystawa w Springer Galerie. W tym czasie malarz był już Wielkiej Brytanii, gdzie pracował jako wykładowca wizytujący w Bath Academy of Arts. Jak kilka innych dzieł z tego okresu, „B 70” z berlińskiej galerii trafiło do prywatnej kolekcji i tym samym stało się jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych prywatnym kolekcjonerom.

Okoliczności powstania „B 70” nieuchronnie wiążą się z emigracją. Wojciech Fangor to przykład twórcy, którego kariera nabrała rozpędu po tym, jak wyjechał na Zachód. Jak powiedział po latach odnośnie swojego wyjazdu do USA, „Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzmy i zbrodnie”. I choć w międzynarodowym środowisku artystycznym osiągnął więcej niż jakikolwiek Polak, paradoksalnie w ojczyźnie jego malarstwo doceniono bardzo późno. W rodzinnym kraju był uznanym autorem socrealistycznych kompozycji, wielokrotnie nagradzanych, takich jak słynne „Postaci” i „Matka Koreanka”. Zdaniem Jarosława Modzelewskiego wynikało to ze słabego dostępu do nowych, op-artowskich dzieł Fangora, połączonego z „niepokojącymi” obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność знаła z muzeów: „Skąpe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-artcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozzerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą” (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).

Artysta zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Jedną z najważniejszych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie między nią a malarzem początkowo pośredniczył nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiego MoMA i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – „15 Polish Painters” z 1961. To zapewne za jego sprawą w 1960, w czasie swojej podróży do Polski, Perry odwiedziła mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów twórca wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna. Miałem wystawę w polsko-francuskiej galerii Lambert, prowadzonej przez państwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął mój obraz na wystawę ‘Responsive Eye’ w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginął w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim” (Wojciech Fangor. Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkiwicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012). Obrazy, które Fangor malował dla Gres Gallery na przełomie lat 50. i 60. – podobnie jak prezentowana praca – rozwijały język plastyczny sformułowany w 1958 jako „pozytywna przestrzeń iluzyjna” („Studium przestrzeni”).

18 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 38", 1968

olej/piótno, 76 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 38 1968'

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

63 600 – 106 000 EUR

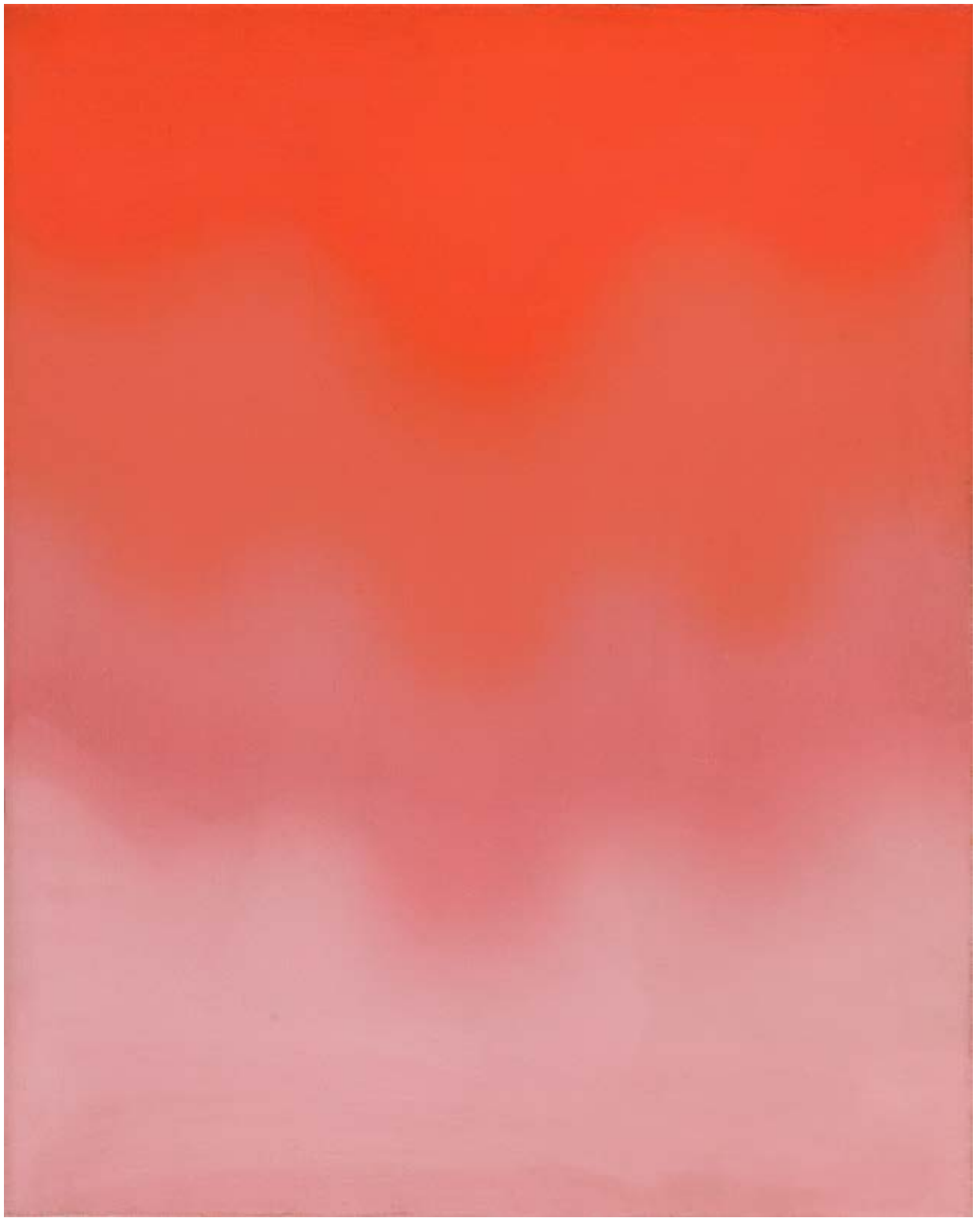
POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Maryland, USA

Bonhams, Nowy Jork, 2018

kolekcja prywatna, Polska



„OD PRAWIE STULECIA ARTYŚCI DĄŻYLI DO SPŁASZCZENIA PRZESTRZENI ILUZYJNEJ I STARALI SIĘ JĄ UTRZYMAĆ JAK NAJBLIŻEJ POWIERZCHNI PŁÓTNA. W LATACH DWUDZIESTYCH NIEKTÓRYM PRAWIE SIĘ UDAŁO STANAĆ NA SAMEJ POWIERZCHNI I UCZYNIĆ Z OBRAZU PRZEDMIOT. JAKI JEST MECHANIZM PRZESTRZENI ROZWIJAJĄCEJ SIĘ W GŁĄB OBRAZU, CZYLI NEGATYWNEJ PRZESTRZENI ILUZYJNEJ – JEST WSZYSTKIM WIADOME. NATOMIAST UZYSKANIE PRZESTRZENIE ILUZYJNEJ, ZAWIESZONEJ MIĘDZY OBRAZEM A WIDZEM JEST MNIEJ OCZYWISTE I WYDAJE SIĘ PARADOKSEM, CHOĆ KAŻDA ILUZJA, ŁĄCZNIE Z PERSPEKTYWĄ, JEST Z NATURY RZECZY PARADOKSALNA. OBRAZY O POZYTYWNEJ PRZESTRZENI ILUZYJNEJ WYDAJĄ SIĘ PORUSZAĆ, KOLORY PRZENIKAJĄ SIĘ LUB PULSUJĄ. TO JEST SPOWODOWANE SPONTANICZNYMI REAKCJAMI OKA. BRAK OSTROŚCI GRANIC POMIĘDZY FORMAMI I KOLOREM POWODUJE ZWĘŻANIE I ROZSZERZANIE SIĘ ŻRENICY A NAWET MRUŻENIE OCZU. TO Z KOLEI ZMNIJSZA LUB ZWIĘKSZA ILOŚĆ ŚWIATŁA. RÓŻNICE W SILE ŚWIATŁA POWODUJĄ ZMIANĘ WIELKOŚCI KSZTAŁTÓW I POZORNY RUCH. POZORNY RUCH Z KOLEI POWODUJE ASOCJACJE Z RUCHEM PARALAKTYCZNYM, KTÓRE JEST JEDNYM Z WAŻNYCH CZYNNIKÓW POSTRZEGANIA PRZESTRZENNEGO. DODATKOWO SOCZEWKA OKA DAREMNIE STARA SIĘ ZOGNISKOWAĆ NIEWYRAŹNE KONTURY, CO POWODUJE PULSOWANIE KSZTAŁTÓW. TE FRUSTRACJE I ZAKŁÓCENIA NATURALNEJ FUNKCJI APARATU WIZUALNO-OPTYCZNEGO TWORZĄ ILUZJĘ PRZESTRZENI ROZCIĄGAJĄCEJ SIĘ POMIĘDZY OBRAZEM A WIDZEM. JEST TO NAKŁADANIE SIĘ PRZESTRZENI ILUZYJNEJ NA RZECZYWISTĄ. ZJAWISKA TE DAJĄ ZNAKOMITE MOŻLIWOŚCI DO MANIPULOWANIA PRZESTRZENIĄ, A WIĘC DO TWORZENIA DZIEŁ, KTÓRE NAZYWAJĄ SIĘ DZIŚ ENVIRONMENTS, A KTÓRE W 1958 ROKU NAZYWALIŚMY Z ZAMECZNIKIEM – MALARSTWEM PRZESTRZENNYM. OBRAZY OPARTE NA POZYTYWNEJ PRZESTRZENI ILUZYJNEJ MUSZĄ BYĆ NIEDOKONTRASTOWANE. MUSZĄ BYĆ WRĘCZ GŁODNE KONTRASTÓW, WTEDY KRADNĄ JE Z OTOCZENIA I SPEŁNIAJĄ SIĘ RAZEM Z OTOCZENIEM JAKO SZTUKA PRZESTRZENNA LUB ENVIRONMENT”.

WOJCIECH FANGOR, FRAGMENT MANUSKRYPTU „FANGOR O SOBIE” NAPISANEGO W SANTA FE W 1989 DO KATALOGU WYSTAWY „WOJCIECH FANGOR – 50 LAT MALARSTWA” W ZACHĘCIE, 1990

„M 38” Wojciecha Fangora to praca z 1968, artysta już od 3 lat mieszkał wtedy w Stanach Zjednoczonych i zbliżał się do szczytowego momentu swojej amerykańskiej kariery. Zwieńczeniem sukcesu za oceanem i potwierdzeniem istotnej roli na międzynarodowej arenie artystycznej była indywidualna wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku z grudnia 1970. Odbyla się dzięki wsparciu i zaangażowaniu marszałków Artura Lejwy oraz jego żony Madeleine. Wystawionych zostało 37 prac, z których wszystkie stanowiły zbiór wibrujących dla oka kół, kwadratów i fal. Dominowały rozmyte kontury, zatarte barwy o niezwykle delikatnych przejściach oraz idealnie wypracowane płótno.

Wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum zasługuje na wyróżnienie nie tylko ze względu na sztukę, którą prezentowała. Warto pamiętać, że do dziś Wojciech Fangor jest jedynym Polakiem, który miał w tym miejscu zorganizowaną wystawę indywidualną. „Wystawa Fangora – pisała Magdalena Dąbrowski, która miała okazję widzieć ją osobiście – była jednym z wyjątków. Spiralna forma ramp Guggenheima wydawała się wręcz stworzona do wystawiania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp rozmieszczonych na różnych poziomach stwarzających wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dąbrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 16 września – 26 października 2003, [red.] Milada Ślizińska, Warszawa 2003, s. 20).

Miejscem bliskim Fangorowi na przełomie lat 60. i 70. była nowojorska Galeria Chalette prowadzona przez wspomniane już małżeństwo Lejwy. Znaczna część obrazów z tego okresu została sprzedana właśnie w tym miejscu. Co więcej, kolejno w latach 1967, 1969, 1970 odbywały się tu indywidualne wystawy optycznego malarstwa Fangora. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyp w 2014 roku: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów – przyp. red.]. Cena za jeden obraz to było 1500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów”.

Litera „M” w tytule pracy wskazuje na miejsce powstania obrazu i kieruje nas do pracowni artysty w Madison w stanie Wisconsin. Podobnie jak w poprzednich realizacjach artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i opiera się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy z tego okresu nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem. Ważna była rzeczywistość budowana w relacji między formą, kolorem i światłem. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania czy też przestrzenności kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i wywołujących złudzenie kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji. Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu, z takimi postaciami jak Richard Anuszkiewicz, Victor Vasarely czy Tadasky na czele, w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, o tyle Fangor swoje zainteresowania skierował ku przestrzeni realnej, bowiem „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dąbrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 133).

19 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 32", 1974

akryl, relief/aluminium, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
na odwrociu naklejki: depozytowa z Galerii Foksal oraz z Galleria Milano w Mediolanie
oraz stempel wywozowy

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 74 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

Galeria Milano, Mediolan

kolekcja prywatna, Warszawa

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2019

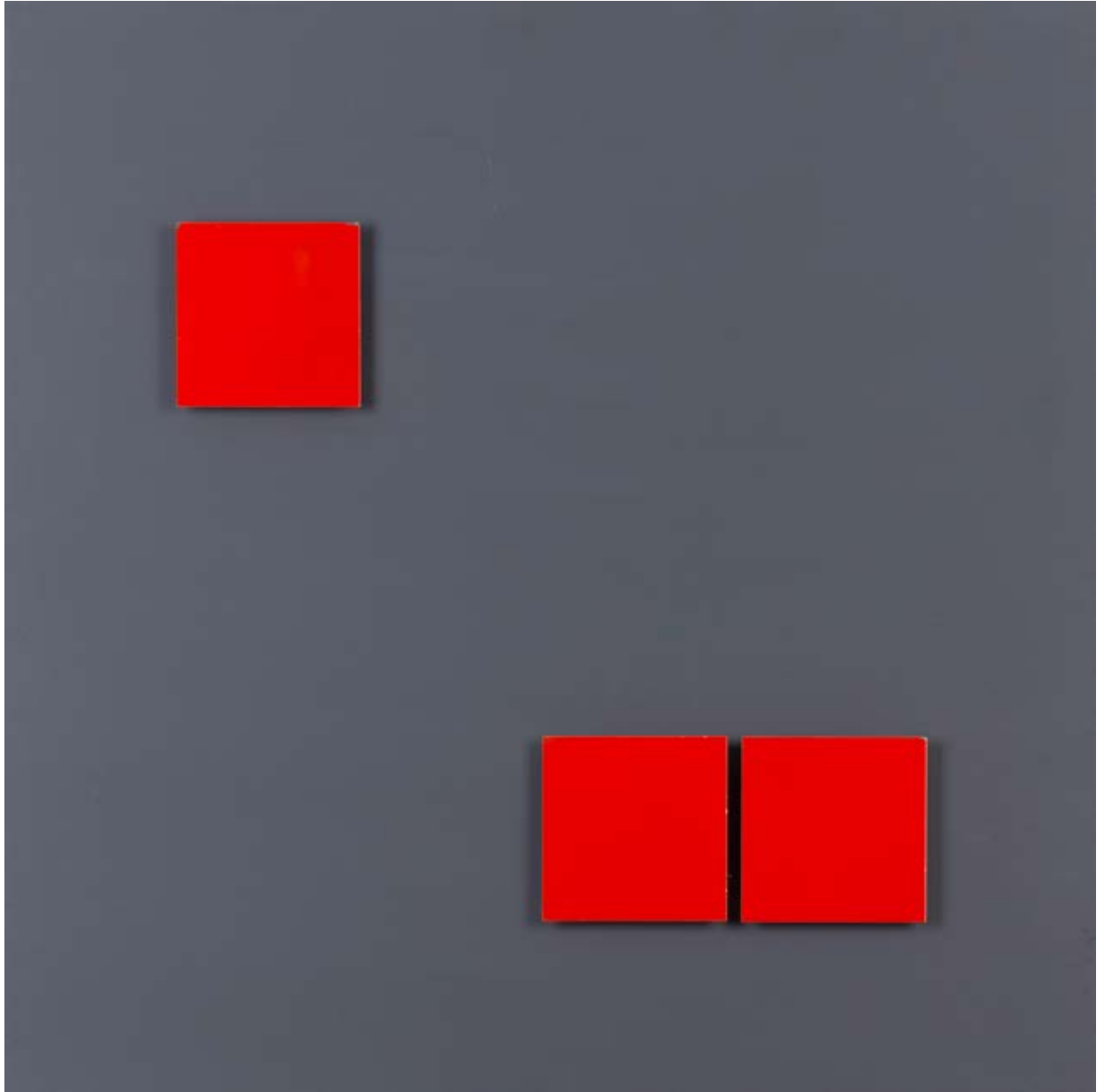
kolekcja prywatna, Polska

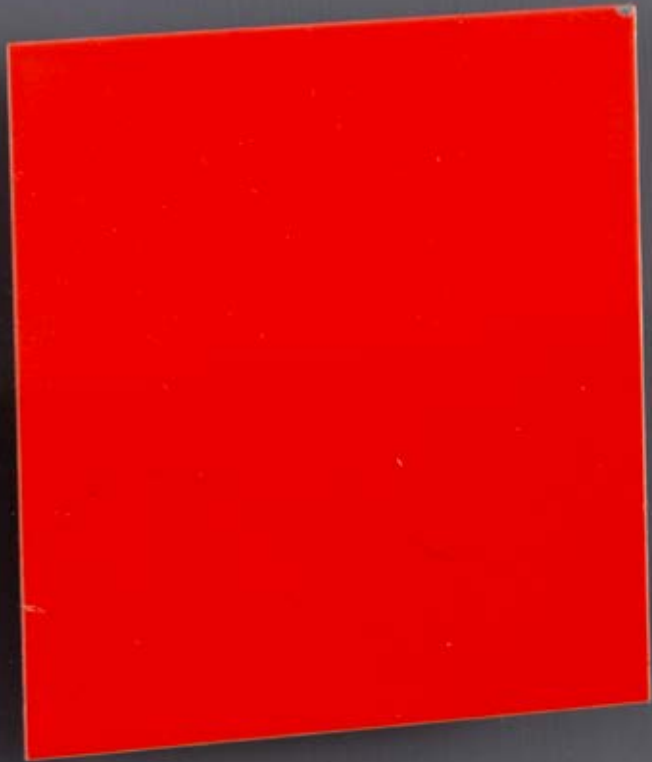
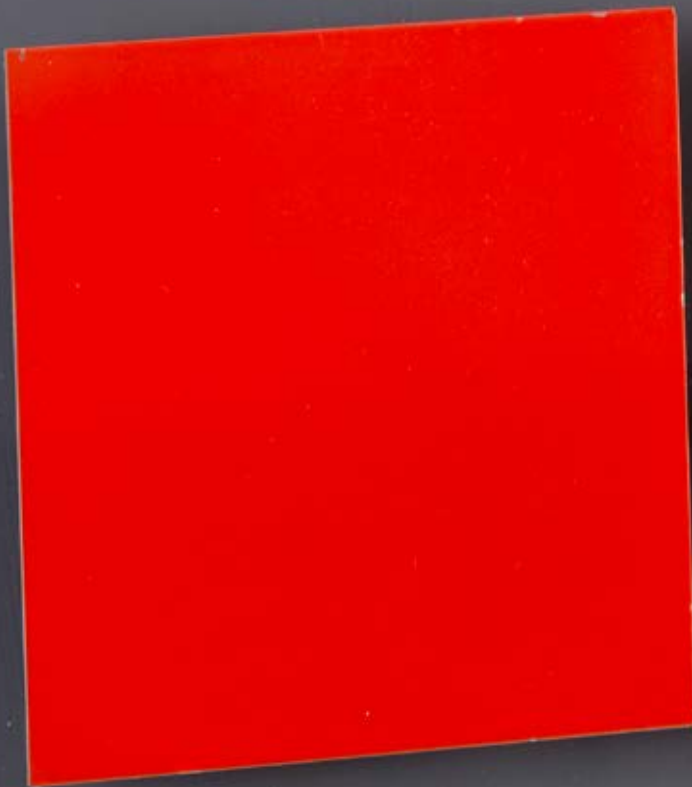
LITERATURA:

Henryk Stażewski, [red.] Andrzej Szczepaniak, Mediolan 2018, s. 175 (il.)

„Obraz nic nie wyraża. Stanowi on zespół form tak ułożonych
na płaszczyźnie obrazu, ażeby oddziaływały one na widza
jak akordy muzyczne działają na słuchacza”.

Henryk Stażewski, przemówienie wygłoszone w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi
13.02.1932, tekst zachowany w rękopisie





W latach 70. paleta barw Henryka Stażewskiego po raz kolejny zostaje wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnia nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapelnia się też coraz większą liczbą prac.

Stażewski był kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność: „Wykorzystuję w malarstwie poglądy tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kregu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba narużyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawiśmy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw. Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu – z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie prac matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy” (wypowiedź Henryka Stażewskiego dla czasopisma „Odra”, 1968 nr 2, s. 63–66).

Istotę wprowadzenia wspomnianej przez artystę „niespodzianki” łatwo zrozumieć na przykładzie prezentowanego reliefu. Jeden z kwadratów

wyłamuje się z opartego na dwóch równoległych rzędach układu. Zaburzenie tej kompozycji następuje w dwojnasób: poprzez skośnie ułożenie kwadratu i kontrastujący kolor, który nie przystaje do ograniczonej palety pozostałych elementów. Świadomie zastosowana przez artystę anomalia kompozycyjna otwiera układ i każe zastanowić się nad potencjalnymi modyfikacjami przedstawionej kompozycji. Dla Stażewskiego twórczość malarska stanowiła badanie wszystkich możliwych układów elementów. Dlatego właśnie artysta stronił od ich różnicowania i zazwyczaj ograniczał się do jednego, powtarzanego kształtu. Kwadrat – przez swoją prostotę i związek z formatem podłoża malarskiego używanego przez Stażewskiego – był idealną formą do przeprowadzania eksperymentów w przestrzeni, których rezultatem Mariusz Tchorek nadał miano „obrazów możliwych”.

Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absoliutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczerpanie naszego oka, osiągnięcie „absolutnego słuchu” wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, „przedmiotu”, może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi światła zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuwaniem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego” (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).



Henryk Stażewski, 1960. Fot. Lucjan Fogiel / East News

20 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Penetracja przestrzeni realnej", 1972

akryl, otówek/deska, płyta pilśniowa, 100 x 100 x 10 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1972'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy w języku angielskim:

'Penetration of real space of equal probability to black and white colour appearance. Mutable lot - dice. Wood, acryl, 100 x 100 x 10 cm, year 1972.'

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

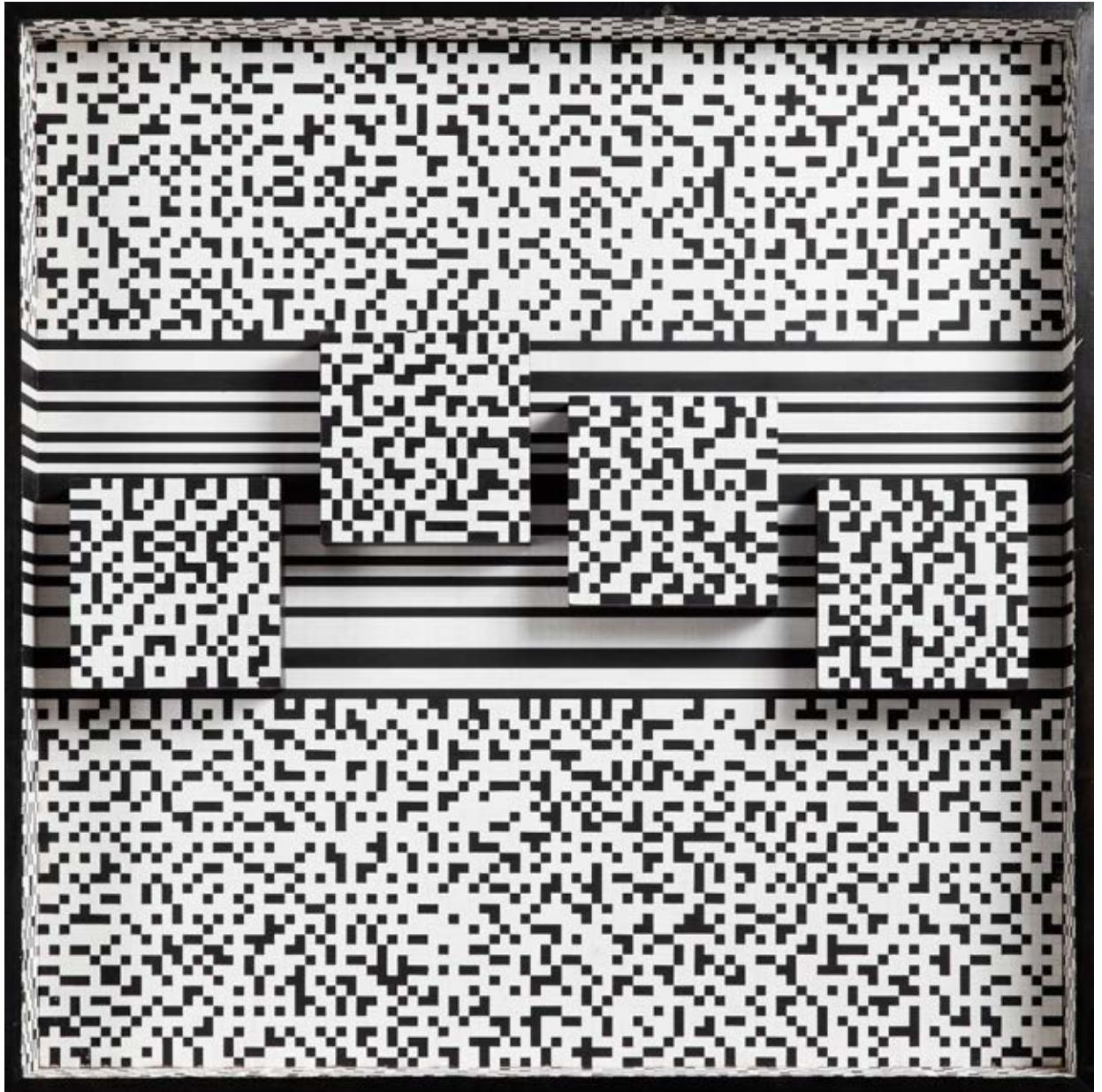
127 200 - 169 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Mój wybór w sztuce polegał na świadomym zawężeniu, określeniu pola zainteresowań. Świadectwem tego wyboru była przedstawiona w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych praca dyplomowa, którą zatytułowałem 'Zdarzenie, informacja, obraz'. Chodziło mi o to, aby oczyścić obraz z elementów subiektywnych, emocjonalnych na rzecz obiektywnych mechanizmów i procesów. Starłem się nie 'zmyślać' obrazów, ale wywoływać ich istnienie. Czerpałem ze źródeł zdarzeń obiektywnych, takich jak rzut monetą, rzut kostką do gry czy matematyczne tablice liczb przypadkowych. Kostka do gry stała się zresztą symbolem mojej artystycznej działalności. Bardzo prędko uświadomiłem sobie, że znajduję się w sytuacji porównywalnej z sytuacją naukowca, który dla swoich doświadczeń wybiera pewną określoną, wąską dziedzinę nauki”.

Ryszard Winiarski



PRZESTRZEŃ REALNA/ ILUZORYCZNA

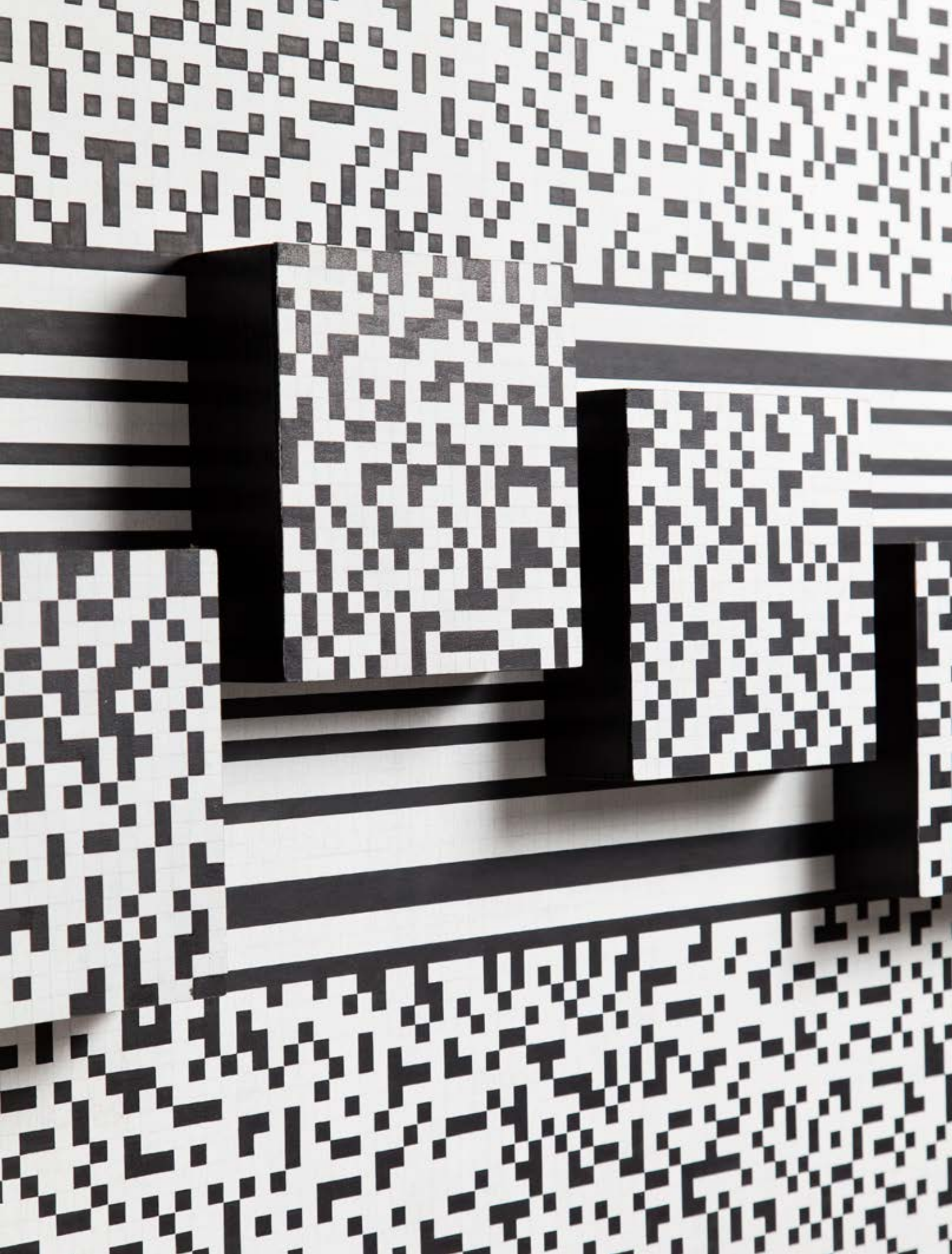
Wprowadzenie trzeciego wymiaru do tradycyjnych kompozycji na płótnie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną.

Jak pisała Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzjynie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973- 1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Dla Ryszarda Winiarskiego wprowadzenie dodatkowych czynników kształtujących realną formę własnej sztuki – aktywności widzów i partycypacji – doprowadziło do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w 'salon gier', jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”. Projekt ten rozpoznać serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki.

Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Goringem w Holandii – z ziemi wynurzały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześcian i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chemnie: artysta ulokował w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni. Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej, była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.

Prezentowana praca jest formą stworzoną także przy zaangażowaniu przypadku, losowy rzut kostką lub monetą decydował o powstałych strefach pustych. Tytuł pracy informuje o intencjach artysty, który badał wychodzenie dzieła w realną, otaczającą je przestrzeń. Winiarski rozbudowując swoje kompozycje, aplikując przestrzenne elementy, zaangażował widza już nie tylko intelektualnie, ale i motorycznie, skłaniał go do oglądu obrazu, czy jak mawiał sam artysta – obszaru, z różnej perspektywy.



21 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Game for two", 1987

akryl, ołówek/deska, 48,5 x 48,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski '87', opisany l.d.: 'game for two'
na odwrociu stemple Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

11 700 – 14 900 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynie artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Bonn

„Program, który stworzył dla siebie Winiarski, nie był aż tak klasztornie rygorystyczny, ale również okazał się przedsięwzięciem na skalę całej artystycznej biografii. Artysta zbudował jego założenia ledwie rok po Opałce. Do konstrukcji programu wykorzystał swoje przed-artystyczne doświadczenia. Zanim został malarzem, studiował mechanikę, był inżynierem, konstruktorem maszyn i dyrektorem w fabryce uszczeltek, pasjonował się matematyką. Na Akademię chodził początkowo jako wolny słuchacz; z czasem porzucił życie inżyniera dla sztuki, ale jego fascynacja naukami ścisłymi nie osłabła. Pozostawało znaleźć sposób na przerzucenie mostu między obiema dziedzinami, nauką i matematyką. W trafieniu na właściwy trop bardzo pomogło Winiarskiemu spotkanie z profesorem Mieczysławem Porębskim, jednym z najwybitniejszych polskich teoretyków sztuki. Tak się złożyło, że w latach 60. uczony zajmował się dokładnie tymi zagadnieniami, które nurtowały ex-inżyniera; badał relacje sztuki i nauki, szczególnie informatyki i cybernetyki. Wzmocniony teoretycznie Winiarski zakończył w 1966 studia na ASP pracą dyplomową 'Zdarzenie – informacja – obraz' (...). Dyplom był początkiem realizacji programu, który dla Winiarskiego pozostał aktualny do końca życia. Był także początkiem realizacji cyklu, którego artysta nigdy nie przestał rozwijać. Zatytułował go z charakterystycznym dla swojej twórczości surowym wdziękiem: 'Próby wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych'”.

Stach Szablowski, *Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji*, Stach Szablowski „Przekrój”, 05.06.2017



22 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 142.24" z cyklu "Rozkłady statystyczne", 1973

akryl, ołówek/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'WINIARSKI 1973 AREA 142 24'

estymacja:

75 000 - 100 000 PLN

15 900 - 21 200 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat potwierdzenia autentyczności
przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:

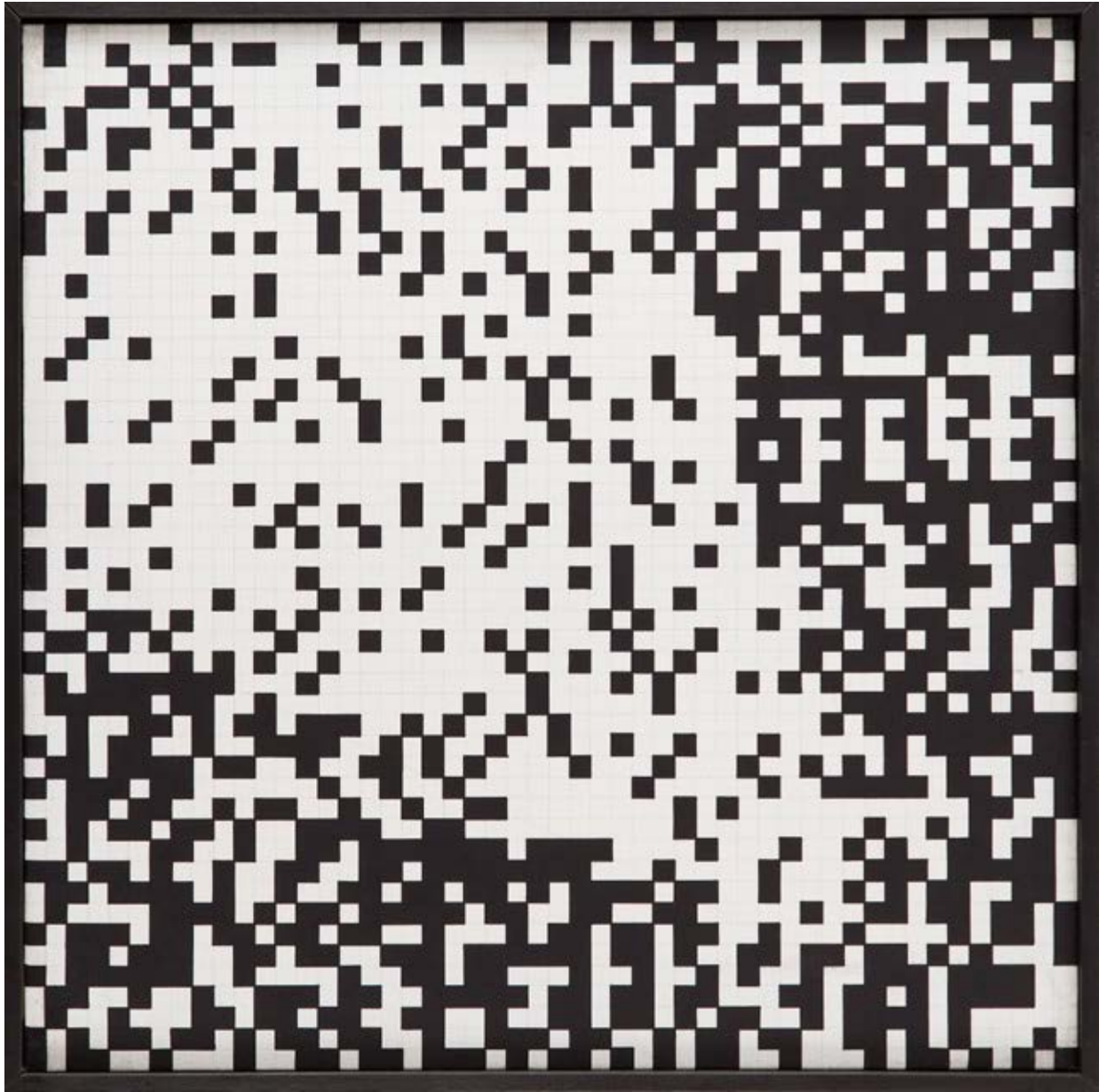
zakup, Chicago

kolekcja Fundacji IRSA, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, katalog wystawy indywidualnej,
red. Józef Grabski, Kraków 2002, s. 54–55 (il.)



23 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Order vertical game", 1981

akryl, ołówek/deska, 68 x 4 x 2,5 cm

na odwrociu opisany: 'order | vertical | game | 4x4 | winiarski | 81'

pod nim nalepka z ręcznie pisaną literą 'E', na górnej krawędzi wskazówka montażowa

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 500 - 10 600 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat potwierdzenia autentyczności

przez spadkobierczynię artysty



24 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Order ninth vertical game", 1981

akryl, ołówek/deska, 69 x 4 cm

opisany na odwrociu: 'order | ninth | vertical | game | 4x4 | winiarski | 81'
u góry wskazówka montażowa

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 600 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat potwierdzenia autentyczności
przez spadkobierczynię artysty



25 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"#C-190", 1965

akryl/plótno, 142 x 142 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1965 | #C - 190 | Tadasky'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

Samuel M. Kootz Gallery Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Christie's, Nowy Jork, 2012

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa







Koncentrycznie nałożone na siebie okręgi sprawiające wrażenie odśrodkowego ruchu – niczym wykres obrazujący rozchodzenie się fal. W centrum punkt wyznaczający środek koła, a także okalające go najmniejsze okręgi pozostają białe, następnie zmieniają swoją barwę na żółtą, potem stają się oranżowe, aż przekształcają się na koniec w czerwień. W ten sposób różnią się nie wyłącznie barwą, ale sprawiają też wrażenie zróżnicowania pod względem temperatury. Dzięki takiemu opracowaniu wytwarza się w tym przedstawieniu wrażenie ruchu i promieniowania energii z centrum kołistego obrazu. Jest to charakterystyczne dzieło w dorobku Tadasuke Kuwayamy, japońsko-amerykańskiego artysty, który znany był jako twórca abstrakcji geometrycznej o charakterze sztuki optycznej.

Tadasuke Kuwayama działa na styku dwóch kultur – Wschodu i Zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikiem fascynacji pięknem i prostotą symetrii, a także japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji. W karierze artystycznej Tadasky'ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej ilości konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Jak sam mówi: „artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać” (www.geoform.net). Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu.

Tadasky realizuje swoje koła z pietyzmem i precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. „Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi” – stwierdził Tadasky. W tej wypowiedzi widoczna jest charakterystyczna dla wielu malarzy abstrakcji geometrycznej chęć bezpośredniego oddziaływania na widzów. Ma się to dokonywać właśnie poprzez użycie najprostszycy elementów – barwy i figur geometrycznych, które – jak się może wydawać – pozostają uniwersalnym językiem, odbieranym podobnie niezależnie od uwarunkowań kulturowych.

Od lat 60., w ciągu których wielką karierę zrobił op-art, Tadasky stał się nieodłączną częścią tej kultury. Jego dzieła znalazły się zarówno na kultowej już wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, jak i wielu kolejnych, łącznie z tymi, które inaugurowały „zmartwychwstanie” sztuki optycznej w XXI wieku: „Extreme Abstraction” w Albright-Knox Art Gallery w 2005 lub „Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s” w Columbus Museum of Art w 2007. Wspaniałe „mandale” Tadasky'ego do dziś fascynują, na co wskazują kolejne wystawy oraz coraz silniejsza pozycja tego artysty na rynku sztuki.

Kolor w obrazach Tadasky'ego wydaje się zmieniać, jego okręgi wychodzą z płótna i sprawiają wrażenie wchodzenia w przestrzeń widza. Jak sam mówi o swojej twórczości, zawsze chciał, żeby jego prace były klarowne. Jego obrazy nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia. A jednocześnie Tadasky, który jest uznawany za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, w swoją twórczość wplata motywy należące do różnych kultur. W jego malarstwie odnajdujemy połączenie rodzimej dla niego tradycji japońskiej opartej na harmonii i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam artysta zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższe wartości stanowią dla niego czystość, prostota i piękno.

26 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"**Novae - Kat**", 1959-1973

akryl/plótno, 253 x 128 cm
sygnowany, datowa i opisany na odwrociu:
'VASARELY | "NOVAE_KAT" | 255 x 128 | 1959 (HK) | Vasarely'
na owrociu nalepka wystawowa z Galerie Veranneman w Brukseli

estymacja:
1 500 000 - 2 500 000 PLN
317 800 - 529 700 EUR

POCHODZENIE:

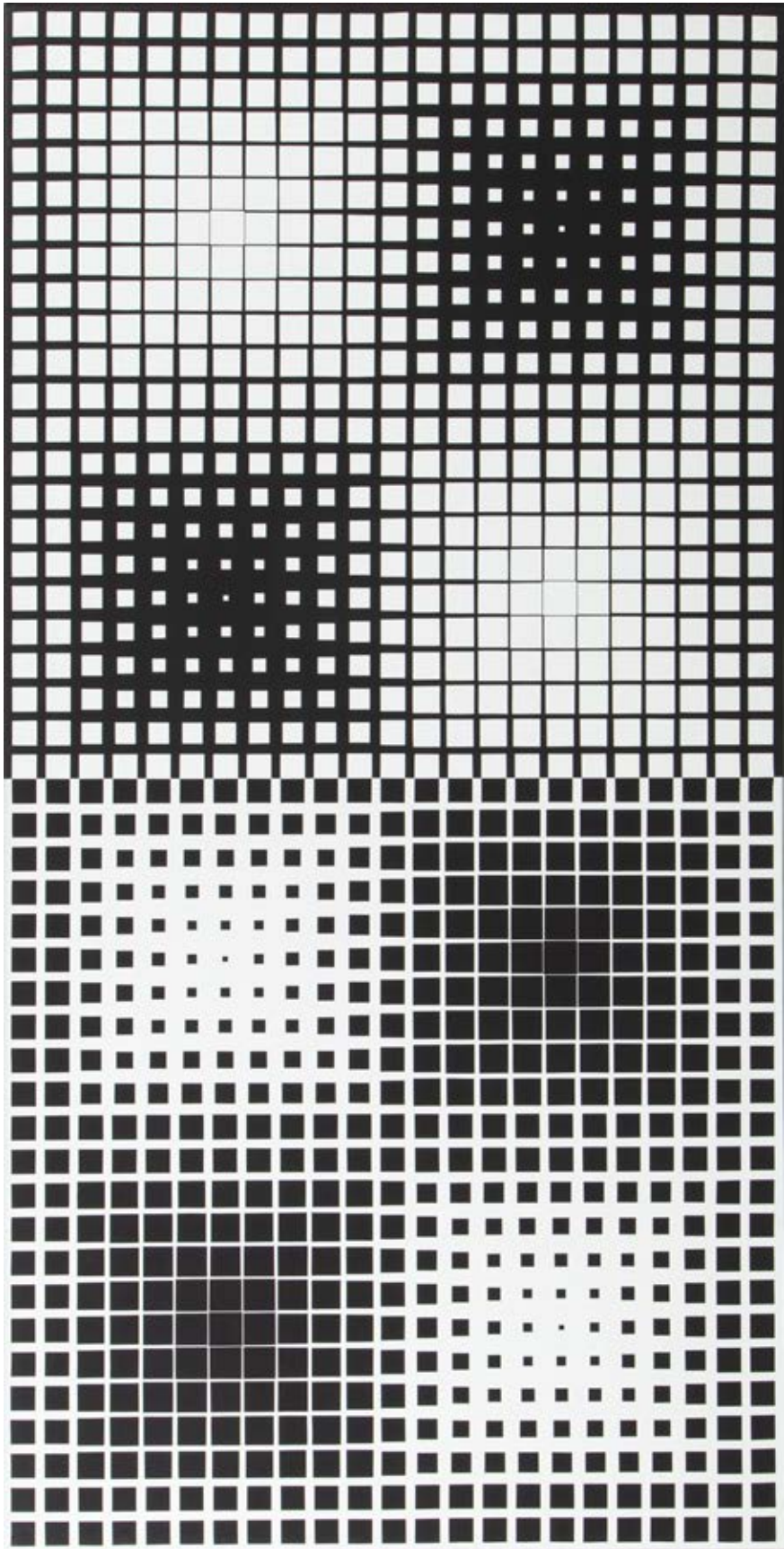
kolekcja prywatna, Francja, od 1983
kolekcja prywatna, Polska

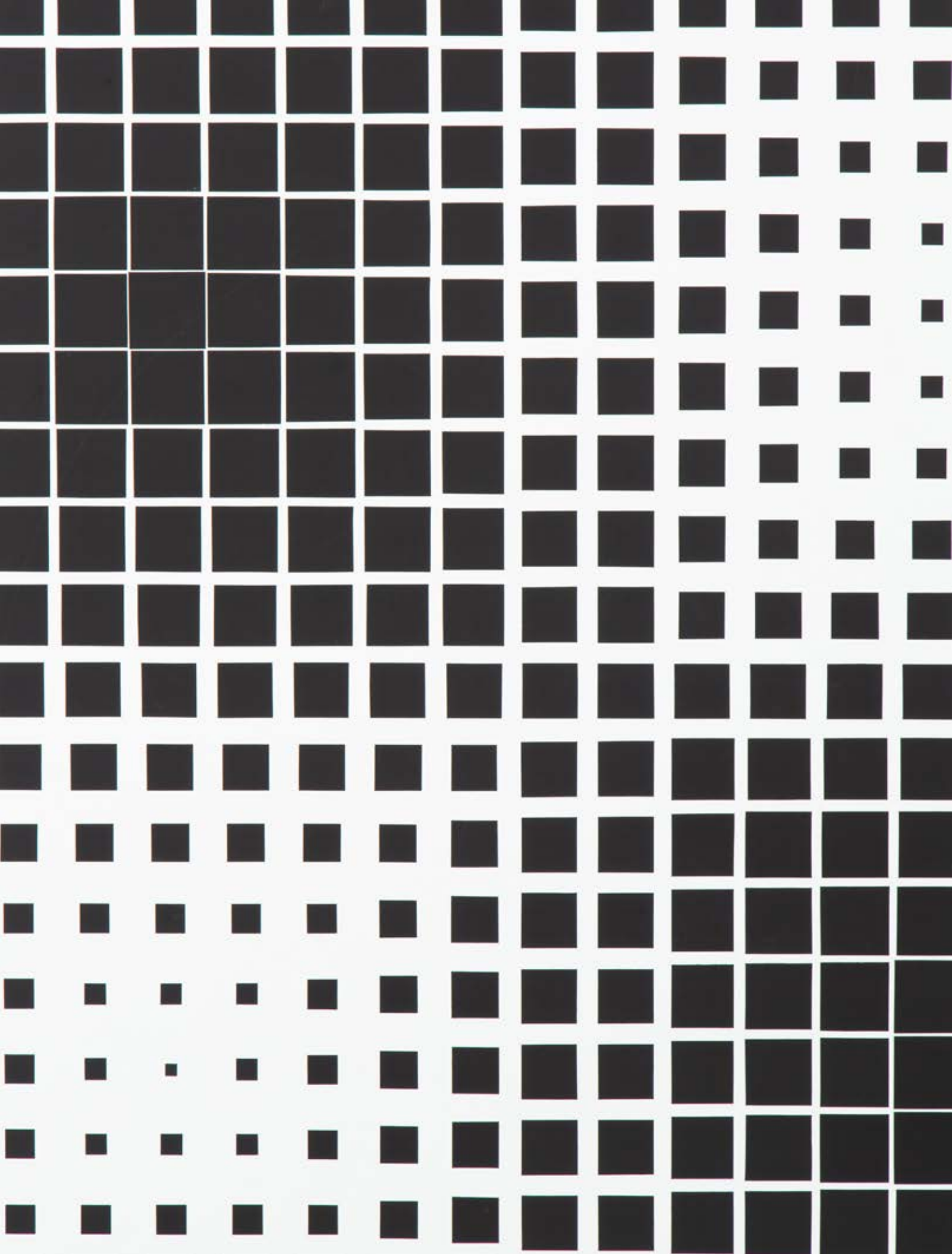
WYSTAWIANY:

Victor Vasarely, Galerie Veranneman, Bruksela, 1973

„A początkowo 'poszukiwania sztuki wizualnej' – tak jak je zapowiadała wystawa w 1955 – otwierały wiele perspektyw. Nie tylko iluzyjny ruch osiągnięty przez optyczne uruchomienie powierzchni obrazu – co stało się za sprawą Vasarelyego opartowskim idiomem. (...) Eksperymenty kinetycznooptyczne objawiały też różne podejście do relacji sztuki wobec nauki i techniki, co w kontekście 'epoki atomu, lotów kosmicznych i mózgow elektro-nowych' miało szczególne znaczenie. Tu z jednej strony odżyły racjonalistyczne, awangardowe utopie, odświeżone cybernetyczną pokusą 'nowego, wspaniałego świata', z drugiej rodził się anarchiczny, podszyty szyderstwem antytechnologiczny i antymodernistyczny bunt. Natomiast stylistyka opartowska niosła ujednoczenie nowego kierunku”.

Maria Poprzęcka

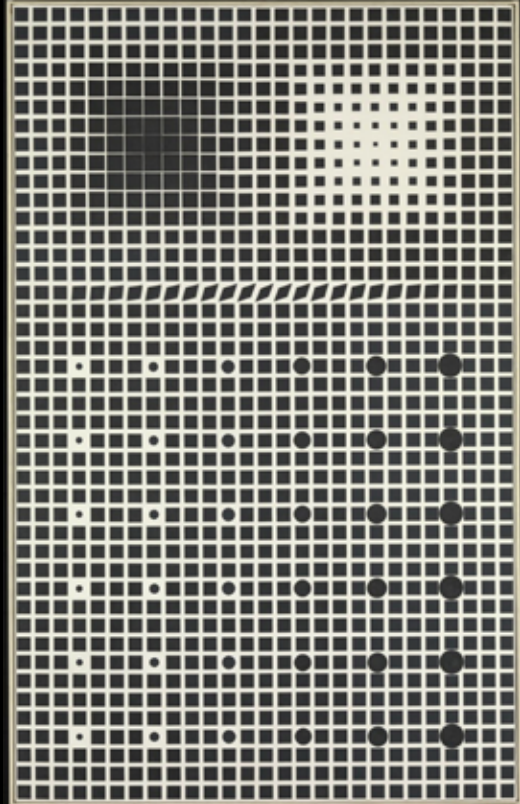




Prezentowane płótno Victora Vasarelyego ma cechy stylistyczne twórczości tego autora, która powstawała w latach 1964-70. Czas ten określa się jako okres „vonal”. Skoro płótno zaczęło powstawać w 1970, jest ono późnym przykładem twórczości określanej właśnie tym terminem. Okres „vonal” cechował linearyzm oraz posługiwanie się strukturą siatki. Artysta tworzył wówczas obrazy mające rysunkowy, linearny szkielet. Widoczne jest to dobrze na prezentowanym obrazie, który przedstawia koncentrycznie ułożone, nałożone jeden na drugi prostokąty. Kompozycja dzieli się na dwie części: dwa kwadraty, które szczerlnie wypełnione są wspomnianymi prostokątami. Ich linie zdają się przemieszczać od środka ku krawędziom kwadratów. Towarzyszy temu efekt optycznego pulsowania w oczach odbiorców. Okres „vonal” był powrotem zainteresowania liniowymi strukturami ze strony Vasarely’ego. Wcześniej artysta interesował się takimi formami, jednak w monochromatycznym, czarno-białym wydaniu powstały wówczas jego słynne „Zebry” z lat 30. XX wieku. „Vonal” w stosunku do nich wyróżniał się bogactwem barw i pulsujących w oczach widzów kolorów.

Pulsowanie barw, widoczne na reprodukowanym płótnie, to jedna z podstawowych cech op-artu – sztuki optycznej. Terminem tym określa się twórczość, która wytwarza optyczne iluzje, wizualne efekty obliczone na interakcję z widzem i „wciąganie” jego wzroku w migotliwą oraz iluzyjnie poruszającą się przestrzeń obrazu. Co ciekawe, początki op-artu łączą się w jedną historię z początkami innego kierunku artystycznego: sztuki kinetycznej. W 1956 w paryskiej galerii należącej do marszandki Denise René odbyła się wystawa „Le Mouvement”. Prezentowała ona sztukę ukazującą ruch. Prace eksponowane na wystawie ukazywały ruch rozumiany dosłownie – poprzez zastosowanie ruchomych elementów – lub iluzyjnie. W wystawie tej brał udział Victor Vasarely, a także inni artyści, którzy następnie stali się reprezentantami sztuki optycznej. „Burzliwy epizod dobrze ujawnia podłoże konfliktu, jaki niosła ze sobą lansowana przez Denise René ‘sztuka kinetyczna’. Kinetyzm zainaugurowała w 1944 wystawa ‘optycznych’ projektów Vasarelyego, wykonanych głównie na potrzeby przemysłu konfekcyjnego i reklamy. (...) Galeria Denise René konsekwentnie promowała kierunek (...) nazywany art construit – geometryczną abstrakcją, znajdującą oparcie w przedwojennych ugrupowaniach Cercle et Carré oraz Abstraction-Création. Ale nie tylko. Galeria sytuowała sztukę młodych artystów także wobec pionierów abstrakcji geometrycznej zapomnianych bądź też nieznanych we Francji. Denise René położyła tu wielkie zasługi. W 1957 w jej galerii miała miejsce pierwsza paryska wystawa monograficzna Pieta Mondriana, jak również wystawa polskiego konstrukttywizmu prezentująca tamtejszej publiczności sztukę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w połączeniu z malarstwem Kazimierza Malewicza. Celem nadrzędnym programu galerii było przywrócenie ‘jasności, stabilności i ładu’. Zdaniem Denise René takiej sztuki potrzeba było w dotkniętym traumą okresie powojennej odbudowy” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06 – 13.09 2009, s. nlb).

W momencie, w którym powstała prezentowana praca, op-art był tendencją uznaną nie tylko przez liczne grono obserwatorów kultury wizualnej, ale także przez krytyków, historyków sztuki i coraz to nowe grupy artystów. „Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa ‘Dwiżenije’) zawiązywało ugrupowania ‘poszukiwań sztuki wizualnej’, a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 zorganizowała jubileuszową wystawę ‘Le mouvement 2’” (tamże). W latach 60. Vasarely wprowadził na swoje płótna bardzo bogatą kolorystykę, a w manifestach rozwijał koncepcję alfabetu plastycznego zatytułowanego „Folklor planetarny”. W 1965 rozpoczął realizację cyklu „Hommage à l’hexagone”. Victor Vasarely był laureatem licznych międzynarodowych nagród, m.in. Nagrody Guggenheima, złotego medalu na triennale w Mediolanie oraz nagrody brukselskich krytyków artystycznych. Był kawalerem Orderu Legii Honorowej.



Victor Vasarely, „Supernovae”, 1959–61, kolekcja Tate, Londyn

27 † Ω

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Kristal", 1983

akryl/płótno, 158 x 140,5 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'P.1.106 VASARELY | "KRISTAL" | 158 x 140 | 1983 | Vasarely'

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

106 000 - 169 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

Calmels Cohen, Paryż, 2006

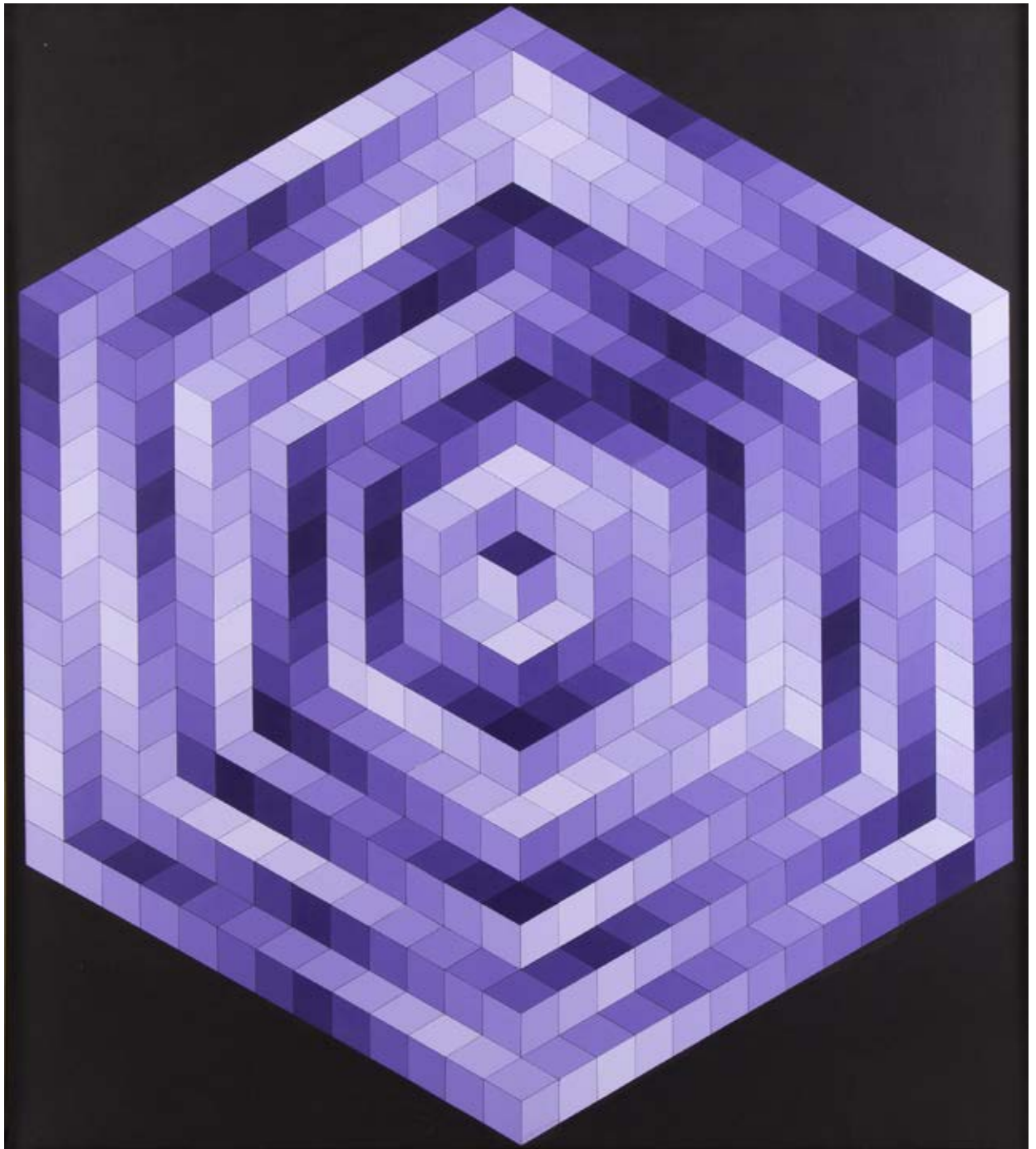
kolekcja prywatna, Europa

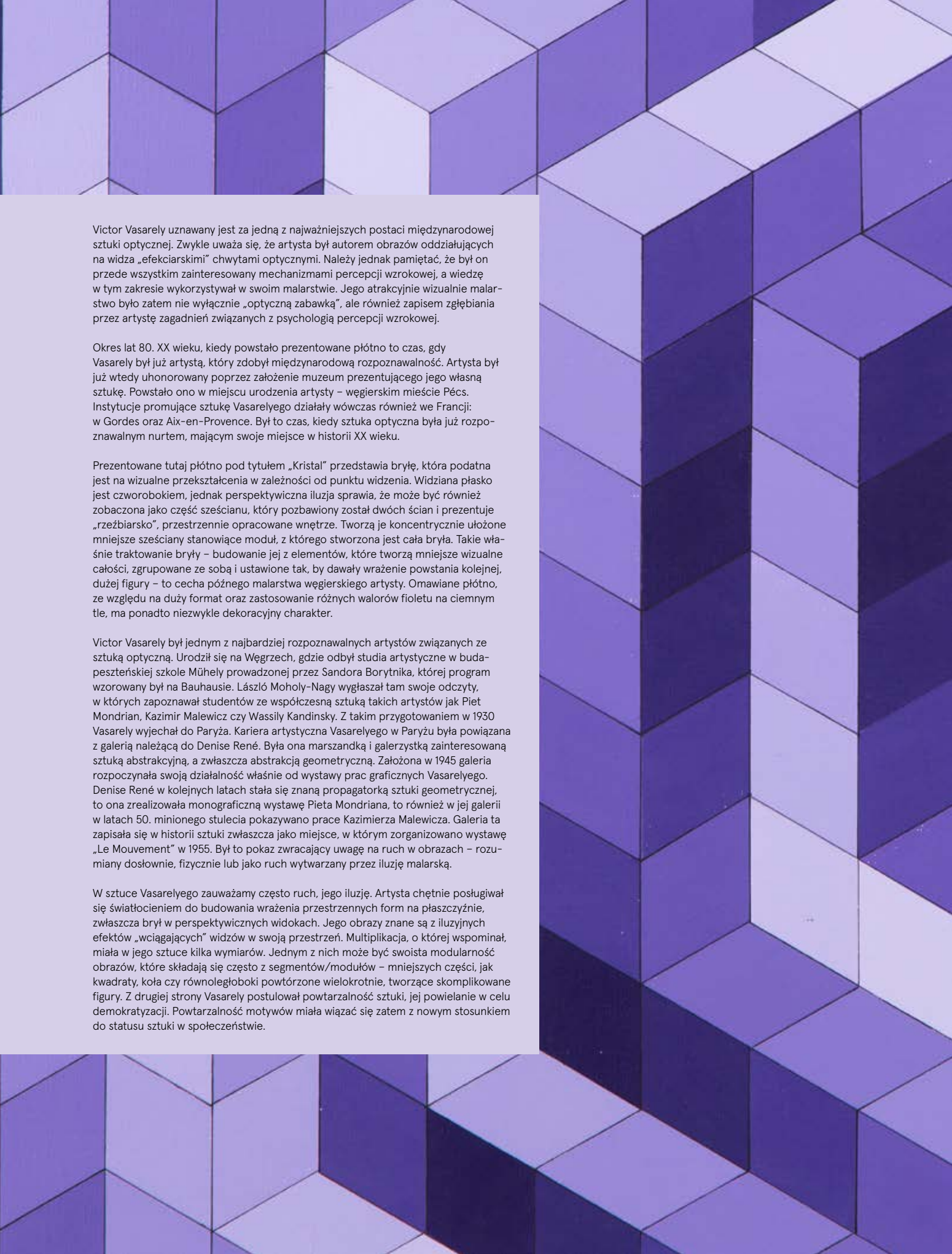
Sotheby's, Londyn, 2017

kolekcja prywatna, Szwajcaria

„A początkowo 'poszukiwania sztuki wizualnej' – tak jak je zapowiadała wystawa w 1955 – otwierały wiele perspektyw. Nie tylko iluzyjny ruch osiągnięty przez optyczne uruchomienie powierzchni obrazu – co stało się za sprawą Vasarelyego opartowskim idiomem. (...) Eksperymenty kine-tycznooptyczne objawiały też różne podejście do relacji sztuki wobec nauki i techniki, co w kontekście 'epoki atomu, lotów kosmicznych i mózgow elektronowych' miało szczególne znaczenie. Tu z jednej strony odżyły racjonalistyczne, awangardowe utopie, odświeżone cybernetyczną pokusą 'nowego, wspaniałego świata', z drugiej rodził się anarchiczny, podszyty szyderstwem antytechnologiczny i antymodernistyczny bunt. Natomiast stylistyka opartowska niosła ujednoczenie nowego kierunku”.

Maria Poprzęcka





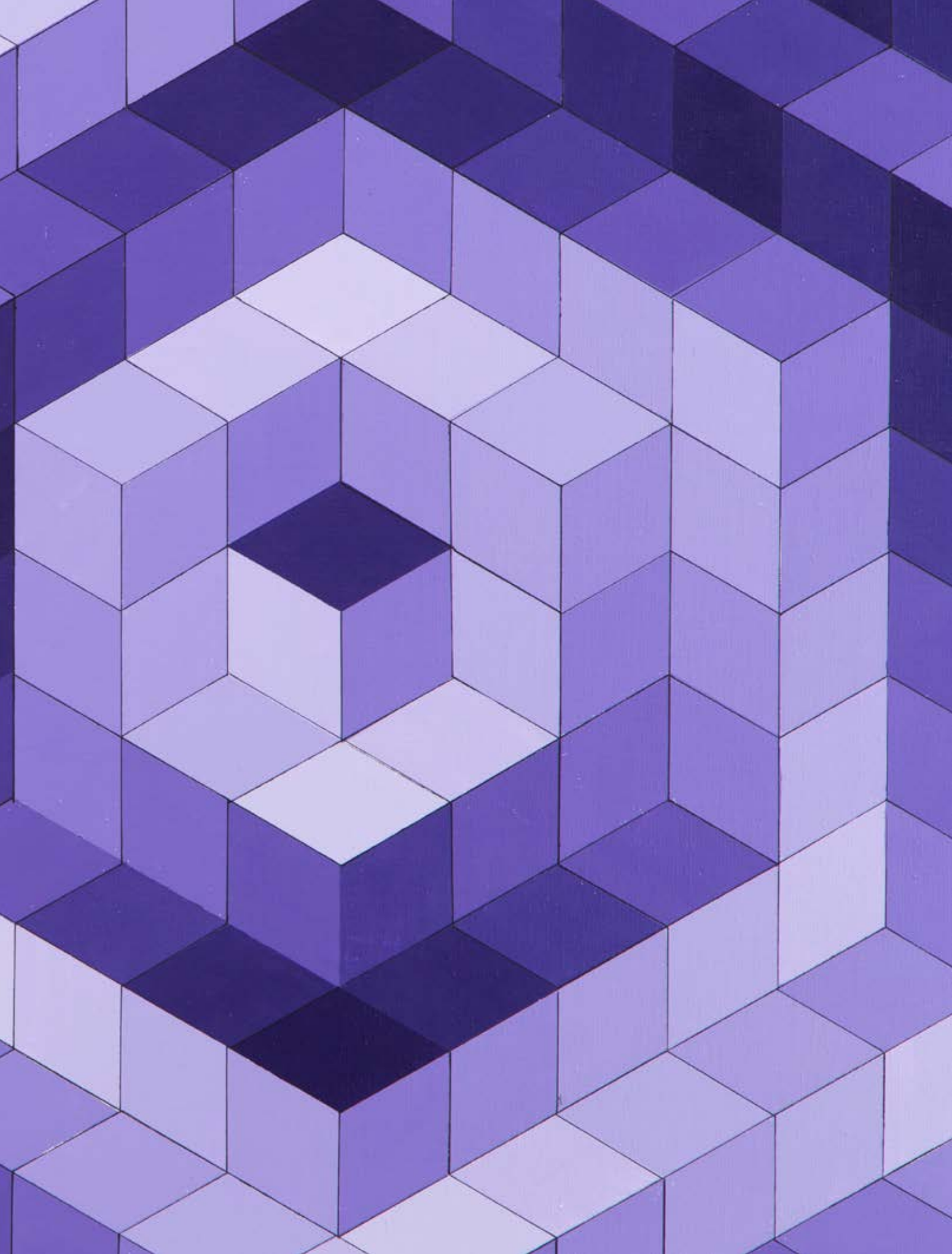
Victor Vasarely uznawany jest za jedną z najważniejszych postaci międzynarodowej sztuki optycznej. Zwykle uważa się, że artysta był autorem obrazów oddziałujących na widza „efekciarskimi” chwytami optycznymi. Należy jednak pamiętać, że był on przede wszystkim zainteresowany mechanizmami percepcji wzrokowej, a wiedzę w tym zakresie wykorzystywał w swoim malarstwie. Jego atrakcyjnie wizualnie malarstwo było zatem nie wyłącznie „optyczną zabawką”, ale również zapisem zgłębiania przez artystę zagadnień związanych z psychologią percepcji wzrokowej.

Okres lat 80. XX wieku, kiedy powstało prezentowane płótno to czas, gdy Vasarely był już artystą, który zdobył międzynarodową rozpoznawalność. Artysta był już wtedy uhonorowany poprzez założenie muzeum prezentującego jego własną sztukę. Powstało ono w miejscu urodzenia artysty – węgierskim mieście Pécs. Instytucje promujące sztukę Vasarelyego działały wówczas również we Francji: w Gordes oraz Aix-en-Provence. Był to czas, kiedy sztuka optyczna była już rozpoznawalnym nurtem, mającym swoje miejsce w historii XX wieku.

Prezentowane tutaj płótno pod tytułem „Kryształ” przedstawia bryłę, która podatna jest na wizualne przekształcenia w zależności od punktu widzenia. Widziana płasko jest czworobokiem, jednak perspektywiczna iluzja sprawia, że może być również zobaczona jako część sześcianu, który pozbawiony został dwóch ścian i prezentuje „rzeźbiarsko”, przestrzennie opracowane wnętrze. Tworzą je koncentrycznie ułożone mniejsze sześciany stanowiące moduł, z którego stworzona jest cała bryła. Takie właśnie traktowanie bryły – budowanie jej z elementów, które tworzą mniejsze wizualne całości, zgrupowane ze sobą i ustawione tak, by dawały wrażenie powstania kolejnej, dużej figury – to cecha późnego malarstwa węgierskiego artysty. Omawiane płótno, ze względu na duży format oraz zastosowanie różnych walorów fioletu na ciemnym tle, ma ponadto niezwykle dekoracyjny charakter.

Victor Vasarely był jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów związanych ze sztuką optyczną. Urodził się na Węgrzech, gdzie odbył studia artystyczne w budapesterskiej szkole Műhely prowadzonej przez Sandora Borytnika, której program wzorowany był na Bauhausie. László Moholy-Nagy wygłaszał tam swoje odczyty, w których zapoznawał studentów ze współczesną sztuką takich artystów jak Piet Mondrian, Kazimir Malewicz czy Wassily Kandinsky. Z takim przygotowaniem w 1930 Vasarely wyjechał do Paryża. Kariera artystyczna Vasarelyego w Paryżu była powiązana z galerią należącą do Denise René. Była ona marszandką i galerzystką zainteresowaną sztuką abstrakcyjną, a zwłaszcza abstrakcją geometryczną. Założona w 1945 galeria rozpoczynała swoją działalność właśnie od wystawy prac graficznych Vasarelyego. Denise René w kolejnych latach stała się znaną propagatorką sztuki geometrycznej, to ona zrealizowała monograficzną wystawę Pieta Mondriana, to również w jej galerii w latach 50. minionego stulecia pokazywano prace Kazimierza Malewicza. Galeria ta zapisała się w historii sztuki zwłaszcza jako miejsce, w którym zorganizowano wystawę „Le Mouvement” w 1955. Był to pokaz zwracający uwagę na ruch w obrazach – rozumiany dosłownie, fizycznie lub jako ruch wytwarzany przez iluzję malarską.

W sztuce Vasarelyego zauważamy często ruch, jego iluzję. Artysta chętnie posługiwał się światłocieniem do budowania wrażenia przestrzennych form na płaszczyźnie, zwłaszcza brył w perspektywicznych widokach. Jego obrazy znane są z iluzyjnych efektów „wciągających” widzów w swoją przestrzeń. Multiplikacja, o której wspominał, miała w jego sztuce kilka wymiarów. Jednym z nich może być swoista modularność obrazów, które składają się często z segmentów/modułów – mniejszych części, jak kwadraty, koła czy równoległoboki powtórzone wielokrotnie, tworzące skomplikowane figury. Z drugiej strony Vasarely postulował powtarzalność sztuki, jej powielanie w celu demokratyzacji. Powtarzalność motywów miała wiązać się zatem z nowym stosunkiem do statusu sztuki w społeczeństwie.



28 †

JERZY KAŁUCKI

1931

"Napoli", 2009

akryl/plótno, 150 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: 'Jerzy Kałucki 2009'
na odwrociu opisany: "NAPOLI"

estymacja:

75 000 – 100 000 PLN

15 900 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

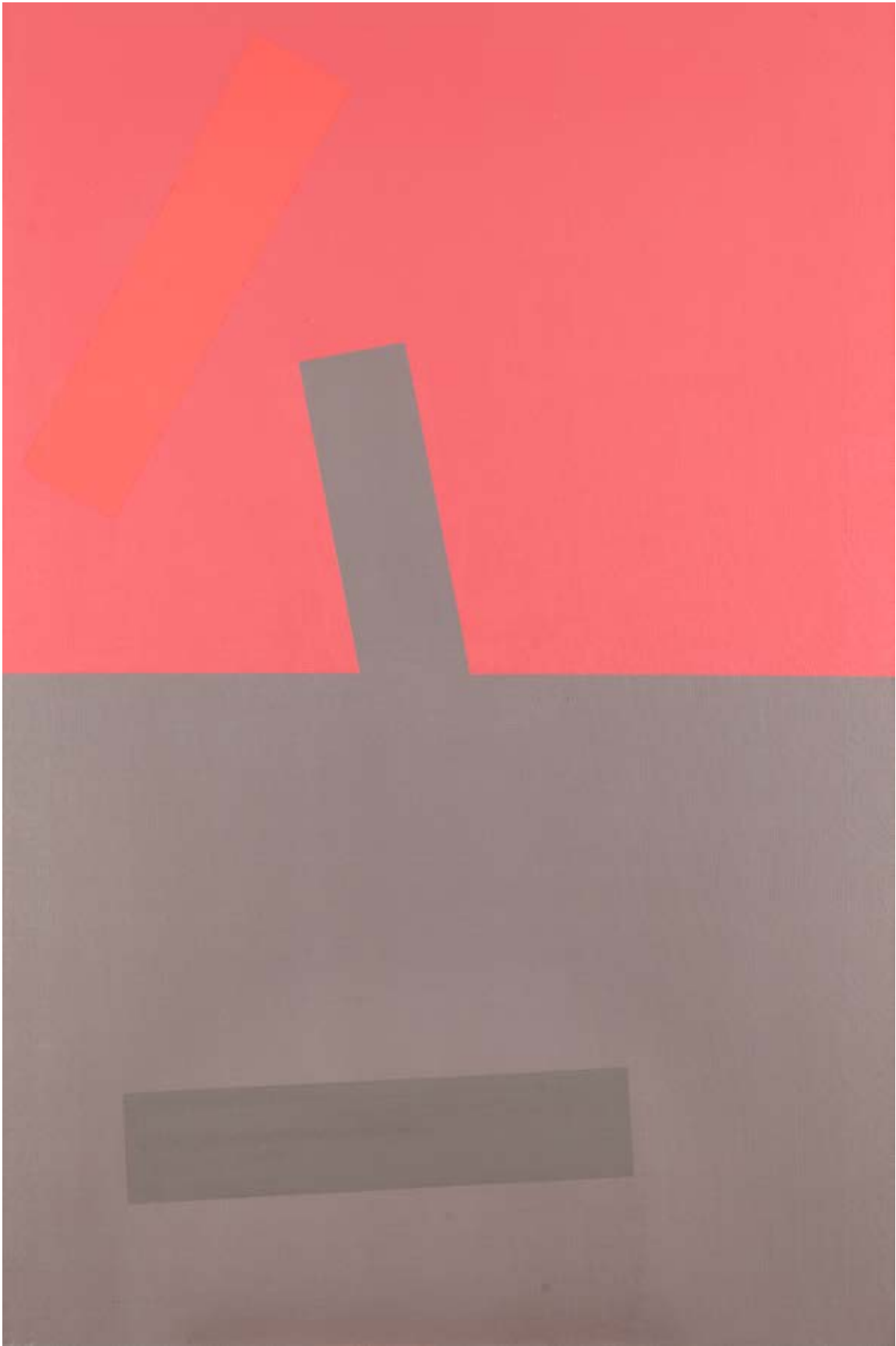
Abstrakcja geometryczna to stylistyka, której przez wiele lat pozostaje wierny Jerzy Kałucki. Tym, co wyróżnia sztukę tego artysty, jest jej medialność: Kałuckiego interesują podobne zagadnienia wizualne, które realizuje w rozmaitych mediach artystycznych. Poza malarstwem zajmuje się rysunkiem, grafiką, a także tworzy instalacje. Kolejne jego realizacje pozostają zatem efektami mierzenia się z problemami artystycznymi, którym artysta jest wierny od lat.

Prezentowany obraz należy do grupy prac malarza cechujących się obecnością tytułu, który wskazuje na rzeczywistość pozaobrazową. „Napoli” – tytuł tego płótna wywołuje u widzów skojarzenie z włoskim miastem. Sama wizualność obrazu pozostaje w niełatwym związku z jego nazwą. Bardzo subiektywnie można by stwierdzić, że być może to jego kolorystyka, w której na pierwszy plan wyłania się gorąca czerwień, przywołuje na myśl spalone słońcem miasto w Italii.

Zatem chociaż twórczość Kałuckiego utrzymana jest w stylistyce będącej częścią XX-wiecznej tradycji malarstwa abstrakcyjnego, wyłamuje się z niej – zwłaszcza z jej najradykałniejszego skrzydła – poprzez metaforyczne sugestie, które mogą powstawać w procesie odbioru. Zachodzą one poprzez skonfrontowanie „figuratywnego” tytułu z abstrakcyjną powierzchnią płótna. Konfrontacja tekstu z formą, a w tym przypadku zwłaszcza z kolorystyką obrazu, może wywołać pewne ciągi skojarzeń i wyobrażeń, które tworzą jego treść (nawet jeśli pozostają projekcją widzów).

W pracach, które Kałucki tworzył w trakcie studiów, widoczne były wpływy twórczości Pieta Mondriana. Potwierdził to też sam malarz: „Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności Pieta Mondriana. (...) Był rok 1955. Myślę, że oślniła mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała, jasna forma, o filozoficznej

wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizycznego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą sztuką” (Jerzy Kałucki, „Spojrzenie na twórczość”, [w:] Bożena Kowalska, W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce, Katowice 2001, s. 91). W późnych latach 60. na płótnach Kałuckiego pojawiły się kręgi niemieszczące się w ramach obrazu, ucięte jego krawędziami. Zniekształcone koła i półkola, rozcinające je trójkąty i pasy początkowo malowane były wyłącznie w czerni i bieli. W 1970 pojawiły się też inne barwy, które Kałucki kontrastowo zderzał. Podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki '70 Jerzy Kałucki zaprezentował malarsko-przestrzenną realizację „Obraz odcinka łuku o $r=1970$ cm”. Nie był to przypadek – w tamtym czasie trwała gorąca dyskusja dotycząca sztuki pojęciowej i toczył się spór pomiędzy traktowaniem sztuki nadal jako konkretnego przedmiotowego, przeciwko czemu występował Ci, którzy chcieli traktować ją jako twór pojęciowy. Kompozycja z wykorzystaniem odcinków okręgu stała się indywidualnym manifestem twórczym artysty. Jednocześnie było to wyjście w kierunku trójwymiarowości. Od tego czasu wszystko, co tworzy Jerzy Kałucki, oscyluje wokół problematyki przestrzeni. Z kół i łuków budował linearnie konstrukcje, które cechują oszczędność i surowość. Trudno im jednak odmówić lekkości i ulotności, która zawiera się gdzieś pomiędzy płaszczyzną a przestrzenią. Izometryczne przekształcenia realizują się w pełni w przestrzennych pracach Kałuckiego. Podobnie jak w przypadku jego obrazów, instalacje Kałuckiego odnoszą się do doznań metafizycznych. Artysta powiedział: „Subiektywizm doznań można zobiektywować, nadając mu formę upostaciowioną, posługując się przy tym wybranym systemem znaków. Użytecznym do tego celu jest system linii i figur geometrycznych jako najbardziej rzeczowy i precyzyjny. Z ich pomocą można stworzyć zapis doznania przestrzeni – rodzaj paralelnej rzeczywistości” (Jerzy Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki, katalog wystawy w Galerii Sztuki Grodzka, Lublin 1994).



29

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany, opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 80 x 60 | TECH. OLEJ | ROK. 02.06.1998'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR





Aleksandra Jachtoma w swojej pracowni. Fot. dzięki uprzejmości artystki

Aleksandra Jachtoma twierdzi, że jej obrazy oparte są w 90% na jej intuicji w chwili tworzenia. Zatem „intuicyjne” obrazy Jachtomy z lat 90. ujawniają wartości, które świadczą o przekonaniu artystki o ponadczasowości malarstwa i jego cech, które sprawiają, że pozostanie samoistnym, unikatowym medium w sztuce. W kontekście sztuki polskiej lat 90. twórczość Jachtomy wydaje się charakteryzowana pewną odpornością na otaczające ją uwarunkowania – społeczne, polityczne, a nawet artystyczne. Sztuka lat 90., choć dużo mniej upolityczniona niż ta poprzednich dekad, wciąż skupia swoją polemikę wokół konkretnych zjawisk w problematyce ogólnocivilizacyjnej, jakimi w tych latach są globalizm i intensywny rozwój świata cyfrowego oraz jego wpływ na świat rzeczywisty. Krytyka skupia się wokół twórczości artystów, którzy rozważają te tematy przy pomocy elektronicznych mediów, które same w sobie są nowym, a zatem skupiającym na sobie uwagę zjawiskiem w sztuce.

Przeciwważącym nurtem tematycznym sztuki polskiej lat 90. okazują się fascynacja biologicznym ciałem i potrzeba przełamania tabu z nim związanym w kontekście kulturowym. Artyści tacy jak Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra czy Mirosław Bałka dominują wewnętrzną i publiczną dyskusję artystyczną swoimi głośnymi pracami o niepełnosprawności czy nagości ciała. W ostatnich dwóch dekadach minionego stulecia malarstwo staje się drugoplanowym medium, a jednak wydaje się pokazywać sens sztuki tych lat jeszcze dobitniej niż dominujące środki przekazu – jej potrzebę odejścia od kształtującego się w społeczeństwie pojęcia, że „ważna” sztuka współczesna powinna wyjaśniać rzeczywistość, a nie podważać ją.

Odnosząc się do malarstwa ostatnich dekad ubiegłego stulecia, polski polityk, historyk sztuki i nauczyciel akademicki, Wojciech Józef Włodarczyk, tłumaczy nieobecność malarstwa w głównych nurtach sztuki tych lat i wyjaśnia, że zmiany które, zachodzą w tym okresie w obrazach, cechuje jeszcze większe odejście od upolitycznienia, a „skupienie się na monumentalnych i syntetycznych [wartościach] aż po granice abstrakcji pejzaży z lat osiemdziesiątych do malarskiego environment, przestrzennych aranżacji z niezwykle zmysłowym, niemalże rzeźbiarskim potraktowaniem pigmentu. (...) Można powiedzieć, że nastąpiła symboliczna rezygnacja z biograficznego wymiaru malarstwa na rzecz fizycznej egzystencji farby, biologicznego wymiaru i jednocześnie bardziej cielesnej konfrontacji oglądającego z monumentalnym malowidłem”.

W sztuce Jachtomy lat 90. widać tę rosnącą tendencję ku szukaniu wartości malarstwa w jego fizycznym wymiarze. Obrazy artystki z tego okresu charakteryzują się jej redukcją malarskich poszukiwań do właściwości barwy. Już od lat 60. w swojej autotematycznej twórczości Jachtoma skupiała się głównie na eksploracji koloru, jednak jej wcześniejsze prace komplikowało więcej podstawowych elementów konstrukcyjnych sztuki; w szczególności linie i kształty. W latach 90. pozostaje wyłącznie kolor. Ponadto, twórczość artystki w tym okresie jest dużo bardziej zrównowa-

żona. Z palety znika bijąca intensywność koloru widoczna w jej pracach z wcześniejszych lat. Podobne do siebie prostotą, formą geometryczną i gładkością pędzla obrazy różnią się od siebie tylko lekkim niuansiem koloru. Barwy, które pokrywają płótna Jachtomy na przełomie minionego stulecia są wręcz monochromatyczne. Odejście artystki od krzyczących kontrastów do wyciszających barw ukazuje się przejawem pewnej wyklarowanej postawy wobec malarstwa i świadczy o pewnym nabytym przez nią przekonaniu o samym sensie rozważania nad barwą. Sugeruje, że artystka nie musi udowadniać ani tłumaczyć krzykliwością i zróżnicowaniem koloru jej zawziętości co do skupienia na pigmentcie. W tych obrazach nie o to już chodzi. Obrazy Jachtomy takie jak prezentowana praca są ostoją dojrzałości, w której prostota nie jest obiektem polemiki, lecz rzeczą oczywistą, a najważniejszym ich celem jest poszukiwanie doznań sensorycznych.

Malując tylko i wyłącznie w świetle dziennym, „bo sztuczne zmienia kolor”, Jachtoma wychwytuje najdrobniejsze szczegóły we właściwościach farby. Jej stanowczość wobec realizowania procesu twórczego przy świetle naturalnym świadczy o jej zainteresowaniu czasem i zależnością koloru od dynamicznie zmieniającego się nasycenia światła w zależności od godziny i układu słońca. Zatem obrazy tych lat są również pewną medytacją nad samymi pojęciami światła i czasu. Zważając na swój kolor, prezentowany obraz jest prawdziwą perełką i rzadkością w kolekcji twórczości Jachtomy. Najczęściej artystka porusza się pomiędzy chłodnymi barwami czerwieni, poprzez fioleto, po błękit. Właśnie w tym nietuzinkowym, słonecznym, złocisto-żółtym płótnie najmocniej ukazuje się symbolika światła dziennego, dzięki któremu proces twórczy Jachtomy wzbogacony jest o jednostkę czasu, który jest tak ważnym elementem zarówno tego, co ukazuje się na obrazach artystki, jak i tego, co sobą reprezentują.

Jachtoma szuka w swojej twórczości czegoś ponadczasowego, wręcz nietkniętego niepewną i nieprzewidywalną rzeczywistością. Rezygnuje z podążania za presją wywieraną na sztuce, aby coraz to bardziej odzwierciedlała tematy przelotne na rzecz wartości stałych, takich jak na przykład natura, w której codzienny wschód i zachód słońca są kwestią niezaprzeczalną, niezmienną. Jachtoma kontynuuje ważny nurt polskich kolorystów w malarstwie zapoczątkowany w latach 30. ubiegłego stulecia i utwierdza w przekonaniu, że sztuka „nie jest do zrozumienia, sztuka jest do wchłaniania”. Przytaczając ponownie syntezę Wojciecha Józefa Włodarczyka wobec polskiego malarstwa – „Malarskie 'rozstrzygnięcie' płótna jako cel główny twórczości polskich kolorystów bez zważania na jakiegokolwiek konteksty polityczne czy społeczne, wiara w wieczną sztukę i jej niezmiennie problemy” znajdują swojego rodzaju odskocznię od tymczasowości nurtów polityczno-kulturowych. „Dzięki temu dorobek kolorystów, nie wolny od pewnej skłonności do dekoracyjności, stał się trwałą wartością polskiego malarstwa współczesnego”. Stonowana, lecz stanowcza twórczość Jachtomy lat 90. w sposób bezpretensjonalny, ale dumny, ukazuje dużą dozę pewności w swoją ponadczasowość.

30 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Turn Pink #2", 1977

akryl/plótno, 127 x 127 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1977 | e'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZA "TURN PINK #2" 77'

estymacja:

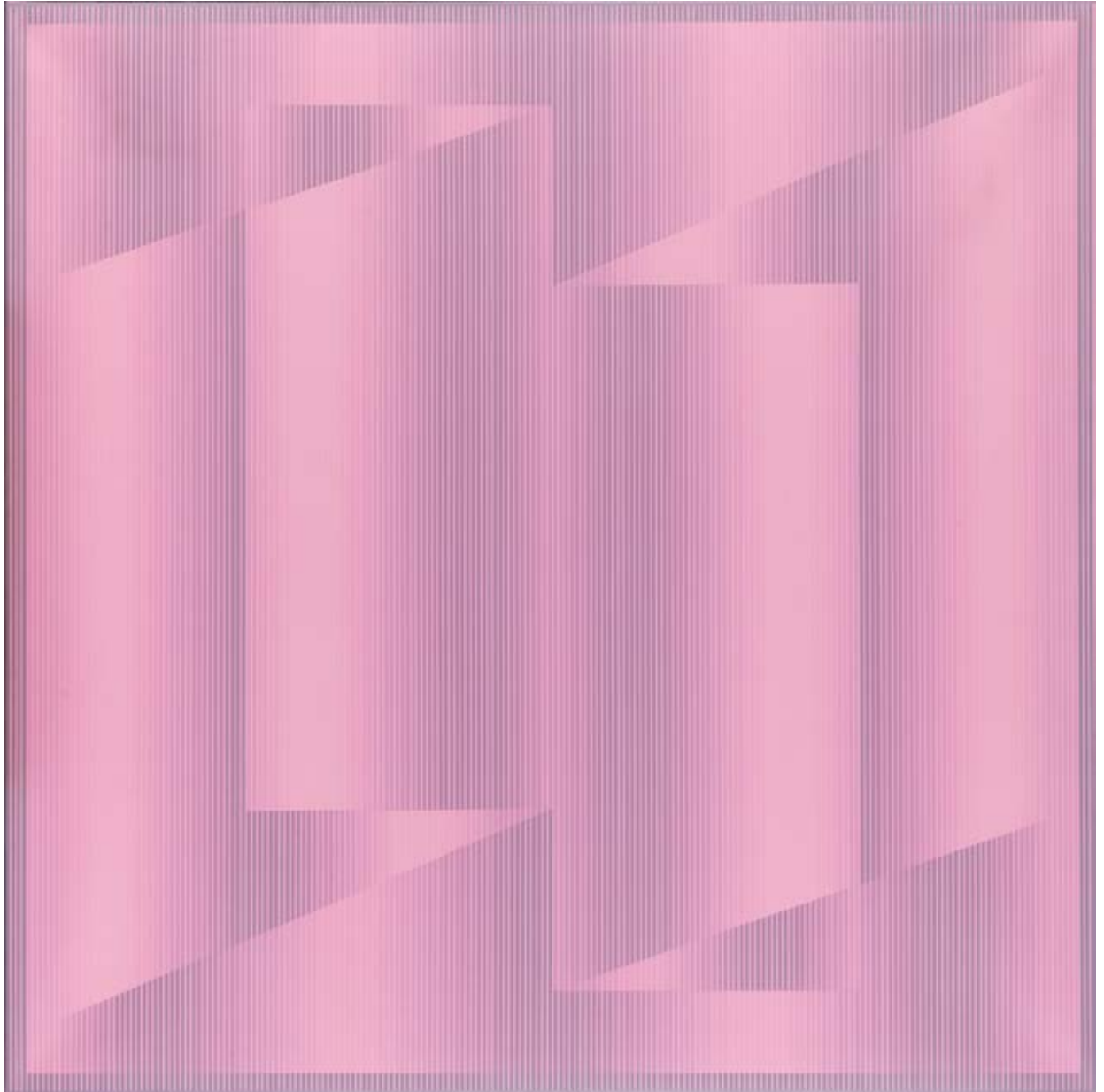
250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 74 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska





Julian Stańczak, lata 60. Źródło: archiwum rodziny artysty

Julian Stańczak był artystą polskiego pochodzenia na stałe osiadłym w Stanach Zjednoczonych. Znalazł się tam na skutek II wojny światowej, w wyniku której początkowo trafił na Syberię, a następnie na Bliski Wschód oraz do Afryki, gdzie odebrał pierwsze lekcje rysunku. W 1950 przybył do Ameryki, wcześniej zatrzymując się w Wielkiej Brytanii. Stańczak ukończył studia w Cleveland Institute of Art oraz na uniwersytecie Yale. Na tym ostatnim zetknął się z twórczością Josefa Albersa, który zajmował tam stanowisko profesora. Albers swoim barwnym, wytwarzającym optyczne efekty malarstwem wpłynął na szereg młodych twórców, którzy byli jego studentami. Innym artystą, który odebrał w tym samym czasie „lekcję koloru Albersa”, był Ryszard Anuszkiewicz – młody malarz, podobnie jak Stańczak mający polskie korzenie, także zainteresowany barwą i wynikającymi z jej użycia wizualnymi efektami. „Szalałem ze szczęścia, gdy w 1954 roku zostałem przyjęty na studia akademickie na Uniwersytecie Yale. To było rzeczywiście obezwładniające przeżycie. Gdy Albers tłumaczył swoje teorie studentom, po raz pierwszy zrozumiałem fenomen kolorów. Jego siła polegała na niesamowicie wysoko rozwiniętej teorii postrzegania” – wspominał Stańczak (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 30).

W 1964 Julian Stańczak wystawiał swoje prace w nowojorskiej Martha Jackson Gallery. Pokaz ten nazwano „Optical Paintings”. Prawdopodobnie to właśnie od jego nazwy powstał następnie skrót „op-art” będący nazwą całej tendencji w sztuce II połowy XX wieku. Stańczak szybko został dostrzeżony i doceniony przez krytykę, o czym świadczy fakt, że w kolejnym roku brał udział w bardzo ważnej dla formującego się ruchu sztuki optycznej wystawie „The Responsive Eye”, która odbyła się w nowojorskim Museum of Modern Art. Prace, które eksponował na wspomnianych wystawach dobrze wpisywały się w rozwijającą się i zyskującą wówczas na znaczeniu konwencję: wykorzystywały kontrasty barw, iluzję optyczną ruchliwości płaszczyzny, działały na oko. Bodźce wytwarzane przez owe obrazy

oddziaływały na wzrok, aktywizując go i niekiedy nie pozwalając na łatwy odbiór – oko może „zgubić się” w pulsującej, iluzyjnie poruszonej materii obrazu, a wytwarzanie takich efektów, było jednym z podstawowych zabiegów wykorzystywanych w op-arcie. Stańczak niechętnie przystawał na określenie jego obrazów jako „optycznych”, uważając, że określenie to redukuje ich znaczenie do warstwy wizualnej, przemilczając przykładowo aspekt afektywny sztuki czy wszelkie odniesienia do świata zewnętrznego względem samego obrazu. Ich obecność w swojej sztuce Stańczak uważał za jej istotną część.

Prezentowane płótno o tytule „Turn Pink #2” jest abstrakcyjnym przedstawieniem o strukturze ciągu pionowych linii artykułujących całe pole obrazowe, przypominających siatkę. Dzielą one obraz o fioletowo-różowej barwie. Powstają tu gradacje barwy od jasnego różu, przez fioleto, do szarości. Jak skonstatowała Rosalind Krauss, znana krytyczka i historyczka sztuki modernistycznej: „struktura siatki to jeden z ważniejszych motywów sztuki XX wieku. Siatki są z zasady asemantyczne, abstrakcyjne i zacierają ślady jednostkowości autora – nie ma jednej osoby, której można by przypisać ‘wynalezienie’ takiej kompozycji. Dlatego też siatka była idealnym środkiem dla poszukiwani artystycznych w kierunku czystej abstrakcji, kompletnej bezprzedmiotowości bez śladów wizualnej rzeczywistości”. Jak zauważyła badaczka twórczości Stańczaka (por. Marta Smolińska, op. cit., s. 143), taka charakterystyka siatki nie odpowiada praktyce prezentowanego artysty. Stańczak stosował siatkę, ale również inspirował się w swojej sztuce naturą, starał się przekazywać przetransponowane na abstrakcyjną formę własne doświadczenia, bynajmniej nie dążąc do stworzenia przedstawień pozbawionych referencji do świata poza obrazem. Jego siatki nie dążyły do anonimowości, ale raczej miały wzbudzać afektywne reakcje u widzów – pobudzać miały ich swoimi środkami formalnymi, subtelnymi zmianami kolorystycznymi w obrębie kompozycji.

31 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

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

akryl/plótno, 89 x 40,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'STAŃCZAK | "RESONANCE IN ORANGE" 1971'

estymacja:

150 000 – 180 000 PLN

31 800 – 38 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, USA

Sotheby's Nowy Jork, 2012

kolekcja prywatna, Polska

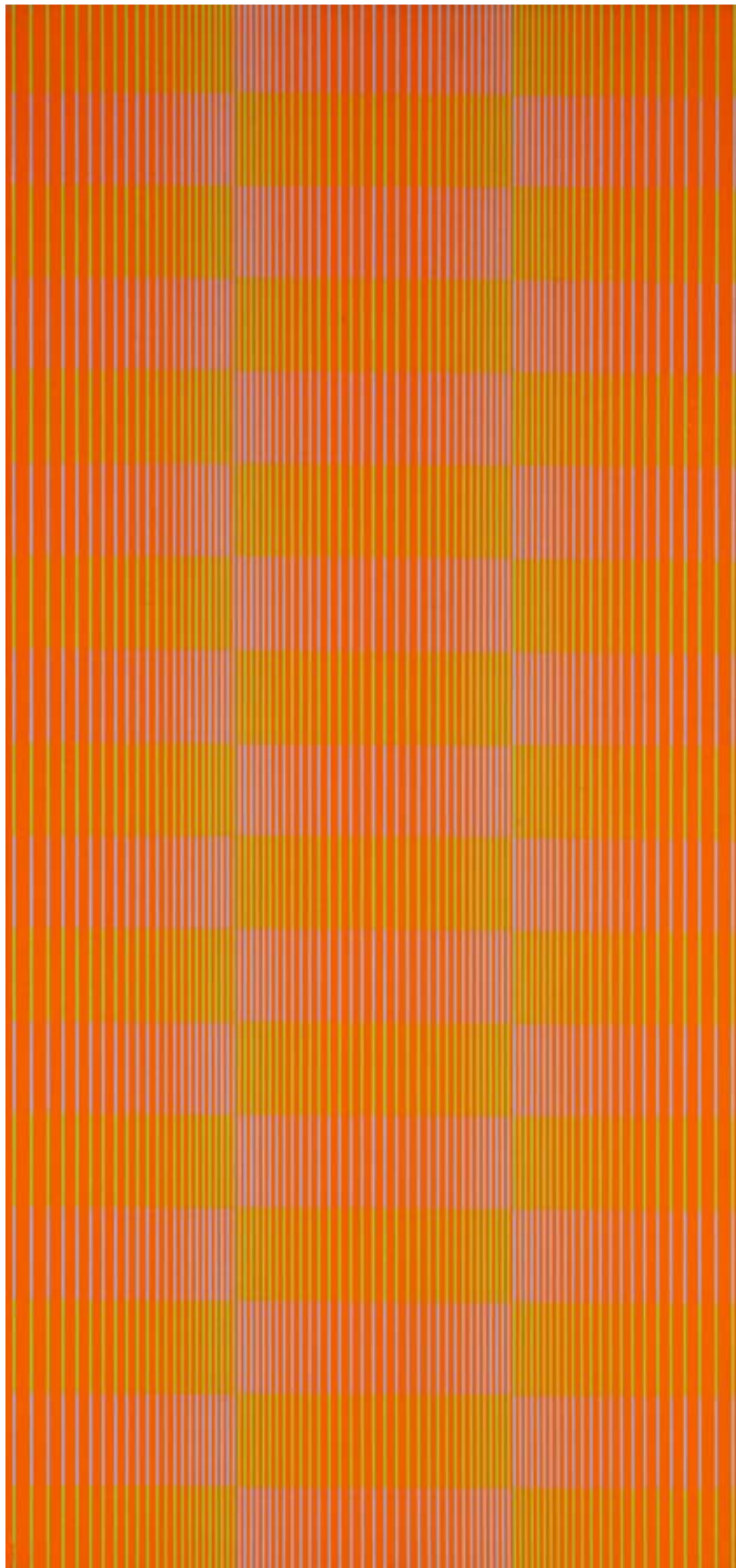
LITERATURA:

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

W obrazach takich jak „Rezonans w pomarańczowym” widoczny jest związek malarstwa Juliana Stańczaka z kierunkiem op-artu. Wizualny efekt wytwarzany przez to płótno dobrze opisuje nadany mu tytuł. Powierzchnia płótna rezonuje świetlistym oranżem, który poprzez zestawienie z różem opalizująco mieni się i pulsuje w oczach widza. Poprzez odpowiednie zestawienie barw i rozmieszczenie zamalowanych nimi obszarów artysta osiągnął podstawowy dla op-artu efekt wchodzenia przez obraz w interakcje z widzem – płótno „wychodzi” w stronę odbiorcy i działa na niego, aktywnie wciąga go w wizualną grę. „Stańczak po mistrzowsku ‘porusza’ płaską powierzchnię obrazu, otwierając ją na iluzyjną głębię i tworząc na niej wieloaspektową wizualną przestrzeń. Zamienia kolor w energię i światło, wysyłając do oka widza sygnały barwne o różnych długościach fal. Zdaniem Stańczaka podstawowe działanie koloru to tworzenie warunków do działania światła” – twierdzi monografistka twórczości artysty Marta Smolińska (por. Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 96).

Termin op-art wymyślony został przez galerzystkę Marthę Jackson, i co ciekawe – powstał on w związku z wystawą Stańczaka, która odbyła się w Nowym Jorku. Sam Stańczak był jednak niechętny wobec tego terminu. Uważał, że jest ono redukcjonistyczne i akcentuje wyłącznie optyczny wymiar obrazu, jednocześnie przemiłczając wszystkie inne – na przykład emocjonalny.

Stańczak nie chciał być zatem postrzegany jako artysta op-artu lub przynajmniej nie chciał, by jego sztukę ujmować wyłącznie w ten sposób. Interesowało go transponowanie na płótna własnych przeżyć i stanów emocjonalnych, co nie mieściło się w wąskich ramach teorii o trikach optycznych. Nawet jeśli tego typu treści są trudno dostrzegalne w abstrakcyjnych płótnach, to właśnie ich aspekt emocjonalny ma być tym, co łączy reakcję widza na obraz z przeżyciami artysty – obraz pozostaje pomiędzy nimi pośrednikiem.



32 †

JAN PAMUŁA

1944

Bez tytułu, 1983/1990

akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na bieżym: 'JAN PAMUŁA 1983/1990'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

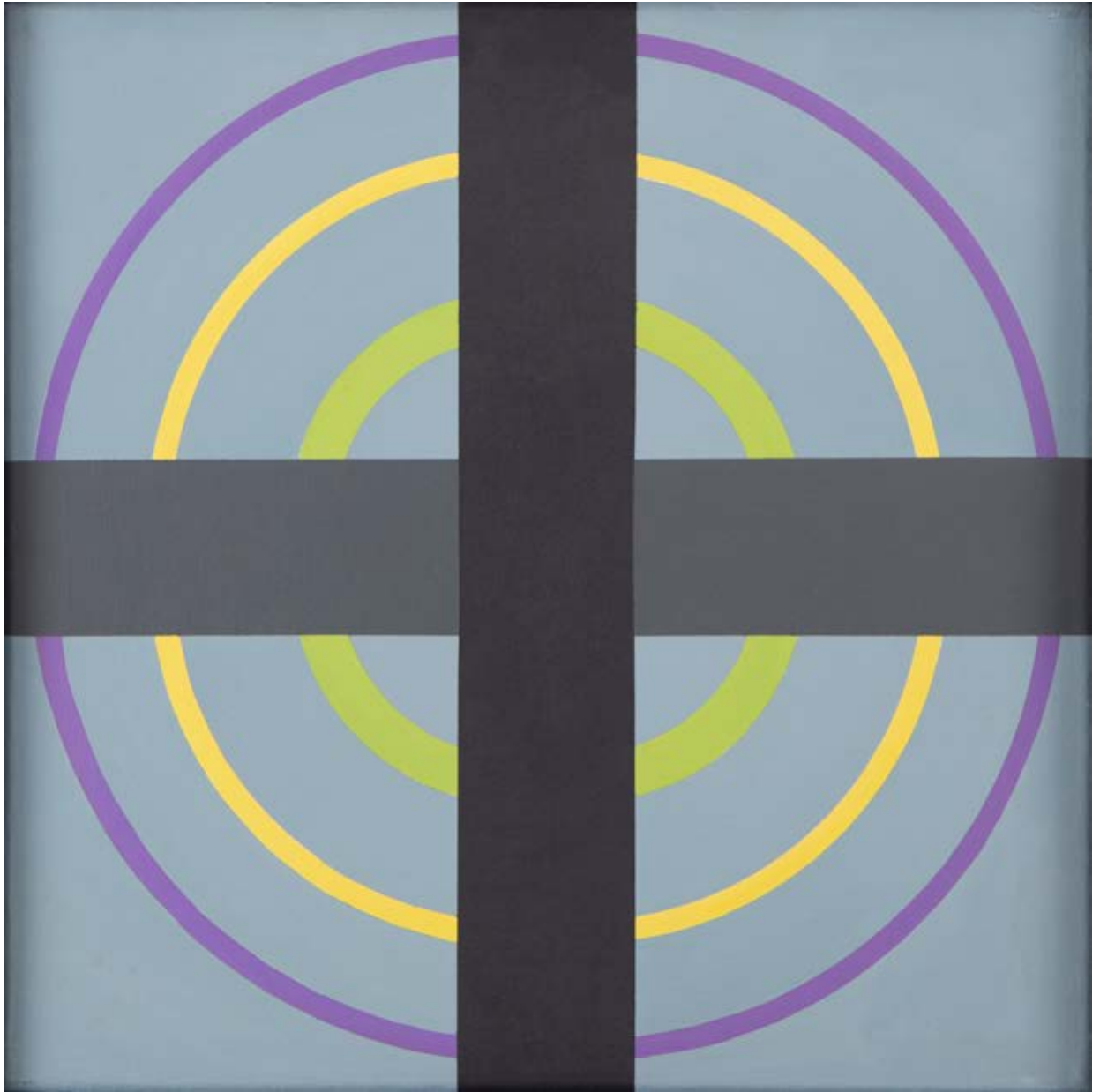
2 200 – 3 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

Na początku lat 70. Jan Pamuła zaczął interesować się językiem abstrakcji i geometrii. Jak sam mówił, był to dla niego „okres przemian”, kiedy pod wpływem filozofii Hegla, Kierkegaarda i Swedenborga zaczął stopniowo odchodzić od swojej wcześniej estetyki poetyckometaforycznych kompozycji. Figuratywność została zastąpiona postępującą abstrakcją. Podstawowymi założeniami sztuki stały się wtedy dla Pamuły stabilizująca kompozycja konstrukcja oraz barwa, będąca wyrazem uczuć i ekspresji artysty. Dodatkowo na znaczeniu nabrał sam proces budowania obrazu-systemu. Kompozycje Pamuły wydają się być pewnym układem figur geometrycznych, powstających według określonego kodu. Staranny podział płaszczyzny obrazu na części składowe stanowi istotę koncepcji artysty. Każda z powstałych części staje się wycinkiem zawierającym swój własny mikrokosmos. Twórczość artysty z lat 70, której przykładem jest prezentowana w niniejszym katalogu praca, mimo swej abstrakcyjnej formy, nawiązuje jeszcze do wcześniejszych obrazów, w których dużą rolę odgrywał ładunek emocjonalny i pierwiastek duchowy. Żywa bogata kolorystyka zachowuje pogodny nastrój pracy, która niesie za sobą metaforyczny wydzźwięk. Kolejne, które powstały w latach 70., z czasem ulegały coraz większej geometryzacji, tworzyły układy zamknięte i rozbudowane systemy – nigdy jednak nie stały się sztampowymi przykładami zimnej i matematycznej abstrakcji.



33 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"Kompozycja nowa II" ("10.05.16"), 2016

akryl, relief/sklejka, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'10.05.16 | Kompozycja nowa II | A. NOWACKI 2016'

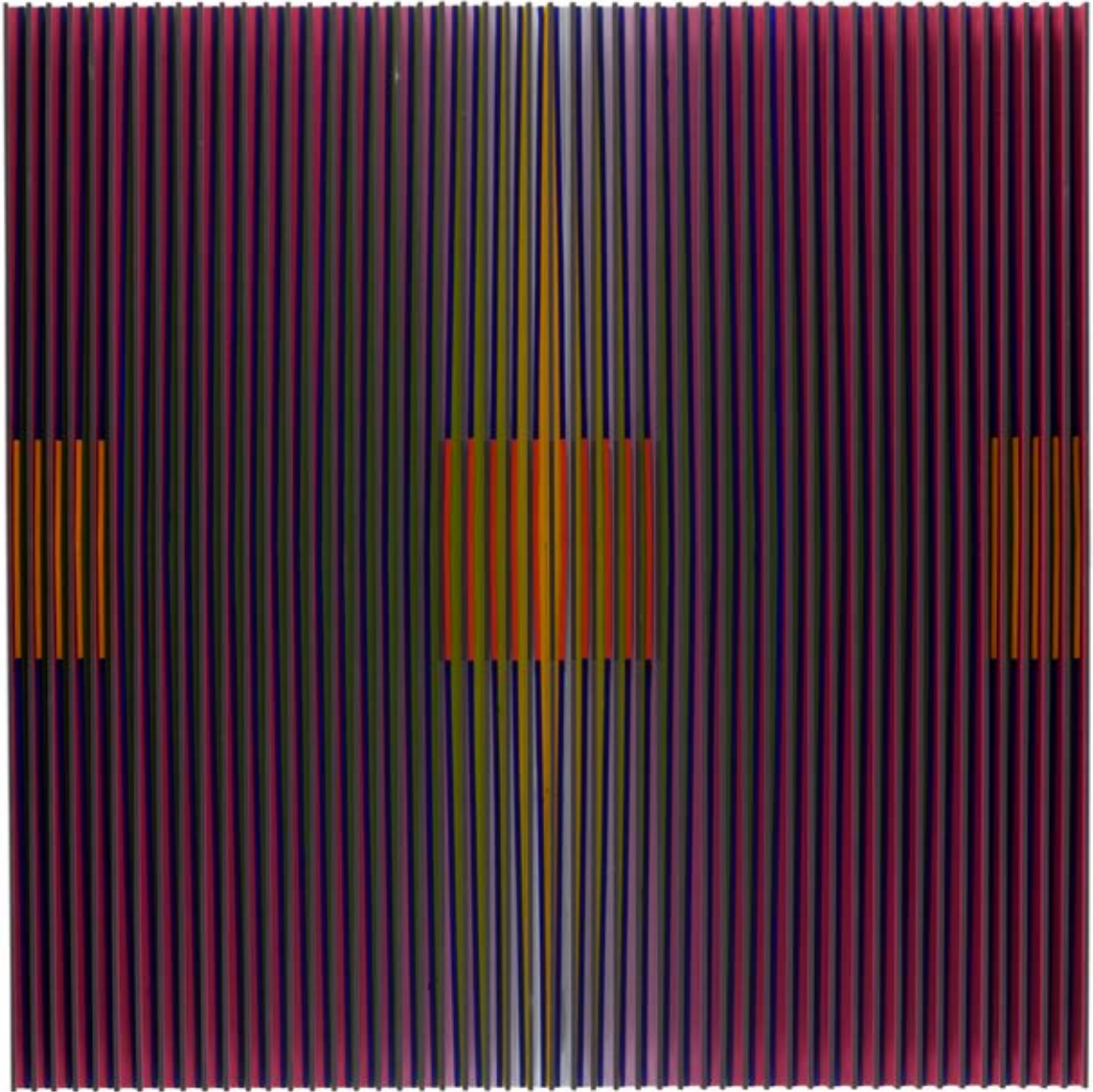
estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 600 EUR

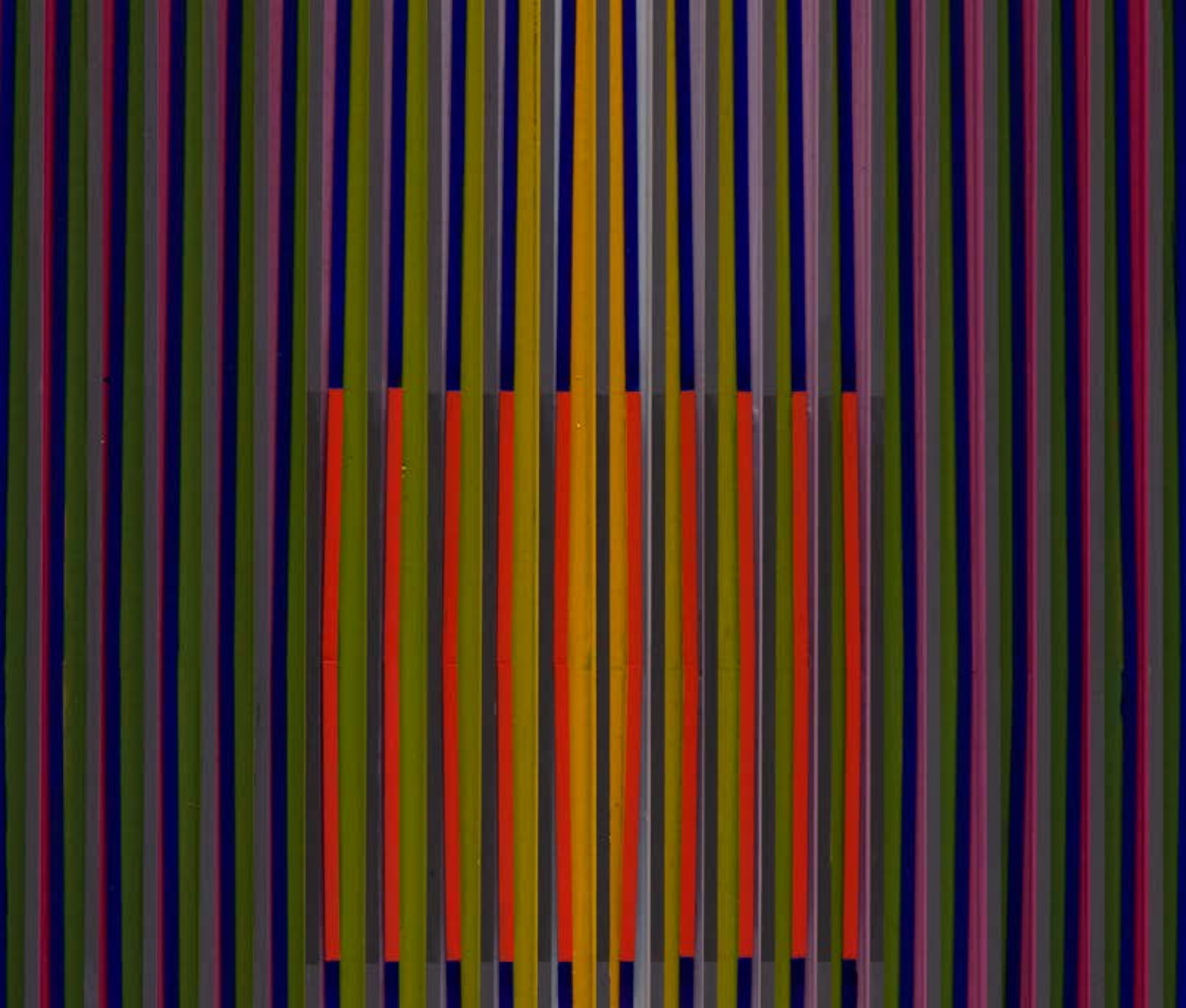
POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska





Andrzej Nowacki w swojej berlińskiej pracowni, 2018. Fot. dzięki uprzejmości artysty



Andrzej Nowacki stworzył swoje pierwsze reliefy pod koniec lat 80. Wcześniej zajmował się głównie projektowaniem wnętrz oraz pracami konserwatorskimi. To właśnie w tym okresie artysta poznał dwóch ważnych polskich twórców działających w obszarze abstrakcji geometrycznej – Kajetana Sosnowskiego oraz Henryka Stażewskiego. Stażewski odcisnął ogromne piętno na Nowackim i jego twórczości, a ich przyjaźń trwała przez wiele kolejnych lat. Lata 80. to moment, od którego artysta konsekwentnie podążał nowo obraną drogą i rozpoczął eksperymenty w obrębie wybranego zagadnienia. Przełomowym rokiem dla malarza był 1984, kiedy to postanowił skupić się tylko na malarstwie.

W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde odbyła się pierwsza indywidualna wystawa dzieł Nowackiego. W rok później zaczęły powstawać pierwsze reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Wielokolorowe reliefy powstające za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Nowacki w nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plam farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje. Dzięki przestrzenności i różnym warstwom kolorystycznym reliefy zmieniają się również wraz ze zmianą kąta patrzenia. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od doko-

nań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykłą precyzją, własnoręcznie tworzy farby, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów, lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie” terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła. Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojnością i powagą. Zapraszają do medytacji”. Warto również zauważyć, że w przeciwieństwie do prac niektórych mistrzów op-artu, w sztuce Nowackiego jest miejsce na ludzką niedoskonałość. W wielu pracach artysty dość wyraźnie widać rękę malarza.

34

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"18.04.2019", 2019

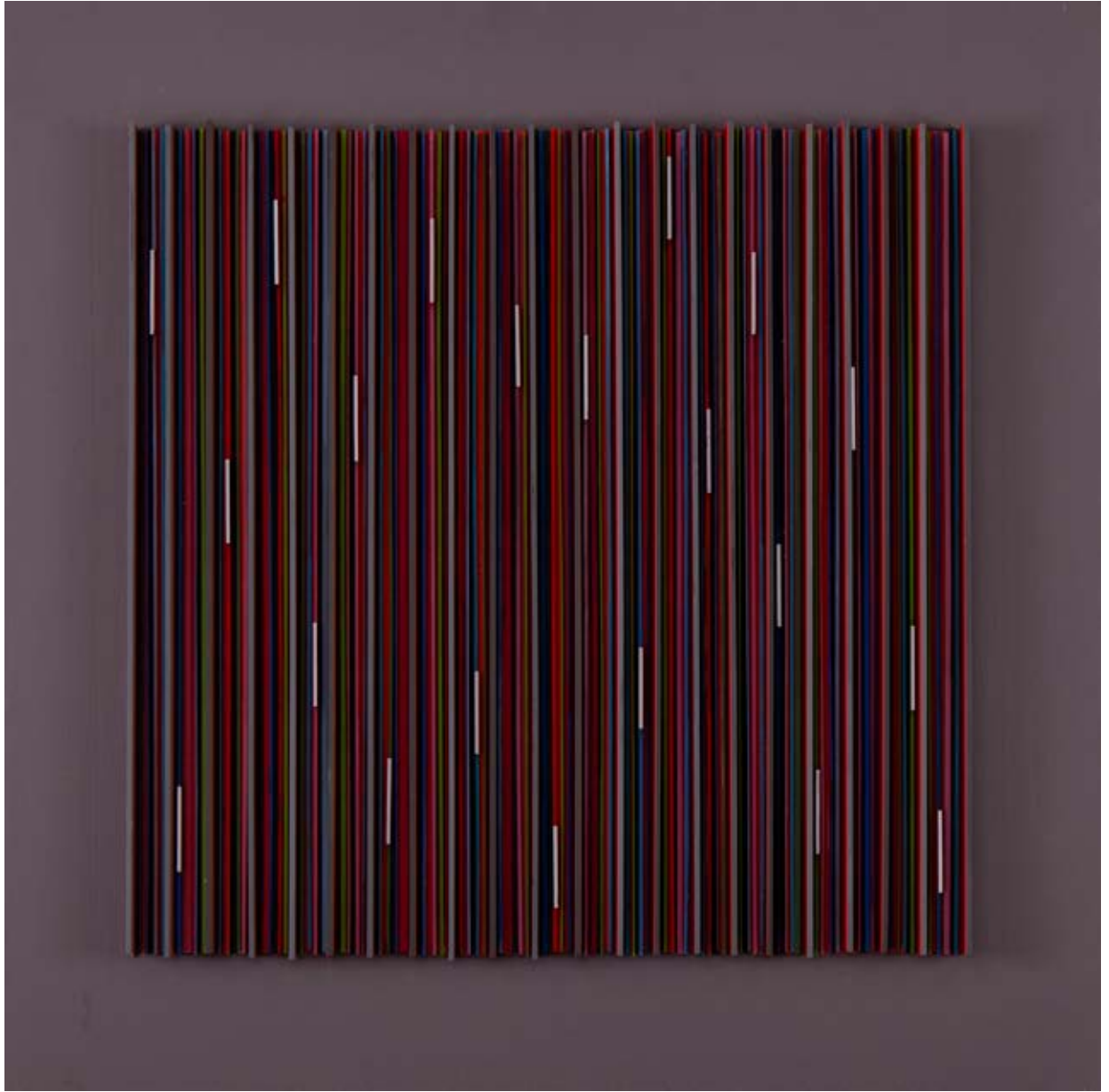
akryl, relief/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '18.04.19 | A. NOWACKI | 2019'

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 500 EUR



35 †

DANUTA LEWANDOWSKA

1927-1977

"28/75", 1975

akryl, technika własna/piótno, 72 x 64 cm
opisany na blejtramicie na odwrociu: '28/75 | 28/75'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

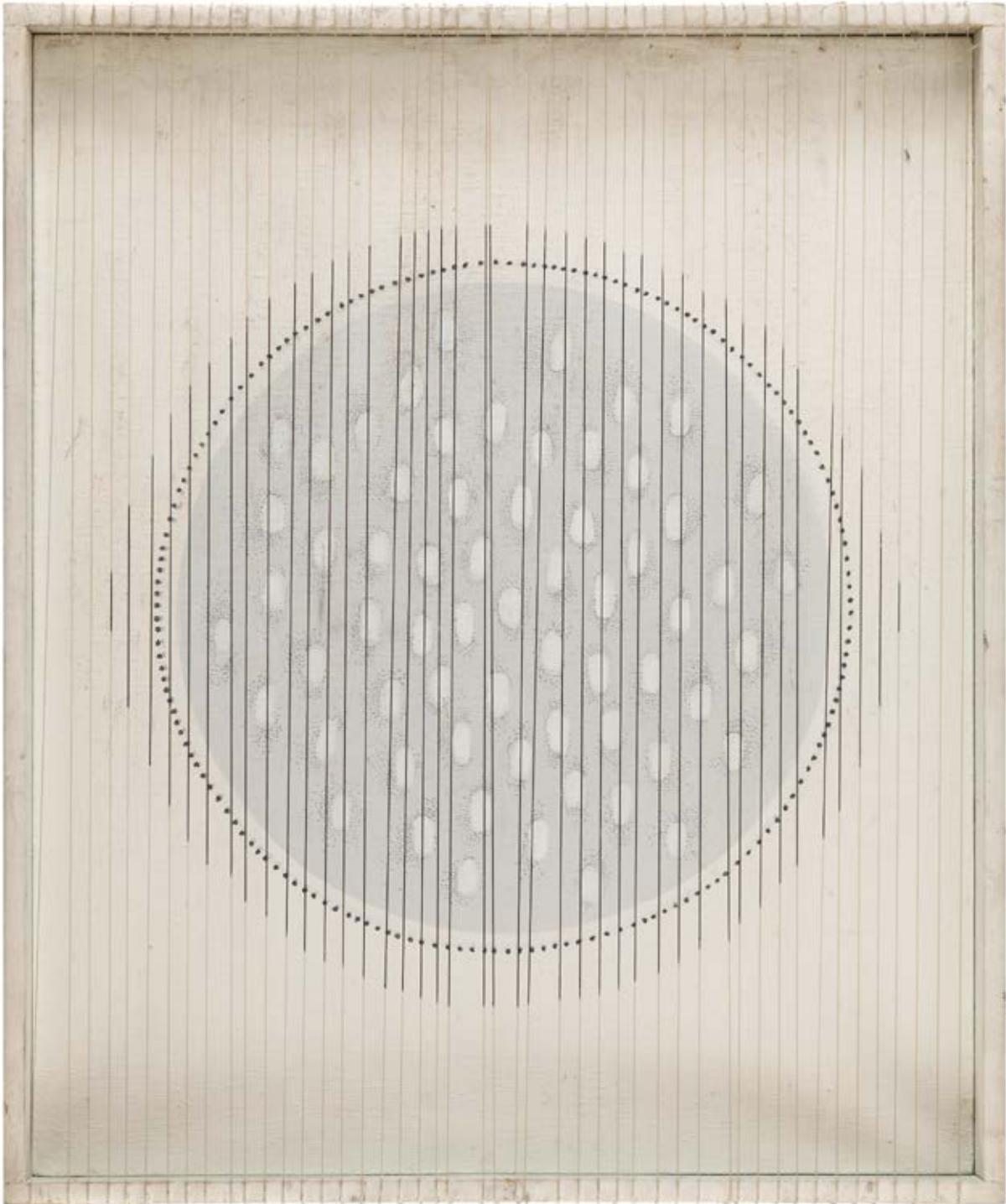
4 300 - 6 400 EUR

„Te obrazy przeobrażają się ustawicznie i mówią o tym, że nic nie jest trwałe, nic wieczne i nic nie jest takie, jak się z pozoru wydaje. Nic nie jest dane na zawsze. Wszystko jest procesem. To niekonwencjonalne w naszej kulturze stanowisko jest charakterystyczne dla filozofii dalekowschodniej”.

Bożena Kowalska

Zaprezentowana praca jest jedną z czarno-białych realizacji Danuty Lewandowskiej. Intrygujące przestrzenne obiekty pojawiły się późno w jej twórczości, bo dopiero na przełomie 1973/74. Prace autorki bliskie były tradycji konstruktywistycznej, na co mogła mieć wpływ bliska znajomość z Henrykiem Stażewskim, nestorem polskiej awangardy. Cechą charakterystyczną twórczości Lewandowskiej była także spokojna, stonowana kolorystyka, która nadaje jej dziełom medytacyjny charakter.

Artystka zbudowała przedstawioną kompozycję na zasadzie pudełka składającego się z dwóch warstw artystycznych, których współgranie tworzy intrygujący efekt. Piótno zostało oprawione w drewnianą ramę, na której rozciągnięte zostały napięte żyłki przypominające struny. W kompozycyjnym centrum autorka namalowała koło, które wypełniła nieregularnymi białymi owalami. Figura została otoczona czarnymi punktami. Patrząc na realizację, widz odnosi wrażenie przeplatania się koloru czarnego oraz białego. W oknie figury żyłki zostały pomalowane kolorem czarny. W efekcie artystka stworzyła migotającą, dającą wrażenie ruchu oraz dynamiki kompozycję.





36 †

JANUSZ KAPUSTA

1951

"Rozciąganie w przestrzeni" - tryptyk, 2010

technika własna, relief/płyta, 50 x 50 cm

sygnowany i datowany na dwóch częściach wzdłuż prawej krawędzi:
'KAPUSTA 2010'; na jednej wzdłuż dolnej krawędzi: 'KAPUSTA'

estymacja:

26 000 - 40 000 PLN

5 600 - 8 500 EUR



WYSTAWIANY:

- „Janusz Kapusta, K-dron przeoczony kształt”, wystawa doktorancka, Skwer, Filia Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny, Warszawa, 2010
- „Janusz Kapusta, K-dron przeoczony kształt”, Galeria 72, Muzeum Chełmskie w Chełmie, 2011
- „K-dron, Mezi Umenim a Matematikou, Janusz Kapusta – New York”, Galerie Felixe vytvarneho umeni, Ostrava, Czechy, 2011
- „K-dron, Mezi Umenim a Matematikou, Janusz Kapusta – New York”, Dum Umeni, Opawa, Czechy, 2012
- „K-dron, Mezi Umenim a Matematikou, Janusz Kapusta – New York”, Galerie Felixe Jeneweina, Vlassky dvur, Kutna Hora, Czechy, 2012
- „Janusz Kapusta, K-dron, pomiędzy matematyką i sztuką”, Galeria Architektury SARP, Katowice, 2012
- „Janusz Kapusta, K-dron, pomiędzy matematyką i sztuką”, Galeria EI, Elbląg, 2012
- „Janusz Kapusta, K-dron, a la Recherche de l'Infini”, Galerie Roi Doré, Paryż, Francja, 2013
- „Janusz Kapusta, K-dron”, Galeria Politechniki Poznańskiej, Poznań, 2013
- „Janusz Kapusta, K-dron”, Galeria Skalar, PBG, Poznań, 2013
- „K-dron/Janusz Kapusta, Mezi Umenim a Matematikou”, Galerie Polsky Institut, Praga, Czechy, 2014
- „Janusz Kapusta, K-dron, pomiędzy matematyką i sztuką”, Muzeum Miejskie w Zabrze, Zabrze, 2015
- „Janusz Kapusta, K-dron, Kształt inowacyjności”, Galeria BWA, Skierniewice, 2017

Janusz Kapusta to artysta skupiony na zagadnieniach naukowych. Jego prace podlegają ścisłym regułom konstrukcyjnym i wyliczeniom. Artysta szczególnie wspiął się wynalezieniem i opatentowaniem w 1985 jedenastościennej bryły geometrycznej zwanej K-dronem. Łączy ona w jednej przestrzennej formie konstrukcję złotego i srebrnego podziału. Nazwa pochodzi od greckiego słowa „dron” – ściana i jedenastej litery łacińskiego alfabetu – „k”. Sam artysta określa ją „przeoczonym kształtem” odkrytym podczas rozmyślań na temat możliwości narysowania nieskończoności.

„Od zawsze [ta forma] była zamknięta i związana z symetrami sześcianu i tylko trzeba ją było ujawnić. Trójwymiarowy kształt wyłonił się nagle z rysunków zgłębiających naturę nieskończoności, jakie wykonałem sześć lat wcześniej podczas studiów filozoficznych w Warszawie”. Powierzchnia K-dronu jest czasoprzestrzennym modelem równania drgającej struny. Jak mówi twórca – on „zmienił moje życie. Odąd jest we mnie dwóch Kapustów: artysta i odkrywca. Odkrywając K-dron, otrzymałem narzędzie opowiedzenia czegoś nowego o świecie”.

Prezentowana praca była częścią dyplomu doktoranckiego Janusza Kapusty, zrealizowanego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 2010. Dzieła z tego czasu stanowią pierwszy, niezwykle istotny cykl, w którym autor podjął się zadania udowodnienia istnienia nowego kształtu w sztuce, który nieustannie eksploruje w swojej twórczości.



Janusz Kapusta, Rozciagane, Liceum Plastyczne, Poznań, 2011
Fot. dzięki uprzejmości artysty

„Całe moje dorosłe życie byłem świadom powagi wyobraźni. Tak jak pamięć jest odpowiedzialna za przeszłość, wyobraźnia jest odpowiedzialna za przyszłość. Tylko ona jest w stanie tworzyć rzeczy, których wcześniej nie było.

Całe moje dorosłe życie ćwiczyłem wyobraźnię.

Przypadkowo/nieprzypadkowo ciągle podróżowałem. W tym bezustannym ruchu naturalną stawała się potrzeba porządkowania świata, który się ujawniał i przemijał. Zmiany wymuszały potrzebę poszukiwania ukrytych zasad i form, a te z kolei poszukiwanie języka, który by to wszystko obejmował i próbował jakoś wyrazić. W którymś momencie w Nowym Jorku z rysunku rozważającego nieskończoność odkryłem nowy, geometryczny kształt, który nazwałem K-dron.

Geometria stała się moim fizycznym ‘narzędziem do poznania’.

Matematycy podkreślają, że w ich pracy estetyka jest nie tylko ważnym elementem, ale piękno jest często podstawowym, znaczącym potwierdzeniem prawdy jakiegoś dowodu czy sformułowania. Można więc założyć odwrotnie, że artyści – z natury zajmujący się pięknem – są również w stanie, uważnie przyglądając się światu, generować nowe, nieznanne idee. Przecież świat ze swoimi prawami jawi się zawsze jako zjednoczony i każde ‘piękne’ spostrzeżenie może poszerzyć nie tylko estetykę, ale i nasze o nim wyobrażenie czy wiedzę”.

Janusz Kapusta



37 †

ANNA CYRONEK

1919–2008

"Elipsa fioletowa", 1970

olej/ płótno, 100 x 112 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Cyronek | 1970', 'ELIPSA FIOLETOWA'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„U mnie nie ma przypadku. Staram się być precyzyjna w malowaniu obrazu. Uważam, że obraz musi mieć założenia ogólne”.

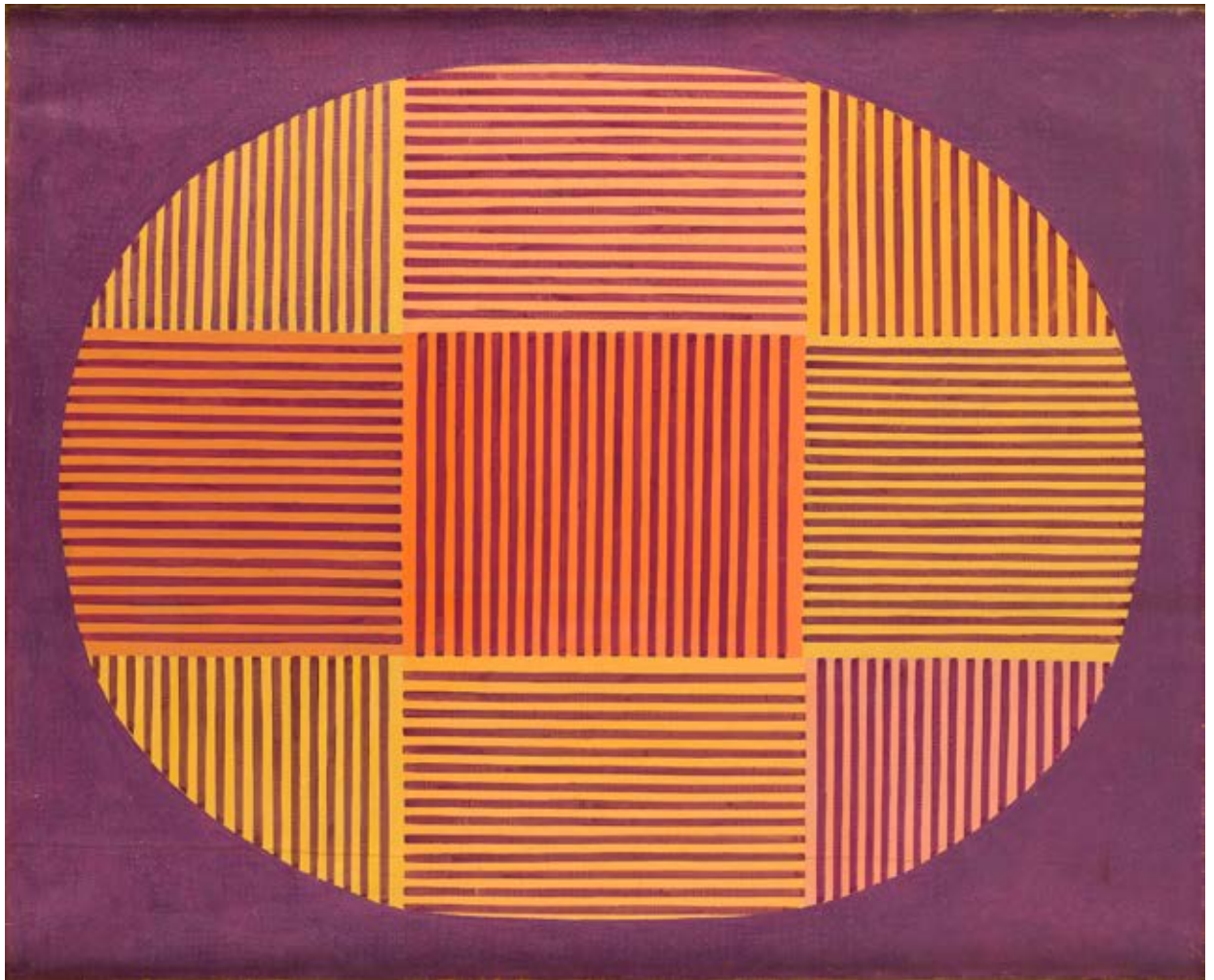
Anna Cyronek-Kalinowska

Anna Cyronek-Kalinowska była artystką eksperymentującą, która najbliższy sobie styl, abstrakcję, odnalazła w latach 60. Po krótkiej fascynacji informalem skupiła się przede wszystkim na elipsach i półokręgach, które umieszczała w centrum kompozycji i które zajmowały większą część powierzchni płótna. W główny motyw wpisywała pomniejsze układy z form geometrycznych. Proście opisanych kompozycji towarzyszyła wy rafinowana kolorystyka poszczególnych elementów oraz tła.

W przypadku zaprezentowanej pracy „Elipsa fioletowa” artystka posłużyła się dwoma kolorami dopełniającymi się – żółtym oraz fioletowym. Tytułowa elipsa ukazana na fioletowym tle została wypełniona dziewięcioma nieco różniącymi się rozmiarem prostokątami ułożonymi po trzy w rzędzie. Wszystkie mają barwę żółtą, jedynie środkowy prostokąt jest pomarańczowy. Ich powierzchnia została gęsto poprzecinana wąskimi paskami stanowiącymi kontynuację tła. Artystka zdecydowała się na

namalowanie ich odręcznie, dlatego nie są one perfekcyjnie proste. Ich subtelne krzywizny wraz z uzyskaną alternacją wywołują wrażenie ruchu powierzchni obrazu. Centralnie usytuowany prostokąt jest nieco mniejszy od pozostałych, co buduje iluzję nieznacznej głębi kompozycji. Dla Cyronek abstrakcja była przede wszystkim formą dającą więcej wolności artystycznej niż inne style. Jak opisała w wywiadzie z Adamem Kalinowskim sztukę nieprzedstawiającą:

„Jest to kreowanie związane z intelektem, które daje rozwiązania całościowe i jednolite. Sztuka przedstawiająca ogranicza widzenie do modelu, natomiast abstrakcja jest pełną wolnością, najwłaściwszą formą sztuki dla mnie” (Anna Cyronek-Kalinowska i Tadeusz Kalinowski w rozmowie z Adamem Kalinowskim, Galeria Miejska Arsenat, Poznań 1992, dostępny na: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2209/>).





38

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu - dyptyk, 2020

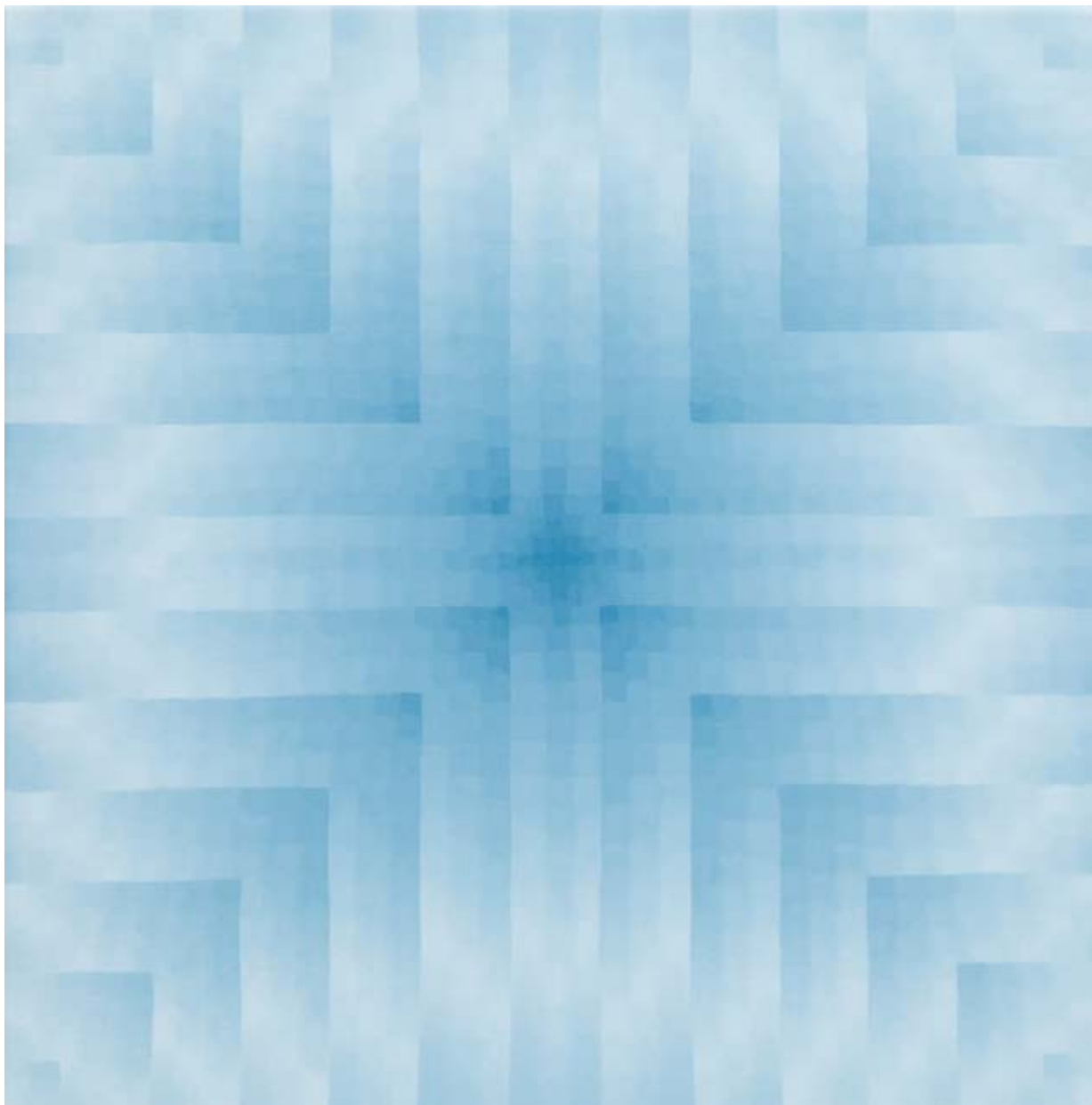
olej/ płótno, 50 x 50 cm (wymiary każdej pracy)

każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'Tamara Berdowska |
olej 2020 | bez tytułu | nr 1' oraz 'Tamara Berdowska | olej 2020 | bez tytułu | część 2'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 200 EUR



Tamara Berdowska jawi się jako twórczyni, której interdyscyplinarne działania artystyczne najlepiej zdają się odpowiadać konwencji abstrakcji geometrycznej. Jak stwierdziła Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równoległe tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, *Obiekty I Obrazy*, Kraków 2015, s. 28).

Na przestrzeni lat Berdowska wypracowała zupełnie unikalną formułę wypowiedzi artystycznej, na którą składają się asceza formalna oraz wąska

paleta kolorystyczna z wyraźną dominantą błękitnej barwy. Strategia działania artystki polega na dokonywaniu subtelnych przejść walorowych w obrębie jednego koloru. W zupełnie innowacyjny sposób odchodzi od wykorzystywania płaskich plam barwnych oraz wyraźnie zaznaczonych konturów stanowiących niemalże dogmatyczne założenia sztuki op-artu. Prace artystki są drobiazgowo i wnikliwie opracowywanymi kompozycjami składającymi się z niezliczonych ilości miniaturowych elementów, które Bożena Kowalska określiła mianem „mikrocegiełek”. Eksploatowane w obrębie różnych dziedzin artystycznych możliwości płynące z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać nie tylko jako głęboką potrzebę porządkowania i dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa w nich płynących.

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 5", 1980–1981, 2015

olej/ płótno, 120 x 83 cm

sygnowany, datowany i opisany na bieżym ramie:

'Grynczel "Kompozycja 5" lata 80/81 przemał w 2015 r.'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

2 800 – 3 900 EUR

LITERATURA:

Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 91 (il.)

„Pomimo różnic technologii i zmiany wiodącego pojęcia z 'błękitu' na 'przejrzystość' prace Grynczel mają wspólne podłoże w zamiłowaniu do ograniczenia elementów budowy obrazu do podstawowych konstrukcyjnych przestrzeni. Jest to postawa, którą krytycy sztuki pewno zakwalifikowaliby do szufladki redukcjonizmu lub minimal artu – co wydawałoby mi się jednak daleko idącym uproszczeniem, gdyż w zamierzeniach Grynczel doszukuję się bardziej wieloznacznego przekazu. To nie jest przypadek, że znakiem i wyrazem idei 'przejrzystości' stał się dla Grynczel haft na firance o wzorze z drobnych punktów geometrycznych – gdyż forma jest tylko o tyle potrzebna, aby zaznaczyć zakres poszukiwania 'przejrzystości'. Grynczel, która zawsze w swej sztuce miała bliski kreatywny kontakt z przyrodą i tam szukała potwierdzenia i sensu swej sztuki, również obecnie znajduje konkretne odniesienie dla swych realizacji w fizycznym zjawisku przejrzystości. Co jednak oznacza słowo 'przejrzystość' – które ma swoje dwa aspekty – jeden fizyczny, a drugi mentalny, postrzeniowy czy też metafizyczny”.

Stefan Gierowski, 1998



40 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Kompozycja z cyklu: "Kąty energetyczne", 1975-2003

technika własna/płótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany oraz opisany na odwrociu:

'J. Robakowski | z cyklu: "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1975-2003'

oraz czerwona pieczęćka 'GALERIA WYMIANY'

estymacja:

16 000 – 30 000 PLN

3 400 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Cykl prac Józefa Robakowskiego z serii „Kąty energetyczne” zaczął powstawać w latach 70. XX wieku, czyli w okresie, gdy artysta tworzył sztukę uważaną za przejaw tendencji neoawangardowych. Działalnością z tamtego okresu, która przyniosła Robakowskiemu najwięcej uznania i stała się jego znakiem rozpoznawczym, była oczywiście twórczość filmowa.

Robakowski pozostawał członkiem Warsztatu Formy Filmowej – grupy artystycznej, która działała przy łódzkiej szkole filmowej. Razem z innymi członkami warsztatu interesowała go analiza medium filmu i tworzenie filmowych obrazów, które nie miały wiele wspólnego z tradycyjnym, narracyjnym filmem znanym wszystkim z sal kinowych. Jednak, jak wskazuje prezentowana tutaj praca – twórczość Robakowskiego, również z okresów najradykałniejszych awangardowych eksperymentów, nie ograniczała się do mediów takich jak film i fotografia. Artysta tworzył wówczas również rysunki, a następnie kontynuując poszukiwania wizualne, malował także obrazy.

„Kąty energetyczne” zaczęły powstawać w związku z fascynacją artysty, którą zaczął przejawiać względem – wydawać by się mogło – dość banalnego zjawiska, jakim jest kąt w geometrii. „Prace z cyklu kąty energetyczne są wyrazem fascynacji problemem istnienia kątów jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wyimaginowany przez umysł człowieka model stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile 'geometria' mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu” – stwierdza artysta. Przedmiotem namysłu i wizualnej fascynacji w tym cyklu pozostaje zatem samo zjawisko kąta jako takiego – jego wszechobecność w ludzkiej cywilizacji oraz jego istnienie w sztuce. W tej ostatniej – jak zauważał artysta, jego obecność wydaje się o tyle dziwna, że kąty stanowią część świata techniki i projektowania użytkowego, zatem dlaczego tak często „zamieszkują” przestrzenie nieużytkowej działalności, jaką jest sztuka?

Zauważa się, że w swojej sztuce Józef Robakowski korzystał z dziedzictwa konstruktywizmu. Miało o tym świadczyć chociażby analityczne podejście do medium artystycznego, przykładowo filmu, który rozkładał na czynniki pierwsze i analizował w swojej twórczości. W przypadku „Kątów energetycznych” widoczna jest jednak zasadnicza zmiana w stosunku do pewnych konstruktywistycznych idei – co można uważać za ich twórcze przepracowanie. Jednym z podstawowych celów konstruktywizmu było wypracowanie w obrębie sztuki pewnych wizualnych i kompozycyjnych rozwiązań, które następnie można by przenieść w świat projektowania i produkcji przemysłowej. Artyści stawali się wówczas inżynierami i projektantami. U Robakowskiego mamy do czynienia z odmienną postawą. Kąt prosty traktuje on nie jako motyw, który z jego sztuki ma przeniknąć „do życia” – w obręb działań projektowych i inżynierskich. Wręcz przeciwnie – przyjmuje on go w obręb swojego malarstwa jako element pochodzący z innej, pragmatycznej rzeczywistości. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to kolejna z cech, które różnią awangardę od neo-awangardy. To przedstawicielem tej ostatniej pozostaje Robakowski, co wydaje się adekwatnym określeniem również w kontekście zaprezentowanego problemu.

W kątach Robakowski poszukiwał „napięcia energetycznego”. Na zaprezentowanym obrazie, utrzymanym w czarno-szarej tonacji, widoczne są załamujące się linie, które tworzą wertykalną kompozycję. Załamują się one, tworząc ostre kąty, które w sensie wizualnym można by uznać za stwarzające „napięcie kompozycyjne”. Motyw ten artysta wykorzystywał i eksplorował w różnych mediach. W malarstwie, rysunku, fotografii oraz filmie. Wszystkie te prace podejmowały temat w odmienny sposób, charakterystyczny dla swojego medium – niezmiennie pozostawały w nich wizualnie dynamiczne sekwencje kątów, które rytmicznie artykułowały pole obrazowe. Niniejsze płótno pozostaje znakiem zainteresowania artysty tym tematem utrzymującego się przez całe dekady, którego wizualne manifestacje daleko wykraczały poza awangardowe, mechaniczne techniki.



41 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący", 1977

akryl/plótno naklejone na deskę, 40 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBSZAR KONCENTRUJĄCY | AKRYL | JAN | BER | DYSZ | AK | 1977'

na odwrociu dwie wskazówki montażowe

estymacja:

19 000 – 30 000 PLN

4 100 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

Prezentowana praca zatytułowana „Obszar koncentrujący” z 1977 pochodzi z dobrze rozpoznanego okresu twórczości Jana Berdyszaka i wydaje się mocno osadzona w awangardowych poszukiwaniach sytuujących się na pograniczu minimal artu i sztuki konceptualnej. Już we wczesnym okresie twórczość artysty silnie koncentrowała się na zagadnieniach przestrzennych. Problemem, który szczególnie go zajmował, a który kontynuował w swoich kolejnych cyklach, począwszy od „Kół podwojonych” realizowanych w latach 1962–64 była głęboka analiza oraz liczne próby przezwyciężenia tradycyjnej konwencji konstrukcji obrazu. Z czasem do swoich prac wprowadził element rzeczywistej przestrzeni w postaci wyciętego w płótnie owalnego otworu. Omawiana kompozycja w założeniu miała być formą skłaniającą widza do kontemplacji. Berdyszak niejednokrotnie podejmował bowiem próby transponowania na język wizualny pojęć takich jak otwartość czy nieskończoność głęboko powiązanych z filozoficzną myślą Wschodu, która niewątpliwie zajmowała istotne miejsce w jego twórczości. Artysta prowadził bowiem głębokie rozważania filozoficzne nad formą oraz sensem w sztuce. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, również europejskimi, Berdyszak zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy prędkim oglądzie zazwyczaj ignorowano. Ważnym wątkiem jego sztuki jest pustka, którą opisał w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 16). Poprzez swoje prace, takie jak omawiany cykl „Obszarów koncentrujących”, realizowany między 1973 a 1980 artysta nie tylko wyraża dualizm – bytu i braku, ale także użytkuje niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, bowiem sama w sobie jest istotną wartością, która powinna intrygować i pobudzać do refleksji.



42 †

JERZY GRABOWSKI

1933-2004

"Wtręty w syntezie progresu IV", 1982-1983

olej, akryl, tempera/plótno, 73 x 92 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Grabowski 82/83'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY GRABOWSKI | [adres] |

TYTUŁ: WTRĘTY W SYNTESIE PROGRESU IV - (STUDIUM I) | ROK: 1982-1983 |

TECHNIKA MIESZANA (OLEJ, ACRYLIC + TEMPERA)'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Grabowski znany jest przede wszystkim ze swoich osiągnięć w dziedzinie grafiki, w której tworzył niesamowicie wysmakowane, abstrakcyjne kompozycje. Był jednym z promotorów sztuki konkretnej i op-artu na polskim gruncie, utrzymywał również wiele międzynarodowych kontaktów artystycznych. Bożena Kowalska pisała o nim: „Wszystkie dzieła artysty były rezultatem jego ściśle realizowanego programu; ten zaś, podporządkowany nadrzędnej idei twórcy, oparty był na matematyce: na cyfrach w ich logicznych układach, wywiedzionych z najprostszych, elementarnych działań: dodawania, odejmowania czy potęgowania. Przyglądając się szkicom rysunkowym artysty, (...) można odczytać zastosowany przez twórcę system kodowania. Gdy kwadrat podzielony jest na dwa trójkąty, często oznacza on jedność przeciwieństw w sensie liczby o wartości bezwzględnej tej samej np. 1, czy 2, ale o znakach przeciwstawnych: „+” i „-”. Sięgając po barwę z porządku spectrum, oznaczał twórca wartości plusowe cyfr barwami zasadniczymi (żółty, czerwony, niebieski), a minusowe – ich kolorami dopełniającymi (pomarańczowy, zielony, fioletowy). Kiedy indziej określał wartości dodatnie skalą barw ciepłych (czerwieni, oranżu, żółtego), a wartości ujemne – skalą barw zimnych (niebieskiego, zieleni, fioletu). Wiadomo, że wartości o przeciwstawnych znakach znoszą się do zera. W wielu pracach, w zastosowanych zapisach kodowych, doprowadzał artysta do zrównoważenia owych przeciwnych wartości. Także w zastosowaniu koloru. Wszak barwa zasadnicza połączona z dopełniającą, gdy występują w postaci światła – redukują się do bieli, gdy zaś w postaci farby – zbliżają się do czerni”.



43

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

Księga - dyptyk, 1980

olej/piótno, 100 x 160,5 cm

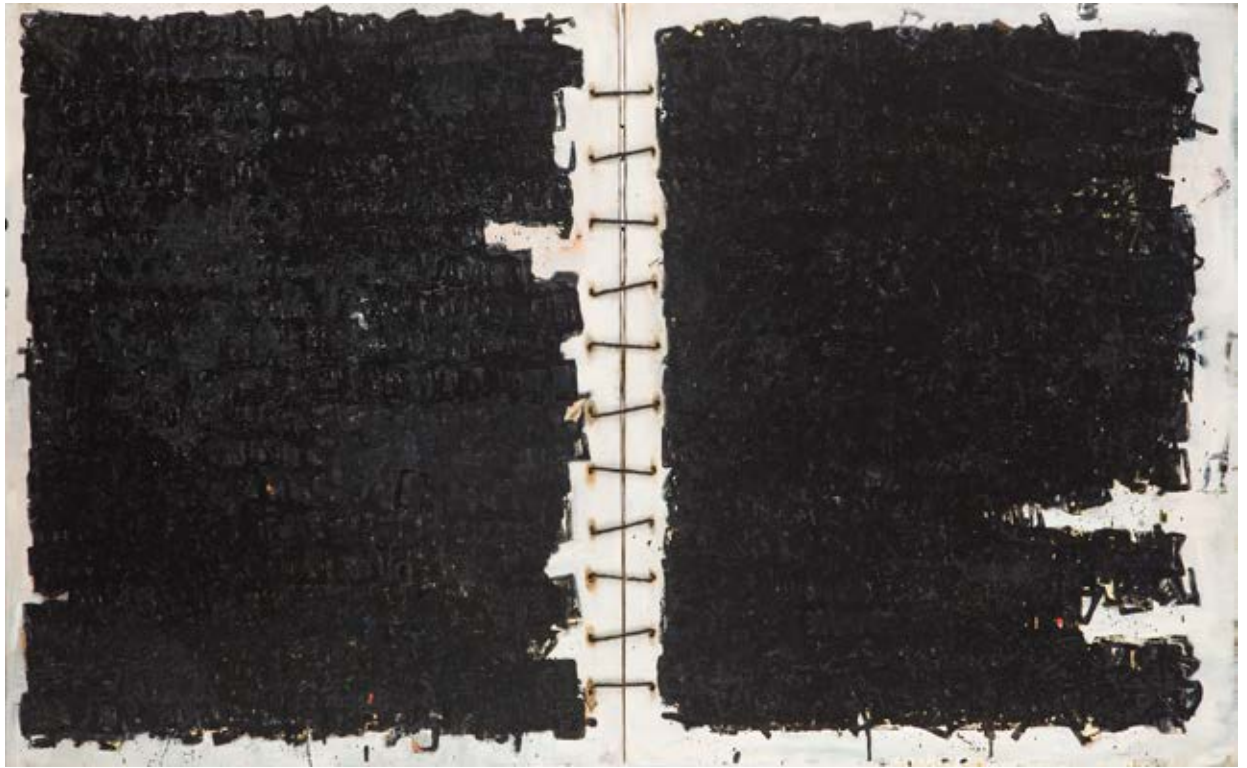
sygnowany i datowany na odwroci na prawym skrzydle: 'TATARCZYK 80'

opisany na lewym skrzydle na odwrociu: 'Dyptyk'

estymacja:

75 000 - 120 000 PLN

15 900 - 25 500 EUR





Realizacje, które Tomasz Tatarczyk tworzył we wczesnych latach 80., lokują się na pograniczu malarstwa, instalacji, rzeźby oraz prac typu site specific. Nim artysta całkowicie poświęcił się sztuce pędzla, sięgał po różnicowane materiały i niesza- blonowe rozwiązania. Obrazy z tego okresu są podziurawione, łączone sznurkiem lub zawiasami, wizualnie przypominają książki czy parawany. Prezentowany obiekt, mimo że zapowiada duże kompozycje inspirowane naturą, wciąż przynależy do tego wczesnego okresu i kontynuuje idee pracy dyplomowej zatytułowanej „Przedmioty bezużyteczne”, wykonanej na warszawskiej ASP pod okiem Jana Tarasina. Inspirowany dokonaniem profesora artysta stworzył cykl monochroma- tycznych dzieł, które – jak twierdził – miały na celu nie odwzorowanie rzeczywi- stości, ale uwiecznienie możliwości płynących z obserwacji, pozornie nieinteres-ujących i porzuconych przedmiotów, takich jak kartka papieru, niemających na celu cieszenia ludzkiego oka. Nie wprawiają w dobre samopoczucie, lecz istnieją same dla siebie. Kompozycje uwieczniające przedmioty tego typu niejako zam- rają je, a jednocześnie cechują się chłodem. Obiekty te bowiem „Mogą jedynie pokazywać to, co same potrafią, ja im tylko w tym pomagam. Jednocześnie doda, a może jest odwrotnie” (ASP, Dyplom nr 3874, [cyt. za:] Waldemar Baraniewski, Malarska treść egzystencji. Uwagi o twórczości Tomasza Tatarczyka, malarza spod Kazimierza, „Brulion Kazimierski”, nr 3).

Na prezentowane dzieło składają się dwa zszyte ze sobą płótna, na których ujawnia się niechęć do epatowania kolorami: w dużych, pozornie pustych par- tiach pozostają ukryte różne odcienie. Autor wykorzystuje rolę kontrastów, gdy zestawia biel z czernią, a także szlachetną malarską materię z eksponowaniem szwów łączących dwa blejtramy. Sznurki pełniące funkcję czysto praktyczną, zdają się również stanowić realne przedłużenie białych i czarnych prostych linii składających się na abstrakcyjne kompozycje. Praca cechuje się surowością i prostotą rozwiązań formalnych, została bowiem pozbawiona wszelkich zbędnych, rozpraszających widza elementów.

Prace Tatarczyka od 2 połowy lat 80. najczęściej są inspirowane naturą. Wtedy też powstały słynne monumentalne kompozycje utrzymane w ściszonych tonacjach, ograniczonych często wyłącznie do czerni i bieli. W dziełach tych można dostrzec powtarzalność pewnych motywów – takich jak drogi, psy, ślady ludzkich kroków – wyrastających z życia w nadwiślańskim Męćmierzu oraz z bacznej obserwacji okolic ośady. Artysta świadomie wybrał to miejsce jako lokalizację swojej pracow- ni otoczonej przyrodą, która stwarzała warunki do wyciszenia i kontemplacji. Malarz stwierdził, że jego obrazy „rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz mocniejszą potrzebę coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z róż- nych stron” (Tomasz Tatarczyk w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 252). Dodawał, że za podjęciem konkretnego tematu stoją także nastrój, wspomnienia z dzieciństwa; inspirują go widziane niedawno filmy czy dzieła sztuki. Proces twórczy zawsze zaczyna się od znalezienia motywu przewodniego, kolejnym krokiem zaś jest wymyślenie koncepcji kompozycji, którą podsuwa intuicja. Tatarczyk przyznał też, że w pewnym momencie przygotowywany właśnie obraz zaczyna bardzo silnie na niego oddziaływać, podsuwa rozwiązania, przejmuje kontrolę nad postępem pra- cy. Przed nałożeniem farby malarz wykonuje szybki szkic węglem, na który składać się może kilka pojedynczych kresek. Skupienie i kontemplacja potrzebują ciszy, ale nieodłącznym elementem działania autora jest muzyka, której rytm wpływa na charakter płócien.

44

KOJI KAMOJI

1935

"Kamyczki nr 30", 2019

asamblaż, atrament, ołówek, tusz, akryl/drewno, sklejka, 70 x 100 x 4 cm
sygowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kamyczki Nr 30/小石たち No 3o | 2019
| Koji Kamoji'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 000 EUR

WYSTAWIANY:

Kamyczki / Koishitachi, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 31.01-14.03.2020





Duże kamienie lub mniejsze kamyczki stanowią materiał, po który często sięga w swojej twórczości Koji Kamoji. Znajomość jego sztuki pozwala zauważyć, że nie traktuje on ich bynajmniej wyłącznie jako budulca swoich kompozycji, ale raczej wykorzystuje je jako element wprowadzający pewne cechy materialne, które można odbierać zmysłowo, które wpływają także na psychikę odbiorcy. Taka kontemplacja, w której przedmiotem oglądu są kamienie i inne naturalne elementy, przywodzi na myśl sytuację, która zajść może w ogrodzie zen. Automatycznie kieruje to uwagę widzów ku japońskim wątkom w twórczości tego artysty.

Prezentowana praca jest reliefem składającym się z drewnianej płyty, na której powierzchni przytwierdzono białe kamienie. Płyta pokryta jest czarną i białą farbą, a w jednym niewielkim obszarze po lewej stronie farbą czerwoną. Przypomina ona pole gry, w którego obrębie rozmieszczono kamyczki przypominające pionki. Relief eksponuje zatem różne powierzchnie, zarówno pod względem barwy, jak i faktury. Oferuje cały szereg wizualnych niuansów, które dostrzec można podczas bliskiej, skupionej, uważnej obserwacji. Wydaje się, że to podstawowa cecha zarówno tej pracy, jak i wielu innych w twórczości tego artysty – projektowanych z zamiarem uruchomienia u odbiorców sposobu patrzenia, który obcy jest nam w życiu codziennym. Idzie tutaj o bliski ogląd rzeczy, w którym zwraca się uwagę na cechy materialne przedmiotu, jego fakturę, barwę i wszystkie te wizualne niuansy, które nie angażują percepcji wzrokowej w życiu codziennym.

Prezentowane tutaj „Kamyczki nr 30” wystawiano wraz z innymi, podobnymi pracami na indywidualnej wystawie artysty w Fundacji Galerii Foksal w 2020. W związku z tą wystawą artysta stwierdzał: „Kamyczki to są u mnie przeważnie ludzie, ale nie koniecznie”. Trudno jednak stwierdzić, czy w przypadku prezentowanej tutaj kompozycji można by uznać tytułowe „kamyczki” za metaforę postaci ludzkich. Wiele spośród analogicznych kompozycji Kamojiego wydaje się pozostawać pracami abstrakcyjnymi, choć jedna spośród nich – eksponowana na wskazanej wystawie – nosiła tytuł „Pożar w Notre-Dame”. Artysta za pomocą swoich prac upamiętniał zatem również wydarzenia historyczne, co pozwala zauważyć szeroki semantyczny zakres tej twórczości przy jednoczesnej niepozorności, abstrakcyjnej formy.

Kamoji jest artystą pochodzącym z Japonii. Jego twórczość można by określić jako połączenie wartości modernistycznych z dalekowschodnią duchowością. Te pierwsze widoczne są zwłaszcza w oszczędności stosowanych przez niego środków artystycznych – często (choć nie zawsze) cechuje je swoisty minimalizm zachęcający odbiorców do wzmożonej uwagi i wnikliwego oglądu. Artysta często eksponuje materialne właściwości obiektu, nie rozpraszając uwagi widzów szczegółową czy przeładowaną kompozycją. Aspekt duchowy w twórczości Kamojiego to zachęta do kontemplacji i wyciszenia w odbiorze – w tym sensie twórczość artysty zdecydowanie wykracza poza modernistyczny idiom redukujący znaczenia sztuki do wartości czysto formalnych i wizualnych. Tę szczególną cechę jego twórczości, łączącą to, co wschodnie z tym, co zachodnie Anna Król nazwała „efektem transkulturowym”: „Koji Kamoji mieszka w Polsce blisko 60 lat, uważa się za artystę polskiego. W interpretacjach jego twórczości powraca w sposób naturalny odwołanie do sztuki, estetyki i filozofii Wschodu, do buddyzmu, a kluczowym słowem staje się dialog. (...) Sztuka Kamojiego, realizowana z użyciem minimalnych środków (kamienie, woda, pustka, linia), jest prosta i syntetyczna. W pierwszym rzędzie chodzi tu o pojmowanie jej sensu (malowania) i postrzegania natury. Dla niego ostatecznym celem malarstwa jest, podobnie jak dla japońskich mistrzów, przedstawienie 'ducha przedmiotów', dotarcie do ich sedna” (Anna Król, Koji Kamoji – efekt transkulturowy, [w:] Koji Kamoji. Cisza i wola życia, [red.] Maria Brewińska, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa – Kraków 2018, s. 44–45).

45 †

JONASZ STERN

1904-1988

"Strefy I", 1975

asamblaż/piótno, 38 x 53 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Stern 975'

sygnowany, datowany i opisany na papierowej nalepce na odwrociu: 'Autor - Jonasz Stern I

Tytuł Strefy I | Wymiar 53 cm/ 38 cm | Rok 1975'

na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku z 1977 roku

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 500 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

pracownia artysty

Galeria Zapiecek, Warszawa, 1984

kolekcja prywatna, Szwecja

WYSTAWIANY:

„Jonasz Stern”, wystawa indywidualna, Muzeum Mikołaja Kopernika, Frombork,

sierpień-wrzesień 1977

„Pracować impulsywnie pod wpływem nagłego doznania, wrażenia, przeżycia, mówić o sprawach ostatecznych – o śmierci, zaniku, rozpadzie, stopniować nastroje od liryzmu po dramat, a równocześnie zachować spokój wewnętrzny, przestrzegać kanonów, praw matematycznych, zasad budowy obrazu. Podporządkować wszystko, co uczuciowe wartościom nadrzędnym, obiektywnym i nic z tego nie stracić, przeciwnie – podkreślić, z wielokrotnością, przekazać w formie skondensowanej”.

Mariusz Hermansdorfer, [w:] Kanon i wyraz, Galeria EM, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Wrocław 1981



Wymienione w przywołanym na poprzednich stronach założeniu z całą pewnością realizuje twórczość Jonasza Sterna na wszystkich jej płaszczyznach: w malowanych farbą obrazach, tworzonych ze zwierzęcych szczątków asamblażach, w licznych rysunkach, temperach, monotypiach i serigrafiach.

Twórca niejednokrotnie krążył między surrealizmem, kubizmem a abstrakcją geometryczną, by ostatecznie powrócić do nadrealizmu i nadać mu zupełnie nowy typ przedstawienia. Zainteresowanie Sterna surrealizmem wynikało z atmosfery, jaka panowała w krakowskim środowisku artystycznym, ale także, a może przede wszystkim, było konsekwencją dramatycznych przeżyć z okresu okupacji. Rolę determinującą zarówno życie, jak i twórczość artysty w znacznym stopniu miało traumatyczne przeżycie własnej śmierci, kiedy w 1943 cudem ocalał podczas likwidacji getta, wydostając się spod zwalów rozstrzelanych ciał. W rozmowie z Elżbietą Dzikowską przyznał, że wielokrotnie, zupełnie nieświadomie, wracał do tego wydarzenia: „Zawsze, nawet podświadomie, tamte przeżycia dochodziły do głosu. Namalowałem kiedyś obraz i nie wiedziałem wcale, dlaczego nadałem mu taką, a nie inną formę. Niedługo potem pojechałem do Lwowa i przyjaciel sfotografował mnie na miejscu straceń. Kiedy przypadkowo porównałem zdjęcie z obrazem, okazało się, że namalowałem to właśnie miejsce – dół”.

Traumatyczne doświadczenie okupacji szczególnie uwidacznia się w realizowanym od około 1965 w cyklu asamblaży, które stały się symbolem zagłady i dramatu ocalenia, wokół którego budowana była narracja o Sternie. W oszklonych kasetonach, na różnicowanym walorowo tle, Stern umieszczał organiczne szczątki: kości, ości, szkielety głów, w późniejszym czasie pawie pióra czy fragmenty siatki rybackiej. Wykorzystywał ich metaforyczną energię i łączył ze sobą w nierealistyczne całości. Całość kompozycji pokrywał stonowanymi, „pięknymi” w swej gradacji barwami, niejako estetyzując dzieło. Jak zauważa jednak Hermansdorfer: „jest to jednak estetyzowanie tragika, jest to piękno żałobne”. W przypadku prezentowanej tu kompozycji „Strefy I” z 1975 uwidacznia się pewna zmiana, jaka nastąpiła na początku lat 70. Kolor został sprowadzony tu do jednolitej tonacji, a drobne kostki, fragmenty rybich szkieletów ułożone zostały w harmonijne rzędy. Kompozycja opiera się na równowadze pionów i poziomów oraz niuansach światła i cieni.

Organiczne elementy, z których Stern buduje swoje reliefy, nie są jednak bezosobowymi śladami minionego czasu, ale wręcz osobowymi – bo związanymi z konkretnym, indywidualnym doświadczeniem – świadkami. Pełnią rolę epitafiów i zarazem relikwiarzy. Szczątki zwierząt stają się tu także rodzajem pamiątek po człowieku. Ślady, które „rejestrował” Stern, stanowią wszakże pamiątki niejako w dwójnasób: są rzeczywistymi „dowodami na istnienie” konkretnego człowieka (rybie szczątki to pozostałości wędkarskich wypraw, które były pasją malarza), ale również symbolicznymi figuracjami cierpień narodu żydowskiego. Jak sam przyznał: „Kiedyś uprawiałem abstrakcję geometryczną – dziś uprawiam biologiczną. Sięgam po kości, bo one są dla mnie synonimem tego, co przechowują w sobie najdłuższą pamięć, wiedzę i tęsknotę do życia. Postępuję się gotowymi formami natury nie tylko z powodu ich doskonałości ukształtowanej przez ewolucję przyrody, ile ze względu na wartości konkretne. W ten sposób powstaje nowy byt – trwanie w formie obrazu, ocalenie od zupełnego zniszczenia, egzystencja trwająca w konkretnej, dotykanej rzeczywistości obrazu” („Sztuka”, nr 5/87, s. 2).





46 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Kompozycja abstrakcyjna", 1959

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | CRACOVIE | 1959'

na odwrociu naklejka wywozowa w języku angielskim

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska





Tadeusz Kantor, „Kuvert”, 1965. Kolekcja prywatna, Polska
Źródło: Desa Unicum, fot. Marcin Koniak

Zaprezentowana praca powstała w szczególnym okresie dla twórczości Tadeusza Kantora, jak również dla całej polskiej historii sztuki współczesnej. Dla samego artysty ważnym momentem była połowa lat 50. oraz śmierć Józefa Stalina, która przyniosła rozluźnienie zasad socrealistycznej doktryny. W tym okresie Kantor udał się do Paryża na zaproszenie II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej jako autor dekoracji oraz kostiumów do pokazu „Lato w Nohant” autorstwa Iwaszkiewicza. Dla Kantora była to znakomita okazja do ponownego zapoznania się ze sztuką światową, z którą – podobnie jak wielu innych – stracił kontakt na prawie dekadę.

Jego uwagę przykuło abstrakcyjne malarstwo, które określane było szeregiem nazw, a wśród nich m.in. pojawiała się nazwa informel. Do najważniejszych cech tego rodzaju malarstwa należały przede wszystkim spontaniczność oraz całkowite porzucenie geometrii. Był to nurt, który pozwalał na odrzucenie wszelkich krępujących więzi, zarówno formalnych, jak i akademickich. Rok 1955 przyniósł ogromne zmiany w polskiej sztuce, a zmianom tym formę nadała Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale. Kantor wraz ze wciąż świeżymi wspomnieniami paryskich salonów sztuki i dokonań tamtejszej awangardy wszedł w wir zmian chętnie oraz odważnie. W tym okresie zainteresowania artysty zwróciły się w stronę obrazów informel.

To właśnie w najnowszym nurcie odnalazł realizacje godne najwyższych osiągnięć sztuki nowoczesnej, które były etapem końcowym wszystkich poprzednich stylów. Kantora fascynował przypadek i efekt, który osiągał na płótnie poprzez niekontrolowane i pełne spontaniczności rozpryskiwanie farby. Nieraz wyciskał substancje prosto z tubek.



Tadeusz Kantor, Bez tytułu, 1959. Kolekcja prywatna, Polska
Źródło: Desa Unicum, fot. Marcin Koniak

Dostrzeżenie roli przypadku było przełomowe dla artysty. Jak opowiada o tym momencie w twórczości mistrza Lech Stangret: „W niezaplanowanych, nagłych zdarzeniach zobaczył wtargnięcie samego życia, jego bezpośrednie wkroczenie, które kompromitowało iluzję sceny czy obrazu” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 30).

Z czasem jednak Kantor inaczej niż artyści przypisywani do nurtu tasyzmu zaczął traktować fakturę obrazu. Poprzez nakładanie większej ilości farby powstające kompozycje przypominały reliefowe realizacje. Pod koniec dekady artysta poszedł o krok dalej i w strukturę obrazu zaczął wtapiać fragmenty spróchniałego drewna czy korzenie. Dla odpowiedniego efektu wypukłe elementy pokrywał czarnym lakierem. W ciekawy sposób nowe podejście do sztuki Kantora analizuje Lech Stangret, ujmując je w szerszym kontekście ówczesnych zmian społecznych: „Gdyby pokusić się o analizę społecznej wymowy tej sztuki i potraktować informel Kantora jako ‘sztukę swojego czasu’ – można uznać, że jeśli wczesne tasyzowskie obrazy odpowiadały jeszcze na zmiany w życiu Polaków po zniesieniu stalinizmu, to późne – ilustrowały raczej rozczarowanie pozorami gomułkowskiej ‘odwilży’” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 33).

Nowatorskie realizacje Kantora zostały pokazane publiczności w 1959 na wystawie w warszawskim Salonie „Po Prostu”. Szybko wzbudziły zainteresowanie publiczności oraz krytyków. Obrazy Kantora wystawiano nie tylko w Polsce, ale także za granicą, m.in. w Monachium, Paryżu, Düsseldorfie, Kassel, Nowym Jorku, Göteborgu czy Wenecji, a sam malarz zaczął być postrzegany jako jedna z centralnych postaci polskiej sztuki.



47 †

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Kuglarz", 1984

olej/piótno, 50 x 47 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 84.' oraz wskazówka montażowa opisany na krośnie malarskim na odwrociu: "'KUGLARZ" | 50 X 47 | T. BRZozowski. | 1984'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

31 800 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Barbary Komarnickiej, USA

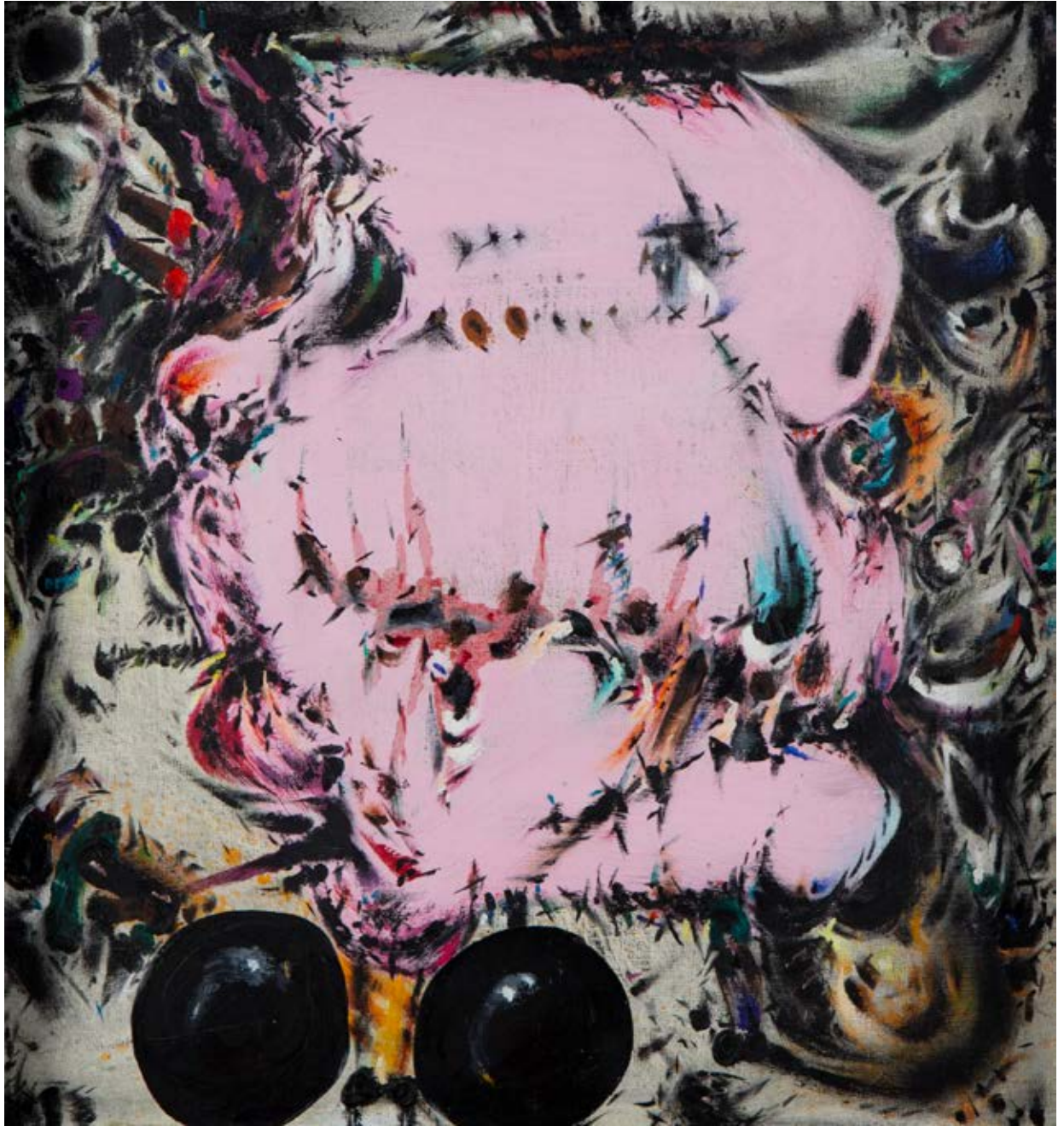
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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







W malarstwie i rysunku Tadeusza Brzozowskiego raz za razem powracało zagadnienie szczególnego napięcia między słowem a obrazem. Brzozowski studiował w ostatnich latach przed II wojną światową na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w okupacyjnej Kunstgewerbeschule. W pierwszych latach po wojnie powrócił na akademię. Związał się z kręgiem Grupy Krakowskiej, grał w sławnym, wojennym spektaklu w reżyserii Tadeusza Kantora „Powrocie Odysa”. W tamtym czasie wśród wielu artystów krakowskich zauważalne były (bliższe lub dalsze) inspiracje surrealizmem. Inspiracje te w swojej twórczości potwierdzał sam Brzozowski. Zależności między słowem a obrazem w twórczości Brzozowskiego, właśnie w kontekście surrealizmu, ciekawie interpretował Mieczysław Porębski, historyk sztuki, ale też przyjaciel Brzozowskiego: „Przyzwyczailiśmy się do tego, że obraz komentuje się słowami. (...) Ten sposób rozumienia malarstwa przeniósł w krąg myśli awangardowej nie kto inny, tylko założyciel doktryny surrealizmu, André Breton. To on właśnie w znany swym przepisie na dekalcomanię uznał za najbardziej osobisty i najbardziej słuszny sposób wypowiedzi samo automatyczne nazwanie tego, czego dopatrzone się w wytworzonej uprzednio, przypadkowej, nie kontrolowanej niczym plamie. Rola artysty sprowadzona tu została do samookreślenia się – może raczej należałoby powiedzieć – samoujawnienia wobec pełniącego funkcję wywoławczą obrazu. Brzozowski sytuację tę odwrócił. Malował słowa przekształcone w obrazy” (Mieczysław Porębski, Tadeusz Brzozowski, [w:] Tadeusz Brzozowski 1918–1987, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 12).

Porębski zrekonstruował proces powstawania wielu obrazów Brzozowskiego. Zwrócił również uwagę na fakt, że wobec surrealistycznej praktyki mają one charakter odwrócony, twórczo przetworzony przez krakowskiego artystę. Dalej Porębski nazwał słowa, punkty wyjścia dla Brzozowskiego, „znaleziskami”. To kolejna obserwacja, która może wskazywać na pewnego rodzaju związki z praktyką surrealistyczną, dowartościowywała ona przecież obiekty znalezione, dziwaczne, niechciane i porzucone, które miały wywoływać strumienie niekontrolowanych skojarzeń. Obiekty u Brzozowskiego zamieniły się w słowa, a dopiero on sam nadawał im materialne, rzeczowe właściwości. Poetyckie, „dziwaczne” tytuły towarzyszyły jego malarstwu już od lat 40. To z tamtego okresu pochodzą takie obrazy jak „Pogrzeb rekina” czy „Czkawka chirurga”. Rzecz jasna żaden z nich nie przedstawiał tego, co wizualnie można by rozpoznać właśnie jako sytuacje opisane – czy raczej wykreowane – przez tytuły. Brzozowski gromadził nawet w kolejnych latach te „znaleziska”, notował słowa i frazy, które wydawały mu się ciekawe, i, prawdopodobnie, warte zobrazowania. Praktykę wizualizowania podobnych, zaskakujących, ale też często zabawnych słów i związków wyrazowych, artysta kontynuował przez cały czas trwania swojej aktywności artystycznej. Wskazuje to na kolejną cechę sztuki i osobowości Brzozowskiego – nie traktował on sztuki wyłącznie poważnie, w kategoriach wielkiego posłannictwa. Potrafił podchodzić do niej i do własnej roli artysty z dystansem i humorem, niekiedy traktując ją jako swoistą grę.

Końcówka lat 70. była dla Brzozowskiego trudnym momentem. W atmosferze ogólnie panującego marazmu artysta zaczął coraz mniej malować, pojawiły się u niego również problemy zdrowotne. Twórca zwrócił się wówczas w stronę rysunku. Na przełomie 1981 i 1982 roku powstało 50 dużych, wybitnych prac wykonanych tuszem na papierze. W ostatnich latach życia artysta wykonał również serię monumentalnych gobelinów pt. „Kwartet zapustny” na zlecenie Filharmonii Bydgoskiej. W publikacji „Brzozowski” z serii „Ludzie. Dzieła. Czasy” Wawrzyniec Brzozowski pisał: „Po roku 1985 przestał właściwie tworzyć obrazy – jeśli malował, to jedynie malarce ‘deseczkii’, przeznaczone głównie na prezenty dla przyjaciół. Jedynym wyjątkiem była, powstała tuż przed śmiercią, seria czterech niedużych wizerunków Chrystusa oraz pięć małych obrazków, które nie są datowane, a jeden z nich nie posiada nawet tytułu – zapewne nie uznał ich za skończone. Na malowanie po prostu chyba zabrakło mu czasu”. Słowa te potwierdzają, że prezentowany w katalogu „Kuglarz” jest jedną z niewielu prac wykonanych przez artystę w schyłkowym okresie twórczości, w dalszym ciągu jednak reprezentuje najwyższy poziom dokonań malarskich Brzozowskiego.

48 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"L'Or et l'argile", 1970

olej, technika własna/plótno, 81 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 70'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein 1970 | 81 x 130 technique mixte | "L'Or et l'argile"'

naklejka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

estymacja:

120 000 - 150 000 PLN

25 500 - 31 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Jan Lebenstein. Malarstwo”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,

Warszawa, 22.04-22.05.1992

LITERATURA:

Jan Lebenstein. Malarstwo, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

„Zachęta”, Warszawa 1992, poz. kat. 103

„Jan Lebenstein, omotany przez zwierzęco-ludzkie piekło, anatom uczony w erotyce, liryczny weterynarz, pośród szkieletów tętniących życiem, pośród łędźwi i pysków, z egipską lub neoklasycystyczną architekturą w tle; Jan Lebenstein, mistrz szalonych metafor. Spisywacz wszelkiego pustkowiec, zwid, chimerycznie opętany, pastwi się nad formą, każąc jej przyznać się do śmieszności, łgarstwa, odkrywać dwuznaczność ohydy i powabu, męskości, żeńskości, obnażania i odzienia”.

Jean-Noël Vuarnet, tłum. Olga Scherer



49 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

Bez tytułu, 1960

olej/piótno, 80 x 40 cm

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

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Lebenstein | 1960'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 200 – 31 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Opus, Wrocław

kolekcja prywatna, Polska

„Jego protagoniści – bo jest coś z teatru, teatru snów w malarstwie Lebensteina – z grubsza dzielą się na dwa rodzaje: bestia i kobieta. Obie wydają się schwyte w pułapkę, nawzajem sobą umęczone i upokorzone. Przy czym, mimo wszystko, kobieta nie jest u niego budzącą litość ofiarą bestii. Bestie Lebensteina nie są sataniczne, raczej bezbronne i swoim bestialstwem zaambarasowane i wylękłe. Za to sylwetki kobiece, w wulgarnym przeroście swych cielsk, coraz bardziej przerażają i wolimy jego smutne, zakłopotane Minotaury i Sfinksy, przysiadłe niezgrabnie na brzegu jakiejś wanny czy sofy, gdy ona – kobieta króluje, prowokując i zwodząc”.

Zofia Romanowicz, [w:] Jan Lebenstein, „Wiadomości”, Londyn 1971, nr 3

Z perspektywy czasu twórczość Jana Lebensteina jawi się jako jedna z najpoczątkowych oryginalnych oraz najsilniej dramatycznych kreacji naszego czasu. Dotyka ona tym bardziej, gdyż dotyczy istoty człowieczeństwa z przynależną jej degradacją. Jak sam artysta definiował własną sztukę ku końcowi życia: „Ja wcale nie uważam, że sztuka jest jakąś świętą porządkowaną wznoszącą się w obłokach ponad masami. Sztuka jest śladem człowieka. Człowieka, który nie jest anonimem, który chce być sobą. Być sobą – to wymaga dużego wysiłku”. Cała twórczość Jana Lebensteina nieprzerwanie, od samego początku, osadzona jest w figuracji, zaś same postaci to często ludzko-zwierzęce hybrydy, dziwaczne twory interwencji autora. Do najbardziej znanych motywów malarskich należą figury osiowe przedstawione w symetrycznych kompozycjach, ukazujących pojedyncze, potworne stworzenia zawieszane w ponurej przestrzeni. Ich kształty każą wyobrazić sobie istotę, która w cierpieniach została rozpląszczona, tak by widz mógł zbadać jej anatomię w przekroju. Pierwsze takie postaci pochodzą jeszcze z Rembertowa i Warszawy, z końca lat 50. – wtedy znacznie bardziej przypominały ludzi. Po przeprowadzce do Paryża twórca zaczął nadawać figurom coraz bardziej zwierzęce cechy, które często mogły się kojarzyć z obrzydliwymi insektami czy morskimi potworami.

Ten szczególny moment przemiany, jaka nastąpiła na przełomie dekady, zdaje się odzwierciedlać prezentowana tu praca powstała w 1960, czyli rok po przeprowadzce artysty do Paryża – centrum europejskiego artworldu i jego wielkim sukcesie na I Międzynarodowym Biennale Młodych. Sama kompozycja przedstawia właśnie człowiekoidalne zwierzę, zagadkową figurę sytuującą się na pograniczu brzydoty oraz piękna, pozostawiającą szerokie

pole dla wyobraźni widza. Na pierwszy rzut oka niedająca się przypisać do żadnego ze znanych gatunków postać zaczyna przypominać sówkę – odwieczny symbol mądrości wywodzący się z mitologii, ale także figurę nocnej łowczyni. Ptak łączący w sobie pierwiastek wiedzy i okrucieństwa jest dobrze rozpoznany w twórczości Lebensteina motywem, chętnie powielanym, zwłaszcza w jego późniejszych realizacjach. Przy bliższym oglądzie spoglądające wprost na widza zwierzę zaczyna przeistaczać się w nagie kobiece ciało z wyraźnie zaznaczonymi narządami płciowymi. Intrygującym elementem kompozycyjnym jest przytwierdzona do głowy (?) postaci czerwona kokarda przydająca scenie infantylnego, erotycznego zabarwienia. Prezentowana praca jest wyjątkowa również z innego powodu. Ujęta na płótnie kobieca sylwetka nie mieściła się wówczas w głównym nurcie zainteresowań Lebensteina. Wykonana najprawdopodobniej pod wpływem chwilowej fascynacji kompozycja ma jednak swoje uzasadnienie ideowe. Kobiety, wraz z utożsamianym z nimi erotyzmem, były dla artysty wielkim źródłem inspiracji. W jego ujęciu stanowiły przede wszystkim personifikację płodności, prostytucji, biologicznej siły lub występku, były matkami i kochankami zarazem. Na początku lat 60. pojawiały się stosunkowo rzadko, po to, by w kolejnej dekadzie wybrzmieć z pełną siłą. Odpychający, potworny wygląd tych postaci często przypisuje się wrażliwości autora na cierpienie, zepsucie i umieranie otaczającego świata. Podczas nocnych wędrówek po Paryżu silnie oddziaływał na twórcę widok zdeformowanych ulicznych, doświadczonych przez los, czy brudnych, groteskowych kłoszarów. Choć większość figur osiowych ma niewiele wspólnego z sylwetkami ludzi, ich wykoślawienie i odstępczy wygląd są wynikiem obserwacji życia człowieka.



50 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Rozdział części zrósłych", 1965

olej/plótno, 54,5 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: "Lenica"

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

11 700 - 14 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

Szeroki, swobodny dukt pędzla – jego zamasyte pociągnięcia tworzące nieokreśloną figurę, którą cechuje coś, co można by określić słowem „bezszałość”.

Trudny do zdefiniowania wizualny motyw niepoddający się łatwemu ujęciu za pomocą języka – to właśnie wizualna warstwa prezentowanego tutaj obrazu Alfreda Lenicy. Kształt ten posiada jednak pewnego rodzaju regularność, coś na kształt nieprecyzyjnej osi symetrii. Można odnieść wrażenie, że jest on wynikiem działania mającego cechy zapisu automatycznego. Wydaje się to skojarzeniem niebezczasnym, warto bowiem pamiętać, że Alfred Lenica sam siebie uważał za przedstawiciela surrealistu. To właśnie w obrębie tego kierunku artystycznego powstał środek artystyczny nazywany „pismem automatycznym”.







Jednym z ważniejszych wytworów estetyki surrealistycznej było pismo automatyczne czy ogólniej rozumiany automatyzm. „Metoda nazwana przez Bretona metodą automatyzmu psychicznego i związana z nią praktyka zapisu automatycznego (*écriture automatique*) stanowi najważniejsze odkrycie nadrealizmu i w istotnej mierze decyduje o jego oryginalności w zakresie działalności poetyckiej i artystycznej. (...) Metoda automatyzmu psychicznego traktowana jest zatem w pierwszym okresie po jej odkryciu jako sposób uzyskiwania informacji o procesach nieświadomych zachodzących w umyśle, sposób dostępny – na co kładzie się szczególny nacisk – wszystkim ludziom” (Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 174, 176). Zapis automatyczny polegał na nieskrępowanym jakimikolwiek ograniczeniami przekazywaniu stanów psychicznych – za pomocą słów, rysunków, malarstwa... Miał być to sposób na osiągnięcie czystej transmisji tego co świadome i podświadome, utrwalonej następnie w konkretnym medium artystycznym. Opierał się zatem na swoistym micie o możliwości stworzenia artystycznego przekazu niczym niezapośredniczonego, emitowanego prosto z psychiki twórcy czy twórczyni.

Trudno oczywiście stwierdzić dziś, w jakim stopniu taki zapis był udziałem Lenicy tworzącego ten czy inne spośród jego obrazów. Być może jest to świadomy zabieg stylistyczny, który daje takie właśnie, wizualne wrażenie. Jest to zatem wizualny zapis spontanicznego, nieskrępowanego konwencją działania artysty lub wręcz przeciwnie – wynik stylizacji i imitacji takiego właśnie działania. Lenica posłużył się tutaj abstrakcyjną, ekspresyjną formą, która w momencie, gdy powstało to płótno, była synonimem nowoczesności.

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

51 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Dwulicowy", 1970

olej/piótno, 40,5 x 43 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Bliskie nadrealizmowi kompozycje [Lenicy] są jakby wizjami podwodnego świata, kosmicznych galaktyk, rumowisk skalnych. Mają także coś z secesji, z jej przerafinowania, dekoracyjności”.

Mariusz Hermansdorfer



52 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

"Schodząca", 1970

olej/piótno, 160 x 140 cm

sygnowany l.d.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1970 | 160 x 140 cm | Schodząca | LA DESCENTE'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 400 - 63 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Teresa Pağowska. Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006”, Galeria aTak, Warszawa, 5.09-29.11.2008

„Teresa Pağowska – malarstwo”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003

„Pağowska”, BWA Sopot, XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych, 31.07-5.09.1971

LITERATURA:

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, 2008, kat. 31, s. 42 (il.)

Katarzyna Sołtan, Koniec z tą lekką delikatnością, „Art & Business”, Nr 11/21008, s. 27 (il.)

„Hit miesiąca”, „Kaleidoscope”, listopad 2003 (il.)

„Pağowska”, BWA Sopot, XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych, katalog wystawy, Sopot 1971, nr poz. 23 spis)

„Maluję codziennie. Kiedy jest jakaś niezależna ode mnie przerwa, w której nie mogę tego robić, to po dwóch dniach chodzę tak wściekła, że bym gryzła. Forma jest ważniejsza niż treść albo równie ważna”.

Teresa Pağowska



HP

„Przedmiotem badań Pągowskiej są psychiczne stany kobiety, kobiety traktującej siebie i własną psychikę jako teren obserwacji. Zdeformowane figury o symbolicznie kobiecych cechach – czasem tylko z częścią stroju – to w obrazach Pągowskiej jej alter ego, jej psychiczne autoportrety”.

Monika Małkowska

Lata 60. i 70. Pągowska poświęciła w dużej części kobiecym aktom. Ekspresyjne, pulsujące formy uciekają od opisowości; gubią się w niuansach cech fizycznych, jednocześnie zaskakując precyzyjną projekcją szerokiej gamy doznań i uczuć. Z czasem jej obrazy nabrały dosłowności w wyrazie, pewnej zamasztyści.

Do dojrzałych cykli należą „Monochromaty” i „Figury magiczne”, niepokojące, rozedrgane sylwety stanowiące poruszające studium samotności i rozterki. Kobiecte akty były, jak chciała sama Pągowska, jej własnymi „portretami psychicznymi”, manifestacją głęboko odczutyh i najbardziej prywatnych stanów emocjonalnych.

Na tle jej wczesnej twórczości obrazy, tworzone przez Teresę Pągowską w czasie powstania „Schodzącej” charakteryzowały się nową, oryginalną poetyką, która stała się załóżnikiem jej późniejszych dokonań. Poprzez wyciszenie głównego motywu artystka skupiała się nade wszystko na wartościach stricte malarskich. Był to czas, kiedy odrzuciła kolor wraz z początkowym estetyzmem, coraz śmielej podążając w stronę ascezy, charakterystycznej dla jej dojrzałej twórczości. Tematem sztuki Pągowskiej jest akt. Jak pisał Zdzisław Kępiński: „W efekcie ostatecznym akt kobiety, obnażony w swych niezgrabnościach, w pospolitości wielu aspektów i odruchów, czasami boleśnie niespokojny w swych pragnieniach, objawia jednak dominującą nad nędzami potęgę swych atrakcji i władność swego żywiołu” (cyt. za: „Trop figury – o malarstwie Teresy Pągowskiej”, wstęp katalogu wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. nlb.).

Artystyczne wybory zbliżyły Pągowską do grona twórców związanych z nurtem nowej figuracji. Za granicą kierunek ten ukonstytuował się za sprawą wystawy „New Images of Man” w nowojorskim MoMA w 1959, której kuratorem był Peter Selz. „Wydarzenia mające wpływ na złożoność ludzkiej egzystencji w połowie XX wieku wywołały daleko głębsze poczucie osamotnienia i niepokoju. Obraz człowieka, który wyłania się z tych uczuć, niekiedy pokazuje godność, czasem desperację, zawsze zaś objawia wyjątkowość jednostki w konfrontacji z przeznaczeniem. Artyści zamiast formalnej struktury za punkt wyjścia przyjęli ludzkie dylematy. Bardziej niż esencja formy frapuje ich egzystencja”. Ten krótki cytat zaczerpnięty ze wstępu Selza do katalogu wystawy doskonale ilustruje pobudki twórców i charakteryzuje nową ikonografię, która wkrótce dotrzeć miała także do Polski – kraju, gdzie egzystencjalne rozterki spotęgowane były doświadczeniem wojny i jej reperkusjami. Prekursorską postawę reprezentowali Andrzej Wróblewski, Bronisław Wojciech Linke czy Jan Lebenstein, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci przejawiali już w latach politycznej odwilży. Teresa Pągowska, obok członków krakowskiej grupy Wprost, Janusza Przybylskiego czy Marka Sapetty, znalazła się w gronie artystów, którzy w latach 60. przekuli tę tendencję w jeden z najważniejszych w powojennej sztuce artystycznych manifestów na rzecz sztuki przedstawiającej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne. Figura ludzka w malarstwie Pągowskiej odgrywa kluczową rolę osi wydarzeń, niekiedy będąc ich świadkiem. Obserwujemy historie prozaiczne, czasem nostalgiczne, czasem zabawne – spotkanie z białym psem, taniec, sješta, odlot ptaków, wiosenny deszcz. Nie są to jednak sceny rodzajowe, tak jak malowane przez nią przedmioty nie są martwymi naturami – Pągowska ukuła na nie określenie „portrety przedmiotów”.



Teresa Pągowska, 1966. Fot. Mariusz Szyperko / PAP

53 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

Bez tytułu, 1995

olej, wosk, relief/piótno, 70 x 55 cm

sygnowany i datowany na blejtramie: 'J. MAZIARSKA | 1995 r.'

estymacja:

110 000 - 150 000 PLN

23 400 - 31 800 EUR

WYSTAWIANY:

„BOGINI NIEODPOWIEDZIALNOŚCI. Wystawa prac abstrakcyjnych Jadwigi Maziarskiej (1913-2003) i Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957)”, Galeria Zderzak, Kraków, 27.10-31.12.2012

„Od początku ważna była dla mnie (...) iluminacja, instynkt. (...)
Maluję tylko wtedy, gdy pojawia się objawienie”.

Jadwiga Maziarska





Artystyczna droga, którą przebyła Maziarska to droga wiodąca przez liczne eksperymenty 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 – prace 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 fakturowo i ograniczonych kolorystycznie kompozycjach, aby w latach 90. zwrócić się w stronę mniej rygorystycznych jaskrawych zestawień kolorystycznych na swoich płótnach.

Lata 90., z których pochodzi prezentowana kompozycja, to finalny okres twórczości tej artystki. Podsumował go tekst recenzji wystawy Maziarskiej w galerii Zderzak w 1994: „W swoich obrazach Maziarska nie naśladowuje struktur i materii obecnych w naturze. Nie pozwala także, żeby natura lub przypadek wyręczały ją w procesie tworzenia. Ona usiłuje naturę współtworzyć. Usiłuje ją wzbogacać, mając świadomość, że jest jedną z jej niepowtarzalnych sił. Przy obrazach Maziarskiej nie należy zadawać pytań. Gdy stajemy pod skałą, również nie zadajemy jej pytań. Jeśli jest nam dobrze – zostajemy, jeżeli nie – odchodzimy” („Niewielka wystawa Jadwigi Maziarskiej”, „Arka”, nr 51 (3), 1994, s. 149).

Jadwiga Maziarska 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 Maziarskiej nie zostało jednak należycie docenione przez ówczesnych krytyków sztuki. Dopiero po latach historycy sztuki dostrzegli zbieżność działań artystycznych Maziarskiej z ówczesnymi próbami podejmowanymi przez artystów zachodnioeuropejskich, takich jak Jean Dubuffet, Jean Fautrier czy Serge Poliakoff.

Jako współtwórczyni reaktywowanej po wojnie, w 1957, II Grupy Krakowskiej, Maziarska formalnie należała do otoczenia artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora. Wykorzystanie środków rzeźbiarskich służyło Jadwidze Maziarskiej do wyeksponowania rytmu będącego głównym elementem kształtowania powierzchni dzieła. Choć uznawano ją za innowatorkę, ważnym aspektem twórczości Jadwigi Maziarskiej było pozostawanie poza wewnętrznym kręgiem najbardziej wpływowych przedstawicieli II Grupy Krakowskiej, m.in. Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Marii Jaremy. Ewa Micke-Broniarek w katalogu wystawy „Artystki polskie” pisała: „Okolo 1955-1956 [Jadwiga Maziarska] osiągnęła pełną dojrzałość artystyczną i indywidualizację stylu w samodzielnie wypracowanej koncepcji malarstwa materii, wyprzedzając znacznie przeszczerzenie na grunt polski tego nurtu sztuki francuskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Niedoceniana przez krytykę, nieszukająca rozgłosu, mimo swego nowatorstwa nie odegrała roli inspirującej dla polskich twórców strukturalizmu” (Ewa Micke-Broniarek, Jadwiga Maziarska, [w:] Artystki polskie, [red.] Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 240).

Bycie outsiderką łączyło Maziarską z Erną Rosenstein, jej serdeczną przyjaciółką. Często korespondowały, wymieniały się pracami, odwiedzały się w pracowniach i wspólnie tworzyły. Mimo pozostawania na uboczu sztuka Maziarskiej była szeroko komentowana przy okazji recenzji wystaw. W 1998 Mariusz Rosiak pisał: „Krytyka nigdy nie potrafiła poradzić sobie z dziełem Jadwigi Maziarskiej – jednej z najbardziej konsekwentnych abstrakcjonistek w sztuce polskiej. Albo usiłowano opisywać jej dzieło w kategoriach przynależnych sztuce z dawno minionych czasów, albo pisano nieśmiało o równoległości jej artystycznych poszukiwań z eksperymentami kilku głośnych artystów zachodnich” (Mariusz Rosiak, Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn, [w:] Jadwiga Maziarska. Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. Obrazy i rzeźby z lat 1946-1991, katalog wystawy, Galeria u Jezuitów, Poznań 1998, s. nlb.).

54 †

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Obraz 15", ok. 1958

olej/płótno, 81 x 65 cm
na odwrociu dwie papierowe nalepki z opisem obrazu w języku włoskim
i francuskim pochodzące z wystaw w Wenecji i Genewie

estymacja:

45 000 – 70 000 PLN

10 000 – 14 500 EUR

WYSTAWIANY:

Mostra di Pittura Polacca Contemporanea, Sala Napoleonica, Wenecja, wrzesień 1959, poz. 89

Pologne 50 ans de peinture, Musee d'Art et d'Histoire, Genewa, 24.10-29.11.1959, poz. 138

LITERATURA:

Mostra di Pittura Polacca Contemporanea, Sala Napoleonica, katalog wystawy, Venezia 1959, poz. 89

Pologne 50 ans de peinture, Musee d'Art et d'Histoire, katalog wystawy, Genève 1959, poz. 138

Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski / Henryk Streng, [red.] Jozef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Poznań 2009, s. nlb. (il.)

„Za domem był ogród otoczony wysokim płotem, ogród pełen kminku, kopru, słoneczników. Zamiast odra-
biać zadania, uciekałem do ogrodu. Wołano mnie. Nie odpowiadałem. Leżałem wśród pachnącego kminku,
nade mną wysoko rozpięte niebo. Wyobrażałem sobie zawsze, że niebo jest czerwone”.

Marek Włodarski

Marek Włodarski był artystą, którego historycy i krytycy sztuki jednomyślnie nazywają jednym z najoryginalniejszych i najmniej przeciętnych polskich twórców XX wieku. Należał do tych, którzy wyznaczyli nowe horyzonty, a samego siebie nazywał „modernistą”. Był awangardzistą zdolnym do wygenerowania prawdziwej zmiany w polskim środowisku artystycznym, na które szczególnie wpływ wywarł w okresie międzywojennym. Jego biografia zaś odzwierciedla złożoność polskiej tożsamości międzywojennej i graniczne, dehumanizujące doświadczenia holokaustu, II wojny światowej i stalinizmu. Mimo to, historia tej niezwyklej postaci uległa zatarcu, a pamięć o Włodarskim została przywrócona dopiero w ciągu ostatnich lat.

Urodził się we Lwowie w 1903 jako Henryk Streng. Początkowo chciał być muzykiem – podobnie jak Alfred Lenica grał na skrzypcach, a muzyka była powracającym motywem jego twórczości. Od 1920 do 1924 uczył się w Szkole Sztuk Zdobniczych u Kazimierza Sichulskiego, który go protegował i pomógł wyjechać do Paryża, gdzie przez pół roku uczył się w Académie Moderne Fernanda Légera. Silny wpływ wywarły na nim postaci André Bretona oraz André Massona. We Lwowie od 1930 współtworzył lewicującą grupę „Artes”, która w 1934 zmieniła nazwę na „Neoartes”. W 1933 wstąpił do Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom, podporządkowanej Międzynarodówce Komunistycznej. Po wybuchu II wojny światowej wziął udział w Kampanii Wrześniowej jako żołnierz Wojska Polskiego.

Po kapitulacji wrócił do Lwowa i w obawie przed prześladowaniem, zmienił nazwisko na Marek Włodarski. Od 1944 mieszkał w Warszawie, gdzie przeżył Powstanie Warszawskie, a następnie trafił do obozu koncentracyjnego Stutthof. Po wyzwoleniu obozu mieszkał do śmierci w Warszawie, gdzie od 1947 był wykładowcą na Akademii Sztuk Pięknych – od 1956 w stopniu profesora.

W okresie międzywojennym autor „Obrazu 15” tworzył pod wpływem krakowskich formistów, kubizmu i futuryzmu. Nieco wcześniej, w okresie paryskim, inspirował się też surrealizmem, malarstwem naiwnym i folklorem. Malował i rysował sceny z muzykantami, tancerzami, manekinami, cyrkowymi magikami, piwoszami. Swoje postaci wyposażał w atrybuty tej samej, cyrkowo-odpuśtowej kategorii. W latach 30. twórczość Włodarskiego – wtedy Strenga – zaczęła wyrażać jego zainteresowania polityczne.

W okresie po II wojnie światowej, z którego pochodzi „Obraz 15”, Włodarski był zaangażowany w nurt awangardowych przemian. Uczestniczył w Wystawie Sztuki Nowoczesnej, brał udział w działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców. W latach 50. obok abstrakcji Włodarski ponownie zaczął tworzyć kompozycje figuratywne, nieco później rozmiękczając kontur i nadając jej charakter nieco metaforyczny czy biologiczny.



55 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 4/56", 1965

olej/płótno, 90 x 70 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 4/56 | 90x70 | 1965'

na bieżym nalepka transportowa Desa Foreign Trade Company do Washington Gallery of Art

estymacja:

38 000 – 50 000 PLN

8 100 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

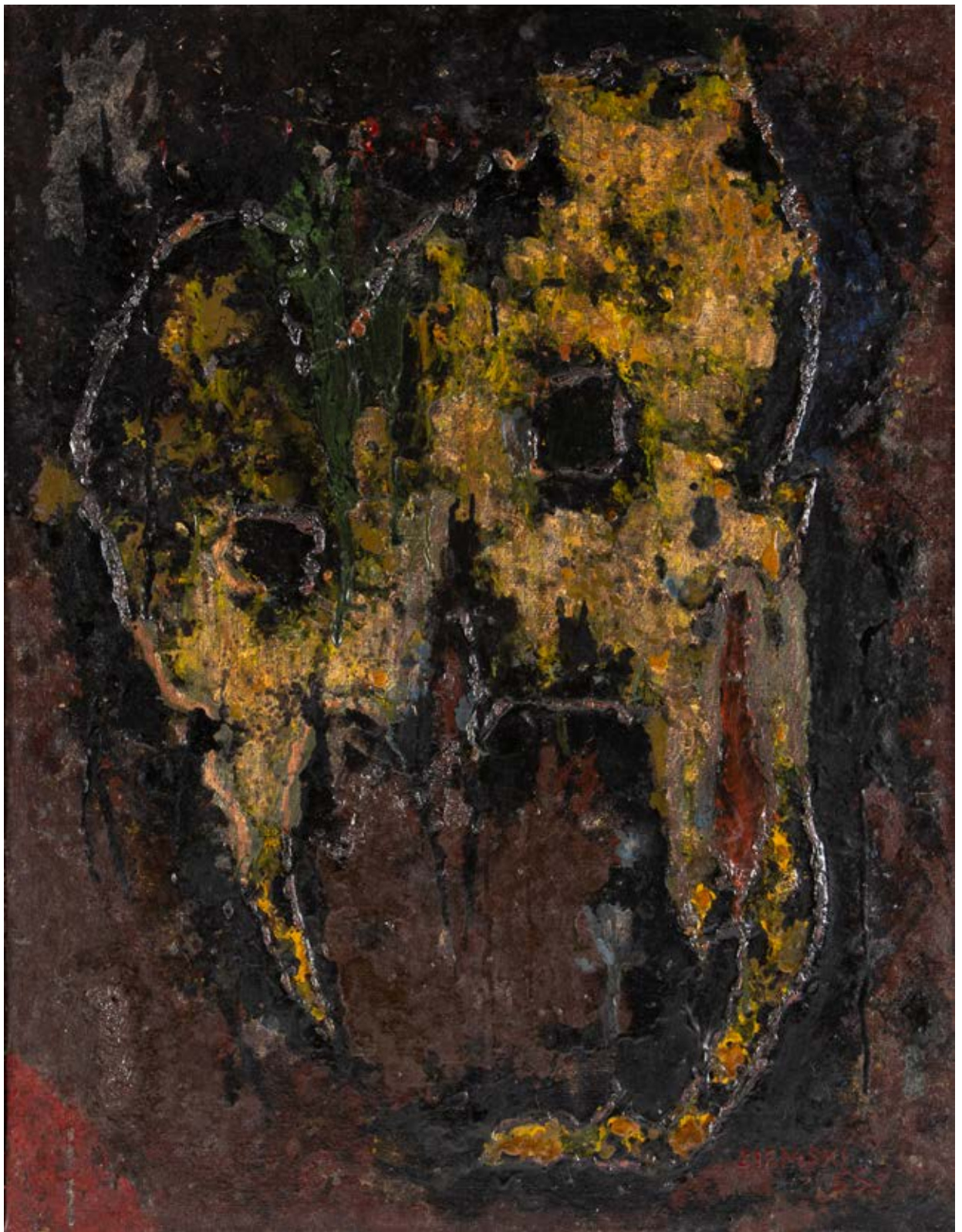
kolekcja prywatna, Trójmiasto

WYSTAWIANY:

„Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemski”, Washington Gallery of Art, 1965

Zaschnięta magma powstała z barwnej masy – to materiał, z którego Rajmund Ziemiński stworzył zarówno ten, jak i wiele innych swoich obrazów. Zacieki i skrzepy powstałe na powierzchni płótna tworzą barwną powierzchnię, niemalże mozaikową, chociaż nie wykorzystano tutaj przecież żadnych modularnych elementów – wyłącznie impastowo nałożoną farbę. Mieni się ona i pozwala dostrzec – uważnym obserwatorom – niezliczone niuanse swojej powierzchni. Jest ona nierówna, spękana, wielobarwna, jakby była pozostałością jakiegoś zjawiska naturalnego, chociażby zasugerowanego już wybuchu wulkanu, którego pozostałością jest zaschnięta magma.

Zaprezentowana praca powstała w 1965 i należy do wczesnej twórczości artysty. Ziemiński wyszedł od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie i zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, głównie pionowych, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów. Niezmiernie ważnym aspektem twórczości Ziemińskiego jest wyrazista, mocna faktura.



56 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 10/60", 1960

olej/piótno, 180 x 58 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI | 60'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 10/60 | 1960 | 180 x 58'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 600 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kobzdej, Lebenstein, Tchórzewski, Ziemski, Galerie [Alice] Pauli, Lozanna, czerwiec–lipiec 1963

LITERATURA:

Kobzdej, Lebenstein, Tchórzewski, Ziemski, katalog wystawy, Galerie [Alice] Pauli, Lozanna 1963



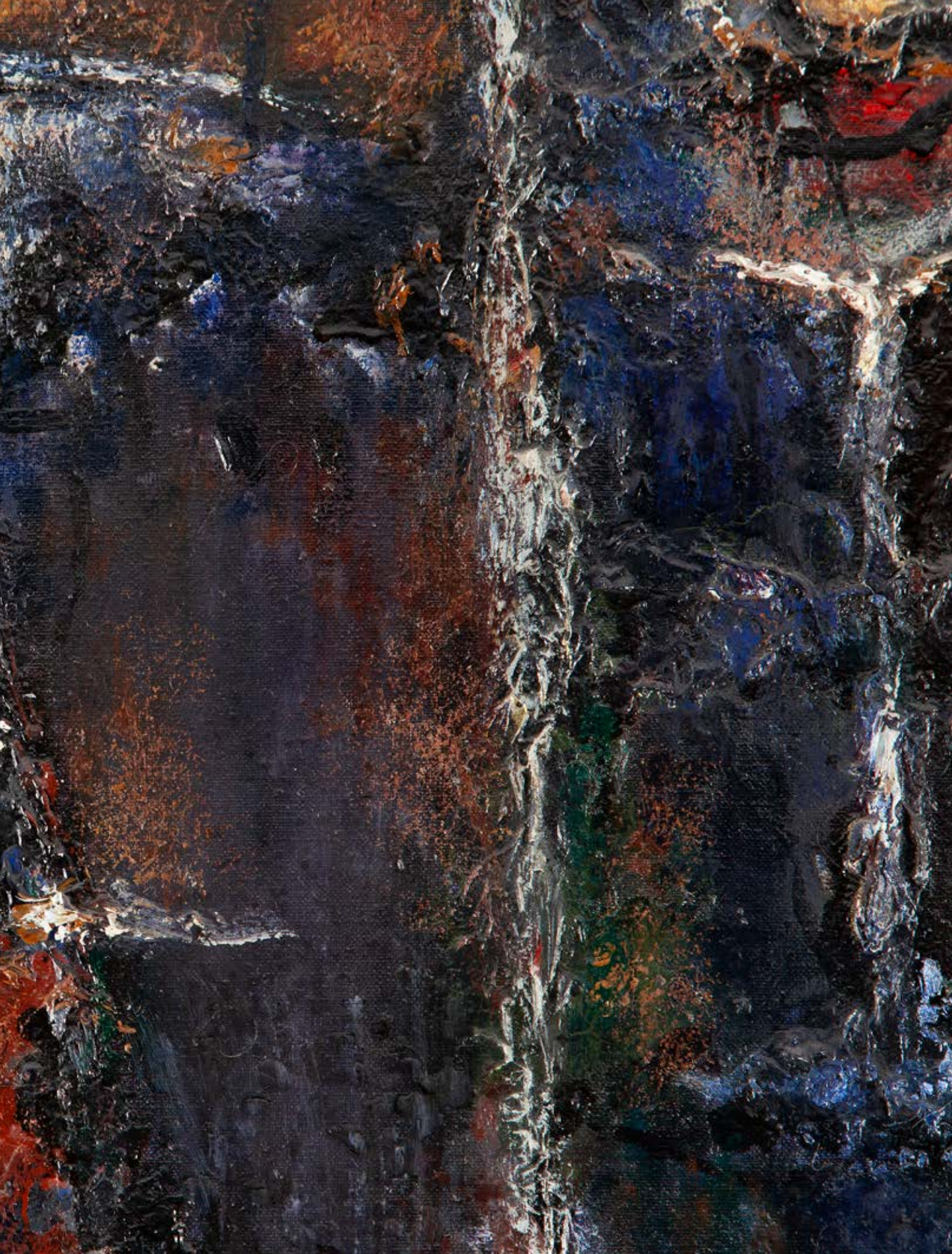
Reprodukowany tutaj obraz Rajmunda Ziemskiego pod tytułem „Pejzaż 10/60” powstał w 1960. Był to czas, kiedy artysta zyskiwał coraz większą popularność. Działo się to za sprawą zorganizowania jego indywidualnej wystawy w warszawskiej Galerii Krzywego Koła. Była to wówczas wiodąca instytucja artystyczna w kraju przedstawiająca sztukę nowoczesną, zgodną z ówczesnymi kanonami nowoczesności propagowanymi w czasach tzw. kulturowej odwilży. Abstrakcyjne malarstwo Ziemskiego, pozbawione prostej referencji do wizualnej rzeczywistości, operujące metaforą, a także eksponujące swoją bogatą, zróżnicowaną warstwę malarską – grubą warstwę farby – idealnie wpisywało się w promowaną wówczas wizję nowoczesności.

Tytuł „Pejzaż” towarzyszył obrazom Rajmunda Ziemskiego od 1960 aż do końca jego pracy twórczej. Każdą kolejną pracę autor nazywał tym tytułem, dodając do niego liczbę porządkową i liczbę oznaczającą rok. Zapytany kiedyś w rozmowie, wyjaśniał: „I to są pejzaże. Pejzaże metaforyczne. Wszystko tu odbywa się w przestrzeni, w której ujawniają się groźne znaki. Można by je może nazwać maskami, jakie przyobleka ludzka twoga, niepokój, obawa. Zawsze malowałem pejzaże. Na samym początku swojej malarskiej pracy potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzieś się we mnie zachowały, tyle że nie realizuję ich wprost, a przez różne skojarzenia, przez nie tylko to, co wiem, ale i to, co myślę o świecie” (Rajmund Ziemski mówi o jazzie, uczeniu się malarstwa i swojej wystawie, rozmawiała Nina Lilejko, „Zwierciadło” 1968 nr 16, 21 IV). Omawiana praca powstała w 1960. W latach 60. XX wieku artysta wypowiadał się kilkakrotnie o swojej fascynacji naturą i krajobrazem Gór Świętokrzyskich, które leżą niedaleko od jego rodzinnych stron. W taki sposób wątek ten – łączący się z „pejzażową” tematyką prac Ziemskiego, opisywał krytyk i historyk sztuki Aleksander Wojciechowski: „Dzieląc się ze mną wrażeniami ze swej ostatniej wędrowki po Górach Świętokrzyskich mówił Ziemski jak widok zoranych pól łączący się w jego wyobraźni z brudami na twarzach ludzi zmęczonych codzienną pracą (...) Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną stołcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których można tworzyć obrazy. Ziemski posługuje się tym właśnie konkretnym materiałem, a nie abstrakcyjnym kolorem” (Rajmund Ziemski. Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 125).

Używając zróżnicowanego koloru i trudnych do określenia, „nieforemnych” kształtów autor stworzył kompozycję tyleż płaską i abstrakcyjną, co przestrzenną. Widoczne są w niej dwa plany: tła oraz znajdujących się najbliżej widzów przecinających się linii. W ten sposób artysta urozmaicił i ustrukturyzował ten pozorny chaos form i faktur. Zwłaszcza ta ostatnia jakoś była dla Ziemskiego jedną z ważniejszych, co widoczne jest na prezentowanym obrazie. Dlatego też jego twórczość zalicza się do nurtu tzw. malarstwa materii.

Rajmund Ziemski wypracował indywidualną formułę malarstwa materii będącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Niezmiernie ważnym aspektem twórczości Ziemskiego jest wyrazista, mocna faktura. Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie sztuki Ziemskiego w następujący sposób: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zacementowane o wyrzuczenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem ‘Pejzażów’”. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeni Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemski. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa styczeń – luty 1997, Warszawa 1997, s. nlb.).





57 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Kompozycja fakturowa, lata 50.- 60. XX w.

asamblaż/deska, 60 x 70 cm

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:


kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 84-85





Prezentowany relief Bronisława Kierzkowskiego może przypominać twór, który powstał poprzez skrzyżowanie działalności rzeźbiarskiej, przemysłowej i technicznej. Wykorzystanie gotowych, przemysłowych materiałów pozwoliło artyście na osiągnięcie formy wykraczającej daleko poza ramy tradycyjnej malarskiej i rzeźbiarskiej estetyki. Takie podejście wobec formy i wiązanych z nią asocjacyjnie treści cechowało pewnych artystów, którzy „odwilżowe” przemiany kultury 2 połowy lat 50. XX wieku w PRL wykorzystali dla odnowy stylistyki swojej sztuki, która od tej pory miała wykraczać poza konwencje – zarówno te narzucone wcześniej przez komunistyczną władzę, jak i przez tradycję sztuki.

Kierzkowski zaliczany jest do grona artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. W trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi. Po krótkim okresie zainteresowania pejzażem artysta w wieku 30 lat decyduje się odrzucić malarstwo figuratywne, a także intensywnie zgłębia dokonania twórców europejskich, w których znajduje istotne źródło inspiracji. Odtąd Kierzkowski podkreślał, że sztuki wizualne, analogicznie do muzyki, powinny oddziaływać na odbiorcę przede wszystkim swą formą. Jeszcze pod koniec lat 50. zaczął tworzyć swoje pierwsze kolaże i asamblaże, które stały się dla niego polem wieloletnich eksperymentów. Lokują się one pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji. „Kompozycje fakturowe”, wcześniej nazywane „Fakturowcami” to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak nie przy pomocy farb, ale niekonwencjonalnych, „zdegradowanych” materiałów znalezionych na wyspiskach i śmietnikach. Zamiast tradycyjnego płótna podstawą jego prac stała się plastyczna mieszanina gipsowoklejowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami. Wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych prace cechują się dużą wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości. Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych igrającymi na przedmiotach. Koncepcja dzieła sztuki Kierzkowskiego opiera się na wierze, że jest ono manifestacją życia, jego przedłużeniem. Owa refleksja podejmowana przez artystę przyczyniła się do kwalifikowania jego twórczości zarówno do nurtu biologicznego sztuki, jak i kontemplacyjnego. Fakturowe poszukiwania przyniosły Kierzkowskiemu popularność nie tylko w Polsce. „Kompozycje fakturowe” prezentowano na zagranicznych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji organizacji wystawy „15 Polish Painters”, a także w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”, gdzie pojawiły się obok dokonania takich artystów jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Obecność Polaka na wystawie, prezentująca historię techniki asamblażu sprawiła, że dołączył do czołówki artystów awangardowych o statusie rozpoznawalnym na świecie.



58

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Prezentacja" z cyklu "Nasz wiek 21", 1985

akryl/plótno, 200 x 145 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SZAJNA 85'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZAJNA PREZENTACJA 85'

na odwrociu nalepka inwentarzowa z Galerii Studio

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 500 EUR

„Dzieło sztuki (...) żyje zawsze w kontekście pewnych wydarzeń. Jeśli ja czytam Dantego, to czytam go dzisiaj i nic mnie prerenesansowa epoka Dantego nie obchodzi.

Próbuję jego dzieło przenieść w dzisiejsze odniesienia. Sztuka jest kontekstualna. A dokładniej: sztuka staje się, gdy jest związana z osobowością, mentalnością człowieka. (...) dzisiaj w sztuce obowiązuje kryterium jakości intelektualnej; trzeba mieć coś ważnego do powiedzenia drugiemu człowiekowi, nie wystarczy tylko po prostu umieć coś dobrze, estetycznie wykonać.

Sztuka (...) sięga czasu uniwersalnego i treści, które żyją dłużej niż aktualności nasze dziś.

Być może to, co formułuję, jest dalekie od logiki arystotelesowskiej, ale być może dzięki temu bliskie nie tylko absurdowi, ale i bezsensowi naszego czasu, bo trudno nie spostrzec, że nasz wiek XX jest wiekiem wyjątkowym, prowadzącym od zagłady drugich do zbiorowego samobójstwa (...) za losy tego świata jesteśmy wszyscy odpowiedzialni”.

Józef Szajna







Józef Szajna był jednym z najważniejszych twórców teatru plastycznego. Wraz z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim przez lata aktywnej działalności kształtował polską scenę artystyczną, nadając kierunek wielu tendencjom zauważalnym na rodzimej scenie, między innymi integracji różnych dziedzin plastycznych oraz „wyjściu malarstwa w przestrzeń”, jak opisywała Bożena Kowalska. „Do teatru wszedł od strony sztuki, wiedziony obydwiema tymi potrzebami i z bagażem eksperymentalnych działań w malarstwie. W drugiej połowie lat 50. tworzył, jak niemal wszyscy artyści w owym czasie, malarstwo materii, by wkrótce poszerzyć repertuar środków o przedmioty zdegradowane, śmietnikowe, z których budował asambláže i kompozycje reliefowe osadzone w estetyce antyestetyzmu”.

Podobnie jak inne wyrazy plastycznej aktywności twórcy, obrazy uzupełniały jego działalność teatralną. W stworzonym przez niego teatrze, przez Taranienkę zwanym „plastycznym”, główny akcent stanowiła ekspresja wizualna. W swym programie sztuki widowisk Józef Szajna przyznawał najbardziej znaczącą rolę znakowi plastycznemu: rozbudowanej scenografii i – często groteskowo powiększonemu – rekwizytowi. Sam mówił: „Życie zmieniam w obraz” i ta myśl odzwierciedla jego intencje. Owa oryginalna idea teatru swoiście plastycznego, zrealizowana w pełni w Teatrze Studio, zasymilowała większość pozateatralnych doświadczeń artysty.

Niemal cała twórczość Józefa Szajny była naznaczona tragicznymi wydarzeniami, których doświadczył artysta. Mowa tu przede wszystkim o okresie więzienia w obozach koncentracyjnych w Oświęcimiu i Buchenwaldzie w czasie okupacji. W latach 1939–45 Szajna był członkiem Związku Walki Zbrojnej i późniejszej Armii Krajowej. Artysta zdobywał dyplomy na krakowskiej akademii już w okresie powojennym – wyspecjalizował się wówczas w zakresie grafiki i scenografii. Przez kolejne lata prowadził działalność dydaktyczną i artystyczną. Warto tu wspomnieć o misji, którą starał się realizować: estetycznej edukacji społecznej poprzez wszelkie formy plastyki, ze szczególnym naciskiem na jej egalitarność.

Choć powojenne dzieła Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, odnajdujemy w nich pewne leitmotywy odzwierciedlające jego niebywałą biografię. Jeden z owych tematów przewodnich to anonimowość człowieka. Obrazy, rysunki i kompozycje przestrzenne, w których Józef Szajna porusza wątek rozpacz i samotności, to wyraz drogi człowieka, jego życia i śmierci. W prezentowanym dziele sylwety anonimowych, szarych ludzi – cieni to więźniowie. Choć nie mają twarzy, emanują rozpaczą.

59 †

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Obraz 1003 (Jurajski)", 1985

olej/ płótno, 65 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DUDA GRACZ 1003/1985'

na odwrociu nalepka autorska oraz nalepka wystawowa z Centralnego Domu Artysty w Moskwie

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

11 700 - 14 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Jerzy Duda Gracz, Żiwopis”, wystawa indywidualna, Centralny Dom Artysty, Moskwa 1987

„Świat Jerzego Dudy-Gracza jest prawdziwy. Postacie z jego obrazów to tylko odrobinę zdeformowani prawdziwi ludzie. Pozbawieni upiększeń, gładkich szminek, wymyślnych ubrań wyglądają tak, jak nie chcemy siebie oglądać, uważając wciąż własne ciało i własny umysł za godne naśladowania wartości, za wieczną doskonałość. Odstanianie tych cech ludzkich charakterów, którymi się nie chlubimy, tych części ciała, które wstydliwie ukrywamy jako mniej reprezentacyjne, nie jest, jak sądzę, zajęciem łatwym i wdzięcznym. Aby tak widzieć świat i człowieka, pozbywszy się raz na zawsze pozy wielkiego artysty, który ma do spełnienia ważną misję i którego nikt nie rozumie, trzeba być tak, jak Duda-Gracz, normalnym człowiekiem. Dlatego właśnie Duda-Gracz jest taki dziwny”.

Aleksandra Stępakowa, [w:] Jerzy Duda-Gracz, Warszawa 1985, s. 78

W licznych opracowaniach twórczości Jerzego Dudy-Gracza częstokroć zaznacza się, że styl artysty przez kilkadziesiąt lat jej trwania nie uległ większym przeobrażeniom. To, co jedni uznawali za powtarzalność i wąskie horyzonty malarskie, w oczach innych stało się godnym podziwu uporem i konsekwentnym rozwijaniem własnego języka wizualnego. Na tle wielorakich cykli malarskich warto przyjrzeć się „Obrazom jurajskim” stworzonym w latach 1983-85 w Częstochowie, z którą artysta był związany. Jak sam pisał o stworzonych wówczas pracach: „Obrazy jurajskie” były próbą odejścia – lub raczej ucieczki – od polskich ‘teraz’ i ‘tutaj’, które malowałem od 1968 do 1981 roku ironicznie, złośliwie, moralizatorsko, interwencyjnie i współczująco. ‘Obrazy jurajskie’ odchodziły do krainy dzieciństwa rozpiętej gdzieś między Częstochową a Zawierciem, były powrotem w geograficzne i duchowe miejsca, gdzie moje lata dzieciństwa i młodości formowały się i pozostały jak kredowe odciski stworzeń sprzed tysięcy lat”. To właśnie w omawianym cyklu Duda-Gracz zdaje się wypowiadać najpełniej, pozbywając się dotychczasowych uproszczeń na rzecz rozbudowanej, dojrzałej narracji. „Obrazy jurajskie”, których artysta stworzył aż 80, zrywały z dotychczasową, „publicystyczną” tendencją w jego twórczości. Jak pisze dalej: „Były dla wielu zbyt filozoficzne, zbyt religijne, zbyt polityczne, zbyt historyczne i zbyt mało ‘moje’. Krytycy sztuki w PRL-u woleli widzieć mnie wyłącznie w roli nieszkodliwego błazna, piętnującego ‘wady i przywary’ socjalizmu.

Jerzy Duda-Gracz swój rozpoznawalny na pierwszy rzut oka warsztat oparł na fascynacji twórczością takich mistrzów polskiego malarstwa jak Józef

Chełmoński, Maksymilian Gierymski czy Jacek Malczewski. Spoglądając na „Obrazy jurajskie”, nie sposób nie zauważyć jednak konotacji z „Ceremoniami” Witolda Wojtkiewicza. Oprócz oczywistego „ironiczno-lirycznego cudzysłowu”, jakim darzyli obrazowane sceny czy też rozbudowanej i zagęszczonej materii malarskiej, podobieństw należał szukać również w głębokiej, lecz przepalanej kolorystyce tych prac. Artysta malował cienkimi warstwami farby, akcentując ślady pędzla, przy każdym cyklu malarskim stosując indywidualne rozwiązania kolorystyczne: od ostrych kontrastów po barwy pastelowe. Postacie ludzi są zazwyczaj zdeformowane, a ich najbardziej charakterystyczne cechy zostają wyolbrzymione. Groteskowe przedstawienia postaci spotykają się w obrazach Dudy-Gracza z wiernie oddanym pejzażem – to połączenie sprawia, że prześmiewcze ujęcie ludzi jest u artysty jeszcze dobitniejsze. Również w omawianej pracy mamy do czynienia z wielopostaciową sceną ujętą na tle lokalnego pejzażu, w której dochodzi do damsko-męskiego spotkania. Twarze przedstawionych postaci są niemal niewidoczne. Odwrócone tyłem, spoglądające w bok, przysunięte, nieodgadnione, oprócz jednej centralnie ujętej, zwróconej w stronę widza postaci. W twarzy kobiety (na co wskazuje jej strój) należy doszukiwać się rysów twarzy samego artysty. Jak sam mówił: „Moje obrazy są nieustającym, póki żyję, ciągiem autopoportretów, które kształtuje terażniejszość, (...) utożsamiam się w nich z mędrkiem i z głupcem, z grubym i chudym, z humanistą i z bydlakiem, z perłą i śmieciem, bo jestem tym wszystkim naraz, jak każdy, tyle że usiłuję to, co we mnie, zmaterializować jakoś i uwewnętrznić”.



BUDA GRACZE 1063/1085

60 †

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Brzezi - kwiecień 3", 1983

olej/płyta pilśniowa, 18 x 18 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DG 713/1983'
na odwrociu nalepka autorska oraz pieczęć Urzędu Wojewodzkiego

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 000 – 4 300 EUR

Od 1975 Jerzy Duda-Gracz wraz ze swoim przyjacielem Władkiem Kubarkiem wyjeżdżał z Katowic, gdzie został docentem oraz nauczycielem akademickim malarstwa i grafiki, do wsi Brzezi, usytuowanej nieopodal Bukowiny Tatrzańskiej. Tam na własny użytek artysta studiował krajobraz, wykonywał szkicowe pejzaże, które następnie stały się tłem dla akcji jego obrazów. Tak wspominał te wyjazdy: „tam odzyskiwałem proporcje myśli i ducha, pogubione w życiu, zgiełku cywilizacji, w chaosie życia społecznego i politycznego” (Jerzy Duda-Gracz, wstęp [w:] Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne (1983-1993), [red.] Iwona Pawłowska, Bielsko-Biała 1994, s. 10). Poprzez kameralny pejzaż pragnął udowodnić, że w swojej twórczości nie ogranicza się jedynie do postawy satyryka, ale także opiewa piękno polskiego krajobrazu. Obraz ten jest swoistym credo artysty, który, mimo że nie szczędził ojczyźnie i jej mieszkańcom złych słów i goryczy, w głębi ducha wiedział, że tkwi w niej dobro i swoiste piękno. W obrazie tym ujawnia się jego przywiązanie do rodzimego krajobrazu i przyznanie się do „przynależności do świata prowincji, wszelkiej powiatowości, peryferyjności, do świata drugorzędnego z jego podejrzanym pięknem i smutkiem, śmiesznościami, kompleksami i zbiorowiskiem tych wszystkich grzechów, które tutaj na obrzeżach Europy zakwitają z taką rozpaczliwą siłą, z taką miłością nieodwzajemnioną, z tryumfującą głupotą i chamstwem, a wreszcie z lirycznym, tęsknym, cichym smutkiem. A na te obolałe, ukochane miejsca, które usiłuję ogarnąć obrazami, przykładam – i sobie, i tym miejscom – plastry łagodzące ból życia. Lecz nie byłbym sobą, gdybym jeszcze nie zaznaczył tego wszystkiego stygmatami chorób, zniszczenia, przemijania i śmierci” (tamże, s. 9).



61 †

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928–1999

"Błaganie" (z tryptyku), 1985

olej/ płótno, 100 x 80,7 cm
sygnowany p.d.: 'J.Tchórzewski 85'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

25 500 - 33 900 EUR

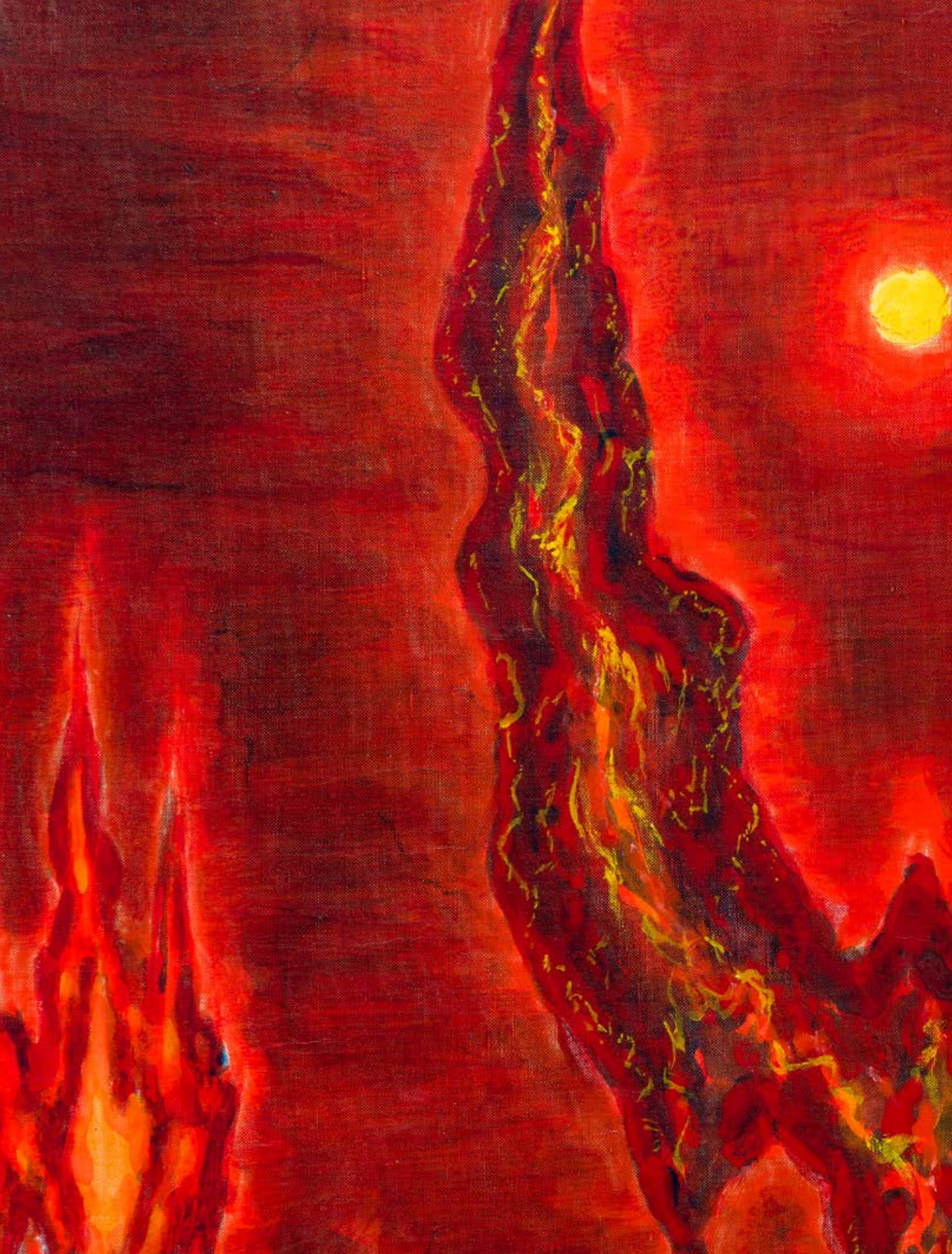
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Elementem, który uwierzytelnia działanie siły ducha i sztuczność czyni wartością jest tajemnicza siła formy, jakości ponadosobowej, ona sprawia, że mimo wszystko sztuka przebija się ku prawdzie spoza swego statusu. Forma Tchórzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulację. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liżnięta płomieniem piekielnym”.

Jacek Sempoliński







Twórczość Jerzego Tchórzewskiego oscylowała pomiędzy abstrakcją, ekspresjonizmem i surrealizmem. Na jego obrazach możemy dopatrzeć się fantastycznych krajobrazów czy przyrodniczych i kosmicznych zjawisk. Zaprezentowana praca powstała w ważnym dla artystycznego rozwoju autora momencie. W latach 70. zwrócił się on ku sztuce religijnej i stosowaniu tradycyjnych rozwiązań kompozycyjnych, jednak jednocześnie skupił się na intrygujących efektach kolorystycznych. Na przełomie lat 70. i 80. zaczął tworzyć wieloskrzydłowe, monumentalne polptyki, które w swojej formie nawiązywały do wielowątkowych, średniowiecznych ołtarzy. Warto zaznaczyć, że w latach 80. realizacje autora często były pokazywane publiczności w kościołach.

Zaprezentowana praca jest jedną z części tryptyku. Do klasycznej formy artysta zastosował charakterystyczne dla swojej twórczości surrealistyczne formy. Cała kompozycja została utrzymana w płomiennych czerwieniach, brązach oraz czerniach. W kompozycyjnym centrum przedstawienia widoczna jest postać lub forma z dwoma zwróconymi ku górze odnóżami, pomiędzy którymi widoczny jest żółty punkt. Układy zaprezentowane na płótnie przypominają wyładowania bądź wiązki światła lub energii. Artysta również chętnie eksperymentował z fakturą swoich dzieł. Często wykorzystywał nierówności w schnięciu farby czy stosował efekt zmiętego papieru.

Skąd w twórczości autora potrzeba silnego oddziaływania na widza za pomocą intensywnych kompozycji? Jak opowiadał sam Tchórzewski parę lat przed namalowaniem zaprezentowanego obrazu: „Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywoływania innej energii. Gdy ta wytrysła, stawał wobec czegoś, co odłączyło się od jego własnego, odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy i zawsze jednakowo niecierpliw, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu” (Jerzy Tchórzewski, Wywoływać życie, [w:] Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego – Jerzy Tchórzewski, [red.] Katarzyna Jankowiak, Zofia Starikiewicz, Poznań 2001 s. 8).

62 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

Bez tytułu, 1958

olej/płyta pilśniowa, 122,5 x 73 cm

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 800 – 17 000 EUR

OPINIE:

oryginalność potwierdzona przez męża artystki, Mariana Warzechę

Teresa Rudowicz to jedna z bardziej śmiałych i wyróżniających się postaci w krakowskim środowisku artystycznym. Była jedną z twórczyń debiutujących po 1955, w momencie kiedy zaczęto powoli przełamywać schematy socrealizmu. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie oraz na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki. Wczesne prace artystki były inspirowane surrealizmem. W drugiej połowie lat 50. rozpoznała się w twórczości autorki okres fascynacji taszyzmem – europejskiego odpowiednika abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Jak mówiła autorka w 1958: „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 w rozmowie z Piotrem Skrzyneckim, culture.pl, dostępny na: <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-rudowicz>).

Formą, z którą artystka szczególnie chętnie eksperymentowała, była wydłużona, odrealniona postać o organicznym wyrazie sprawiająca wrażenie „wyrwania” się z tła obrazu. Nieraz w opisanych kompozycjach można dopatrzeć się echa ludzkich postaci. Zaprezentowana praca została utrzymana w ciemnych kolorach krwistej czerwieni, czystej bieli i smolistej czerni. W centrum kompozycji artystka namalowała podłużną, pionową abstrakcyjną formę, która zdaje się wydobywać z centrum obrazu. Dynamiczne, spontaniczne pociągnięcia pędzla kontrastują z ciemnym tłem. Z pracy bije tajemnicza, niepokojąca atmosfera.

Koniec lat 50, okres powstania zaprezentowanej pracy, był czasem intensywnego rozwoju twórczości artystki. W 1957 wzięła ona udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Rok później odbyła pierwsza wystawa indywidualna autorki w krakowskim Domu Plastyków. Niedługo później, po powrocie z Rzymu w 1960, Rudowicz zwróciła się w stronę collage. Kompozycje zaczęła tworzyć z wykorzystaniem wszelkiego rodzaju wycinków z prasy, fragmentów zabytkowych rękopisów oraz ksiąg, fotografii, a nawet części metalowych czy fragmentów garderoby. Serię kolaży Rudowicz zapoczątkowała zakup starego rękopisu przez Mariana Warzechę, męża Rudowicz: „pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było ładne. Powróciwszy do Grottaferrata, obejrzeliliśmy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje kolaże” (Marian Warzecha, O wojnie, edukacji, I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, Grupie Krakowskiej oraz latach 60., [w:] Marian Warzecha, Collage 1946-1949, Kraków 2014, s. 19).

Artystka na przestrzeni lat uczestniczyła w wielu wystawach II Grupy Krakowskiej, a także pokazywała swoje prace w Galerii Krzysztofory. Warto podkreślić, że w 1961 jej prace zostały pokazane na dwóch ważnych wystawach w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku – na „The of Assemblage” i „15 Polish Painters”. Druga wystawa była bezprecedensowym wydarzeniem, na którym zaprezentowano dzieła artystów zza żelaznej kurtyny.



63 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Miejsce zwane czaszką", 1991

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "91 | Miejsce zwane | czaszką - opodal | Sempoliński"

estymacja:

16 000 - 28 000 PLN

3 400 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

Sztuka Jacka Sempolińskiego to malarstwo – często abstrakcyjne – które kontynuowało tradycję tej abstrakcji rozwijającej się w latach 1910-1920 XX wieku. Idzie tutaj raczej o treść niż formalną stronę tego malarstwa. Sempoliński uważał, że sztuka jest swojego rodzaju pośredniczką między światem materialnym a duchowym. Jak wielu malarzy abstrakcjonistów tworzących w 1 połowie XX wieku, uważał malarstwo za sposób na osiągnięcie swoistej łączności z transcendencją. Niezależnie od tego, jak obecnie może się to wydawać naiwne, taki modus tworzenia posiadał swoją tradycję i był mocno ugruntowany w samej formule malarstwa nieprzedstawiającego.

Zmaganie z materią płótna, którego ślady widoczne są na powierzchni obrazu Sempolińskiego – grudki farby i nierówności powierzchni, a czasem także ślady destrukcji płótna, których autor nie ukrywał – to podstawowe motywy działalności tego artysty. Na poziomie formy malarstwo Sempolińskiego ma wiele wspólnego z „odwilżowym” malarstwem gestu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla lub monochromatyczne powierzchnie były tym, co od lat 50. XX wieku uchodziło za synonim nowoczesności. W przypadku omawianego artysty taka forma malarska była nie tyle znakiem chwilowej mody, ile sposobem malowania, który pozostał z nim do końca jego twórczości. Ważnym elementem sztuki Sempolińskiego, który ewokuje wspomnianą powyżej treść, jest tytuł, w którym bezpośrednio wskazuje się na przekaz nie tylko duchowy, ale też dosłownie religijny. „Miejsce zwane czaszką” to oczywiście Golgota. Motywy ukrzyżowania i pasji często powracały w twórczości tego malarza, co pozwala zauważyć, że Sempoliński udatnie łączył modernistyczną formę z duchowością. W odróżnieniu od licznych artystów-abstrakcjonistów, którzy chętnie korzystali z tradycji okultystycznej czy też obrazowali wątki tematyczne pochodzące z nieeuropejskiej duchowości, Sempoliński pozostawał wierny lokalnej tradycji również na poziomie wierzeń i towarzyszącej im ikonosferze.



64 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Rodzina", 1984

olej, technika własna/plyta, 88 x 107 cm

sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | "RODZINA" | 88 x 107 | 1984
| MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

2 800 – 3 900 EUR

WYSTAWIANY:

Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa, 1989

Galeria Zapiecek, Warszawa, 1993

„Henryk Musiałowicz. Malarstwo, obiekty”, Galeria Piwnice, Biuro Wystaw Artystycznych, Kielce 1.06–24.06.2012

„Henryk Musiałowicz. Obrazy i rzeźby”, Galeria DAP, ZPAP Okręg Warszawski, Warszawa 5–17.10.2012

„Henryk Musiałowicz – Odnowa – Maciej Cieślak – Od nowa”, Galeria Gardzienice, Lublin 13.06–19.07.2013

„W nieustającym akcie kreacji Musiałowicz mówi do współczesnego człowieka o potrzebie bycia zauważonym w tłumie, osiągnięcia w życiu czegoś znaczącego. To znak czasów, w których żyjemy. W mnogości form, posklejanych kawałkach drewna, korzeni i kamieni widzimy nieustanne poszukiwanie tego jedyne, najlepszego połączenia, które dałoby kres zagubieniu i przypadkowości (...) Każda z tych rzeźb to indywidualne dążenie do odnalezienia w tej gęstwinie utraconej pewności siebie, która stanie się bodźcem do odkrycia niepodważalnego piękna jedności ludzkiej”.

Jan Ołdakowski



65 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Zabawy na balkonie, inny wieczór", 2005

tempera żółtkowa/piótno, 120 x 180 cm

sygnowany datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | "Zabawy na balkonie, | inny wieczór" | temp. ż. | 120 x 180 | 2005'

estymacja:

85 000 - 120 000 PLN

18 100 - 25 500 EUR

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 133 (il.)

„Nie chciałbym się wypowiadać na temat spraw sztuki, ale jeśli chodzi o sprawę człowieka, 'język' Modzelewskiego jest dziś jednym z niewielu, w którym dochodzi do głosu jakaś głęboka prawda o nas samych.

Malarstwo Jarosława Modzelewskiego jest niesione przez szczególną nadzieję: nadzieję na człowieka. Nie na widza, nie na kogoś, kto będzie tylko oglądał. Na człowieka – a więc na tego, kto gotów jest na spotkanie, kto chce usłyszeć zadane pytania, kto chce spróbować poszukać wspólnie odpowiedzi. A skoro tli się tam taka właśnie nadzieja, nie powinniśmy jej zawieźć”.

Wojciech Bonowicz (Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 247-248)







„Obraz Modzelewskiego poznaje się na pierwszy rzut oka. Trudno o pomyłkę – nawet wtedy, gdy oko należy do niezbyt wprawnego widza. Zjawisko to, z rzadka spotykane na artystycznej scenie, kwituje się na ogół pospolitym komplementem: oto artysta oryginalny, który ma swój własny styl” – pisała Marta Tarabuła w eseju na temat malarza (Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 8). Trudno nie zgodzić się z tym twierdzeniem, patrząc na bogaty dorobek artysty, którego styl przez wiele lat pozostaje niemal niezmienny. Niezwykle konsekwentne budowanie własnego języka malarskiego Modzelewskiego opiera się na kilku solidnych podstawach, których początek widać już w dziełach tworzonych przez artystę w pierwszych latach po studiach na akademii. Podczas plenerów studenckich zetknął się między innymi ze sztuką ikony, której podstawy zmieniły całkowicie sposób podejścia artysty do malarstwa. Innym, niewątpliwie istotnym elementem budującym język Modzelewskiego były studia pod skrzydłami Stefana Gierowskiego. Od mistrza abstrakcji młodszy malarz mógł przejąć między innymi myślenie o obrazie jako przestrzeni o własnej, wewnętrznej konstrukcji oraz autonomiczne rozumienie koloru.

Obserwując obrazy Modzelewskiego, z pewnością da się zauważyć niesamowite zestawienia kolorystyczne. Barwa w kompozycjach artysty, często oderwana od rzeczywistości, stanowi na płótnach oddzielny byt. Podobnie dzieje się również w prezentowanej kompozycji, której każda część można by czytać jak oddzielną historię. Z pewnością warto zwrócić tu uwagę na mistrzowskie pokazanie światła w porze dnia, w której przez ciemne niebo przebijają jasne refleksy, jednak na ulicach zapalają się już latarnie, a fasada domu zostaje oświetlona żarówkami. Rozparcelowanie przedstawienia za pomocą światła czyni z niego niemalże obraz o wielowątkowej kompozycji.

Ważnym wydarzeniem, budującym malarską wizję Modzelewskiego był również przyczynek do użycia innej techniki: pewnego dnia pracownia artysty została okradziona z drogich materiałów. Zastąpiona tańszą wersją farba, ze względu na swoje właściwości, rzutowała na metodę obrazowania i nakładania materiału na podłoże. Brak w niej płynnych przejść kolorystycznych – poszczególne elementy odróżniają się od siebie mocnymi kontrastami wysmakowanych barw.

Warto w przypadku tego artysty zwrócić też uwagę na zakres tematyczny jego prac. Obserwując wnikliwie jego dorobek można dojść do wniosku, że Jarosław Modzelewski jawi się jako malarz umiaru. Obce mu są radykalne pozycje, które zajmowali twórcy jego pokolenia. W jego dziełach nie ma ekspresji, widzimy centralnie komponowane obrazy przedstawiające przeważnie sceny z codzienności. W przeciwieństwie do prac innych członków Grupy Modzelewski nie posługuje się żartem. Jego przedstawienia to raczej poematy o codzienności. Wnikliwe oko artysty dostrzega jej najdrobniejsze subtelności i dzięki ogromnemu talentowi i sprawności malarskiej potrafi z widoku śnieżnego bałwana na osiedlowym podwórku uczynić arcydzieło. Jego na pozór prostą figurację niejednokrotnie porównywano do języka Edwarda Hoppera, ikonicznego już twórcy amerykańskiej sceny powojennej. Z tym stwierdzeniem dyskutowała Marta Tarabuła, wskazując na inny charakter intrygujących przedstawień polskiego artysty.

66 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Żółty ręcznik", 1997

olej/piótno, 136 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | 1997 | 'ŻÓŁTY RĘCZNIK''

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 000 – 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Można zatem pytać, czy twórczość Łukasza Korolkiewicza to malarstwo-malarstwo, z jego urodą wibrującej barwy, bogactwem materii, spletem asocjacji, dialogiem z tradycją – jest świadectwem żywotności malarstwa, którego rację istnienia po tylekroć kwestionowano w tym stuleciu? Czy też jest znamieniem postmodernistycznej kultury wyczerpania, żywiącej się własnymi dokonaniemami?

Przypomina się prognoza Mieczysława Porębskiego, który kilkanaście lat temu przepowiadał nadejście kolejnej fazy sztucznego i wyrafinowanego modernizmu.

Sztuka Korolkiewicza – bogata, tajemnicza, 'nieklasyfikowalna' – zdaje się przemawiać za spełnianiem się tej prognozy”.

Maria Poprzęcka, Łukasz Korolkiewicz, katalog wystawy Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 2001, s. 6



Korolkiewicz wypracował niezwykle oryginalny język wypowiedzi będący połączeniem fotorealistycznego obrazowania z neomodernizmem. Artysta rozpoczął na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1971 obronił dyplom w pracowni Stefana Gierowskiego, a od 1980 wykładał. Jego pierwsze prace tworzone były w konwencji abstrakcji, niejednokrotnie malował niemal monochromatycznie. W latach 70. wraz z Ewą Kuryluk, Andrzejem Bielawskim i Janem Dobkowskim współtworzył Grupę Śmietanka. Wtedy też podróżował po Europie, co dało mu rozeznanie w aktualnych trendach obowiązujących w zachodniej sztuce.

W filmie „Łukasz Korolkiewicz. Portret artysty” malarz opowiadał o swojej twórczości: „Zacząłem się po prostu interesować konkretami: swoim otoczeniem, swoim życiem, swoimi znajomymi. Do tego mi niezwykle przydatny okazał się aparat fotograficzny. Robiłem wtedy setki, dziesiątki zdjęć, w bardzo różnych sytuacjach. Powolotku zacząłem przekształcać ten okres wymyślenia i fantazjowania w sceny – jakoś kreowane, ale też bardzo realistyczne. Zaczęli się na tych obrazach pojawiać konkretni ludzie.

Ogromną cezurą w moim życiu było wprowadzenie stanu wojennego, tym bardziej że to się łączyło z przeniesieniem mojej osoby z Saskiej Kępy w samo centrum Warszawy, i moje malarstwo też się zmieniło. Wtedy zacząłem czerpać z atmosfery o wiele bardziej obiektywnej. Zacząłem studiować też sferę dziwnie miejską, z tą aurą rozpadu – bo wtedy Polska faktycznie się rozpadała, (...) a jednocześnie malowałem drugi nurt ludzi, którzy żyli w tej aurze, w zamkniętych wtedy domach. Wtedy życie społeczne i towarzyskie było czymś absolutnie fenomenalnym, ponieważ ludzie naprawdę się spotykali i rozmawiali ze sobą (...). Potem przyszły nowe czasy i postanowiłem troszkę zaczerpnąć oddechu”.

Aparat fotograficzny, za pomocą którego artysta zaczął dokumentować otaczającą go rzeczywistość, był również narzędziem konstruowania obrazu. W pewnym momencie malarz zaczął rzutować slajdy na płótno, dzięki czemu uzyskiwał zarysy przyszłych kompozycji. Kadrowość jego przedstawień często porównuje się do twórczości Edwarda Hoppera. O ile jednak wyobcowane postaci amerykańskiego malarza przeważnie przywołują skojarzenia z tęsknotą, malarstwo Korolkiewicza obfituje w ambiwalentne sytuacje, jest jakby zawieszeniem w rzeczywistości. Niecodzienną atmosferę wzmagają tu często powtarzane przez niego zabiegi: ucinanie fragmentów rzeczywistości, obecność luster, które odbijają obraz, jak również spiętrzenie kompozycji przez różnego rodzaju przejścia (np. w przypadku widoków wnętrza).

Korolkiewicz – wnikliwy obserwator, skupia uwagę na każdym detalu, wręcz mistrzowsko oddając jego szczegóły. Wyraźnie widać to przede wszystkim w pracach powstałych po wyjeździe artysty do Stanów Zjednoczonych pod koniec lat 80., po którym do kompozycji zaczął wprowadzać elementy masowej kultury, dopełniające krajobraz jego intymnych przedstawień. Początek dziesięciolecia markują jednak dzieła o smutniejszej tematyce, związanej z sytuacją w kraju. Przewija się w nich poczucie przygnębienia spowodowane wprowadzeniem stanu wojennego, Korolkiewicz pokazuje jego tragiczne wspólne doświadczenie. Jedną z bodaj najsłynniejszych prac tego okresu jest „13 grudnia 1981 rano”, pokazująca historyczną już transmisję z przemową generała Jaruzelskiego. W cyklu obrazów z tego okresu Korolkiewicz pokazywał często krzyże układane z kwiatów, kapliczki i puste, zaniedbane podwórka, które obecnie można czytać jako dojmujący dokument tamtych czasów.

Oprócz wszystkich wartości składowych malarstwa Korolkiewicza na pierwszy plan wysuwa się również kwestia kolorystyki, która od końca lat 70. stawała się coraz wyraźniejsza. W wielu wczesnych przedstawieniach dominuje nastrojowe światło i pewnego rodzaju błękitna poświata, co daje wrażenie oglądania starej fotografii. Późniejsze prace są niemal impresjonistycznie rozświetlone, uderzając feerią barw.



67 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"But", 1987

olej/piótno, 135 x 125 cm

sygnowany l.g.: 'E.Markowski'

datowany i opisany na blejtramie: "'BUT" 1987'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

25 500 - 33 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Według Markowskiego prawda o człowieku ujawnia się w tym, co w nim prymarne, czyste, dzikie. Historia człowieka to kilka tysięcy lat, w ciągu których tak samo cierpiał, kochał, nienawdził, zachwycał się”.

Mariusz Rosiak





Eugeniusz Markowski późno debiutował na scenie artystycznej. Po ukończonych studiach na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i wybuchu II wojny światowej trafił do Włoch, gdzie pracował jako dziennikarz i dyplomata. To właśnie okrucieństwa wojny i jej obrazy odcisnęły, według krytyków, piętno na artyście i zadecydowały o kształcie jego sztuki. Stylu Markowskiego nie sposób pomylić z twórczością jakiegokolwiek artysty. Jego przesycone kolorem przedstawienia były budowane gęsto i szybko nakładaną farbą. Na początku drogi twórczej prace artysty miały bardzo bogatą fakturę, co zbliżało go do malarstwa w nurcie art brut. W latach 70. Markowski skupił się na rozwinięciu swojej palety kolorystycznej, kontynuując to przez cały okres aktywności artystycznej. Szczególnie chętnie używał różnych odcieni czerwieni. Wydaje się, że szczyt kariery Eugeniusza Markowskiego przypadł na lata 80. i 90. – okres powtórnego zainteresowania ekspresjonizmem, pojawienia się „Nowych Dzikich”, triumfów Georga Baselitza i Anselma Kiefera. Gdy w Polsce działalność rozwijały warszawska Grupa, poznańskie Koło Klipsa czy wrocławski Luxus, obrazy Markowskiego nabrały intensywnych barw, wibrowały

pełnym pasją, nakładanym bez wahania konturem rysunku. W porównaniu jednak do znacznie młodszych kolegów rozwijających skrzydła w tamtym czasie i prezentujących swoje prace na emblematycznych wystawach w przestrzeniach „przykościelnych” i postindustrialnych (by przywołać tylko legendarne „Znak Krzyża” w kościele przy ul. Żytniej czy „Co słysząc?” w dawnych zakładach Norblina), obrazy Markowskiego pozostają stosunkowo niewielkich, „salonowych”, a nie zaś „instytucjonalnych” rozmiarów.

Artystę interesował rozdźwięk pomiędzy rozwojem technologii a dzikością ludzkiej natury. Według Eugeniusza Markowskiego prawda o człowieku ujawnia się przede wszystkim w tym, co pierwotne. To założenie artysta wyrażał w treści, a przede wszystkim w formie swoich realizacji. Autor oczyszczał swoje obrazy ze zbędnych, dekoracyjnych elementów. Jego postacie są silnie zdeformowane, stają się groteskowe. Bohaterzy płócien Markowskiego, główne postacie jego malarzkiej opowieści, zdają się być tragicznymi metaforami ciemnej strony egzystencji. Jak opisywał twórczość artysty Mariusz Rosiak przy okazji wystawy



w Arsenale w 1994: „Artysta imponował nie tylko konsekwencją i *qualitas* swojej sztuki, ale również coraz bardziej przejmującym wyostrzeniem wizji, w których egzystencja i esencja osiągnęły rzadko spotykaną jedność. Markowski – i to jest ważne – nigdy bowiem nie moralizował na temat kondycji człowieka. Ujawniał jedynie pasje i namiętności, które są motorem jego działania. Osiągnął archetypiczną czystość przedstawień, nierzadko na kanwie ikonografii mitu czy symbolu. Jako kontrapunkt pojawił się również malarski cytat – zdanie zapożyczony po to, aby nasaczyć je własną treścią i własną temperaturą emocjonalną.

Według Markowskiego prawda o człowieku ujawnia się w tym, co w nim prymarne, czyste, dzikie. Historia człowieka to kilka tysięcy lat, w ciągu których tak samo cierpiał, kochał, nienawidził, zachwycał się. Kultura i cywilizacja tworzyły jedynie kamuflaż dla tej niezmienności ludzkiej zamkniętej w świecie tych samych zmysłów. Same przeżycia nie są zatem czymś wyjątkowym. O ich wyjątkowości decydować może jedynie ich intensywność i intymizm. I w tym sensie sztuka Markowskiego osiąga

jedność treści i formy, tak jak świat przedstawiony jego obrazów jedność grzechu i oczyszczenia” (Mariusz Rosiak, Teatr wyzwolonych żywiołów, Eugeniusz Markowski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1994, dostępny na: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2272/>).

Obok człowieka częstymi bohaterami płócien Markowskiego są zwierzęta, pokazywane w swej bestialskiej naturze. Przeważnie na przedstawieniach można zobaczyć konia lub byka. Zaczepione ze świata fauny postaci często można odczytać jako uosobienie ludzkich pragnień, są alter ego człowieka, a być może nawet samego autora. Zwierzę w sztuce Markowskiego miało być symbolem witalnej siły, mieć moc pokonywania barier, a także pośredniczyć pomiędzy sferą nieba a ziemi.



68 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Łaźnia miejska nr 74", 2013

olej/plótno, 130 x 190 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 13.' oraz opisany u góry: 'Łaźnia miejska nr 74'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Trójmiasto

Figuratywny język malarski, szkicowy sposób kształtowania postaci, ekspresyjne zestawienia barw i programowy turpizm to cechy sztuki Henryka Cześnika. Z łatwością można zauważyć je na prezentowanym tutaj obrazie „Łaźnia miejska nr 74”. Monumentalne płótno przedstawia postać leżącą w wannie, która w dość absurdalny sposób osadzona została na kołach, co sprawia, że jest ona swojego rodzaju pojazdem. W charakterystyczny dla Cześnika sposób ciało postaci w wannie wyglądem przypomina raczej manekin, do którego wtórnie, niewprawnie przytwierdzono kończyny. Wyraźny kontur oraz brak iluzji perspektywicznej pozwalają zauważyć, że postać posiada nogi i ręce jakby ograniczone mechanicznym, nienaturalnym ruchem. Jedną z nóg, namalowaną czerwienią z zaciekami, budzi skojarzenia z ciałem ociekającym krwią. Co typowe dla Cześnika, głowa postaci przypomina nagą czaszkę. Wszystko to składa się na turpistyczną figurę w groteskowy sposób ukazaną w trakcie kąpieli, polewaną wodą z nieco absurdalnych pryszniców-wieszaków. Czy jest to w ogóle przedstawienie żywej osoby?

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 nam widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik” (http://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-ipracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/Henryk_czesnik_652).



69 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2014

akryl/plótno, 170 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Leon Tarasewicz 2014 | 130 x 170 | acryl on canvas'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W całej postawie artystycznej Leona Tarasewicza, nie tylko w malarstwie, tkwi szereg prostych i pięknych przekonań, m. in. właśnie to, może werbalnie nie wyrażone, ale narzucające się już w pierwszym zetknięciu z jego sztuką, że piękno tkwi w prostocie. Tak jak inne prawdy dotyczące postaci i malarstwa Tarasewicza, również i ta ma w istocie modernistyczny rodowód”.

Łukasz Gorczyca

Wydaje się, że dwiema najważniejszymi cechami sztuki Leona Tarasewicza są kolor i „malarskość”. Tę ostatnią jej właściwość należy celowo określić w sposób bardziej ogólny niż tradycyjnie pojmowane malarstwo, ponieważ artysta czyniąc punktem wyjścia to właśnie medium, wielokrotnie przekraczał jego tradycyjne ramy i granice – zwłaszcza pojęcie „przekraczania ram” wydaje się tu szczególnie trafne, ponieważ jego obrazy niejednokrotnie stawały się częścią większej przestrzennej aranżacji czy instalacji, której głównymi środkami wyrazu pozostawały intensywne, nasycone barwy.

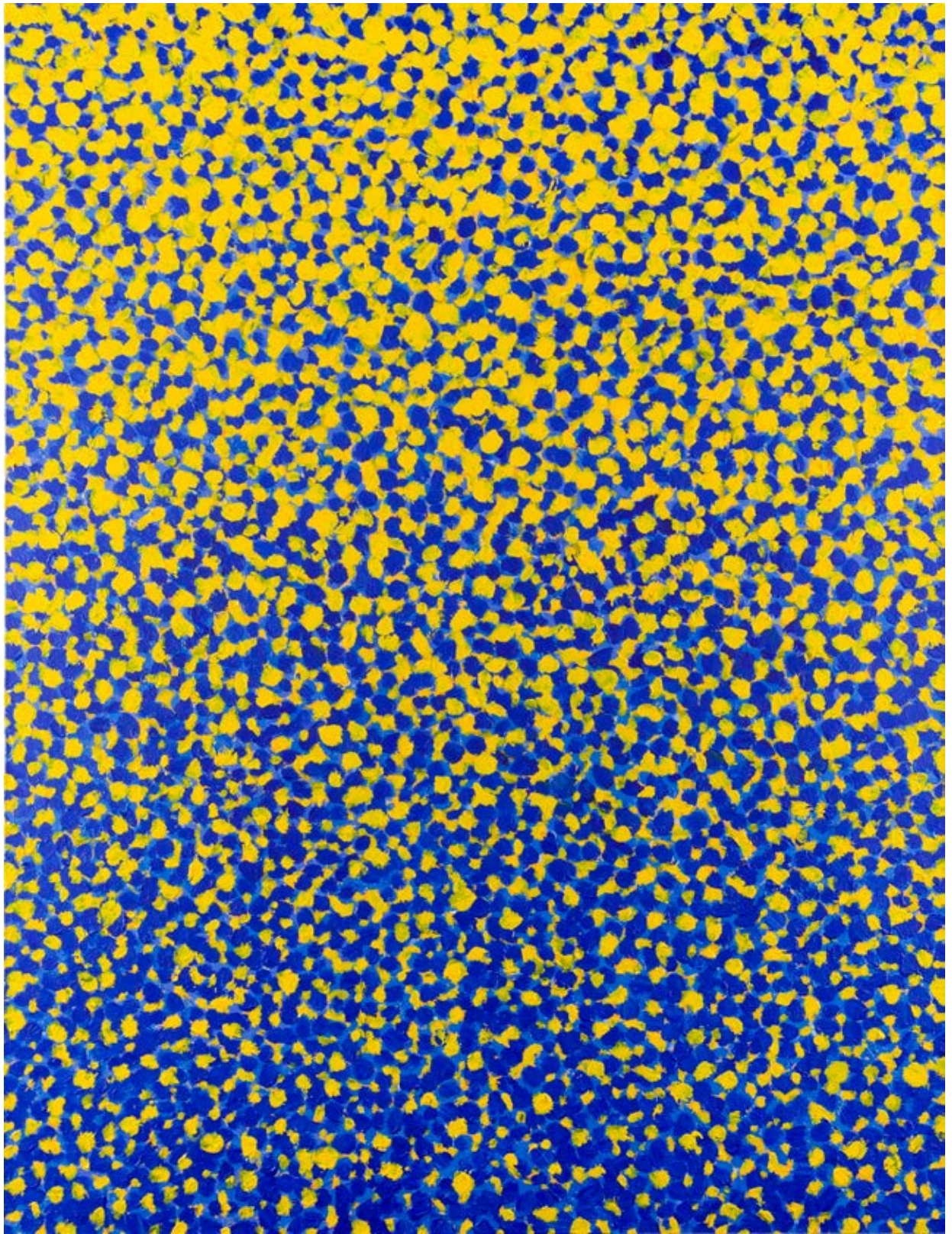
Tarasewicz zwłaszcza w ostatnich latach przekraczał granice płótna w malarstwie, stosował też nietradycyjne materiały, jak chociażby barwioną zaprawę tynkową. Niekiedy artysta używał nawet sproszkowanego pigmentu, który rozsypywał na podłodze galerii, która stawała się wówczas malarskim podłożem. Zajmował się również projektowaniem dekoracji ceramicznej czy tworzeniem obrazów–instalacji pokrywających ściany, szczelnie wypełniających przestrzeń architektoniczną – za każdym razem powracał wówczas do podstawowych dla siebie zagadnień czysto malarskich, eksponował kolor, fakturę oraz ich wzajemną „pracę”, uwidaczniającą się w oddziaływaniu na zmysły widzów.

Prezentowany obraz pochodzi z 2014 i charakteryzuje się dużą swobodą malarską, typową dla prac artysty powstałych w ostatnich latach. Nie przedstawia on konkretnych motywów figuralnych, które dają się niekiedy zaobserwować w twórczości artysty, ale pozostaje abstrakcyjnym płótnem – zapisem malarskiego gestu, zwielokrotnionego setki razy. Są to niewielkie plamy, które mozaikowo wypełniają powierzchnię płótna, stając się w oczach widzów w większe całości wizualne. Tarasewicz powraca tutaj do typowej impresjonistycznej techniki – pointylizmu. Maluje małymi plamkami, które razem, wpływając na siebie wzajemnie –

– zwłaszcza widziane z oddali – stapiają się w większe całości i żywo pulsują na obrazie. Efekt ten wzmacnia bardzo silny kontrast stworzony przez barwy dopełniające – błękit i żółcień.

Tarasewicz zwraca się w tym obrazie ku podstawowym zagadnieniom dla malarstwa – używa najprostszyc środków oraz podstawowych barw. Nie tworzy iluzji przestrzeni czy przedmiotów, nie przekazuje treści symbolicznych, trudno mówić tutaj nawet o treści emocjonalnej – jedyną treścią o charakterze emocjonalnym jest tutaj być może sposób reakcji odbiorców i odbiorczyń na kontrastową feerię barw. Wówczas „emocjonalny odbiór” to nic innego jak tylko reakcja na kolorystyczne bodźce – psychologia percepcji.

W malarstwie Tarasewicza daje się zauważyć niezliczoną liczbę wariacji na ten sam temat – na temat koloru. Artysta eksploatował to zagadnienie na nieskończoną liczbę sposobów. Widać w jego działalności – skądinąd niezaskakującą, skoro idzie tu o malarza – niemalże obsesję na punkcie barwy, pigmentu, kolorowej, plastycznej materii. Banalne stwierdzenie o tym, że malowanie to „sztuka koloru” w działalności Tarasewicza zyskuje literalne, materialne znaczenie. Tutaj poza kolorem rzadko widoczne jest cokolwiek innego; tylko niekiedy jego obrazy przekazują zauważalną, inną od kolorystycznej treść. Mawiano czasami, że Tarasewicz jest jednym z ostatnich przedstawicieli obecnej przez dużą część XX wieku w sztuce polskiej tradycji kolorystycznej, mającej swój początek już prawie stulecie temu w działalności Komitetu Paryskiego. Jeśli można zgodzić się z tym twierdzeniem, trzeba stwierdzić jednocześnie, tradycję tę i jej założenia doprowadził on do skrajności – tworząc sztukę czystej barwy, czystego pigmentu i kolorystycznego, wizualnego doświadczenia.



70

IRENEUSZ PIERZGALSKI

1929–2019

Bez tytułu (II), 1960

olej/piótno, 88,5 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'I 60 | Pierzg | II | 88 x 115 cm'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 500 EUR

WYSTAWIANY:

Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi – Galeria Willa, Łódź, 2002

Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo, Galeria Olympus, Łódź, 2007

Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo – Retrospektywa 2015, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2015

„Ponieważ wszystko, co istotne, zostało powiedziane... Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo”,
Galeria Olympus, Łódź, luty 2020

LITERATURA:

Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Olympus, Łódź 2007, s. 8 (il.)

Ireneusz Pierzgałski. Malarstwo – Retrospektywa, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki
w Łodzi, Łódź 2015, s. 50 (il.)



71 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XIV", 2007

olej/piótno, 130 x 97 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ XIV/2007'

estymacja:

19 000 - 28 000 PLN

4 100 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„– Maluję z pamięci – Władysław Jackiewicz spogląda spod krzaczastych brwi na ścianę zawieszoną aktami kobiet. – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie – to eliminuje potrzebę korzystania z modela. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione. Obraz zachwycał wielu malarzy, ślad tej fascynacji widać choćby w ‘Wenus z Urbino’ Tycjana, czy potem w ‘Olimpii’ Maneta. Zaś niedawno w tej samej pozycji sfotografowała się Katarzyna Kozyra... Potem urzekły mnie akty Modiglianiego. Każdy artysta rozmawia ze swoimi wielkimi poprzednikami, odnosi się jakoś do ich dzieł, przykładem najlepszym jest Francis Bacon, który zakochał się w malarstwie Velázquez’a i namalował wiele wersji jego portretu papieża Innocentego X. Kilka obrazów Bacona widziałem swego czasu w Pinakotece Brera i choć to zupełnie inna estetyka, zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Notabene te obrazy, które oglądałem w Mediolanie, odebrano Sophii Loren za niepłacenie podatków! Jackiewicz maluje więc swoje fantazje na temat kobiecego ciała, najdoskonalszego kształtu – mówi – jaki Bóg stworzył. Pokazuje to ciało w sposób dyskretny i elegancki. Nigdy się nie powtarza, choć pierwszy obraz zatytułowany ‘Ciało’ powstał już w roku 1973. ‘To poeta palety’ – pisali o nim recenzenci – ‘o abstrakcyjnej wyobraźni, twórca czułego, lirycznego języka kolorów, przy pomocy którego wypowiada najszybsze treści uczuciowe, przekazując widzenie świata w sposób dyskretny, skupiony, opanowany’. – Jest we mnie zakodowana pewna nieśmiałość – zwierza się, gdy wchodzimy po schodkach na antresolę, z której lepiej widać obrazy. – Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości. Proszę spojrzeć na to płótno, tu jest układ podwójny, para... Nic dosłownego, twórca zostawia pole dla wyobraźni widza, nie zdradza tajemnicy, bez której obraz nie jest dziełem sztuki. Nie jest nim także utwór wymagający komentarza” (Barbara Szczepuła, Akty Władysława Jackiewicza, „Gazeta Bałtycka”, 2.04.2012).



72 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917

"Wiatr", 1970

olej/piótno, 140 x 210 cm

sygnowany i opisany na blejtramic: "WIATR" JERZY MIERZEJEWSKI I POLSKA'
na odwrociu częściowo usunięta nalepka z opisem obrazu w języku angielskim

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

Kunsthandel Siau, Amsterdam

kolekcja prywatna, Gandawa

WYSTAWIANY:

Tentoonstelling schilderijen van Jerzy Mierzejewski, Kunsthandel Siau,
Amsterdam, 8-30.04.1972


LITERATURA:

Tentoonstelling schilderijen van Jerzy Mierzejewski, katalog wystawy,
Kunsthandel Siau, Amsterdam 1972, poz. 25, (il.)

Hans Redeker, Jerzy Mierzejewski, Venlo 1987, s. 32 (il.)







„Kto mówi, że skończył obraz, ten nie maluje, ale produkuje. Każdy obraz zaczynam malować tak, jakbym to czynił pierwszy raz. Buduję go. Ale przecież każda budowla jest inna. Obraz też. Chciałbym, aby moje obrazy żyły swoim życiem, swoją duszą – jak człowiek...”

Jerzy Mierzejewski

Wbrew awangardowym hasłom dotyczącym coraz mniejszej wagi aspektu estetycznego w sztuce Jerzy Mierzejewski tworzył obrazy, które powinny działać zarówno na emocje, jak i na oko. Jako syn malarza zdecydował się kontynuować rodzinną tradycję i ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych. W jego pracach zaznacza się wpływ mistrzów renesansowych, Cézanne'a oraz kubistów z Lyonelem Feiningerem na czele. Po wojnie Mierzejewski wraz ze swoim bratem założył „Zespół 12” łączący sztuki piękne z rzemiosłem i zajmował się przede wszystkim gobelinem. Od lat 40. interesował się także filmem: tworzył własne dokumenty i realizacje artystyczne, a owo doświadczenie – związane z myśleniem w kategoriach kadru, montażu czy suspensu – widać w jego malarstwie. Przez wiele lat był związany z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową w Łodzi, w której jako wykładowca wtajemniczał studentów w aspekty plastyki i roli zagadnień plastycznych w filmie. Role pedagoga oraz teoretyka, zajętego poszukiwaniem punktów styku plastyki i filmu, sprawiły, że w pewnym momencie malarstwo zeszło dla twórcy na dalszy plan.

Liczne podróże po Europie i Nowym Świecie oraz wieloletni pobyt w Holandii ponownie jednak skłoniły Mierzejewskiego do sięgnięcia po pędzel. Kontakt z innymi kulturami zainspirował go do wypracowania języka form, który zarówno wskrzeszałby dawne tradycje, jak i wykorzystywał osiągnięcia awangardy i bazował na wewnętrznej potrzebie prostoty i powściągliwości. Pobyt w Holandii przekonał artystę o konieczności ciągłej aktywności, ale również skłonił do skupienia się na wnętrzach jako ważnym, intymnym gatunku sztuki. Malarz wykonał wtedy liczne studia swojej pracowni w Harlemie, a także zainteresował się tematem pejzażu uważanym podówczas za anachroniczny.

Obraz prezentowany na aukcji powstał w początku lat 70. i jest jedną z największych realizacji artysty. Wtedy też Mierzejewski rozpoczął kontynuowany przez kolejne dwie dekady cykl bezludnych pejzaży utrzymanych w zimnej, stonowanej kolorystyce ograniczonej do bieli, szarości, stłumionych błękitów i zieleni. Kompozycje z tej serii są peanem na cześć warsztatu malarskiego, pieczołowitego traktowania struktury, płaszczyzny, a także równowagi w relacji między formami i barwą. Tajemniczy, a jakże ważny element dzieł stanowi światło; na sposób operowania nim wpływa nastrój artysty.

Mierzejewski mawiał, że obraz zaczyna się w głowie, ale zawsze inspirowane go natura odśladająca przed ludźmi znaki, których odczytania powinniśmy się uczyć niczym pisma. Drugi uniwersalny język dostępny wszystkim ludziom to matematyka umożliwiająca wyznaczanie proporcji i poszukiwanie złotego środka. Płótno jednak nie zawsze chce się poddać tym regułom. Gdy artysta opisywał swój sposób pracy, mówił o wyznaczeniu węglem punktów, dzieleniu płaszczyzny na wycinki, budowaniu napięć.

Kolejnym etapem pozostaje walka z obrazem, który pragnie tworzyć się sam, dyktuje swoje zasady. Dla autora proces malowania jest walką o spokój przeciwko chaosowi i nieporządkowi myśli, dzieło zaś jest nieskończonym bytem, niezmiennie pozostawiającym miejsce na dopowiedzenia i interpretacje. Niektóre kompozycje powstawały przez niemalże 20 lat, wołały o uwagę, przemawiały do wnętrza. Najważniejsza była dla Mierzejewskiego treść, którą można odczytać z obrazu, a która poszerza obszary naszej percepcji. Jego wyciszone płótna mają odślonić uczucia, którymi zostaliśmy jako ludzie obdarowani przez naturę, a które wymykają się możliwościom języka. Według słów artysty rola sztuki polega nie na ilustrowaniu zbadanych obszarów egzystencji człowieka, ale wyrażaniu pojęć abstrakcyjnych, takich jak harmonia czy smutek, oraz tego, co dostępne jest zmysłom innym niż wzrok.

73

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Kompozycja, 1975

akryl, olej/piótno, 62 x 51 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | Pologne | 75 r.'

estymacja:

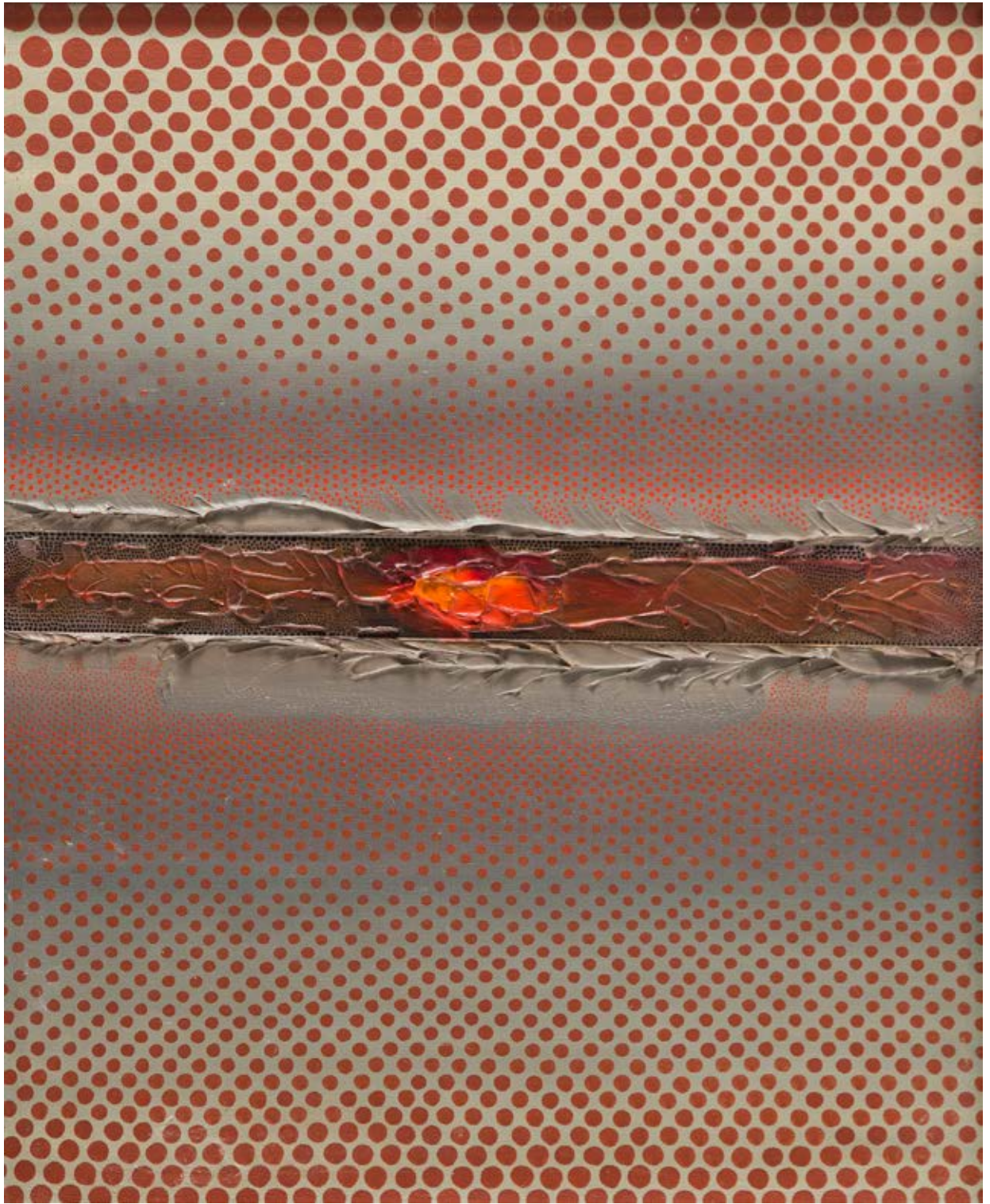
16 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 300 EUR

„Powstają płyty gęsto wypełniane abstrakcyjnymi, organicznymi formami inspirowanymi materią przyrody, jej nieregularnymi, rozlewającymi się i pulsującymi barwą kształtami, z których tworzy artysta nowe, naznaczone osobistą ekspresją i wrażliwością plastyczne organizmy. Powstają ekwiwalenty ceramicznych obrazów w malarstwie olejnym”.

Małgorzata Devosges-Cuber

Prezentowana praca jest przykładem malarskiej twórczości Leszka Nowosielskiego. Wraz z żoną Hanną Modrzewską-Nowosielską włączył się do działalności w dziedzinie ceramiki artystycznej. Wpływy techniki ceramicznej można dostrzec szczególnie w abstrakcyjnych kompozycjach Nowosielskiego na płótnie, mających charakterystyczny, rzeźbiarski wręcz wolumen. To właśnie malarstwo było pierwszą dziedziną artystyczną, którą zajął się Leszek Nowosielski. Urodzony w 1919, w czasie wojny pobierał prywatne lekcje malarstwa u Jana Rubczaka. Artysta z wykształcenia był chemikiem; po wojnie prowadził przez kilka lat wytwórnię chemiczną w Gliwicach. Nie zaprzestał jednak tworzyć. Jego pierwsza wystawa indywidualna odbyła się w 1949, wtedy też dołączył do Związku Polskich Artystów Plastyków. Choć siedem lat później skierował swoje zainteresowania twórcze na ceramikę, która pozwalała mu połączyć artystyczną ekspresję z wiedzą chemiczną, nie przestał malować. Co więcej, słynne wśród znawców ceramiki prace miały niebywale malarski charakter. Jego prace znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku, w Muzeum Ziemi Mazowieckiej w Płocku, Muzeum Archeologicznym w Warszawie, a także w galeriach i kolekcjach prywatnych w Polsce i na świecie.



74 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

Czerwony dzbanek, 1991

olej/piótno, 39 x 25,5 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'SJ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | ol. pł 91'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

3 900 - 5 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Jacka Sienickiego niejednokrotnie określa się mianem artysty osobnego, którego nieprzystająca do różnorakich XX-wiecznych „izmów” twórczość wymaga osadzenia w zupełnie indywidualnym kontekście. Twórca niewątpliwie jest dziedzicem wielkiej malarskiej kultury, a jego sztuka rozgrywa się w obrębie podstawowych kategorii, jakimi są kolor jako substancja formy oraz prowadząca ją linia. Sienickiego wielokrotnie porównywano do swojego nauczyciela i wybitnego kolorysty Artura Nachta-Samborskiego. Podobnie jak profesor, Sienicki czerpał tematykę do pracy z bezpośredniego otoczenia: jego martwe natury to przede wszystkim pojedyncze rośliny w doniczkach (w tym ukochany przez Nachta figus) oraz przypadkowo znalezione w pracowni artysty obiekty, jak prezentowany czerwony dzbanuszek. Sceny z wnętrza pracowni czy mieszkania nakreślał sumarycznymi, ostrymi pociągnięciami pędzla czy szpachli. Z kolei w przedstawieniach figuralnych czy autoportretach często uogólniał przestrzeń, sprowadzając ją do abstrakcyjnego, pełnego mrocznej dramaturgii tła, częstokroć określonego wyłącznie kolorem pozbawionym detali przedmiotowych. Ikonografia, jaką posługiwał się Sienicki wydaje się zatem skrajnie uboga. Definitywnie odrzącał bogactwo oraz obfitość. Używając bardzo oszczędnie środków malarskich, tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii, przy ograniczeniu niemal do minimum palety kolorystycznej. Jak sam przyznaje: „Zaczynam od płótna rozbudowanego, na którym dzieje się dużo różnych rzeczy, i dopiero podczas pracy następuje eliminacja, z nadzieją, że z tych paru pozostałych elementów uda się skonstruować przestrzeń obrazu. Często jednak doprowadza się go do takiej prostoty, która nie zadowala, staje się schematem. Schemat grozi nam zresztą stale. Boję się metody; jest ona manierą, gdyż pozbawiamy się wtedy ryzyka, które jest niezwykle pożywnym pokarmem przy realizacji obrazu”. Sienicki analizował szarości i przygaszone odcienie brązów, błękitów i fioletów, dążąc do maksymalnej syntezy przekazu. Często nakładał zagęszczoną farbę grubymi impastami oraz ekspresjonistycznymi pociągnięciami pędzla i szpachli. Niejednokrotnie wydrapywał fragmenty w powierzchniach swoich obrazów, wycierał farbę aż do płótna, szukając głębi i prawdy koloru. Sienicki władał barwą w sposób wyjątkowo wyrafinowany, wyborny. Niewątpliwie dla jego perfekcji w tym zakresie miał znaczenie wpływ polskiego postimpresjonizmu, który panował w warszawskiej akademii w latach jego nauki. Zredefiniował go jednak na swój własny sposób. Swoją sztukę zbudował w pełnej opozycji do jego estetyki i filozofii.



75 †

PIOTR POTWOROWSKI

1898-1962

Kobieta w czerwonej bluzce, 1954

olej, 34 x 24 cm

autorska dedykacja l.d.: 'Doreen | Peter | 1954 | for Ruth | & John'
na odwrociu na brzegu płótna autorski (?) napis czerwoną kredką:
'Peter Potworowski 1954'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 1998

kolekcja prywatna

Desa Unicum, maj 2014

kolekcja prywatna, Poznań

„Chodzi o to, ażeby dojść z malarstwem swoim do ściany – nic więcej.

Do ściany świata. Samo to, co się maluje, nie ma prawie znaczenia – o to tylko chodzi, żeby jak najdalej to malarstwo zanieść.

Płótno musi być umieszczone jak najdalej, na samym horyzoncie, na krańcu pojmowania.

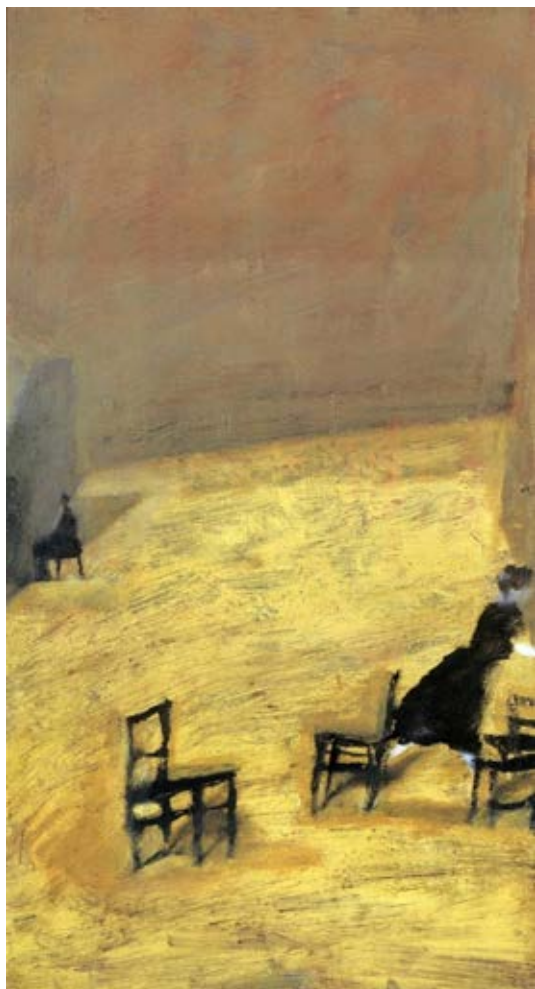
Są to mury świata, na których wystarczy pracować jak robotnik, dotykać ich powierzchni, dziury łątać, nierówności gładzić; sam fakt, że jest to płótno tak szalenie daleko i że do niego udało się dojść – stworzy obraz wstrząsający.

Zawsze ustawiam moją deskę, czy moje płócienko, na końcu, na granicy tak dalekiej, jak tylko moje pojmowanie sięga.

Na granicy świata”.

Z notatek w szkicownikach Piotra Potworowskiego (Zdzisław Kępiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, s. 6)





Piotr Potworowski lata powojenne spędził w Wielkiej Brytanii, gdzie wystawiał swoje prace na kilku ważnych ekspozycjach, między innymi na „Polish Painters in Britain” (wraz z Jankiem Adlerem, Zdzisławem Ruszkowskim, Feliksem Topolskim i Markiem Żuławskim) oraz reprezentacyjnej wystawie „Aspects of Contemporary English Painting” w Londynie. Artysta uczestniczył także w wystawach London Group. Scena artystyczna Anglii w latach przedwojennych i okresie tuż po 1945 była dość uboga w wybitne dokonania, szczególnie na tle Europy. Potworowski wyróżniał się na niej „świadomością kolorystyczną” oraz „umiejętnością operowania kolorem w sposób nie tylko nacechowany większym smakiem i bardziej złożonym bogactwem niż u współczesnych malarzy angielskich, ale także oparty na racjonalnych podstawach, na wiedzy o zachowaniu się koloru wobec płaszczyzny obrazu, wobec form brylowatych i wobec przestrzeni” (Zdzisław Kępiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, s. 17”).

Artysta studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Wraz ze swoim mistrzem i grupą tworzącą Komitet Paryski w 1924 wyjechał do Paryża; do kraju wrócił w 1933. W czasie wojny przedostał się do Szwecji, a stamtąd w 1943 do Anglii, gdzie odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna w londyńskiej Redfern Gallery (1946). W czasie pobytu w Wielkiej Brytanii – do 1958 – prowadził działalność dydaktyczną i artystyczną: dzięki swoim osiągnięciom został zaproszony do objęcia stanowiska profesorskiego na Uniwersytecie w Bath. W 1956 Gimpel Fils Gallery w Londynie zorganizowało kolejną indywidualną wystawę artysty. Mimo wszelkich wysiłków prace Potworowskiego-obcokrajowca nie były wysyłane za granicę. Malarz podjął wówczas decyzję o urządzeniu wystawy swoich obrazów w Muzeum Narodowym w Poznaniu, po której w 1958 wrócił do kraju. Wtedy otrzymał profesurę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku i Poznaniu. Zajmował się głównie malarstwem, później zwrócił się stopniowo od malarstwa przedstawieniowego do abstrakcji, zachowując istotę polskiego koloryzmu. Twórczość powojenna artysty uznawana jest za jedną z najwybitniejszych w polskim dorobku artystycznym.

W 1954 – tym samym czasie, co prezentowana praca – powstała słynna „Uliczka w Hiszpanii”, bodaj najslawniejsze dzieło Potworowskiego. Badacze wyróżniają lata 1953–55 jako okres, w którym dokonał się w jego twórczości wyraźny zwrot polegający na wyzbyciu się harmonii barwnej, jak pisał Kępiński: „szuka nieraz raczej pewnej zgrzytliwości czy kafeonii orkiestracji barwnej, aby uciec od ‘ładnego’ obrazu wedle dawniej przez siebie praktykowanej, kapistowskiej receptury malowanego. Ma jednak zbyt wiele dobrego smaku, aby tworzyć zestawienia naprawdę kłujące oko”. Prace z tego okresu wyróżniają się też niemal monochromatyzmem, co potwierdza prezentowane dzieło. Portrety Potworowskiego badacz opisywał słowami: „Pociągała go raczej rozbudowana sceneria wnętrza niż konwencja portretu w zbliżeniu, toteż najczęściej usadza swego modela w głębi jakiegoś pokoju i wówczas może dać swobodniejszy upust swej zdolności tworzenia dekoracyjnego rytmu elementów zatopionych w ogólnej, jednolitej poświacie kolorystycznej atmosfery, w której, inteligentnie rozplanowane, odzywają się tony ciemne lub jasne, barwne lub przygaszone, tworzące abstrakcyjną grę skoordynowanych, a w niespodziewanych miejscach ujawniających się efektów (...) Pędzel kładzie plamę zazwyczaj płasko, ale nie nadmiernie szeroko, delikatnie różnicując płaszczyzny o większej powierzchni. Całe pole obrazu atakowane jest z wyrażoną równym napięciem barwną siłą, efekty czy akcenty lokalne odnoszą się do całości pola, do formatu określonego płótna, a nie do opowieści o pojedynczych przedmiotach i do ich modelunku” (dz. cyt. s. 21).



76 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930–2004

Bez tytułu, 1975

olej/ płótno, 68 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'A.S. KOWALSKI | 1975'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

WYSTAWIANY:

Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 5.04–5.05.2013

LITERATURA:

Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 119 (il.), s. 168 (spis prac)

„Obrazy moje mogą być potraktowane jak pismo, którego właściwości tak czy inaczej świadczą o człowieku, a nawet tak czy inaczej go określają. To, co na tej zasadzie zostanie z moich obrazów odczytane, będzie jednak całkowicie poza moimi intencjami i założeniami (...) żaden malarz nie jest uwolniony od działania determinantów nieuświadomionych, w wyniku których powstają niezamierzone rezultaty. Nikt przecież nie jest wolny od dyktanda podświadomości i jej wpływu na szereg elementów decyzji i wyborów”.

Andrzej S. Kowalski

Prace Andrzeja S. Kowalskiego wynikają z połączenia doświadczeń malarskich i graficznych. W jego twórczości od końca lat 50. przenikają się organiczne, swobodne formy plam o charakterystycznej tonacji barwnej (brązów i żółcieni oraz oliwkowych zieleni i szarości) komponowane z konsekwentnym porządkiem geometrii. Wtedy też artysta wprowadził wyraźny podział obrazu na pola o różnych barwach. Poszczególne fragmenty wypełniały ekspresyjne, przeważnie abstrakcyjne motywy, często przypominające formy zaczerpnięte z przyrody. Intuicyjne rozstrzygnięcia malarza dopełniane są wyraźnym pierwiastkiem racjonalnym. Kowalski stworzył również autorską technikę zwaną „roto-picturą”. Polegała ona na tworzeniu monotypii odbijanej prasą rotacyjną. W latach 80. Kowalski był silnie związany z ruchem kultury niezależnej.

A.S. KOWALSKI
1976



TOMASZ CIECIERSKI

1945

Bez tytułu, 2006/2007

olej/płótno, 170 x 110 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. CIECIERSKI | 2006/7 | olej płótno'

estymacja:

90 000 – 140 000 PLN

19 100 – 29 700 EUR

LITERATURA:

Nowe obrazy. Tomasz Ciecierski, Galeria Ego, Poznań, 09.03.2007–31.05.2007

Opowiadając o swojej praktyce artystycznej Tomasz Ciecierski w filmie „Portret artysty” porównywał próby malarskiego uchwycenia czasu do jazdy samochodem i oglądania przesuwanego się za oknem krajobrazu. W przypadku pejzażu odpowiednią metodą okazało się „zsuniecie” kadrów, wskutek którego powstaje zestaw reprezentatywnych obrazów. Metoda nawarstwiania elementów sprawdza się nie tylko w przypadku krajobrazów malowanych przez Ciecierskiego. Ten sposób budowania kompozycji malarskich przewija się niemalże przez cały okres twórczości artysty.

W latach 80. Ciecierski porzucił w swojej sztuce narracyjność na rzecz przedstawień niefiguratywnych lub zakrawających o abstrakcję. Był to moment, w którym na polskiej scenie artystycznej dominowała nowa figuracja i ekspresja (widoczna między innymi w działaniach Grupy). Ciecierski natomiast konsekwentnie rozwijał swoją wizję malarstwa poniekąd autotematycznego. Nawiązał kontakt z galerią Wetering w Amsterdamie i w niemal dziesięć lat po debiucie zaczął być naprawdę dostrzegany. Przez kilkanaście lat wykładał na macierzystej uczelni. W 1999 został wyróżniony słynną nagrodą imienia Jana Cybisa.

Przez wiele lat aktywności artystycznej widać u niego próby rozwiązywania problemów przestrzeni, koloru i konstrukcji dzieła. Często można w pracach Ciecierskiego prześledzić proces powstawania obrazu, którego nie wstydzili się pokazywać artyści. Niezwykle ważną część jego dzieł stanowi rysunek, często współgrający z malarstwem na płótnie. Innym istotnym elementem jego praktyki jest fotografia, którą malarz wykorzystuje między innymi jako sposób na zapis obrazów z rzeczywistości. Medium posłużyło mu również jako budulec do serii prac pokazujących widoki obrazów artysty.

Ewa Gorządek pisała: „Obrazy Ciecierskiego mają strukturę patchworku i są malarską wizualizacją filozofii patrzenia artysty. Brak jednego punktu widzenia, wielość kadrów, mnogość nakładających się na siebie przedstawień kojarzy się z wizją rozbitą na atomy, jest konsekwencją wewnętrznego patrzenia, wydobywania z pamięci artysty wspomnień miejsc i związanych z nimi emocji”. Prezentowana praca powstała na przełomie lat 2006/2007 również jest swego rodzaju patchworkiem. Została wykonana przy użyciu nakładanych na siebie fragmentów płótna, które tworzą kolorową całość. W przeciągu tych dwóch lat powstał cykl dzieł-kolaży budowanych z pastelowych rombów malowanych w paski i zygzaki. Poprzedziła go seria „Szczęśliwe lata 50.”, której tematem było malowanie i refleksja nad historią sztuki XX wieku.

Mówiąc o twórczości Ciecierskiego, często wspomina się o koloryzmie goszczącym w polskich kręgach artystycznych od czasów XX-lecia międzywojennego. Artysta zetknął się z nimi podczas studiów w warszawskiej Akademii, na której wykładali kapiści. W wywiadzie z Karoliną Zychowicz w kwietniu 2018 Ciecierski mówił: „Kiedy już przestałem pracować na Akademii, zwrócił się do mnie jeden ze studentów: ‘Proszę pana, nie wiem, co robić, jakoś tak się pogubiłem’. Powiedziałem mu, żeby sobie znalazł wroga. Bo dla mnie takimi wrogami byli kapiści” (Co po Cybisie?, [red.] Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 198). Twórca odcinał się od malarstwa skupionego na aspektach formalnych. Wypracował swoją metodę, w której połączył estetykę z ładunkiem intelektualnym. Oprócz dążenia do formalnej perfekcji stał się poniekąd również teoretykiem malarstwa.



78 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

"Low tide", 2004-2008

olej/plótno, 54 x 66 cm

części pracy sygnowane, datowane i opisane kolejno: 'T. CIECIERSKI | 2005/8 | T. CIECIERSKI | 2004/7 | "LOW TIDE" | [wskazówka montażowa]'

estymacja:

26 000 – 35 000 PLN

5 600 – 7 500 EUR

„Pamięć o zdarzeniach i miejscach obecna jest też w twórczości Tomasza Ciecierskiego. W tym jednak wypadku nakłada się ona na podskórnie snute refleksje związane z istotą malarstwa, zarówno na poziomie ideowym, filozoficznym, jak praktycznym – warsztatowym. Warstwa czysto pikturalna czy też materialna jego dzieł, nacechowana wszystkimi atutami świetnie opanowanego rzemiosła, zakłócona jest realnymi, fizycznymi wtrętami z innej malarskiej rzeczywistości. Widoki są przykryte przez inne widoki – obrazy dosłownie nawarstwiają się jedno na drugich, a fotografie pejzażu rywalizują z pejzażami namalowanymi; rozpoczynają się dywagacje na temat pojęć: obrazu jako przedmiotu, obrazu jako umownej, namalowanej rzeczywistości, czyli jej lustra, obrazu w obrazie, a wreszcie 'leksykonu pojęć malarskich' włączył artysta fotograficzną rejestrację z procesu tworzenia obrazów. Powstają plansze z dziesiątkami zdjęć przedstawiających ten sam zlew wypełniony za każdym razem wodą o innej barwie, a także zużyte pędzle i inne utensylia, których fotograficzne wyobrażenie bywa często konfrontowane z równie wtórnymi impresjami 'okołomalarskimi'. W ten sposób komentarz do malarskiego warsztatu staje się w istocie osobną, równoprawną odmianą twórczości”.

Anda Rottenberg, [w:] *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Anda Rottenberg, Warszawa 2020, s. 204



79 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

Z serii "Abitare", 2014

akryl, kolaż/tektura na płycie, 72,5 x 52 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Ciecierski | acryl. collages |
seria "ABITARE" | 2014 | 3'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Tomasz Ciecierski. Abitare”, Baszta Czarownic, Słupsk, 17.04-24.05.2015

„Tomasz Ciecierski. Abitare”, Galeria Ego, Poznań, 12.06-31.07.2015

Seria kolaży Tomasza Ciecierskiego na temat przestrzeni mieszkalnej powstała około 2014-2015. Cykl prac przyjął nazwę od jednego z głównych elementów składowych dzieł stworzonych przez artystę – wycinków włoskiego czasopisma „Abitare” będącego sławnym wydawnictwem branżowym dotyczącym wystroju wnętrz. Nazwa – z włoskiego dosłownie „mieszkanie” – tłumaczy problem, jakiemu w serii swoich prac przygląda się Ciecierski. We wstępie do wystawy prezentowanej między innymi w Galerii Ego w Poznaniu, można przeczytać: „Mieszkać. Budować przestrzeń z przedmiotów i komponować je w zależności od funkcji, wyglądu, kształtu, koloru. Mieszkać to także tworzyć obraz z relacji obiektów, funkcji, kształtów, faktur, kolorów i przestrzeni. Najnowsza seria prac Tomasza Ciecierskiego to przełożenie tych czynników na malarski język artysty. Wnikliwy obserwator kieruje spojrzenie w stronę najbliższego otoczenia – środowiska życia i mieszkania. Przyglądając się przestrzeni życiowej jako spójnej, harmonijnej i estetycznej kompozycji, tworzy własne propozycje...”.

Artysta o swojej działalności mówi: „Ja po prostu chcę, żeby to ciągle było malowanie – mówi Ciecierski – żeby to było o malowaniu i o procesie malowania, nakładania – i to wszystko. A ostatecznego celu naprawdę nie widzę. Nie widzę takiego punktu, do którego dojdę i potem już można umierać. Dla mnie to właściwie ciągle jest nieokreślone, być może dlatego maluję i ciągle dochodzę do tego samego, ale ciągle z innych stron” (Tomasz Ciecierski, [cyt. za.] „Abitare” Tomasza Ciecierskiego w galerii Ego, „Szum”, dostęp: <https://magazynszum.pl/abitare-tomasza-ciecierskiego-w-galerii-ego/>, 05.08.2015). W kolejnych pracach, jak również w tym cyklu, widać potwierdzenie cytowanych słów. Prezentowane dzieło jest przykładem obrazu – być może ćwiczenia, w kolorze i kompozycji.



80

MAREK SOB CZYK

1955

"Goldpol", 2015

tempera żółtkowa/płótno, 125 x 133 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SOB CZYK 2015 | 125x133 | temp. jajk.'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 600 EUR

„Projekt malarstwa łączył Sobczyk z projektem języka. Poszukiwaniem nowej malarskiej składni, analizą dostępnych środków, podważaniem ich znaczeń i konstytuowaniem nowych. Szukał znaków umocowanych w obszarach kultury, religii, sztuki i próbował i użyć na nowo”.

Waldemar Baraniewski

Zaprezentowana praca „Goldpol” wydaje się jedną z realizacji związanych z poszukiwaniem porządku. Artysta po raz pierwszy posłużył się surową dyscypliną kompozycji płótna, stosując serię przecinających się pionowych i poziomych linii w przypadku zbiorowego portretu „Polnye kawaliry Ordiena Sławy”. Było to wynikiem analizy rzeczywistości i środków podejmowanych przez artystę na jej ujęcie. Przyjęta w przypadku opisywanego dzieła dyscyplina, czyli modularny podział powierzchni płótna stał się jednym z głównych sposobów konstruowania obrazu przez artystę. Podobny pomysł wykorzystany został w przypadku prezentowanej pracy – Sobczyk podzielił płótno na różnokolorowe prostokąty prezentujące, co zapisał u góry, asortyment pasmanterii Goldpol. W efekcie artysta podejmuje również motyw tęczy, o którym opowiada w następujący sposób: „Tęcza jest znakiem przymierza, ale jest też abstrakcją i pewnym porządkiem, który możesz zderzyć z innym porządkiem” (Marek Sobczyk, 2000, [w:] Waldemar Baraniewski, Hamlet w piwnicy, [w:] Marek Sobczyk, Dokładność i Doskonałość Obrazu, teksty Waldemar Baraniewski, Marek Krajewski, Marek Sobczyk, Jarosław Suchan, Kraków 2001, s. 13).

WWW.GOLDPOL.EU

_najlepsza_pasmanteria_w_regionie_
_goldpol_tasiemka_taftowa_z_tafy_



81 †

MAREK SAPETTO

1939–2019

"Chagallowi", 1964

akryl/plótno, 143 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Chagallowi" | akryl 143x110 cm | 1964 rok | Marek Sapetto | Warszawa'

opisany na odwrociu: 'Wymiana blejtramu, konserwacja autorska marzec 2008 r.'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 700 – 2 600 EUR

Prace Marka Sapetto wpisują się w wyraźny nurt polskiego malarstwa powojenne-go, które powszechnie nazywa się Nową Figuracją. Dzieła tego okresu powstawały w kontrze do artystycznych tradycji, przez co niejednokrotnie wzbudzały sprzeciw starszego pokolenia. Stanowiły jednak powiew świeżości na współczesnej polskiej scenie artystycznej od lat 70. i wyznaczyły formy obrazowania na nadchodzące lata.

W 1966 Sapetto ukończył malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zaraz po studiach zaczął wystawiać wraz z Grupą Realistów. Ugrupowanie działało w latach 1962–77 i zrzeszało artystów skupionych na twórczości przedstawiającej – miało stanowić przeciwagę do dominującej w powojennej twórczości abstrakcji. Szybko po ukończeniu studiów Sapetto zaczął współpracować z Wiesławem Szamborskim. Duet również skupił się na działalności wystawienniczej, która okazała się dużym sukcesem – w ciągu kilku lat zdołali zorganizować 9 wspólnych pokazów. Głównym celem ich twórczości było oddawanie rzeczywistości w jej najprostszyc formach, jednocześnie zawierając w swoich pracach dużą dozę ekspresji – szczególnie w warstwie kolorystycznej. Starali się używać czytelnego języka, nie rezygnując jednak z sugestywności i przekazywania ukrytych znaczeń. Bożena Kowalska pisała o artyście: „W ciągu pierwszych pięciu lat działania malarskiego, [Sapetto] zgodnie z założeniami nowej figuracji, manifestował swego rodzaju dezynwolturę wobec wszelkich zasad estetyzmu. Operował surowymi, ekspresyjnymi kontrastami barw i szkicowością o zamierzonych efektach nonszalancji i chaotyczności w układach kompozycji. Wymowa ekspresyjna działała tu w sposób bezpośredni”.



82 †

JACEK SROKA

1957

"Obraz o siedmiu mężach", 1992

olej/plótno, 120 x 160 cm

sygnowany i datowany p.g.: '1992 SROKA'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ O SIEDMIU MĘŻACH | JACEK SROKA'
oraz dane adresowe

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR

W reprodukowanym plótnie widoczne są typowe cechy malarstwa Jacka Sroki, artysty związanego z Krakowem. Ekspresyjne, krzykliwe barwy, zamasytne pociągnięcia pędzla i programowa antyestetyczność – cechują one zarówno to plótno, jak i większą część malarstwa artysty z lat 80. i 90. XX wieku. Opalizujący żółcień kontrastuje na tym plótnie z zielenią i błękitem, a tematyka obrazu zwizualizowana została w sposób turpistyczny. Są to cechy stylistyczne, które w historii sztuki określa się jako estetykę „dzikości”, posługując się analogią z nazwą ugrupowania niemieckich malarzy działających w latach 80. XX wieku, znanych jako „Nowi Dzicy”. Tym, co łączy stylistykę „Dzikich” oraz Sroki – poza wymienionymi przymiotami – co jest cechą wspólną i konstytutywną dla nich to figuratywny język malarski.

Tytuł obrazu sugeruje, że przedstawia on motyw biblijny – wątek siedmiu mężów (braci), którzy zgodnie z prawem żydowskim „dziedziczą” żonę. Prawo to sformułowane zostało w Starym Testamencie, a następnie passus na jego temat pojawia się w Ewangelii św. Mateusza. Wówczas stawia się Jezusowi pytanie o to, który z braci będzie mężem kobiety po zmartwychwstaniu? Jezus odpowiada, że żaden z nich.

Być może to właśnie wskazany wyżej wątek zobrazował artysta. Jeśli tak, interesujące wydawałoby się ukazanie „mężów” jako psów. Ich zwierzęcy charakter, w przeciwieństwie do ludzkiej postaci kobiety (choć o niekształconej anatomii), wydaje się sugerować niskie instynkty i żądze. Można odnieść wrażenie, że osaczyli oni kobietę siedzącą na taborecie.



83 †

ZBYLUT GRZYWACZ

1939-2004

"Powrót do źródeł" z cyklu "Wiosna 82", 1982

akryl/płyta pilśniowa, 40 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 82'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zbylut GRZYWACZ 1982 | "POWRÓT DO ŹRÓDEŁ" | /Z CYKLU "WIOSNA 82" | AKRYL - PILŚŃ 40x50'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 300 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja

WYSTAWIANY:

„Zbylut Grzywacz 1939-2004”, wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec-czerwiec 2009

LITERATURA:

Aleksander Wojciechowski, Czas smutku, czas nadziei, Warszawa 1992, s. 12 (il.)

„Spontaniczną reakcją twórców młodego i średniego pokolenia na sytuację polityczną kraju po 1981 roku było wprowadzenie nowej ikonografii. Nawiązywała ona wprawdzie do dziewiętnastowiecznych wzorów malarstwa martyrologiczno-historycznego, różniła się jednak od romantyzmu bardziej skróconą formą, sprowadzaną często do lapidarnej wymowy znaku, gestu, czy symbolu” (Aleksander Wojciechowski, Czas smutku, czas nadziei: sztuka niezależna lat osiemdziesiątych, Warszawa 1992, s. 10)

Zbylut Grzywacz wywodził się z krakowskiego środowiska, w którym stał się ważną postacią, szczególnie kręgów artystycznych. To tam ukończył Akademię Sztuk Pięknych, gdzie pod auspicjami Emila Krchya uzyskał w 1963 dyplom. W 1992 założył Galerię Osobowości „Este”, w której można było nabyć prace artystyczne oraz niecodzienne okazy przyrodnicze. Jako ciekawostkę można wspomnieć zainteresowanie Grzywacza przyrodoznictwem. Artysta był jednym z najznamienitszych kolekcjonerów skamieniałości w Polsce i brał udział w wielu pokazach krajowych i zagranicznych.

Grzywacz współtworzył słynną krakowską grupę Wprost (obok Leszka Sobockiego, Macieja Bieniasza i Jacka Waltosia), której pierwsza wystawa odbyła się w 1966. Artyści w niej zrzeszeni przez ponad 20 lat tworzyli poza głównym obiegiem, w swych dziełach skupiając się na symbolicznym opisywaniu rzeczywistości, nawiązując do tradycji XIX-wiecznego malarstwa, szczególnie w wydaniu krakowskim. Grzywacz o swoich inspiracjach artystycznych mówił: „Dzięki Hoffmannowi zapragnąłem być artystą. To on, mój duchowy patron, nauczył mnie, że sztuka jest przede wszystkim

wynikiem postawy humanistycznej, a nie rozgrywki plastycznej. Zapatrzeniem artystycznym był Wróblewski. Bez tych dwóch postaci na pewno by nie było malarza Grzywacza”. Malarz znany jest właśnie przede wszystkim z twórczości komentującej polską rzeczywistość w czasach komunizmu oraz transformacji. Jego wczesne prace można zaliczyć do nurtu nowej figuracji, w której mamy do czynienia z daleko posuniętą deformacją. Na początku lat 80. zwrócił się stronę radykalnego realizmu. Wówczas uczestniczył w ruchu niezależnej kultury, a w 1982 otrzymał nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” za dzieła opisujące realia stanu wojennego ogłoszonego w 1981.

Przykładem pracy bezpośrednio nawiązującej do tego trudnego czasu jest prezentowany w katalogu „Powrót do źródeł”. W tle widzimy zmięty periodyk „Solidarności”, na którym opiera się zgięte na pół czasopismo „Perspektywy”. Na okładce widnieje słynna fotografia przedstawiająca generała Jaruzelskiego i Leonida Breżniewa podczas uścisku dłoni. Pustej i realistycznie odmalowanej kompozycji dramatyzmu nadaje użyta paleta barwna składająca się głównie z czerni i szarości.

Artysta został internowany w czasie stanu wojennego w Zakładzie Karnym w Nowym Wiśniczu. Wydarzenie to było przyczynkiem do stworzenia cykli prac „Obrazów wiśnickich” i „Wiosna” z 1982. W obu seriach przeważały przedstawienia martwych natur o symbolicznej wymowie. Pod koniec lat 80. Grzywacz porzuciła społeczno-polityczną estetykę na rzecz tworzenia aktów, pejzaży i martwych natur.



84 †

OSCAR RABIN

1928–2018

"Odzwierciedlona cerkiew" (wariant), 1974

olej/piótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RABIN 74' (cyrylica)

datowany i opisany na odwrociu: 'ODZWIERCIEDLONA CERKIEW | WARIANT' | 1974 | N 557' (cyrylica)

estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

14 900 – 25 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Anny i Stefana Tatiszczewów, Moskwa

Sotheby's Londyn, czerwiec 2016

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Oskar Rabin był jednym z najważniejszych rosyjskich artystów-dysydentów działających początkowo w radzieckiej Rosji, by później osiąść w Paryżu. Na przekór panującej wówczas doktrynie realizmu socjalistycznego malował ekspresyjnie, wypełniając swoje płótna gęsto kładzioną farbą. Jego twórczość doskonale obrazuje nastrój panujący w rosyjskich kręgach inteligentnych lat 60. i 70. XX wieku. Mimo wszystko jednak w przedstawieniach Rabina zdecydowanie dominuje figuracja. Obok chętnie przedstawianych martwych natur i pejzaży w jego oeuvre można znaleźć mnogość scen rodzajowych przedstawiających absurd życia w totalitarnym kraju. Obrazując dehumanizacyjne procesy reżimu ZSRR, Rabin używał niestandardowych skrótów perspektywicznych, deformował realistyczne kształty i w niepokojący sposób stylizował układy form. Bohaterowie jego przedstawień – zarówno ludzie, jak i przedmioty, pochodzą z codziennego otoczenia. Dużą wartością sztuki Rabina jest jednak fakt, że normalne przedmioty, jak klucze, dokumenty, monety czy jedzenie zostają wzniesione do rangi ikon. Poprzez nadanie im pewnego rodzaju podmiotowości artysta zawarł w nich wiele wątków narracyjnych. Do swoich płócien włączał też elementy innych materiałów, realizując się w technikach asamblażu i kolażu. Rabin jest przez krytyków i historyków sztuki nazywany „Sołżenicynem malarstwa”. To jeden ze współzałożycieli nonkonformistycznej grupy Lianozowo skupionej wokół Jewgienija Kropiwnickiego. Po siedmiu latach

działalności grupy, w 1965, miejscowość Lianozowo stała się centrum rosyjskiej, niezależnej i postępowej inteligencji. W sierpniu 1974 Rabin zorganizował „podziemną” wystawę moskiewskich awangardystów, która odbyła się w lesie w dzielnicy Bielajewo. Została ona siłą zamknięta przez policję, która użyła buldożerów i armatek wodnych – stąd wystawa nazwana została po fakcie „wystawą-buldożer”. Poprzez swoją działalność Rabin stał się persona non grata w Związku Radzieckim i w 1978 przeniósł się do Paryża. Prezentowana praca została zakupiona bezpośrednio od artysty do kolekcji Anny i Stefana Tatiszczewów na początku lat 70., kiedy małżeństwo mieszkało w Moskwie. Stefan Tatiszczew pracował jako attaché kulturalny w ambasadzie francuskiej w Moskwie w latach 1971–74. Mężczyzna wówczas stworzył sieć przekazywania rękopisów i innych dokumentów przez rosyjskich dysydentów, która stanowiła bezpośrednie połączenie ze środowiskiem Aleksandra Sołżenicyna i jego wydawcy w Paryżu. W 1977, wskutek swojej tajnej działalności, Tatiszczew został skazany na opuszczenie kraju przez KGB. Osiadł wówczas we Francji, skąd w dalszym ciągu wspierał rosyjskich artystów, często zapraszając ich do domu w Fontenay-aux-Roses. Na kolekcję Tatiszczewów składały się prace jednych z najważniejszych rosyjskich artystów-nonkonformistów z początków lat 70. XX wieku.



85 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Sierpc" z cyklu "Podróże autostopem", 1967

olej/piótno, 67,7 x 83,7 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'E.DWURNIK 67 SIERPC'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:

95 000 – 150 000 PLN

20 200 – 31 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem” (od 1967), poz. 36, brak nr, s. nlb.

„W młodości dużo rysowałem w plenerze. Tyle zakątków Polski obrysowałem, że gdyby przyszło mi wymienić wszystkie nazwy miast i miasteczek, to zrobiłby się z tego indeks miejscowości atlasu samochodowego. ‘Podróże autostopem’ to najpopularniejszy cykl moich prac. Zaczęło się oczywiście od fascynacji Nikiforem (...) Chciałem malować architekturę i pejzaż tak jak on, podebrałem od niego perspektywę i takie tam tricki. Jeździłem po Polsce z blokiem rysunkowym. Odbylem taką podróż à la Nikifor z mojego rodzinnego Międzyzlesia pod Warszawą do Międzyzlesia na Dolnym Śląsku. Ojciec przysłał mi pięćset złotych na poste restante, tak się umawialiśmy. Chodziłem na pocztę i pobierałem pensyjkę, tak się umawialiśmy. Oczywiście miałem o wiele łatwiej, niż miał Nikifor, bo mieszkalem sobie wygodnie w hotelu, a on sypiał byle gdzie i, zamiast jechać PKS-em czy

pociągiem, nieraz zasuwał na piechotę. Po drodze oczywiście malował. Ja też, to było jak nałóg, byłem w ciągu. Przyjeżdżałem do miasteczka, wysiadałem z autobusu i od razu siadałem na chodniku i zaczynałem rysować” (Edward Dwurnik, Od początku, katalog wystawy, Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya [red.], Warszawa 2016, s. nlb.).

W prezentowanej pracy widzimy ślad jednej z wycieczek młodego artysty do nieodległego od stolicy Sierpca w 1967. Na przedstawieniu widzimy Plac Kardynała Wyszyńskiego, wówczas noszący nazwę Placu Jedności Robotniczej. Za nim, w tle, można zauważyć wychylającą się wieżę kościoła farnego. Artysta w charakterystycznej konwencji oddał układ miasta, dodając do niego osobliwe szczegóły.



86 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Anioł Stróż", z cyklu "Robotnicy", 1986

olej/płótno, 210 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: '-ANIOŁ-STRÓŻ- | DWURNIK 86'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1986 | E. DWURNIK | "ANIOŁ STRÓŻ" |

NR: XVI ROBOTNICZY - 195 - 1185'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

12 800 - 19 100 EUR

POCHODZENIE:

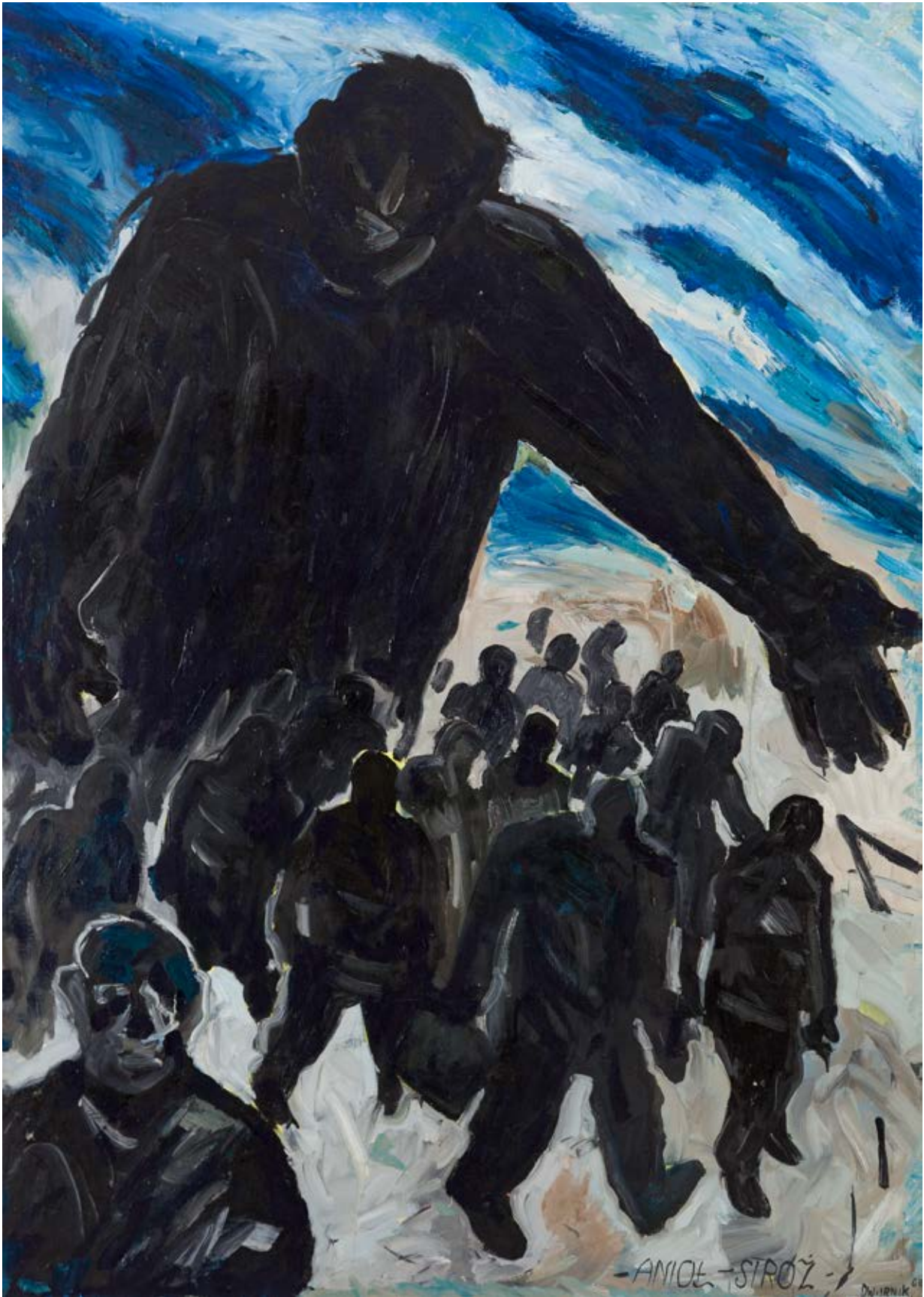
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XVI „Robotnicy” (1975–1991), poz. 195, nr 1185, s. nlb.

„Gdybym mógł zamazać te wszystkie brudy, sosy, może byłoby bardziej świetliście, uroczyście, pięknie. Niechlujna kreska, niechlujny wyraz, przesadzony ruch, te wszystkie powykrzywiane wstrętne gęby są jednak założeniem. Oni tacy muszą być, trzeba ich więc byle jak malować”.

Edward Dwurnik w rozmowie z Elżbietą Dzikowską (2011)



Twórczość Edwarda Dwurnika można podzielić na wyraźne grupy tematyczne, które zwiernają się w tworzonych przez artystę cyklach. Malarz przez cały okres twórczości konsekwentnie budował serie tematyczne, wśród których można by wytyczyć dwa główne tory: prace zaangażowane oraz dzieła o lżejszym tonie. Ulubiony przez publiczność Dwurnik wstawił się charakterystycznymi, kolorowymi przedstawieniami miast, fal, kwiatów oraz portretów. Drugim torem jego twórczości były obrazy o silniejszej wymowie: pokazujące sytuację społeczną i polityczną w komunistycznej Polsce oraz w czasach po transformacji.

Taką serią byli między innymi „Robotnicy”, powstała na fali wydarzeń z końcówki lat 70. i całego następującego dziesięciolecia. W filmie „Artysta obłądny” Dwurnik mówił o tym czasie: „W 1980 i 1981 r. robiłem bardzo dużo kolaży i rysunków, słuchając telewizji i Radia Wolnej Europy, gdzie były relacje ze strajków w Gdańsku i postanowiłem zająć jakieś stanowisko wobec tych wydarzeń. Wtedy zacząłem malować taki dosyć szeroki i brzydki cykl ‘Robotników’. Bo to są okropne obrazy, które, jak powiedział kiedyś Czapski, są malowane smołą i atramentem”. Przepelnione dramatyzmem prace z tego okresu zaliczane są do najważniejszych dzieł Edwarda Dwurnika i w dojmujący sposób pokazują rzeczywistość tamtych czasów. Mimo że artysta nigdy szczególnie nie angażował się politycznie, w jego pracach widać dużą zdolność obserwacji i wrażliwość społeczną, którą w sprytny, często ironiczny sposób przenosił na płótna. Jego prace z różnych okresów składają się na charakterystyczny obraz Polski i Polaków, tak swojski, że być może zrozumiały jedynie dla nas. Szczególnie w tym przypadku wybija się na pierwszy plan cykl „Sportowców”, w których malarz pokazywał życie przeciętnego mieszkańca kraju w codziennych sytuacjach. Dwurnik w serii obnażył wszystkie przywary Polaków, jednocześnie poetycko pokazując naszą szarą rzeczywistość.

Prezentowana praca to niezwykle mroczne przedstawienie namalowane pomiędzy 15 a 30 grudnia 1986 roku. Seria „Robotników” pokazywała mozoły codzienności polskich robotników oraz trudy walki o upadek komunizmu w kraju. Seria została namalowana niezwykle ekspresyjnie – we wszystkich pracach widać szybkie i nie-dbałe pociągnięcia pędzla, malowanie „sosami”, czy „smołą”, jak chciał nazwać to Józef Czapski. Nie inaczej jest w tym przypadku. Na monumentalnym przedstawieniu góruje ciemna postać, która bynajmniej nie przypomina tytułowego Anioła Stróża. Oczom widza ukazuje się bezimienny tłum popędzany przez olbrzymia, który z gestem wyciągniętych dłoni zdaje się zagarniać idących w jednym kierunku. Prace z tego okresu u Dwurnika niewątpliwie należy odczytywać w sposób symboliczny, biorąc pod uwagę współczesny artyście kontekst społeczno-polityczny.



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

- 1) 5% kwoty 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 obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpię

cena	postąpię
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: 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, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługują prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 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, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytywane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 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 poufną 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 wycytywanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wycytywanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytywanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - 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 opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wycytywanych 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 wycytywane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 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 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 danej osoby 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”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 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.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 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.

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 862ASW079 · 4 marca 2021

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)

PESEL/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

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

Wpłace 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 KR50000718495.

DESA
UNICUM

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 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 7 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



BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

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



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

